

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2012



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2013

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Christian Moser und Linda Simonis

Redaktion: Joachim Harst

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-939381-60-0
ISSN 1432-5306

© 2013 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Satz: Joachim Harst, Bonn

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany

INHALT

Begrüßung	9
-----------------	---

ABHANDLUNGEN

Christian Moser

Comparison – Method or Ethos?	11
-------------------------------------	----

Sebastian Donat

»Manchmal ist ein Wort vonnöthen, Oft ist's besser daß man schweigt ...« Bemerkungen zu Wolfgang Stadlers <i>Pragmatik des Schweigens</i> aus literaturwissenschaftlicher Sicht	17
---	----

Achim Hölder

Mit Averroes auf der Suche. Der unerfüllte Wunsch nach einem universellen Gattungswörterbuch	25
---	----

Linda Simonis und David Renz

Die Schrift des Tigerfells. Gnosis-Rezeption bei Jorge Luis Borges	37
--	----

Susanne Knaller

Verschiebungen im Kunstsystem. Zum Verhältnis von Sprachkunst und Bildkunst in ästhetischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts	55
---	----

Małgorzata Klentak-Zabłocka

Zwischen Fremdheit und Vertrautheit. Heinrich von Kleist in der neueren polnischen Literatur	73
---	----

Angela Oster

»Ein toter Körper mit mechanischen Reflexen«. Gewalttätige Sexualität und semiotischer Exzess in Pier Paolo Pasolinis <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>	87
---	----

Joachim Harst

»The Dream She Clung To Enfolded Her«. Apparat und Begehren im Hollywood-Film	101
--	-----

Peter Goßens

Arbeiten am Quellcode. Radikale Übersetzungen von Shakespeares Sonetten ...	119
---	-----

Anna-Sophie Jürgens

Pygmalion im Zirkus. Zum Virtuos-Statuenhaften & Guy de Cars <i>La Dame du Cirque</i>	137
--	-----

BERICHTE VON TAGUNGEN

- Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive. Internationale und interdisziplinäre Tagung an der Universität des Saarlandes vom 9. bis 11. Februar 2012 (Christiane Solte-Gresser). 151
- National – postnational – transnational? Neuere Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Internationale Tagung, Ústí nad Labem, 10. bis 13. Mai 2012 (Sandra Vlasta) . . . 153
- Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Interdisziplinäre Tagung an der Université Paris-Sorbonne, 10. bis 14. Oktober 2012 (Wolf Gerhard Schmidt). 155
- Literaturgeschichte und Bildmedien. Internationale und interdisziplinäre Fachtagung, Universität Wien, 12. bis 14. Dezember 2012 (Anna K. Knaup) . . . 158

REZENSIONEN

- Katharina Mommsen: »Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.« Goethe und die Weltkulturen. Göttingen (Wallstein) 2012 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Band 75). 480 S. (Peter Goßens) 164
- Bernhard Greiner: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen. Stuttgart (Kröner) 2012. 864 S. (Joachim Harst) 165
- Astrid Poier-Bernhard: Texte nach Bauplan. Studien zur zeitgenössischen jüdisch-methodischen Literatur in Frankreich und Italien. Heidelberg (Winter) 2012. 396 S. (Rüdiger Zymner) 171
- Andréas Pfersmann: Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècles). Genève (Droz) 2011. 536 S. (Hans Hartje) 173
- Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2009. 800 S. (Patricia Pasic) 175
- Wolfgang Funk, Lucia Krämer (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld (Transcript) 2011. 292 S. (Pascal Nicklas). 178
- Gert Hofmann, Snježana Zorić (eds.): Topodynamics of Arrival. Essays on Self and Pilgrimage. Amsterdam, New York (Rodopi) 2012 (= Spatial Practices, 14). 241 S. (Dana Bönisch). 180

Sammelrezension

Komparatistik im Übergang. Zwei neue Einführungen in die Vergleichende Literaturwissenschaft Ernst Grabovzski: Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag) 2011 (= UTB 3565). 222 S. Evi Zemanek, Alexander Nebrig (Hg.): Komparatistik. Berlin (Akademie Verlag) 2012 (= Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft). 259 S. (Christian Moser)	182
Eingegangene Bücher	190
Buchanzeigen und Projektbeschreibungen von Mitgliedern	191
Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2012.	198
Die DGAVL - Ein Kurzprofil	200
Neue Mitglieder 2012	201
Liste der Mitglieder der DGAVL	202

Begrüßung

Sehr geehrte Mitglieder der DGAVL,

es freut uns sehr, Ihnen das Jahrbuch 2012 präsentieren zu können. Wie im letzten Jahrbuch angekündigt, wird es fortan von Linda Simonis und Christian Moser gemeinsam betreut und herausgegeben. Das Jahrbuch hat sich in den letzten Jahren zu einem Forum der Komparatistik in den deutschsprachigen Ländern entwickelt. Diese Entwicklung soll fortgeführt und nach Kräften befördert werden.

Für einen lebendigen Austausch sind wir auf Ihre Mitarbeit und Unterstützung angewiesen. Wir laden Sie herzlich dazu ein, mit Beiträgen, Kritiken und Nachrichten an unserem Jahrbuch mitzuwirken. Beitrags- oder Rezensionangebote, Aktualitäten, Informationen über anstehende Tagungen, Forschungsvorhaben, Personalien, Stellenangebote, besonders auch Neuerungen bei den komparatistischen Studiengängen richten Sie bitte an:

Dr. Joachim Harst
Universität Bonn
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und
Kulturwissenschaft
Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft
Universität Bonn, Am Hof 1, D 53113 Bonn
Email: jharst1@uni-bonn.de

Informationen, die kurzfristig für alle Mitglieder relevant sind, werden auf der Homepage der DGAVL (www.dgavl.de) platziert oder unmittelbar per Mail verschickt. Die in diesem Band abgedruckte Mitgliederliste gibt den Stand vom 30.03.2013 wieder. Alle Neumitglieder seien an dieser Stelle herzlich begrüßt; zugleich laden wir dazu ein, für die DGAVL aktiv Werbung zu betreiben und Ideen zur Arbeit des Vorstands beizusteuern. Alle Angehörigen unseres Verbandes bitten wir, wie stets, herzlich, uns bei Titel-, Funktions- und natürlich Adressänderungen zu informieren und nach Möglichkeit auch eine aktuelle Mailadresse anzugeben.

Wir danken Dr. Joachim Harst, der die Redaktion besorgte und die Beiträge technisch realisierte, für den berühmten Blick aufs Ganze wieder unserem Verleger Johann S. Koch (Krottenmühl). Herzlicher Dank gebührt nicht zuletzt auch den Beiträgerinnen und Beiträgern dieses Jahrbuchs.

Mit den besten Grüßen

Christian Moser
Linda Simonis

ABHANDLUNGEN

CHRISTIAN MOSER

Comparison - Method or Ethos?*

Comparatists have always had misgivings about the concept of comparison. The status accorded to comparison within Comparative Literature is far from clear. Although the discipline's very name derives from the concept, we are not quite sure what comparison refers to. Does it define what we do? Does it delineate a field of study, a range of objects? Most of us would concede that our practice of analyzing texts and cultural artifacts somehow involves the activity of comparing, but when confronted with the need to specify its procedural value, we tend to be evasive. Thus, bewilderingly, comparatists have systematically neglected one of their key concepts. In a way, comparison is the great Unthought Known of Comparative Literature.¹

Rarely do comparatists reflect explicitly on the significance of comparison for the discipline. When such reflection does occur, there is a remarkable reluctance to characterize comparison as a method.² In a recent study that inquires into the idea of comparison in a postcolonial world, Natalie Melas points to the fact that there is a consensus within the discipline not to solidify the comparative approach into a formal method: »Comparison makes its comeback not as a method but as a space, where it signifies inclusiveness and a non-hierarchical transversality« (Melas 2007, 41). As a space, comparison does not refer to a formal procedure that is based on clear theoretical tenets; rather, it relates to some kind of pre-procedural and metaphorical ground, to a guiding principle of transcultural openness. Thus, the space of comparison marks the figure of an ethical stance, »an ethos of inclusiveness« (Melas 2007, 3). This tendency to transform method into ethos seems to be pervasive. It can also be observed in neighboring disciplines such as transnational historiography. According to Jürgen Osterhammel, an eminent representative of comparative global

* An earlier and shorter version of this essay was published in: *Inquire. Journal of Comparative Literature* 2.2 (June 2012), <http://inquire.streetmag.org/articles/76>.

1 On the concept of the Unthought Known see Bollas 1987.

2 »Selten sind in der Fachdiskussion konkrete Überlegungen darüber angestellt worden, worin die Methodik des Vergleichens bestehe; von einer Methodologie kann *a fortiori* noch weniger die Rede sein.« (Corbineau-Hoffmann 2000, 76.) - A typical way of evading the question of method in standard introductions to Comparative Literature is to talk about the *history* of literary comparison instead of engaging in methodological reflection. The latest generation of introductions, however, seems to be prepared to face the methodological challenge of comparison. Thus, the editors of the most up-to-date introduction available on the German market advocate the rehabilitation of comparison as a »heuristische[] Leitmethode« (Zemanek/Nebbrig 2012, 18). For an appraisal of this new introduction, see my review in the present volume, 182-190; for a survey of methodological reflection on comparison within the discipline of Comparative Literature, see Zelle 2004/2005.

history studies, transcultural comparativism constitutes »a mental attitude rather than a method« (»eher eine Einstellung als eine Methode«; Osterhammel 1996, 295).³ He then proceeds to define this attitude more specifically as a sort of »pre-methodological cosmopolitanism« (»vormethodische [...] Weltbürgerlichkeit«; *ibid.*, 295). But what does it mean when we designate comparison as an attitude or an ethos? Ethos is an Aristotelian term.⁴ It signifies a habit of thought, an intellectual activity that has been turned into a routine and has thus acquired the status of second nature. Could it be that by putting ethos in place of method we have naturalized the practice of comparison? Is this just another ruse we employ to evade serious methodological reflection, to prevent us from asking what we really do when we compare?

In order to elucidate this point, I would like to draw attention to an episode in the history of German Comparative Literature that can illuminate an important question: to what extent does comparison constitute a blind spot of literary analysis? This episode not only exemplifies the methodological blindness of a certain type of interpretation, but also exposes the theoretical insight that lies hidden within the practice of comparison. In 1970, the well-known scholar of Romance literature Hans Robert Jauß published his book *Literaturgeschichte als Provokation*. This work is one of the founding documents of reception theory and of the so-called School of Constance. In one chapter, Jauß launches a severe attack against the discipline of Comparative Literature (Jauß 1970, 107–143). Jauß's critique of Comparative Literature and the harshness of its tone came as quite a surprise. To begin with, the ties between Romance studies and Comparative Literature have always been very strong in Germany, with many eminent comparatists proceeding from the ranks of Romance scholars. Two famous representatives, Erich Auerbach and Leo Spitzer, have even been credited with »exporting« Comparative Literature to America.⁵ Moreover, Jauß himself always strived to abolish the compartmentalization of literary studies into national philologies and to put them on a transnational footing. In many of his studies, he goes beyond the confines of Romance literature and draws comparisons between French, Italian, German, English and Russian texts. The chapter that contains his attack on Comparative Literature, »Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal,« is a case in point (*ibid.*, 107–143). Here, Jauß correlates the works of the French writers Victor Hugo and Stendhal with the German literary movement *Junges Deutschland*, thereby sketching the transnational phenomenon of a »literary revolution« (»literarische[] Revolution«; *ibid.*, 107). Consequently, Jauß does not object to comparison *per se* or to literary cosmopolitanism – far from it. He directs his critique against a specific mode of comparison, which he associates with the discipline of Comparative Literature. To be precise, Jauß identifies Comparative Literature with comparison, in so far as it is practiced as a *method*. His own analysis is offered as a non-methodical alternative to methodic comparison. Jauß takes Comparative Literature to task for »turning comparison into an autonomous method and a metahistoric category« (»aus dem Vergleich eine autonome Methode und metahistorische Kategorie zu machen«; *ibid.*, 141). As a method, Jauß contends, comparison contributes to the

3 All German to English translations are done by the author.

4 See Aristotle: *Nicomachean Ethics*, Book II.

5 On the influence of Auerbach and Spitzer on American Comparative Literature see Levin 1967. Rey Chow considers Auerbach's *Mimesis* to be »an authoritative founding text of our postwar (and largely North American) academic discipline« (Chow 2011, 17).

national compartmentalization of literature in that it presupposes the existence of independent national literary histories that follow their own inherently determined trajectories of evolution. By contrast, Jauß claims that his mode of non-methodic comparison may lead the way to a truly transnational form of literary historiography.

Jauß's aversion to method in general and to comparison in particular can be traced back to his major theoretical source, the hermeneutic philosophy of Hans-Georg Gadamer. Gadamer posits a rigid opposition between hermeneutic understanding and method. One of his basic tenets implies that the hermeneutic process of extracting meaning cannot be taught and formalized as a method. According to Gadamer, reception, the understanding of a text, is not a reproductive but a productive activity. Therefore, he attributes pivotal significance to the hermeneutic category of ›application‹ – the creative act of making use of a text in a specific historic situation, of refreshing an element of tradition by bringing it to bear on a current problem.⁶ However, Gadamer goes out of his way to make sure that application preserves a non-methodic character. In his view, application is not a distinct procedure that supplements the cognitive act of understanding in order to make it fit to a particular situation; rather, it forms an integral part of this act: Whenever we manage to understand a text, we have always already applied it to our specific position (›Verstehen ist [...] immer schon Anwenden‹; Gadamer 1990, 314). The text and the instances of its application are constituents of an overarching and continuous historical process, an exegetical tradition that progressively unfolds its many layers of meaning. Method, by contrast, disrupts this historic continuity. Method marks a technical and constructive intervention, which approaches a text not from within a tradition but from outside, thus forcing an understanding upon it, instead of unfolding its potential meaning. According to Gadamer, method subdues its object and arbitrarily imposes a reading. In the humanities, the method *par excellence* which displays all these defects is comparison. Gadamer taxes the philosopher Wilhelm Dilthey for having introduced the comparative method into the humanities. In Gadamer's view, the subject of comparison assumes a position of detachment with regard to the objects that are to be correlated and disposed of at her will: ›Das Wesen des Vergleichens setzt die Ungebundenheit der erkennenden Subjektivität, die über das eine wie über das andere verfügt, bereits voraus‹ (ibid., 237–238). Comparison removes the objects from their historical contexts, detaches them from tradition, and arranges them on an artificial plane of ›simultaneity‹: ›Es [sc. das Vergleichen] macht auf eine erklärte Weise gleichzeitig‹ (ibid., 238). It spatializes and ›flattens‹ history for the sake of producing an ›objective‹ truth, which, however, is no more than an arbitrary construct.

In his critique of Comparative Literature, Jauß moves along the lines of Gadamer's condemnation of method. He accuses Comparative Literature of negating the historicity of its objects: ›Solche Beziehungen des reinen Vergleichs sind aber primär zeitlos‹ (Jauß 1970, 142). Jauß declares his intention to retemporalize comparison and to reimmerse its objects in the flux of history. He wants to achieve this goal by employing the transnational ›overruling historical process of literary evolution‹ as a ›tertium comparationis,‹ a yardstick by which to measure the particular literary phenomena (ibid., 121). Furthermore, he claims that he, as an interpreter of the phenomena, speaks from within this historical process: he is able to identify Hugo, Stendhal

6 On Gadamer's concept of application see Moser 2006.

and Heinrich Heine as protagonists of a literary revolution because he himself, as a member of post-1968 academia, is part of a revolutionary environment.

So much for the theoretical program that Jauß advertises as an antidote to the method of Comparative Literature. Significantly, however, Jauß deviates from this theory in his practice of comparison. When comparing the works of Hugo, Stendhal and Heine, Jauß proceeds methodically in Gadamer's (negatively evaluated) sense of the term. First, he observes that the poetic principles upheld by these three writers betray far-reaching similarities, which cannot be reduced to mutual influence, but which are instead the result of a common structural predicament. Thus, instead of reinserting these works into the diachrony of history, Jauß isolates a single moment in time. He constructs a situation of simultaneity, explicitly labeling his procedure »the inception of a synchronic analysis of literature« (»Anfang einer synchronischen Literaturbetrachtung«), which depends on the choice of an appropriate »point of intersection« (»Wahl eines Schnittpunkts«; *ibid.*, 143). Jauß arrests the process of history so that he can make visible a significant »spatial« constellation. Second, he characterizes the three writers as heralds of a literary revolution. They represent the principle of historic rupture, so to speak, of radical temporal discontinuity. Thus, Jauß engages in a double comparison. On the one hand, he correlates the three writers in order to identify an epochal break, on the other hand, this discontinuity allows him to identify and contrast two radically different orders of writing: the new, modern order initiated by Hugo, Stendhal and Heine, which obliges the poet to grapple with the problems of contemporary reality; and the old order (»Kunstperiode«), which conceives of poetry as an art form, located in an ideal sphere high above »the real.« Jauß is not interested in reconstructing the evolutionary process by which the new order developed out of the old. Rather, he pits the two orders against each other to highlight their differences.

To conclude, Jauß's practice of comparison thrives on the construction of discontinuities and simultaneities. He does not relate his objects of comparison to an overarching historical process, to a comprehensive continuity, on the contrary, he disrupts this process, thereby effecting a spatialization of history. By arresting the flow of time, he gains insight into underlying structures. Judging from his technique of comparison, Jauß is closer to Michel Foucault and his concept of epistemic rifts than to his averred model Gadamer. What this means, however, is that Jauß practices the very *method* of comparison that he rejects in his theoretical program. He turns out to be a comparatist in spite of himself. Ironically, Jauß is a typical comparatist not only by virtue of his procedure, but also by virtue of his methodological blindness. The insight he gains into the objects of comparison is linked to a blindness concerning the way he achieves it. Whereas he criticizes Comparative Literature for its naiveté concerning methodological reflection, he himself reproduces this naiveté, while at the same time attesting to the sophistication of the method that he (openly) condemns and (surreptitiously) applies.

What do we learn from this case study of methodological aberrancy? The episode illustrates to what extent comparison constitutes the blind spot of the discipline's self-understanding. It is not only that Jauß is strangely unaware of what he actually does when he compares. In their reactions to his attack against the discipline, representatives of Comparative Literature defended its right to exist and argued for its ab-

solite necessity.⁷ None of them, however, accepted Jauß's methodological challenge; nobody felt provoked to reflect on the vicissitudes of comparison.⁸ After Jauß, comparison has remained the Unthought Known of Comparative Literature. But there is more to be gleaned from this episode. It admonishes us, I think, to be careful not to underrate the methodical aspect of comparison. Whenever we denigrate comparison as a mere method, we stand in danger of perpetuating the methodological blindness we criticize. If, as Natalie Melas observes, comparatists today prefer to see comparison as a space rather than as a method, they risk succumbing to this danger. For it is the *method* of comparison that spatializes history, that opens up a space of comparison in the first place. The spatialization effected by comparison *qua* method should not be considered as a defect, but as a productive act. Insofar as it is a method, comparison reveals itself to be a constructive intervention. It reminds us that the objects of comparison are not simply given; rather, they are generated by the analyst, just as the space is that which makes it possible to correlate them. There is no opposition between the space and the method of comparison. One is the product of the other; both are irreducible elements of a constructive operation.

Works cited

- Aristotle: *Nicomachean Ethics*. Trans. H. Rackham. Rev. ed. London 1934.
- Bollas, Christopher: *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York 1987.
- Chow, Rey: *A Discipline of Tolerance*. In: Ali Behdad/Dominic Thomas (eds.): *A Companion to Comparative Literature*. Chichester 2011, 15-27.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin 2000.
- Dyserinck, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn 1977.
- Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*. Vol. 1: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 6th ed. Tübingen 1990.
- Gsteiger, Manfred: *Provokation der Komparatistik?* In: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 7 (1972), 303-305.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970.
- Kaiser, Gerhard R.: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand - Kritik - Aufgaben*. Darmstadt 1980.
- Levin, Harry: *Two Romanists in America: Spitzer and Auerbach*. In: Harry Levin (ed.): *Grounds for Comparison*. Cambridge, Mass. 1972, 110-130.
- Melas, Natalie: *All the Difference in the World. Postcoloniality and the Ends of Comparison*. Stanford 2007.
- Moser, Christian: *Gadamers Konzept der Applikation*. In: Christian Moser: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne*. Tübingen 2006, 17-22.

7 For reactions to Jauß's provocation of the discipline see Gsteiger 1972; Dyserinck 1977, 73-76; Schulz-Buschhaus 1979; Kaiser 1980, 2-3; and Rinner/Zerinschek 1981.

8 The one exception, perhaps, being Ulrich Schulz-Buschhaus 1979, who makes some shrewd observations concerning Jauß's technique of comparison.

- Osterhammel, Jürgen: Transkulturell vergleichende Geschichtswissenschaft. In: Heinz-Gerhard Haupt/Jürgen Kocka (eds.): *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M./New York 1996, 271-313.
- Rinner, Fridrun/Klaus Zerinschek: Die Vergleichende Literaturwissenschaft als Provokation der Rezeptionsästhetik. In: Fridrun Rinner/Klaus Zerinschek (eds.): *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit*. Festschrift für Zoran Konstantinović. Heidelberg 1981, 169-177.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. Zum Verhältnis von einzelsprachlichen Literaturen und Vergleichender Literaturwissenschaft. In: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 14 (1979), 223-236.
- Zelle, Carsten: Komparatistik und comparatio - der Vergleich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Skizze einer Bestandsaufnahme. In: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL* 2004/2005, 13-33.
- Zemanek, Evi/Alexander Nebrig (eds.): *Komparatistik*. Berlin 2012.

»Manchmal ist ein Wort vonnöthen,
Oft ist's besser daß man schweigt ...«

Bemerkungen zu Wolfgang Stadlers *Pragmatik des Schweigens* aus
literaturwissenschaftlicher Sicht

Die folgenden Ausführungen verstehen sich in keinster Weise als Rezension im Sinne einer fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wolfgang Stadlers 2010 erschienener slawistisch-linguistischer Habilitationsschrift *Pragmatik des Schweigens*. Dazu fehlen mir die nötigen Kompetenzen, und das vorliegende Jahrbuch wäre dafür sicher auch nicht der geeignete Rahmen. Vielmehr möchte ich einige Früchte interdisziplinärer Neugier präsentieren, will sagen: Elemente der Argumentation des besagten Werks, die mich besonders inspiriert haben, herausgreifen, kommentieren und in Beziehung zu ausgewählten literarischen Beispieltexen setzen. Einen Orientierungspunkt bildet dabei die aus der Rhetorik bekannte Figur der Paralipse als bekundetes Übergehen eines oder mehrerer Redegegenstände, anders gesagt: das paradoxale Nennen dessen, was man gleichwohl zu Verschweigen ankündigt.

Doch zunächst einige knappe Informationen zu Wolfgang Stadlers Monographie. Am Anfang seines Buchs steht eine systematische Grundlegung, in der ein pragmalinguistisches Modell des Schweigens entwickelt wird. Es folgt eine Bestandsaufnahme der sei es lexikalisch, phraseologisch oder in kulturellen Normen kodifizierten Ausprägungsformen des Schweigens in der russischen Kultur. In den vier letzten Kapiteln finden sich detaillierte Analysen zu sehr unterschiedlichen Diskursformen. Dabei geht es um das Phänomen des Schweigens im urbanen Gespräch, im zeitgenössischen russischen Drama, im übersetzten Erzähltext und seiner Verfilmung sowie in zwei massenmedialen Formaten, der Reportage und der Talk-Show. – Die *Pragmatik des Schweigens* entwickelt einerseits einen sehr grundsätzlichen kommunikations- und handlungs-

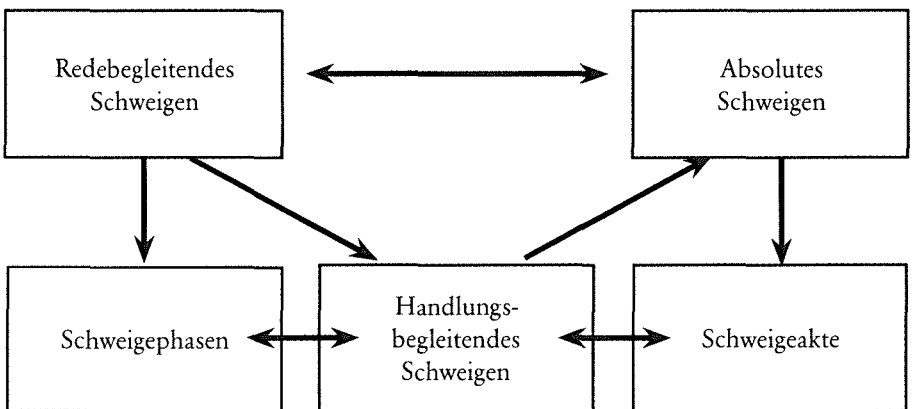


Abb. 1: Schweigearten und Schweigetypen nach Wolfgang Stadler (2010, 25).

theoretischen Zugang zum Phänomen des Schweigens und führt zum anderen die erstaunliche Spannweite dieses Untersuchungsgegenstands anschaulich vor Augen. Dies schließt eine alles andere als selbstverständliche, gerade für Quereinsteiger äußerst hilfreiche Tugend ein: Wolfgang Stadler pflegt einen luziden, verständlichen Stil, der den Leser zum Nachvollzug und Weiterdenken einlädt, statt ihn durch sprachliche, terminologische oder argumentative Bollwerke auszugrenzen. Dazu gehört auch die in einer solchen Publikation bemerkenswerte Tatsache, dass die zahlreichen russischen Zitate entweder übersetzt oder zumindest paraphrasiert werden.

Das seiner Untersuchung zu Grunde liegende pragmalinguistische Modell veranschaulicht Wolfgang Stadler in dem Diagramm *Schweigearten und Schweigetypen* (vgl. Abb. 1, S. 17). Dort entwirft er eine Typologie, die zwei relativ klar definierte Ausprägungsformen intendierten Schweigens und einen Übergangsbereich enthält. Den *Schweigephasen*, die einen Gesprächsschritt von anderen abgrenzen und auch intern gliedern können, stehen emphatische *Schweigeakte* gegenüber. Zwischen beiden verortet Stadler das *handlungsbegleitende Schweigen* als »jenen Typ des Schweigens, das mit anderen Formen einer primären Aktivität oder primären Handelns gekoppelt ist« (Stadler 2010, 30). Nur bei dieser Übergangsform wird der Ansatz um eine dynamisch-prozessuale Dimension erweitert: Handlungsbegleitendes Schweigen kann »z. B. aus der Rede entstehen und sich in ein absolutes Schweige(verhalte)n wandeln« (Stadler 2010, 24). Deutlich gemacht wird dies im Schema durch die Pfeile, die die Übergangsform mit den beiden klar definierten, tendenziell statischen Ausprägungsformen verbinden.

Es bietet sich an, zentrale kommunikative und pragmatische Parameter des untersuchten Phänomens herauszuarbeiten und zu isolieren, um einen alternativen, möglicherweise erhellenden Blick auf die Spezifik der drei Typen und ihre Relation zueinander zu gewinnen. Als solche Parameter des Schweigens erscheinen mir einerseits seine temporale Erstreckung (hier reicht die Spannweite von nicht-kontinuierlich/kurz bis zu kontinuierlich/lang), andererseits seine pragmatische bzw. kommunikative Prominenz, d. h. gewissermaßen die Platzierung auf der Bühne des jeweiligen Handlungs- bzw. Gesprächszusammenhangs (zwischen Hintergrund und Vordergrund). Legt man diese Parameter an, so kann man die Stadlerschen Schweigetypen versuchsweise in das folgende Raster einordnen:

Temporale Erstreckung	kontinuierlich/lang	nicht-kontinuierlich/kurz
Pragmatische bzw. kommunikative Prominenz		
Vordergrund	Schweigeakt / absolutes Schweigen	
		Schweigephase/ redebegleitendes Schweigen
Hintergrund	handlungsbegleitendes Schweigen	handlungsbegleitendes Schweigen

Die Intentionalität des Schweigens, eine Grundvoraussetzung und ein wichtiges Merkmal des untersuchten Gegenstands in Stadlers kommunikationstheoretischem Ansatz,

ist, wie man in dieser Darstellung sieht, in den drei Typen unterschiedlich stark ausgeprägt bzw. wahrnehmbar. Am schwächsten erscheint sie dort, wo das Schweigen gegenüber einem zeitgleichen Phänomen – sei es eine Handlung, ein Vorgang oder ein Zustand – zurücktritt und nur eine kurze Zeitspanne andauert (das wäre im Schema rechts unten). Am greifbarsten und wirksamsten ist das Schweigen im Schema links oben, also dort, wo es zeitgleich Ablaufendes bzw. Vorhandenes in den Hintergrund drängt, über einen langen, zusammenhängenden Zeitraum aufrechterhalten wird und sich damit als in hohem Maße beabsichtigter kommunikativer Akt zu erkennen gibt.

In seinen deutlichsten Ausprägungsformen fungiert das Schweigen Wolfgang Stadler zufolge als Nullzeichen. Ein »Nichtvorhandensein«, das »zum entsprechenden Vorhandensein in einer binären Opposition steht, wird [...] dadurch zu einem wahren semiologischen Bestandteil«. So hatte Roman Jakobson das Nullzeichen bereits 1940 beschrieben und es als »eine der wesentlichsten und reichhaltigsten sprachlichen Kategorien« (Jakobson 1971, 220) herausgehoben. Setzte Jakobson die Nullformen auf den unterschiedlichsten sprachlichen Ebenen noch weitgehend mit dem unmarkierten Teil einer binären Opposition gleich, so erfolgte in Jurij Lotmans verwandtem literaturwissenschaftlichen Begriff des *minus-priem* bzw. Negativ-Verfahrens (vgl. Lotman 1977, 60) eine Umwertung: Die im kommunikativen Kontext eigentlich zu erwartende Lokution wird vermieden; der statt dessen nicht-sprachlich vollzogene illokutive Akt ist umso stärker markiert und kann entsprechend intensive perlokutive Effekte hervorbringen.

Wechselt man vom mündlichen zum schriftlichen Kommunikationskanal, bietet sich hier ein Verweis auf Jurij Tynjanovs Begriff des »Textäquivalents« an. Tynjanov versteht darunter Zeichen, insbesondere aus dem Bereich der Interpunktion, die an die Stelle eines eigentlich zu erwartenden Wortlauts treten (vgl. Tynjanov 1977, 50–55). Solcherart graphisch kenntlich gemachtes Schweigen einer fiktiven Figur oder der Erzählinstanz vermag enorme Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Ich will dies kurz an Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O...* aus dem Jahre 1808 verdeutlichen. In ihr geht es um die Geschichte einer bis dato unbescholtenen Witwe und Mutter mehrerer Kinder, die für sich selbst unerklärlich schwanger wird. Daraufhin muss sie gesellschaftliche Ächtung hinnehmen, bis sich am Ende alles zum Besten wendet. Die gleichermaßen entscheidende wie pikante Rolle bei der Schürzung wie auch der Lösung des Knotens spielt der Graf F., ein hochdekoriertes russischer Offizier. Er hatte die Marquise während eines Überfalls russischer Truppen auf eine oberitalienische Festung vor den Übergriffen seiner Landsleute gerettet. Erzählt wird dies folgendermaßen:

Man schleppte sie [die Marquise; S.D.] in den hinteren Schloßhof, wo sie eben, unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde [die russischen Soldaten; S.D.], die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute. Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er [...] bot [...] der Dame [...] den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen [...] Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte [...], daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück. (Kleist 2005, 144f.)

Das Verhalten des Offiziers wird vom Erzähler als heldenmütig und edel geschildert – wäre da nicht das verräterische Satzzeichen im letzten Satz der zitierten Passage, der wohl berühmteste Gedankenstrich der deutschsprachigen Literatur. Er fällt eigent-

lich nur deshalb auf, weil er den atemlosen Strom nicht enden wollender komplexer Satzgefüge, die für Kleists Stil charakteristisch sind, ganz unvermittelt unterbricht. Der Unterschied zwischen ›schriftlichem‹ und ›mündlichem Schweigen‹ wird hier besonders deutlich: Was in der stillen Lektüre fehlt und durch entsprechende Interpretationsleistung des Lesers ergänzt werden muss, sind die sogenannten »Begleiter des Schweigens«. Bei Wolfgang Stadler heißt es dazu:

Die Sprache der Augen, des Mundes, der Hände, des Körpers, die der Sprecher bei der Verweigerung seines Sprechaktes einsetzt, dienen dazu, die fehlende Lokution zu kompensieren, und sind maßgeblich bei der Decodierung des Schweigens durch den Adressaten. (Stadler 2010, 56)

Eine kleine, wenngleich wohlmarkierte Pause im Erzählfluss, die das Verschweigen einer größeren Sequenz im Geschehensablauf – den Missbrauch der ohnmächtigen Marquise durch den Grafen F. – mit noch weitaus umfangreicheren Folgen für die beteiligten Figuren und die Handlungsentwicklung anzeigt: der Schwangerschaft der Marquise, ihrer zeitweiligen Verstoßung aus der Familie sowie der vorerst vergeblichen, schließlich aber erfolgreichen Versuche des Grafen, durch ihre Heirat sein Vergehen wiedergutzumachen.

Das Verschweigen der unerhörten Tat des Offiziers gibt der Kleistsche Erzähler also nur andeutungsweise zu erkennen. Gewiss müssen hier die Diskursregeln zur Entstehungszeit berücksichtigt werden – die Vergewaltigung einer ohnmächtigen Frau aus den gehobenen Gesellschaftskreisen durch einen hochdekorierten Adligen gehörte 1808 in den Bereich des literarisch Unaussprechlichen; selbst in Kleists ›dezenter‹ Darstellungsform rief die Novelle fast durchwegs Kritik, ja Entrüstung bei den zeitgenössischen Lesern hervor.¹ Entscheidender ist aus meiner Sicht jedoch eine systematische Dimension dieses Verfahrens. Durch das bereits beschriebene Anzeigen des großen, bedeutenden Verschweigens und Verschwiegenen durch den kleinen, zumal in der stillen Lektüre leicht zu übersehenden manifesten kommunikativen Schweigeakt erreicht Kleist einerseits einen beträchtlichen Spannungsaufbau für seine Novelle. Zum anderen ist es gerade diese markierte Diskrepanz, die den generellen Scheincharakter und die Unzuverlässigkeit der Sprachverwendung sowie damit zugleich die grundsätzliche Fragwürdigkeit der ihr zugrundeliegenden gesellschaftlichen und moralischen Regeln besonders wirkungsvoll offenlegt. Der besagte Gedankenstrich in *Die Marquise von O...* wird somit tendenziell zur Paralipse, rückt als aufmerksamkeitsheischendes Textäquivalent im Sinne Tynjanovs den Schweigeakt in den Vordergrund und fordert die Rezipienten dazu auf, möglichst genau zu rekonstruieren, worüber und warum geschwiegen wird.

Hat sich damit unter literaturwissenschaftlicher Perspektive der Schweigeakt selbst als hochkomplex und künstlerisch produktiv erwiesen, so ist die metakommunikative Dimension des Phänomens literarisch nicht minder relevant: das Sprechen über das Schweigen. Zum einen dient es der Sicherstellung der Intention: Am Beispiel der *Marquise von O...* hat sich ja gezeigt, wie prekär die alleinige Performanz des Schweigens im literarischen Text sein kann. Zum anderen und vor allem aber bietet sich der Literatur beim Sprechen über das Schweigen eine besonders klare Gelegenheit, sich mit Autoreferenzialität und Autoreflexivität selbst in Szene zu setzen.

1 Vgl. den Abschnitt »Wirkung« in Klaus Müller-Salgets Kommentar zur Novelle (Kleist 2005, 772–775).

Ein interessantes Beispiel dafür stellt das Gedicht »Bedenklich« aus Goethes 1819 erschienenem *West-östlichen Divan* dar:

Bedenklich

Soll ich von Smaragden reden,
Die dein Finger niedlich zeigt?
Manchmal ist ein Wort vonnöthen,
Oft ist's besser daß man schweigt.

Also sag' ich: daß die Farbe
Grün und augerquicklich sey!
Sage nicht daß Schmerz und Narbe
Zu befürchten nah dabey.

Immerhin! du magst es lesen!
Warum übst du solche Macht!
»So gefährlich ist dein Wesen
Als erquicklich der Smaragd.«

(Goethe 2010, Bd. 1, 38)

Das Gedicht liefert ein sehr prägnantes Beispiel für die von Wolfgang Stadler herausgearbeitete Bedeutungsvariante ›Schweigen als Zurückhaltung aus Furcht bzw. Rücksicht‹ (vgl. Stadler 2010, 78). Allerdings in einer sehr komplexen und durchaus paradoxalen Argumentation.

Das lyrische Ich richtet sich an ein nicht näher bezeichnetes, aus dem Thema des Textes einigermaßen zweifelsfrei als weiblich zu bestimmendes Gegenüber. Ganz offensichtlich befindet sich der Sprecher in einem Dilemma: Er fühlt sich einerseits angezogen und möchte dies zeigen, schreckt jedoch andererseits vor möglichen Verletzungen seiner Gefühle zurück. Als Sinnbild dafür dient der Smaragd, der einerseits durch seine grüne Farbe und die ihm zugesprochene Heilkraft für die Augen positiv besetzt ist, der aber andererseits aufgrund seiner Härte und Scharfkantigkeit auch als besonders gefährlich gilt. Im Hinblick auf diese inhaltliche Zweiteilung zeigen die ersten beiden Strophen des Gedichts einen bemerkenswert konsequenten, komplementären Aufbau: Die jeweils ersten Verspaare thematisieren die erstrebenswerte Dimension der Zweierbeziehung, die jeweils zweiten Verspaare die von ihr möglicherweise ausgehenden Gefahren. Ausgesprochen (V. 5: »also sag' ich«) wird das positive, verschwiegen (V. 7: »sage nicht«) dagegen das negative Potential der Zweierbeziehung. Die – in indirekter Rede wiedergegebene – ›tatsächliche‹ Äußerung rückt damit in die Nähe eines beschönigenden Kompliments. Insgesamt wirkt dies zunächst wie eine bestätigende Illustration des im zweiten Verspaar aufgerufenen Sprichworts »Reden ist Silber, Schweigen ist Gold«. Diese affirmative Lesart wird allerdings durch die Form der – im Unterschied zu Kleist *expliziten* – Paralipse unterminiert: Denn den Status einer minder wertvollen Halbwahrheit erhält das vorgebrachte Kompliment ja gerade erst dadurch, dass die Gefahr zwar erkannt, aber geflissentlich verschwiegen wird.

Doch Goethe belässt es nicht bei dieser bereits jetzt anspruchsvollen Argumentation. Stellen die ersten beiden Strophen, wie skizziert, das Sprechen dem Schweigen gegenüber, so führt die dritte Strophe eine andere Binäropposition ein: Sprechen vs. Schreiben bzw. Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit. Der neu hinzutretende Kanal ermöglicht ein Kommunizieren über die Distanz hinweg, d. h. ohne die Verlockungen

und Gefährdungen des intimen Zweiergesprächs. Und er ist zugleich ausgelegt auf die Wiederholbarkeit der Rezeption und damit gut geeignet, um komplexe Aussagen zu transportieren. Beides macht sich das lyrische Ich des Gedichts zunutze. »Immerhin! du magst es lesen!« lautet das in V. 9 durch gleich zwei Ausrufezeichen sehr nachdrücklich vorgetragene Programm: Die Restriktionen der ersten beiden Strophen werden aufgehoben, indem komplett auf *schriftliche* Übermittlung umgestellt wird. Der 2. Vers der dritten Strophe – »Warum übst du solche Macht!« – erhebt sogar einen gewissen Vorwurf gegenüber dem weiblichen Gegenüber: Die Binnenadressatin selbst ist die Ursache für Attraktion und Gefahr und, so könnte man paraphrasieren, muss es dementsprechend ertragen können, wenn man ihr dies vor Augen führt.

Die an dieser Stelle bereits erkennbare Tendenz zur distanzierenden Emanzipation des lyrischen Ichs erreicht im letzten Verspaar ihren Höhepunkt:

So gefährlich ist dein Wesen
Als erquicklich der Smaragd.

Äußerlich ähnelt die durch die Anführungszeichen in ihrer »zitathaften Schriftlichkeit«² ausgestellte Formulierung einem klassischen Edelsteinvergleich, wie er etwa aus dem Petrarkismus geläufig ist. Dort besteht das Grundprinzip in der affirmativen Parallelsetzung positiver Merkmale des Bildspenders und Bildempfängers. Ganz anders in Goethes Gedicht. Dort wird zwar mit der Erquicklichkeit des Smaragds auch eine hochgeschätzte Qualität des Bildspenders aufgerufen. Doch ihr wird gerade keine positiv, sondern eine negativ bewertete Eigenschaft der Adressatin zugeordnet: deren Gefährlichkeit. Verglichen wird damit Gutes und Schlechtes, d. h. die einander konträr gegenüberstehenden Elemente einer Binäropposition. Um trotzdem eine Parallelsetzung vornehmen zu können, verschiebt der Sprecher den Fokus von der Qualität auf die Quantität: Direkt proportional sind Smaragd und Angesprochene bzw. Angeschriebene allein im Hinblick auf die Intensität der Folgen, die das lyrische Ich beim Kontakt mit ihnen zu erwarten hat. Möglicherweise wirft diese in hohem Maße verwirrende, zumindest auf der primären Bedeutungsebene alles andere als schmeichelhafte Schlusswendung ein anderes Licht auf die im Gedicht verhandelte Bewertung von Reden und Schweigen.³

Vor allem aber unterstreicht sie die kaum zu überschätzende Bedeutung des Schweigens und seiner Pragmatik auch und gerade in der Literatur. In diesem Sinne sind Wolfgang Stadlers facettenreichem und auch jenseits der unmittelbaren Fachgrenzen inspirierendem Buch viele Leser zu wünschen.

2 Vgl. Hendrik Birus' Kommentar zum Gedicht (Goethe 2010, Bd. 2, 1041).

3 Interessant ist dabei auch ein Blick auf den unmittelbaren Entstehungskontext des Gedichtes: »Anlaß für dieses spielerisch-graziöse Huldigungsgedicht war [...] die 15jährige holländische Baroneß Betty Strick van Linschoten, die Goethe traf, als er von Heidelberg aus Mannheim besuchte« (Hendrik Birus in Goethe 2010, Bd. 2, 1040).

Bibliographie

- Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan*. 2 Bde. Hg. von Hendrik Birus. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Berlin 2010.
- Jakobson, Roman: Das Nullzeichen. In: ders.: *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague/Paris 1971, 220-222.
- Kleist, Heinrich von: Die Marquise von O... In: ders.: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 2005, 143-186.
- Lotman, Jurij M.: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a. M. 1977.
- Stadler, Wolfgang: *Pragmatik des Schweigens. Schweigeakte, Schweigephasen und handlungsbegleitendes Schweigen im Russischen*. Frankfurt a. M. 2010.
- Tynjanov, Jurij: *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes*. München 1977.

Mit Averroes auf der Suche

Der unerfüllte Wunsch nach einem universellen Gattungslexikon

Jorge Luis Borges widmet einen der Prosatexte seiner berühmten Sammlung *El Aleph* (1949) dem maurischen Gelehrten Ibn Rushd (1126–1198), der im 12. Jahrhundert in Cordoba wirkte und den die Nachwelt als Aristoteles-Vermittler unter dem Namen »Averroes« kennt (vgl. Hindawi 1993, 6–8). Borges versetzt sich in das Mittelalter mit seinem Widerstreit zwischen Realismus und Nominalismus, also dem Beharren auf der Substantialität von Allgemeinbegriffen bzw. einer Skepsis, die darin nur »Namen«, ja leere Worte sah, *und* er versetzt sich in einen Mauren, der den abendländischen Durst nach Innovation dem Vergnügen seiner Kultur an der Bestätigung des Bestehenden unterordnet. In *La busca de Averroes* (Borges 1989, dt. Übers. Borges 1992a) beginnt Borges mit einer eigentümlichen Verschmelzung historischer, beinahe lexikalischer Information über Ibn Rushd und einer einführenden, ja romantisierenden Fiktion, die dem Philosophen beim Schreiben an einem Mittag in Cordoba über die Schulter blickt. Averroes übersetzt gerade Aristoteles' *Poetik*, doch, so heißt es, »dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la Poética. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*«. ¹ Das Dilemma ist leicht erklärt: »Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la Retórica; nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir«. ² Zugleich sind die Begriffe in der *Poetik* jedoch so häufig, dass es unmöglich ist, sie zu umgehen (ebd.). Ratlos quält sich Averroes, während ironischerweise vor dem Fenster ein Junge, auf den Schultern eines andern, im Spiel den Muezzin nachahmt (Borges 1989, 583; Borges 1992a, 81 f.). Abends ist der Gelehrte zum Essen mit dem weitgereisten, eitlen Abulkásim geladen, der Wunderdinge von einer Chinareise erzählt; u. a. berichtet er, wie er »zu einem Haus aus bemaltem Holz« geführt worden sei »mit Reihen von Schränken oder Balkonen«. ³ Überall hätten Menschen gesessen, auf einer »Terrasse« hätten sie musiziert und Maskierte hätten gebetet, gesungen und Zwiegespräche geführt. ⁴ Irregeleitet durch die *ihren* Erfahrungshorizont bedienenden *Vokabeln*, verstehen Abulkásims Zuhörer ihn nicht und werten dies alles als Narretei. Der Reisende aber beharrt darauf, die Maskierten hätten eine Geschichte dargestellt. Die selbstbewussten Araber indes rühmen sich überlegener Dialektik: Zum Erzählen

1 Borges 1989, 583. Dt. Übersetzung: »hatten ihn zwei Wörter von zweifelhafter Bedeutung zu Beginn der *Poetik* stocken lassen. Es waren die Wörter ›Tragödie‹ und ›Komödie‹.« (Borges 1992a, 81).

2 Ebd. Dt. Übersetzung: »Jahre vorher war er ihnen im dritten Buch der *Rhetorik* begegnet; kein Mensch im Umkreis des Islam hatte eine Ahnung, was sie bedeuten sollten« (Borges 1992a, 81).

3 »Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada [...] con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras« (Borges 1989, 585).

4 Borges 1992a, 85. »En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban« (Borges 1989, 585).

einer Geschichte seien so viele Personen nicht notwendig. Und Averroes, in dem sich Borges verzerrt spiegelt, leitet gar über zu seiner Lieblingsidee, dass, ob nun aus islamischer Orthodoxie oder semiotischer Spekulation, in der unendlichen Kombination eines begrenzten Zeichensystems alles potentiell schon gesagt, seit Beginn der Poesie in deren Zeichensystem alles Sagbare schon eingeschlossen sei. Als er morgens heimkehrt, haben sich ihm – so glaubt er – die beiden rätselhaften Begriffe geklärt; bündig notiert er: »Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario« (Borges 1989, 587).⁵ Mu'allaqas (oder arabisch: mu'allaqāt) nennt man, dies erläutern die Borges-Ausgaben in aller Regel nicht, kanonische Texte von sieben vor-islamischen, altarabischen Dichtern (vgl. Wagner 1987, 155–158), und hier ist es, wo man von Borges, wohl spöttischerweise, gezwungen wird, sich zu fühlen wie Averroes bei dem Wort »Tragödie«. Borges wäre aber nicht Borges, wenn er es bei dieser ironischen Fallstudie beließe. Er habe, fügt er hinzu, »den Verlauf eines Scheiterns erzählen« wollen (»narrar el proceso de una derrota«, Borges 1989, 587) und als Beispiel einen Gelehrten gewählt, der, befangen im »Bannkreis des Islam« (Borges 1992a, 89; »encerrado en el ámbito del Islam«, Borges 1989, 588), die Bedeutung der beiden Termini nicht kennen konnte. Jedoch habe er erkannt, dass es nicht weniger absurd sei, sich diesen maurischen Gelehrten aufgrund der wenigen Quellen vorstellen zu wollen. Borges' Skepsis reicht also viel weiter; hier indes genügt es, die kulturelle Differenz (ob man sie ernst nimmt oder nicht) in den Blick zu fassen.

In seinem kurzen Essay *Magias parciales del Quijote* (Borges 1952, dt. *Magische Einschübe im ›Quijote‹*, Borges 1992b) präsentiert Borges eine Reihe von Beispielen für Potenzierung bzw. Logarithmierung von textinternen Realitätsebenen. Was er nicht nennt, ist der Name, den die Sache von André Gide erhalten, der sich aber noch nicht in der weltweiten Terminologie durchgesetzt hatte: »mise en abyme«.⁶ Statt dessen, also wohl in der Ahnung eines terminologischen Hohlraums unter ihm, beginnt er seinen Text mit der salvatorischen Klausel: »Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad« (Borges 1952, 55).⁷ Nun zeigt Borges am Beispiel seines Averroes und der Termini »Tragödie« und »Komödie«, also auf ironische Weise, *das* interkulturelle Dilemma der Gattungstheorie. Einerseits ist unbestritten, dass dieser Sachverhalt, den man aus objektivistischer Warte als fundamentales Problem einer Wissenschaft beklagen müsste, die Komparatistik gerade durch einen Bestand an scheinbar unhintergehbaren Differenzen seit vielen Jahrzehnten animiert, ja für nicht wenige Komparatisten gegenüber den Einzelsprachphilologien sogar zu legitimieren scheint. Andererseits ist ebenso evident, dass dieselbe Situation jeden präzisen, übersetzbaren Austausch über Genres erschwert. Im Sinne eines sprachanalytisch-universalistischen Wissenschaftsverständnisses wäre demnach tendenziell eine *Abgleichung* zu wünschen, die in einem zweiten Schritt logisch auch zu einer *Anglei-*

5 »Aristú [...] bezeichnet als Tragödien die Panegyriken und als Komödien die Satiren und Anathemata. Herrliche Tragödien und Komödien bergen in Fülle der Koran und die Mohallakas des Heiligtums« (Borges 1992a, 88).

6 Zu dem ursprünglich in André Gides Tagebuch begegnenden Begriff vgl. Dällenbach 2002.

7 Dt. Übers.: »Wahrscheinlich sind diese Beobachtungen schon einmal geäußert worden, vielleicht sogar schon oft; die Diskussion über ihre Neuheit interessiert mich weniger als die über ihre mögliche Richtigkeit« (Borges 1992b, 56).

chung führte. Die großen Hintergrundfragen wären also: Sind die Differenzen grundsätzlich unhintergebar, und ist eine übersprachliche Kommunikation überhaupt zu wollen? Interessanterweise liegen hier die elementaren Antworten unversöhnlich quer zueinander (vgl. Fricke 1977, 262 gegen Abrams 1972), denn die naturwissenschaftliche Terminologiearbeit verfolgt natürlich das Ziel, Sprache gleichsam überflüssig zu machen bzw. zum kristallklar-durchsichtigen Medium zu optimieren. In den Geisteswissenschaften unterliegen Taxonomien aber besonderen Bedingungen, da kulturelle Gegenstände sich stetig entwickeln und Gattungsbegriffe sich absoluten Stillstellungen verweigern. Dennoch lassen sich auch für den literaturwissenschaftlichen Diskurs Differenzierungen vornehmen, und für die transnationale Terminologie wäre eine Skala einzurichten, an deren Enden einerseits starke begriffliche Heterogenität, andererseits homogene, konfliktlose Terminologie stehen, einerseits also (ursprünglich) national-kulturell definierte Gattungen, andererseits und (beinahe oder scheinbar) universell übersetzbare Termini. Dazwischen nun – gemeinhin findet die Diskussion allenfalls hier statt – besteht ein Mittelbereich von weder problemlos transferierbaren noch national idiosynkratischen Genrebezeichnungen, der für die innerphilologische Translationsforschung besonders fruchtbar ist, nicht zuletzt, weil zu diesem Sektor auch eine Zone von Leerstellen sowie von scheinbar einfachen Vokabeln, »falschen Freunden«, gehört.

Zwar befasst sich auch die Translationsforschung mit Terminologiefragen, doch sind die Kulturwissenschaften ein sperriges Terrain. Nicht so sehr wegen möglicher dekonstruktiver Sprachskepsis, die eine beschreibende und eben auch selbstbeschreibende Metasprache nicht zuließe und demnach auch das Netz aus Begriffen, das das umspannt, was literarisch der Fall ist, eher als Rhetorik bzw. Allegorie auffasste. Ein Rekurs ad infinitum, der auf sicheren Boden führte, ist ihr unvorstellbar, ein Terminus im Ur-Sinne eines »Grenzsteins« vorstellbar nur als Akt naiver (stipulativer) Grenz-Setzung. Doch dieses Problem ist nicht neu; wenn, wird es durch Ausdifferenzierung von pragmatischer Sprachverwendung ausgeklammert, ist jedenfalls in einem energetischen Sprachkonzept nicht lösbar. Gemeinhin ist aber die Kernfrage vielmehr die nach der Gültigkeit von Universalien in den Geisteswissenschaften. Während naturwissenschaftliche Gattungsbegriffe (Forschungsirrtümer beiseitegelassen) nominale Setzungen sind, gibt es – und dies faszinierte gerade Borges in *Funes el memorioso* – in den Kulturwissenschaften strenggenommen so viele Genera wie Einzel Exemplare. Faktisch baut sich in Gestalt unserer Sachwörterbücher und abstrakt in einem imaginären Gesamt-Lexikon der Literaturwissenschaft die Hierarchie der idealen Zusammenführungen auf, aus regionalen und nationalen Traditionen. Hinzu treten Transfer-Traditionen und natürlich die mächtigen einzelnen Stifter oder Gestalter von Gattungen, an denen die historischen Teile der Definitionen nicht mehr vorbeikommen.⁸ So oder so, historisch-kulturelle Begriffe sind multiplen Verschiebungen unterworfen. Daher ist ebenso klar, dass Sachwörterbücher immer nur einen Moment abbilden können. Die Ungenauigkeit, die der Wissenschaftler bedauert, wird also »nur« historiographisch oder »fotografisch« aufgefangen. Damit ist freilich nicht beschlossen, dass Genauigkeit a) nicht doch wünschbar und b) wenn vielleicht in toto unerreichbar, nicht doch

8 Vgl. beispielsweise Heimito von Doderers »Kürzestgeschichten«, die als »histoires ultra-brèves« ins Französische übertragen wurden (Doderer 1998).

steigerbar sei. Wo liegen also die Optimierungsmöglichkeiten für die literarische Formterminologie auf interkultureller Ebene?

Die Reallexikographie der Komparatistik bzw. der internationalen Literaturwissenschaft wurde erst kürzlich genauer klassifiziert und analysiert (Zymner 1999, 2036–2045; Hölder 2005/2006; Hölder 2013c). Dabei wurden auch Probleme und Desiderate der internationalen philologischen Terminologie benannt (Hölder 2013a, 215–217). Lexika kodifizieren Wissensordnungen. Auch hier lauert ein Problem, denn man kann sich Gattungswörterbücher auch anders vorstellen als nur alphabetisch geordnet.⁹ Dies schon deshalb, weil das Alphabet und die Alphabete die Stichwörter je nach Sprache weit auseinanderreißen: Dem deutschen Märchen M entspricht russisch S »skazka«, weit hinten, der deutschen Fabel F russisch B »basnia«, weit vorne; ein ganz anderer Zyklus tut sich auf. Wer unalphabetisch ordnen will, benötigt ein enzyklopädisches Konzept des Fachgebiets (nach dem Muster Klaus Weimars: Weimar 1980). Denn wissenschaftstheoretisch besteht als konträre Option die Abbildung der *res* und ihrer Zusammenhänge. Das bedeutet, dass in der Konsequenz eines logischen Empirismus gelegentlich Gattungen zueinander in graphische Beziehungen gesetzt werden, wobei die Gestalt selbst immer nur eine strikt symbolische sein kann. Man disponiert das Sachgebiet, was in der Gattungstheorie bekanntlich in Kreisform erprobt wurde,¹⁰ und fügt – theoretisch auf unbestechliche Weise – in eine ideale Graphik unendlich viele Termini aus unendlich vielen Sprachen ein, *und* versieht sie mit unendlich vielen Fußnoten zur Begründung der minimalen graphischen Abweichungen innerhalb des Kreises oder der gewählten graphischen Figur.¹¹ Wenn man aber einer non-verbalen, aber immer noch symbolischen, graphischen Episteme misstraut mit ihren Kreisen, Tabellen, Schnittmengen und Pfeilen? (vgl. Hölder 2013b) Wenn sich die abstrakten Wissensordnungsmodelle nach der Art von Deweys Dezimalklassifikation u. v. a. für die Literaturwissenschaft als nicht historisch und nicht fein genug differenziert erweisen? Wenn die Sprache der Dichtungslehre sprachlich bleiben soll? Fünf- oder mehrsprachige, z. T. visuelle Wörterbücher liegen im Trend, Übersetzer in Taschenrechnerformat, in Smartphones sind längst Alltag, Übersetzungsautomatiken gibt es mehrfach in Textverarbeitung, Netzanwendungen; der Google Translator wird häufiger verwendet, als mancher zugibt. Alle diese Medien müssen aber radikal vereinfachen, meist, indem sie *einen* Terminus für genau einen anderen setzen und allenfalls alternative Angebote unterbreiten, aus denen korrekt auszuwählen aber als Aufgabe dem Benutzer zufällt. Vergleichen wir mit einer Naturwissenschaft: In der *Enzyklopädie des Tierreiches* unter dem Titel *Grzimeks Tierleben* (Grzimek 1968–1972) endet jeder Band mit einem dreifachen Indexteil. Darin rahmen eine systematische Übersicht der behandelten zoologischen Spezies nach Linnés *Systema naturae* (1758) und ein alphabetisches Register, das deutsche und lateinische Bezeichnungen inkludiert, einen dritten Index, nämlich ein Tierwörterbuch in den vier Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Russisch. In der Literaturwissenschaft ist so etwas die Ausnahme. Zwar werden zuweilen in Sachwörterbüchern Lemmata in mehrere Hauptsprachen übersetzt, doch ist dies eine Scheinflexi-

9 Zur Episteme des Alphabets: Kilcher 2003.

10 Vgl. Julius Petersens Gattungskreis von 1925 etwa in: Müller-Dyes 1978, 57.

11 Den starken Primat des *verbum* kannte man übrigens auch: Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* ging bekanntlich aus von der Idealvorstellung, dass man Homonyme aus differierenden Künsten in einem Artikel explizieren könne, zum Beispiel: »Figur« (Zeichnende Künste, Redende Künste, Musik, Tanzkunst): Sulzer 1792, 229–235.

bilisierung, denn in Wahrheit entsteht durch die Gleichungsbeziehung von etwa fünf Elementen eine viel stärkere Starrheit. Daher rührt das gewisse Unbehagen, das einen bei Benutzung von Wolfgang Ruttkowskis engagiertem *Nomenclator litterarius* von 1980 befällt (Ruttkowski 2007). Denn vor allem die von Fritz Nies so genannten »genres mineurs« (Nies 1978) geraten dort naturgemäß in einen prekären Schlagschatten, ebenso die nationalen Spezialitäten wie die spanische »zarzuela«. Ihnen kann beim Sprachtransfer nur in erläuternden Konzepten entsprochen werden, nicht durch Übersetzung.

Betrachten wir aber grundsätzlich die Schwierigkeit aller Arten von Kommunikations-, oder erst recht Unifikationsprojekten, wie sie beispielhaft eben Ruttkowskis *Nomenclator* verkörpert, an einigen Beispielen. Um dieses Buch in Erinnerung zu bringen, sei kurz auf seinen Aufbau eingegangen. Der etwa 350seitige Nomenklatur-Teil verzeichnet ohne erläuternde Artikel von A bis Z literaturwissenschaftliche und rhetorische Begriffe, nicht nur Gattungen wie »Kurzgeschichte«, auch Techniken (»Simultaneität«), Stilrichtungen (»Vortizismus«) und Qualitäten (»anschaulich«). Dabei geht er vom Deutschen aus und ordnet danach in den Sprachen Englisch, Niederländisch, Französisch, Spanisch, Italienisch und Russisch (hier transliteriert) die Pendants an, wobei identische Wörter zusammengefasst sind. In diesen Sprachen hält das Werk auch je ein Vorwort bereit. Termini aus anderen wichtigen Literaturidiomen sind eingebaut, d. h. aus dem Arabischen, Chinesischen, Griechischen, Indischen (nicht als Sprache, sondern als Kulturraum verstanden), aus dem Japanischen, Lateinischen, Persischen, Portugiesischen und Provenzalischen. Im Fall singulärer nationaler Termini wird in Klammern eine erläuternde Übertragung geboten: »kagura (jap.) D (alte mimische Ritueltänze, Vorläufer des Dramas)« (Ruttkowski 1980, 190). Besonders interessant sind bei einem solch ambitionierten Lexikon die umstrittenen Entsprechungen, also etwa: »D Kurzgeschichte ED short story (E short short story) N kort verhaal F conte, nouvelle S cuento I racconto R rasskaz« (Ruttkowski 1980, 205). Man kann sogar sagen, dass in der englischen Alternativentsprechung »short short story« kommentarlos eine Art Humor in ein Wörterbuch gelangt. Auch sonst muss sich Ruttkowski ab und zu helfen. Das deutsche »Küchenlied« (Ruttkowski 1980, 202), dem im Spanischen die »canción de cocina« entspricht, muss in die anderen Sprachen sinngemäß übersetzt werden. Nun ist es nicht schwer, daraus im Russischen »kúchonnaja pesnja« zu formen, nur ist der Terminus dann zwar passiv verständlich, aber immer noch nicht gebräuchlich. – Insgesamt enthält Ruttkowskis Buch über 3000 Termini mit Übersetzungen. Durch den angefügten Verweisindex in den Hauptsprachen des Werkes, hier das Russische auch in kyrillischer Schrift, zeigt sich vollends, dass es sich um ein aus der Praxis der Auslandsgermanistik entstandenes und deshalb auch um Praktikabilität, nicht um Prinzipien bemühtes Werk handelt.

Paradigmatisch ist die für die deutsche Romantik und damit auch die Germanistik charakteristische Differenzierung zwischen Volks- und Kunstmärchen, für die sich in keiner der Parallelsprachen eine befriedigende Lösung findet, weil es nicht gelingt, zwei Komponenten und die darin enthaltene Poetik mitzuteilen. Zitiert sei Ruttkowskis Eintrag: »D Kunstmärchen E art/literary fairy tale N cultuur-/kunstspreekje F conte artistique/littéraire S cuento literario I racconto di fata letterario¹² R (rasskaz-) skazka« (Ruttkowski 1980, 204), Termini, von denen sich die wenigsten wirklich durchgesetzt haben, sondern eher taugen, ein Buch über das Kunstmärchen aus dem Deutschen

12 Also nicht: »fiaba letteraria«?

übersetzbar zu machen. Schon »Märchen« ist für manche Sprachen ein Problem; die Hinzufügung von Artifizialität oder nicht (die ja im Deutschen zwei positive Präfixe »Kunst-« vs. »Volks-« aktiviert und nicht etwa, wie eben suggeriert, eine Zusatzbestimmung und deren Negation) macht es schwieriger. Und schließlich ist die Präzisierung »Volks-« bekanntlich mehrdeutig, so dass die Übersetzung mit »popular/populaire« usw. eindeutig eine Verengung erzeugt. In den gängigen fremdsprachlichen Realwörterbüchern findet sich diese binäre Unterscheidung denn auch meist nicht abgebildet. Die italienische *Enciclopedia Garzanti* (Garzanti 1979) verzeichnet »fiaba«, lässt indes das Kunstmärchen aus. Hingegen findet sich das oft diskutierte Begriffspaar »Ballade/Romanze« in zahlreichen Lexika wiedergegeben, unbeschadet der Tatsache, dass die um 1800 stattfindende Debatte darüber, ob nicht das eine Genre (»romance« usw.) der Platzhalter des anderen (»ballata« usw.) in jeweils anderem kulturellen Kontext sei, im Grunde beide als intentionale Synonyme ausweist.

Ein besonders interessanter Fall ist das sogenannte »Rollengedicht«, und zwar nicht, weil es in den meisten anderen Sprachen keine trennscharfe fachsprachliche Entsprechung findet (»E dramatic monologue, F monologue dramatique, R dramatischeskij monolog«) (Ruttkowski 1980, 286), sondern, weil bei der Kopplung analoger Begriffe, die ja letztlich immer von den Lexikographen verantwortet werden, das nach seinem Basisnomen »Gedicht« (welches hier ganz klar nicht generisch ist) eindeutig lyrische und auch in seinen kanonischen Beispieltexten¹³ unbestreitbar lyrische Konstrukt in der Regel übersetzt wird mit etwas definitiv anderem, so dass bei der Übersetzung zugleich nicht weniger geschieht als ein Transfer von der so genannten Naturform Lyrik in die Dramatik. Und mit der Folge, dass man ernsthaft zu rätseln beginnt, warum für das Spanische (und nur dafür) die Lösung »monólogo lírico« angegeben ist.

Im Deutschen lässt sich an der aktuellen Herausbildung der Spezialbedeutung von »comedy« gegenüber »Komödie« gut ablesen, wie labil Übersetzungsrelationen sind. Noch prominenter ist das Dauerproblem »Novelle«, das bekanntlich im heutigen Spanisch einer Binnendifferenzierung bedarf, die kaum gegen die mächtige Tradition von Cervantes' *Novelas ejemplares* aufkommen kann, vom Englischen zu schweigen, wo im Horizont der unspezifischen »tale« oder »narrative« der präzise Terminus »novella« oder »novelletta« immer den Beiklang des Importierten, ja des angelsächsischen Italiens Tourismus haben wird. Prüfen wir noch weiter diesen allzeit neuralgischen Begriff, der bei Ruttkowski für das Englische, Italienische und auch Russische eben mit »novella«, für das Französische mit »conte, nouvelle«, für das Spanische mit »cuento, novela« und das Russische mit »povest« wiedergegeben wird (Ruttkowski 1980, 244). Dies zeigt auch, dass es sich nur bedingt um ein Nachschlagewerk für die aktive Verwendung handelt. Wie sollte der Übersetzer danach entscheiden, ob er im Spanischen »cuento« oder »novela« verwendet? Und im Fall von spanisch »novela« ergibt ja die Umkehr auch keine Eindeutigkeit. Zwar verweist der Index hier sowohl auf deutsch »Novelle« wie auf »Roman«, aber die bis heute eigentümlich-diffuse Genre-Abgrenzung in der hispanischen Narrativik kann so von keiner Seite her lexikographisch bewältigt werden.

Andere Wörterbücher stellen das Problem der Übersetzung nicht ins Zentrum. Lexika künstlerischer Universalien wie etwa das siebenbändige historische Werk *Ästheti-*

13 Best 1994, 462 f.: Brentano, *Der Spinnerin Lied*; Uhland, *Des Knaben Berglied*; Rilke, *Lied des Bettlers* usw. und als zitiertes Paradigma Goethe, *Schäfers Klagelied*.

sche Grundbegriffe (Barck 2010) können sich im Gegensatz zu den pragmatisch-knappen Repertorien leisten, die Dokumentation der Begriffsgeschichte mit ihren Debatten in den Mittelpunkt zu stellen. Heinrich Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* (Lausberg 1973) beschränkt sich auf die drei kanonischen Rhetorik-Sprachen der abendländischen Tradition: Griechisch, Latein, Französisch, während Gert Uedings deutsch verfasstes *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (1992–2012) die Lemmata nur griechisch und lateinisch paraphrasiert. Für echte Sachwörterbücher sind typologisch maßgeblich Wilperts Standardwerk (Wilpert 1989) mit seinen historisch umfassenden Erläuterungen in insgesamt sehr dichten Artikeln, die durch ihre Knappheit einer Vielzahl von Termini Raum schaffen, und natürlich die 3. Auflage des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* (Weimar/Fricke/Müller 1997–2003) mit seinem präzisierhieschen Artikelaufbau und der Differenzierung von Sach- und Begriffsgeschichte, wobei freilich auf sprachliche Interferenzen nicht prinzipiell eingegangen wird.

Betrachten wir ohne Details kurz die Lage auf dem Markt literaturwissenschaftlicher Sachwörterbücher. Da erschienen in jüngerer Zeit auf Russisch etwa von Igor A. Eliseev und L. G. Poljakova: *Slovar' literaturovedčeskich terminov* (2002), auf Spanisch z. B. von Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios* (1996), auf Japanisch, z. B. Rintaro Fukuhara/Masatoshi Yoshida: *Bangahn yugo jiten* [= *Dictionary of Literary Terms*] (1978), auf Niederländisch, z. B. Hendrik van Gorp/Dirk Delabastita/Rita Ghesquiere (Hg.): *Lexicon van literaire termen* (1998), und davon auch eine personell anders besetzte Version für die Frankophonie (Van Gorp/Delabastita/D'Hulst u. a. 2001). Generell gilt: Für die großen Sprachen mindestens der westlichen Kulturen gibt es eine Konkurrenz und einen Erscheinungs- bzw. Neubearbeitungsturnus von wenigen Jahren. Für die mittleren Märkte, so kann man vereinfachen, existiert, und oft für viele Jahre, genau ein Werk, z. B. für den polnischen (Krassowski 1994) oder für den tschechischen (Brukner 1997). Insgesamt lässt sich demnach eine quantitative Hegemonie englischer und danach französisch- und deutschsprachiger Reallexika konstatieren. Die meisten weiteren analogen Werke stammen, naturgemäß, aus dem Bereich des Spanischen, Russischen, Italienischen. Wenn es aber stimmt, dass die sogenannten großen Sprachen das Feld auch des geisteswissenschaftlichen Verlags beherrschen, und dass die kleineren Sprachen als begrenzter Markt in der Regel je ein profitables einzelsprachliches Buch erlauben, dann folgt daraus automatisch, dass mehrere Zonen philologischer Terminologieverbreitung differenziert werden können: a) die Anglophonie, b) die Domänen der übrigen Weltsprachen, c) die Bereiche traditionsreicher Einzelsprachkulturen, d) die z. T. postkolonialen Verbreitungsgebiete vor allem des Englischen und Französischen als Zweitsprachen, e) Einzelsprachkulturen, die in Ermangelung eines extensiven Bildungswesens oder aufgrund sprachlicher Isolation mit übersetzten Reallexika arbeiten müssen. Interessant ist dabei, woher die übertragenen Fachwerke stammen, nämlich in der Regel (nicht immer!) aus dem Englischen, unabhängig von der traditionellen politischen Blockbildung. Dieser Fall wäre eine spezielle Analyse wert, dass also nicht das Lexikon die Termini übersetzt, sondern als Ganzes eine Übersetzung oder Adaption ist. Herbert Greiner-Mais (Hg.) *Kleines Wörterbuch der Weltliteratur* (1983) wurde so in Spanien als *Diccionario AKAL de literatura general y comparada: (desde los origenes hasta 1980)* gedruckt (2006). Und der bulgarische *Retschnik na Svrementnitate Literaturni Termini* wurde von Tatjana Stoitschewa aus dem Englischen übertragen (Faulär 1993). Einen verwandten Typ stellen bilinguale Werke dar, wie Mohammad Enanis ägyptisches Lexikon *Modern Literary Terms. A Study*

and a Dictionary: English-Arabic (2003). So erfährt man übrigens, dass es im Arabischen heute ein Wort für »Komödie« gibt: »mahzala«, pl. Ma'hazil, und natürlich auch eines für Tragödie. Was erkennbar aus solchen zweisprachigen Konfrontationen resultiert, ist ein Bewusstsein dafür, wohin der Primärbegriff gehört: Das vielbenutzte, weil bei Penguin wohlfeil produzierte, von J.A. Cuddon begründete *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (1998) integriert in diesem Sinn gerne Termini unter ihrem Original, selbst wenn ein englisches Pendant existiert. Z.B. figuriert der Schlüsselroman unter »livre à clef« (Cuddon 1998, 475) mit dem Hinweis auf die Variante »key novel«, und das »didactic play« wird mit Verweis auf seinen Hauptvertreter Brecht unter L, also »Lehrstück« abgehandelt (ebd., 452).

Die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Terminologie beschränkt sich als aktiv-kreative auf relativ wenige Sprachen.¹⁴ Wieviele genau, ist nicht leicht festzustellen, weil man unterscheiden muss zwischen den noch recht zahlreichen Idiomen, in denen Philologie unterrichtet, der kleineren Zahl von Sprachen, in denen schriftlich Literaturwissenschaft publiziert, und der noch geringeren Zahl jener, in denen nachhaltig Fachlexikographie betrieben wird. Das ist aus komparatistischer Sicht umso markanter, als in praktisch allen lebenden Sprachen (vielleicht sollte man die hier tautologische Formel »Kultursprachen« verwenden) Literatur produziert wird. D.h., es gibt faktisch ein eklatantes Mißverhältnis zwischen der eigensprachlichen Kreativität und der nicht selten fremdsprachlich gesteuerten Formreflexion.

Das Dilemma verdeutlicht besonders anschaulich ein recht schmales Buch - Gary Carey und Mary Ellen Snodgrass: *A multicultural dictionary of literary terms* (1999). Das vollständig auf Englisch verfasste Buch wirbt also mit Multikulturalität, doch besteht diese bei genauerem Hinsehen nur darin, dass das stark selektive Angebot an Termini unter dem Aspekt ausgewählt ist, was »essential to a thorough, comprehensive study of world literature« sei (ebd., 1). Deshalb sind die »devices, modes« usw., Gattungen also im sehr umfassenden Sinn, dazu da, »the full span of classic literature worldwide« zu repräsentieren. In Wirklichkeit heißt dies lediglich, dass einige wenige Begriffe aus dem Spanischen, Deutschen oder Japanischen in den Gesamtindex aufgenommen wurden. Der Schlüssel zu diesem *approach* mag darin bestehen, dass seit einiger Zeit unter »world literature« primär die Literatur der nicht-angelsächsischen, nicht-kommerziellen jüngeren Literaturen gemeint ist, analog »world music« in den Medienkaufhäusern. Das genügt allenfalls, um junge amerikanische Leser auf gelegentliche Ausflüge in andere Literaturen neugierig zu machen.

Einen interessanten Schritt hingegen markiert das von Rudolf Beck und anderen 1998 vorgelegte Handbuch *Terminologie der Literaturwissenschaft* (1998), das ausdrücklich »für das Anglistikstudium« entwickelt wurde. Hier werden die Termini als Paar englisch - deutsch eingeführt, dann minimal definiert und in einem Artikel erläutert, etwa: »Prose Poem - Prosagedicht. Gedicht in Prosaform« (ebd., 159) oder »Dumb Show« - ohne deutsche Entsprechung - »Pantomimische Einlage im Drama der Shakespeare-Zeit« (ebd., 231). Ist die bilaterale Konstruktion vergleichsweise risikoarm, so tut der Verzicht auf gewaltsame Übertragungen, andersherum: das Setzen eines nationalen Terminus, der ggf. in fremdsprachliche Umgebung unverändert einzubetten ist, ein Übriges, das Verfahren von Schief lagen freizuhalten. Konsequenterweitert, würde dies freilich bedeuten, dass man nur solche Termini überträgt, die problemlos

14 Immerhin gibt es in mindestens 40 Sprachen philologische Reallexika; vgl. Hölder 2013a, 216.

in allen Sprachen nachzubilden sind. Die Voraussetzungen dafür sind eine linguistische und eine historische: Die erste, dass die Morphologie der Zielsprache eine Regel für die Übernahme vorsieht, was primär für Wörter griechischen und lateinischen Ursprungs in vielen Sprachen einigermaßen gewährleistet ist. Die zweite – und damit ist man wieder bei Borges –, dass nicht historisch-kulturelle Barrieren den bloßen Transfer des Terminus sinnlos machen. Eine andere Seite der Fortentwicklung des bilateralen zum multilateralen Konzept bestünde darin, eine wachsende Zahl von Termini als Setzungen aus ihren jeweiligen einzelsprachlichen Kontexten zu respektieren und weltweit als Fremdwort, quasi als Lernvokabel zu verbreiten. Natürlich kommt dieser Gedanke den Ideen des *multiculturalism* extrem entgegen, und es gehört nicht viel dazu zu prognostizieren, dass in der Terminologie eine quantitative Explosion des Begriffskorpus die Folge wäre, analog zur aktuellen Entwicklung der internationalen Sprachenpolitik. Ja, es würde höchstwahrscheinlich ein Wettbewerb entstehen, aus jeder Nationalkultur möglichst viele Begriffe, also Genres, als inkommensurabel durchzusetzen. Gerade die unendlichen Speichermöglichkeiten des Internet würden dabei buchökonomische Umfangsargumente als Kontrollinstanz außer Kraft setzen; alles würde schlicht nebeneinandergestellt.

Ein Terminologieprojekt, das das weltweite Spektrum an Lexika physisch und virtuell zusammenführte, ist ein echtes Desiderat. Nicht so sehr mit normativen Hoffnungen oder in der Aussicht auf ein universales Übersetzungsarchiv, sondern weil keine einzelsprachliche oder hegemoniale Perspektive den Blick auf das verstellen sollte, was vorliegt. Was könnte ein intensiverer Dialog zwischen den Wörterbüchern bewirken? Eben möglicherweise einen Respekt vor der Diversität in den Weltkulturen, wie ihn ansatzweise Earl Miner in die Poetologie einführte (Miner 1990). Möglicherweise eine angebliche Potenzierung der Gattungen. Möglicherweise *auch* eine weitere Erschwernis der Kommunikation. Aus komparatistischer Sicht ist freilich schon in dem Stiften von Relationen, im Anstiften eines Vergleichs oder eines lexikalischen Abgleichs, ein Wert zu sehen. Und: Terminologieprojekte sind in aller Regel Symptome für einen defizitären Zustand, nämlich eine problematische innerdisziplinäre Kommunikation, vielleicht damit aber auch für einen Optimismus, der synthetische Kräfte freisetzt oder aus solchen Effekten resultiert, der also das Ziel verfolgt, durch komparative Verfahren ein Erkenntnis-Plus, eine »kritische Diskussion und dynamische Entwicklung der Fachterminologie« (Hölter 2013a, 217) zu gewinnen. Tatsächlich lässt sich momentan mindestens ein erneut aufflackerndes Interesse an ästhetischen Universalien feststellen, weniger aus der Zuversicht, standardisieren zu können, was über Jahrtausende heterogen blieb, als vielmehr aufgrund des verbreiteten Eindrucks, dass die traditionellen und die neuen Medien verwandte Verfahren einsetzen, deren Nähe zueinander zuweilen nur metaphorisch getestet, aber nicht strukturell bewiesen wird. *Das* Erzählen, *das* Beschreiben, aber auch *das* Komische sind solche aktuellen Universalien. Kollationieren wäre also der erste Schritt, bevor in einem zweiten Entsprachen und Divergenzen abgewogen werden können.

Die Philologie ist sehr rasch, vielleicht zu rasch mit ihren Klassifikationen. Denken wir noch einmal an die Pointe in Borges' Projektion auf eine ferne, vergangene Kultur: Sich eine literarische Gattung so fremd werden zu lassen, dass man sie sich nicht einmal vorstellen kann, diese kulturelle Übung könnte ein realer Zugewinn der Literaturwissenschaft sein. Wenn man sich erlaubt, ein »Medienhandlungsschema« (S. J. Schmidt) nicht reflexartig einer Goetheschen »Naturform« zu subsumieren und

es nicht sogleich unterklassifizierend in die Vitrine mit den anderen Schmetterlingen zu heften, sondern staunend zu apperzipieren, ohne das unendliche Vertrauen in die Vorsehung eines eigenen kulturellen Gottes, kann dies auch Voraussetzung sein, die neuentdeckte oder neugeschaffene Spezies allererst in den Blick zu fassen. Für die »richtige« Benennung haben wir nämlich Jahrtausende Zeit.

Bibliographie

- Abrams, M. H.: What's the Use of Theorizing about Arts? In: M. W. Bloomfield (Hg.): *Search of Literary Theory*. Ithaca 1972, 1-54.
- Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. 7 Bde. Stuttgart/Weimar 2010.
- Beck, Rudolf, Hildegard Kuester u. Martin Kuester: *Terminologie der Literaturwissenschaft*. Ein Handbuch für das Anglistikstudium. Ismaning 1998.
- Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Definitionen und Beispiele. Überarb. u. erw. Ausg. Frankfurt a. M. 1994.
- Borges, Jorge Luis: La busca de Averroes. In: ders.: *Obras Completas*, Bd. 1 (1923-1949), edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Barcelona 1989, 582-588.
- Averroes auf der Suche. In: ders.: *Das Aleph*. Erzählungen 1944-1952. Übers. v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs. Frankfurt a. M. 1992, 80-89 [= Borges 1992a].
- Magias parciales del ›Quijote‹. In: ders.: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires 1952, 55-58.
- Magische Einschübe im ›Quijote‹. In: ders.: *Inquisitionen*. Essays 1941-1952. Übers. v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs. Frankfurt a. M. 1992 [= Borges 1992b].
- Brukner, Josef: *Poetický slovník*. Vyd. 2., upravené. Praha 1997.
- Calderón, Demetrio Estébanez: *Diccionario de términos literarios*. Madrid 1996.
- Carey, Gary u. Mary Ellen Snodgrass: *A Multicultural Dictionary of Literary Terms*. Jefferson, NC 1999.
- Cuddon, J. A.: *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Revised by C. E. Preston. London 1998.
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris 2002.
- Doderer, Heimito von: *Histoires brèves et ultra-brèves*. Traduit de l'allemand (Autriche) et présenté par Raymond Voyat. Paris 1998.
- Eliseev, I. A. u. L. G. Poljakova: *Slovar' literaturovedčeskikh terminov*. Zagreb 2002.
- Enani, Mohammad: *Modern Literary Terms. A Study and a Dictionary: English-Arabic*. 3rd ed. Cairo 2003.
- Faulár, Rodžar (Hg.): *Rečnik na sävremennite literaturni termini*. Sofia 1993.
- Fricke, Harald: *Die Sprache der Literaturwissenschaft*. Textanalytische und philosophische Untersuchungen. München 1977.
- Garzanti, Aldo (Hg.): *Enciclopedia Garzanti della letteratura*. 3a ed. aggiornata. Milano 1979.
- Greiner-Mai, Herbert (Hg.): *Kleines Wörterbuch der Weltliteratur*. Leipzig 1983.
- *Diccionario Akal de literatura general y comparada (desde los orígenes hasta 1980)*. Trad., rev. y ampliación de la ed. española de Roberto Mansberger Amorós. Madrid 2006.
- Grzimek, Bernhard: *Grzimeks Tierleben*. 13 Bde. Zürich 1968-1972.
- Hindawi, Khalil: An Early Arab Contribution to Comparative Literature: Averroes' ›Talkhís Kitáb Aristu fi al-Shi'r‹ (A Summary of Aristotle's ›Poetics‹). In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 41 (1993), 6-8.
- Hölter, Achim: Eine erste bibliographische Handliste von Reallexika zur Literaturwissenschaft seit 1900. In: *Komparatistik*. Jahrbuch der DGAVL 2005/2006, 131-140.

- Art. Sprachen und Komparatistik. In: Zymner/Hölter 2013, 213–217 [= Hölter 2013a].
- Art. Bilder und Diagramm. In: Zymner/Hölter 2013, 345–348 [= Hölter 2013b].
- Art. Lexika. In: Zymner/Hölter 2013, 355–361 [= Hölter 2013c].
- Kilcher, Andreas B.: *Mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000.* München 2003.
- Krassowski, Maciej: *Leksykon terminów literackich.* Warszawa 1994.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* 2., durch einen Nachtrag vermehrte Aufl. 2 Bde. München 1973.
- Miner, Earl: *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature.* Princeton, NJ 1990.
- Müller-Dyes, Klaus: *Literarische Gattungen. Lyrik, Epik, Dramatik.* Freiburg/Basel/Wien 1978.
- Nies, Fritz (Hg.): *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jh. bis zur Gegenwart).* München 1978.
- Rintaro, Fukuhara/Yoshida Masatoshi: *Bungaku yōgo jiten* [= *Dictionary of Literary Terms*]. Tokyo 1978.
- Ruttkowski, Wolfgang: *Nomenclator litterarius.* Bern/München 1980.
- *Zur semantischen Beschaffenheit literarischer Sachbegriffe.* München 2007.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* 2. Tl. Neue vermehrte zweyte Aufl. Leipzig 1792, 229–235.
- Ueding, Gert: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Tübingen 1992–2012.
- Van Gorp, Hendrik, Dirk Delabastita u. Rita Ghesquiere (Hg.): *Lexicon van literaire termen.* Groningen 1998.
- , Dirk Delabastita, Lieven D’Hulst u. a. (Hg.): *Dictionnaire des Termes Littéraires.* Paris 2001.
- Wagner, Ewald: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung.* Bd. I. Darmstadt 1987.
- Weimar, Klaus: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft.* München 1980.
- , Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde. Berlin/New York 1997–2003.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989.
- Zymner, Rüdiger: *Die Fachlexikographie der Literaturwissenschaft. Eine Übersicht.* In: Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper u. Herbert Ernst Wiegand (Hg.): *Fachsprachen. Languages for special purposes. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft.* 2. Halbband. Berlin/New York 1999.
- u. Achim Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis.* Stuttgart/Weimar 2013.

LINDA SIMONIS und DAVID RENZ

Die Schrift des Tigerfells Gnosis-Rezeption bei Jorge Luis Borges

Hacia 1923, recorrí en Ginebra no sé qué libro heresiológico en alemán, y supe que el aciago dibujo representaba cierto dios misceláneo, que había horriblemente venerado el mismo Basilides. Supe también qué hombres desesperados y admirables fueron los gnósticos, y conocí sus especulaciones ardientes (Borges 1989a, 213).

Mit der zitierten Äußerung führt die – teils autobiographische, teils fiktionale – *persona* von Borges' Essay *Una vindicación del falso Basilides* das Thema der Gnosis ein, das in der Folge zu einem wiederkehrenden Motiv und Faszinosum in Borges' *Œuvre* avanciert.

Der Ausdruck »Gnosis« (griech. γνῶσις), der seinem ursprünglichen Wortsinn nach »Erkenntnis« bedeutet, bezeichnet ein religiös-philosophisches Konzept, demzufolge das Erkennen die einzige Operation darstellt, um einen Weg des Heils und der Erlösung zu beschreiten.¹

Bei der in dem angeführten Passus genannten Figur (»el mismo Basilides«) handelt es sich um den aus Syrien stammenden Philosophen und Gnostiker Basilides,² der im zweiten Jahrhundert u. Z. in Alexandrien lehrte und unter anderem einen umfangreichen, 24 Bände umfassenden Bibelkommentar, die *Exegetica*, verfasste. In dem zitierten Essay legt Borges, wie die im Titel genannte Gattungsbezeichnung »una vindicación« verrät, eine Verteidigung des von den Kirchenvätern als Häretiker veremten Basilides und seiner Lehren vor. Der Essay präsentiert sich als Parteinahme für die Gnostiker, deren Vorstellungen er als »especulaciones ardientes«, als »glühende Spekulationen« verteidigt.

1.

In Anbetracht des genannten, eindringlichen Plädoyers zugunsten der Gnostiker verwundert es nicht, dass Borges auch an anderen, späteren Stellen seines Werks auf gnostische Traditionen Bezug nimmt. Auch den Interpreten sind die gnostischen Motive und Anspielungen in den Schriften des argentinischen Autors nicht entgangen, ja die Rede von Borges' Gnostizismus ist nahezu zu einem Topos der Forschungsdiskussion geworden.

Stellvertretend für eine Reihe von Beiträgen seien hier exemplarisch zwei Studien angeführt, die die Frage von Borges' Rezeption gnostischer Motive und Konzepte

1 Vgl. Rudolph 1998, 1117. Vgl. auch Marksches 2010, 9–20.

2 Zu Basilides und seiner Stellung innerhalb der gnostischen Bewegung vgl. Löhr 1996, besonders die Einleitung, 1–4. Basilides hat neben Borges auch andere Autoren des frühen 20. Jahrhunderts fasziniert, etwa Hermann Hesse, der in seinem Roman *Demian* Basilides' Vorstellungen adaptierte, und Carl G. Jung, der 1916 unter dem Pseudonym Basilides die *Septem Sermones ad Mortuos* verfasste, die in kryptischer Form gnostische Themen behandeln.

eingehender untersucht haben: Ulrich Schulz-Buschhaus' Aufsatz *Notizen über Borges und die Gnosis* (Schulz-Buschhaus 1983) und Horacio E. Lona's Aufsatz *Borges, la gnosis y los gnósticos*,³ die beide, in je unterschiedlicher Akzentuierung, die konstitutive Bedeutung des gnostischen Elements für das essayistische und erzählerische Werk des argentinischen Schriftstellers herausstellen.

Bereits zu Beginn der 1920er Jahre dürfte Borges im Zuge seiner vielfältigen Lektüren auf das Phänomen der Gnosis aufmerksam geworden sein. Dabei erschloss sich ihm das gnostische Gedankengut – in einer Zeit vor den archäologischen Funden von Nag Hammadi – vorwiegend über die Schriften der die gnostische Bewegung bekämpfenden Kirchenväter, insbesondere Irenäus' *Adversus Haereses*, sowie über archäologische und religionsgeschichtliche Beiträge der frühen Gnosisforschung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen ersten Aufschwung verzeichnete (vgl. Lona 2003, 127). Diese ›Begegnung‹ mit dem Phänomen der Gnosis markiert offenbar, so der Konsens der Interpreten, einen entscheidenden Moment in Borges' schriftstellerischem Werdegang; wir haben es hier mit einer Thematik zu tun, die in der Folge eine anhaltende Faszination auf den argentinischen Autor ausübte.

In seinem richtungweisenden Beitrag hat Ulrich Schulz-Buschhaus diese Faszination zunächst aus Borges' Vorliebe für das Randständige und Marginalisierte erklärt (vgl. Schulz-Buschhaus 1983, 1), die jenen vor dem Hintergrund eines allgemeinen Interesses an Religionen und Mythen vornehmlich solche Traditionen in den Blick nehmen ließ, die aus den kanonischen Überlieferungen ausgeschlossen oder aus Sicht einer sich etablierenden theologischen Dogmatik mit dem Stigma des Abweichenden und Häretischen versehen wurden. Diesen sympathetischen Rekurs auf gnostisches Gedankengut kann Schulz-Buschhaus außer in dem genannten Essay über die Kosmologie des Basilides auch in Borges' im engeren Sinne fiktionalen Erzählungen, insbesondere in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* und der Novelle *Las ruinas circulares*, verfolgen (vgl. ebd., 9 und 12–14). Horacio E. Lona hat darüber hinaus dargelegt, dass auch die Erzählung *El tintorero enmascarado Hákim de Merv* aus der *Historia universal de la infamia* auf gnostische Ideen zurückgreift, die, wenngleich in den Kontext der mittelalterlich-arabischen Welt versetzt, den Kern der (fiktiven) esoterischen Kosmologie des Philosophen Hákim bilden (vgl. Lona 2003, 130–132).

An die hier referierten Beobachtungen anknüpfend, möchten die folgenden Ausführungen die zentrale, bereits von Schulz-Buschhaus aufgeworfene Frage nach der Funktion des Gnosis-Rekurses in Borges' Texten erörtern und zu beantworten versuchen. Als Ausgangspunkt der Überlegungen dient uns dabei die von Schulz-Buschhaus vorgeschlagene These, dass das gnostische Rezidiv in Borges' Werk vor allem unter dem Aspekt der Transformation von Religion bzw. religiöser Weltanschauung in Fiktion, in »fabulierende Poiesis« (Schulz-Buschhaus 1983, 9), zu begreifen sei. Diese Deutung der Gnosis bzw. Gnosis-Rezeption als Poiesis gilt es im Folgenden weiter zu differenzieren und zu entfalten. Die nachstehenden Untersuchungen tun dies, indem sie die angesprochene ›poietische‹ Dimension des gnostischen Elements in Borges' Texten in drei Hinsichten betrachten: (1.) in Hinblick auf das mythische und mythenbildende Moment des gnostischen Konzepts, das sich bereits in den Schriften der historischen

3 Lona 2003. Zur Bedeutung gnostischer Traditionen für Borges vgl. auch das Kapitel »Cabbala and Gnosticism« in Flynn 2009, 70–75, in dem jedoch das vermutete gnostische Element in Borges' Denken und Schreiben von anderen religiösen Strömungen wie Kabbala und Mystik nicht klar unterschieden wird.

Gnosis als ein erzeugendes Prinzip geltend macht und in den modernen literarischen Adaptationen fortwirkt, sowie (2.) im Blick auf den Zusammenhang von mythischer Poiesis und Sprache bzw. Sprachreflexion. Schließlich geht es (3.) darum, Gnosis als eine Lektürestrategie, als ein Verfahren der Relektüre, Kommentierung und Reinterpretation einer bestehenden Überlieferung zu begreifen, das zu einer subversiven Umkehr etablierter exegetischer Konventionen und Deutungen führen kann. Die ersten beiden Gesichtspunkte sollen dabei zunächst anhand einer Borgesschen Erzählung entwickelt werden, die bislang noch nicht unter dem Blickwinkel der Gnosis erörtert worden ist, der Novelle *La escritura del dios* aus der Sammlung *El Aleph*. Der dritte Gesichtspunkt, der Aspekt der Gnosis als Modus der Relektüre, wird schließlich anhand der *Tres versiones de Judas* aus den *Ficciones* darzulegen sein. Borges' fiktionale Versionen der Judasgeschichte sind insofern besonders aufschlussreich, als sie ein Spannungsverhältnis eröffnen und inszenieren, das aus der Differenz zwischen einer geläufigen, kanonischen Lesart der Judasfigur und deren apokryphen Variationen hervorgeht.

2.

Borges' Erzählung *La escritura del dios* umreißt eine sonderbare Konstellation, die auf den ersten Blick ebenso rätselhaft wie befremdlich erscheint. Es ist dort die Rede von einem Gefangenen, der – offenbar lebenslänglich – in einem steinernen Kerker eingeschlossen ist:

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom [...]; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. (Borges 1989b, 596)

Die Situation des Gefangenseins, die der Anfang von Borges' Erzählung evoziert, ist keine gewöhnliche oder alltägliche. Die Gefangenschaft des Ich erscheint vielmehr als eine umfassende, gleichsam kosmische *conditio*, die als unentrinnbar erfahren wird. Als »hemisferio casi perfecto« (»beinahe vollkommene Halbkugel«) stellt der Kerker ein Bild des Ganzen, des Universums dar. Die kosmische Dimension jenes Gefangenseins artikuliert sich in der paradoxen Verschränkung von Bedrängnis und Weite (»de opresión y de vastedad«), die die Grunderfahrung des Gefangenen bestimmt. Das erlebende Ich scheint diese Bedingung des Gefangenseins zudem als sein Schicksal eingesehen und angenommen zu haben: Es gibt keinen Weg der Flucht aus dem Kerker, zumindest keinen physischen. An Stelle eines körperlichen Fluchtversuchs macht sich in der Folge bei dem Gefangenen ein anderer Impuls geltend: der einer Suche nach einem verlorenen bzw. verborgenen Wissen. Die Suche nach Erkenntnis, die sich so in den Vorstellungen und Gedanken des Ich in Gang setzt, vollzieht sich auf dem Wege der Erinnerung. Dabei spielt der Text nicht zufällig mit der Opposition zwischen der Leere der vergehenden Zeit und der Fülle des Wissens, die das erinnernde Ich wiederzuerlangen sucht. Was sich hier äußert, ist ein auf die Fülle der Welt, auf das Ganze gerichteter Erkenntnis- bzw. Erinnerungsdrang. Die ins All ausgreifende Erinnerung spitzt sich unterdessen auf einen bestimmten Punkt hin zu, der ihr verborgenes Ziel darzustellen scheint: »Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes

de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios» (Borges 1989b, 596). Das, was hier aus der Ferne der Erinnerungen im Bewusstsein des Ich auftaucht, erweist sich mithin als ein göttliches Zeichen, als Signum und Hinterlassenschaft eines fernen Gottes. Die Erinnerung an und der Rekurs auf jenes Zeichen könnten, so die im Text aufscheinende Hoffnung, einen möglichen Ausweg aus dem kosmischen Gefängnis, einen Weg des Heils, bezeichnen.

Die kosmologische Erzählung, die Borges in der Novelle *La escritura del dios* präsentiert, ist offensichtlich nicht ausschließlich eine fantastische Erfindung. In ihr lässt sich vielmehr unschwer ein kosmologisches Denk- und Erzählmuster wiedererkennen, das der oben erörterten Tradition der spätantiken Gnosis entstammt. So verweist die Isolation des Gefangenen und Priester-Magiers, aus dessen Perspektive das Geschehen erlebt wird, auf das Prinzip eines kosmischen Bruchs, das als eine Grundfigur gnostischen Denkens gelten kann: So wie der rätselhaft-verborgene Gott in der *Escritura del dios* für den Ich-Erzähler in eine unerreichbare Ferne gerückt scheint, so tut sich auch in der Gnosis eine ontologische Differenz zwischen dem Menschen und dem ›wahren‹ Gott des Pleromas auf (vgl. Jonas 1988, 227-233). Jene unüberwindliche Kluft, die die Verfasstheit des Universums kennzeichnet, könne, so die gnostische Auffassung, nur auf dem Wege der Erkenntnis überwunden werden. Erkennen meint dabei zunächst ein Sich-Bewusstwerden eines Mangels, eine Wahrnehmung der Unvollkommenheit und Gebrechlichkeit der terrestrischen Welt, die sich in gnostischer Perspektive zumeist als Resultat eines kosmogonen Fehlgriffs, eines im Kern missglückten Schöpfungsaktes darstellt (vgl. Mahé/Poirier 2007a, xxviii). Das menschliche Individuum ist dieser Auffassung zufolge in diese unvollkommene Welt ›hineingeworfen‹ (vgl. Jonas 1988, 106), es ist – wie der Protagonist von Borges' Novelle – eingeschlossen in ein Universum, das sich als ein riesiges Gefängnis erweist. Der kosmischen *conditio* des Eingeschlossenseins korrespondiert die Grundhaltung des Gnostikers, die durch einen Habitus des Fragens und der Suche nach den Ursprüngen des Universums und seiner Genesis bestimmt ist (vgl. Rudolph 2005, 98-131). Diesen Grundimpuls des gnostischen Ansatzes kann man sich am besten an einem gnostischen ›Katechismus-*veranschaulichen*, der von Clemens von Alexandrien, einem Kritiker und Gegner der gnostischen Bewegung, überliefert wurde:

Wer waren wir? Wer sind wir geworden? Wo waren wir? Wohinein sind wir geworfen?
Wohin eilen wir? Wovon sind wir befreit? Was ist Geburt? Was ist Wiedergeburt?⁴

In dem Maße, in dem sich das gnostische Streben nach Erkenntnis, die Frage nach den ersten und letzten Dingen der Welt und des Kosmos hier mit der Erfahrung des Geworfenseins verbindet, scheint der zitierten Passage ein zutiefst pessimistischer Tenor anzuhafte. Die gnostische Anthropologie impliziert indessen kein ausschließlich negatives Menschenbild, sondern ein solches, das durch eine tiefgreifende Ambivalenz gekennzeichnet ist. Der Mensch ist einerseits Schöpfung der kosmischen Mächte, die für seine Leiblichkeit und seine Psyche, d.h. seine Triebe und Leidenschaften, verantwortlich sind. Andererseits ist in der menschlichen Seele der Geist, auch Pneuma genannt, eingeschlossen, bei dem es sich um einen Funken des völlig anderen, jenseitigen Gottes handelt (vgl. Rudolph 2005, 99-101 und Mahé/Poirier 2007a, xviii-xix).

4 Clemens Alexandrinus (ca. 150-215), *Excerpta ex Theodoto* 78,2.

Auf Grund seiner kosmischen Disposition ist der Mensch sich seines Pneumas jedoch nicht bewusst – er ist unwissend und bedarf der Befreiung durch Erkenntnis, durch Gnosis. Wenn der Mensch sein Pneuma erkannt hat, geht es darum, die kosmische Unterjochung zu überwinden und seinem göttlichen Anteil die Rückkehr zu ihrer Heimat, dem jenseitigen Reich des Lichts, zu ermöglichen.

In seiner Novelle *La escritura del dios* greift Borges die oben erörterten gnostischen Mythen einer ihrem Ursprung nach unvollkommenen und unweigerlich fehlgehenden Schöpfung auf, wenn er die göttliche Instanz, so wie sie uns der Ich-Erzähler der Novellenfiktion beschreibt, noch vor der Erschaffung des Menschen Unheil und Vernichtung voraussehen lässt: »Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males« (Borges 1989b, 596). Die Einsicht in die Hinfälligkeit der *creatio* – ein genuin gnostisches Motiv – bildet somit den Grund, der Gott in Borges' Novelle zur Niederschrift der erwähnten Formel veranlasst hat. Jene magische Formel (»sentencia mágica«), der das Erkenntnisstreben des Borgesschen Protagonisten gilt, ist mithin als ein mögliches Remedium einer kosmischen Fatalität, einer in ihrem Kern ruinösen Schöpfung zu begreifen. Borges zeichnet hier ein Bild, das zunächst von den vorherrschenden kosmologischen Auffassungen der spätantiken gnostischen Traditionen abweicht, da diese den Schöpfer der Erde als bewusst oder (durch seine Mangelhaftigkeit) unbewusst unheilstiftenden Demiurgen auffassen und ihn von dem »wahren« transzendenten und akosmischen Gott unterscheiden, während in Borges' Novelle nur von *einem* »dios« die Rede ist, der unterdessen seine Schöpfung noch vor deren Fertigstellung als gescheitert erklärt und in der Folge verlassen hat. Erweitert man bei der Betrachtung der gnostischen Überlieferungen jedoch sein Blickfeld, so fällt auf, dass sich ein ähnliches kosmologisches Motiv in der jüdisch-gnostischen Theologie von Isaak Luria, einem Rabbiner und Kabbalisten des 16. Jahrhunderts, wiederfindet. Der Kern des Mythos besteht darin, dass das Licht Gottes bei der Schöpfung nicht von den dafür vorgesehenen Gefäßen aufgefangen werden konnte, sodass diese zerbrachen und die göttlichen Lichtfunken im ganzen Kosmos verteilt wurden, woraufhin sich Gott aus der Welt zurückzog und die Menschen so die Möglichkeit des freien Handelns erlangten. In der lurianischen Gnosis ist somit ebenfalls von einem einzigen Gott die Rede, der sowohl Urheber einer misslungenen Schöpfung als auch Quelle des (als Ausdruck des Guten bzw. des Heils zu verstehenden) Lichts ist. Darüber hinaus bringt die Kosmologie, wie sie bei Luria zum Ausdruck kommt, einige wichtige Implikationen mit sich: Zum einen trägt der Mensch die Verantwortung für die Welt und zum anderen ist die deren Entwicklung an Gott gekoppelt, d. h. es handelt sich um einen Gott, der im Werden begriffen ist und sich mit der Weltentwicklung erneuert, wodurch die Permanenz der Ewigkeit in Frage gestellt wird (vgl. Jacobson 2003, 173 f.). Inwiefern sich auch bei Borges solche Implikationen feststellen lassen, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Orientiert man sich jedoch zunächst am Dualismus der spätantiken Gnostiker, so lässt sich konstatieren: Der Gott bei Borges vereint mithin in sich zwei Rollen, die in der gnostischen Vorstellungswelt zwei verschiedenen Figuren zukamen, die des (schlechten) Demiurgen, der zugleich als Schöpfer der diesseitigen, irdischen Welt fungiert, und die des fernen, radikal transzendenten Gottes. Insbesondere der zweite Aspekt der Ferne der Gottheit lässt die Affinität von Borges' Novelle zur Gnosis hervortreten. In der radikalen Disjunktion von Welt und göttlicher Instanz, liegt der wohl markanteste Berührungspunkt,

der Borges' Erzählung der *Escritura del dios* mit den Traditionen der antiken Gnosis verbindet. Der verborgene magische Schriftzug, den der Ich-Erzähler zu finden und zu entziffern sucht, bildet gleichsam die letzte Spur der Gottheit in einer ansonsten von ihr verlassenem Welt. Der Legende nach, so der Erzähler der Novelle, sei es einem vom Schicksal Bestimmten oder Auserwählten vorbehalten, die göttliche Inschrift zu finden und zu lesen.⁵ Auch dieses Motiv findet eine gewisse Entsprechung im gnostischen Vorstellungskreis: Demzufolge trägt der Mensch als beseeltes Wesen zwar einen ‚göttlichen Funken‘ in sich, der die Bedingung der Möglichkeit des Erkennens darstellt; um den Vorgang der Bewusstwerdung und des Erkennens in Gang zu setzen, bedarf es jedoch eines Anstoßes von Außen, aus der Sphäre des akosmischen Gottes.

Die Idee der göttlichen Formel, der in der Novelle diese Initiativfunktion zukommt, verweist überdies auf ein performatives, magisches Sprachverständnis, die Auffassung, durch die Sprache nicht nur die Welt beschreiben und erfassen, sondern diese auch verändern zu können. In religionsgeschichtlichen Traditionen, insbesondere der jüdisch-christlichen begegnet diese Vorstellung magisch-performativen Sprechens insbesondere in Zusammenhang mit Reflexionen über den göttlichen Namen. In der antiken hebräischen Tradition besteht bekanntlich seit den Zeiten des Exils eine äußerste Zurückhaltung im Blick auf die Verwendung und Aussprache des Tetragramms (vgl. Stroumsa 2005, 184). Diese ehrfürchtige Retizienz spitzt sich, wie Guy G. Stroumsa dargelegt hat, in einigen Richtungen des frühen Christentums zu einer »Theologie des Namens« zu, in der der Name zum Inbegriff göttlicher Kraft und Allmacht avanciert (ebd., 185). Diese Tendenz ist, wie Stroumsa weiter ausführt, vor allem in apokalyptischen und gnostischen Schriften des 2. und 3. Jahrhunderts u. Z. verbreitet, wie etwa im sogenannten *Evangelium der Wahrheit*, einer koptischen Schrift aus dem Fund von Nag Hammadi.⁶ Dort erscheint der verborgene Gottesname zugleich als möglicher Zugang zur Erkenntnis und damit als Mittel bzw. Weg der Erlösung. Hier wird deutlich, dass sich die Figur des göttlichen Namens mit einer esoterischen Distinktion verbindet: Der Zugang zu ihm erschließt sich nur dem Wissenden und Initierten.

In Borges' Erzählung schreibt sich der Ich-Erzähler und Gefangene schließlich selbst die supponierte Rolle des Auserwählten und damit das Privileg des intuitiven Erfassens des Schriftzugs zu, die der in der Gnosis postulierten Disposition des Erkennens entspricht: »Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura« (Borges 1989b, 597). In den Formulierungen »en el fin de los tiempos« und »último sacerdote del dios« bekundet sich überdies ein religiöses Endzeitbewusstsein, das die Selbstdeutung und Selbstbeschreibung des Ich charakterisiert. Auch hierin zeigt sich eine Nähe zu spätantiken gnostischen Denkweisen: In der Blütezeit der historischen Gnosis, der Periode vom zweiten bis vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, waren endzeitliche Stimmungen und unmittelbare Umbruchs- und Heilserwartungen bei gnostischen Gruppierungen im Umfeld jüdischer und früher christlicher Kreise verbreitet (vgl. Laperrousaz 1982, 229).

Die Suche nach der geheimen göttlichen Inschrift führt Borges' Protagonisten schließlich dazu, die Formel seines Gottes in der ihn umgebenden Welt, in den Ge-

5 Vgl. Borges 1989b, 597: »Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido.«

6 Ebd., 195. Zu den jüdisch-hebräischen Referenzen dieser Namenskonzeption vgl. Dubois 1974.

staltungen und Strukturen der Natur zu suchen, die ihm als verschlüsselte Zeichen der göttlichen Botschaft erscheinen: »En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros« (Borges 1989b, 597). In dem zitierten Passus fällt auf, dass der Ich-Erzähler der Novelle die gesuchten Embleme als »ewige und unverbrüchliche Formen« bezeichnet. Diese Formulierung erinnert zunächst an platonisches bzw. plotinisches Denken, demzufolge die Formen oder Ideen der Sphäre des absoluten, überindividuellen Geistes, des *nous*, angehören. Doch auch die gnostischen Traditionen bedienten sich bisweilen einer philosophischen, der plotinischen Lehre entnommenen Begrifflichkeit. Die plotinische Philosophie war eine jener Traditionen der kulturellen Vorstellungswelt der Spätantike, aus der die gnostischen Strömungen Elemente aufgriffen, um sie in synkretistischer Manier ihrem eigenen Ansatz zu integrieren. Der plotinische Einschlag gnostischen Denkens lässt sich beispielsweise an der aus dem berühmten Fund von Nag Hammadi stammenden koptischen Schrift *Die Erzählung über die Seele* nachvollziehen,⁷ die vom kosmischen »Sturz« der Seele berichtet sowie deren Reue und Selbst-Erkenntnis und versuchten Aufstieg und Rückkehr zum göttlichen Ursprung beschreibt.

Noch in einer weiteren Hinsicht befindet sich der Ich-Erzähler von Borges' Erzählung in Einklang mit gnostischen Konzepten des Erkennens und Erkenntnistrebens. Die Suche des Protagonisten ist eine solche, die ihn ebenso durch die Weite des Universums führt wie zu sich selbst. Bisweilen glaubt er, den Schriftzug der Zauberformel aus seinem eigenen Gesicht lesen zu können oder gar in sich selbst das Ziel seiner Suche zu erblicken: »Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca« (ebd.). Auch für die Vertreter der spätantiken Gnosis geht das Erkennen der Welt und des Kosmos mit der Erkenntnis des Selbst und des eigenen Inneren Hand in Hand.

In einem weiteren Schritt der Erkenntnissuche kommt dem Ich in Borges' Erzählung der Gedanke, der scheinbar zufällige Nachbar seines Gefangenendaseins, der Jaguar, könne Träger des gesuchten göttlichen Zeichens sein: »En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios« (ebd.). Mit dieser Deutung tritt eine weitere aus gnostischen Kosmologien vertraute Figur in den Horizont von Borges' Erzählung ein: die des Boten aus dem jenseitigen Lichtreich, die das menschliche Subjekt aus seinem Zustand der Unwissenheit erweckt und ihm die Nachricht des fernen Gottes überbringt. In der Novelle *La escritura del dios* kommt dem Jaguar eine solche Botenfunktion zu. Es ist das Muster auf dem Fell des Jaguars, in dem der Ich-Erzähler die Züge der gesuchten Zauberformel zu erblicken glaubt und aus dem ihm die verborgene Botschaft seines fernen Gottes aufscheint: »Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran« (ebd.). Es ist kein Zufall, dass der Text den durch das Jaguarfell ausgelösten Akt der Besinnung mit den religiösen Begriffen der »alma« (Seele) und »piedad« (Frömmigkeit, Andacht) umschreibt. Das Stichwort der Seele bietet – ähnlich wie in dem bereits erwähnten

7 Vgl. Kulawik 2010, sowie die einschlägige französische Übersetzung von Jean-Marie Sevrin, in: Mahé/Poirier 2007, 477–486.

koptischen Traktat – den Anstoß zu einer kosmischen Gesamtschau des Universums und einem weltgeschichtlichen Rekurs auf die »primera mañana del tiempo«, die erste Morgenröte der Zeit, die dem göttlichen Akt der Genesis des Jaguars vorausgeht. Die schöpfungsgeschichtliche Vision, die die zitierte Passage entwickelt, erschöpft sich indessen nicht in der bemerkten religiösen und philosophischen Dimension. Sie verdankt sich nicht weniger, wie das wiederholt verwendete »imaginé« (»ich stellte mir vor«) zu erkennen gibt, einem imaginativem und poetischen Moment. Es ist nicht zuletzt die Vorstellungskraft des Ich, die das skizzierte weltgeschichtliche Tableau hervorbringt und die gesuchte Einsicht in die Vorgänge der Genesis ermöglicht. Die sich hier abzeichnende Hervorhebung der Imagination als vorrangigem Medium des Erkenntnisprozesses führt uns zurück zu Schulz-Buschhaus These der Gnosis als »fabulierender Poiesis«, die sich nun konkretisieren lässt: In Borges' Adaptation, wie sie sich in *La escritura del dios* darbietet, ist Gnosis nicht nur ein Prinzip bzw. Vorgang des Erkennens, sondern zugleich ein Verfahren der imaginativen Erzeugung mythischer Weltbilder.

Dieses erzeugende, mythenschaffende Moment, das Borges in seiner Umschrift des gnostischen Motivkreises hervorkehrt, ist freilich nicht erst ein Merkmal der Gnosis-Rezeption, sondern bereits ein Grundzug der historischen Gnosis. So wurde in der historischen und archäologischen Gnosisforschung verschiedentlich hervorgehoben, dass die gnostischen Schriften von einem synkretistischen Hang zur sich fortsetzenden Mythenbildung geprägt sind. Fast könnte man fragen, ob die gnostische Vorstellung nicht ein Zuviel an kosmischen Sphären und Welten hervorbringt. In seiner Verteidigung des Basilides hat Borges selbst diesen Punkt mit einem ironischen Augenzwinkern kommentiert: »La cosmogonía numérica del principio ha degenerado hacia el fin en magia numérica, 365 pisos de cielo, a siete potestades por cielo, requieren la improbable retención de 2.555 amuletos orales« (Borges 1989a, 214). Doch wie kommt es zu dieser auch von Borges' bemerkten *multiplicación* der Welten und kosmischen Wesenheiten? Die Tendenz zur Vervielfältigung der Mythen hat mit dem gnostischen Axiom der radikalen Disjunktion von Gott und Welt und der darin impliziten absoluten Ferne der Gottheit zu tun. Diese Annahme fordert den gnostischen Denker geradezu dazu heraus, die Distanz zwischen der irdischen Welt und dem göttlichen Pleroma in irgendeiner Weise vorstellbar und begreiflich zu machen. Aus diesem Bedürfnis erwächst der poetische, mythenbildende Impuls, der Versuch, die sich zwischen Welt und Gott auftuende unendliche Ausdehnung von Raum und Zeit durch eine potentiell unendliche Folge kosmischer Sphären und Äonen auszufüllen. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, erweist sich Gnosis als Vehikel einer sich immer weiter ausdifferenzierenden und vervielfältigenden Mythenproduktion.

3.

Das poetische Moment gnostischer Mythenbildung – und damit kommen wir zur zweiten der einleitend genannten Hinsichten unserer Analyse – verweist noch auf einen weiteren Aspekt, der mit ihm eng verknüpft ist: dem der Sprache und der Benennung. Bei der magischen Formel, die der Protagonist der *Escritura del dios* zu finden bzw. zu entziffern versucht, handelt es sich um eine sprachliche Äußerung, die in der Erzählung mal als Schriftzug oder Text, mal als gesprochenes Wort, als Spruch, bezeichnet wird. Die Erkenntnissuche des Gefangenen, von der die Novelle erzählt,

richtet sich mithin nicht zuletzt auf die Erkenntnis des richtigen Worts oder Namens. Dies erinnert nicht zufällig an die eminente Bedeutung, die in vielen gnostischen Systemen dem Wort als göttlichem *logos* zugeschrieben wird. So entfaltet beispielsweise der koptische *Tractatus tripartitus* eine Kosmogonie, in der der ursprüngliche (auch als ›Vater‹ bezeichnete) Gott des Alls einen *logos* hervorbringt, durch den sich der Name der Gottheit wie die Namen der Dinge des Alls enthüllen.⁸ In anderen gnostischen Schriften, wie etwa im *Eugnostosbrief*, wird dem göttlichen Namen eine heilsbringende Kraft zugeschrieben; die divinatorische Annäherung an den Gottesnamen ist dort selbst ein Movens des gnostischen Erkennens, insofern sie den einzelnen Menschen (d.h. dessen Geist bzw. Seele) mit dem Gott des Pleromas in Beziehung setzt (vgl. Pasquier 2007, 577).

In der Erzählung *La escritura del dios* gibt die Suche nach dem göttlichen Spruch den Anstoß zu einer grundsätzlichen Reflexion über die Sprache, wobei der Erzähler zwischen der Sprache als menschlichem Ausdrucks- und Kommunikationsmittel und deren vermutetem göttlichen Pendant unterscheidet. Schon auf der Ebene der menschlichen Sprache stößt er dabei auf die Aporie eines unendlichen, im Grunde unabschließbaren Vorgangs der Begriffsbildung: Die Bedeutung jedes einzelnen Terms der Sprache lässt sich nur in Relation zu und Abgrenzung von allen anderen Termen der Sprache ermitteln: »Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra« (Borges 1989b, 597f.). Die damit umschriebene Aporie der sprachlichen Bezeichnung stellt sich in tiefgreifender und verschärfter Form, wenn es sich bei dem gesuchten Term um einen göttlichen *logos* handelt, der nicht einen einzelnen Gegenstand oder Sachverhalt benennen, sondern die Gesamtheit der Dinge als unmittelbare und simultane Ganzheit erfassen soll: »¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? [...] Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato« (ebd.). Dem gesuchten göttlichen Wort käme, mit anderen Worten, die paradoxe Funktion zu, den Mechanismus der Sprache, die unendliche Verkettung der Sprachzeichen, zugleich offenzulegen und zu unterbrechen, um sie im Akt einer plötzlichen, unvermittelten göttlichen Sinnsetzung abzuschließen. Der *logos*, so das Fazit dieser Reflexion, müsste in einem einzigen Wort die Ganzheit und Fülle des Sinns bekunden: »Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud« (ebd., 598).

In unserem Problemzusammenhang ist es interessant zu beobachten, dass die Erzählung im Ausgang von der Aporie der Sinnstiftung des *logos* ein Spiel mit den gegensätzlichen Signifikaten der Leere und Fülle, des infiniten Regresses und der unmittelbaren Präsenz ins Werk setzt. In diesen Attributen nimmt Borges bezeichnenderweise jene oppositiven Begriffspaare auf, die für die Struktur und Konstitutionsweise gnostischer Kosmologien bestimmend sind. Spiegelt sich in der unendlichen Verkettung der Sprachzeichen die ›leere‹ Unendlichkeit der subdivinigen gnostischen Weltenfluchten, so stellt die Fülle das auszeichnende Prädikat der göttlichen Sphäre des Pleromas dar.

8 Vgl. Schenke 2010 sowie Mahé/Poirier 2007, 125–204, bes. 125–139.

Vor dem Hintergrund der gnostischen Bezüge der Novelle verwundert es nicht, dass die divinatorischen Anstrengungen des Protagonisten versagen und er allein auf dem Wege der Reflexion das Rätselwort nicht zu erschließen vermag. Statt dessen offenbart sich ihm das Geheimnis des *Logos* in einer mystischen Traumerfahrung, in der er in einer vorübergehenden Vision zu einer philosophischen Gesamtschau des Universums gelangt: »¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. [...] Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre« (Borges 1989b, 599).

Bemerkenswert an der zitierten Passage ist zunächst, dass das beschriebene mystische Erlebnis dem »entender«, d. h. der intellektuellen Operation des Begreifens bzw. Verstehens zugeschrieben und letztere dabei zugleich als dem Fühlen oder Vorstellen überlegene Fähigkeit herausgestellt wird. Der Darstellung des Erzählers zufolge haben wir es somit mit einer Erfahrung zu tun, die auf einem Vorgang des Erkennens, d. h. einer gnostischen Zugangsweise, beruht. Die Epiphanie des »dios sin cara«, die sich auf diesem Wege vollzieht, fügt sich in den Horizont gnostischer Vorstellungen ein: Es ist die Enthüllung des fernen, akosmischen Gottes, der zuvor hinter der Vielzahl kosmischer Gottheiten verborgen war. Aufschlussreich ist zudem, dass in der zitierten Beschreibung die Gnosis des Allgottes mit der Erkenntnis des geheimnisvollen Schriftzugs des Raubkatzenfelles koinzidiert. Es handelt sich somit um eine Erkenntnis, die neben dem Medium der visuellen Wahrnehmung auch das der »escritura«, der Schrift bzw. Sprache umfasst. In der »escritura del tigre« erschließt sich dem erzählenden Ich ein mythisches, primordiales Wort, das auf ein erzeugendes, hervorbringendes Potential der Sprache verweist. Durch diese *escritura* steht dem Protagonisten ein Mittel bereit, das es ihm erlaubt, das in der Traumvision Erlebte nicht nur wahrzunehmen und zu erkennen, sondern es auch auszudrücken und mitzuteilen. Mehr noch: die Aussprache der geheimen Formel würde es ihm ermöglichen, sich aus seiner schicksalhaften Gefangenschaft zu befreien und Unsterblichkeit zu erlangen.⁹

Vor diesem Hintergrund mag es auf den ersten Blick erstaunen, dass das Ich der Erzählung von der erlösenden Kraft der göttlichen Formel keinen Gebrauch macht. Die Erzählung endet mit dem dezidierten Verzicht des Gefangenen, die Inschrift auszusprechen. Dieser Verzicht ist, unter religiösem Gesichtspunkt betrachtet, nicht weniger als ein Heilsverzicht. Auch diese Schlusswendung ist, so widersprüchlich und paradox sie erscheinen mag, eine mögliche (wenngleich keineswegs notwendige) Konsequenz aus den gnostischen Prämissen, die den fiktiven Vorstellungshorizont der Novelle prägen. Denn die Erkenntnis des gnostischen Universums und des akosmischen Gottes, die das erzählende Ich erfährt, hat eine negative Kehrseite: Sie geht einher mit der Einsicht in die Geringfügigkeit, ja Bedeutungslosigkeit der diesseitigen menschlichen Welt. Diesen Gedanken hat Borges bereits in seiner *Vindicación del falso Basírides* als lakonisches Fazit der gnostischen Lehren notiert: »La vertiginosa torre de cielos de la herejía basílidiana, la proliferación de sus ángeles, la sombra planetaria de los demiurgos trastornando la tierra, la maquinación de los círculos inferiores contra el *pleroma*,

9 Vgl. ebd., 599: »Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal«.

la densa población, siquiera inconcebible o nominal, de esa vasta mitología, miran también a la disminución de este mundo» (Borges 1989a, 215).

Es ist dieser Gedanke der Herabsetzung und Entwertung der irdischen Welt, den der Gefangene in Borges Erzählung konsequent zu Ende führt. Für denjenigen, der die höheren, primordialen Sphären des Universums geschaut hat, sind Erde und Mensch von solcher Belanglosigkeit, dass es der Mühe der Erlösung nicht lohnt: »Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa« (Borges 1989b, 599). Auch wenn die meisten Vertreter der historischen Gnosis die hier bekundete extreme Position kaum geteilt hätten, hat sie in der Logik der gnostischen Kosmologie gleichwohl eine gewisse Folgerichtigkeit. Man kann den Erlösungsverzicht des Protagonisten, der letztlich einem Selbstverzicht, ja einer Selbstnegation gleich kommt, wohl als ins äußerste Extrem getriebene Ausformung einer asketischen Tendenz lesen, wie sie in gewissen Kreisen der antiken Gnosisbewegung verbreitet war.

Wichtiger als die religiös-philosophischen Implikationen der damit berührten Vorstellungen der Nichtigkeit und der absoluten Negation, die hier nicht weiter verfolgt werden können, ist in unserem Zusammenhang der Umstand, dass es sich bei dem Verzicht des Protagonisten zugleich um einen Sprachverzicht, um einen Akt des Schweigens und Verschweigens, handelt. Insofern das Schweigen *ex negativo* auf Sprache verweist, kann es seinerseits als Grenzfall sprachlichen bzw. kommunikativen Handelns aufgefasst werden. In der Novelle erscheint das Schweigen als ein bewusster (kommunikativer) Akt, als Verweigerung einer sprachlichen Äußerung, als Entscheidung, ein Geheimnis nicht preiszugeben: »Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres« (ebd.). Das Geheimnis, das der Gefangene bis zu seinem Tod bewahren will, umfasst dabei zwei unterschiedliche Ebenen: Da ist zunächst die verätselte Inschrift im Tigerfell, deren Zeichencharakter und verborgene Bedeutung der Protagonist erfasst hat. Darüber hinaus verweist das Rätsel der *escritura* seinerseits auf ein weiteres Geheimnis, das Mysterium der gnostischen Kosmologie, das das fiktive Ich in seiner Vision erfahren hat. Das Verschweigen der geheimen Formel impliziert somit zugleich das Verschweigen der Botschaft des fernen Gottes und, als dessen Konsequenz, das Akzeptieren eines endgültigen Verstumms im Tod.

Dieser resignative, in Sprachlosigkeit mündende Schluss steht unterdessen in merkwürdigem Widerspruch zu dem Umstand, dass die Erzählung selbst eine äußerst ausdrucksvolle und beredete Kommunikation darstellt, die sogar das Schlüsselerlebnis des Gefangenen, dessen mystische Erfahrung, nicht ausspart, sondern in Worte fasst. Obgleich der Ich-Erzähler die Unaussprechlichkeit jenes Erlebnisses betont,¹⁰ zögert er dennoch nicht, es in einer hymnischen Prosa und poetischen Bildersprache zu umschreiben. Der Gang der Erzählung entfaltet sich somit in einem Spannungsverhältnis von Sagbarem und Unsagbarem, Verbergen und Enthüllen, Schweigen und Offenbaren. Dieses Spiel mit den Gegensätzen mündet dabei in die paradoxe Pointe, dass der Ich-Erzähler, indem er sich weigert, sein Geheimnis preiszugeben, es zugleich, wenn auch nur andeutungsweise, mitteilt. Er nimmt gleichsam die in sich widersprüchliche Rolle eines Propheten ein, der die Botschaft seines Gottes zu verkünden verweigert, jedoch gerade dadurch von diesem Zeugnis ablegt. Das *misterio* erweist sich also keines-

10 Vgl. Borges 1989b, 598: »Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar.«

wegs als ein Kommunikation unterbindendes oder negierendes Element, sondern vielmehr als erzeugendes Prinzip eines poetischen Diskurses, der, wenngleich er sich im Zeichen des Schweigens und Verstummens präsentiert, eine auffallend wortgewandte, poetisch und rhetorisch ausdrucksvolle Rede führt. Das Geheimnis übt hier offenbar auf die poetische Rede eine ähnlich produktive, stimulierende Wirkung aus, wie wir sie oben für die kosmologische Disjunktion des gnostischen Weltmodells beobachten konnten. So wie die Kluft zwischen der irdischen Welt und der akosmischen Himmelsphäre in der gnostischen Weltbeschreibung eine sich vervielfältigende Mythenbildung hervorreibt, so wirkt auch das *misterio* als produktive Leerstelle, die die dichterische Poiesis anregt und in Gang setzt.

Der Rekurs auf die Idee des Mysteriums und eine in gnostischen Begriffen konzipierte Kosmologie stimulieren in der Erzählung indessen nicht nur die dichterische Produktion, sondern auch die poetologische Reflexion. Die Suche nach dem primordialen göttlichen Spruch bietet Anlass zu einer Thematisierung von Sprache, die die sprachliche Äußerung in unterschiedlichen Ausprägungen und medialen Formen vorführt: So erscheint die gesuchte *sentencia* oder *fórmula* mitunter als mündliche Rede, als unmittelbarer Ausspruch eines gegenwärtigen Gottes («la palabra del dios»), mitunter als Text («texto») bzw. Schrift («escritura»), die aus visuellen Zeichen («símbolos») und Buchstaben («caracteres») besteht (Borges 1989b, 597 f.). Dabei ist zu bemerken, dass sich die zuletzt genannte Variante der gesuchten Äußerung als *escritura* – vor allem in der zweiten Hälfte der Erzählung – als die bei weitem überwiegende und vorherrschende Form erweist. In diesen wiederkehrenden, insistierenden Verweisen auf Sprache und Schrift artikuliert sich neben der religiösen Semantik zugleich eine subtile Reflexion auf den dichterischen bzw. narrativen Schreibprozess, der sich in Entsprechung zu der »sentencia divina« (ebd., 597) gleichfalls unter dem Doppelaspekt von »descifrar« und »escribir« (ebd.), des Entzifferns von Welt und des Schreibens der Erzählfiktion präsentiert. Dabei ist, so legt diese Parallele nahe, auch die literarische Sprache als *escritura* unter dem gnostischen Vorzeichen der Abwesenheit des Pleromas und dessen primordialer Sinnfülle zu begreifen. Borges' Erzählung lenkt durch diese implizite Reflexion die Aufmerksamkeit auf die Differenz zwischen Wort und Bedeutung, Zeichen und Bezeichnetem. Sie weist sich so selbst als Mysterienrede aus, deren Bedeutungsgehalt nur in einer Vielzahl von Andeutungen, bruchstückhaften Zitaten und Anspielungen greifbar wird.

4.

Komplementär zu der oben nachgezeichneten Rolle als Schrift und Movens literarischer Poiesis lässt sich, wie eingangs angedeutet, eine weitere Funktion des gnostischen Elements in Borges' Texten beobachten: die der Lektüre und des Kommentars. Diese Spielart des Gnosis-Rekurses kann man sich anhand der Erzählung *Tres versiones de Judas* vergegenwärtigen, die Borges 1944 in der Sammlung *Ficciones* veröffentlichte. Die Erzählung berichtet von einem fiktiven dänischen Gelehrten und Theologen, Nils Runeberg, und dessen exegetischen Bemühungen um die biblische Judasgestalt. Dabei ist aufschlussreich, dass der Erzähler gleich zu Beginn, im einleitenden Passus der Erzählung, eine Verbindung zur antiken Gnosis herstellt. Im Modus des Konjunktivs bzw. genauer: des Irrealis der Vergangenheit, stellt er sich Runeberg als Gnostiker des

zweiten Jahrhunderts u. Z., als führendes Mitglied eines gnostischen Zirkels der Schule des Basilides vor: »En el Asia Menor o en Alejandría, en el segundo siglo de nuestra fe, cuando Basíledes publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Niels Runeberg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los coventículos gnósticos« (Borges 1989c, 514). Auch wenn sich die hier vorgestellte Beschreibung Runebergs als Gnostiker durch den Irrealis als (innerhalb der innerfiktiven Wirklichkeit der Novelle) nicht-wirkliche, rein hypothetische zu erkennen gibt, weckt sie auf diese Weise doch im Blick auf diese Figur und ihre in der Folge präsentierten exegetischen Lektüren von vorneherein eine spezifische Erwartungshaltung. Durch die Parallele zur Gnosis gibt Borges dem Leser zu verstehen, dass es sich bei Runebergs Lehren um Auffassungen bzw. Deutungen handelt, die sich außerhalb des Bezirks geläufiger Konventionen bewegen und vom Standpunkt der etablierten Tradition unweigerlich unter den Verdacht des Heterodoxen und Häretischen geraten. Aufschlussreich ist darüber hinaus der Hinweis, dass der Held der Erzählung, wäre er ein antiker Gnostiker gewesen, seine Projekte mit einer »singular pasión intelectual« verfolgt hätte: Es kann somit kein Zweifel bestehen, dass wir es bei Runeberg mit einem Exegeten aus Leidenschaft zu tun haben. Runebergs exegetische Passion gilt dabei, wie bereits angedeutet, insbesondere der Judasgestalt, die nach seiner Auffassung keineswegs nur eine (negative) Randfigur der biblischen Geschichte darstelle, sondern vielmehr einen verborgenen Schlüssel zum Verständnis der Heilsgeschichte (»la clave que descifra un misterio central de la teología«, ebd.) in sich birgt. Der dänische Gelehrte widmet sich daher der Aufgabe, die Judasfigur aus ihrem Schattendasein zu befreien und eine Revision und Neubewertung der Handlungen des (vermeintlichen) Verräters einzuleiten. Dabei beschränkt er sich indessen nicht darauf, eine neue, alternative Deutung vorzulegen, sondern er entwickelt im Zuge seines gelehrten Œuvres, das ganz diesem Thema gewidmet ist, nacheinander gleich drei verschiedene Lesarten der Judasgestalt, die je unterschiedliche philologische und theologische Positionen bezeichnen. Der erste Deutungsversuch schlägt vor, Judas' Handlung als notwendigen Bestandteil eines göttlichen Heilsplans zu begreifen, wodurch sich der »Verrat« zugleich als unausweichliches Geschehen erweise und damit gerechtfertigt wäre. Weit davon entfernt, ein nur zufälliges akzidentielles Ereignis zu sein, wird letzterer für Runeberg zum zentralen Vehikel der göttlichen Heilsoökonomie: »Ergo, la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención« (ebd., 515). Diese subtile Argumentation, die Runeberg, wie die Novelle berichtet, in einer großen gelehrten Abhandlung unter dem Titel *Kristus och Judas* publiziert, stößt freilich, so Borges, bei dessen theologischen Kollegen auf wenig Anklang. Von daher sieht sich Runeberg genötigt, einen zweiten, noch ungewöhnlicheren und radikaleren Deutungsansatz vorzuschlagen.

Dieser zweiten Version zufolge stellen Judas' Verhalten und dessen Verrat eine äußerste, nicht mehr zu überbietende Form der religiösen Askese dar. Der Verrat sei, so die Enthüllung des dänischen Exegeten, nurmehr als extreme, konsequent zu Ende geführte Form des Gottesdienstes zu begreifen. Dabei vollzieht sich Judas' Askese freilich, so gibt Runeberg zu bedenken, in einer eigentümlichen Umkehr des herkömmlichen asketischen Ideals: »El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer« (ebd., 516). Während der traditionelle Asket den sinnlichen Genüssen und den körperlichen Bedürfnissen

entsagt, zeichnet sich Judas, der Asket des *espíritu*, durch den Verzicht auf geistige Güter aus: Er entsagt der Ehre und dem Seelenheil, um auf diese Weise ein äußerstes Opfer zu bringen. Der Habitus des Verräters erweist sich somit, in Runebergs Deutung, als eine äußerste Form christlicher *humilitas*: »Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno« (ebd.).

Da unterdessen auch dieser zweite Versuch, das Rätsel der Judasfigur zu erhel- len, bei Runebergs Kollegen wenig Zustimmung findet, hebt der dänische Theologe nochmals zu einem weiteren Deutungsvorschlag an. Dieser neuerliche Interpretati- onsansatz, der den beiden vorhergehenden an Spitzfindigkeit und beeindruckender Gelehrsamkeit nicht nachsteht, kann als Höhepunkt der exegetischen Kunstfertigkeit Runebergs gelten. Dabei geht dieser bei seiner Relektüre zunächst von tradierten exe- getischen Konzepten und Deutungsmustern wie denen der Menschwerdung Gottes und dessen freiwilliger Selbsterniedrigung aus: »Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo« (ebd., 517). Wie die Formulierung »hasta [...] el abismo« andeutet, setzt Runeberg hier zu einer Deu- tung an, die das Theorem von der Selbsterniedrigung Gottes beim Wort nimmt und es bis zu seinem äußersten Extrem weiterdenkt. Er führt dabei das Dogma der göttlichen Inkarnation bis zu einem Punkt, an dem es in eine unerwartete, der hergebrachten Auffassung widersprechende Vorstellung umschlägt. In Runebergs Deutung begnügt sich Christus nicht damit, die Herabsetzung des Menschseins und die Schande der Kreuzigung auf sich zu nehmen, sondern seine Demut reicht weiter: »Para salvarnos, pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas« (ebd.). Unter allen Figuren, die das umfangreiche Repertoire der Historie bereit hält und die dem Erlöser für seine Inkarnation zur Disposition stehen, wählt er die geringfügigste und verrufenste: die des Judas. Diese Konklusion, die unser Exeget aus seinen heilsges- chichtlichen Betrachtungen zieht, ist freilich nur eine logische Schlussfolgerung aus der Idee der Selbsterniedrigung Gottes, die Runeberg mit unbeirrbarer Konsequenz zu Ende denkt. Seine exegetischen Anstrengungen finden somit ihre paradoxe Pointe darin, dass Gut und Böse, Erlöser und Verräter, Christus und Judas ununterscheidbar bzw. miteinander identisch werden.¹¹

Die oben nachgezeichneten Versionen der Judasgeschichte, die Borges gewiss nicht ohne ironisches Augenzwinkern vorträgt, sind vor allem insofern interessant, als sie das Verhältnis von akzeptierter, orthodoxer Überlieferung und abweichender, hetero- doxer Lesart beleuchten. Folgt man Borges' Darstellung, so geht die abweichende Lektüre weniger aus dem Widerspruch oder Gegensatz zur traditionellen Lehre hervor. Sie entsteht vielmehr aus der Entwicklung eines in der bestehenden Tradition selbst enthaltenen, in ihr jedoch unterschwelligem Bedeutungsaspekts, den die betreffende Lektüre sichtbar macht und entfaltet. Jeder Tradition, so ließe sich Borges' Konzepti- on umschreiben, ist aufgrund ihres Status als Text bzw. sprachlicher Kommunikation die Tendenz inhärent, eine Mehrzahl möglicher Lesarten hervorzubringen. Die drei Versionen der Judasgestalt, die die Erzählung vorführt, lassen sich mithin als »häreti- sche« Lektüren im ursprünglichen Sinne des griechischen Worts *hairesis* begreifen (vgl. Iricinschi/Zellentin 2008, 3–5), das seiner Herkunft nach »Wahl« oder »Option« bedeu-

11 Zu Recht hat Harst 2012, 37 die in dieser Konklusion implizierte Paradoxie des »Selbstverrats« hervorgehoben.

tet: Es handelt sich um immanente und implizite Möglichkeiten und Sinndimensionen, die im ›Text‹ der Überlieferung angelegt sind und die sich, in dem Maße, in dem sie expliziert und offengelegt werden, als – im Verhältnis zur akzeptierten Auffassung – andere, alternative Deutungen erweisen können. Jene alternativen Auslegungen sind also nicht schon in ihrem anfänglichen Impuls heterodox; das Attribut des Heterodoxen oder Häretischen ist vielmehr, so Borges, eine Zuschreibung, die ihnen, gleichsam nachträglich, aus der Perspektive der etablierten bzw. (im Blick auf historisch frühe Phasen) sich etablierenden Lehre zugewiesen wird (vgl. Le Boulluec 1985, 37–39).

Fasst man die vorangehenden Ausführungen zusammen, so lässt sich Borges' Erzählung von den *Tres versiones de Judas* nicht zuletzt als eine Theorie der Auslegung, als eine Studie über die Verfahrensweise des philologischen Kommentars und über das daraus hervorgehende Verhältnis von *doxa* und *hairesis* verstehen. Doch was hat diese exegetische Konzeption mit den zu Beginn der Erzählung evozierten Gnosis-Bezügen zu tun? Und welcher Stellenwert kommt ihr im Rahmen von Borges' Gnosis-Rezeption zu?

Hier sei zunächst angemerkt, dass das Projekt einer Revision und Revalorisierung der Judasgestalt, das Borges aufgreift, in die Geschichte des frühen Christentums zurückreicht. Den historischen Quellen zufolge scheint es sich um ein Konzept zu handeln, das insbesondere mit der Bewegung der Gnosis verknüpft ist. So erwähnt Irenäus von Lyon in seiner Schrift *Adversus haereses*¹² ein dem Jünger Judas gewidmetes bzw. diesem zugeschriebenes Evangelium, das in gewissen gnostischen Kreisen zirkuliere und dort geschätzt werde. Den von Irenäus genannten, unbekanntem Text haben Historiker und Archäologen der Gegenwart mit jenem Judas-Evangelium in Verbindung gebracht, das Ende der 1970er Jahre in der Nähe von Al Minya in der ägyptischen Wüste gefunden wurde.¹³ Zwar hat der besagte Fund, ein in koptischer Sprache verfasster Text, – entgegen mancher Erwartungen – keine (neuen) geschichtlichen Zeugnisse und Befunde über die historische Gestalt des Judas Ischariot zutage gefördert. Doch die durch die Irenäus-Stelle nahegelegte Vermutung eines Zusammenhangs jenes Kodex mit dem Ideengut der antiken Gnosis und bestimmten gnostischen Gruppierungen des 2. und 3. Jahrhunderts wurde im Zuge der Entzifferung und Erschließung des Textes bestätigt (vgl. Gounelle 2007). Das genannte apokryphe Evangelium umfasst – neben dialogischen Partien, die Gespräche zwischen Jesus und seinen Jüngern schildern – detaillierte kosmologische Beschreibungen, die Aufbau und Geschichte des Weltalls umreißen und die auf ein Weltssystem gnostischer Provenienz schließen lassen.¹⁴

Es ist klar, dass Borges zur Zeit der Abfassung seiner Erzählung zu Beginn der 1940er Jahre den unerwarteten Fund des Judas-Evangeliums und die daran anschließenden akademischen und publizistischen Debatten nicht voraussehen konnte. Gleichwohl dürften ihm die Erwähnung der Existenz eines solchen Evangeliums in der Schrift des Irenäus und, damit verbunden, auch dessen gnostische Assoziationen bekannt gewesen sein. Insofern liegt es nahe anzunehmen, dass auch für Borges die Judasfigur als ein Name fungiert, der geeignet ist, gnostische Bezüge wachzurufen. In eben dieser Funktion erscheint dieser Name in der Erzählung: Er setzt ein Signal, dass

12 Vgl. *Adversus haereses*, 1. Buch, Kapitel 31, Abschnitt 1.

13 Vgl. Emmel 2006. Maßgebliche Ausgabe des Judas-Evangeliums in englischsprachiger Übersetzung: Kasser/Wurst/Meyer/Godard 2008.

14 Vgl. Dubois 2006 sowie Pagels/King 2007, 77–98.

wir es bei Runebergs Bibelexegesen mit Lektüren aus dem Geist gnostischen Denkens zu tun haben. Doch worin genau bestehen die Gemeinsamkeiten und Berührungspunkte, die Runebergs Auslegungen mit der Gnosis verbinden?

Es sind vor allem zwei Gesichtspunkte, in denen sich die genannte Affinität zur Gnosis bekundet: ein inhaltlicher und ein mehr formaler Aspekt. Das inhaltliche Motiv ist in der spezifischen Modellierung zu sehen, die das Theorem der Inkarnation im Kontext der frühchristlichen gnostischen Richtungen erfährt. Zwar halten letztere an der Auffassung der Menschwerdung Gottes fest, zeigen dabei jedoch die Tendenz, den menschlichen, leiblichen Jesus ein Stück weit abzuwerten zugunsten der geistigen Gestalt des Erlösers als göttlichem Logos (vgl. Dubois 2011, 17–19). Von daher versteht sich, inwiefern der ‚Verrat‘ des Judas aus gnostischer Perspektive einen positiven Akzent gewinnen kann, nämlich insofern diese Tat, so das Argument, nur den körperlichen Jesus verrate, während sie dessen überzeitliche, göttliche Gestalt zur Geltung bringe bzw. befreie (vgl. Dubois 2006, 45 f.). Dieser gnostischen Neigung, die menschliche Gestalt des Erlösers geringer zu schätzen als deren göttliches Pendant, entspricht auch die dritte der von Runeberg vorgeschlagenen Judasexegesen. Die dort vertretene, widersinnig erscheinende These, der göttliche Logos habe sich entschieden, sich statt in Jesus in der menschlichen Gestalt des Judas zu inkarnieren, bestätigt einmal mehr die Tendenz, die menschlich-historische Verkörperung Gottes herunterzuspielen und zu entwerten. Sie tut dies, indem sie die Kontingenz, ja Beliebigkeit jener Wahl herausstellt: Es scheint keine Rolle zu spielen, welche körperliche Form der Logos annimmt, oder, wenn es ein Kriterium der Wahl gibt, so ist es das der größtmöglichen Geringfügigkeit.

Nicht weniger aufschlussreich als diese inhaltliche Konvergenz der in der Erzählung vorgestellten Judas-Versionen mit gnostischen Deutungsmustern ist ein formales Prinzip, das jene Varianten mit der Gnosis teilen: das einer grundsätzlichen Skepsis, eines radikalen Täuschungsverdachts. In einem solchen fundamentalkritischen Impuls kommen die Runebergschen Lektüren und die Zugangsweisen der antiken Gnosis überein. So wie die Gnostiker den biblischen Schöpfungsbericht und die Autorität des Schöpfergottes hinterfragen, indem sie dahinter zurückgreifend die verborgene Vorgeschichte des Universums und der primordialen Welten aufzudecken suchen, so sind auch Runebergs Deutungen der Judasgeschichte durch ein tiefes Misstrauen gegenüber der biblischen Auslegungstradition motiviert. Die offizielle Überlieferung erscheint Runeberg als vordergründige und täuschende Oberfläche, in der er mit detektivischem Spürsinn die Anzeichen einer verborgenen anderen Bedeutung zu entdecken sucht. Was die *Tres versiones de Judas* kennzeichnet, ist somit ein dem gnostischen Ansatz verwandtes und analoges Verfahren der kritischen In-Frage-Stellung und Problematisierung eines vermeintlich bewährten religiösen bzw. philosophischen Wissens. In diesem formalen, verfahrenstechnischen Moment tritt zugleich ein Aspekt des gnostischen Zugangs hervor, den man als dessen philologische, texthermeneutische Dimension bezeichnen könnte. Gnosis ist, mit anderen Worten, nicht nur eine religiös-philosophische Weltansicht oder Weltbeschreibung, sondern auch ein Modus der Lektüre, ein philologisches und exegetisches Verfahren, das darauf zielt, eine bestehende oder sich formierende (religiöse) Tradition kritisch zu sichten und ggf. zu revidieren. In diesem Aspekt von Gnosis als Technik der Relektüre und Umschrift überlieferter Texte und Narrative entdeckt Borges ein produktives Potential, das sich nicht zuletzt poetisch und literarisch fruchtbar machen lässt: Denn aus der kritischen Relektüre und Um-

schrift überlieferter Geschichten gehen, wie die Erzählung der *Tres versiones de Judas* vorführt, andere, neue Geschichten hervor, die nicht weniger als ihre hergebrachten Vorlagen geeignet sind, Interesse und ästhetische Faszination zu wecken. Vor diesem Hintergrund lassen sich die in der Novelle nachgezeichneten Judas-Lektüren als eine immanente Poetik gnostischen Erzählens begreifen, die die Verfahren der gnostischen Mythenbildung beleuchtet und sie als Vehikel der literarischen Textproduktion ins Werk setzt.

Bibliographie

Primärliteratur

- Borges, Jorge Luis: *Obras completas*. Bd. 1. Hg. von Carlos V. Frías. Barcelona 1989.
 — Una vindicación del falso Basílides. In: Borges 1989, 213–216 [Borges 1989a].
 — La escritura del dios. In: Borges 1989, 596–599 [Borges 1989b].
 — Tres versiones de Judas. In: Borges 1989, 514–518 [Borges 1989c].

Sekundärliteratur

- Dubois, Jean-Daniel: Le contexte judaïque du «nom» dans l'Évangile de la Vérité. In: *Revue de Théologie et de Philosophie* 3 (1974), 198–216.
 — Ce que dit l'Évangile de Judas. In: *Religions & Histoire* 11 (2006), 42–46.
 — *Jésus apocryphe*. Paris 2011.
 Emmel, Stephen: L'Évangile de Judas. De la tombe au musée. In: *Religions & Histoire* 11 (2006), 24–29.
 Flynn, Annette U.: *The Quest for God in the Work of Borges*. London/New York 2009.
 Gounelle, Rémi: L'Évangile de Judas ou comment devenir un bon gnostique«. In: Jean Daniel Kaestli / Daniel Marguerat: *Le mystère apocryphe*. Introduction à une littérature méconnue. 2. Aufl. Genève 2007, 49–72.
 Harst, Joachim: Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges und Lynch. In: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL* 2011, 33–44.
 Iricinschi, Eduard/Holger M. Zellentin: Making Selves and Marking Others. Identity and late antique heresiologies. In: dies. (Hg.): *Heresy and Identity in Late Antiquity*. Tübingen 2008, 1–27.
 Jonas, Hans: *Gnosis und spätantiker Geist*. Erster Teil. 3. Auflage. Göttingen 1988 (Nachdruck).
 Jacobson, Eric: Hans Jonas und der Gottesbegriff nach Auschwitz. In: ders./Christian Wiese (Hg.): *Weiterwohnlichkeit der Welt. Zur Aktualität von Hans Jonas*. Berlin/Wien 2003, 166–183.
 Kasser, Rodolphe/Gregor Wurst/Marvin Meyer/Francois Godard (Hg.): *The Gospel of Judas*. 2. Aufl. Washington 2008.
 Kulawik, Cornelia: Die Erzählung über die Seele (NHC II,6). In: Schenke/Bethge/Kaiser 2010, 194–204.
 Laperrousaz, Ernest-Marie: *L'attente du Messie en Palestine à la veille et au début de l'ère chrétienne*. Paris 1982.
 Le Boulluec, Alain: *La notion d'hérésie dans la littérature grecque*. 2 Bde. Paris 1985, Bd. 1.
 Löhr, Winrich Alfred: *Basilides und seine Schule. Eine Studie zur Theologie- und Kirchengeschichte des zweiten Jahrhunderts*. Tübingen 1996.
 Lona, Horacio E.: Borges, la gnosis y los gnósticos. In: *Variaciones Borges* 15 (2003), 125–150.

- Mahé, Jean-Pierre/Paul-Hubert Poirier (Hg.): *Écrits gnostiques. La bibliothèque de Nag Hammadi*. Paris 2007.
- Introduction. In: Mahé/Poirier 2007, xv-LXXI [= Mahé/Poirier 2007a].
- Markschies, Christoph: *Die Gnosis*. München 2010.
- Pagels, Elaine/Karen L. King: *Reading Judas. The Gospel of Judas and the Shaping of Christianity*. New York 2007.
- Pasquier, Anne: Kommentar zu Eugnoste. In: Mahé/Poirier 2007, 573–589.
- Rudolph, Kurt: Gnosis, Gnostiker. In: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 1117–1125.
- *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*. Göttingen 2005.
- Schenke, Hans-Martin: »Tractatus Tripartitus« (NHC I,5). In: Schenke/Bethge/Kaiser 2010, 36–73.
- , Hans-Gebhard Bethge u. Ursula Ulrike Kaiser (Hg.): *Nag Hammadi Deutsch. Studienausgabe*. Berlin 2010.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Notizen über Borges und die Gnosis. In: *Iberoamérica. Homenaje a G. Siebenmann*. Hg. von J. M. Lopez de Abiada u. a. München 1983 (= *Lateinamerika-Studien*, 13), 849–868. <http://gams.uni-graz.at/o:usb-06C-351> [7.01.2013].
- Stroumsa, Guy G.: A Nameless God. Judaeo-Christian and Gnostic »Theologies of the Name«. In: ders.: *Hidden Wisdom. Esoteric Traditions and the Roots of Christian Mysticism*. Leiden/Köln 2005, 184–200.

SUSANNE KNALLER

Verschiebungen im Kunstsystem

Zum Verhältnis von Sprachkunst und Bildkunst in ästhetischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts

1. Kunst und Wissen

Das 18. Jahrhundert ist in vielen Belangen der Kunst und des Wissens weniger modern als gemeinhin angenommen. Trotz aller Unterschiede zwischen den verschiedenen Phasen der Aufklärung und der Romantik basieren Sprach- und Bildkonzepte, Körper- und Subjektvorstellungen sowie Wissens- und Kunstfragen noch auf einem metaphysisch, moralisch und auf Ganzheit gerichteten Natur- und Wirklichkeitsbegriff. Für die Künste bedeutet das weiterhin eine enge Verschränkung mit Wissens- und Erkenntnisssystemen im Sinne der klassischen *artes*- und *techne*-Komplexe. Kunst und Literatur stehen daher weitgehend im Kontext mit und in direkter Abhängigkeit von den Wissenschaften und den angewandten *artes*. Sie gelten noch lange als lehr- und erlernbar. Das bedingt auch, dass Ordnungsverhältnisse der Künste und Fragen der funktionalen, medialen und gattungsbezogenen Vergleichbarkeit, Legitimierung und Abgrenzung sowohl innerhalb des Kunstsystems als auch gegenüber anderen Diskursen verhandelt werden müssen. Diese Prozesse der Verschiebung und Verständigung, Abgrenzung und Zusammenführung von künstlerischen und nicht-künstlerischen Diskursen tragen die Künste. Dabei dürfen Bildkünste und Sprachkünste nicht als Kausalitäten und Fremdwirkungen erdulden Empfänger-systeme verstanden werden. Vielmehr wirken sie sowohl als Funktionsempfänger als auch als Funktionsträger und Modifikatoren in einem reziproken, dynamischen Verhältnis mit anderen Gültigkeitsparadigmen. Das lässt sich an allgemeinen Vorgaben wie dem Auftrag zu Mimesis, dem Schönheitsbegriff oder dem *ut pictura poesis*-Topos zeigen. Bei deren Abschwächung oder Modifikation kann es zu weitreichenden Veränderungen auch für die nicht-künstlerischen Systeme kommen. Der Schönheitsbegriff z. B. dient im 18. Jahrhundert als Vereinheitlichungsmotor für unterschiedliche Diskurse des Wissens und der Künste. In der ersten Hälfte gelten noch die Wissenschaften, die moralische Tugend, die Redekunst sowie die Musik als die Hauptformen des Schönen. Die bildende Kunst kommt oftmals gar nicht vor. Aber schon im einflussreichen Werk von Charles Batteux wird Kunst gemeinsam mit Dichtung und Musik behandelt. Möglich wird das aufgrund der Ablösung der Freien Künste (die durch eine Dichotomie zwischen Handwerk und geistiger Arbeit bestimmt werden) durch ein System der Schönen Künste. Dennoch bleiben die Verhältnisse bis ins 19. Jahrhundert am umfassenden *artes liberales*-Komplex orientiert.¹ Zwar bewirken im 18. Jahrhundert das Starkwerden des Schönheitsbegriffs und seine Anbindung an die Wahrnehmungsfrage eine strengere Systematisierung der

¹ Die schönen Künste sind zwar schon im 17. Jahrhundert oftmals von den freien Künsten getrennt, enthalten aber neben Rhetorik, Dichtung, Musik, Architektur, Malerei und Bildhauerei auch Optik und Mechanik. Noch Ende des 18. Jahrhunderts kann man auch die Gartenkunst, Kleidung und Tapeten zu den Künsten zählen. Vgl. dazu den materialreichen Artikel Ullrich 2010.

Künste, eine Ausdifferenzierung der Systeme im modernen Sinn erfolgt jedoch nicht. Ort und Stellenwert von Kunst und der Literatur bleiben abhängig von ihrem Verhältnis zu Erkenntnismodellen und Wissensformen. So übernimmt Jean D'Alembert in seiner *Encyclopédie* Francis Bacons Dreiteilung des Wissens in Geschichte (*histoire*), Philosophie (*philosophie*) und Poesie (*poésie*) und verändert sie nur insofern, als er Dichtung zu *Beaux Arts* erweitert und mit Malerei, Bildhauerei, Architektur und Musik vereint. Dabei wird Geschichte dem Erkenntnisvermögen der *memoire*, Philosophie der *raison* und Poesie der *imagination* zugeordnet. Welche Kategorie hierarchische Priorität hat, muss jedoch offen bleiben:

La Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Poësie, la Musique, & leurs différentes divisions, composent la troisieme distribution générale, qui naît de l'imagination, & dont les parties sont comprises sous le nom de Beaux-Arts. On pourroit aussi les renfermer sous le titre général de Peinture, puisque tous les Beaux-Arts réduisent à peindre, & ne different que par les moyens qu'ils employent; enfin on pourroit les rapporter tous à la Poësie, en prenant ce mot dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création. (D'Alembert 2011, 106)

Zusammenführungen von Kunst und Wissen spiegeln sich im 18. Jahrhundert auch darin, dass Mendelssohn Dichtung, Musik und Kunst als schöne Wissenschaften bezeichnen kann. Begründet wird diese Systematik mit dem Schönheitsbegriff und der Modellhaftigkeit von Natur:

Die Schönheit ist die eigenmächtige Beherrscherin aller unserer Empfindungen, der Grund von allen unsern natürlichen Trieben, und der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntniß der Wahrheit in Empfindungen verwandelt, und zu thätiger Entschließung anfeuert. Sie bezaubert uns in der Natur, wo wir sie ursprünglich, aber zerstreut antreffen; und der Geist des Menschen hat sie in Werken der Kunst nach zu bilden und zu vervielfältigen gewußt. (Mendelssohn 1974, 173 f.)

Systemanordnungen jenseits von Ausdifferenzierungen im modernen Sinn bedingen auch die Geschichte des Literaturbegriffs. Im Französischen und Deutschen bezeichnet Literatur bis in das 18. Jahrhundert Gelehrsamkeit und keinen Gegenstand. Später dann einen Disziplinenkomplex: Philosophie, Rhetorik, Geschichte gehören dazu, aber auch Mathematik und Geometrie – zusammengefasst im Oberbegriff der *belles lettres*. Voltaire schreibt 1727 »littérature« sei vage und unklar wie der Geistbegriff in der Philosophie und bezeichne »dans toute L'Europe une connaissance des ouvrages de goût, une teinture d'histoire, de poésie, d'éloquence, de critique«.²

Der Literaturbegriff muss sich in der Folge aus zwei Ordnungsverhältnissen emanzipieren: Aus der allgemeinen Verortung zu Texten des Wissens und der Gelehrsamkeit wie auch aus dem Auftrag zur Regelmäßigkeit, die in den *Beaux arts* verankert bleibt. Poesie bzw. Dichtung dienen dabei als Termini der Differenzierung. Aber das Urteil von Voltaire über die Uneindeutigkeit der Begriffe bleibt lange gültig. Bis heute bezeichnet Poesie Dichtung ebenso wie ein allgemein Ästhetisches, umfasst Literatur gelehrte und ästhetische Texte. Daher kann Jacques Rancière die entscheidenden

2 Voltaire 1879, 591. Auch: »Homère était un génie, Zoïle un littérateur. Corneille était un génie; un journaliste que rend compte de ses chefs-d'œuvre est un homme de littérature. On ne distingue point les ouvrages d'un poète, d'un orateur, d'un historien par ce terme vague de littérature, quoique leurs auteurs puissent étaler une connaissance très variée, et posséder tout ce qu'on entend par le mot de lettres« (ebd.). Vgl. dazu Rancière 1998, 9 f.

Veränderungen im Hinblick auf einen modernen Literaturbegriff als sprachliche und formale beschreiben, die aus einem Zusammenspiel zwischen literarischen Texten und Texten über die Sprache und Texte resultieren würden.³ Gleichzeitig lässt sich am Literaturbegriff auch vorführen, wie die im 18. Jahrhundert verstärkt startende Ausdifferenzierung der Wissenschaften den Gegenstand im modernen Sinn ausbilden hilft. Denn Legitimationsgrund für die Wissenschaften bildet u. a. ihre Abgrenzung zum Komplex Dichtung/Literatur. Dieser wird in der Folge zu einem Gegenstand mit Eigenschaften, die gerade die Wissenschaften nicht bestimmen dürfen: das als Wahrnehmungskategorie aus den Wissenssystemen sich emanzipierende Schöne und eng im Zusammenhang damit Affektbildung, Subjektivität. David Hume zeigt das in aller Deutlichkeit:

Morals and criticism are not so properly objects of the understanding as of taste and sentiment. Beauty, whether moral or natural, is felt, more properly than perceived. [...] If we take in our hand any volume; of divinity or school metaphysics, for instance; let us ask, *Does it contain any abstract reasoning concerning quantity or number?* No. *Does it contain any experimental reasoning concerning matter of fact and existence?* No. Commit it then to the flames: for it can contain nothing but sophistry and illusion. (Hume 1999, 211)

Auf Seiten der Sprachkunst entsteht wiederum in Abgrenzung zu den neuen empirischen Wissenschaften ein Begriff von Dichtung, der poetische Texte aus dem tradierten *belles lettres*-Komplex heraushebt und das Ästhetische zum höchsten Wahrheitsbeförderer erklärt.⁴ Daher entwickeln sich im Hinblick auf Erkenntnis- und Wissensfragen teilweise spannungsreiche Verhältnisse zwischen Denk- und Diskursparadigmen der Kunst und der Wissenschaften, während innerhalb der Künste stetig mediale und semiotische Differenzierungen in den Blickpunkt rücken, mit deren Hilfe die Vorstellung von der Besonderheit des Ästhetischen bestärkt werden soll. Die Differenzierung von Literatur und Dichtung ist nur ein Beispiel für diese Entwicklung. Für die seit dem 18. Jahrhundert in Gang gesetzte Ausbildung eines autonomen Kunstsystems sind dabei jedoch weder Gattungshierarchien noch strenge mediale Differenzierungen systembildend, sondern maßgeblich bleibt das Verhältnis Kunst - Nicht-Kunst, das, jeweils Bild-, Sprach- und Gattungsformen verhandelnd, im Laufe der Jahrhunderte in poetologischen Programmen ausgebaut, verschoben und wieder aufgelöst werden kann. Einen modernen Literatur- und Kunstbegriff befördern weniger mediale Abgrenzungen denn die Verhältnisse zu nicht-ästhetischen Systemen und Wirklichkeitsbereichen. Damit zeigt sich ein Paradox, das die Bild- und Sprachkünste bis heute produktiv hält: Zum einen liegt in den durch die neuen Wissenschaften entwickelten empirischen, rationalen und formalen Methoden und Begriffen ein Differenzierungspotential, das genützt wird, um Kunst von Nicht-Kunst abzugrenzen. Gleichzeitig findet sich in der neuen Empirie und ihren Formen auch ein Innovationspotential, auf dem basierend ästhetische Modi entwickelt werden. Kunst und Wissenschaft finden schließlich auch auf Basis dieser spannungsreichen Prozesse eine gemeinsame formale Basis, wie noch an den Beispielen Alexander von Humboldt, Realismus und Fotografie gezeigt werden wird. Systembildend in diesem Zusammenhang ist vor allem

3 Vgl. dazu Rancière 1998, 13f. Zum Zusammenspiel von Literatur und Theorie vgl. auch Jahraus 2013. Jahraus verweist in diesem Zusammenhang auf: Jäger 1991; Eibl 1995; Werber 1997.

4 Exemplarisch dafür Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* (1795).

der Natur- und Wirklichkeitsbegriff in seinen verschiedenen konzeptuellen Ausformulierungen. Es ist das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, das Auskunft geben kann über die Ordnungsverhältnisse zwischen Sprach- und Bildkunst wie deren Relation zu nicht-ästhetischen Wissensdiskursen. Veränderungen der Natur- und Wirklichkeitskonzepte bedingen stets eine Verschiebung der Kunstordnungen in ihrem Verhältnis zu Erkenntnis- und Wissensdiskursen. Positionierungen zum Naturbegriff geben den Ordnungen einen differenzierenden wie systembildenden Charakter. Schließlich werden Vergleichbarkeiten und Differenzen der Künste durch ihre Relation zu Natur legitimiert, erweitert oder aufgehoben. Insofern bleibt das Verhältnis zwischen Bild- und Sprachkünsten stets ästhetisch produktiv.

Diese Thesen sollen im Folgenden an zwei der wichtigsten übergreifenden ästhetischen Postulate des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen und französischen Raum ausgeführt werden: Mimesis und Illusion.

2. Mimesis

Wenn es für die Kunst- und Literaturfragen des 18. Jahrhunderts eine Gemeinsamkeit gibt, dann ist es der Auftrag zur Auseinandersetzung mit der Natur. Diese allgemeingültige Grundbedingung, die schon in Humanismus und Renaissance Legitimationsfunktion für die bildende Kunst und Dichtung hatte, hält auch so disparat angelegte Konzepte wie das der *imitatio naturae* oder den ut *pictura poiesis*-Topos zusammen, wie er deren Veränderung bedingt. Auch der immer wieder stark gemachte Dualismus Realismus-Idealismus wird durch den gemeinsamen Nenner der Naturbetrachtung abgeschwächt. Schiller zeigt das in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in der naiver (nachahmender realistischer) und sentimentalischer (idealisierender) Dichter dem Naturmodell verpflichtet werden:

Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst gezeigt, immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbstständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit, ihrem vollen Gehalt nach, in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingepflanzt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen, und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. Der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben ist aber die gemeinschaftliche Aufgabe beider, und ohne das würden sie gar nicht Dichter heißen können;⁵

Der im Mimesisbegriff enthaltene Auftrag, künstlerische und literarische Äußerungen in ein Verhältnis zur Natur zu setzen, definiert die Künste und ihren Stellenwert zueinander, legt ihren Wissens- und Erkenntniswert fest. Wobei künstlerische visuelle und sprachliche Formen in allgemeine und erkenntnisorientierte Aussagen übertragen werden sollen. Das soll gelingen, indem Kunst wie Literatur auf Kongruenz mit Natur zielen, eine Zusammenführung, die die künstlerischen Zeichen mit einer Überführbarkeit von Form in Aussage, der Transzendierung des semiotischen Materials ermöglichen würden. Diese mimetische Qualität wiederum garantiert die Übertragung des künstlerischen Zeichens in Affekte wie Begrifflichkeit. Wirksam wird dabei sowohl die Bedeutung von Mimesis als Gestaltung von Ähnlichkeit wie auch das Verständnis

5 Schiller 2008, 776f. Vgl. zur Diskussion zwischen Schiller und Goethe Wilm 2008.

von Mimesis als Abstraktion eines Modells. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Abstraktion lässt sich schon in Aristoteles erkennen, dem es um die Erkenntnis und Abstraktion von Mustern, Organisationsformen bzw. Strukturen des Seienden geht. Daher meint sein später als Diktum ausgelegter Gedanke von der Nachahmung der Natur nicht Mimesis einer Vorlage, sondern Mimesis eines Modells und von Verfahren.⁶ Das Bild und der Text mit Mimesisauftrag sollen das Modell, die Struktur und damit die Idee der Erscheinungen zur Evidenz bringen. Das gelingt durch Fiktion (das Allgemeine durch Wahrscheinlichkeit vs faktische Vereinzelung der Geschichte), inhaltliche Typologisierung, Verallgemeinerung der Formen und exemplarische Wirkung, also ein praktisch-moralischer Ansatz, der auch im 18. Jahrhundert die Grundlage von Kunst bildet. Bild und Text stehen hier in einem engen Verhältnis – sei es als narratives oder deskriptives In-Sprache-Setzen des Visuellen, sei es als Auftrag zur Veranschaulichung des Sprachlichen. Wenn Anne-Kathrin Reulecke von einer Alphabetisierung der Bilder seit dem 18. Jahrhundert spricht, dann beschreibt sie damit eine Entwicklung, die schon seit dem 17. Jahrhundert zu beobachten ist und die in eine immer wieder eingeforderte Privilegierung der Schrift führen kann.⁷ Poussin galt den Zeitgenossen als Beispiel dafür; er selbst stellt fest, dass das Bild lesbar sein, eine Geschichte erzählen, zur Beschreibung taugen soll: »Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître, si chaque chose est appropriée au sujet«.⁸ Die Lesemetapher zeigt, dass die mimetische Qualität im Sinne der rationalen und empirischen Erkenntnisvorgaben die Übertragung des künstlerischen Zeichens in Affekte wie Begrifflichkeit garantiert. War die Rhetorik schon in der frühen Neuzeit Orientierungsmodell für Vorgaben und Regeln in der Malerei, die damit durch die Anlehnung an sprachliche Strategien der Komposition, Strukturierung von Topoi und Typologisierung ihre Legitimität als *scienza*, als Teil der *artes liberales* erhalten konnte, so ist es ab dem 18. Jahrhundert das Poetische, das Kunst und Wissenschaft zusammenhalten und zu einer gemeinsamen Bestimmung führen kann. Poetizität als besondere Qualität ist erstrebenswert, da die neuen Ästhetiktheorien Wahrnehmung und damit den rezeptiven Prozess als individualisierbar und erkenntnisorientiert denken lassen. Bild- und Textverfahren leiten besondere Wahrnehmungs-, Wirkungs- und Erfahrungsintentionen.

Sprache und Bild befinden sich dabei in ihrem Verhältnis zur Natur semiotisch auf doppeltem Boden. Während z. B. auf Basis der klassischen Malerei à la Poussin trotz aller Rationalität des Stils noch die Synthesen und damit unbedingte Naturkongruenz bildende Allegorese stehen kann, ist schon Diderots Umgang mit Bildkunst an eine besondere Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung und Rezeption gebunden, das ein besonderes Spiel von Kunst, Natur und Illusion konstruiert. Gelungenes Beispiel dafür ist seine Beschreibung der Landschaftsbilder Vernets im Salon von 1767. Darin inseriert er die Diskussion um das Verhältnis von Natur- und Kunstschönheit in einen Naturerfahrung und Bildbeschreibung nicht mehr trennenden »Spaziergang«, an dessen Ende das Konstrukt Kunst aufgrund der freien Individualität des Künstlers triumphiert: »Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art, ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler.«⁹

6 Knaller 2011, 17f. Vgl. auch Ritzer 2004, 83 und Blumenberg 1981, 55 f.

7 Reulecke 2002, 128.

8 Poussin 1989, 45, hier zitiert nach Ullrich 2010, 576.

9 Diderot 1996, 626. Vgl. zu Diderots Salons auch Sauerwald 1975.

Formen ästhetischer Transzendenz des Referenten – ein enges Verhältnis von Affekt und Begriff generierend – befördern zunächst auch noch die Wissenschaften in ihrem Zusammenspiel mit der Ästhetik. So erhebt Alexander von Humboldt unter Einfluss von Friedrich Schiller für seine naturkundliche Beschreibungssprache die Forderung nach einer »poésie descriptive«¹⁰ und beschwört den »alten Bund des Naturwissens mit der Poesie und dem Kunstgefühl«¹¹ und gleichzeitig den Wunsch nach medialer Transzendenz in Anschauung und Objektivität, die er unter dem von der Landschaftskunst beeinflussten Begriff des »Totaleindrucks« (Humboldt 1987, IX und 184) subsumiert. Womit das paradoxe Verhältnis von Subjektivität und Form deutlich wird: Einerseits bildet Subjektivität (Wahrnehmung, empirische Selbst-Erfahrung, Einbildungskraft) den Motor für semiotische Formation und Erkenntnis; andererseits bedarf es ihrer Aufhebung, will man zu wissenschaftlicher und künstlerischer Objektivität in der Aufzeichnung des Ideals oder der Wahrheit kommen. Der jeweilige Umgang damit bedingt die im 19. Jahrhundert erfolgende Auseinandersetzung und Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft. Während sich letztere dezidiert von ästhetischen Verfahren zugunsten rationaler Beschreibung oder Abstraktion trennen wird (Humboldt selbst ist ein Beispiel), setzt Kunst auf formale und mediale Selbstreflexion und macht dies zu ihrem erkenntnisbedingenden Signum. Form steht damit in einem Spannungsfeld zwischen Transzendenz (in ihrer Funktion als Evidenzgenerator) und Semiosis (die Form als Grundlage von Aisthesis und Poiesis). Denn eine der nachhaltigsten Konsequenzen der wahrnehmungs- und mediensästhetischen Wende im 18. Jahrhundert ist die Eröffnung der Möglichkeit, den Schwerpunkt von den dargestellten Gegenständen, dem Bild- und Textinhalt mit seinen moral-ethischen und Wissensimplikationen auf die Form, den Modus, das Material zu lenken: »[...] lorsque nous regardons avec application les tableaux [...] notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur« schreibt Dubos (Dubos 1967, 69). Wenngleich das Mimesisprinzip unabdingbare Grundlage der Kunst bleibt, stellt sich die Künstlerin/der Künstler mit ihrer/seiner besonderen Form als neu zu definierende ästhetische Kategorie zwischen Sujet und fertigem Bild. Die wirkungsästhetisch relevanten Emotionen, die dadurch hervorgerufen werden, sind nicht nur in den dargestellten Inhalten und Abstraktionen begründet, sondern auch in der individuellen Form (vgl. Kohle 1989, 47). Dennoch eröffnet sich damit keine formale Freiheit, keine offen zu denkende konstruktive Kreativität. Denn, in aller Strenge betrachtet, können Kunst und Literatur innerhalb des Mimesisbegriffs nur Spielarten der Natur sein. Es obliegt dem Künstler, der Künstlerin wie dem Autor und der Autorin, den formalen und inhaltlichen Freiraum des Ästhetischen zu nützen, ohne das Modell der Natur

10 Humboldt 2004, 213. Vgl zum ästhetischen Konzept von Humboldt auch den Brief an Karl August Varnhagen von Ense vom 27.10.1834 (Humboldt 1860, 21).

11 Humboldt 1978, 263. Die vier Abteilungen über die Ergründung der Weltgesetze umfassen den »Begriff und die Begrenzung der physischen Weltbeschreibung als einer eigenen und abgesonderten Disziplin«, den »objektiven Inhalt, die reale empirische Ansicht des Naturganzen in der wissenschaftlichen Form des Naturgemäldes« und »den Reflex der Natur auf die Einbildungskraft und das Gefühl als Anregungsmittel zum Naturstudium durch begeisterte Schilderungen ferner Himmelsstriche und naturbeschreibende Poesis (ein Zweig der modernen Literatur), durch veredelte Landschaftsmalerei, durch Anbau und kontrastierende Gruppierung exotischer Pflanzenformen« sowie die »Geschichte der Weltanschauung, d. h. der allmählichen Entwicklung und Erweiterung des Begriffs vom Kosmos als einem Naturganzen« (30 f.). Vgl. dazu Robert 2008, 35–52.

in Frage zu stellen. Die ästhetische Arbeit relationiert dabei Wahrnehmungseffekte wie Erkenntnis- und Wissensinhalte im Typologischen und exemplarisch Allgemeinen. Das Verhältnis Wahrnehmung, Gegenstand und Begriff bleibt weiterhin von Kohärenz bestimmt. Sprachliche, nicht-sprachliche und mentale Bilder gehen noch bis ins 19. Jahrhundert ineinander:

Der Scribent ist bemühet, die Phantasie des Lesers mit Gedanken anzufüllen, das heißt in der Sprache des Hrn. Descartes, er will ihnen Bilder von den Dingen in das Gehirne mahlen. Die Phantasie des Lesers ist das Tuch, auf welchem er sein Gemähle aufträgt. Sie ist in der Geburt des Menschen eben so lähr, als ein Stück weisse Leinwand [...]. Auf dieses Feld wirft der Scribent seine Worte.¹²

Bodmer und auch Breitinger folgen wie andere Zeitgenossen einem repräsentationslogischen Paradigma, in dem wirkliche und mögliche Welten eins werden und die Einbildungskraft ein Interface zwischen individueller Geniekräft und moralischem Auftrag darstellt. Form in Allgemeines und Abstraktion überführend, trifft Literatur das Wahrscheinliche, ist nicht pure Kopie des Augenscheinlichen, sondern Begriff und Evidenz:

Zudem wird diese poetische Mahler-Kunst in Ansehung ihrer Materie und Erfindung eben darum Dicht-Kunst genennet, weil sie sich auf das Wahrscheinliche gründet; denn was ist Dichten anders, als sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge, sondern in irgend einem andern möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind. (Breitinger 1966, 88)

Neu ist, dass der Wahrscheinlichkeitsbegriff über die aristotelische Vorstellung einer Vollendung des schon Vorhandenen durch Mimesis hinausgeht in die von Leibniz stark gemachte Vorstellung der Entdeckung und des Sichtbarmachens von Möglichkeiten. Gleichzeitig forciert das 18. Jahrhundert damit einen Schöpfungsbegriff, der sich an Wahrnehmung orientiert und auf diese Weise mediale Fragen der Bild- und Textformen zu medialen Fragen der Perzeption erweitert. Das Neue im Begriff der *imitatio naturae*, so das Ergebnis einer Diskussion im legendären Giessener Kolloquium zu Nachahmung und Illusion, sei daher die Verstärkung einer dem Mimesisbegriff inhärenten Zweideutigkeit zwischen Nachahmung der sensuellen Erfahrung der wirklichen Dinge und – seit der Frühromantik – Nachahmung der schöpferischen Natur im Künstler (Jauß 1964, 185). Letzteres ist dem Konzept schon in der Antike eingeschrieben, ersteres wird jedoch erst dann möglich, als das subjektive Moment (sei es im Sinne von Sinneserfahrung, sei es im Sinne von kognitiver Leistung) als selbst-reflexives, perspektiviertes Wahrnehmen Welterkennen bedingt. Es ist die ästhetische Wahrnehmungsform von Natur und Kunst gleichermaßen, die kongenial einen Wirklichkeitsbegriff der Graduierung von Möglichkeitsformen zu Perfektion, von Mannigfaltigkeit zu Ganzem zur Darstellung bringt. Im Weiterdenken der Leibniz-Wolff'schen Vorgaben, so Hans Heinz Holz, kann Baumgarten dann »einen paradigmatischen Perfektionsgrad der Anschauung in der Kunst finden, die dank ihrer Ordnung des Materials eine höhere Seinsintensität besitze als die kontingente Faktizität der Dinge« (Holz 2010, 207). Sprachkunst und Bildkunst befinden sich folglich in einem Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion des Einzelnen (Faktum, Details) und Anschauung des Ganzen (Modell Natur).

12 Bodmer 1971, 39. Vgl. zu Bild und Text im 18. Jahrhundert Borgards 2003, 49–120.

Konstruktive Kreativität, mit der die absolute Modellhaftigkeit der Natur zu wanken beginnt, deutet sich hier mit Baumgarten schon an, wird aber erst dann zu einer poetologischen Größe, als Zeichen und Medien nicht nur eine objektivierende (bzw. Natur idealisierende), sondern auch eine wirklichkeitsbildende Kraft zugesprochen bekommen. Dass der Mimesisauftrag noch über die Romantik hinaus Kunst und Literatur bestimmt, steht außer Frage. Das konstruktive oder produktive Vermögen der Form, der Sprache und der visuellen Zeichen bleibt bis ins 19. Jahrhundert beschränkt auf das Mögliche. Gleichzeitig aber fordern die Wahrnehmungsfragen die konstruktive und kreative Kraft der Medien und des ›Genies‹ heraus. Daher messen sich Kunst und Literatur in der Folge nicht mehr allein an ihrem mimetischen Vermögen, also an der Frage, welche Gattung oder welches Medium dem Mimesispostulat und damit auch dem Abstraktionsauftrag gerechter wird, sondern an ihrem schöpferisch-konstruktiven Potential. Diese Entwicklung von Mimesisauftrag zu autonomer Konstruktion lässt sich am Begriff der Illusion vorführen.

3. Illusion

Wie gezeigt werden konnte, ist das Kunst- und Literatursystem im 18. Jahrhundert durch Modelle von Wahrnehmung, Subjektivität und Form geprägt, die ihrerseits Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffe mitausbilden bzw. von diesen ausgebildet werden. In diesem Komplex von Konstruieren und Konstruiertheit hat der Illusionsbegriff unterschiedliche und variiere Merkmale und Funktionen und ist dank seines engen Verhältnisses zu wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen eine Gelenkstelle zu nicht-ästhetischen Modellen, die auch produktiv eingesetzt wird. Der Neurobiologe Hinderk M. Emrich definiert die allgemeine Funktion von Illusion konzis als »besondere Repräsentanten unserer ästhetischen Welt, unserer Welt der Wahrnehmung. Gleichzeitig sind sie uns ›philosophische Lehrmeister‹ im Wissen um das, was wir ›Wirklichkeit‹ nennen« (Emrich 2006, 39). Aber die Illusion per se ist weder instruktiv noch wahrheitstragend. Vielmehr ist es die Aufdeckung von Illusion, ihre Brechung, die uns »etwas über die Art und Weise sowie über die Regeln und Kanäle, über die wir normalerweise unsere Wahrnehmungswelten aufnehmen« (ebd., 39), zeigt. Das gilt mehr noch für die ästhetische Illusion. Sie bildet im 18. Jahrhundert einen der wichtigsten ästhetischen Begriffe mit aus, die zwischen Subjekt, Natur und Form vermittelnde Einbildungskraft, und öffnet durch ästhetische Verfahren freigelegten Möglichkeitswelten. Bodmer und Breitinger schreiben:

Wenn die Einbildungs-Kraft so reichlich angefüllt ist, so muß sie nothwendig einen herrlichen Einfluß über eine Schriftt haben, indem sie dieselbe mit lebhaften Bildnissen und Gemälden belebet, welche den Leser gleichsam bezaubern; Er vergißt darüber, daß er nur die Beschreibungen der Sachen liest, und fällt auf den Wahn, er sehe die Dinge selber vor sich, und wohne den erzählten Begebenheiten persönlich bey. (Bodmer/Breitinger 1980, 35)

Illusionsbegriffe stützen auch die gattungs- und medienorientierten Diskussionen in den Bild- und Sprachkünsten. So erklärt Diderot in seinen *Entretiens sur le fils naturel* den Illusionismus des Dramas in Anlehnung an die Malerei.¹³ Lessing plädiert für eine

13 »Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle

dichterische Form ohne Täuschung: »Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet« (Lessing 1974, 111).

Da Form-, Material- und Medienbegriffe spezifisch und individuell gestaltbar werden, sind die Künste Ausdruck von partikulären Wirklichkeiten und subjektivem Wissen. Schönheit referiert dann nicht streng auf ein Urbild, sondern ist Ergebnis von Zeichen und insofern autonom. Besondere Brisanz erhält die damit akut werdende Frage nach dem Seinsgrad des ästhetischen Materials in seinem Verhältnis zum Seins- oder Faktizitätsgrad der empirischen Dinge. Folgende Fragen werden akut: Was geschieht auf den Bildern und in den Texten, was geschieht im Umgang mit den Bildern und Texten, und in welchem Verhältnis steht das alles zur Realität? Der ästhetische Illusionsbegriff, wie er sich im 18. Jahrhundert neu herausbildet, zeugt von diesem Interesse. Wie die Zitate von Diderot, Bodmer und Lessing gezeigt haben, kann der Illusionsbegriff moralästhetische Formen der Aufklärungs- und Empfindsamkeitskunst vereinen. Wesentlich und kunstbildend ist dabei die schon beschriebene Illusionsbrechung, die Doppelrahmung von Täuschung und Enttäuschung, wie Niklas Luhmann hervorhebt (Luhmann 1995, 177f.). Darin liegt für ihn die Differenz von Kunst zu Nichtkunst begründet. Konsequente kunstontologische Gültigkeit erhält das Wechselspiel von Illusion und Reflexion aber erst ab dem Zeitpunkt, als der Diderot'sche, Bodmer'sche oder Lessing'sche Illusionsbegriff zum Scheinbegriff mutiert und Mimesis zugunsten eines ästhetischen Wirklichkeitsbegriffs, eines autonomen Realitätsgehalts auflöst. Mit diesem idealistischen Transzendenzprojekt kann auch ein Bestreben nach Hierarchiebildung zwischen Bildkunst und Sprachkunst obsolet werden zugunsten einer universalen Poetik des Ästhetischen. Die Beschreibung der einzelnen semiotischen und medialen Möglichkeiten der Künste basiert dann auf einem ontologischen Bestimmungsauftrag: »Wenn man verschiedene Kunstarten mit einander vergleicht, so kann nicht von dem größern oder geringern Werthe des Zwecks die Rede seyn. [...] Denn das Unendliche leidet gar keine Vergleichung, und der Genuß des Schönen hat unbedingten Werth«, schreibt Friedrich Schlegel 1797 in *Ueber das Studium der Griechischen Poesie* (Schlegel 1999, 63). Damit wird seit dem 18. Jahrhundert ein ästhetisches Wahrheits- und Erfahrungsfeld entworfen, in dem der Künstler durch seine Subjektivität zum Medium einer sich durch die künstlerische Darstellung ereignenden Wahrheit wird. Es handelt sich dabei nicht um Wahrheit durch kausale Thetik bzw. Wahrheit durch adäquate Darstellung/Mimesis, sondern im idealen Fall um ein Moment der Aufhebung des Medialen zugunsten einer scheinhaften Präsenz – dies gelingt dem Schönen im Schein bzw. dem scheinhaften Schönen (Novalis 1957, 374). Seine Bestimmung findet das künstlerische Subjekt in der augenblicklichen, zeitenthobenen Synthese von Gefühl und Reflexion, Geist und Sprache (Menninghaus 1987, 94). Subjektivität im Modus der poetischen, d. h. unendlichen und selbstbezogenen Reflexion bildet die Grundlage für eine Kunst, die zwischen einem sich nie präsenten, sich aus einem Selbstgefühl äußernden Individuum und einem sich unendlich entziehenden Bestimmungsgrund symbolisch vermittelt. Der dem Mimesisbegriff inhärente spannungsreiche Konflikt zwischen Referenz und Transzendenz wird von Schelling durch eine wörtliche Lektüre von ›Reflexion‹ in anschauliche Identität überführbar:

et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau« (Diderot 1996a, 1136).

Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt. (Schelling 1957, 294f.)

Romantische Kunst bleibt zwar idealerweise mimetisch, indem sie sich am Naturschönen orientiert. Dieses ist aber den Eingriffen einer Kunst auszusetzen, die sich streng als Differenz zu Nicht-Kunst versteht. Für das 18. und frühe 19. Jahrhundert ist es daher neben der Absetzung von Geschichtsschreibung vor allem das Empirische und Materielle, der sinnliche Rohstoff, den es ästhetisch zu bearbeiten und zu überholen gilt. Dagegen wird dem Kunstbegriff ein autonomes, konstruktives Potential zuerkannt. Goethe schreibt dazu: »Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt« (Goethe 1953, 46). Es ist Aufgabe der Kunst, das Faktische und das Charakteristische in die ästhetische Idee, in ideale Form zu transzendieren. Während Gottsched noch von einer unveränderlichen Natur der Dinge spricht, weshalb es in der Kunst nicht um den »Eigensinn« der Menschen geht (Gottsched 1972, 63), Goethe schon von einer Essenz des Empirischen ausgeht, die Kunst offenlegen würde, merkt Friedrich Schlegel programmatisch an: »Jedes Kunstwerk bringt d[en] Rahm[en] mit auf die Welt, muß die Kunst merken lassen« (Schlegel 1981, 92). Hegel fasst schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammen:

Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist. [...] Dadurch steht das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat; wie z. B. durch die Empfindung und Einsicht, aus welcher heraus in der der Malerei eine Landschaft dargestellt wird, dies Geisteswerk einen höheren Rang einnimmt als die bloß natürliche Landschaft. Denn alles Geistige ist besser als jedes Naturerzeugnis. (Hegel 1970, 49)

4. Dichtung, Kunst und Naturwissenschaft

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, so lässt sich zusammenfassen, wollen sich die Künste offensiv als Kunst darlegen. Sie stellen sich einem Wirklichkeitsbegriff, der über Realität, Subjekt und Form in neuen Kategorien nachdenkt. Damit treffen ein wissensbedingtes (und -bedingendes) rationales und ein von Subjektivität und Wahrnehmung abhängiges Wirklichkeitskonzept aufeinander, das Form begründet wie es durch Form bestimmt ist. Ersteres ist Konsequenz der rationalen Wissensmodelle, zweiteres Folge (wie Überwindung) des metaphysischen Naturbegriffs, wie er noch im Mimesiskonzept zur Geltung kommt.

Gerade angesichts der empirischen, physiologischen, psychologischen Wissenschaftsdiskurse, der Herausbildung gesellschaftsanalytischer Paradigmen und des Einflusses der Subjektphilosophie wird eine Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst und damit eine Ausdifferenzierung von wissenschaftlichen bzw.

ästhetischen Wirklichkeitsbegriffen und Kunstbegriffen unabdingbar. Dabei gehen idealistisch-ästhetische und empirisch-rationale Wirklichkeitskonzepte in Konkurrenz zueinander, schaffen ein spannungsreiches Verhältnis, das eng bleibt, sich aber bald nicht mehr nach den Vorgaben metaphysischer Naturkonzepte aufrechterhalten lässt. Schillers vernichtende Kritik an Alexander von Humboldt – er spricht von schamloser Ausmessung der unfassbaren Natur und Formeln leerer Worte, mangelnder Anschauung und Einbildungskraft, gleichzeitig eine Kritik an einem empirischen Wirklichkeitsbegriff (vgl. Schiller 1977, 112 f.) – geht einher mit einem idealistischen Objektivitätsbegriff von Realität, den er in einer Malerei und Dichtung verbindenden Landschaftskunst wiederfindet.¹⁴ Dieser ist aber auch für den von Schiller kritisierten Alexander von Humboldt gültig, denn für ihn mündet Naturerfahrung in einen prägnanten Moment der Landschaftserfahrung, der in sprachlichem Beschreiben und Erzählen den Augenblick der ersten, unmittelbaren Wahrnehmung des Neuen einfangen kann – »Alexander von Humboldts *Kosmos* ist vielleicht das erste Buch, das im Medium der Sprache *die Welt als Buch* und *das Buch als Welt* miteinander in Berührung bringt«, schreibt Hans Feger in Anlehnung an Hans Blumenberg (Feger 2008, 28). Jedoch muss der Hinweis auf diesen Topos ergänzt werden. Denn Landschaft meint für Humboldt – im Gegensatz zu Schiller – auch ein Bild, eine Ansicht – ein Visualitätskonzept, dem ein Beobachtungsbegriff zugrunde liegt, der wiederum den Beschreibungsstil bedingt. An dieser Schnittstelle zwischen Referenz und Evidenz bzw. zwischen empirischen Naturzeichen (das Buch der Welt) und ästhetischer Form (das Buch als Welt) grenzen sich die naturwissenschaftlichen Diskurse der Sichtbarmachung von den idealistischen, selbstreferenziellen Diskussionen der Präsenzgenerierung ab. Während Humboldt in den *Ideen zu einer Physiognomie der Gewächse* noch ästhetische Verfahren zur Hervorrufung von Evidenzeffekten postuliert (Humboldt 1987), wird er später eine Trennung von Ästhetik und Naturwissenschaft ins Auge fassen (vgl. dazu Robert 2008, 52).

5. Perspektivität

An dieser Stelle lässt sich nochmals die Frage nach dem Seinsgrad des ästhetischen Materials im Verhältnis zum Faktizitätsgrad empirischer Objekte aufgreifen. Die idealistische und romantische Vorstellung des Poetischen als höchster Realität da höchster Evidenz stößt dort an ihre Grenzen, wo ein Transzendenzgrad erreicht wird, der das Material in totaler Form/Abstraktion aufgehen lässt und damit die Lebenswelt nicht mehr erreicht. Gleichzeitig bestimmt spätestens seit den idealistischen Theorien (und Kant) das Argument, die Gegenstände in ihrer vorliegenden Form würden durch Wahrnehmung und Verstandestätigkeit geschaffen werden, die Diskussionen – eine Auseinandersetzung mit der These von der Scheinhaftigkeit der zugänglichen Wirklichkeit. Im Blickpunkt der Theorien zu Bild- und Sprachkunst im 19. Jahrhundert steht daher das ästhetische Material in seiner Materialität wie auch in seiner Funktion der Formierung von Wahrnehmbarkeit. Das geschieht im 19. Jahrhundert verstärkt in Auseinandersetzung mit den rational-empirischen und physiologischen Modellen

14 Exemplarisch dafür die Besprechung *Über Matthissons Gedichte* (1794), die einigen Einfluss auf die zeitgenössische Kunsttheorie und auch auf Alexander von Humboldt hatte. Verwiesen sei aus der zahlreichen Literatur auf die Arbeiten von Robert 2005, 139–154 und Robert 2008, 35–43.

der Naturwissenschaft. Für die Sprachkunst bedeutet das eine Steigerung des schon im 18. Jahrhundert relevanten Beobachtungsbegriffs und visueller Verfahren, die nun das Detail, einzelne Objekte in ihrer Vielheit, Perspektivität befördern. Wesentlich für die Entwicklung perspektivischer Topologien ist die im 18. Jahrhundert gestärkte Wahrnehmungsform des Beobachtens und mit dieser ein Visualitätsmodell, für das der Aufschwung der optischen Wissenschaften und die in den moralischen Wochenschriften entworfene Figur des ›spectator‹ exemplarisch sind. Mehrere Aspekte finden im Beobachtungsparadigma zusammen. Zunächst die von Empirismus und Ästhetik in Gang gesetzte Verlagerung von streng rationalen Erkenntnismodellen zu solchen, die Wahrnehmungsfragen stark machen. Und eng im Zusammenhang damit stehend wird die Subjektfrage als Medienfrage ästhetisch und theoretisch behandelt. Dem ganzheitlichen Naturbegriff tritt ein Wirklichkeitsbegriff an die Seite, der sich der Faktizität der Dinge ebenso annimmt wie der Wahrnehmungsbedingtheit und Konstruktivität von Sichtbarkeit. Damit wird das künstlerische Material zum autonomen Material, bekommt eine ›Objekthaftigkeit‹ jenseits seines Verhältnisses zu den Sujets. Repräsentierte und erzählte Objekte können auf diese Weise ihrerseits einen reinen Formcharakter erhalten, der nicht mehr Transzendenz in ein Ganzes oder zeichentransparente Abstraktion bedeutet, sondern die Materialität der Zeichen hervorkehrt. Realismus ersetzt auf diese Weise Mimesis, denn Sprach- und Bildkunst verstehen sich nicht mehr als Fiktion im Gegensatz zu Geschichte oder Wirklichkeit, sondern holen Faktizität referentiell ein, wie das ästhetische Material selbst Objektcharakter erhält.¹⁵ Literatur ist dann nicht mehr Fiktion par excellence in Differenz zur Geschichte (das in Absetzung vom aristotelischen Gebot der wahrscheinlichen Fiktion) bzw. der Ort des Möglichen, der generierten ›perfectio‹, sondern Ort des Wirklichen wie selbst Wirkliches (vgl. Blumenberg 1981, 72 f.). Dieser Weg zum modernen Realismus ist schon bei Diderot und in seiner Auseinandersetzung mit Wahrnehmungs- und Kunstfragen erkennbar, wenn er das Potential des Details, der Fülle, der genauen Beobachtung zur Generierung von Wirklichkeitsillusion beschwört.¹⁶ Diderot ergänzt den Naturbegriff durch ein Konzept des ›réel‹, wobei der innovative Aspekt in Diderots Detailbegriff nicht nur in seinem künstlerischen Individualitätskonzept (s. seine Vernetzbeschreibung) oder in der Anbindung des *réel* an die gesellschaftliche Umwelt liegt¹⁷ – beides in Differenz zur klassischen Mimesis- und Illusionsvorstellung – sondern in seiner Betonung perspektivischer Beobachtungsverhältnisse (vgl. Knaller 2012, 49–58). Besonders sein theatralisches Raumkonzept ermöglicht ihm, die rationalen Modi der Selbst- und Fremdbeobachtung auf eine Weise zu diskutieren, die Beobachtung zum Thema macht, indem er ein auf verschiedene Texte verteiltes metareflexives Zusammenspiel von Drama, Dialog, Kommentar und Briefwechseln inszeniert und auch für das Geschehen auf der Bühne eine Konstellation der wechselseitigen Beobachtung der Figuren entwirft. Sein Beobachtungsbegriff lässt sich so beschreiben:

15 Vgl. die berühmte Briefstelle von Gustave Flaubert: »Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. [...] Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies« (Flaubert 1974, 158).

16 Exemplarisch dafür die *Éloge de Richardson* (1762). Vgl. Knaller 2012, 279 f.

17 Wie sehr dieser Wirklichkeitsbegriff noch in der Konzeption eines Naturganzen verankert ist, zeigt Küpper 1987.

Das Verhältnis von Blick und Gebärde, von Beobachtung und Körperausdruck, das gemäß der Vierten Wand zwischen Zuschauern und Bühne besteht, kehrt auf der Bühne selbst wieder und wird hier als Kommunikation beobachtbar. [...] Die Menschen auf der Bühne Diderots erscheinen als empirische Menschen in einem empirischen Raum im Medium ihres Körpers als Ausdrucksmittel; sie erscheinen als »betrachtete Betrachter« im Dialog.¹⁸

Diderots Visualitäts- und Bildverständnis als ikonische Selbstreflexion und Referenz auf Welt implizieren eine Perspektivität, die plural und performativ fungiert, gleichzeitig aber auch regulierbar und kalkulierbar bleibt. Das Wirkliche wird zusammengeführt im stets identischen Gefühlsapparat des Menschen und einem moralisch ausgerichteten Schönen. Auch die Wahrheit der Details ist, wie Jauß ausführt, nicht »rein faktisch, sie schließt die verborgene Seite der Dinge ein und beruht auf subtilen Zusammenhängen, die uns das Genie des Romanciers aufzudecken weiß« (Jauß 1964, 162).

6. Realismus und Fotografie

Das ändert sich mit den realistischen Ansätzen im 19. Jahrhundert. Etwa mit Stendhals Detailpoetik der Sichtbarmachung, die auf der Vorstellung einer auf das je individuelle Wahrnehmungsfeld eingeschränkten Perspektive beruht. Oder mit der in Flauberts und James' Romanen neu gestellten Individualitätsfrage in Form der Narration im personalen Modus, eine zugleich polyperspektivische wie entmoralisierende Form des Erzählens. Diese Perspektivität wird mit den Bildern des wohl bahnbrechendsten Mediums des 19. Jahrhunderts, der Fotografie, nachhaltig gestärkt. Die Fotografie fordert über das neu zu definierende Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit bestehende und bisher gültige Bild- und Gattungsformen heraus. Sie unterstützt zum einen die für das 19. Jahrhundert relevante Verbindung von Kunst und Wissenschaft, die der aus dem szientistischen Vokabular entlehene Begriff der Objektivität schafft. Ermöglicht durch den beobachtenden Blick auf die empirische und gesellschaftliche Wirklichkeit, formiert sich bei Zola z. B. eine wissenschaftstheoretische Poetik heraus (vgl. Zola 1913, 46), ein »empiristisches Wirklichkeitsverständnis der faktographischen Registratur« (Küpper 1987, 161) bei Flaubert. Mit dem Ausbau der Naturwissenschaften, zunehmender soziokultureller Komplexität und der Fotografie ändern sich die Bedingungen für Wirklichkeitsreferenz. Diese misst sich zwar weiterhin am illusionsauslösenden Effekt, letzterer ist aber nicht moralisch besetzt, sondern für ihn gelten Wirklichkeitswahrnehmung bzw. beobachtung und Anschlussfähigkeit an positivistische Realitätskonstruktionen als Parameter. Die Fotografie ist aber auch anschließbar an einen idealistischen Realismus. Durch die fotografische Abbildgenauigkeit zeigt sich eine zuvor nicht sichtbare Welt bzw. die wahre Welt der Objekte¹⁹, wodurch die idealistischen Unmittelbarkeitsfantasien positivistisch gewendet werden können und das fotografische Bild eine von Repräsentation bzw. Wahrnehmung unabhängige Realität bestätigt: Das Foto ist die vollkommene Wiedergabe des Gegenstandes, mehr noch, der Gegenstand kann sich selbst abbilden, wie sich das Bild selbst generiert. Für Henry Fox Talbot »it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF« (Talbot 1839).

18 Lehmann 2000, 110. Vgl. auch die wichtige Untersuchung von Kolesch 2006, 237-255.

19 Janin 1838/39. Vgl. dazu auch Stiegler 2006, 151-153.

Schließlich eröffnet die Fotografie mit ihren neuen Bildformen auch neue Blickformen und macht Bildlichkeit und Medialität selbstreflexiv zum Thema. Die Natur bildet sich zwar in der Auffassung Talbots selbst ab, der Apparat ist mechanisch aufzeichnend, nicht selektiv, aber das fotografische Bild muss als Bild und als Wahrnehmungsbild bewusst werden, um seine Funktion zu erlangen. Dies gelingt auch mithilfe der sprachlichen Beschreibung des beschreibenden Bildes. Der Unterschied zwischen der Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts und einer medienreflexiv ausgerichteten Ästhetik des 19. Jahrhunderts wird z. B. an der Differenz der Landschaftserfahrung in Bild und Sprache von Goethes Werther und der Erfahrung der modernen fotografischen Stadtlandschaft von Talbot deutlich: Während Werther Empfindungen und Natur visuell und sprachlich in seinem Brief vom 10. Mai in einem Landschaftseindruck als intensives Gefühl aufgehen lässt, ein Beispiel eines empfindsamen und ästhetischen »Totaleindrucks«, reflektiert Talbot die Wahrnehmung und Bildlichkeit des Bildes und versucht das Fotografische mithilfe von Narration und Deskription, der Entstehungsgeschichte und der Ordnung raum-zeitlicher Koordinaten einzuholen.²⁰

Ausblick

Seit dem 19. Jahrhundert werden Fragen zu medialen Verhältnissen der Künste zu Fragen der Medialität der Form wie der Wirklichkeit selbst. Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versuchte mediale Differenzierung der Künste aus dem Blickwinkel ihrer mimetischen, illusionistischen und erkenntnisbedingenden Kapazitäten zeigt sich mit dem Realismus reformulierbar. Denn realistische Programme bereiten durch heteronomieästhetische Ansätze – ein verstärktes Interesse für Visualität und ein produktives Verhältnis von Kunst und Nichtkunst – die Medien- und Gattungsgrenzen auflösenden Avantgarden vor. Die realistische Anbindung an die wissenschaftlichen Diskurse wiederum ebnet den Weg in die von den Avantgarden verfolgte konsequente Materialität des künstlerischen Materials. Alle damit zusammenhängenden Fragen nach dem Verhältnis Kunst und Realität, die Fragen der Seinsqualität der künstlerischen Objekte in ihrem Verhältnis zum Faktizitätsgrad der empirischen Objekte geworden sind, bleiben bis heute brisant. Hans Blumenberg beschreibt das paradoxe Verhältnis von positivistischer, technischer Faktizität und Konstruktivität so:

20 Weaver 1992, 85 f.: »This view was taken from one of the upper windows of the Hotel de Douvres, situated at the corner of the Rue de la Paix. The spectator is looking to the North-east. The time is the afternoon. The sun is just quitting the range of buildings adorned with columns: its façade is already in the shade, but a single shutter standing open projects far enough forward to catch a gleam of the sunshine. The weather is hot and dusty, and they have just been watering the road, which has produced two broad bands of shade upon it, which unite in the foreground, because, the road being partially under repair (as is seen from the two wheel-barrows, &c. &c.), the watering machines have been compelled to cross to the other side. By the roadside, a row of *cittadines* and cabriolets are waiting, and a single carriage stands in the distance a long way to the right. A whole forest of chimneys borders the horizon: for, the instrument chronicles whatever it sees, and certainly would delineate a chimney-pot or a chimney-sweeper with the same impartiality as it would the Apollo of Belvedere. The view is taken from a considerable height, as appears easily by observing the house on the right hand; the eye being necessarily on a level with that part of the building on which the horizontal lines or courses of stone appear parallel to the margin of the picture.«

Nur durch die Reduzierung der Natur auf ihren nackten Material- und Energiewert wird eine Sphäre reiner Konstruktion und Synthese möglich. So ergibt sich der auf den ersten Blick paradoxe Sachverhalt, daß in einem Zeitalter höchster Geltung der Wissenschaft von der Natur zugleich deren Gegenstand in seinem Seinsrang für den Menschen nivelliert worden ist. (Blumenberg 1981, 92)

Möglich wird ab diesem Zeitpunkt, dass Materialität in einem ästhetischen Sein aufgeht, das als eine von vielen möglichen Welten exemplarisch ist und damit wie bei Paul Klee etwa dem Zufälligen entgeht und dadurch Strukturen eines »Urgundes der Natur in neuer Überzeugungskraft« (ebd., 93) zu erkennen geben würde. Möglich wird aber auch der Realismus Robbe-Grillet's, für den die Welt weder exemplarisch oder sinnvoll noch absurd, sondern einfach *ist*.²¹ Das Material eines Films bleibt daher begrenzt wie unendlich wiederholbar:

C'est un monde sans passé qui se suffit à lui-même à chaque instant et qui s'efface au fur et à mesure. Cet homme, cette femme commencent à exister seulement lorsqu'ils apparaissent sur l'écran pour la première fois; auparavant ils ne sont rien; et, une fois la projection terminée, ils ne sont plus rien de nouveau. Leur existence ne dure que ce que dure le film. Il ne peut y avoir de réalité en dehors des images que l'on voit, des paroles que l'on entend. (Robbe-Grillet 1963, 131)

Blumenbergs und Robbe-Grillet's Einschätzung des ästhetischen Materials könnten – trotz zeitlicher Nähe – unterschiedlicher nicht sein. Hans Heinz Holz befindet sich in seinem reichhaltigen Artikel zur Geschichte des Begriffs Realität mehr als ein halbes Jahrhundert später noch immer in der Nähe von Blumenberg, wenn er Kunst als »wahrer« als das Naturvorbild beschwört, da die Realität des Materials in Sinn und damit als Realität par excellence aufgehen würde (Holz 2010, 209). Die Verschiedenheit der Antworten zeigt, dass das Verhältnis von Sprach- und Bildkunst im 19. und 20. Jahrhundert an den jeweiligen Antworten auf die Frage nach dem Realitätsgehalt des Ästhetischen weiter verfolgt werden muss.

Bibliographie

- Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, 54–103.
- Bodmer, Johann Jakob: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte der Dichter (1741). Nachdruck Frankfurt a.M. 1971
- u. Johann Jakob Breitingen: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft. In: dies.: Schriften zur Literatur. Hg. von Volker Meid. Stuttgart 1980, 29–35.
- Borgards, Roland: Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München 2003.
- Breitingen, Johann Jakob: Critische Dichtkunst (1740). Nachdruck Stuttgart 1966.
- D'Alembert, Jean: Discours Préliminaire de l'Encyclopédie et articles de l'Encyclopédie. Textes établies et présentés par Martine Groult. Paris 2011.
- Diderot, Denis: Vernet. Salon de 1767. In: ders.: Œuvres. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris 1996, 594–635.

21 Robbe-Grillet 1963, 18: »Or le monde n'est ni signifiant ni absurde Il *est*, tout simplement.«

- Entretiens sur le fils naturel. In: ders.: *Œuvres*. Tome IV. Esthétique - Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris 1996, 1131-1190 [= Diderot 1996a].
- Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*. Nachdruck der Ausgabe von 1770. Genf 1967.
- Eibl, Karl: *Die Entstehung der Poesie*. Frankfurt a. M./Leipzig 1995.
- Emrich, Hinderk M.: *Illusionen, die Wirklichkeit und das Kino*. In: Gertrud Koch/Christina Voss (Hg.): ... kraft der Illusion. München 2006, 39-52.
- Feger, Hans: *Die Realität der Idealisten. Ästhetik und Naturerfahrung bei Schiller und den Brüdern Humboldt*. In: Feger/Brittnacher 2008, 15-34.
- u. Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller - Wilhelm von Humboldt - Alexander von Humboldt*. Köln/Weimar/Wien 2008.
- Flaubert, Gustave: *Brief an Louise Colet vom 16.1.1852*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 13. Correspondance 1850-1859. Hg. von der Société des Études littéraires françaises. Paris 1974, 157-160.
- Fox Talbot, Henry: *Henry Fox Talbot an die Literary Gazette vom 30.1.1839*. http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390017_NEW-ART_LIT-GAZETTE_1839-02-02.pdf
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. In: *Werke*. Hg. von Erich Trunz. Bd. 12, *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. Hamburg 1953, 30-55.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In: *Schriften zur Literatur*. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1972.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970.
- Holz, Hans Heinz: *Realität*. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart 2010, 197-227.
- Humboldt, Alexander von: *Briefe an Varnhagen van Ense aus den Jahren 1827 bis 1858*. Hg. von Ludmilla Assing. Leipzig 1860.
- *Kosmos*. Für die Gegenwart bearbeitet von Hanno Beck. Stuttgart 1978.
- *Ansichten der Natur*. Erster und zweiter Band. Hg. und kommentiert von Hanno Beck. Darmstadt 1987.
- *Die Kosmos-Vorträge 1827/1828 in der Berliner Singakademie*. Hg. von Jürgen Hamel u. Klaus-Harro Tiemann in Zusammenarbeit mit Martin Pape. Frankfurt a. M. 2004.
- Hume, David: *An Enquiry Concerning Human Understanding (1748)*. Ed. by Tom L. Beauchamp. Oxford/New York 1999.
- Jäger, Georg: *Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese*. In: Michael Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, 221-244.
- Jahraus, Oliver: *Die Erfindung der Literatur durch die Literaturwissenschaft und die Rache der Literatur*. In: Susanne Knaller/Doris Pichler (Hg.): *Literaturwissenschaft heute - Gegenstand, Positionen, Relevanz*. Göttingen 2013, 27-39.
- Janin, Jules: *Le Daguerreotype*. In: *L'Artiste* 12 (1838/39), 145-148.
- Jauß, Hans Robert: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. München 1964.
- *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*. In: Jauß 1964, 157-178.
- Knaller, Susanne: *Das Paradoxon der Beobachtung. Der Zusammenhang zwischen der Metapher der Vierten Wand und zeitgenössischen autofiktionalen Formen*. In: Sabine Folie/

- Ilse Lafer (Hg.): *Hinter der Vierten Wand. Fiktive Leben – Gelebte Fiktionen*. Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien. Nürnberg 2010, 49–58.
- *Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf*. In: dies./Harro Müller (Hg.): *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. München 2011, 11–28.
- *Der italienische Briefroman im Kontext von Subjektivitätstheorien und Mimesispoetiken im 18. und 19. Jahrhundert*. Ugo Foscolos »Le ultime lettere di Jacopo Ortis«. In: Giedeon Stiening/Robert Vellusig (Hg.): *Die Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2012, 279–292.
- Kohle, Hubertus: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*. Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt a. M./New York 2006.
- Küpper, Joachim: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet. Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*. Stuttgart 1987.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 6. München 1974, 9–187.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995.
- Mendelssohn, Moses: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften (1757)*. In: ders.: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hg. von Otto F. Best. Darmstadt 1974, 173–197.
- Menninghaus, Winfried: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M. 1987.
- Novalis: *Werke/Briefe, Dokumente*. Hg. von Ewald Wasmuth. Bd. 2: *Fragmente 1 (1798)*. Heidelberg 1957.
- Rancière, Jacques: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris 1998.
- Reulecke, Anne-Kathrin: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München 2002.
- Ritzer, Monika: *Vom Ursprung der Kunst aus der Nachahmung. Anthropologische Prinzipien der Mimesis*. In: Rüdiger Zymner/Manfred Engel (Hg.): *Anthropologie in der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn 2004, 81–101.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963.
- Robert, Jörg: *Die Kunst der Natur. Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon*. In: Georg Braungart/Bernhard Greiner (Hg.): *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg 2005, 139–154.
- *Weltgemälde und Totalansicht. Ästhetische Naturerkenntnis und Poetik der Landschaft bei Schiller und Alexander von Humboldt*. In: Feger/Brittacher 2008, 35–52.
- Sauerwald, Gregor: *Die Aporie der Diderot'schen Ästhetik (1745–1781). Ein Beitrag zur Untersuchung des Natur- und Kunstschönen als ein Beitrag zur Analyse des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs*. Frankfurt a. M. 1975.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *System des transzendentalen Idealismus (1800)*. Mit einer Einleitung von Walter Schulz. Hamburg 1957.
- Schiller, Friedrich: *Brief an Körner, Jena, 6.8.1797*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 29: *Briefwechsel, Schillers Briefe 1.11.1796–31.10.1798*. Hg. von Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar 1977, 112–113.

- Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend. In: ders.: Theoretische Schriften. Hg. von Rolf-Peter Janz, unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner u. Fabian Störmer. Frankfurt a. M. 2008, 776–791.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 16/1. München/Paderborn/Wien/Zürich 1981.
- Ueber das Studium der Griechischen Poesie. In: Walter Jaeschke (Hg.): Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Mit Texten von Humboldt, Jacobi, Novalis, Schelling, Schlegel u. a. Philosophisch-literarische Streitsachen. Bd. 1. Hamburg 1999, 23–96.
- Stiegler, Bernd: Objektiv, objektives. In: ders.: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a. M. 2006, 151–153.
- Ullrich, Wolfgang: Kunst/Künste/System der Künste. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart 2010, 577–581.
- Weaver, Mike (Hg.): Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography. Oxford 1992.
- Werber, Niels: Es gibt keine Literatur – ohne Literaturwissenschaft. In: Anne Bentfeld u. a. (Hg.): Perspektiven der Germanistik. Neueste Ansichten zu einem alten Problem. Opladen 1997, 176–194.
- Wey, Francis: Über den Einfluß der Heliographie auf die Schönen Künste. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I, 1839–1912. München 1999, 85–87.
- Wilm, Christin: Die »Reduktion empirischer Formen auf ästhetische«. Zur poetologischen Bestimmung von Wirklichkeit und Stoff durch Schiller, Goethe und Wilhelm Humboldt. In: Feger/Brittnacher 2008, 112–144.
- Zola, Émile: *Le roman expérimental*. Paris (1880) 1913.

Zwischen Fremdheit und Vertrautheit

Heinrich von Kleist in der neueren polnischen Literatur

1.

Bevor Heinrich von Kleists Stellenwert in der polnischen Literatur der letzten Jahrzehnte analysiert werden soll, ist es erforderlich, kurz die neusten Entwicklungen zu umreißen und diese als Bindeglied in einem epochenübergreifenden Zusammenhang darzustellen.¹

Die frühesten Zeugnisse der Anwesenheit Kleists auf polnischem Boden reichen zwar bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, jedoch handelte es sich dabei zunächst um Nachahmungen oder nicht sehr gelungene Übersetzungen seiner Texte sowie um kurze Erwähnungen zu seiner Person in einigen Nachschlagewerken.² Bald darauf geriet der Dichter weitgehend in Vergessenheit, bis er Anfang des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde. Die Beschäftigung mit seinen literarischen Werken blieb aber auch da eine Ausnahme und war vor allem der persönlichen Faszination einzelner Autoren zu verdanken: »Auf Initiative von einzelnen Enthusiasten« (Lipiński 1992, 175) wurden vornehmlich in den 1920er und 1930er Jahren einige Texte Heinrich von Kleists ins Polnische übersetzt.³ Eine intensive literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kleists Werk, die sich gerade zu entfalten begann, wurde durch den Zweiten Weltkrieg nachhaltig verhindert.⁴

Unmittelbar nach 1945 überwog in Polen eine grundsätzliche Ablehnungshaltung gegenüber deutscher Literatur, namentlich gegenüber dem *Preußen* Heinrich von Kleist, bis der Dichter in den 1950er und 1960er Jahren – zunächst nur im Umkreis einiger Publizisten und Intellektueller, allmählich auch beim breiteren Publikum – Anerkennung fand.⁵ Und so wurde Heinrich von Kleist auf der einen Seite immer

1 Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der polnischen Kleist-Rezeption setzte in Polen erst in der jüngsten Vergangenheit ein, und zwar in den 1980er Jahren mit den Arbeiten zweier Krakauer Wissenschaftler: der Germanistin Olga Dobijanka-Witczakowa (1981) und des Wissenschaftshistorikers Ryszard Ergetowski (1989).

2 Vgl. Dobijanka 1981, 171; Ergetowski 1989, 9–14; Lipiński 1992, 173–174; Meyer-Fraatz 2002, 153–155.

3 *Das Erdbeben in Chili, Die heilige Cäcilie, Penthesilea, Prinz Friedrich von Homburg, Das Käthchen von Heilbronn* – das Manuskript ist allerdings im September 1939 verloren gegangen (Lipiński 1992, 174). Bereits 1904 erschien (anonym) in der Zeitschrift *Chimera* auch eine Übersetzung von *Über das Marionettentheater* (Dobijanka 1981, 173).

4 Zu den verdienten Kleist-Übersetzern und Forschern, die während des Krieges der Nazi-Verfolgung zum Opfer gefallen sind, zählen unter anderen: Literaten und Übersetzer wie Karol Irzykowski, Witold Hulewicz, Józef Kretz-Mirski und Bronisława Rosenthal – eine viel versprechende Germanistin, Schülerin von Spiridion Wukadinovič, ihrerseits Autorin zweier bedeutender Arbeiten zu Kleists Schaffen, darunter einer komparatistischen Studie über Kleist und den polnischen Dramatiker Stanisław Wyspiański.

5 Beispiele dafür bieten etwa der Literaturkritiker und Übersetzer Wojciech Natanson oder der bekannte Theaterregisseur Wilam Horzyca, der eine *Prinz-von-Homburg*-Inszenierung vorberei-

noch als »Vorbote des Hitlerschreckens« und »programmatischer Dichter des Nationalsozialismus« diffamiert beziehungsweise als jemand abgelehnt, dessen Geist »dem polnischen Volk ganz fremd« sei; auf der anderen Seite stellte man Kleist mit polnischen Romantikern in eine Reihe, was dem zuvor »verteufelten« Autor zum Erfolg an der Weichsel verhalf.⁶ Dazu trug nicht unwesentlich das »politische Tauwetter«⁷ nach 1956 bei. Nun begann man auch wieder, Kleist zu verlegen: In den 1960er Jahren erschienen auf Polnisch zwei Sammelausgaben seiner Werke, allerdings vorwiegend in alten Übersetzungen aus der Vorkriegszeit, genauer gesagt eine Auswahl von Novellen und Dramen (Buras 1996, 352), was jedoch weder eine spürbare Resonanz noch eine bemerkenswerte Auseinandersetzung mit Kleists Schriften in Polen einleitete.⁸

Als bahnbrechend erwies sich hingegen die Veröffentlichung einer von Anna Milka vorbereiteten und kommentierten, umfangreichen Auswahl von Kleists Briefen in der Übersetzung von Wanda Markowska.⁹ Die Ausgabe erschien 1983 in einer ansehnlichen Auflage von zwanzigtausend Exemplaren.¹⁰

Sie umfasst neben den Briefen an Kleists Verlobte Wilhelmine von Zenge, denen an seine Schwester Ulrike und dem Großteil seiner Schreiben an andere Empfänger¹¹ auch noch einen Anhang mit einem Kalendarium zum Leben und Schaffen des Dichters. In dem 40-seitigen Vorwort entwirft die Übersetzerin der Sammlung ein emphatisch und romantisch stilisiertes Porträt seiner Person. Kleist wird als junger, tragischer Held und verkanntes Genie dargestellt, vor allem aber als ein sich im leidenschaftlichen und aussichtslosen Kampf um sich selbst aufreibender Einzelgänger. Betont wird

tete (Sauerland 2005, 152). Eine Darstellung der Anwesenheit Kleists auf polnischen Bühnen würde den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sprengen.

6 Näheres dazu bei Zybur 1984, 103 und Sauerland 2005, 148–155.

7 Unter dieser Bezeichnung ist eine zwar vorübergehende aber besonders im Kulturbereich fruchtbare Liberalisierung der Innenpolitik infolge der Entstalinisierung in Polen zu verstehen.

8 Eine neuere Werkausgabe ließ über 30 Jahre auf sich warten: Erst 2000 wurde in dem renommierten Verlag Wydawnictwo Literackie – unterstützt vom Deutschen Polen-Institut in Darmstadt – eine neue Übersetzung der Dramen *Der zerbrochne Krug*, *Das Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* sowie von *Über das Marionettentheater* herausgegeben. Ein Nachwort für diese Ausgabe hat Maria Janion geschrieben (»Absolut, namiętność, tragedia« [Das Absolute, die Leidenschaft, die Tragödie]).

9 Das Team bereitete auch polnische Ausgaben der Briefe Hölderlins (1976) und Rilkes an Lou Andreas-Salomé (1980, 2. Auflage 1986) vor.

10 Die Höhe der Auflage stand in keinem angemessenen Verhältnis zur geringen Popularität des Dichters in Polen bzw. zu dem zu erwartenden Absatz des Buches und war eher auf die in Volkspolen praktizierte (in diesem Zusammenhang gerade gar nicht verwerfliche) Verlagspolitik zurückzuführen. Die Publikation blieb zunächst ganz ohne Widerhall: In den darauf folgenden Jahren ist nur eine einzige Besprechung zu verzeichnen (Zybur 1984), in welcher der Rezensent bemerkt: »Die Tatsache, dass der vor einem Jahr herausgegebene Band der Briefe Kleists bis heute überall unter Unmengen von buchhändlerischem Ramsch herumliegt, dürfte ein gewisses Odium unter Beweis stellen, das in unserem literarischen Bewusstsein jenem großen Einsamen der deutschen Literatur anhaftet. Bezeichnenderweise sind sich darin Laienleserschaft und Literaturwissenschaftler, Übersetzer wie Kritiker einig: Kleist [...] gilt bei uns nach wie vor für eine Art *Geheimtip* [deutsch im Original – M.K.-Z.] auf der literarischen Börse der Kunstkenner.« [Alle Übersetzungen polnischer Quellen ins Deutsche, wenn nicht anders angegeben, von mir: M.K.-Z.]

11 Die Auswahl stützte sich vor allem auf eine DDR-Ausgabe der Briefe von Kleist (1955).

auch die Diskrepanz zwischen seinen emanzipatorischen Bestrebungen und dem ihm gegenüber feindlich eingestellten – preußischen – Milieu:

Die in Polen zum ersten Mal erscheinende Auswahl der Briefe Heinrich von Kleists [...] zeigt sein kurzes, von heftigen Konflikten mit der Umgebung, von brennenden Leidenschaften und intensivem intellektuellem Erfahren gezeichnetes Leben. Die Briefe dokumentieren auf hochinteressante und einzigartige Weise das Schicksal einer herausragenden Persönlichkeit in ihrer erfolglosen Suche nach dem eigenen Platz in der Realität des preußischen Staates zu Anfang des 19. Jahrhunderts, sie sind ein Zeugnis verzweifelter Versuche des Dichters, sich an die Umwelt anzupassen oder aber diese Umwelt sich unterzuordnen. (Kleist 1983, Klappentext)

Die Absicht der Autorin wird durch die dem Vorwort vorangestellte, als Zitat ausgewiesene, aber offensichtlich fehlerhafte, weil sinntstellend angeführte Zeile aus der *Penthesilea* zum Ausdruck gebracht: »Verflucht das Herz, das sich *mäßigen will*«¹² [Hervorh. M.K.-Z.], heißt es in der Rückübersetzung, was zwar dem deutschen Original – »Verflucht das Herz, das sich nicht mäß'gen kann« (V. 720) – trotzt, sich aber in die Tendenz des Vorworts einfügt.¹³ In der Darstellung der Übersetzerin gerät Kleists Selbstmord in den Vordergrund. Der Tod am Kleinen Wannsee bildet nicht nur den Ausgangspunkt für ihre Schilderung, sondern verleiht den Ausführungen eine eindeutige perspektivische Prägung. Die Kleistschen Briefe werden dementsprechend in vier thematische Kapitel gruppiert, die jeweils mit Zitaten aus einzelnen Schreiben als Motti versehen sind und deren Titel die interpretatorische Richtung weisen: Auf die – noch relativ neutral klingende – Bezeichnung »Listy do narzeczonej« [Briefe an die Braut] folgen »Walka o własną osobowość twórczą« [Kampf um die eigene Dichtidentität], »Szukanie miejsca pod słońcem« [Suche nach dem Platz unter der Sonne] und schließlich »Narastanie tragedii« [Anstauung der Tragödie]. Ergänzt und abgerundet wird die Auswahl durch den zum Schluss abgedruckten Bericht des Gastwirtes Johann Friedrich Stimming über die letzten Stunden Henriette Vogels und Heinrich von Kleists in seinem Gasthof am Kleinen Wannsee bei Berlin.

Dass die Veröffentlichung der Briefe die Kleist-Rezeption in Polen stark beeinflusst habe, stellte knapp zwei Jahrzehnte später die deutsche Slawistin Andrea Meyer-Fraatz fest, indem sie von einer sich abzeichnenden Wende im Rezeptionsverlauf sprach, die auf die Publikation der Briefe »möglicherweise zurückzuführen« sei:

Die Tatsache, dass sich das polnische Publikum auf diese Weise sowohl mit Kleists schwieriger Persönlichkeit als auch mit seinem weltanschaulichen, philosophischen Ringen aus erster Hand bekannt machen kann, scheint das Interesse sowohl an seiner Biographie als auch an seinem Werk gesteigert zu haben. Davon zeugen Gedichte wie Marcin Świetlickis über Kleists Selbstmord und Jacek Podsiadłos, das einen fiktiven Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge in Versen darstellt. Bemerkenswert erscheint, dass es sich dabei um ausgesprochen eigenwillige Lyriker handelt, die sich selbst gern den Anstrich des »jungen Wilden« geben und eher einer (jugendlichen) Subkultur zuzurechnen

12 »Przekleństwo sercu, które szuka umiaru...«.

13 Der Wortlaut der Stelle stammt offenbar von Wanda Markowska, weil die entsprechende Stelle in der einzigen polnischen Fassung des Dramas von Witold Hulewicz anders formuliert wurde, wobei man auch bereits bei Hulewicz eine ähnliche Sinntstellung vorfindet: »Kto waha się, ma podle serce!«, also in der Rückübersetzung etwa »Wer schwankt, hat ein gemeines Herz«. Offenbar handelt es sich hier um einen – mit anderen sprachlichen Mitteln – wiederholten Sachfehler.

sind.¹⁴ [...] Im Roman ›Hanemann‹ von Stefan Chwin wird eine Parallele zwischen Kleists und Henriette Vogels Doppelselbstmord mit dem mißglückten Doppelselbstmord des polnischen Avantgardekünstlers und Autors Stanisław Ignacy Witkiewicz gezogen. Durch diese Äquivalentsetzung wird Kleist, ebenso wie der deutsche Protagonist [des Romans von Chwin – M.K.-Z.], der einem jungen Polen aus Kleists Briefen vorliest, zum Muster des ›anderen Deutschen‹ im Gegensatz zu dem Bild des Deutschen, das der Zweite Weltkrieg bei der polnischen Bevölkerung hinterlassen hatte. (Meyer-Fraatz 2002, 162f.)

Diesen Gedanken aufgreifend, möchte ich dennoch die These aufstellen, dass die Veröffentlichung der Briefe Heinrich von Kleists die Aufmerksamkeit des Lesepublikums¹⁵ fast ausschließlich auf die Gestalt des Dichters lenkte, kaum aber auf seine literarischen Werke. Während Kleists Schaffen nach wie vor wenig zur Kenntnis genommen wird, beziehen sich seit den 1990er Jahren polnische Autoren häufiger auf Kleists Leben und vor allem auf seinen gewaltsamen Tod.¹⁶ Exemplarisch lässt sich das an den von Meyer-Fraatz aufgezählten Texten sowie an einigen anderen Beispielen aus der Feder polnischer Gegenwartsautoren zeigen. Im Folgenden werden daher die Texte der beiden polnischen Lyriker Marcin Świetlicki und Jacek Podsiadło unter die Lupe genommen, die sich mit Kleist auseinandersetzen. Dies soll dann mit den Kleist-Bezügen bei Stefan Chwin in *Hanemann* (1995)¹⁷ und bei Krzysztof Niewrzęda in *Czas przeprowadzki* [Umzugszeit] (2005) verglichen werden. Der Sammelband Niewrzędas, der Kurzprosa, Essays und Gedichte enthält, erschien ein Jahrzehnt nach *Hanemann* und stellt ein Beispiel einer sich allem Anschein nach dank Chwins Darstellung ausbreitenden Kleist-Rezeption in der polnischen Gegenwartsliteratur dar.

2.

Trotz seiner Kürze bildet das Gedicht Marcin Świetlickis *państwo von kleist* [herr und frau von kleist]¹⁸ einen interessanten Fall für die Kleist-Rezeptionsforschung. Nach

-
- 14 Inzwischen zählen sowohl Świetlicki als auch Podsiadło längst zu den etablierten Autoren.
- 15 Es muss auch berücksichtigt werden, dass hier ein spezifisches, überdurchschnittlich stark literarisch orientiertes Publikum zur Debatte steht, was die Chancen der Kleistschen Texte bei den Laien als noch geringer einschätzen lässt.
- 16 Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch ein unabhängig von Meyer-Fraatz erschiener Beitrag von Maria Cyranowicz (2002), in dem auf zweierlei Phänomene hingewiesen wird: Erstens auf die bezeichnende Abwesenheit Kleists und seines Selbstmords als Gegenstand der Forschung noch in den Jahren 1980–1982 und zweitens auf mehrfache Thematisierung des Suizids von Kleist im nächsten Jahrzehnt bei den auch von Meyer-Fraatz genannten Autoren (hinzu kommt bei Cyranowicz noch Manuela Gretkowska). Maria Cyranowicz konzentriert sich in ihrem Aufsatz auf die Frage, wie der Fall Kleists vor dem Hintergrund des in der polnischen Romantik verankerten Selbstmord-Motivs erklärt und interpretiert werden kann.
- 17 Chwins Roman wurde ins Deutsche übersetzt und 1999 unter dem Titel *Tod in Danzig* herausgegeben (mehr dazu im Abschnitt 3). In der deutschen Version des Buches heißt der Protagonist Hannemann. Im Folgenden werden der polnische Titel und die originale Schreibweise des Namens beibehalten, Bezugnahme auf die deutsche Fassung wird als ›Chwin 1999‹ vermerkt.
- 18 »herr und frau von kleist
Ja. Und darüber hinaus teilen wir mit, dass
wir erschossen da liegen – und man uns in diesem Augenblick
hier noch auffinden kann. Sehr altmodisch
liegen wir aneinander geschmiegt, und Grashalme
bewegen sich normal und Bäume, denn alles ist in Bewegung:

seiner eigenen Aussage zählt der Autor den Text zu seinen 11 »auserwählten«¹⁹ Gedichten:

Ich weiß nicht, ob sie meine Lieblingsgedichte sind, aber ich weiß, sie sind wichtig, wichtig für mich. 1) Ich habe sie im Halbschlaf geschrieben. 2) Im Halbschlaf – das heißt – meistens sprechen da andere Personen durch mich (in *herr und frau von kleist* – der gestorbene Dichter). [...] Sie [die Gedichte – M.K.-Z.] leben außerhalb von mir, sie leben ihr Eigenleben. Ich glaube, man zeugt Kinder, und man schreibt, damit etwas in Gang gesetzt wird, was seine eigene souveräne Persönlichkeit hat, was atmet, läuft, weint, lacht. Ihrer Schwächen mir völlig bewusst, liebe ich sie.²⁰

Dass dem Gedicht über »Herrn und Frau« von Kleist geradezu ein Eigenleben beschieden ist, kann man an der Popularität des Textes im Netz verfolgen. Er thematisiert Kleists Selbstmord, stützt sich aber in den Eingangsversen auf den Wortlaut des berühmten Abschiedsbriefes von Henriette Vogel:

nämlich der bekannte Kleist und ich befinden uns hier [...] auf dem Wege nach Potsdam in einem unbeholfenen Zustande, indem wir *erschossen* daliegen und nur der Güte eines wohlwollenden Freundes entgegensehn, um unsere gebrechliche Hülle der sicheren Burg der Erde zu übergeben. (Kleist 2001, 888)

Da Świetlicki in einem Kommentar zu seinem Gedicht behauptet, hier spräche Kleist, obwohl er eigentlich Henriette Vogel zitiert, und da er darüber hinaus in dem Titel die beiden als Ehepaar auftreten lässt und ihnen eine Liebesvereinigung unterstellt, drängt sich einerseits die Vermutung auf, der damals junge polnische Lyriker verwechsle Personen und Tatsachen, weil er sich – ohne den Fall genau zu kennen – vor allem von dem »Doppelselbstmord« habe inspirieren lassen. Möglich ist auch, dass Świetlicki den Fall Kleist aus zweiter und dritter Hand kannte (dies würde freilich für eine gewisse Verbreitung der Kleistschen Briefe in Polen sprechen); zwischen dem Erscheinen der polnischen Übersetzung und dem Entstehen des Gedichts liegen ja fast zehn Jahre. Andererseits könnten aber die von der realen Sachlage abweichenden Details als absichtlich eingeführte Elemente einer Rebellion im weitesten Sinne gelten. Das Gedicht imaginiert dann eine besondere Stimmung, ohne sich um reale Begebenheiten zu kümmern: die Stimmung eines in Galgenhumor getauchten, verzweifelten Aufruhrs gegen Beständigkeit, ja Starrheit aller möglichen »Staats«-Angelegenheiten und Ordnungen. Zugleich haftet dem Gedicht – wie auch dem Kommentar des Autors – eine jugendliche Überheblichkeit an, die das, was sie ästhetisch zufriedenstellend findet, auch für ethisch vertretbar erklärt. »Die Liebe bis ins Grab, und um jeden Preis scheint ihre alles entschuldigende Parole zu sein. Dies hat seine weiteren Konsequen-

Staatsgrashalme und Staatsbäume,
und sogar unsere Körper, wenn auch besonders tot
(aus Entfernung besehen,
wie du es sicherlich tun wirst, schlagen sie Wellen,
in dieselbe Richtung wie die ganze Natur,
es ist halt windig). Den Brief
bringt man dir, wenn du schläfst. Öffne ihn langsam.
Alles ist langsam und leise zu tun,
weil es die Liebe doch gibt. Ja.« (Świetlicki 1994)

19 Ein nicht übersetzbares Wortspiel hindert mich daran, seine Aussage wörtlich zu zitieren (»wiersze wyprane: [ausgewaschene] statt »wybrane: [ausgewählte]).

20 Vgl. http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0022, d. 22.01.2012.

zen: Świetlickis Kleist überrascht, denn er widersetzt sich dem in Polen tradierten Bild eines Deutschen – und gemeint ist damit nicht primär das Bild eines Deutschen, das erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstand, sondern ein viel früher verfestigtes. Eine solche stereotype Vorstellung wird bereits durch den Titel und das kleine Wörtchen *von* wachgerufen. Das *von* vor dem Familiennamen ist für einen polnischen Rezipienten ein *erzdeutsches* Merkmal, das unterschwellig mit Vorstellungen wie Beständigkeit, Verwurzelung und vielleicht einer Art selbstzufriedener Wohlhabenheit in Verbindung gebracht wird. Bei Świetlicki sorgt das *von* aber dafür, etwas vorzutäuschen, denn es wird sofort von der sarkastischen Melancholie der darauf folgenden Zeilen untergraben. Im Gegensatz zu einem gängigen Bild des Deutschen in Polen ist Świetlickis Kleist ein verzweifelter Rebell – und sogleich ein Opfer, das, gerade indem es verliert, über die verhasste Beständigkeit siegt, weil es sie missachtet. Damit ist er von einem der Liebingselbstbilder der Polen nicht weit entfernt.

Im Unterschied zu Marcin Świetlicki folgt Jacek Podsiadło in seinem auf Kleist anspielenden mehrseitigen Poem *Heinrich von Kleist pisze a potem drze na strzępy list do Wilhelminy von Zenge* [Heinrich von Kleist schreibt und reißt dann in Stücke einen Brief an Wilhelmine von Zenge]²¹ der Biografie des Dichters genau und dokumentiert durch sein Gedicht, dass er Kleists Briefwechsel mit Wilhelmine von Zenge aufmerksam gelesen hat. Der fiktive – und angeblich vernichtete – Brief Kleists/Podsiadłos an Kleists Braut ist auf den 4. Mai 1802 datiert, auf die Zeit also, als Kleist Wilhelmine von Zenge in Frankfurt an der Oder zurückgelassen hatte, sich in der Schweiz aufhielt und ernsthaft überlegte, sich dort niederzulassen; eine Idee, die er übrigens nur kurzzeitig verwirklichte. Der fiktive Brief schiebt sich damit genau in die Lücke zwischen zwei reale Schreiben ein: Wilhelmines Brief an Kleist vom 10. April 1802, in dem sie ihren »lieben Heinrich« um ein Lebenszeichen bittet – »ob Du noch unter Sterblichen wandelst oder vielleicht schon die engen Kleider dieser Welt mit bessern vertauscht habest« (Kleist 2001, 721)²² – und das Schreiben Kleists vom 20. Mai des Jahres, in dem er die Verlobung auflöst und sich von Wilhelmine endgültig trennt. »Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen andern Wunsch, als bald zu sterben«, heißt es dort (Kleist 2001, 726).

In Podsiadłos Gedicht sind mehrere Details aus Kleists Aufenthalt in der Schweiz eingeflossen – Beschreibungen von Landschaften, ländlichem Leben, Reiseerinnerungen, seine philosophischen Überlegungen (der Torbogen-Gedanke). Vor allem aber macht Podsiadłos lyrischer Bericht den Eindruck, ein Ringen zwischen der Liebe einerseits und dem einsamen Weg eines Künstlers andererseits zum Thema zu haben. Insgesamt stellt das Poem eine Art nächtliche Beichte dar, die ein empfindsames, schwaches Subjekt ablegt und dabei alle seine inneren Unruhen, seine Suche nach

21 Der Umfang des Poems macht es unmöglich, es in deutscher Übersetzung anzuführen. Der umständliche barocke Titel des Gedichts ist keine isolierte Erscheinung in Podsiadłos Lyrik, ganz im Gegenteil scheint sich der Dichter gerade auf Texte zu spezialisieren, deren Titel nach dem Muster formuliert werden »X schreibt und dann zerreißt in Stücke einen Brief an Y« und die also lyrische Texte in Form fiktiver, nicht abgeschickter Briefe von authentischen Figuren sind (Vincent van Gogh, Franz Kafka, Friedrich Hölderlin gehören dazu), vgl. Stabro 2002, 266.

22 Dass der Brief Wilhelmines ungeöffnet an sie zurückgeschickt wurde, wird in der polnischen Ausgabe der Briefe nicht vermerkt (die beiden Schreiben stehen unmittelbar nacheinander im Band), dürfte also auch Podsiadło nicht bekannt gewesen sein.

dem Sinn des Seins und seinen Kampf mit sich selbst um den richtigen Weg in losen Reflexionen und melancholischen Bildern schildert. Die Adressatin des Briefes wird in dieses Ringen eingeweiht und sie hört auch die ängstliche Bitte des Satzes: »Noch nicht, bitte noch nicht, ich möchte hier noch bleiben, doch lange schon steht am Fenster Ihre Durchlaucht Frau Finsternis.«²³ Die Haltung des sprechenden Subjekts zu der imaginierten Empfängerin des Briefes unterscheidet sich dabei wesentlich von Kleists Einstellung zu Wilhelmine von Zenge in seinem realen Abschiedsbrief vom 20. Mai, in dem er – nicht nur für heutige Leserinnenaugen – irritierenderweise schreibt: »Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz« (Kleist 2001, 726). Podsiadło schlüpft in Kleists Haut nur, um über sein eigenes Dichter-Sein zu sprechen und widmet das Gedicht Anna Maria – einer Muse, der viele seiner Texte zugeordnet wurden.

3.

Einen weit komplexeren und einer eingehenden Analyse bedürftigen Gegenstand stellt in diesem Zusammenhang Stefan Chwins *Hanemann* dar. Dass der Roman an die deutsche Romantik anknüpft, wird schon aus der Umschlaggestaltung des Buches ersichtlich. Während aber in der polnischen Originalfassung durch Caspar David Friedrichs *Mondaufgang über der See* und den deutsch klingenden Namen Hanemann vor allem der melancholische Zug des Romans und seines Titelhelden heraufbeschworen wird, erweckt das Layout der deutschen Version einen von Grund auf anderen Eindruck: Der deutsche Titel *Tod in Danzig* und das schwarz-weiße Umschlagbild spielen vordergründig auf traumatische Ereignisse der letzten Kriegsmonate an.²⁴

Die Handlung des Romans spielt in Danzig und umfasst die Zeitspanne vom Spätsommer 1944 bis in die 1960er Jahre. Erzählt wird im Grunde eine Doppelgeschichte: Erstens die zum Teil sparsam-auktorial dargebotene Geschichte des deutschen Titelhelden Hanemann. Bis Mitte August 1944 ist Hanemann ein angesehener Anatomieprofessor; nach dem Unfalltod einer geliebten Frau verfällt er in Melancholie, kapselt sich von seiner Umgebung ab und bleibt in Danzig/Gdańsk, als die Stadt, in der er einmal glücklich war, nach dem Krieg polnisch wird. Zweitens kommt die Geschichte eines polnischen Jungen zur Darstellung, der den Deutschen Hanemann erst nach dem Kriege kennenlernt. Er ist Hanemanns Nachbar, Sohn eines polnischen Ehepaares, das nach dem Kriege aus dem zerstörten Warschau nach Danzig/Gdańsk übersiedelt und nach einem neuen Zuhause für sich und das Kind, das bald geboren werden soll, sucht. Dieses Kind betritt das Terrain der Erzählung als Ich-Erzähler, bereits als Ungeborener – ein Einfall, bei dem Günter Grass Pate hätte stehen können. Es ist nicht genau nachvollziehbar, aus welcher zeitlichen Distanz das Geschehen erzählt wird – es

23 »Jeszcze nie, błagam, jeszcze chcę tu zostać, lecz długo już czeka pod oknem Jaśnie Pani Ciemność«.

24 Unter Umständen könnte aber ein unvorbereiteter Leser das Buch mit den Arbeiterprotesten 1970 oder mit den Ausschreitungen gegen das Kriegsrecht im Jahre 1981 in Danzig in Verbindung bringen, oder vielleicht auch einen Kriminalroman erwarten. Als eine in der deutschen Kultur verwurzelte Konnotation ist Thomas Manns *Tod in Venedig* denkbar (vgl. auch Grudzińska 2001, 94). Stefan Chwin selbst, berichtet Joanna Grudzińska über ihr Gespräch mit dem Schriftsteller, soll mit diesen Eingriffen der deutschen Verleger einverstanden sein: als Buchtitel sei der Name seines Helden für das deutsche Publikum nicht aussagekräftig genug.

sind aber seitdem viele Jahre vergangen. In die Erzählung des polnischen Jungen und schließlich Erwachsenen, der sich nun an Hanemann erinnert, wird noch eine weitere eingeflochten, und zwar eine als Rückblende eingeschobene Erinnerung des Germanisten Andrzej Ch. Dieser ist ein Altersgenosse des Haupt-Ich-Erzählers und möglicherweise auch dessen einstiger Spielkamerad aus der Nachbarschaft – und er ist der Junge, der bei Hanemann Privatunterricht in Deutsch erhielt. Darüber hinaus mischt sich in diese beiden Berichte aus erster Hand die Stimme eines Dritten ein, als ein gewisser Herr J., ein Pole, Deutschlehrer und ehemaliger KZ-Häftling, den mit Hanemann langjährige gute Bekanntschaft verbindet, zu Wort kommt. Die ganze komplexe Struktur besteht also aus mehreren miteinander verwobenen Strängen und Stimmen, die von unterschiedlicher Erzählweise und -haltung geprägt sind und von mehreren Erzählern stammen. Einiges wird dabei absichtlich ausgelassen und ausgeblendet, wodurch der Eindruck des Fragmentarischen und Ungewissen noch gesteigert wird.

In Hanemanns Geschichte und in der Geschichte der polnischen Ich-Erzähler in den ersten Nachkriegsjahren – es ist jeweils ein deutsch-polnischer und ein ziemlich wortkarger Dialog – treffen zwei fremde, aber keineswegs feindliche Welten aufeinander. Angesichts der jüngsten Vergangenheit ist es eine vorsichtig einander erforschende Berührung, und in ihrem Mittelpunkt steht Heinrich von Kleist. Die *Begegnung* mit Kleist nimmt einen zentralen Platz im Roman ein und ist genau in der Mitte des Buches, im 15. Kapitel platziert, das – wie in Anlehnung an Umberto Ecos Essays über ›Wälder der literarischen Fiktion‹ – »Der Gutenberg-Hain« [Las Gutenberga] betitelt ist. Im Roman wird geschildert, wie Hanemann, der den Nachbarsjungen (und künftigen Germanisten Andrzej Ch.) in Deutsch unterrichtet, eines Tages beginnt, ihm aus Kleists Briefen vorzulesen. Dem Jungen entgehen einige Anzeichen in Hanemanns Verhalten nicht, die auf das Besondere der gewählten Lektüre schließen lassen: ein flüchtiges Zögern der Hand, die den Band aus dem Bücherschrank holt, ein kaum sichtbares Sich-Entspannen im Gesichtsausdruck, als Hanemann das Buch in der Hand hält, und seine plötzliche Entschlossenheit, mit welcher er seinem Schüler das Buch reicht. Der Band – es sind »Briefe eines Dichters Namens Heinrich an Frau Adolfine Henriette Vogel« – eröffnet dem Jungen eine neue, faszinierende Welt. Die Briefe führen ihn in die »dunkle«, nur geahnte, »halb ersehnte, halb gefürchtete Reife«, die dennoch »kindlich glühend« erscheint und als nachvollziehbare, ureigene Unruhe und Sehnsucht empfunden wird. In dem unglücklich-glücklichen Dichter erkennt der Junge eine Art Spiegelbild seiner selbst – und darüber hinaus eine geheime Ähnlichkeit mit dem weltfremden, stillen und nach innen gekehrten Hanemann. Kleist wird bei Chwin allerdings als »Knabe in Uniform« stilisiert, der zutiefst verletzt, mit allen zerstritten, verstoßen und vereinsamt, schließlich einen Halt nur bei der kranken Freundin findet, die bereit ist, ihn in den Tod zu begleiten. Und so wie er zu dem ›anderen‹ Deutschen (wie Meyer-Fraatz sagt) – und dadurch gerade für den jungen Polen zu seinem ›eigenen‹, ›vertrauten‹ Deutschen wird – wird er gleichsam zur Ikone der Pubertätskrise, die der Jugendliche gerade durchlebt. Für unsere Überlegungen ist von Interesse, dass – neben der epistolarischen Leistung des Dichters Heinrich von Kleist – hauptsächlich die Person Kleists und sein romantisch stilisierter Tod den Bezugspunkt sowohl für den Ich-Erzähler dieser Episode als auch für die Figur Hanemanns darstellen. Nach den Schrecken des Krieges entdecken Hanemann und der polnische

Junge in der etwas einseitig zugeschnittenen, melancholischen, resignativen Romantik eine gemeinsame Heimat im Geiste, zu deren Symbol Kleist wird.²⁵

Das im Roman darauf folgende Kapitel mit dem Titel »Fraktur« scheint indes das soeben heraufbeschworene Bild des in Kleists Gestalt vertraut gewordenen Deutschen wieder zu entfremden – oder es lässt Kleist zumindest als eine Ausnahme unter dem erscheinen, was »deutsch sein« bedeutet. Hanemann liest hier den – auch bei Chwin, als Zitat – sich über mehrere Seiten erstreckenden *Bericht des Wirts »Zum Stimming« über die letzten Stunden Heinrich von Kleists und Henriette Vogels*. Dem leidenschaftlichen Bericht aus der Feder des jugendlichen Ich-Erzählers über die Lektüre Kleistscher Briefe im vorangegangenen Kapitel folgt nun eine sachliche Bestandsaufnahme nach dem Tod des Dichters, welche ordnungsmäßig und amtlich-korrekt die Welt »nach dem Weltende« als weiter bestehend zeichnet. Die Welt ist über den Tod des Paares zwar erschüttert, aber diese Erschütterung hält sich doch in Grenzen, denn es werden wie immer Routinemaßnahmen ergriffen, und der Alltag findet einfach seine Fortsetzung: Zeugen werden verhört, Protokolle geschrieben und die beiden Leichen – begraben. Für einen polnischen Leser klingt darin das althergebrachte Klischee von der unumstößlichen deutschen Ordnung mit an, was noch durch die präzise Beschreibung des Gedruckten respektive des Druckbildes eigens betont wird: »Die Buchstaben, in ordentlichen Reihen in Koblenzer Papier gepresst, formten sich zu einer festen Kolonne der Frakturschrift« (Chwin, 1995, 103).²⁶

An das Geschilderte anschließend, folgt das Kapitel »Das Eichenblatt« (alle drei Kleists Tod thematisierende Kapitel tragen Titel, die auf Symbole des Deutschtums anspielen: Gutenberg, den *deutschen* Wald, die *deutsche* Schrift und die *deutsche* Eiche).

25 Stefan Chwin, dessen Beschäftigung mit polnischer und deutscher Romantik durchaus professionellen Charakter besitzt – er ist Literaturprofessor an der Universität Gdańsk – eröffnet in einem Interview, sein Interesse gelte vor allem der »Schwäche der Deutschen, die es ja auch gibt, und die von uns kaum wahrgenommen wird« (Franaszek 1996). Der Tod Kleists und Henriette Vogels ist für Chwin ein Liebestod und Ausdruck gerade jener melancholischen Schwäche. In einem weiteren Interview erklärt er: »Lange war ich überzeugt, das sie eine Kultur der Stärke und Stabilität sei. Doch dann wurde mir bewusst, wie wesentlich für die deutsche Kultur etwa die Erfahrung der Melancholie ist. Selbstverständlich denke ich hier an Kleist. Der Wille zur Macht? Wenn doch dieser immer aufwühlende, übersensible fiebrige Geist nirgends auf der Erde gewusst hätte, etwas mit sich anzufangen! [...] Wenn mich jemand fragt, was eigentlich das Thema von Hanemann sei, antworte ich manchmal, es sei ein Roman über einen Deutschen, der nach dem Kriege im polnischen Danzig geblieben ist. Ist er aber wirklich ein Deutscher? Ist doch gerade seine Leidenschaft Kleist gegenüber etwas, was ihn aus der Hauptströmung des Deutschtums hinauswirft. Hanemanns geistige Welt hat weder was mit der Machtmentalität gemeinsam noch mit der rationalistischen Ironie eines Günter Grass. Seine Welt ist ganz anders, sie ist voll von geistigen Gefahren, von deutschen Hamletschen Zweifeln, voller Schwäche und Schwanken zwischen Sein und Nichtsein und voller Faszination für die dunkle Farbe der Liebe ...« (Bagłajewski 1996).

26 Bei Schmidgall etwas gemildert: »Die gleichmäßigen Reihen der Lettern fügten sich zu einer dichten Kolumne in gotischer Schrift« (Chwin 1999, 114). Maria Cyranowicz verweist indes noch auf Manuela Gretkowskas *Podręcznik do ludzi* [Menschen-Lehrbuch] (1996) als einen Text, der Kleists Selbstmord streift. An einer Stelle wird in dem Roman eine halbe Seite lang über Kleists und Vogels Leichenschau in Form eines sachlichen medizinischen Protokolls, wahrscheinlich in Anlehnung an Minde-Pouets Kleists letzte Stunden, teils berichtet, teils fabuliert. Gretkowska kontrastiert in drastischer Weise das in »kaligraphischer gotischer Schrift« verfasste Protokoll mit blutigem »Eingeweide des Dichters von Kleist« (Gretkowska 1996, 130).

Dem Freitod Heinrich von Kleists wird diesmal der des polnischen Avantgardekünstlers Witkacy gegenübergestellt.²⁷ Das Gespräch zwischen Hanemann und dem Polen Herrn J. über Kleists und Witkacys Tod entwickelt sich beiläufig zu einem Dialog über Deutschtum und Polentum. Außerordentlich dezent spielt hier Chwin mit gegenseitigen deutsch-polnischen stereotypen Fremdenbildern. Dem aus einem Konzentrationslager geretteten Polen J. erscheint der Entschluss Kleists als unbegreifliche »Grille«: »[...] an einem schönen See zu sterben, nachdem man einen extravaganteren Brief geschrieben und ein erlesenes Frühstück genossen hat?« (Chwin 1999, 157) Witkacy nahm sich das Leben einen Tag nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee in das bereits von den Deutschen überfallene Polen: am 18. September 1939. Seine Entscheidung erscheint Herrn J. »durchdringend klar und verständlich« und damit auch entschuldigbar, während er in Bezug auf Kleist rhetorisch fragt: »Also nicht die Zurückweisung einer Demütigung? Nicht die Distanzierung von der Niederlage? [...] Rechtzeitig sterben? Was für ein sonderbarer Gedanke. Schließlich wird die Zeit nicht von uns bestimmt« (Chwin 1999, 157) Somit wird hier Witkacy stellvertretend für Polen zum Opfer fremder Mächte und Kleist – höchstens zum verzogenen, an eigener Willkür zugrunde gehenden Ästheteten, den Herr J. nicht verstehen mag. Zwischen der Einstellung des jugendlichen Ich-Erzählers und der des Vertreters der älteren Generation, Herrn J., zeichnet sich eine deutliche Differenz bezüglich der Gestalt Heinrich von Kleists ab. Mit Hilfe dieser Differenz wird im Roman exemplarisch gezeigt, wie es um die deutsch-polnische Kommunikation überhaupt steht: Wie unbeschwert diese hätte sein können und wie sie durch geschichtlich bedingte Erfahrungen belastet ist.

4.

Der seit über 20 Jahren in Deutschland (zunächst in Bremen, seit 2001 in Berlin) lebende Krzysztof Niewrzęda gehört zur mittleren Generation der polnischen Autoren, die, autobiografisch inspiriert, in ihren Werken das Leben zwischen den beiden Kulturen thematisieren. Im Falle des 2005 erschienenen Bandes *Czas przeprowadzki*, der Kurzprosa, Essays und Lyrik enthält, haben wir es mit persönlichen, der Selbstironie nicht entbehrenden Aufzeichnungen zu tun. Zwar knüpfen sie an den *realen* Umzug Niewrzędas aus Bremen nach Berlin an, aber sie fügen sich auch – nach der Einschätzung der Kritik – zu einem in der polnischen Literatur beispiellos tiefgründigen *literarischen* Portrait Berlins zusammen. In dem den Band eröffnenden Essay/Erinnerungsfragment »Moja berlińska mitologia« [Meine Berliner Mythologie] handelt es sich um ein Konglomerat aus Elementen der polnischen und der deutschen Vergangenheit – Gestalten und Orten – die für den Autor identitätsstiftend sind: Heinrich von Kleist spielt hierbei eine nicht unwesentliche Rolle.

Niewrzęda erinnert sich an seine erste Begegnung mit der wiedervereinigten Stadt, die zwei Jahre vor seinem Umzug in diese und ein gutes Jahrzehnt nach dem Fall der Berliner Mauer stattfand, als er im Rahmen des Programms »Polen 2000« vom Literarischen Colloquium zu einem einwöchigen Aufenthalt nach Berlin eingeladen wurde. Wie es wohl bei jedem anderen auf diese Weise ausgezeichneten jungen polnischen

²⁷ Das es sich um Witkacy (eigentlich: Stanisław Ignacy Witkiewicz) handelt, muss freilich erraten werden: Es fallen keine Namen, lediglich werden Umstände beschrieben, die einen (gebildeten) Leser auf die Gestalt von Witkacy kommen lassen.

Autor der Fall wäre, sieht sich Niewrzęda, zwischen Freude und Stolz und dem Gefühl der eigenen Unwürdigkeit hin und her gerissen, in die Fußstapfen von Witold Gombrowicz treten, der ebenfalls ein Stipendium der Ford-Stiftung in Berlin in Anspruch nahm, allerdings Anfang der 1960er Jahre.²⁸

Krzysztof Niewrzędas Bericht ist vom Geiste des Ironikers Gombrowicz stark beeinflusst, und gewiss auch von dem für Gombrowicz charakteristischen Bewusstsein, besonders in Deutschland – gewisser- und gezwungenermaßen – als Pole wahrgenommen zu werden, sich als Pole definieren zu müssen, und – wie Gombrowicz glaubt – den Deutschen gegenüber sein Polentum nicht »ablegen« zu können, obwohl sich Niewrzęda gerade davon distanzieren zu können glaubt und hofft.

Mit Gombrowicz – und wahrscheinlich auch noch mit Chwins Lektüre – im Hinterkopf tritt Niewrzęda an Heinrich von Kleists »einsames Grab« am Kleinen Wannensee, um dem Leser über diesen Teil seiner Berliner Mythologie Rechenschaft zu geben. Man liest nun und staunt, denn die dezente, oft recht sympathische Selbstironie, die sonst in *Czas przeprowadzki* zu bemerken ist, wird nach außen gekehrt und verwandelt sich in eine fast spöttisch-herablassende Einstellung Kleist gegenüber. Der deutsche Dichter wird ohne jegliche Teilnahme – im Gegenteil – höchst distanziert, behandelt:

Es pilgern also Schriftsteller zu ihm, die bekannten und die unbekannt.²⁹ So machte auch ich mich auf den Weg, obwohl sich von Kleist als Autor bei meinen Experimenten nie sonderlich deutlich bemerkbar machte. Wahrgenommen habe ich ihn eher als literarischen Helden. Denn er wurde als Warnung für diejenigen geschaffen, die vom Hochmut und Glauben an eigene Überdurchschnittlichkeit in Versuchung geführt werden. Hysterisch, exaltiert, präventios. Irritierend. Selbst als er beschloss, sich umzubringen, sorgte er noch für entsprechende Szenerie und Gesellschaft. Denn er war es, der Henriette Vogel zu dem Selbstmord überredete, und nicht sie ihn. Und es war nicht etwa ein Tod zweier Liebenden, die ihre Liebe endgültig besiegeln wollten. Das war der Tod einer krebskranken Frau, die den Tod eines Schriftstellers begleitete, der nach der Lektüre der Werke von Kant

28 Gombrowicz, neben Witkacy und Bruno Schulz, einer der hervorragendsten Autoren der polnischen Moderne und somit einer der bedeutendsten polnischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, befand sich seit 1939 im Exil und verbrachte, als ihm 1963 ein Stipendium der Ford-Stiftung zuerkannt wurde, ein Jahr in West-Berlin. Er starb 1969 in Frankreich. Wegen der skurrilen, zutiefst ironischen Art, sich unter anderem mit seiner Identität als Pole und Emigrant literarisch auseinanderzusetzen, galt Gombrowicz für die offizielle Kritik in Polen jahrelang als reaktionärer Nestbeschmutzer. Erst nach der Wende 1989/1990 kam der Schriftsteller in seiner Heimat offiziell wieder zu Ehren. Nachdem seine Erzählungen, Romane und Dramen längst Anerkennung gefunden haben, werden heutzutage *Die Tagebücher aus den Jahren 1953-1966* als sein wichtigstes Werk angesehen. Einen Teil davon bilden die Berliner Tagebücher (1963/64), die während seines Stipendiumsufenthalts entstanden sind und auf die sich Niewrzęda in seinem Buch bezieht.

29 Kleists Grab als obligatorisches Reiseziel für polnische Autoren, die nach Berlin kommen, wird mehrfach dokumentiert: Im Deutsch-Polnischen Magazin / Magazyn Polsko-Niemiecki »Dialog« (2008/2009, 74) wurde ein Foto des polnischen Schriftstellers Tomek Tryzna am Grab Kleists veröffentlicht (als Illustration eines Artikels Leszek Szarugas über polnische Emigranten in der deutschen Hauptstadt). Tryzna, über Kleists Grabstein nachdenklich gebeugt, ja sich auf diesen stützend, hält ein Mobiltelefon am Ohr. Ein weiterer polnischer Gegenwartsautor, der ein Förderstipendium in Berlin erhielt, Kazimierz Brakoniecki (2011, 7), berichtet ebenfalls über die Besichtigung der Gedenkstätte; der Bericht scheint von denselben Quellen (Gombrowicz, Chwin) inspiriert zu sein, wirkt aber neutraler als Niewrzędas Schilderung. Allen diesen Zeugnissen ist aber mehr oder weniger ausgeprägte Ironie zu eigen.

den Glauben an den Sinn des Lebens verlor. Denn Kant hat ihm klargemacht, dass man in diesem Leben keine Werte in Besitz nehmen kann, die ins Jenseits übertragbar wären. Diese Überinterpretation, oder eher falsche Interpretation der Kantschen Philosophie, war Grund für Kleists Tod. Ach! Ach-Ach! Ein echter Dichter halt. Der allerechteste. (Niewrzęda 2005, 9)

Was den jugendlichen Ich-Erzähler bei Chwin dunkel bezauberte, stößt in Niewrzędas Bericht auf Ablehnung und Spott. Dem Suizid von Kleist wird genauso wie bei Chwin der Selbstmord Witkacys entgegengestellt – und zwar als einer, der zumindest in einem besseren Stil begangen wurde – aus Gründen, die schon bei Chwin in des alten Herrn J. Reflexionen mitschwangen. Niewrzęda lässt dessen Argumente wieder erklingen, wenn auch ironisch zugespitzt:

Und wie bescheiden und rational erwies sich schließlich Witkacy. Still, unter einem Baum, ohne irgend eine Show. Zwar versuchte er es auch in Gesellschaft, doch nicht infolge einer Kant-Lektüre. [...] Den Selbstmord verübte er wegen des nicht angesagten Besuchs der Nachbarn. Denn er wollte weder ins deutsche KZ noch in den sowjetischen Gulag. (Niewrzęda 2005, 10)

Man spürt, es geht hier nicht nur um Kleist und Witkacy, nicht nur um diese zwei individuellen, auf ihre Art einzigartigen, tragischen Schicksale, sondern es geht um Deutsche und Polen, zumal der Erwähnung des Kleist-Grabes unmittelbar Reflexionen über die Wannsee-Konferenz folgen: »Man muss zugeben, dass sich der Tod Kleists und seiner Freundin ideal in die Atmosphäre dieser Gegend einschreibt. Denn gerade am Wannsee hat man 120 Jahre später so viel an den Tod gedacht und ihn so planmäßig vorbereitet.« (Niewrzęda 2005, 10).

5.

Bemerkenswert und über Krzysztof Niewrzędas Buch hinausgehend ist, was in diesem Zusammenhang über die neuere polnische Kleist-Rezeption schlechthin festgestellt werden kann: Als Autor bedeutender literarischer Werke wird Kleist im heutigen Polen bisher noch (zu) wenig zur Kenntnis genommen, aber sein spektakulärer Tod vermag es, immer noch Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Dazu trug die Veröffentlichung der Briefe Kleists in polnischer Übersetzung gravierend bei. Offenbar lenkten die Briefe die Aufmerksamkeit des Lesepublikums vordergründig auf den biografischen Aspekt und leider nicht auf das Kleistsche Werk, was allerdings eine interessante Entwicklung zur Folge hatte. Zwar lassen sich die hier angeführten Beispiele zur Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleist in der polnischen Literatur der letzten Jahrzehnte nicht als Zeugnis einer umfangreichen, massiven Kleist-Rezeption ansehen, nichtsdestoweniger gibt es kaum einen anderen deutschen Autor, auf dessen Namen man bei polnischen Schriftstellern in so persönlichen – Selbstbilder und die eigene Identität betreffenden – Kontexten stoßen würde. Somit kommt Kleist einer Ikone gleich, die »den Polen ihren eigensten Deutschen« verkörpert. Mit der durch die Popularisierung der Biografie des Dichters herbeigeführten Wende im Rezeptionsprozess wurde die Gestalt Heinrich von Kleists zugleich zum Vehikel einer neuen polnischen literarischen Auseinandersetzung mit dem »Deutschtum«; einer Auseinandersetzung, welche – zum Teil in alten Vorurteilen verfangen, zum Teil gegen diese ringend – wahrscheinlich noch lange nicht abgeschlossen ist.

Bibliographie

- Bagłajewski, Arkadiusz, O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach (Gespräch mit Stefan Chwin). In: *Kresy* 1 (1996), 115–131.
- Brakoniecki, Kazimierz: *Dziennik Berliński*. Szczecin 2011.
- Buras, Jacek St.: *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung vom 16. Jahrhundert bis 1994*. Wiesbaden 1996.
- Chwin, Stefan: *Hanemann, Gdańsk 1995/Tod in Danzig*. Aus dem Polnischen von Renate Schidgall. Hamburg 1999.
- Cyranowicz, Maria: *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Heinricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manuelei Gretkowskiej*. In: *Literatura polska 1990–2000*. Bd. 1. Hg. von Tomasz Cieślak und Krystyna Pietrych. Kraków 2002, 346–365.
- Dobijanka-Witczakowa, Olga: *Heinrich von Kleist aus polnischer Sicht*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, 171–182.
- Ergetowski, Ryszard: *Recepcja twórczości Heinricha von Kleista w Polsce*. Kraków 1989.
- Franaszek, Andrzej: *Złe miejsce na ziemi (Gespräch mit Stefan Chwin)*. In: *Tygodnik Powszechny* 1 (1996), 13.
- Gretkowska, Manuela: *Podręcznik do ludzi*. Warszawa 1996.
- Grudzińska, Joanna: *Hanemann i Weiser Dawidek w przekładach*. In: *Tytuł* 1/2 (2001), 93–117.
- Kleist, Heinrich von: *Briefe*. In: *ders.: Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. München 2001, Bd. 2.
- *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Briefe*. Hg. und eingeleitet von Heinrich Deiters. Textrevision und Erläuterungen von Peter Goldammer. Berlin 1955.
- *Dramaty wybrane*. Übersetzt von Jacek Stanisław Buras, Nachwort von Maria Janion. Kraków 2000.
- *Listy, übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Wanda Markowska, Auswahl und Anmerkungen von Anna Miłska*. Warszawa 1983.
- Lipiński, Krzysztof: *Heinrich von Kleist in Polen*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1992, 172–186.
- Meyer-Fraatz, Andrea: *Die Slawische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemäßen in Russland, Polen und Kroatien*. Wiesbaden 2002.
- Podsiadło, Jacek: *Heinrich von Kleist pisze a potem drze na strzepy list do Wilhelminy von Zenge*. In: *I ja pobieglem w tę mgłę*. Kraków 2000, 65–69.
- Sauerland, Karol: *Zur Kleistrezeption in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: *Marie Haller-Neumann/Dieter Rehwinkel (Hg.): Kleist – ein moderner Klassiker?* Göttingen 2005, 147–160.
- Stabro, Stanisław: *Związki liryki Jacka Podsiadły z tradycją kontrkultury*. In: *Literatura polska 1990–2000*, Bd. 1, hg. von Tomasz Cieślak/Krystyna Pietrych. Kraków 2002, 244–279.
- Świetlicki, Marcin: *państwo von kleist*. In: *Schizma*. Poznań 1994, 49.
- Szaruga, Leszek: *Brama do innego świata. Wspomnienia, Dialog*. *Deutsch-Polnisches Magazin/Magazyn Polsko-Niemiecki* 85/86 (2008/2009), 72–75.
- Zybur, Marek: *Z życia outsidera*. In: *Odra* 12 (1984), 103–104.

ANGELA OSTER

»Ein toter Körper mit mechanischen Reflexen«

Gewalttätige Sexualität und semiotischer Exzess in Pier Paolo Pasolinis
Salò o le 120 giornate di Sodoma

0. Pasolinis cineastischer Widerruf

Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò oder die 120 Tage von Sodom*) gehört auf Grund der in dem Film enthaltenen prekären Szenen gewalttätiger Sexualität sowie abstoßender Gräueltaten und ekeleregender Folterung nicht zu den bevorzugten Untersuchungsobjekten der Pasolini-Forschung. Und auch über die fach-romanistischen Kreise hinaus wird *Salò* (so wird der Film in der Regel als Kurztitel zitiert) von einer bemerkenswerten Aura der Tabuisierung begleitet, die sich nicht zuletzt der kontroversen Rezeptionsgeschichte des Films verdankt. Nahezu dreißig Jahre lang war der Film indiziert und von daher schwer zugänglich. Auch in der Folge gab und gibt es immer wieder Phasen, in denen die DVD *Salò* nicht im Handel erhältlich ist. Bei den wenigen öffentlichen Vorführungen verlassen wiederum regelmäßig Zuschauer in Scharen fluchtartig die Kinosäle; die Aufführungen wurden im Vorfeld von Protestkundgebungen und Mediendiskussionen begleitet. Und allein, dass *Salò o le 120 giornate di Sodoma* bis auf den heutigen Tag und damit in einer immerhin doch vergleichsweise abgeklärten Mediengesellschaft – in der Horrorfilme, Pornographie oder Gewaltszenarien an der Tagesordnung sind – die Gemüter der Zuschauer aufrührt, ist ein außergewöhnlicher Befund. Der Film ist interessanterweise jedem cineastisch Interessierten in der einen oder anderen Weise oder zumindest vom Hörensagen bekannt. Klaus Theweleit hat zu diesem Phänomen treffend bemerkt: »*Salò* ist ein beinahe ungesehener Film; ein Film, der fast nur in Büchern existiert. Und von dort aus in Köpfen geistert« (Theweleit 2003, 151). Zu dieser Fama des Anrühigen und Skandalträchtigen hat die Biographie des Regisseurs nicht wenig beigetragen. Ominös mutet der makabre Umstand an, dass Pier Paolo Pasolini kurz nach der Fertigstellung von *Salò o le 120 giornate di Sodoma* auf ähnliche Weise ums Leben gekommen ist, wie er es fiktiv in den Tötungsritualen des Films und vor allem in seinem letzten veröffentlichten Text *La Divina Mimesis* dargestellt hat.

Nun wird die Toleranz der Rezipienten in den breit ausgeleuchteten Szenen institutionalisierter Folterrituale von *Salò* in der Tat auf eine harte Probe gestellt. Dass die Schmerzgrenzen des Erträglichen in dem Film immer wieder überschritten werden, soll in den folgenden Zeilen nicht beschönigt werden. Allerdings wird dort weniger die Skandalträchtigkeit von *Salò* im Zentrum der Betrachtungen stehen, als vielmehr die Frage nach der *Funktion* der Bilder gewalttätiger Sexualität und Folterung im Film – nicht zuletzt auf der Basis der Tatsache, dass Pasolini sich mit *Salò* programmatisch von seinen vorherigen Filmen abgesetzt hat. Im Anschluss an die *Trilogia della vita* (der *Trilogie des Lebens*, bestehend aus den Verfilmungen von Boccaccios *Decamerone*, Chaucers *Canterbury Tales* und der Märchensammlung *1001 Nacht*) hat Pasolini seinen berühmten »Widerruf« verfasst. In der *Abiura della Trilogia della vita* schreibt er (scheinbar) ernüchert von der politischen und ästhetischen Gegenwart seiner Zeit:

Io penso che, *prima*, non si debba mai, in nessun caso, temere la strumentalizzazione da parte del potere e della sua cultura. Bisogna comportarsi come se questa eventualità pericolosa non esistesse. Ciò che conta è anzitutto la sincerità e la necessità di ciò che si deve dire. (...) Ma penso anche che, *dopo*, bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. [...] Io abiuro dalla *Trilogia della vita*, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso [...], manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana. [...] La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine. [...] Non si accorgono della valanga di delitti che sommerge l'Italia: relegano questo fenomeno nella cronaca e ne rimuovono ogni valore. [...]. [L]'Italia [...] è [...] un corpo morto i cui riflessi non sono che meccanici. [...] Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti - pian piano senza più alternative - il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*) (Pasolini 1999, 599-603).¹

»Ein toter Körper mit mechanischen Reflexen«, so wie es in der soeben zitierten Anklage Pasolinis heißt: Dies ist nicht eine politische Aussage des Autors zum Italien seiner Zeit, sondern beschreibt in der Sicht Pasolinis generell den Kunstbetrieb der nach-faschistischen Gesellschaft, deren kommerzialisierte Automatismen die Aussagekraft der Kunst paralisieren. Und die »geliebten Gesichter«, damit sind nicht zuletzt die Figuren aus Pasolinis früheren Filmen gemeint: *Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Medea* oder *Uccellacci/Uccellini* sind allesamt Filme, deren Ästhetiken kontrovers zu Pasolinis letztem Film zu stehen scheinen und deren eigenwillige Programmatik er in seinen kinotheoretischen Schriften erörtert hat. Es ist hier nicht der Ort, Pasolinis Filmsemiotik intensiver vorzustellen.² Es sei lediglich ein singulärer Punkt aus den umfangreichen Aufsätzen Pasolinis zum Thema herausgegriffen, weil dieser einen wesentlichen Schlüssel bereitstellt, um die Struktur und Faktur von *Salò* zumindest partiell genauer dechiffrieren zu können.

1 Dieser berühmte Text Pasolinis wurde erstmals im *Corriere della sera* vom 9. November 1975 veröffentlicht; geschrieben wurde er von Pasolini am 15. Juni 1975 (deutsche Übersetzung: »Ich finde, dass man vorher unter keinen Umständen Angst haben darf, von der Macht und ihrem Kulturbetrieb missbraucht zu werden. Was allein zählt, sind die Aufrichtigkeit und die innere Notwendigkeit dessen, was man zu sagen hat. [...] Aber hinterher, finde ich, muß man sich darüber klar werden, inwieweit man möglicherweise doch von der integrierenden Kraft der Macht missbraucht worden ist. [...] Ich widerrufe deshalb die Trilogie des Lebens, auch wenn ich sie nicht bereue. Was ich auch heute nicht verleugnen kann, sind die Aufrichtigkeit und innere Notwendigkeit, die mich damals getrieben haben, nackte Körper darzustellen und die symbolische Kulmination alles Körperlichen, den Sexus. [...] Inzwischen hat sich aber alles ins genaue Gegenteil verkehrt. [...] Der Konsumismus hat sich entschlossen, eine breite (und damit grundfalsche) Toleranz zu gewähren, und diese Gewalttätigkeit der Manipulation ist zum universellen Merkmal der neuen Menschheitsepoche geworden. [...] Heute ist das Leben ein Haufen bedeutungsloser und ironischer Trümmer. [...] Dass eine Flut von Verbrechen Italien überschwemmt, merkt die Öffentlichkeit offenbar gar nicht. Sie verbannt dieses Phänomen in die Skandalpresse und entwertet es dadurch vollkommen. [...] Italien ist nunmehr ein toter Körper mit mechanischen Reflexen. [...] Die geliebten Gesichter von einst fangen an zu vergilben. Vor mir: die Gegenwart. Ich passe mein Engagement einer besseren Lesbarkeit an: *Salò?*« Pasolini 1983, 59–63).

2 Vgl. dazu Oster 2001 und Oster 2009.

1. Die Ambivalenz des »im-segno«

Dieser Punkt betrifft die Scharnierstelle Produktion/Rezeption, zu der Pasolini in *Empirismo eretico* eine außerordentlich interessante, aber von seinen zahlreichen Kritikern geflissentlich übersehene Beobachtung in Worte gefasst hat.³ Er prägt den Begriff des »im-segno« (Bild-Zeichen), das für Zuschauer auch dann verständlich sei, wenn sie ähnliche Bilder noch nie vorher gesehen hätten und demnach auf kein hermeneutisches Bezugssystem oder keinen Code im linguistisch-analogen Sinne zurückgreifen könnten, um den Bildern einen ›Sinn‹ im Kontext eines Bezugshorizontes geben zu können. Denn die Bildzeichen seien in keinem Lexikon verzeichnet, sie besäßen keine Grammatik, und doch seien sie Allgemeinbesitz.⁴ Dieses Vermögen begründet Pasolini mit dem – wie er es umschreibt – onirischen Wesen des Films bzw. aus seiner ästhetischen Rückführbarkeit auf Bilder der Erinnerung, des Traums, der Imagination und der kulturellen Tradition. Eben diese Bilder seien in den »im-segni« archiviert und könnten in der Wahrnehmung der Zuschauer umstandslos reaktiviert werden. Dabei beruhe das »im-segno« auf einer Analogie zwischen dem ontischen Objekt und seinem ontologischen Korrelat im Film; und beide wären gleichermaßen aufgrund ihrer kollektiven Universalität und anthropologischen Omnipräsenz rezipierbar. Das filmische Bild changiere außerdem auf eigentümliche Weise zwischen primärem und sekundärem semiotischem System bzw. zwischen Signifikant und Signifikat. Konkretisiert und damit allererst wahrnehmbar (und reflektierbar) werde diese eigentümliche Zwitterstellung des »im-segno« durch die Arbeit des Regisseurs bzw. durch eine Kameratechnik, welche Pasolini die ›freie indirekte Subjektivierung‹ nennt. Diese Technik inauguriere Verfahren und Einstellungen, in denen durch die Wahl des Bildkaders, der Kameraobjektive und der Montage eine Filminszenierung erfolge, welche den Schwerpunkt auf die Prädominanz des »im-segno« sowohl auf der Ebene des Signifikats als auch des Signifikanten legen könne. Diese Theorie klingt nicht nur kompliziert; sie ist es auch. Pasolini hat in seiner Bildtheorie mit seinem üblichen eklektischen Zugriff reichlich Verschiedenes vermischt (auf der Theorieebene: u. a. Strukturalismus, Hermeneutik, Phänomenologie und Semiotik). Dennoch scheint in diesem vordergründig chaotisch wirkenden Konglomerat eine ästhetisch und intellektuell bestechende Idee auf. Das jeweilige Konkrete in der Theorie und Filmpraxis Pasolinis wäre demnach ein Bildmaterial, das von seinen möglichen Referenten weitgehend entkoppelt werden *kann* – aber nicht zwangsläufig werden *muss*. Diese künstlerisch kreative Idee hat allerdings ihre konzeptionellen Tücken, denn die ›Aussagen‹ auf der Ebene der vermittelten Signifikate sind keinesfalls so ubiquitär, wie es Pasolini hinsichtlich des soeben genannten Aspektes suggeriert. Sie sind immer das, was Roland Barthes mit einem berühmten Diktum den »Realitätseffekt« genannt hat (Barthes 2006).⁵ Dieser Konflikt scheint in den früheren Filmen eher am Rande auf, während er – so die im Folgenden vertretene These – in *Salò* auf Grund der ideologischen Kehrtwendung (wie

3 Bekannt ist die Kontroverse Pasolinis mit Umberto Eco; vgl. dazu Oster 2001.

4 Die folgenden Zeilen fassen die Gedanken Pasolinis zum Thema in *Empirismo eretico* zusammen (Pasolini 1972). Die ›freie indirekte Subjektivierung‹ wird besonders pointiert diskutiert in dem Text *Il cinema di poesia* dieser Aufsatzsammlung Pasolinis, welcher den Auftakt zur dritten Rubrik (nach Linguistik und Literatur ist dies das Kino) bildet.

5 Interessant, doch hinsichtlich der Komplexität des Begriffs ›Realität‹ letztlich unbefriedigend argumentiert das *Salò*-Kapitel in der Monographie von Viano 1993, 295–311.

sie die *Abiura* programmatisch auf den Punkt gebracht hat), welche *gleichzeitig* auch eine ästhetische Wende mit sich zieht, zum vollen Ausbruch kommt: und deshalb den Film so außerordentlich angreifbar macht.

2. *Salò*: Geschichte und Faschismus

Bevor diese These im Folgenden erörtert wird, sei vorab die Handlung des Films in Erinnerung gerufen. Pasolini überträgt das Buch *Les 120 journées de Sodome* des Marquis de Sade (De Sade 1998) in eine zum Großteil wortgetreue Verfilmung. Allerdings versetzt er die Handlung aus dem 18. Jahrhundert in das Jahr 1944, nach Salò, einem Ort am Gardasee, wo Mussolini ab 1943, nachdem er gerade aus dem römischen Gefängnis entkommen war, zwei Jahre lang im Exil unter deutschem Schutz die Sozialistische Republik von Salò begründete, einen faschistischen Ständestaat. In Verlauf der ersten Sequenzen des Films wird ein Ortsschild eingeblendet: Marzabotto, was in Italien nahezu zum Synonym für die Gräueltaten der Nazis wurde, die am 29. September 1944 in der Ortschaft neunzig Dorfbewohner erschossen. Der einleitende Teil des Films, die »Vorhölle« (*Antinferno*), zeigt die Vorbereitungen von vier Herren – einem Fürsten, einem Gerichtspräsidenten, einem Bischof und einem Financier – zur Ausführung ihres Vorhabens. Sie unterzeichnen einen Vertrag, dessen Reglement später verlesen wird und dem sich alle Beteiligten bedingungslos zu unterwerfen haben.

Der Einleitung folgen die Gefangennahme einiger zu Helfern auserkorener junger Männer sowie die Auswahl von neun männlichen und neun weiblichen Opfern. Letztere werden den Herren durch vier Damen vorgeführt, die – wie es wiederum Klaus Theweleit formuliert hat – auftreten als »eine Art Mischung aus Edelpuffmüttern, aufgegeilten KZ-Folterinnen und Marlene Dietrich-Typen, ins Faschistische gewendet« (Theweleit 2003, 193). Im Folgenden spielt sich das Geschehen nurmehr in hermetisch geschlossenen Räumen ab. Roland Barthes schreibt dazu mit Bezug auf die Vorlage de Sades:

Die Abgeschlossenheit des Sadeschen Ortes hat noch eine andere Funktion: sie ist die Bedingung für eine gesellschaftliche Autarkie. Nachdem die Libertins erst einmal eingeschlossen sind, geben sie mit ihren Gehilfen und Lustobjekten eine vollständige Gesellschaft ab mit einem Wirtschaftssystem, einer Moral, einer Sprache und einer nach Stundenplan, Arbeiten und Festen gegliederten Zeit. Hier wie auch anderswo macht die Abgeschlossenheit das System, d. h. die Imagination erst möglich. (Barthes 1986, 23)

In diese Geschlossenheit dringt in regelmäßigen Abständen der Lärm des Luftkriegs, welcher mit den Monologen der Peiniger korrespondiert. Weitere Indizien faschistischer Bezugnahmen sind unter anderem die Stimme Goebbels, dessen Rede aus dem Radio erklingt oder die chaplineske Rezitation des Gedichts *Das Erhabene* und die Klänge der *Carmina Burana* von Carl Orff (welche Pasolini als typisch faschistische Musik angesehen hat). Eine der ersten Maßnahmen der Herren ist ihre eigene Vermählung mit jeweils der Tochter eines der anderen Herren. Diese Auflösung der (bürgerlichen) Familienstrukturen ist der erste Schritt zur Liberalisierung des Geschehens. (Scheinbare) Freiheit mutiert in diesem Fall allerdings unverhohlen zu faschistoider Willkür. So sind die Ehefrauen und Töchter in der langen Kette der Gepeinigten diejenigen, welche – wiederum in genauer Verkehrung bürgerlicher Prinzipien – am Ende der Werteskala stehen. Die gedemütigten Töchter müssen im Film alle anderen

bedienen. Sie sind stets nackt und sogar der Willkür der Helfershelfer ausgeliefert, von denen sie misshandelt und vergewaltigt werden. Die Reglements in *Salò* sehen vor, dass sämtliche gesellschaftlichen Normen und Werte von Grund auf pervertiert werden: Sodomie, Ehebruch, Inzest oder Blasphemie sind an der Tagesordnung. Die Opfer werden zu bloßen Objekten ohne Identität und Menschenwürde degradiert. Ihre einzige Daseinsberechtigung ist ihr Gebrauchswert für die Herrenwelt. Legalität gibt es nur innerhalb der Villa und im Rahmen der Reglements, und die Nichtbeachtung der Gesetze wird hart bestraft.

Nach der Vorbereitungsphase folgen die – (sehr) frei Dantes *Divina Comedia* nachempfundenen⁶ – drei Höllenkreise, deren Perversitäten und Grausamkeiten sich langsam steigern nach der Maxime: »Tutto è buono quando è eccessivo« (Pasolini 2001, 2033). Der formale Aufbau der Höllenkreise ist ähnlich. Jeweils eine der Damen übernimmt die erzählerische Regie der Geschehnisse. Die tabulosen Erzählungen der Damen sollen die (sexuelle) Phantasie der Herren stimulieren. Die vierte der Damen untermalt dabei sämtliche Erzählungen mit elegischem Klavierspiel. Der erste Höllenkreis ist der *Girone delle passioni*, der seinen Höhepunkt in der Vorführung der Gefangenen als hechelnde und winselnde Hundemeute findet. Im zweiten Höllenkreis der *merda* geht es hingegen noch weitaus drastischer zu: Fäkalienkult und Koprophagie stehen hier im Mittelpunkt. Der *Girone della sangue* kulminiert schließlich in den jegliche Vorstellungskraft sprengenden Ritualen der Folterung und Ermordung der Gefangenen.

Spätestens an diesem Punkt des Films wird die ohnehin bereits strapazierte Geduld des Zuschauers auf eine letzte, schwer erträgliche Probe gestellt. Denn ganz kongruent zur Kinotheorie Pasolinis wirken die in den vor Augen geführten Filmsequenzen, die »im-segni«, auf den Zuschauer deshalb so schockierend, weil sie – anders als die Literatur, welche Pasolini in *Empirismo eretico* als Vergleichsmedium zur Bildsprache angeführt hatte – »unmittelbar« auf das Auge treffen und nicht durch eine stark codierte Symbolsprache vermittelt und gemildert werden. Was der Zuschauer rezipiert, wenn er *Salò* sieht, sind Gewaltszenen und Sexualakte als konkret erfahrbare Körperlichkeit, und die Bilder sind aufgrund ihrer massiv schockierenden Wirkung gleichsam »Zeichen ihrer selbst«. Diese Zeichen wiederum widersetzen sich einem hermeneutischem Sinn. Diese abstrakte These sei anhand von Beispielen aus *Salò* veranschaulicht.

Wenn in den Schluss-Sequenzen des Films eine Frau geradezu unerträglich langsam skalpiert wird und die Kamera regungslos auf dem Geschehen verharret, oder wenn einem Jungen ekelerregend gemächlich ein Auge herausgeschnitten wird, dann sind diese Bilder nicht zuletzt deshalb grauenhaft, weil sie ohne eine den Blick des Zuschauers schonende Schnitt-Technik in Szene gesetzt werden. Hier kann allerdings zu Recht eingewendet werden, dass eine derartige Art der Darstellung auch unzählige kommerzielle Horrorfilme prägt. Man könnte nun mit einem Gegenargument einwenden, dass hingegen die Masse der Horrorfilme anders als *Salò* keine Filmgeschichte geschrieben haben. Dieser Einwand bliebe jedoch bloßer Befund, vermöchte aber keine stichhaltige Argumentation zu liefern.

6 Auf die dantischen Evokationen von *Salò* (die eine eigene Untersuchung verlohnen würden) wird in diesem Aufsatz nur insofern eingegangen, als sie den Bezug zum Hauptthema tangieren.

3. *Salò*: Kommerzieller Horror oder schaurige Kunst?

Der nachhaltig traumatisierende Effekt der Bildzeichen in *Salò* dürfte andere Ursachen haben. Denn bei genauerer Betrachtung verhält es sich tatsächlich so, dass Pasolini sich den gängigen Verfahren konventioneller Gewaltfilme gerade nicht anpasst. Kommerzielle Horrorfilme operieren – bei aller Schaurigkeit, mit der sie ihre Zuschauer infiltrieren – mit massiven Signalen der Fiktionalität. Dazu zählen die hypertrophen Darstellungen von Monsterfiguren, der Einsatz suggestiver Musik, übertriebene Irrealitätseffekte und eine konventionalisierte Zelebrierung des Horrors, die dem gesellschaftlichen Konsens Genüge tun. Pasolinis Bilder sind dagegen, was ihr ›framing‹ angeht, tendenziell dokumentarisch abgefilmte Settings, welche die dargestellten Folterungen und Ermordungen gerade *nicht* verfremden, sondern dem Zuschauer Unerträgliches ›real‹ zuzumuten scheinen. Gleichzeitig verhält es sich aber nicht so, dass *Salò* deshalb von einem dokumentarfilmischen Impuls angetrieben wäre, der schließlich in nichts anderem kulminieren würde als in pietätloser Geschmacklosigkeit. Was aber ist dann der ästhetische Weg, den Pasolini in *Salò* beschreitet?

Wiederum soll ein Beispiel zur Erläuterung herangezogen werden, dessen Technik vorab als filmischer Kunstgriff des ›canocchiale rovesciato‹ bezeichnet werden soll. Die Folterszenen in *Salò* werden nämlich durch das Objektiv eines umgedrehten Fernglases gefilmt, was das grauenhafte Geschehen optisch distanziert. Dieser Effekt wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass die Tonspur (d.h. konkret: die markerschütternden Schreie der Gefolterten) ausgeblendet wird. Was sich aber der Zuschauer von diesen Techniken zunächst dankbar versprechen möchte, nämlich eine Entlastung des eigenen Schockzustandes, eben dieser Effekt tritt nicht ein. Im Gegenteil, anders als die sadistischen Herren – welche die Perspektive des ›canocchiale rovesciato‹ übernehmen, indem sie reihum die Position auf einem Thron im Herrenhaus einnehmen und ihre Komplizen beim Vollzug der Torturen zum Teil kühl, zum Teil amüsiert beobachten –, vermag der extradiegetische Zuschauer sich nicht erleichtert zurückzulehnen. Pasolini unterläuft dieses Bedürfnis schonungslos, indem er den Zuschauern auf drastische Weise ihre problematische Zuschauerfunktion vor Augen führt. Denn auf den Zuschauer würden die nach den üblichen Konventionen von Horrorfilmen präsentierten Bilder des Films eventuell quälend gewirkt haben – aber nicht ›mehr‹. Doch erst in der von Pasolini inszenierten visuellen Teilhabe im Fokus des ›canocchiale rovesciato‹ wird dem Zuschauer unabwendbar bewusst, dass er im Verlauf des gesamten Films bereits im Grunde genommen ebenfalls nichts anderes gemacht hat, als passiv-voyeuristisch das Geschehen zu ›konsumieren‹. Und gerade in dieser allererst nur konsumierenden Rolle nimmt der Zuschauer nicht ›wirklich‹ Anteil am Geschehen, sondern begibt sich tendenziell auf die Ebene der – wenn auch passiven – Mittäterschaft. Dass Pasolini hier die zu Beginn des Aufsatzes genannte Schaltstelle von Produktion/Rezeption von Kunstwerken wiederum theoretisch nicht wasserfest auf die wilden Gewässer seiner Ästhetik entlässt, beeinträchtigt nicht die Grundbeobachtung seiner blickorientierten Skepsis, nämlich, dass der Blick eines Zuschauers immer prekär – nie souverän – ist.

Was Pasolini im Vorfeld selbst seitens der Rezeption seiner *Trilogia* als Schock erfahren hat – nämlich, dass seine Filme entgegen seiner eigenen Intentionen zum Teil als Pornographie konsumiert worden sind –, eben dieses Trauma zahlt Pasolini seinen Zuschauern sozusagen mit analoger Münze zurück. Diese Maßnahme mag man als perfide ansehen, aber sie entbehrt nicht einer raffinierten Pointe. Die Kon-

sumversessenheit des modernen Kinogängers, gerade auch in Hinblick auf Szenen der Gewalt und Sexualität, wird von Pasolini auf einer ästhetischen Verfahrensebene offen vorgeführt.⁷ Mit dem Kunstgriff des umgedrehten Fernglas-Objektivs vollzieht Pasolini auf diesem Weg eine cinematographische Umsetzung seiner vormals in *Empirismo eretico* theoretisch erörterten Technik der ›freien indirekten Subjektivierung‹. Denn mit dem ›canocchiale rovesciato‹ bildet das »im-segno« im Film nicht einfach nur das betrachtete Objekt ab (in diesem Fall den gefolterten Menschen), sondern mit diesem wird *gleichzeitig* auch das betrachtende Subjekt bzw. dessen voyeuristischer Blick dokumentiert und ausgestellt. Beide Seiten der visuellen Wahrnehmung sind dem Filmbild inhärent bzw. sind letztlich nicht dividierbar.

4. Medialisierte Materialität und »im-segno« im Fokus de Sades

Dieser Kunstgriff wird in *Salò* derart verdichtet in Szene gesetzt, dass er die Fiktionalität der Leinwand fast vergessen macht. Auch wenn das Filmbild aus Aufnahmen der ›Realität‹ besteht, wird der Zuschauer ja nicht ›wirklich‹ mit der Realität von Gewalt konfrontiert. Nicht die Tatsache der Gewalt wird gezeigt, sondern die (künstlerisch vermittelte) Materialität von Gewalt – was nicht dasselbe ist. An dieser Stelle, wo die Medialität der Materialität des Kunstwerks zum Tragen kommt, greifen auch noch einmal die Kinoreflexionen Pasolinis zum »im-segno«. Das »im-segno«, so Pasolini in *Empirismo eretico*, wird bei (wie auch immer gelagerten) Zwangslagen des Menschen durch erinnerte, imaginierte oder geträumte Codes der Gewalt gefiltert. Denn was auf der Leinwand inszeniert wird, ist ja eben eine vorgetäuschte Gewalt. Diese wirkt auf den Zuschauer hingegen deshalb ›realistisch‹, weil sie ihn an analoge Bilder oder Erlebnisse der Gewalt erinnert. Es muss also unterschieden werden zwischen Bedeutungs- und Wirkungsebene von Affekten und Emotionen bzw. zwischen der Faktizität des ästhetischen Filmmaterials und der emotionalen Codierung der Reaktionen auf diesen Film. Diese beiden Ebenen interferieren zwar (ähnlich wie die Ebenen der Produktion und Rezeption), doch sie dürfen nicht umstandslos ineinander übersetzt werden – was ansonsten zwangsläufig zu moralisierenden und damit unsachlichen Beurteilungen von Filmen, in diesem Fall von *Salò*, führen würde.

Aus dem bislang Ausgeführten könnte nun geschlossen werden, dass *Salò* hier als ein rundum gelungener Film evaluiert werden soll. Tatsächlich wirft der Film hingegen Fragen auf, die wahrscheinlich keine Analyse oder Interpretation je aus dem Weg wird räumen können. Diese Fragezeichen entspringen jedoch dem ästhetischen Konzept von *Salò*, dessen Anlage prekär sein mag, was allerdings in den gängigen pseudo-moralisierenden Abwertungen des Films gar nicht erst in den Blick gerät. Besonders prägnant lässt sich dies an Pasolinis Umgang mit seiner literarischen Vorlage zeigen, mit de Sades *Les 120 journées de Sodome*.

Zwischen dem Text de Sades und Pasolinis Film gibt es viele stimmige Referenzen. Es gibt jedoch vor allem eine Reihe signifikanter Differenzen. De Sade nutzte die pornographische Darstellung in erster Linie, um die Unsittlichkeit der Gesetze einer vordergründig pruden Sittlichkeit darzustellen und um die Doppelmoral und Bigotterie

7 Dass Pasolinis Positionen in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts nichts an Bedeutung und Prägnanz verloren haben, zeigen die aktuelleren Mediendiskussionen zu (Kinder) Pornographie, Rechtsextremismus und Gewaltdiskursen.

der bürgerlichen Welt anzuprangern und sowohl bestimmte Axiome der aufgeklärten Rationalität als auch den Gefühlskult der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert ad absurdum zu führen. Die Ambivalenz (oder ›Dialektik‹) der Aufklärung zeigt sich für de Sade gerade in dem Versuch, der Aufhebung willkürlicher Gewalt durch rationale Argumentation begegnen zu wollen, was tatsächlich einen »Rückfall von Ratio in die apologetische Rationalisierung von Gewaltverhältnissen« (Glaser 1990, 216) bewirkt. De Sade argumentiert gegen die Moralvorstellungen der Aufklärung, indem er sich zwar ihrer Argumentationsmuster bedient, aber auf diese Weise kunstfertig die Exzesse des Verbrechens nach den Vorgaben der Ratio demonstriert.⁸

Dass diese Vorlage Pasolini faszinieren musste, der in seiner Zeit eine ähnliche Verlogenheit der Sittlichkeit und Pervertierung sowohl rationaler als auch emotionaler Vermögen wahrzunehmen glaubte, ist evident. Auch die Aversionen de Sades gegen Rousseaus Naturbegriff scheint Pasolini zu teilen. Dies zeigt sich sowohl in der literarischen Vorlage als auch im Film darin, dass der sodomitische Akt zum Zeichen der Revolte avanciert und als Imitation einer vorgeblich ›natürlichen‹ Penetration prototypisch für programmatische Grenzüberschreitungen steht. Es ist dieser Punkt, der Pasolini an de Sade interessiert, nämlich der Akt einer absoluten Transgression, welcher sich im Sadismus (und nach Pasolini auch im Faschismus) zur reinen Negativität verselbständigt und zu einem maßlosen Vernichtungsrausch führt. In dieser gewaltbereiten Eliminierung erhalten die Opfer – deren Funktion Pasolini analog zu der des Konsumenten im Kapitalismus begreift – einen Sinn von der herrschenden Kaste einzig und allein darin zugesprochen, in der restlosen Konsumierung verbraucht zu werden. Der sodomitische Akt wird von Pasolini nicht deshalb in Szene gesetzt, weil er mit Bildern der Homosexualität bzw. einer homosexuell imitierten Praktik provozieren will, sondern weil er damit eine größtmögliche Distanzierung zur gesellschaftlichen Norm markiert. In dieser Norm, die Pasolini als »faschistisch« brandmarkt, sei die unschuldige Lust tatsächlich zur sexualisierten Gewalt verkommen, deren enorme gigantische Inszenierung in der modernen Gesellschaft allein dazu diene, den immer weiter gesteigerten Konsum einem einzigen großen Gewaltakt zuzuführen.⁹

Dies ist genau der Punkt im Konzept Pasolinis, an dem die ernstzunehmende Kritik an *Salò* eingesetzt hat. Gemeint sind Autorenkollegen wie Roland Barthes oder Italo Calvino, welche die Analogisierung von de Sade und Faschismus als misslungen angesehen haben. Der sadistische Lustmord sei nicht mit der Tötungsmaschine der Konzentrationslager vergleichbar, auch wenn beide einen Lustgewinn aus den Qualen anderer erzielen. Pasolini verwechsle den *système-fascisme* (historisch-politischer Faschismus) mit dem *substance-fascisme* (so Barthes 1995). Barthes merkt an, dass Pasolini gerade mit der Entscheidung, de Sades *Text à la lettre* verfilmt zu haben, gescheitert sei. In der Tat ist Pasolinis Film mit literarischen Zitaten durchsetzt. Dies beginnt mit der Literaturtafel im Vorspann, die de Sade-Bücher von Klossowski, de Beauvoir, Barthes, Blanchot und Sollers auflistet.¹⁰ Aus diesen Texten wird im Verlauf des Films

8 Vgl. dazu Kleine-Roßbach 1998, passim.

9 Inwiefern es angemessen ist, den Faschismus einerseits auf Phänomene der Kunst, andererseits auf Gesellschaften ›nach‹ 1945 zu übertragen, kann an dieser Stelle nicht angemessen diskutiert werden. Vgl. dazu Schnell 1998 und Conrady 2004.

10 Im Vorspann scheinen auf: Pierre Klossowski: *Sade - mein Nächster* (1947); Simone de Beauvoir: *Soll man de Sade verbrennen?* (1952); Maurice Blanchot: *Lautreamont und de Sade* (1963); Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (1971); Philippe Sollers: *L'écriture et l'expérience des limites* (1968).

auch zitiert. Weiterhin finden sich Zitate von Nietzsche, Baudelaire oder Lautréamont. Ganz so verfehlt, wie es die Beurteilung durch Barthes proklamiert, dürfte Pasolinis forcierte Integration literarischer Texte in den Film allerdings wiederum nicht sein. Diese Maßnahme scheint vielmehr im Kontext der Zeichenästhetik Pasolinis zu stehen, die das literarische Zitat nicht als Äußerung eines sekundären semiotischen Systems verwendet, sondern als romaneske Ritualisierung von Zeichen, die als neutrale Aussagen frequentiert werden und im Fall von *Salò* dem faschistischen Haupttheorem unterworfen werden: nämlich, dass Freiheit immer nur als Missbrauch praktikierbar ist – und dies gilt dann konsequenterweise auch für den Missbrauch von Kunstzitat. Pasolini, so weiter dagegen Barthes, habe auf beiden Fronten verloren: Er habe den Faschismus irrealisiert und de Sade realisiert, was jeweils als Fehlentscheidung zu werten sei: »En somme, Pasolini a fait deux fois ce qu'il ne fallait pas faire. Du point de vue de la valeur, son film perd sur les deux tableaux: car tout ce qui *irréalise* le fascisme est mauvais; et tout ce qui *réalise* Sade est mauvais« (Barthes 1995, 592). Ähnlich wie Barthes sieht auch Italo Calvino *Salò* als gescheitertes Projekt an. Rhetorik sei das zentrale Motiv bzw. die zentrale Strategie, welche den Verlauf und die Intensität der Orgien de Sades bestimmten, denn die Erregung der Libertins basiere auf der illusionistischen Kraft sprachlicher Fiktion. Bei de Sade, so Calvino, garantieren massive Irrealitätssignale eine Überwindung des Ekels durch die Imaginationskraft; der obszöne Inhalt werde so zum ästhetischen Sprachzeichen. Und genau dies sei Pasolini in seiner Adaption nicht gelungen. (Calvino 1989).¹¹

5. Pornologie als Transgression und ›Denken im Bild‹

Calvino und Barthes haben entscheidende Schwachstellen von *Salò* richtig erkannt und benannt. Dennoch ist mit den Einwendungen der beiden Kritiker Pasolinis Einführung von de Sade und Faschismus nicht hinlänglich genug erfasst. Wiederum mag ein Fingerzeig Pasolinis einen Weg aus der kritischen Sackgasse zu weisen. Der Regisseur gab die auf den ersten Blick eventuell dubios erscheinende Auskunft, die Idee zu der Symbiose der beiden Diskursfelder de Sade/ Faschismus sei eine Form der »illuminazione« gewesen, also der »Erleuchtung«. Walter Benjamin merkt zu dieser Form der Kognition in seinem *Passagen-Werk* an:

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. (Benjamin 1991, 576)

Das Bild wird in dieser Sichtweise zu einer Dialektik des Stillstands, dessen Aufblitzen sich in zwei äußerst gegensätzlichen Modi entfaltet. Zum einen handelt es sich um ein archetypisches Muster, zum anderen um eine logische Form, die sich beide gleichermaßen als evidente Konstellation in der Infrastruktur des Bildes ablesen lassen. Die logische Form ist ein Denk-Bild (so der Begriff Benjamins) oder ein logisches Bild (wie es ganz ähnlich bei Wittgenstein 2003 ausgeführt wird); sie ist konkret und abstrakt zugleich. Gilles Deleuze hat die nahezu mathematische Strenge des ›Denkens im Bild‹ in Hinblick auf Pasolini pointiert in Worte gefasst:

¹¹ Eine eingehende Analyse zum Gelingen oder Misslingen anti-faschistischer Kunstwerke, mit speziellem Verweis auch zu *Salò*, unternimmt Ravetto 2001, vgl. dort insbes. 97 ff.

Pasolini ist sicherlich derjenige Autor gewesen, der diesen theorematistischen Weg am konsequentesten beschritten hat: selbstverständlich in seinem ganzen Werk, aber insbesondere in *Teorema* und in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, die sich als in die Tat umgesetzte geometrische Beweisführungen darstellen (der Sadesche Einfluss in *Salò* lässt sich darauf zurückführen, dass, wie schon bei Sade selbst, die unerträglichen körperlichen Figuren strengstens dem Fortlauf einer Beweisführung untergeordnet sind). *Teorema* und *Salò* wollen, dass das Denken dem Weg seiner eigenen Notwendigkeit folgt, dass das Bild bis zu dem Punkt geführt wird, von wo an es deduktiv und automatisch wird, und dass schließlich die sensomotorischen (repräsentativen und figurativen) Verkettungen durch die formalen Verkettungen des Denkens ersetzt werden. Ist es möglich, dass das Kino eine wahrhaft mathematische Strenge erreicht, die sich nicht mehr einfach auf das Bild bezieht (wie im frühen Film, der es bereits metrischen und harmonischen Beziehungen unterordnet), sondern auf das Denken des Bildes, auf das Denken im Bild? (Deleuze 1997, 227)

Diese Möglichkeit des Denkens im Bild ist es, was die grausamen Szenen von *Salò* überhaupt potentiell erträglich macht, weil, so eben Deleuze, »die unerträglichen körperlichen Figuren strengstens dem Fortlauf einer kombinatorischen Beweisführung untergeordnet sind« (Deleuze 1997, 227). In dieser Konstruktion korrespondiert *Salò* dem Verfahren de Sades, der dem Ideal der exakten und restlosen Enzyklopädisierung aller Körperteile und Stellungen folgt, und damit in den *Les 120 journées de Sodome* nahezu in die Nähe eines literarischen Algorithmus gerät. Was Pasolini mit de Sade inszeniert, ist so gesehen keine Pornographie, sondern – um wiederum einen Begriff Deleuze' (Deleuze 1967) aufzugreifen – eine »Pornologie«, deren Ökonomie die Übertretungsakte logisch organisiert. Was der Mensch ›ist‹, wird in Exzessen und Theoremen unaufhörlich neu transgrediert und in der Anwendung der jeweiligen gewaltcodierten Initialdispositive gnadenlos zu Ende gedacht. ›Realität‹ besteht für de Sade wie für Pasolini nur in Form von Transgressionen. Deshalb sind Regeln in ihren »Pornologien« logisch und notwendig, denn nur durch sie werden die Überschreitungen der Grenzen konkret und ermöglichen einen fortwährenden (und nachvollziehbaren) Transfer neuer Bedeutungen.

Auf dieser Folie wird auch deutlich, warum Pasolini scheinbar unbekümmert (seine Kritiker würden sagen: unbedarft) eine historisch besehen kaum zulässige Verbindungslinie zwischen Dante, de Sade, Faschismus und eigener faschistoider Gegenwart ziehen kann. Denn die Transgression wird in *Salò* zum alles bestimmenden Verfahren, das mit jeglicher Form des Historismus geradezu programmatisch bricht. *Salò* will letztlich weder de Sade literaturgeschichtlich reaktualisieren noch den Faschismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert szenisch ins Bild setzen. Die Geschichte ist für den Marxisten Pasolini vielmehr an ihr Ende gelangt; sie ist still gestellt im einförmigen Massenkonsum, der jegliche politische Intervention unmöglich macht. Jede dramatische Dynamik aber auch jede Utopie sind außer Kraft gesetzt. Darstellbar ist nurmehr eine an Nietzsche gemahnende Agonie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Ein dramatischer Aufbau des Kunstwerks ist hingegen nicht mehr möglich; es bleibt allein die Katastrophe ohne Katharsis, die grauenvolle Grotteske ohne jegliche Sublimierung. Was Pasolini mit *Salò* ins Bild setzt, ist die bloße Banalität des Bösen bzw. der Endzustand der ›Macht an sich‹, die bewirken, dass Sexualität und Gewalt ihren Sakralwert (den sie beispielsweise in Pasolinis *Medea* oder in der *Trilogia della vita* noch aufwiesen) endgültig eingebüßt haben. Um diesen Machtfaktor geht es Pasolini, und zwar als

historische Universalie, die allerdings – so Pasolinis pessimistisches Menetekel – in der Gegenwart eine nahezu beispiellose Möglichkeit der Realisierung gefunden habe.

6. Pervertierung des Mythos und faschistische Anarchie

Mit der Entgrenzung der Geschichtlichkeit bewegt sich Pasolini wiederum auf dem Sektor, der sein Filmschaffen – wenn auch in unterschiedlichen Variationen – wie ein roter Faden begleitet: dem Mythos. Allerdings handelt es sich nun um einen pervertierten Mythos, im Gegensatz zum archaischen Mythos, welchen Pasolini in *Edipo Re* und *Medea* noch in euphorischen Bildern gepriesen hatte.¹² Die faschistische Pervertierung des Mythos in der Moderne dagegen, so führt zumindest *Salò* vor Augen, transgrediere die Gewalt nicht mehr als Teil einer gemeinschaftlich begründeten Festivität und Verausgabung lebensfördernder Riten. Die heilige Gewalt des Mythos degeneriert in dem von Pasolini als ubiquitär verstandenen Faschismus zur ziellosen, heillosen Anarchie. Im heiligen Mythos war die Geschichte der Wiederholung dagegen die eines numinosen Prototyps, dessen ganzheitliche Zeitgestalt kein Früher oder Später, keinen linearen Ablauf kannte. Das mythische Zeitverständnis meint damit nicht die Wiederkehr des ewig Gleichen, sondern die Wiederholung eines Ursprungs im Sinne der Arché. Es ist die Exzeptionalität der Arché, des unvordenklichen Beginns, die in *Salò* nurmehr in Kunstzitate lose aufscheint, ohne dass diese allerdings den teilnahmslosen Apathien der Lust eine Alternative zur Seite stellen würden. Auch die Evokationen der Remythisierung fassen in *Salò* nicht richtig Fuß, weil der kalte Aktivismus des Faschismus auf sadistischer Willkür beruht, welche die sakralen Dimensionen der Gewalt nicht nur ausblendet, sondern den tragischen Opfertod geradezu verhöhnt. Die Pasolinis *Salò* vorangehenden Filme des Regisseurs werden von diesem in der *Abiura* in eine traurige Erinnerung entlassen, denn der in diesen Filmen kultivierte Blick für das Einzelne, das Konkrete, wurde zwischenzeitlich von der faschistoid geprägten Konsumwelt gnadenlos pervertiert. So unterbricht Curval die erste Erzählung der Signora Vaccari im *Girone delle manie* mit den Worten: »È necessario non trascurare assolutamente i particolari. È solo così che possiamo trarre dalle sue storie quelle forme di eccitamento che ci servono e che aspettiamo da esse« (Pasolini 2001, 2037), und in der Folge des Drehbuchs heißt es: »sono stata avvertita di non omettere alcun dettaglio, e di entrare nei minimi particolari tutte le volte che essi possono servire a gettar luce sulla personalità umana« (Pasolini 2001, 2037).

Diese ›Entkonkretisierung‹ der Zeichen führt zu einer forcierten Metalinguistik des Semiotischen in Pasolinis letztem Film, die allerdings letztlich in unaufhebbare Widersprüche zum Postulat der Unmittelbarkeit des Filmzeichens gerät, wie es Pasolini noch in *Empirismo Eretico* proklamiert hatte. Vielleicht verhält es sich aber möglicherweise auch so, dass Pasolini in *Salò* gar nicht in eine tatsächliche Kollision zu seiner von ihm selbst weitgehend kompromisslos verteidigten Filmtheorie gerät. Er fügt ihr – so sei hier angeregt – vielmehr in der Filmpraxis einen allegorischen Gebrauch der Filmbilder bei, der konkret und abstrakt zugleich ist – und dies auf eine überaus faszinierende Weise, die *Salò* zu einem ästhetisch gelungenen Filmwerk macht. Im Phänomen der sexuell konnotierten Gewalt inszeniert Pasolini ›jenseits der Geschichte‹ anthropologische Komplexitäten, die spezifisch und assoziativ zugleich operieren. Allerdings bleibt

12 Vgl. dazu die Grundthesen in Oster 2006.

berechtigte Skepsis geboten, wenn Pasolini für die Szenographien in *Salò* weiterhin auf einem uneigentlichen Zeichengebrauch beharrt. Auch bleibt der Film insofern angreifbar, als Pasolini die Analogie oder Analogisierbarkeit der Künste so weit treibt, dass er die kulturellen Codierungen der sekundären Zeichen tendenziell von den primären Signifikaten entkoppelbar sieht. Das primäre Signifikat bleibt demgegenüber aber zumindest im analogisch geprägten Film dominant. Eben deshalb wirken die Szenen in *Salò* ja derart schockierend. Diese möglichen Einwände bleiben hingegen peripher im Vergleich zu Pasolinis zentraler künstlerischer Intention. Was Pasolini, mit welchen etwaigen semiotischen Missgriffen auch immer, letztlich übermitteln möchte, ist, dass es ihm nicht um eine authentische Wiedergabe von Realität geht, sondern um die imaginäre Darstellung von Wirklichkeiten, die gleichwohl der Intensität dieser Realitäten im Medium des Ästhetischen gerecht werden. Anders formuliert: Es geht Pasolini nicht um authentische Wahrheit, sondern um eine fiktive Realisierung historischer Phänomene. Insofern gibt der Filmtitel einen eindeutigen Hinweis: Er schwenkt die literarische Vorlage um von »Sade« zu »Salò«. Damit wird klar, dass Pasolini keine literarische Vorlage zu bebildern beabsichtigt.¹³ Aber ebenso wenig zielt er auf eine Reaktualisierung einer historischen Begebenheit. Was ihn interessiert, ist vielmehr zu beobachten, was passiert, wenn Fiktionen sadistischer Gewaltszenen auf historische Quellen von Gewalt treffen bzw. beide Diskurse in eine Interferenz treten. Das Ergebnis der Fusion von Fiktion und Dokumentation, von Gewalt und Macht ruft dabei im kollektiven Bildgedächtnis der Zuschauer ideologie-unabhängige, quasi-mimetische Entsprechungen auf, deren Evidenz derart prägnant ist, dass diese unweigerlich das normierende System der Sanktion auf den Plan gerufen haben, sei es in Form von Zensur oder Aufführungsverbot des Films. Dass diese vor allem moralisierenden Zugänge hingegen keinen adäquaten Zugang zu den Kunstgriffen von *Salò* gewinnen können, ist und bleibt evident. *Salò* ist, entgegen aller Gerüchte und Vorurteile, ein Kunstfilm, der ästhetisch versierte Analysen und Interpretationen geradezu herausfordert und hoffentlich in Zukunft derselben noch verstärkter teilhaft werden wird.

Bibliographie

- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt a.M. 2006, 164–172.
- Sade, Fourier, Loyola. Frankfurt a.M. 1986.
- Sade - Pasolini. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 2. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris 1995, 391–392.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band V.1. Frankfurt a.M. 1991.
- Calvino, Italo: Sade est en nous. In: Cahiers du Cinéma 421 (1989), 56–57.
- Conrady, Peter: Faschismus in Texten und Medien. Gestern, heute, morgen? Oberhausen 2004.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M. 1997.
- Présentation de Sacher-Masoch. Suivie du texte intégral de La Vénus à la fourrure. Paris 1967.

13 Vgl. zu einer wertenden Analyse hinsichtlich einer vermeintlichen Literatur-Adaption hingegen Kleine-Roßbach 2001. Weitgehend plot-orientiert verfährt Murri 2007.

- De Sade, Donatien Alphonse François: *Les 120 journées de Sodome*. Paris 1998.
- Glaser, Horst Albert: Sades »Les 120 journées de Sodome« und Pasolinis »Salò o le 120 giornate di Sodoma.« Ein Vergleich. In: Peter Gendolla und Carsten Zelle (Hg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Heidelberg 1990, 211–226.
- Kleine-Roßbach, Sabine: *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart u. a. 1998.
- Literaturkörper, Filmkörper. Sades »Les 120 journées de Sodome« und Pasolinis »Salò o le 120 giornate di Sodoma.« In: Peter Kuon (Hg.): *Corpi/Körper – Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. 2001, 127–137.
- Murri, Serafino: *Pier Paolo Pasolini, »Salò o le 120 giornate di Sodoma«*. Torino 2007.
- Oster, Angela: »Il gran salto« – Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos. In: Peter Kuon (Hg.): *Corpi/Körper – Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. 2001, 19–34.
- La teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini in *Empirismo eretico*. In: *Studi Pasoliniani* 3 (2009), 27–38.
- Moderne Mythographien und die Krise der Zivilisation. Pier Paolo Pasolinis »Medea.« In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), 239–268.
- Pasolini, Pier Paolo: *Widerruf der »Trilogie des Lebens.«* In: ders.: *Lutherbriefe*. Berlin 1983.
- »Abiura dalla Trilogia della vita.« In: ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti und Silvia De Laude. Milano 1999, 599–603.
- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. In: ders.: *Per il Cinema*. Bd. 2. A cura di Walter Siti und Franco Zabagli. Milano 2001, 2031–2067.
- *Empirismo eretico*. Milano 1972.
- Ravetto, Kriss: *The Unmaking of Fascist Aesthetics*. Minnesota 2001.
- Schnell, Ralf: *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*. Reinbek 1998.
- Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini: Filmendenken & Gewalt*. Frankfurt a. M./Basel 2003.
- Viano, Maurizio: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley u. a. 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M. 2003.

»The Dream She Clung To Enfolded Her« Apparat und Begehren im Hollywood-Film

1. Maschinelles Begehren

In seiner Fragmentsammlung *Le plaisir du texte* schreibt Roland Barthes unter dem Titel *Représentation*: »Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. [...] En termes zoologiques, on dira que le lieu du plaisir textuel n'est pas le rapport du mime et du modèle (rapport d'imitation), mais seulement celui de la dupe et du mime (rapport de désir, de production)« (Barthes 1973, 88). Mit apodiktischer Selbstverständlichkeit wird festgestellt, dass *plaisir* und *jouissance* sich nicht auf den Inhalt von Texten beziehen: Ein *texte de plaisir* ist nicht derjenige, der erotische Geschichten erzählt (Imitation), sondern derjenige, in dessen Sprachlichkeit sich ein erotischer Prozess vollzieht (Produktion). Aus eben diesem Grund siedelt Barthes den *lieu du plaisir* nicht auf der Ebene der Imitation an – hier könnte es ja nur darum gehen, dass die erzählte Geschichte so genau wie möglich dem *modèle*, also der Wirklichkeit entspricht – sondern auf der Ebene des Wunsches bzw. des Begehrens, die Barthes im Verhältnis zwischen *dupe* und *mime*, also zwischen dem Sich-Täuschenden und dem nachahmend Täuschenden eröffnet. Während das Verhältnis der Imitation einen einseitigen Bezug zwischen Nachahmendem und Vorbild (*modèle*) nahelegt, ist das Verhältnis des Wunsches wechselseitig: Um die *dupe* täuschen, die Wunscherfüllung vorspiegeln zu können, muss der *mime* sich ihr Begehren zu eigen machen; und um sich den Wunsch erfüllen lassen zu können, muss die *dupe* grundsätzlich auf das Spiel des Mimen eingehen wollen. Denn dass es sich um ein Spiel handelt, darüber kann keine Illusion bestehen, da die Referenz auf ein *modèle*, d. h. eine vorbildhafte Realität, ausgeschlossen wurde. Die beiden Positionen sind also innerlich von einander abhängig; das eigentliche Objekt des Begehrens tritt hinter die Relation des Begehrens zurück, in der der *mime* als Abbild der *dupe* erscheint – und umgekehrt: Was die *dupe* im *mime* als begehrenswert erkennt, ist Widerspiegelung ihres Begehrens; aber indem sie sich im anderen zu erkennen glaubt, täuscht sie sich. Insofern Begehren hier also nicht als existentieller Objektbezug, sondern als Beziehung *tout court* verstanden wird, wird es als schiere Medialität – und nicht als menschlicher Wesenszug – verstanden.

Damit lässt sich Barthes' Aphorismus mit Lacans Modell des »Spiegelstadiums« in Zusammenhang bringen, das die Konstitution des »Ich« (»moi«) in der Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild beschreibt: Das Erkennen der eigenen Gestalt im Spiegel, so Lacan, bringt in der identifizierenden Rückprojektion der Gestalt auf den (ansonsten ja nur fragmentarisch sichtbaren) Körper die Vorstellung eines einheitlichen Ich hervor, das Lacan folglich weniger als Grund von Bewusstsein denn als imaginären Gegenstand denkt.¹ Dabei weckt die Differenz zwischen dem als fragmentarisch erfahre-

1 Vgl. Lacan 1999, 93 f. Für das Verständnis des von Lacan eingeführten Begriffs des »Imaginären« (»l'imaginaire«) ist seine Herleitung von frz. »image« (Bild, Spiegelbild) bzw. lat. »imago«

nen Körper und der einheitlichen Spiegelgestalt ein (unstillbares) Begehren nach dem imaginären Objekt, das für Lacan am Grund jedes begehrenden Objektbezugs liegt – auch hier wäre der *rapport du désir* grundsätzlich ein Spiegelverhältnis, Vermittlung des Subjekts mit den Imaginationen seiner selbst. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass Lacan die prägende Wirkung des Spiegelbilds mit einem konkreten »zoologischen Beispiel« veranschaulicht: »la maturation de la gonade chez la pigeonne a pour condition nécessaire la vue d'un congénère, peu important son sexe, – et si suffisante, que l'effet en est obtenue par la seule mise à portée de l'individu du champ de réflexion d'un miroir« (Lacan 1999, 94). Damit soll auch unterstrichen werden, dass die vom Spiegelbild ausgelöste »Mimesis« konkrete körperliche Auswirkungen hat.²

Die Auffassung des Ich als imaginärer Gegenstand ist u. a. gegen die Phänomenologie und ihren Ausgang vom *cogito* gerichtet (vgl. ebd., 92 und 98). In seinem Seminar *Le moi dans la théorie de Freud* (1954–1955) geht Lacan hier noch einen Schritt weiter, indem er einen dezidiert »materialistischen« Begriff von Bewusstsein einführt, der das phänomenologische Apriori der Selbstreflexion auf den optischen Reflex reduziert: »la conscience, ça se produit chaque fois qu'est donnée [...] une surface telle qu'elle puisse produire ce qu'on appelle une image« (73). Das »image« wiederum wird explizit als Spiegelbild definiert: »Une image, ça veut dire que les effets énergétiques partant d'un point donné du réel [...] viennent se réfléchir en quelque point d'une surface« (ebd.) und somit einen »espace imaginaire« eröffnen. Um zu veranschaulichen, dass Bewusstsein nicht an menschliche Subjektivität gebunden ist, dient Lacan die Vorstellung einer entvölkerten Welt als Beispiel, in der sich ein Gebirgszug in einem See spiegelt: Auch in Abwesenheit jedes menschlichen Wesens bleibe das »Spiegelbild«, der Reflex der Bergkette im See bestehen (69 f.) – und nicht anders sei das Funktionieren der *area striata* zu verstehen (73).

Lacan schließt an seine »materialistische« Bestimmung von Bewusstsein ein Beispiel (»image«) an, das die angesprochene Konstellation aus dem Aufsatz über das »Spiegelstadium« in die Welt der Maschinen transponiert: Man stelle sich einen Automaten vor – »une de ces petites machines auxquelles nous savons maintenant [...] donner une homéostasie et quelque chose qui ressemble à des désirs« (75) – dessen Mechanismus sich erst dann in Gang setzen kann, wenn er eine zweite, identische, aber schon fortgeschrittenere Maschine bspw. mithilfe einer Kamera »wahrnimmt«. »Le mouvement de chaque machine est ainsi conditionné par la perception d'un certain stade atteint par une autre« (ebd.); die »Wahrnehmung« der spiegelbildlichen zweiten Maschine »identifiziert« die erste mit ihr, lässt sie ein fortgeschritteneres Stadium erreichen, legt sie aber auch in ihrem »Begehren« auf die zweite Maschine fest: »Pour autant que l'unité de la première machine est suspendue à celle de l'autre, que l'autre lui donne le modèle et la forme même de son unité, ce vers quoi se dirigera la première dépendra toujours de ce vers quoi se dirigera l'autre« (76). Was »begehrt« wird, ist also nicht vom Objekt selbst abhängig, sondern wird von der Spiegelbeziehung zwischen der Maschine und ihrem identischen Abbild festgelegt.

(Erscheinung, Gespenst) entscheidend: Das Imaginäre ist nicht zuerst der Bereich von Phantasie und Fiktion, sondern der des Visuellen und Phantasmatischen.

2 Der »zoologische« *mimétisme* als Grundmodell animalischen (und menschlichen) Verhaltens ist eine zentrale Kategorie für Lacan, auf die er immer wieder zurückkommt; vgl. Lacan 1999, 95; Lacan 1990, 86; 113–115; 122 f.

Wie erwähnt führt Lacan die genannten Denkbilder (»images«) ein, um zu zeigen, dass basale Phänomene wie Bewusstsein und Begehren auf einer völlig unmenschlichen, strikt »imaginären« Ebene gedacht werden können: auf der Ebene des Bildes als Reflex und Spiegelung. Freilich räumt er ein, dass das beschriebene »Maschinenstadium« eine »virtuelle Etappe« bleiben müsse, insofern die veranschaulichte »rivalité constitutive« mit der Problematik der Anerkennung (»reconnaissance«) verzahnt sei, die ihrerseits die Einführung eines Dritten – des als nicht weniger maschinell verstandenen »ordre symbolique«³ – voraussetze. Doch schon auf dieser Ebene des vereinfachenden Denkbildes zeichnet sich die Stoßrichtung Lacans ab: Es geht darum, das »Wesen« des Menschen als Komplex maschineller Prozesse zu denken, deren Grundmodell – insofern das Imaginäre angesprochen ist – der optische Reflex ist.

Die hier ganz knapp ausgeführten Überlegungen zum Zusammenhang von Reflex und Begehren legen eine Affinität zwischen Psychoanalyse und Kino – jener Institution, deren Apparat zu einem großen Teil auf Projektion und Widerspiegelung beruht – nahe.⁴ In diesem Sinn haben Baudry und Metz die Maschinerie des Kinos in psychoanalytischer Begrifflichkeit beschrieben und die komplexen Identifikationsverfahren analysiert, die zwischen Zuschauer, Projektor und Leinwand stattfinden. Im Ganzen sei das Kino eine »technique de l'imaginaire«, wobei hier das Imaginäre im Sinne Lacans verstanden wird als »le leurre fondamental du Moi, [...] la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, [...] le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin« (Metz 1984, 10); im besonderen erscheine bspw. die Leinwand als »cet autre miroir«, als »véritable postiche psychique, prothèse de nos membres originairement disjoint.«⁵ Eine solche Perspektive lässt es zu, die Institution Kino im Allgemeinen, ihre Techniken und ihre soziale sowie ökonomische Fundierung zu analysieren; sie trägt aber nicht direkt zu einer genaueren Interpretation einzelner Filme bei. Wo psychoanalytische Theorie hingegen bemüht wird, um konkrete Filme zu deuten – besonders gerne bspw. bei David Lynch –, geht es oft um die Veranschaulichung vorausgesetzter Modelle oder um die »Tiefenanalyse« von Leinwandfiguren; solche Lesarten kommen nicht umhin, Elemente des Films zu allegorisieren, um bspw. das »Unbewusste« in einem Gegenstand der vorgestellten Welt zu erkennen.⁶ Dagegen möchte ich im Folgenden die Affinität zwischen psychoanalytischem und cineatischem Apparat anders zur Auseinandersetzung mit konkreten Filmen nutzen, indem ich drei Filme vorstelle, die ihrerseits Projektionen, Spiegelungen und Identifikationen thematisieren und diese Konstellation inhaltlich mit Geschichten des Begehrens verknüpfen. Solche Momente führen eine doppelwendige Struktur in den Film ein: Sie stellen zum einen optische Reflexe – ohne jede »tiefere« Bedeutung – als Grundlage des Begehrens dar, während diese zum anderen den medialen Apparat innerhalb des Films spiegeln; das steigert sich weiterhin, wenn die

3 Vgl. ebd., 70; zur Position des Dritten im Spiegelstadium vgl. Lacan 1999, 124–163. Als eine Instanz des »ordre symbolique« wäre die Sprache (im Sinne der Schrift, nicht der Stimme) zu nennen. Vgl. zum Verhältnis Imaginäres/Symbolisches erhellend Weber 1978, 85–97.

4 Psychoanalytische Theorie wird im Film Noir schon früh thematisiert; als herausragende Beispiele wären *The Dark Mirror* (1946) und *Whirlpool* (1950) zu nennen.

5 Ebd. Diese Analogie wird von Metz natürlich weiter differenziert: vgl. ebd., bes. 61–81.

6 Im vorliegenden Zusammenhang ist Žižeks Buch über Hollywood und Psychoanalyse (1992) von Interesse: Dort wird gezeigt, inwiefern der Hollywood-Film – »unbewusst«, wie man annehmen muss – psychoanalytische Grundkonzepte veranschaulicht.

Filme explizit oder implizit auf Hollywood als Ort der »Traumproduktion« verweisen. Dabei möchte ich in der Interpretation zeigen, dass es in den ausgewählten Werken weniger um Befriedigung durch imitierende Repräsentation als um die ganz konkrete Produktion von Begehren im Film geht. Das sei im folgenden am Beispiel dreier Filme aus bzw. über Hollywood – *Sunset Blvd.*, *Mulholland Dr.* und *No Country for Old Men* – anschaulicher vorgeführt.

2. Projektor, Leinwand, Kamera: *Sunset Blvd.*

Billy Wilders Film Noir *Sunset Blvd.* (1950) setzt mit einem spektakulären Bild ein (Abb. 1): Auf der Oberfläche eines Swimmingpools treibt die Leiche eines Mannes, die offenen, blicklosen Augen nach unten gekehrt. In seinem Rücken, am Rand des Pools, ist eine Gruppe Polizisten und Reporter aufgezogen, die Tatort und Opfer



Abb. 1: *Sunset Blvd.*, 2:34.

und Reporter aufgezogen, die Tatort und Opfer fotografieren – der Blitz des Fotoapparats wird kurzzeitig den Kamerablick blenden und das Bild teilweise auslöschen. Dazu kommentiert ein Erzähler aus dem Off, der die Leiche kurz zuvor als glücklosen Hollywood-Drehbuchautor identifizierte: »The poor dope. He always wanted a pool. Well, in the end, he got himself a pool. Only the price turned out to be a little high ...« (2:34–2:42). Damit ist zum einen angedeutet, dass der Film die Geschichte eines Wunsches erzählen wird, dessen letztendliche

Erfüllung mit dem Tod des Protagonisten zusammenfällt; insofern der Film mit dem Anblick der Leiche beginnt, ist sein Anfang der Endpunkt der erzählten Geschichte, die in klassischer Film Noir-Manier das Begehren ihrer Protagonisten in einer schicksalhaften Kreisstruktur einfängt.⁷ Die somit in einem Augenblick umrissene narrative Totalität findet zum anderen im Gegenüber von Filmkamera (extradiegetischer Blickpunkt) und Fotoapparat (intradiegetischer Blickpunkt) ihre bildliche Entsprechung: Das Bild zeigt, wie das Gezeigte zum Bild wird, und fügt so das Sichtbare mit dem aus perspektivischer Notwendigkeit Unsichtbaren zur imaginären Totalität von Blick und Gegenblick zusammen. Dabei ist es konsequent, dass der extradiegetische Blickpunkt unter Wasser zu lokalisieren ist und damit einen wenig menschlichen, weil auf Dauer tödlichen Blickwinkel einnimmt, von dem aus die Menschengruppe am Beckenrand gespenstisch verschwimmt: Die inhaltlich wie formal angedeutete Erfüllung ist nur aus der Perspektive des Todes darzustellen. Folglich kann sich die anschließende, in der

7 Diese Struktur wird auch in Wilders erstem Film Noir-Klassiker *Double Indemnity* (1944) exemplarisch eingesetzt: Hier wird die Geschichte eines Verbrechens in einer Rückblende erzählt, die das in ein Diktiergerät gesprochene Geständnis des Protagonisten veranschaulicht; in dem Moment, in dem die Narration die Erzählgegenwart erreicht, stirbt der Ich-Erzähler an einer Schusswunde. Geradezu karikiert wird diese tödliche Erzählstruktur in *D.O.A.* (1950), dessen Protagonist ebenfalls ein Geständnis ablegt; seine (ebenfalls in der Rückblende erzählte) Geschichte handelt allerdings nicht von einem Verbrechen, sondern von seiner versehentlichen Vergiftung durch einen unbekanntem Dritten, dessen Identität der Protagonist in der ihm verbleibenden Lebenszeit aufzuklären versucht. Auch hier stirbt der Protagonist in dem Augenblick, in dem er seine Erzählung beendet.

Rückblende vorgetragene Erzählung nur zeitweise von der unheimlichen Atmosphäre einer unwirklichen Unterwasserwelt befreien.

Die sich von ihrem Endpunkt aus entfaltende Geschichte des Films handelt von dem verschuldeten Drehbuchautor Joe Gillis, der sich auf der Flucht vor Gläubigern auf das herrschaftliche, aber heruntergekommene Anwesen Norma Desmonds verirrt: eine ehemalige Stummfilmgröße, die sich der Illusion hingibt, ihr könne ein *Comeback* gelingen. Sie engagiert Gillis, ihr Drehbuch für eine geplante *Salomé*-Adaption zu bearbeiten, die sie ganz offensichtlich als unwiderstehliche Versucherin darstellen und ihr die Wiederauferstehung als Hollywood-Star sichern soll. Je länger Gillis jedoch mit der alternden Schauspielerin in der ansonsten verlassenem Villa zusammenlebt, desto deutlicher wird ihm, dass Norma in einer wirklichkeitsfernen Traumwelt lebt. Hollywood und der Rest der Welt hat sie längst vergessen; nur ihr Butler Max bestärkt ihre Selbsttäuschung, indem er ihr täglich fingierte Fanpost zukommen lässt. Der Butler aber, so erfährt man später, ist der ehemalige Entdecker, Regisseur und Ehemann Normas, der den Anblick ihres Niedergangs ebenso wenig ertragen kann wie sie.

Wilders Film Noir ergeht sich in der düsteren Atmosphäre des halb verfallenen Anwesens, das die alternde Schauspielerin umgibt; in deutlicher Erfüllung der Genre-Konventionen begleitet Joe Gillis als Ich-Erzähler aus dem Off die Geschichte und platziert pointierte Kommentare, die Fatalismus, Melancholie und schwarzen Humor zur Schau stellen. Es verwundert in diesem Setting nicht, dass der zentrale Aufenthaltsraum der Hollywood-Villa voller Fotografien der Schauspielerin ist, die Norma wie eine Unmenge Spiegel umgeben (Abb. 3): Die (oft trügerische) Spiegelung gehört ebenso wie der doppelte Betrug zu den Grundelementen des Film Noir, dessen Handlung gerne in bildliche oder, wie in Orson Welles' *Lady from Shanghai* (1947), tatsächliche Spiegellabyrinth mündet (Abb. 2): Ausdruck dafür, dass der Protagonist in den Wirren des Plots die Orientierung verliert, bis er zwischen sich und den Gegnern nicht mehr deutlich unterscheiden kann: Wer hier *dupe* und wer *mime* ist, lässt sich nicht endgültig sagen. Ähnlich verhält es sich in *Sunset Blvd.* – Norma Desmond ist in dem Spiegellabyrinth ihrer Vergangenheit gefangen, ohne zwischen sich und ihrem »celluloid self« (30:42), wie es der Erzähler nennt, unterscheiden zu können: »How could she breathe in that house so crowded of Norma Desmonds – more Norma Desmonds – and still more Norma Desmonds...« (30:50). Zwischen den Fotografien, deren Vielzahl durch Überblendung ins Unübersehbare gesteigert wird, befindet sich auch eine Portraitzeichnung à la Beardsley, dem berühmten Illustrator der *Salomé* Oscar Wildes: Ganz offensichtlich erinnern die Bilder nicht nur an eine glorreiche Vergangenheit, sondern weisen bereits auf das Schicksal der Protagonistin als imaginäre *Salomé*-Darstellerin voraus.

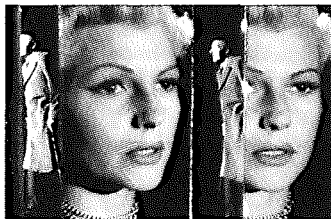


Abb. 2: *The Lady from Shanghai*
»Of course, killing you is killing myself.« (1:20:48)



Abb. 3: Normas Spiegelkabinett
Sunset Blvd., 30:50.

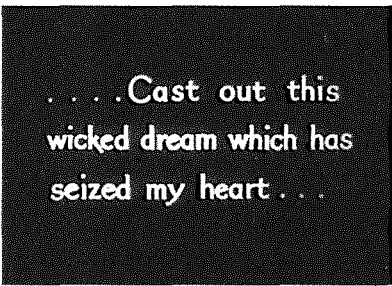


Abb. 4: *Sunset Blvd.*, 31–33.

Gebet wiedergibt: »... Cast out this wicked dream which has seized my heart...« (32:16) Natürlich lässt sich diese Zeile (wie auch *Sunset Blvd.* im Ganzen) als bissiger Kom-

Die Gefangenschaft der Protagonistin in einem imaginären Bildraum wird weiterhin durch den Umstand betont, dass Norma eine Art Heimkino besitzt, in dem sie zusammen mit Gillis regelmäßig Stummfilme schaut – selbstverständlich nur solche, in denen sie selber die Hauptrolle spielt. In der Szene, die eine derartige Filmvorführung zeigt (vgl. Abb. 4), sieht man Gillis und Desmond gemeinsam auf dem Sofa sitzen, während der Butler den Projektor bedient; »sometimes as we watched«, so fügt der Erzähler hinzu, »she'd clutch my arm or my hand, forgetting she was my employer, just becoming a fan, excited about that actress up there on the screen« (31:53–57). Kaum könnte die Faszination Normas mit ihrem »celluloid self« deutlicher ausgesprochen werden – die entsprechende Bildfolge, in der man Normas Hand sich um Gillis' Arm schließen sieht, versteht die Worte des Erzählers mit anschaulicher Evidenz. Doch Norma vergisst nicht nur sich selbst, während sie ihr jüngeres Abbild betrachtet; als sie am Ende der eingblendeten Stummfilmsequenz voller Empörung über die Tonfilmregisseure aufspringt – »have they forgotten what a star looks like?« –, erinnern ihre leidenschaftlich emporgereckte Hand und die aufgerissenen Augen ihrerseits deutlich an typische Stummfilmgesten: Im grellen Licht des Projektors vor tief schwarzem Hintergrund erscheint sie nun selbst als schattenhafte Stummfilmfigur.

Wenn die angesprochene Bildfolge in der Konstellation von Projektor, Leinwand und Zuschauerin die Konstitution eines imaginären, in sich geschlossenen »celluloid self« darstellt, so wird diese Einheit in der Mitte der Stummfilmsequenz von einem leisen Riss gezeichnet. Der projizierte Filmausschnitt zeigt eine junge Frau im Gebet, das sie zum Schluss mit einer angesteckten Kerze bekräftigt.⁸ Die kurze Bildfolge wird ziemlich genau in der Mitte durch einen Schriftzug unterbrochen, der offensichtlich das

8 Es handelt sich dabei um einen ebenfalls von Gloria Swanson gespielten Ausschnitt aus *Queen Kelly* (1929); bei diesem Film führte Erich von Stroheim Regie, der in *Sunset Blvd.* den Butler Max (und ehemaligen Regisseur Norma Desmonds) spielt.

mentar zu der Art »American Dream« verstehen, den Hollywood verkörpert – hier wendet sich gewissermaßen der Film gegen seine Protagonistin, ohne dass ihr dies bewusst werden könnte. Ebenso bedeutsam ist jedoch, dass dieser Einschub einen Registerwechsel einschließt: Während die projektive Identifikation ganz offensichtlich im Feld des Imaginären stattfindet, wird sie von einem Schriftzug durchschnitten, der sich zudem mit den abgebildeten Lippenbewegungen kaum abgleichen lässt. Die banale Tatsache, dass der Stummfilm Bild und Schrift, Imaginäres und Symbolisches alternierend zusammenbringt, bedeutet auch, dass er projektive Identifikation und anschauliche Repräsentation nicht bruchlos zulässt.

Eine ähnliche Problematik greift für die Schlusszene des Films. Gillis, der Norma zuletzt mit der unerträglichen Wirklichkeit konfrontierte, wurde von ihr hinterrücks erschossen – die Verneinung der Realität ist immer noch stärker als die Liebe, die Norma für Gillis empfindet. Die im Swimmingpool treibende Leiche wird entdeckt; die an den Tatort eilende Polizei findet Norma vor ihrem Schminkspiegel vor: Sie macht sich für die erträumte Rolle in *Salomé* zurecht, ohne die Beamten zu bemerken. Erst als verlautet, dass die Kameras der Boulevardpresse angekommen sind, wird sie hellhörig: Endlich kommt, wie sie meint, ihr großer Auftritt als Salomé. In der Täuschung wird sie erneut durch den Butler Max bestärkt, der für sie die Rolle des Regisseurs spielt – allerdings nur, um Norma dazu zu bewegen, als Salomé die Treppe herabzusteigen, an deren Fuß man sie festnehmen wird. »The dream she had clung to so desperately had enfolded her« (1:48:14–16), kommentiert der Erzähler aus dem Off. Der Wunsch, von den Kameras aufgezeichnet zu werden, ist derart stark, dass er die gesamte Wirklichkeit der Figur absorbiert. Man kann daher den Schluss des Films als Gegenstück zu der zuvor angesprochenen Kinoszene ansehen: Hier wird nicht ein Spiegel-Ich auf die Leinwand projiziert, sondern die Figur von dem schwarzen Kameraauge fasziniert und aufgesogen, bis von ihr nur noch die lächerlich übertriebene Stummfilmgestik übrigbleibt. Am Fuß der Treppe angelangt, vermeldet Norma: »I'm ready for my close-up« – und scheint direkt in die Kamera hineinzutreten, während ihre Gestalt zu hellem Licht zerfließt (Abb. 5). Im Grunde geht es hier aber auch um ein Spiegelverhältnis,

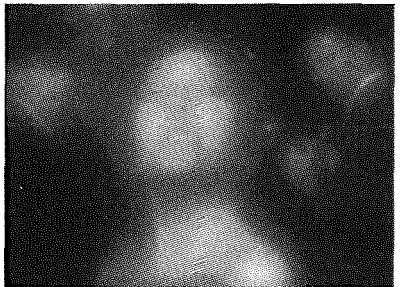


Abb. 5: *Sunset Blvd.*, 1:47:54–1:49:48.

das um so abgründiger ist, als das begehrte dunkle Auge der Kamera jede Projektion in ein schwarzes Loch fallen lässt – und sich gerade deswegen als ultimatives Spiegel-Ich anbietet. Kurz vor ihrem letzten Schritt, der sie geradewegs in die Kamera hineinführt, hält Norma in ihrem imaginären Schauspiel inne, um sich an die umstehenden Zuschauer zu wenden: »I can't go on with the scene, I'm too happy [...] You see, this is my life – there's nothing else – just us, and the cameras, and those wonderful people out there in the dark« (1:49:23). Damit variiert *Sunset Blvd.* die bereits angesprochene Konstellation von Projektion, Leinwand und Zuschauer: Hier ist es ganz offensichtlich Norma, die auf das undurchdringliche Kameraobjektiv jenen Blick projiziert, von dem sie ihr »celluloid self« umfassen wünscht. Als Leinwand und Spiegelfläche eines »fotogenen«, aus dem Imaginären erstehenden Ich würde ausgerechnet derjenige Apparat dienen, der jedes Bild verschluckt.

Natürlich liegt es nahe, auch diese fulminante Schlusszene im Sinn einer kritischen Reflexion auf die Traumproduktion Hollywoods zu verstehen: So stellt der Erzählerkommentar – »The dream she had clung to so desperately had enfolded her« – das Untergehen der Figur in einer medial hervorgebrachten Traumwelt kritisch heraus. Diese Reflexion wird weiter gesteigert, wenn man bedenkt, dass die »Kritik« an Hollywood nach Genrekonventionen des Film Noir vorgetragen wird – und sich damit ausgerechnet jenem abgründigen Imaginationsraum verdankt, der kritisiert werden soll.⁹ Das wird durch den paradoxen Status der Erzählerstimme unterstrichen: Sie ist nach der Eröffnungsszene von der Er- in die Ich-Perspektive übergegangen und hat damit deutlich gemacht, dass sie der im Swimmingpool treibenden Leiche zuzuordnen ist. Ganz offensichtlich wird die chrono-logisch unmögliche Position der Stimme allein von den formalen Regeln eines Genres getragen, dem die totalisierende Erzählung in der Rückblende zur Selbstverständlichkeit geworden ist; ihr dient der Tod des Protagonisten als Spiegelachse, dank der sich Vergangenheit (Plot) und Zukunft (Diskurs) zur Deckung bringen lassen. Damit wird auch formal das Ende jeglicher Repräsentation zu ihrem – freilich unsicheren – Grund gemacht: Traumwelt und Tod koinzidieren im spiegelnden Grund des Reflexes. Auch das wird von dem einleitend besprochenen Bild der treibenden Leiche veranschaulicht: Entgegen dem suggerierten Anschein wurde das Bild nicht von unterhalb, sondern von oberhalb der Wasseroberfläche aufgenommen, während ein am Beckengrund platzierter Spiegel das Gesicht der Leiche und dem hinter ihr befindlichen Fotoapparat reflektierte.¹⁰ Der im Bild nicht erkennbare Spiegel versetzt den Blickpunkt der Kamera an einen imaginären Ort, den Grund des Schwimmbeckens, von dem aus erst Leiche und Fotoapparat in ihrer fatalen, den Rest des Films zusammenfassenden Konstellation sichtbar werden können. Insofern kann es bei *Sunset Blvd.* nicht um eine einfache Kritik an der Imaginationswelt Hollywoods gehen – der reflektierende Standpunkt verortet sich ja seinerseits im Imaginären – sondern es geht um die mediale Verfasstheit des Begehrens, der sich auch Hollywood verdankt, und die sich im filmischen Apparat (Kamera, Leinwand, Projektor) verkörpert.

9 Die Grenze zwischen Realität und Fiktion wird im Film auch durch weitere Momente durchbrochen: So wünscht sich Norma, die geplante Salomé-Verfilmung mit Cecil DeMille in den Paramount Studios zu drehen; der damals erfolgreiche Regisseur tritt im Film persönlich auf, wie auch *Sunset Blvd.* von Paramount produziert wurde. Für weitere Beispiele vgl. Bronfen 2009, 64–69.

10 Für das Verhältnis zwischen Körper und Spiegel im Film (u. a. am Beispiel von *Sunset Blvd.*) vgl. Chateaufort/Gaudreault 1996.

3. Blue Box und Schwarzes Loch: *Mulholland Dr.*

Von einer ganz ähnlichen Konstellation geht *Mulholland Dr.* aus – ein Film, der bereits im Titel eine Parallele zu *Sunset Blvd.* trägt, denn beide verweisen auf berühmte Straßen in der Nähe von Hollywood.¹¹ Konkreter übernimmt *Mulholland Dr.* die Problematik von Projektion und Spiegelung, die in *Sunset Blvd.* zwischen Norma und der Leinwand bzw. Kamera besteht, versetzt sie aber in den Raum intersubjektiver Beziehung. Dieser wird v. a. von drei Positionen (SchauspielerIn, Double, Regisseur¹²) eröffnet, die von jeweils verschiedenen Figuren besetzt werden können; so erzählt der Film – obwohl in ihm ebenfalls Anfang und Ende auf komplexe Weise ineinander greifen – nicht eine einsinnige Geschichte, sondern fügt zunächst disparate Fragmente zusammen, die einander variieren, reflektieren und somit ein imaginäres Universum ergeben. Wenn im Film also mehrmals der bekannte Schriftzug »Hollywood« gezeigt wird (bspw. 20:08), so ist dies weniger als Hinweis auf den Ort der Handlung als auf die Struktur seiner Welt zu verstehen: Sie ist inhaltlich wie formal von jener Medialität geprägt, die Hollywood überhaupt erst zum Inbegriff einer Traumwelt werden ließ.

Das lässt sich zunächst an jenem Fragment veranschaulichen, das von der jungen Betty erzählt, deren Traum, SchauspielerIn zu werden, kurz vor der Erfüllung steht: Sie ist zu einem Casting eingeladen worden und zeigt sich von der Filmstadt offenkundig fasziniert. Für die Zeit ihres Aufenthalts darf sie das Apartment ihrer abwesenden Tante beziehen und trifft dort völlig unvermutet auf eine schwarzhaarige Frau, die bei einem Unfall ihr Gedächtnis verloren und sich in die verlassene Wohnung gerettet hat. Nach ihrem Namen gefragt, antwortet die



Abb. 6: *Mulholland Dr.*, 25:16.

Schwarzhaarige, sie heiÙe Rita – muss aber später einräumen, dass sie auch ihren Namen nicht mehr erinnere; »Rita« kam ihr nur in den Sinn, weil sie im Badezimmerspiegel ein Filmplakat mit Rita Hayworth gesehen hat. Die entsprechende Einstellung ist bemerkenswert (vgl. Abb. 6): Die Kamera, über der linken Schulter der SchauspielerIn platziert, fokussiert das Spiegelbild der Schwarzhaarigen im Dreiviertelprofil, während die Konturen ihres Gesichts am rechten Bildrand verschwimmen. Die so hergestellte imaginäre Totalansicht der Figur – sonst gerne eingesetzt, um die Selbstreflexion einer Person zu veranschaulichen – wird durch den Umstand gebrochen, dass »Rita« nicht ihr Spiegelbild, sondern einen zweiten, kleineren Spiegel betrachtet, der sich

11 Lynch verweist immer wieder auf *Sunset Blvd.* als für seine Arbeit wichtigen Film. In *Inland Empire* (2006) nimmt er bspw. den in *Sunset Blvd.* gezeigten Filmausschnitt auf, indem er eine Figur die Zeile »Cast out this wicked dream that has seized my heart« wiederholen lässt.

12 Die Handlung um den Regisseur Adam Keshner bleibt zunächst unverbunden mit dem Rest der vorgestellten Geschichten, bietet dafür dem zunehmend alptraumhaft-bedeutungsschwangeren Film in mancherlei Hinsicht ein komisches Gegengewicht. Zudem karikiert Lynch in der Auseinandersetzung des Regisseurs mit den unberechenbaren Produzenten auch das Schicksal seines eigenen Films (der zunächst von ABC als Pilot einer TV-Serie geplant war, dann aber – trotz bereits geleisteter Arbeit – fallen gelassen wurde und erst nach langen Verhandlungen zum Kinofilm verarbeitet werden konnte).

zwischen sie und ihr Abbild zu schieben scheint. Er zeigt das Bild eines Plakats, das den Film Noir *Gilda* (1946) mit der blonden Rita Hayworth in der Hauptrolle bewirbt. Deutlich genug wird also Film und Spiegelung zusammengebracht; und wenn in der anschließenden Sequenz die Kamera immer näher an den Spiegel heranzieht, bis alle Konturen verschwimmen und die schwarzhaarige »Rita« aus dem Nebel tritt, so wird diese Identifizierung einem Eintreten in den Spiegel gleichgesetzt.

Das in der besprochenen Einstellung problematisierte Selbstverhältnis – als Spiegelbild der Figur wird ein Filmplakat gegeben – greift in der anschließenden Geschichte auf das Verhältnis zwischen Rita und Betty aus. Tatsächlich scheint Rita in den Augen Bettys der unwiderstehlichen Frau »ohne Vergangenheit« zu gleichen, die Rita Hayworth in *Gilda* verkörpert; dies freilich nur, insofern sie, die zumeist schweigsam, verletzlich und passiv erscheint, eine Art Leinwand verkörpert, auf die Betty ihre eigenen Wünsche projizieren kann: Sie versteht das Rätsel um Ritas Identität vor allem als Gelegenheit, gemeinsam heimliche Nachforschungen anzustellen und sich »just

like in the movies« (48:03) zu verhalten. Als ersten Schritt schlägt Betty in einer symbolträchtigen Geste vor, die Handtasche Ritas zu durchsuchen – »your name must be in your purse« (43:21), meint sie – doch dort findet sich nur eine Menge Banknoten sowie ein seltsamer, grellblauer Schlüssel, dessen Funktion zunächst ebenso rätselhaft bleibt wie die Identität Ritas.



Abb. 7: »Let me do it for you.«
Mulholland Dr., 1:37:35.

Während der anschließenden Nachforschungen entsteht eine intensive Liebesbeziehung zwischen den beiden Frauen, die derart gegensätzlich in Aussehen und Charakter dargestellt werden, dass sie als spiegelverkehrte Abbilder von einander erscheinen.

Diese verborgene Spiegelbeziehung wird durch eine Liebesszene zwischen den beiden Frauen explizit gemacht (1:36:30-1:42:00): Die Ergebnisse der Nachforschungen um ihre Identität erschüttern Rita dermaßen, dass sie ihre Haare abschneiden will; Betty hält sie davon ab, indem sie ihr sagt: »I know what you have to do. Let me do it for you.« Sie setzt ihr eine blonde Perücke auf, die beiden betrachten sich im Badezimmerspiegel: »You look like someone else«, staunt Betty. In der Tat erscheint Rita, die puppenhaft starr in den Spiegel blickt, nun auch äußerlich als Spiegelbild Bettys (Abb. 7). Das Hilfsangebot »let me do it for you« wirft folglich das Verhältnis zwischen den Frauen *en abîme*, da Rita faktisch immer schon reine Projektionsfläche für Betty war; indem Betty nun Ritas Sorgen auf sich nehmen will, wird sie zur Stellvertreterin ihrer eigenen Projektion. In dieser Komplexität ist die anschließende Liebesszene zu verstehen, in der Betty, mit glückseligen Tränen in den Augen und der Hilflosigkeit einer Versinkenden in der Stimme, immer wieder ausruft: »I'm in love with you ... I'm in love with you.«

Kurz nach diesem ersten Höhepunkt einer Beziehung, in der Bettys fassungsloses Liebesglück immer deutlicher als narzisstische Faszination erkennbar wird, findet Betty eine kleine Kiste von grellblauer Farbe in ihrer Handtasche, die augenscheinlich zu dem eben genannten blauen Schlüssel passt. So schließt sich ein traditioneller Erzählkreis, in dem sich das Rätsel der Identität und seine Erschließung symbolisieren

mag; er bindet die beiden Frauenfiguren nun auch formal zusammen.¹³ Ebenso wichtig ist jedoch, dass man die blaue Kiste auch als Rebus lesen kann, in dem sich die als *blue box* bekannte Schnitttechnik verkörpert: Sie ermöglicht es z. B., dieselbe Figur mehrmals ins Bild zu kopieren und sich im Raum spiegeln zu lassen; auf sie spielt die Eröffnungsszene des Films an (Abb. 8), in der man vervielfältigte Paare vor blauem Hintergrund tanzen sieht.¹⁴ Die blaue Kiste macht also (ähnlich wie der Spiegel) das Problem der Geschichte, das auf die Faszination durch Spiegelung und Projektion zielt, in der Erzählung gegenständlich lesbar und bezieht es zugleich auf eine explizit filmische Technik.

So ist die *blue box* Inbegriff der spiegelnden Verdopplung, aus der sich die imaginäre Liebe zwischen Betty und Rita entwickelt. Als Rebus, d. h. als Gegenstand mit Schriftcharakter, steht die blaue Kiste aber auch quer zur Ordnung des Imaginären, ähnlich wie der Schriftzug in dem Stummfilmausschnitt aus *Sunset Blvd.* die imaginäre Identifikation zwischen Norma und ihrem »celluloid self« unterbrach. Die blaue Kiste wäre also zugleich Ursprung und Unterbrechung jenes Spiels von Projektion und Identifikation, das der Film thematisiert. Das wird im Film weiter vertieft, wenn die Kiste geöffnet wird: In dem Moment, in dem Rita den Schlüssel aus ihrer Handtasche nimmt, verschwindet Betty aus dem Bild; und als sie die *blue box* vorsichtig öffnet, wird der Kamerablick in ihr Inneres gesogen, die dargestellte Welt verschwindet in dem schwarzen Loch der Öffnung und es folgt ein sekundenlanges *blackout*. Ähnlich wie das Kameraauge in *Sunset Blvd.* scheint die blaue Kiste also mit einer Dunkelheit zusammenzuhängen, die am Grund von Projektion, Spiegelung und Identifizierung liegt und die imaginäre Welt zugleich trägt und bedroht.

Für die Deutung der *blue box* ist ein weiteres Fragment von Interesse, das mit der bislang vorgetragenen Geschichte nur lose verbunden ist – sie spielt in einem Diner mit dem sprechenden Namen *Winkie's*, zu dem die Handlung immer wieder zurückkehrt. Zwei Männer befinden sich in einer Art Therapiesituation: Der eine berichtet dem anderen von seinen schrecklichen Alpträumen, in denen er sich mit seinem Gegenüber in *Winkie's* befinde; die namenlose Angst, die er im Gesicht des anderen liest, verdoppele seine eigene – »and then I realize what it is... there's a *man* in the back of this place – he's the one who's doing it! [...] I can see his face! I hope that I *never* see that face *ever* outside of a dream...« (13:30–14:12). Der Gesprächspartner begreift, warum ihm der Traum erzählt wird: »You came to see if he's out there.« Doch die folgende Szene verkehrt sich von der sachlichen Realitätsprüfung zum Ausagieren des



Abb. 8: *Mulholland Dr.*, 1:19.

13 Zur Kontextualisierung und Deutung dieser Szene vgl. meinen Aufsatz »No hay banda« (2013), aus dem ich einige Gedanken für meine Argumentation übernehme.

14 Die Verbindung zwischen »blue box« und der Eröffnungsszene wird auch von Shostak (2008, 11) hergestellt, ohne allerdings auf das mediale Verfahren der »blue box« zu verweisen. Statt dessen versteht sie die Kiste als »a metaphor for the psyche's screen« – und lässt sich daher als gutes Beispiel für die psychologisierenden Lesarten von Lynchs Filmen anführen.

Albtraums (leise unterstrichen durch die Ausblendung von Geräuschen und die unruhiger werdende Kameraführung); als die beiden Männer an die Rückwand des Diners gelangt sind, schießt ein schwarz verfärbtes und entstelltes Gesicht hinter der Mauer hervor, dessen blitzartiger Anblick den »Träumenden« unmittelbar tötet. Das schwarze Gesicht scheint mit der Dunkelheit im Innern der *blue box* verbunden zu sein, in der die vorgestellte Realität verschwindet.

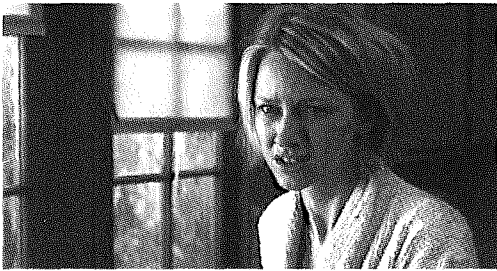


Abb. 9: »You've come back!«
Mulholland Dr., 2:09:44–2:10:35.

Diese Vermutung wird von dem Schluss des Films bestätigt, der nach dem *blackout* die bisher erzählte Geschichte von Betty und Rita abbricht, um eine Welt zu skizzieren, die das begehrte Gegenüber verloren hat. In ihr stellt sich das Verhältnis zwischen den beiden Frauen anders, nämlich als Demütigungs- und Eifersuchts-geschichte dar: Die blonde Schauspielerin, die nun Diane heißt, wurde von der schwarzhaarigen Camilla wegen eines Dritten, dem Regisseur Adam Kesher, verlassen, und mit ebenso großer Leidenschaft wendet sich Diane nun gegen jene Welt, die sie zuvor so fasziniert bejagt hat – eingeschlossen sich selbst. Doch darf man diese zweite Version der Geschichte nicht für die einzig wahre halten, bloß weil sie am Ende des Films steht: Sie stellt vielmehr das spiegelverkehrte Abbild des faszinierten Liebesverhältnisses dar. Ganz offensichtlich fällt Diane in der Einsamkeit in eben jenen Abgrund, in den Betty und Rita in der geschilderten Liebesnacht gemeinsam stürzten – nur dass ihr nun das gespiegelte Gegenüber fehlt. Das wird in einer Szene anschaulich, in der man die verlassene Diane hilflos in der Küche stehen sieht; unvermittelt erscheint Camilla ihr gegenüber – »You've come back!« ruft Diane zuerst in fassungs-

losem Glück aus. Langsam wandelt sich jedoch in den folgenden Sekunden ihr Gesichtsausdruck von Faszination zu angewiderter Aggression: Der Gegenschnitt zeigt Diane selbst an jener Stelle, an der Camilla erschien; mit stumpfem Blick starrt sie in die Leere (Abb. 9).

Diese nur kurz skizzierte Variante der Liebesgeschichte endet damit, dass Diane den Mord Camillas in Auftrag gibt. Als Zeichen dafür, dass Camilla tot sei, wird der Mörder einen grellblauen Schlüssel in Dianas Apartment hinterlassen. Die Frage, was dieser Schlüssel öffne, quittiert er mit einem Lachen, das noch lange nachhallt, während die Kamera langsam zur Rückwand von *Winkie's* zurückkehrt: Dort sieht man in völliger Dunkelheit das Wesen mit dem schwarzen Gesicht die *blue box* in den Händen wenden, bevor es sie fallen lässt; aus der am Boden liegenden Kiste krabbelt jenes Rentnerhepaar, mit dem Betty einst in Hollywood angekommen ist und ihre Faszination für die Filmstadt geteilt hat. Unter wildem Gelächter dringt es in Dianas Apartment ein, in dem man einen blauen Schlüssel auf dem Couchtisch liegen sieht. Vor den jetzt ins Riesenhafte wachsenden grotesken Rentnern flieht Diane ins Schlafzimmer, tastet in blinder Panik nach einem Revolver und erschießt sich. Die Gewalt, die sich gegen Diane wendet, stammt also aus dem Innern der *blue box*, die zugleich den medialen Ursprung ihrer Wunschprojektionen verkörpert. Rauch verhüllt das Zimmer, in dem es bläulich schimmert, bevor ein Panorama-Blick über Hollywood gezeigt wird. Wenn die Kamera nach Dianas Selbstmord wieder das stumme Panorama L.A.s zeigt, so dass gewissermaßen die Wogen über Dianas Haupt zusammenschlagen, um sich darauf in elegischer Ruhe wieder auszubreiten, so könnte man auch hier kommentieren: »The dream she clung to enfolded her.« Hollywood würde damit zu einem Namen für die Ambivalenz faszinierter Liebe und selbstmörderischer Gewalt, die in der *blue box* vergegenständlicht und in den zwei Liebesgeschichten des Films erzählerisch entwickelt wird. Das unmenschliche schwarze Gesicht hingegen ließe sich als ein weiterer Versuch deuten, dem dunklen Grund und Ende des Imaginären ein Abbild zu geben.

4. Blinde Reflexe: *No Country for Old Men*

An diesem entscheidenden Punkt – dem Versuch, das Unsichtbare zu repräsentieren – kommt Lynchs Film mit *No Country for Old Men* der Brüder Coen zusammen. Diese Anschlussfähigkeit ist um so bemerkenswerter, als sich die Filme der Coens ansonsten deutlich von denen Lynchs unterscheiden: So gestalten die Brüder Coen ihre Erzählungen meist chronologisch, während Lynch für seine nicht-chronologischen, kreisförmigen Erzählstrukturen berüchtigt ist. In *Mulholland Dr.* bspw. waren die verschiedenen Erzählstränge u. a. dadurch miteinander verknüpft, dass dieselben Schauspieler in verschiedenen Rollen auftauchen; durch die so entstehenden Reflexe und Spiegelungen wird ein stets suggestives, aber auch kaum genauer zu artikulierendes Netz von Verweisen geknüpft. Ganz anders die Brüder Coen: Zwar gibt es auch in ihrem Film Echos und Spiegelungen, aber sie zeitigen ganz andere Effekte; während die Spiegelungen bei Lynch eine traumähnliche, bedeutungsschwangere Atmosphäre schaffen, zeigen sie sich bei den Coens nur als blinde Reflexe, in denen sich kein Bild mehr erkennen lässt – und an diesen blinden Punkten zerbricht zuletzt auch das offenkundige Sinnversprechen der Chronologie. Ebenso fehlt ihrem Film eine inhaltliche Referenz auf Hollywood und den filmischen Apparat, wie sie bei Lynch gegeben ist; die Anspielungen auf die Filmwelt sind bei den Brüdern Coen subtiler und nur in der formalen Adaption verschiedener Hollywood-typischer Filmgenres zu erkennen: So wie bspw. *The Man Who Wasn't There* oder *Miller's Crossing* ganz deutliche

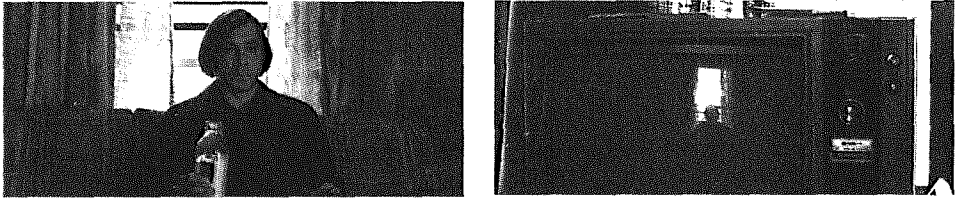


Abb. 10a: Chigurh, *No Country for Old Men*, 33:16-36:53.

Auseinandersetzungen mit dem Film Noir sind, so spielt *No Country for Old Men* mit einigen einprägsamen Bildern auf den Western an, dessen Genrekonventionen in der Handlung zugleich gesprengt werden.

Der Kern der Geschichte beginnt, als Llewelyn Moss durch Zufall auf die Stätte eines vernichtenden *Shootouts* zwischen zwei Drogenbanden trifft, in deren Umgebung er einen schwarzen Aktenkoffer findet. Seine Reaktion, als er die Unmenge Banknoten im Innern des Koffers erblickt, ist bemerkenswert: Er verzieht keine Miene, nicht schweigend, als hätte er genau diesen Anblick erwartet, und schließt den Koffer wieder. Sein Leben jedoch – das heißt die nächste halbe Stunde, bis er geradezu achtlos über den Haufen geschossen werden wird – wird von nun an von dieser »black box« bestimmt, die das Objekt des Begehrens schlechthin verkörpert: Ihr konkreter Inhalt ist für die folgende Erzählung, die allein von dem Kampf um den Koffer handelt, völlig irrelevant. Wie Moss richtig erkennt, werden beide Parteien nach dem Objekt suchen und ohne zu zögern jeden töten, der ihn sich angeeignet hat; was er jedoch nicht wissen kann, ist, dass der auf ihn angesetzte Killer noch nicht einmal dieser basalen Motivationsstruktur bedarf und dementsprechend unberechenbar ist.

Chigurh – so heißt der Mörder – zeigt meist einen völlig emotionslosen Ausdruck (vgl. Abb. 10a), so dass man sein Gesicht mit einer blanken Leinwand vergleichen könnte. Die Geschichte hingegen zeigt, dass das Gegenteil der Fall ist: Jeder Versuch, eine nachvollziehbare Intention, ja nur ein basales Begehren auf dieses Gesicht zu projizieren, schlägt radikal fehl – Chigurh bleibt undurchdringlich wie eine »black box«. Die erste Tat, die Chigurh als Auftragsmörder vollbringt, ist, seine Auftraggeber zu töten – warum, wird man nie mit Sicherheit erfahren. Das Geld jedenfalls interessiert ihn offensichtlich nur zweitrangig: Auf den Versuch eines Opfers, sich mit der Behauptung freizukaufen, er wisse, wo sich der Koffer befinde, antwortet Chigurh, bevor er ihn tötet: »I know something better. I know where it's going to be.« Und tatsächlich sind seine Handlungen von einer rücksichtslosen Gewalttätigkeit geprägt, die sich nur dadurch erklären lässt, dass Chigurh keine wesentliche Differenz zwischen Gegenwart (Suche nach dem Koffer) und Zukunft (Besitz der Koffers) anerkennt; und selbst nachdem er sich den Koffer angeeignet hat, tötet er weiter. Insofern ist es nur konsequent, wenn auch der Film den Aktenkoffer im letzten Drittel aus den Augen verliert: Er interessiert sich vorrangig für die Figur Chigurh, die, von jedem konkreten Objekt des Begehrens abstrahierend, die rein formale Gesetzmäßigkeit und schiere Negation zu verkörpern scheint. Das wird allgemein von dem Umstand verdeutlicht, dass der Anblick Chigurhs für jede handlungstragende Figur den Tod bedeutet; und weiterhin von jenen Szenen eindrücklich unterstrichen, in denen Chigurh von zwei Menschen fordert, ihr Leben im Wortsinne aufs Spiel zu setzen – indem sie auf die Münze wetten, die er bereits geworfen hat. Die Reaktion von Carla Moss, einem der



Abb. 10b: Sheriff Tom Bell, *No Country for Old Men*, 33:16–36:53.

Opfer, bringt es auf den Punkt: »The coin don't have no say – it's just you.« Chigurh, nicht der Münzwurf, verkörpert das zum formalen Gesetz erhobene Zufallsprinzip.

Nichts ist auswegloser, als die blinde Gewalt des Zufalls begreifen zu wollen. Das betont ein weiterer Erzählstrang, der die Verfolgung Chigurhs durch den alternden Sheriff Tom Bell schildert und den Film bildlich wie thematisch mit dem Western verbindet. Während es im Western häufig um den Gegensatz zwischen Zivilisation und Wüste, Gesetz und Verbrechen geht, zeigen die ersten Worte des Sheriffs, die zu Beginn des Films noch aus dem Off verlauten, allerdings eine grundsätzliche Verschiebung an: Der Kampf gegen die Outlaws wird an der Stelle unmöglich, an der letztere nicht einmal mehr dem alltäglichen Gesetz des Begehrens unterworfen sind – in welchen Zeiten leben wir, so die wiederholte Klage des Sheriffs, in denen ein Mord nicht einmal mehr der Motivation bedarf. Gegenüber dieser absoluten Leere, die in Chigurh ein ausdrucksloses Gesicht erhält, kann der alte Sheriff nur immer wieder sein hilfloses Unverständnis konstatieren; zwar nimmt er die aussichtslose Verfolgung auf, doch gelingt es ihm nicht, den Täter zu identifizieren, geschweige denn zu stellen. So lässt der Film neben dem Verständnis seiner Figuren auch die Genreregeln des Westerns – hier: klare Oppositionen, die sich im Duell gegenüberstehen – zusammenbrechen. Das lässt sich am Beispiel zweier Szenen veranschaulichen, die noch einmal mit Projektion und Spiegelung zusammenhängen, und sie mit Identifikation und Duell verbinden.

Die erste Szene ergibt sich am Beginn der Verfolgung. Chigurh hat den Wohnwagen, in dem Moss lebte, gefunden, doch Moss ist vor wenigen Stunden geflohen; gleichgültig nimmt Chigurh dies zur Kenntnis, indem er eine Flasche frische Milch aus dem Kühlschrank nimmt, sich ins Sofa fallen lässt und seine Silhouette in der Mattscheibe des Fernsehgeräts betrachtet (Abb. 10a). Nur wenige Minuten später trifft der Sheriff ein; er bemerkt sofort, dass Chigurh vor ihm da war – die Flasche Milch auf dem Couchtisch ist noch kalt – und weiß zugleich um die unüberbrückbare Distanz zwischen ihm und dem Mörder: Dem aufgeregten Kommentar seines Assistenten, man müsse eine Fahndung nach dem Einbrecher einleiten, entgegnet er kalt, während er sich ein Glas Milch einschenkt: »Alright. What are we searching for? Looking for a man who has recently drunk milk?« (36:32) Die Geste ist bedeutsam: das Zeichen, das die Präsenz des Mörders anzeigt – die kalte Milchflasche – reicht zu seiner Identifizierung nicht aus; ansonsten ist über die Identität des Mörders nichts bekannt. Doch indem der Sheriff nun von eben jener Milch trinkt, die Chigurh aus dem Kühlschrank nahm, findet eine andere, verschobene Form der Identifizierung statt: Der Sheriff führt die Handlung aus, die Chigurh begann – natürlich ohne dass diese körperliche Kontiguität zu einer Festnahme führen könnte. Diese gleichzeitige Nähe und Distanz wird nochmals unterstrichen, wenn nun der Sheriff – wie zuvor Chigurh – im Sofa sitzt und mit hilflosem Blick seinen ungestalteten Schatten in der Mattscheibe betrach-

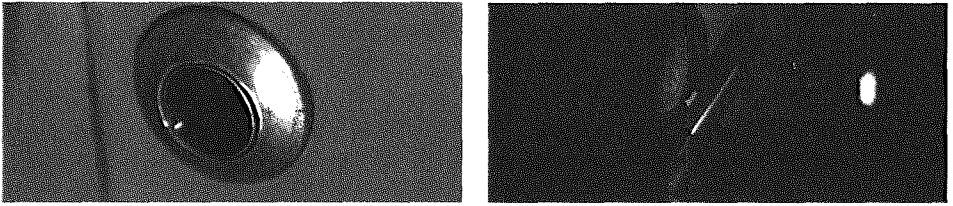


Abb. 11a: Reflexe im Türschloss, *No Country for Old Men* 1:40:11-1:41:09.

tet (Abb. 10b). Anders als bei Wilder und Lynch führt die Spiegelung hier gerade nicht zu einer projektiven Identifizierung mit dem anderen, sondern wirft den Gespiegelten hoffnungs- und verständnislos auf sich selbst zurück. Und natürlich ist es bedeutsam, dass es sich bei diesem Spiegel um ein ausgeschaltetes Fernsehen handelt: So verneint der Film in sich jenen Apparat, dem sich die imaginäre Welt verdankt.

Die angesprochene Szene zu Beginn der Verfolgung spiegelt sich in einer zweiten, die sich an deren Ende ergibt: Moss ist, wie der Film in kalter Beiläufigkeit registriert, in einem Motel von einer Bande Mexikaner überrascht und niedergeschossen worden; wieder zu spät erreicht der Sheriff den Tatort und erkennt an dem zerstörten Türschloss, dass Chigurh ihm auch hier zuvorgekommen ist, um den im Motelzimmer versteckten Koffer zu suchen. Ja, die Reflexe in der Schlossfassung scheinen anzudeuten, dass er immer noch dort ist. Tatsächlich sieht man Chigurh im Gegenschnitt hinter der Tür stehen – und auch er erkennt am Lichtspiel im Türschloss die Anwesenheit des Sheriffs. Dreißig lange Sekunden zeigt der Film das Gegeneinander von Sheriff und Outlaw in den Reflexen des Schlosses, bis Bell die Türe aufstößt – und damit den Gesuchten hinter ihr verbirgt, den er nun vergeblich im Motelzimmer sucht. Den Sheriff im Türrahmen aber zeigt die Kamera als Schattenbild an der Wand, wo der alternde Ordnungshüter noch einmal als Westernheld in der Pose des Duells erscheint (Abb. 11a/b). Erneut ist das Genre des Westerns ad absurdum geführt: Das Duell, in dem das Verbrechen nach klassischer Westernkonvention durch Schussfertigkeit besiegt wird, entpuppt sich als Spiegelfechterei; die Figur aber, die zu dieser Repräsentation Anlass gibt, wird durch eben die Geste verborgen, die den Raum der Repräsentation (hier: das Motelzimmer) öffnet. Es ist daher konsequent, wenn der enttäuschte Sheriff sich in Wiederholung der zuvor besprochenen Szene auf das Bett fallen lässt, um den blinden Fernseher mit verständnislosem Blick anzustarren.

Wie der Film das identifizierende Projektionsspiel, von dem *Sunset Blvd.* und *Mulholland Dr.* handelten, unterbricht – sei es in Chigurhs unmenschlichem Wesen oder in der Konfrontation mit der blinden Mattscheibe –, so bricht er auch die lineare, Verständlichkeit suggerierende Handlung in einem Moment schierer Willkür ab. Nachdem Chigurh (wie man annehmen muss) den Koffer gefunden und alle Gegner getötet hat, sucht er die Frau Moss' auf, um sie – seiner anfänglichen Drohung gemäß – zu töten. Dass es zu diesem Mord keinerlei Anlass gibt (Moss selbst ist ja bereits gestorben), kann ihn nicht daran hindern, sein »Wort zu halten.« Als Akt der Gnade bietet er Carla Moss an, ihr Leben auf einen Münzwurf zu setzen – was diese ablehnt und damit ihr Leben verliert. Auf der Rückfahrt vom Tatort jedoch wendet sich das Zufallsprinzip, nach dem Chigurh zu handeln scheint, gegen ihn: Bei der Überquerung einer Kreuzung rast ein Fahrer, der das Rotlicht übersehen haben muss, in seinen Pickup; schwer verletzt schleppt sich Chigurh vom Unfallort und verschwindet aus der Geschichte. So macht sich der Film die Unbegreiflichkeit Chigurhs zu eigen und

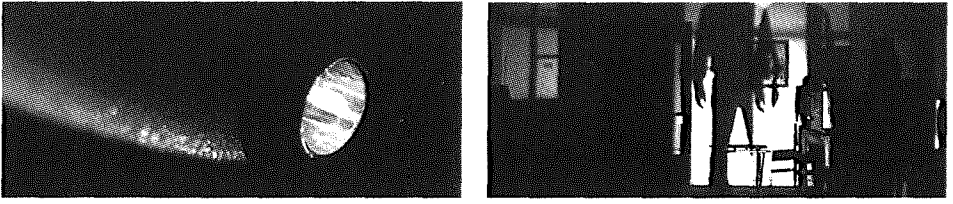


Abb. 11b: Reflexe und Spiegelduell, *No Country for Old Men* 1:40:11-1:41:09.

wendet sie gegen seinen Protagonisten – und damit auch gegen sich selbst. Seine letzte »Einstellung« zeigt sekundenlang die schwarze Leinwand; in dieser Abwesenheit jeder Repräsentation ist nur das sture Ticken einer Uhr zu hören.

Vor dem Hintergrund der vorgetragenen Überlegungen lassen sich die drei Filme als Auseinandersetzungen mit der Medialität des Begehrens verstehen: *Sunset Blvd.* zeigt die Faszination von Spiegelung und Projektion; *Mulholland Dr.* entwickelt die Spiegelwelten, die aus dieser Faszination entstehen, und präsentiert die blinde, jede Repräsentation zerstörende Aggression als ihre andere, gleichwohl tragende Seite. Chigurh aus *No Country for Old Men* schließlich gibt dieser Gewalt ein – ausdrucksloses – Gesicht; an ihm zerbricht die anzitierte Westernkonvention, Sheriff und Outlaw in einer eindeutigen Opposition zu repräsentieren, indem er erneut der (schattenhaft-ambivalenten) Projektion Raum gibt, wenn er identifiziert und gestellt werden soll. So schließen sich die drei besprochenen Filme zu einem (imaginären) Kreis zusammen, der die Produktion von Begehren im Apparat des Kinos abschreitet. Die sich in dieser Perspektive herausbildenden Strukturen lassen sich psychoanalytischen Modellen vergleichen; ihre Doppelwendigkeit – sie verkörpern zugleich das Medium Film selbst – lässt es hingegen nicht zu, sie als reine Repräsentation zu begreifen und tiefenpsychologisch auszudeuten oder umgekehrt als unbeteiligte Reflexion des Films auf seine mediale Verfasstheit bzw. seinen Rezeptionsmodus aufzufassen. Was sich auf der Leinwand zeigt, ist auch im Fall der besprochenen Filme nicht Reflexion, sondern Reflex: Instanzen eines Apparats des Begehrens, die den Film (als Subjekt) konstituieren und deshalb erlauben, von einem *plaisir du cinéma* zu sprechen.

Quellen

Texte

- Baudry, Jean-Louis: Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications* 23 (1975), 56-72.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973.
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Zürich 2009.
- Chateauvert, Jean u. Andre Gaudreault: Le corps, le regard et le miroir. In: *Semiotica* 112 (1996), 93-107.
- Harst, Joachim: »No hay banda«. Gegenständliches Erzählen bei Kleist und David Lynch. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, hg. von Anne Fleig/Christian Moser/Helmut J. Schneider. Freiburg im Breisgau (in Vorbereitung, voraussichtlich 2013).

- Harst, Joachim: Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges, Lynch. In: Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL 2011, 33–44.
- Lacan, Jacques: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris 1978.
- Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris 1990.
- Écrits. 2 Bde. Paris 1999.
- Metz, Christian: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. Paris 1984.
- Shostak, Debra: Dancing in Hollywood's Blue Box. Genre and Screen Memories in *Mulholland Drive*. In: Post Script 28 (2008), 11–28.
- Weber, Samuel: Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1978.
- Žižek, Slavoj: Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out. New York/London 1992.

Filme

- D.O.A. [Dead On Arrival]. Regie: Rudolph Maté. Mit Edmond O'Brien. United Artists, 1950.
- Double Indemnity. Regie: Billie Wilder. Mit Fred MacMurray und Barbara Stanwyck. Paramount, 1944.
- Gilda. Regie: Charles Vidor. Mit Rita Hayworth. Columbia, 1946.
- Inland Empire. Regie: David Lynch. Mit Laura Dern und Justin Theroux. Absurda, 2006.
- Miller's Crossing. Regie: Ethan und Joel Coen. Mit Gabriel Byrne, Marcia Gay Hayden und John Turturro. 20th Century Fox, 2000.
- Mulholland Dr. Regie: David Lynch. Mit Naomi Watts und Laura Harring. Universal Pictures, 2001.
- No Country for Old Men. Regie: Ethan und Joel Coen. Mit Tommy Lee Jones, Javier Bardem und Josh Brolin. Miramax/Paramount Vantage, 2006.
- Queen Kelly. Regie: Erich von Stroheim. Mit Gloria Swanson und Walter Byron. United Artists, 1929.
- Sunset Blvd. Regie: Billy Wilder. Mit William Holden und Gloria Swanson. Paramount, 1950.
- The Dark Mirror. Regie: Robert Siodmak. Mit Olivia de Havilland und Lew Ayres. Universal Pictures, 1946.
- The Man Who Wasn't There. Regie: Ethan und Joel Coen. Mit Billy Bob Thornton, Frances McDormand und Micheal Badalucco. USA Films, 2001.
- The Lady from Shanghai. Regie: Orson Welles. Mit Rita Hayworth, Orson Welles und Everett Sloane. Columbia, 1947.
- Whirlpool. Regie: Otto Preminger. Mit Gene Tierney und Richard Conte. 20th Century Fox, 1950.

PETER GOSSENS

Arbeiten am Quellcode

Radikale Übersetzungen von Shakespeares Sonetten*

Für Stephanie Heimgartner

Im Herbst 2007 machte der Slawist, Komparatist, Dichter und Übersetzer Felix Philipp Ingold auf eine aktuelle Tendenz im Buchmarkt aufmerksam: Das »Neu- oder Nachübersetzen literarischer Texte«, die dem »kanonischen Fundus der Weltliteratur« angehören und nun in neuen, revidierten Übersetzungen vorgelegt werden (Ingold 2007). Ingold nennt Neuübersetzungen von Shakespeares *Sonetten*, Melvilles *Moby Dick*, der *Promessi sposi* von Alessandro Manzoni, aber auch die zahlreichen, teilweise groß angelegten Übersetzungsprojekte zu Klassikern der Moderne, wie William Butler Yeats, T.S. Eliot, Federico Garcia Lorca, Italo Svevo, Giuseppe Ungaretti u. a. Tatsächlich fallen die Nach- und Neuübersetzungen von klassischen Werken in den Verlagsprogrammen der letzten Jahre auf: So etwa die hochgelobte und vielgerühmte Neuübersetzung der Romane Dostojewskijs durch Swetlana Geier¹, oder die ebenfalls mit Preisen versehenen Neuübersetzungen von Klassikern wie Cervantes' *Don Quichote von der Mancha* durch Susanne Lange (Cervantes Saavedra 2008) oder Barbara Conrads Übersetzung von Tolstois *Krieg und Frieden* (Tolstoi 2010), um nur drei Aufsehen erregende Übersetzungsprojekte zu nennen. Ingold macht vor allem zwei Motive für diesen gegenwärtigen Trend zu Neuübersetzungen aus:

Entweder geht es darum, bereits vorliegende Übersetzungen philologisch auf Fehler oder Auslassungen im Text zu überprüfen, sie also zu revidieren, oder es besteht das Bedürfnis nach weitergehender stilistischer Bereinigung beziehungsweise nach der Anpassung eingedeutschter Vorlagen an zeitgenössische Lektüererwartungen. Beide Zugänge sind berechtigt, die jeweils angewandten Verfahren unterscheiden sich allerdings fundamental. (Ingold 2007)

Allerdings sieht Ingold diese Versuche, bereits etablierte Dichter und ihre Werke in zeitgenössischen Übersetzungen erneut zugänglich zu machen, recht skeptisch. Während der »philologische Übersetzer« in seinen Augen den zu übersetzenden Text »auf Korrektheit« überprüft und damit »den Weg zurück zum fremdsprachigen Originaltext neu« eröffnet »und dessen inhaltliches Verständnis optimiert«, versuche der stilorientierte Übersetzer »die Übersetzung als eigenständige Nachdichtung in der Zielsprache zu etablieren und dadurch einen literarischen Mehrwert [...] zu schaffen« (ebd.). Problematisch ist für Ingold vor allem der Bezug zu den doch zahlreichen Vorgängerübersetzungen, die sich aus dem Neuübersetzen eines bereits übersetzten Klassikers ergeben. Die Frage liegt nahe, welchen Sinn die Neuübersetzung eines Klassikers angesichts von annähernd zehn mehr oder weniger vollständigen Übersetzungen

* Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung im Rahmen des Habilitationsverfahrens an der Ruhr-Universität Bochum, gehalten am 23. November 2011.

1 Swetlana Geier übersetzte für den Zürcher Ammann-Verlag folgende Titel von Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe (1994); Der Idiot (1996); Böse Geister (1998); Die Brüder Karamasow (2004); Ein grüner Junge (2006); Der Spieler (2009).

von *Krieg und Frieden*, 30 Übersetzungen der *Promessi Sposi*, wahrscheinlich ebenso vielen Übersetzungen des *Don Quichote*, mehr als 50 Übertragungen von Dantes *Divina Commedia* oder über 70 vollständigen und mehr als 150 weiteren Übersetzungen der *Sonette* William Shakespeares haben kann. Ingold nun wirft den Neuübersetzungen ein schwieriges Verhältnis zu ihren Vorgängern vor, denn die Übersetzer würden, »um Übereinstimmungen zu vermeiden«, um diese Vorgänger »herumdichten«.

In seinem Artikel entwickelt Ingold – obwohl er selbst als ambitionierter Übersetzer von durchaus schwierigen Autoren wie Edmond Jabés, Ossip Mandelstam, Francis Ponge, Guillaume Apollinaire Erfahrung in diesem Metier hat – eine ausgesprochen merkwürdige Vorstellung vom Prozeß des Übersetzens: Wenige Monate vor Ingolds Artikel war der Fall der englischen Pianistin Joyce Hatto bekannt geworden, die innerhalb weniger Jahre alle wesentlichen Werke der Klavierliteratur auf 120 CDs eingespielt hatte und die 2005 als »die größte lebende Pianistin, von der man noch nie gehört hat« galt (Papst 2007). Kurze Zeit nach ihrem Tod (2006) kam heraus, daß ihr Ehemann dieses umfangreiche Œuvre in seinem Tonstudio aus den Aufnahmen anderer Musiker hergestellt, oder vielleicht besser »gesampelt« hatte: Er hatte die Aufnahmen tontechnisch variiert, in Teilen auch mit Aufnahmen seiner Frau ergänzt und daraus eine scheinbar neue Aufnahme eines klassischen Musikstückes hergestellt. Entdeckt wurde dieses Plagiat durch einen Zufall: Ein Musikkritiker überspielte eine neue CD der Pianistin auf *iTunes* und das Programm stellte fest, daß die Aufnahme mit der Einspielung eines ungarischen Pianisten identisch sei. Die Übernahme und Variation, die technische Bearbeitung bereits bekannten musikalischen Materials ist aus datentechnischer Sicht ein Plagiat, auch wenn das vermeintliche Werk der Pianistin bis dahin als akustisches Kunstwerk uneingeschränkte Würdigung erfahren hatte. Dieses Plagiat konnte nur durch den technischen Vergleich mit anderen digitalisierten Medien auf einer Metadatenbank wie *iTunes* nachgewiesen werden. Die Variation des digitalen Quellcodes täuschte lange Zeit die Existenz eines eigenständigen Werkes zumindest vor. Keinem Hörer, auch keinem hauptberuflichen Musikkritiker war dieser Zusammenhang bis zu diesem Zeitpunkt aufgefallen. Auf die gleiche Stufe stellt Ingold nun auch die Arbeit der Neuübersetzer, deren Leistung er nur bedingt als kreative und qualitativ eigenständige Auseinandersetzung mit dem Original sehen will. Für Ingold ist der Bestand der zahlreichen früheren Übersetzungen dem klanglichen Material vergleichbar, das für die CD-Aufnahmen von Joyce Hatto eingesetzt wurde. Auf diese Weise, so fürchtet er, entstünden Übersetzungen, »die kompiliert wären aus allen bisher vorliegenden Fassungen beziehungsweise aus den jeweils besten Passagen, aber auch ergänzt durch neue Versuche, den Texten optimal gerecht zu werden« (ebd.). Im besten Fall, so Ingold, seien diese Neuübersetzungen nicht mehr als ein solches Plagiat, das die »frühere Interpretation [...] nicht ausblendet, sondern systematisch [nutzt] [...], um zu immer besseren, schließlich optimalen« Übersetzungen zu kommen (Ingold 2007).

Natürlich ist Ingold von berufener Seite widersprochen worden: Einige Wochen später publizierte Christa Schuenke, die sich als Übersetzerin von u. a. Shakespeares *Sonetten*, zweier Romane von Hermann Melville, Swifts *Gullivers Reisen* und natürlich von Gedichten John Donnes, Edgar Allen Poes und William Butler Yeats² besonders angesprochen fühlen durfte, eine Antwort. Sie bringt Ingolds Position folgendermaßen auf den Punkt:

2 Shakespeare 1996; Melville 1999; Meville 2002; Yeats 2005; Swift 2005.

Die Frage heißt: Wie können literarische Übersetzer mit der Arbeit ihrer Vorgänger umgehen? Und die Antwort des Kollegen Ingold lautet: Indem sie sich freiweg bei ihnen bedienen und einfach alle Ideallösungen aus älteren Übersetzungen in ihre eigenen Übertragungen übernehmen. Denn Neuübersetzer seien sowieso nur Nachübersetzer, auch wenn sie das natürlich nicht gerne hören wollten. (Schuenke 2007)

Anders als Ingold sieht sie es als eine der wichtigsten Aufgaben des Übersetzers an, die Werke nicht nur neu, sondern philologisch möglichst genau und stilistisch optimal zu übersetzen. Aber als Übersetzerin ist dies für sie keine Frage der Wahl, kein »entweder-oder«, sondern ein »sowohl-als-auch«: Eine Übersetzung muss sowohl philologisch genau als auch stilistisch angemessen, wenn nicht sogar innovativ sein. Die zahlreichen historischen Übersetzungen sind dabei für sie keine Bausteine auf dem Weg zu einer endgültigen und möglichst optimalen Fassung. Die Arbeit des Übersetzers ist vielmehr der Versuch, eine angemessene Lesart eines Textes zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zu schaffen. Die Neuübersetzung von literarischen Werken will daher das »Universum« eines Originals von weltliterarischem Rang« (ebd.) immer wieder neu ergründen. Schon aus philologischer Genauigkeit sei es daher unablässlich, auch frühere Übersetzungen, die als »Wegbereiter« (ebd.) die Rezeption und Wahrnehmung eines Textes über Jahrzehnte begleitet haben, gründlich zur Kenntnis zu nehmen.

Es nicht zu tun, wäre aus meiner Sicht grob fahrlässig und zeugte von mangelnder übersetzerischer Sorgfalt, denn natürlich ist es wichtig, dass man sich nicht allein mit dem zu übersetzenden Original beschäftigt, sondern auch mit der Wirkungsgeschichte, die es in dem Sprach- und Kulturraum hat, in den es hineinübersetzt werden soll. (ebd.)

Für Schuenke ist das Übersetzen ein Prozess individueller Aneignung fremder Texte, ganz gleich wie viele Vorgängerübersetzungen es schon gibt. Die Varianz des übersetzten Textes ergibt sich aus diesem Prozess der Aneignung, der letztlich für den Entschluss zu einer Neuübersetzung verantwortlich sei:

Für mich ist immer die Frage ausschlaggebend, welche konkrete Vorstellung ich von einem Original habe, welches Bild, das sich abhebt von den Vorstellungen, den Bildern, die andere Übersetzer haben oder hatten. Erkenne ich zwischen den Positionen meiner Vorgänger und meinen eigenen Vorstellungen keine nennenswerten Unterschiede, so gibt es für mich keinen Grund, ein Werk neu zu übersetzen. (ebd.)

Die Auseinandersetzung mit der Tradition der Übersetzungen ist dabei ein durchaus kreativer Akt, mit dem der Übersetzer – etwa bei der Übernahme von tradierten Übersetzungen von Eigennamen – sich in einen – wie Schuenke sagt – »Diskurs« (ebd.) einschreibt, und zugleich einem Übersetzerkollegen neidlos die Referenz für eine besonders gelungene Übersetzungsmöglichkeit erweist. Ziel einer Übersetzung sei der Versuch, so Schuenke, einen Text, »ganz gleich, ob es sich um die Erstübersetzung eines Unterhaltungsromans oder um die zweiunddreißigste Übertragung eines Werks der Weltliteratur handelt, in all seinen Schichten und Facetten wiederzugeben« (ebd.). Für sie ist eine Übersetzung »ein Gefüge, ein Ganzes, in das man nicht beliebig das eine oder andere brillante Wort, den einen oder anderen idealen Satz aus irgendwelchen Vorgängerübersetzungen einflücken kann« (ebd.). Eine gute Übersetzung besteht nicht, wie sie abschließend gegen Ingold einwendet, »aus einer Aneinanderreihung noch so idealer Einzellösungen« (ebd.). Ein solches Modell wäre nichts anders, so Schuenke, als ein »nur sprachliches Frankenstein-Monster« (ebd.), ein »charakter- und

seelenloses Flickwerk« (ebd.), wie die Hatto-CDs, mit denen Ingold das Neuübersetzen von Klassikern der Weltliteratur verglichen hatte.

Die Übersetzung als Frankenstein-Monster: Ein Experiment und eine Hypothese

Dennoch steht die Frage im Raum, wie und warum man einen Text wie die *Sonnets* von William Shakespeare heute überhaupt noch übersetzen soll. Immerhin gibt es gerade bei den Sonetten eine lange Übersetzungstradition, mit denen die verschiedenen Übersetzer auf irgendeine Weise umgehen müssen. Trotz bzw. wegen der Vielzahl der Übersetzungen kann bzw. muss man davon ausgehen, daß zumindest ein großer Teil der Übersetzer bei ihrer Arbeit diese lange währende Tradition als latentes Wissenspotential berücksichtigt. Sie alle bilden im Hinblick auf Shakespeare einen Teil des kulturellen Gedächtnisses. Das Bewusstsein, am Ende einer langen Tradition zu stehen, scheint jedoch für die Übersetzer der Shakespeare-Sonette keine Bremse, sondern eher ein Motor zu sein. Aber ist angesichts dieser Tradition überhaupt eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Text noch möglich? Ist Ingolds Befürchtung, dass weitere Neuübersetzungen nur noch hybride Textstrukturen hervorbringen, nicht in gewissem Maße auch berechtigt? Und noch deutlicher: Ist es überhaupt möglich, in einem Umfeld von ca. 155 vorhergehenden Übersetzungen noch eine neue Fassung des Textes zu schaffen, die unabhängig von ihren Vorgängern Originalität und sprachschöpferische Innovation miteinander verbindet?

Es lohnt sich, einige neuere Versuche, Shakespeares Sonnets zu übersetzen, anzuschauen. Bevor wir uns Übersetzungen von Christa Schuenke, Franz Josef Czernin und Ulrike Draesner zuwenden, möchte ich ein kleines Experiment wagen: Nimmt man Ingolds Befürchtungen ernst, so gleicht der Übersetzungsprozess bei Neuübersetzungen eher einem programmierten Automatismus als einem kreativen Akt. Die Entwicklungen moderner Technik machen es immerhin möglich, diese Form digitalisierter Textherstellung zu simulieren. Die zahlreichen Übersetzungsprogramme, die im Internet verfügbar sind, gleichen dabei in gewisser Weise den technischen Bedingungen, die der Ehemann und Toningenieur vom Joyce Hatto bei der Herstellung der CDs zur Verfügung standen. Der Ausgangstext wird hier in ein Digitalisat verwandelt, das dann in einen anderen (sprachlichen) Code übertragen wird. Wenn man eines der Shakespeare-Sonette in ein solches Übersetzungstool eingibt³, sind die Ergebnisse zumindest interessant. So übersetzt das Programm *Babelfish* den Text – hier das Sonett Nr. 18 – möglichst wörtlich. Das Ergebnis sieht folgendermaßen aus und ist zunächst einmal ernüchternd:

Vergleiche ich thee mit einem summer's-Tag? Tausendkunst reizender und mäßiger: Raue Winde rütteln die süßen Knospen von Mai, Und summer's-Mietehath ein alles zu kurzes Datum: Einmal zu heiß glänzt das Auge des Himmels, Und ist häufig sein verdunkelter Goldteint, Und jede Messe der Messe von den Abnahmen einmal, Zufällig oder nature's-ändernder Kurs untrimmed: Aber thy ewiger Sommer verbläßt nicht, Noch verlieren Sie Besitz dieses angemessenen Tausend ow' Str. noch soll Todesbrag-Tausend wander' Str. in seinem Farbton, wenn in den ewigen Linien, zum Zeit Tausend grow' festzusetzen; Str.,

3 Als englischsprachige Textgrundlage liegt zugrunde: Shakespeare 1997, hier 18.

Solange Männer atmen können oder Augen können sehen, So lange Leben gibt dieses und dieses das Leben zum thee.⁴

Obwohl das Original in Vers- und Strophenform eingegeben wurde, stellt das Programm den Text als Fließtext dar; einige Worte werden gar nicht übersetzt, nur Bruchstücke sind verständlich. Problematisch scheinen vor allem alte orthographische Formen, die ungewohnte Syntax der Lyrik und das für Lyrik charakteristische Miteinander von Textinhalt und Form zu sein.

Ein ähnliches Ergebnis konnte man noch vor Jahren mit dem Übersetzungstool von *Google* erzielen, doch *Google* hat in den letzten Jahren »gelernt«, hier ein aktuelles Ergebnis:

Soll ich vergleichen dich einem Sommertag?
 Du bist viel schöner und gemäßiger:
 Raue Winde tun schütteln Darling Buds of May,
 Und der Sommer ist Leasing hat alle zu kurz einen Termin:
 Irgendwann zu heiß das Auge des Himmels leuchtet,
 Und oft ist sein Gold Teint gedimmt,
 Und jeder Messe aus fairem irgendwann abnimmt,
 Durch Zufall oder der Natur verändert natürlich unbeschnitten:
 Aber deine ewigen Sommers wird nicht verblassen,
 Auch verlieren Besitz faire du ow'st,
 Ebenso darf der Tod prahlen du in seinem Schatten wander'st,
 Wenn in der ewigen Zeilen zu Zeit du grow'st,
 Solange die Menschen atmen können, oder die Augen sehen können,
 So lange lebt das, und das Leben gibt dir.⁵

Interessant ist hier auf den ersten Blick, dass *Google* sich an die Formalia der Zeilenbruchs hält und dementsprechend jede Zeile einzeln übersetzt. Zwar entsteht auch hier ein nicht unbedingt sinnvoller, geschweige denn künstlerisch wertvoller Text, aber anders als sein Vorgänger ist der Text an vielen Stellen lesbar, ja mehr noch: Der kundige Leser fühlt sich an die Traditionen der Shakespeare-Übersetzungen erinnert.⁶ Hier einige Beispiele: Der erste Vers, den *Google* mit »Soll ich vergleichen dich einem Sommertag?« übersetzt, erinnert an die Übersetzung von Stefan George, der schrieb: »Soll ich vergleichen einem sommertage« (Shakespeare 1909, 24; vgl. Gutsch 2003, 59). Das »Raue Winde tun schütteln« aus Vers 3 findet sich ähnlich im Übersetzungsversuch von Dieter Mehl (»Raue Winde schütteln«, Mehl 1965, 33; vgl. Gutsch 2003, 30); ebenso übersetzt Mehl in Vers 4 »das Auge des Himmels«, übrigens wie bereits in der ersten Übersetzung dieses Sonetts durch Johann Joachim Eschenburg (Eschenburg 1787, 581; vgl. Gutsch 2003, 28). Dieter Mehl, der 1965 eine sog. Interlinearversion vorlegte, die sich formal nicht grundlegend von anderen Versuchen unterscheidet, übersetzt auch in Vers 11: »du wandelst in seinem Schatten«, und Vers 13 lautet bei ihm: »Solange Menschen atmen und Augen sehen können«. Den Beginn des Verses 14

4 Übersetzung mit *Babelfish* (<http://www.babelfish.de/>), erstellt am 20. November 2011.

5 Übersetzungen mit *Google Übersetzer* (<http://translate.google.de/?hl=de&tab=wT>), erstellt am 20. November 2011.

6 Zum Vergleich wurde hier eine Anthologie herangezogen: Gutsch 2003. Hier finden sich nicht nur 155 Übersetzungen des Sonettes 18, sondern auch nähere bibliographische Angaben zu allen Übersetzungen.

findet man sowohl bei Mehl (»so lange lebt dies hier«) als auch bei Gottlob Regis (»so lange lebt dieß«, Regis 1836, 22; vgl. Gutsch 2003, 39). Die Übersetzung von »But thy eternal summer« (V. 9) mit »dein ewiger Sommer« findet sich auch bei Beatrice Barnstorff Frame (Shakespeare 1931, 38; vgl. Gutsch 2003, 29). Und die Übersetzung »der ewigen Zeilen« hat Parallelen bei Dorothea Tieck (»da ew'ge Zeilen«, Tieck 1826, 325; vgl. Gutsch 2003, 37) und Gottlob Regis (»wenn ew'ge Zeilen«, Regis 1836, 22).

Die Differenz zu den beiden Vorgänger-Übersetzungen ist deutlich: Während frühere bzw. ältere Übersetzungsmaschinen gerade poetische Texte relativ unpräzise und teilweise gar nicht übersetzten, analysiert *Google Übersetzer* den fremdsprachigen Quelltext mittlerweile sehr genau. Partiiell gelingen *Google* dabei Übersetzungen, die nicht unbedingt wörtlich zu nennen sind, aber deutlich von der Tradition der deutschsprachigen Shakespeare-Übersetzung profitieren. Die Anfangsverse zeigen auch bei anderen Sonetten eine erkennbare Nähe zu klassischen Vorbildern. So übersetzt *Google* den ersten Vers des ersten Sonetts »From fairest creatures we desire increase« mit »Von schönsten Wesen wünschen wir erhöhen«. Genau diese Wortwahl findet sich auch in der wohl einflussreichsten Übersetzung des 19. Jahrhunderts, der Übersetzung von Friedrich Bodenstedt, dort heißt es: »Von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung« (Shakespeare 1866, 123). Der Anfang des zweiten Sonetts lautet bei *Google*: »Wenn vierzig Winter deine Stirn so belagern,/Und graben tiefe Gräben in deiner Schönheit der Bereich«. Auch hier finden wir auffällige Ähnlichkeiten zu älteren Übersetzungen. So übersetzt Terese Robinson den ersten Vers: »Wenn vierzig Winter deine Stirn beschweren« (Shakespeare 1927, 9), der zweite Vers findet u. a. Parallelen bei Eschenburg: »und tiefe Gräben in [...] deiner Schönheit [...]« (Eschenburg 1787, 577). Den letzten Vers, der bei *Google* folgendermaßen lautet: »Und siehe dein Blut warm an, wenn du es kalt fühlst.« hat Eschenburg folgendermaßen übersetzt: »und dein Blut warm sehen, wenn du es kalt fühlst« (ebd., 578).

Auch wenn es derzeit noch etwas weit zu gehen scheint, sei hier die These aufgestellt, dass Googles Übersetzertool mittlerweile nicht mehr nur einfach übersetzt, sondern auch auf das andernorts umfassend gesammelte kulturelle Wissen zurückgreift. Diese These wäre natürlich an weiteren Beispielen zu überprüfen und vor allem in Zukunft zu beobachten, aber es ist sicherlich nur eine Frage der Zeit und eine Frage der Verknüpfung der verschiedenen, von *Google* angebotenen Dienste, bis das Bucharchiv des Anbieters und das Übersetzungsprogramm eindeutige Lösungsmöglichkeiten aus dem Bestand der Weltliteratur anbieten werden. Schon heute lassen sich ja Textbruchstücke und Zitate recht eindeutig ihren Quellen zuordnen, und es ist absehbar, dass kanonisierte Texte von *Google* erkannt und passenden, ebenfalls kanonisierten Übersetzungen des jeweiligen Textes zugeordnet werden. Die Relevanz einer Übersetzung im *Google*-Kanon wird dann in quasidemokratischer Weise u. a. durch die Vorlieben der Nutzer und ihre »Clicks« festgelegt. Außerdem hat der Nutzer die Möglichkeit, alternative Übersetzungsmöglichkeiten einzusetzen, so dass ein lesbarer Text schnell entstehen kann. Die ersten beiden Verse des ersten Sonetts werden von *Google* folgendermaßen übersetzt: »Von schönsten Wesen wünschen wir erhöhen,/Daß dabei der Schönheit stieg könnte niemals sterben«. Nach zwei kleinen Korrekturen lauten sie: »Von schönsten Wesen wünschen wir Erhöhung/Daß dabei der Schönheit Rose könnte niemals sterben«⁷ und sind damit als ein lesbares Ergebnis zu werten. Die

7 Überarbeitete Fassung von Peter Gosen, 20. November 2011.

Übersetzungsleistung, die Google vorlegt, ist also durchaus den hybriden Produkten vergleichbar, die Felix Philipp Ingold in den Übersetzungsleistungen der Nach- und Neuübersetzer sieht und die Christa Schuenke mit Frankensteins namenlosen Monster verglichen hat.

Shakespeare übersetzen heute: Christa Schuenke

Aber wenn man sich die mechanisch erstellten Internetübersetzungen anschaut, so ist Christa Schuenke recht zu geben: Die Arbeit am sprachlichen Quellcode der Dichtung führt auf dem Weg über optimierte Algorithmen zu einem »charakter- und seelenlosen Flickwerk« (Schuenke 2007), dem jede individuelle Note, aber auch die konzeptionelle Innovation fehlt. Indem das Übersetzungstool auf verschiedene tradierte Übersetzungsmöglichkeiten zurückgreift, gelingt ihm aber – zumindest unter Mithilfe eines kritischen Users – schon jetzt eine lesbare und akzeptable Übersetzung. Allerdings geht dieser Fassung jedes sprachschöpferische Potential, jede Form einer gestaltenden Originalität ab, die – wie Christa Schuenke betont – eine Besonderheit jeder Übersetzung ist. Anders als computergenerierte Übersetzungen nutzen menschliche Übersetzer die Sprache nicht als normiertes Material, das in einen richtigen Zusammenhang zu bringen und evtl. semantisch korrekt ist. Die Aufgabe des Übersetzers ist es vielmehr, eine bestimmte Form von Wirkungsäquivalenz zu erzielen:

In diesem Sinne hatte ich nicht die Absicht, eine Übersetzung zu schaffen, die zwar philologisch präzise ist, aber die Einheit der Elemente, die die Wirkung eines Gedichts ausmachen (Wortsinn, Gesamtaussage, Rhythmus, Metrum, Atmosphäre, und ich möchte hinzufügen: Emotionalität, Anstrengung des Gedankens und nicht zuletzt Klang) zerstört. (Schuenke/Jansohn 1999, 167)

Bei ihren Übersetzungen versucht Schuenke sich in größtmöglicher Treue dem Original anzunähern und auf diese Weise eine Einheit von Inhalt und Form beizubehalten, die für sie die »poetische Identität des Gedichts« (ebd., 170) bildet. Allerdings ist diese inhaltliche Identität nicht nur rein semantisch zu verstehen, sondern bezieht auch emotionale Dimensionen mit ein. Die Semantik, das heißt sowohl die grammatische als auch die metrische und formale Bindung des Textes, ist dann dafür verantwortlich, das bestimmte inhaltliche Aspekte des jeweiligen Gedichtes im begrenzten formalen Rahmen der Übersetzung keinen Platz mehr finden. Insofern ist jede Übersetzung ein Kompromiss zwischen den Ansprüchen und den Möglichkeiten des Übersetzers. Neben der Werktreue ist dabei für Christa Schuenke vor allem die »Wiedererkennbarkeit« (ebd., 167) der Übersetzung maßgeblich: Gute Übersetzungen sind für sie keine hybriden Formen eines selektiven Jargons, sondern der Versuch, die emotionalen Spannungen des Originals »modern, ohne modisch zu sein« (ebd., 165), wiederzugeben.

Schuenkes 1994 erstmals erschienene Übersetzung entspricht den oben skizzierten Ansprüchen, wie die Übersetzung des ersten Sonettes zeigt:

Die schönsten Wesen, sie solln sich vermehren,
 Damit die Rose Schönheit nie verdorrt.
 Muß auch die Zeit den reifen Mann verheeren,
 In seinem zarten Sprößling lebt er fort.
 Doch du, vom eignen Augenstrahl gebannt,
 Verzehrst dich selber, brennend vor Begier,

Schaffst Hunger, wo uns Fülle übermannt
 Dir selber feind und allzu hart zu dir.
 Noch schmückt die Welt dein frischer Jugendschein,
 Du Herold, der uns prallen Lenz verheißt,
 Ins Knospengrab schließt du Erfüllung ein,
 Wenn du so wüßt mit deinen Reizen geizt
 Erbarme dich, daß nicht verschlungen wird
 Vom Grab und dir, was aller Welt gebührt.

(Shakespeare 1994, 9)

Die Übersetzung gibt sich wortgetreu und modern, es ist ein Shakespeare, der seine Leser in der Gegenwart sucht und auf jede Form manierterter oder auch archaisierender Sprechweise verzichtet. Enjambements, die nicht im englischen Original stehen, werden vermieden; Metrum und Interpunktion werden ebenso beibehalten wie die Reimstruktur, wenn man von einigen unreinen Formen absieht. Inhaltlich verzichtet Schuenke auf Experimente und bleibt möglichst nah am Original, allerdings wird die personale Form zu Beginn des Gedichtes aufgegeben, statt: »From fairest creatures we desire increase« (V. 1) wird hier appellativ übersetzt mit: »Die schönsten Wesen, sie solln sich vermehren«. Die extensive Anrede des »Du« wird noch verstärkt durch ein syntaktisch zwar vorgegebenes, bei Shakespeare jedoch nicht ausgeführtes »Du Herold« in Vers 10. In Vers 13 wird die Wendung »or else this glutton be« mit dem Verb »verschlingen« umgesetzt. Gerade im zweisprachigen Nebeneinander von Original und Übersetzung, das alle heute vorgestellten Übersetzungen präsentieren, sieht Christa Schuenke die größte Herausforderung: Von einem Übersetzer, der sich nicht als Dichter versteht, sondern »seine Arbeit in den Dienst des Autors stellt«, ist hier besondere »Genauigkeit sowohl im Inhaltlichen und Formalen« (Schuenke/Jansohn 1999, 168) gefordert. Gerade die Verbindung von sprachlicher Präzision und enger Orientierung am Original unterscheidet Schuenkes Übersetzung von den Übersetzungen Franz Josef Czernins und Ulrike Draesners, die in ihrem doch sehr radikalen Umgang mit der shakespeareischen Vorlage singuläre Rollen einnehmen.

Franz Josef Czernins *Sonnets, Übersetzungen*

Entscheidend für beide Übersetzungen ist die Radikalität, mit der sie sich den Ausgangstexten Shakespeares nähern. Beide ziehen aus der Tradition von Übersetzungen gerade in der deutschen Literaturgeschichte sehr unterschiedliche Schlüsse. Während Draesner die lange Übersetzungstradition der Shakespearesonette als Akt der Befreiung erlebt, versucht sich Czernin in die Traditionen eines sehr komplexen Übersetzungsdenkens einzuschreiben, das u. a. von Friedrich Schleiermacher und Walter Benjamin, aber auch von Übersetzern wie Karl Kraus und Rudolf Borchardt geprägt wurde. In einem Fall wie den vielübersetzten Sonnets von William Shakespeare entfällt für den Übersetzer, so Czernin, die Aufgabe, »den wörtlichen Sinn des Originals zu vermitteln« (Czernin 1999, 43). Er möchte die Übersetzung vielmehr aus dieser »Instrumentalität« (Frey/Czernin 2003, 11) befreien und ihr in Bezug auf das Original eine andere Position geben:

Was mich an den vorhandenen Übersetzungen, soweit sie mir bekannt sind, stört, ist, dass sie kaum oder nicht in hinreichendem Maß selbst als eigenständige Gedichte bestehen

können [...]; dass sie ihren Wert allzu sehr vom Original borgen müssen, und dieses in dem Maß, in dem sie es tun, gerade auch allzu sehr um es selbst betrügen... Ein Ziel, das ich für diese Übersetzungen für mich formulieren kann, besteht deshalb darin, so zu übersetzen, dass das Gedicht selbst auch ohne Übersetzung in dem Sinn als Gedicht bestehen könnte wie jene meiner eigenen Gedichte, die ich für (im Rahmen des mir Möglichen) gelungen halte. (ebd.)

Sein Ziel ist es, »ein Gedicht in ein Gedicht zu übersetzen. Aus einem Gedicht in einer Sprache soll eines in einer anderen werden« (Czernin 1999, 43). Czernin weist auf Walter Benjamins Diktum hin, der (in Czernins Worten) fordere: »Nur indem er auch dichtet, kann der Übersetzer das Dichterische wiedergeben« (ebd.).⁸ Übersetzung ist damit keine einfache Form äquivalenter Translation, sondern, nach Karl Kraus: »schöpferisches Ersetzen« (Czernin 1999, 43). Der Übersetzung ist daher die Aufgabe mitgegeben, die Formen der Fremdheit nicht nur zu überwinden, sondern der Erkenntnis des Fremden in der Übersetzung zur Anwesenheit zu verhelfen und damit, wie Czernin sagt, dem »Maß der Poesie des Originals« (Czernin 2003, 20) nahezukommen. »Das Fremde«, so Czernin, ist »weder die fremde Sprache noch die Poesie, das Poetische selbst« (ebd.), denn diesem übergeordneten poetischen Projekt arbeitet Czernin mit seiner Dichtung selbst zu. Das Fremde ist für ihn vielmehr »das fremde literarische Zeitalter« (ebd.) und damit die »Annahme, dass eine Vergangenes rekonstruierende Übersetzung nachträglich eine Dichtung zu erschaffen im Stande ist, die der eigenen Sprache und der eigenen Literaturgeschichte und insbesondere jener vergangenen Epoche, in die übersetzt wird, fehlt« (Shakespeare/Czernin 1999, 116). Die Übersetzung ist also für Czernin kein Text, der das Original in einer anderen Sprache wiedergibt, sondern ein Text, der dem Original etwas hinzufügt. Während in den herkömmlichen Vorstellungen der Übersetzungstheorie entweder das Original dem Verständnis des Lesers entgegengebracht wird oder eben umgekehrt der Leser den kulturellen Bedingungen des Originals, sieht Czernins Konzeption das Miteinander von Original und Übersetzung vor:

Denn das, was vor allem Übersetzen als heute zeitgemäßes Gedicht vorschweben mag, wird im und durch das Übersetzen selbst im Lichte des Originals gesehen, während umgekehrt das Original im Lichte der Übersetzung sichtbar wird. Nicht nur erscheint, wie in vielen Übersetzungstheorien betont wird, die eigene Sprache im Lichte der fremden, die fremde im Licht der eigenen, sondern auch das als heute zeitgemäß Erachtete im Licht eines Vergangenen, das Vergangene im Licht des als heute zeitgemäß Erachteten, und das bedeutet: bestimmte Eigenschaften des Zeitgemäßen, etwa heutige poetische Verfahren, aber auch die mit ihnen einhergehende Poetik und Ästhetik, werden auf das Vergangene und bestimmte Eigenschaften des Originals bezogen. (ebd., 122)

Czernin geht mit dieser Vorstellung von Übersetzung über Walter Benjamins These, dass »die Übersetzbarkeit dem Original wesentlich eignet« (ebd.)⁹ hinaus und sieht die Übersetzbarkeit auch als wesentliche Eigenschaft der Übersetzung selber. Während das

8 Hier handelt es sich um einen klassischen Fall von »misreading«, denn Benjamin schreibt: »Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht – auch der schlechte Übersetzer gibt zu, daß es das Wesentliche ist –, gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, »Dichterische«? Das der Übersetzer nur wiedergeben kann, indem er auch dichtet? Daher rührt in der Tat ein zweites Merkmal der schlechten Übersetzung, welche man dann als eine ungenaue Übermittlung des unwesentlichen Inhaltes definieren darf.« (Benjamin 1961, 56)

9 Vgl. Benjamin 1961, 57.

Original damit zu einer Übersetzung der Übersetzung wird, wird die Übersetzung in der poetologischen Vorstellung Czernins zu einer Art Original. »[G]leichsam gegen den Zeitpfeil«, so Czernin, zeigen sich Original und Übersetzung »in einer wechselseitigen und symmetrischen Beziehung, so dass nicht nur der spätere Text unter den Einfluss des früheren gerät, sondern auch der frühere unter den Einfluss des späteren« (Shakespeare/Czernin 1999, 123). Die Übersetzung arbeitet daher mit an dem Projekt einer Wiederherstellung eines absoluten Textes im Sinne Mallarmés, in dem »der Text [...] alles enthält, der Text aller Texte und zugleich Kontext aller Kontexte, dessen Metaphern oder Momente das Original und die Übersetzung« (ebd., 130) engführen. Im Paradox dieser Vorstellung von Übersetzung nähert sich Czernins Modell einer Ursprache, die auch Walter Benjamin zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht hat. Benjamins Bild vom Schebirath ha-Kelim (»Bruch der Gefäße«) und seiner anschließenden Restitution, dem Tikkun, also der messianischen Hoffnung auf eine Wiederherstellung der paradiesischen Sprache und Welt, hat für diese Vorstellung von Übersetzung Pate gestanden.¹⁰

Zu Czernins ambitionierter Vorstellung einer Übersetzung ließe sich noch vieles sagen, sein Nachwort zu *Sonnets, Übersetzungen* und auch seine Gespräche mit Hans Jost Frey zeigen ihn als reflektierten Denker eines Konzeptes poetologischer Zeitgenossenschaft, das auch in der Übersetzung seinen Weg sucht. Wichtiger ist es aber sicherlich, seine Überlegungen anhand eines konkreten Beispiels zu überprüfen. Die Übersetzungen entfernen sich wie kaum eine andere Übersetzung vom Original – aber angesichts von Czernins Projekt ist auch nichts anderes zu erwarten. Die Übersetzung des ersten Sonnets lautet:

was wird und wächst, glanzvoll erblüht, soll sich vermehren,
dass nie die Blume aller Blüten selbst zerfällt;
da sonst, was reif wird, nach und nach muss sich zerstören,
zart ein sich's pflanze, fort-, dass schönes sich erhält.

doch du, ins eigene heiße aug geballt, geschlossen,
nährst, flamme!, dich an dir, nur eignen stoff entzündest
hungernd du zügelst, durstig an dir leckst, verschossen
in dich schlägst aus, versackst in aschen grau, erblindest!

noch treibst es bunt, so schön gefärbt, nimmst voll den mund,
und alles brennt auf dich, da blendest frisch geschmückt;
doch neigst dich nur in deinem kelch, leerst dich zu grund,

wie blume!, flamme!, blüte! geizt, ach, wirst erstickt
im eignen überfluss. sei uns gefäss, das übergeht,
friss nicht dich selbst nur, staub, sei, schönheit!, ausgesät!

(Shakespeare/Czernin 1999, 7)

Die Textstruktur des Originals scheint hier an allen Stellen durch, auch die formalen Eigenheiten des englischen Sonetts (Strophenbau, Reimstruktur und metrische Bindung) sind beibehalten. Anders als üblich nutzt Czernin – darin den barocken Modellen des Sonettes nahekommend – den sechshebigen und nicht den fünfhebigen Jambus als Metrum. Für ihn gehört diese historisierende Form ebenso zum Kon-

10 Vgl. dazu: Benjamin 1961, 272 f.; sowie Scholem 1967, 291–300.

zept des Übersetzens wie seine Shakespeare-Sonette durch eine leicht barockisierende Sprechweise und Elemente der Emphase, wie z. B. die Wiedergabe von »tender churl« mit »blume!, flamme!, blüte!« gekennzeichnet ist. Auffällig ist auch die Nutzung des Enjambements in Vers 12f., mit dem ihm als einem der wenigen Übersetzer eine zwar vom Original abweichende, aber dennoch treue Übersetzung des schwierigen dreizehnten Verses gelingt: Er löst den Doppelpunkt am Ende des zwölften Verses auf und bezieht »or else this glutton be« auf den prospektiven Tod des angesprochenen »Du«, das, wie der Satz nun heißt, nicht nur »geizt, [sondern] ach, wirst erstickt/im eignen überfluss«. Syntaktisch verändernd gelingt ihm so in Vers 13 eine eigenwillige, aber originelle Lösung der komplexen shakespeareschen Vorgabe. Ganz nah an der fremden Textstruktur schafft Czernin mit seiner Übersetzung ein eigenes Gedicht, das als Protokoll einer Relektüre des fremden Textes gelesen werden kann. Dabei ist Übersetzung nicht nur eine mit Sprache arbeitende Wiedergabe eines historischen Originals, sondern der Versuch, sich in einen Text hineinzusetzen. Die Wirkung eines Kunstwerkes über die Zeiten hinweg wird dabei, wie Czernin sagt, als »gegenwärtig: empfunden und dieses Gefühl von »Überwältigung« soll in der Übersetzung zum sprachlichen Ausdruck kommen.

Dieses Hineinversetzen geschieht ja mit Haut und Haaren, ich meine mit aller Zeitgenossenschaft; genauso wie die Überwältigung möglich wird durch bestimmte Züge des zeitlich Vergangenen, die in der Gegenwart fortwirken. (Czernin 2003, 26)

Beide Texte, Original wie Übersetzung, stehen auf diese Weise in einem direktem Bezug zu dem, was Czernin »Gedanken oder Ideen« (ebd., 29) nennt, also abstrakte Formen von Intentionalität, die jedem Gedicht a priori mitgegeben sind und die dann – in Form eines Gedichtes – zumindest in Teilen zum Ausdruck kommen, oder, um in der Wortwahl Czernins zu bleiben, »verkörpert« (ebd., 21) werden. Die Übersetzung nun richtet sich neben der Übertragung einer gegenwärtigen Erfahrung auch und vor allem auf die Übersetzung der Gedanken und Ideen, die im Gedicht nicht explizit zum Ausdruck kommen, sondern, so Czernin, das »Maß der Poesie« (ebd., 29) ausmachen, an dem das Original zu messen ist. Die Parallelen wie die Abweichungen, die in Czernins Übersetzungen der Shakespeare-Sonette zu finden sind, beruhen auch darauf, daß die abstrakten Gedanken und Ideen in der Übersetzung zu einer anderen Form der Verkörperung finden, die zwar ähnliche strukturelle Merkmale aufweist, dafür aber von einem ganz anderen, gegenwärtigen bzw. zeitgemäßen poetologischen Material ausgehen.

Dazu, dem Maß der Poesie des Originals in der Übersetzung gerecht zu werden, könnte etwa auch gehören, in der Übersetzung einen Strauß von Gedanken oder Ideen hervorzurufen, die in ähnlichen Beziehungen zueinander stehen wie die des zu Übersetzenden; auch wenn diese Gedanken oder Ideen nicht oder nicht alle die gleichen sein müssen. (ebd.)

In dieser Hinsicht ist die Vorlage der Übersetzung für Czernin nur ein basales Material, in dem auf eine jeweils eigene Weise die essentiellen Grundlagen der Dichtung, die Gedanken und Ideen oder, wenn man so will, der Quellcode der Dichtung, zu einer eigenen Form von Körperlichkeit in Form eines Sonettes findet. Die Übersetzung, verstanden als Nachdichtung eines Gedichtes, ist dazu aufgefordert, auf der Grundlage dieses Materials ein Gedicht zu schaffen, das auf seine Weise die Verkörperung des Originals versucht.

Ulrike Draesners radikale Shakespeareübersetzung ›post Dolly‹

Die Lyrikerin, Romanautorin und Literaturwissenschaftlerin Ulrike Draesner verfolgt bei ihrer Übersetzung von insgesamt 20 Sonetten ein anderes Konzept. Eine erste Auswahl von Übersetzungen publizierte sie 1999 unter dem Titel *Twin Spin* in der Zeitschrift *Schreibheft*, ein Jahr später erschienen sie überarbeitet und ergänzt und mit dem Untertitel *Radikalübersetzungen* versehen in den Göttinger *Sudelblättern*.¹¹ Schon mit dem Titel deutet Draesner den eigentlichen Ausgangspunkt ihrer übersetzerischen Auseinandersetzung mit Shakespeare an: Mit ›Twin spin‹ kann auch die molekulare Spiralstruktur der sog. Doppelhelix bezeichnet werden, deren bekannteste Form die DNA ist. Draesners Interesse an den Sonetten ist das Ergebnis einer eher zufälligen Koizidenz: Im Juli 1997 wurde Dolly, das erste geklonte Säugetier, in Schottland geboren. Nicht nur für Draesner markiert dieses Ereignis einen erheblichen Einschnitt in den Schöpfungsprozess und damit in den Fortgang der Weltgeschichte. Draesner schreibt:

Dolly stakste im Stall. Dolly, der erste Klon. Erneut eine Geburt »im Stroh«, diesmal als Akteure jedoch nicht Gott und Mensch, sondern Mensch und Schaf. [...] Die Welt hat sich seit dem Frühjahr 97 nachhaltig verändert. [...] Zufällig zog ich einige Wochen »post Dolly« meinen Band mit Shakespeare-Sonetten aus dem Regal. Im Licht einer blitzartigen Einsicht funkelte die von den Gedichten entworfene Wort- und Bedeutungslandschaft plötzlich so rätselhaft wie die dunklen Augen des Lammes, das nichts von seiner eigenen Exzeptionalität weiß. Die Gedichte sprachen vom Klonen. (Draesner 2000b, 30)

Unter den veränderten Bedingungen der Zeugung im Zeitalter des Klonens findet sie nun auch in Shakespeares Sonetten, die regelmäßig von Fortpflanzung und der ewigen Dauer von Schönheit handeln, eine bemerkenswerte Parallele zu den Möglichkeiten künstlicher Reproduktion. »Manisch, besessen und direkt« so Draesner, »handeln Shakespeares Sonette von Zeugung« (ebd.), zugleich liest sie die Sonette als »obsessive[n] Traum« (ebd., 31), der das Wechselspiel, also die Austauschbarkeit von Geschlechtsrollen zum Thema hat. Draesner nimmt sich vor, das »Skandalon« (ebd.) der Shakespeare-Sonette in ein »Heute« (ebd.) zu übersetzen, eine Zeit »post Dolly«, in dem Zeugung und Fortpflanzung auch unter neuen und anderen Bedingungen möglich sind.

Anders als die bisher vorgestellten Übersetzer, anders als alle Übersetzer von Shakespeares Sonetten vor ihr, entschließt sich Draesner dazu, den »Freiraum«, den ihr der »Klassiker-Status der Shakespearesonette« ermöglicht, zu einer »unorthodoxen« Form der Übersetzung zu nutzen (ebd.). Diese von ihr konzipierte Radikalübersetzung ist weniger dem Original und der Tradition seiner Übersetzungen verpflichtet, sondern sieht sich selbst als zeitgebundene, d. h. gegenwärtige Interpretation.

In meiner Radikalübersetzung mutieren Shakespeares Sonette daher in wechselnder Folge in Reden an einen Klon, Reden des Klons zurück, in Reden von Klonen in einer geklonten Welt. [...] Radikalübersetzungen stellen beides, Interpretation und Zeithorizont, sichtbar aus. Radikalübersetzungen sind Parasiten und geben zu, daß sie es sind. (ebd.)

Anders als ihre Vorgänger sieht sie die »kanonisierte[n] Übersetzungsvarianten« (ebd.) in diesem Sinne als Einschränkung ihrer persönlichen übersetzerischen Freiheit. Ihre Radikalübersetzungen drehen, so Draesner, »Shakespeares Worte um, fassen sie bewusst an den falschen, nämlich nicht kanonischen, »Enden ihrer Polysemantizität« (ebd., 32),

11 Draesner 1999, 24–35; dies. 2000a, 11–29.

sie suchen also die eher ungewöhnliche oder abgelegene Übersetzungsmöglichkeit, aus der sich dann vielleicht anderer Blick, eine andere Perspektive oder, wenn man so will, ein geklontes Sonett ergeben.

A und O der Radikalübersetzungen ist ihr Verfahren. Ich lasse das Thema nicht nur Thema sein, sondern übertrage es auch in die sprachliche Vorgehensweise. Klonen ist eine radikale Methode der Transformierung von ›Natur‹ nach Wunsch und Vorstellung des Menschen. ›Radikal‹ meint dabei auch ›von der Wurzel aus‹. (ebd.)

Übersetzen ist für Draesner ein »will-ful misunderstanding« (ebd.), es verfährt, wie sie betont, »nicht bloß willkürlich noch bloß assoziativ« (ebd.), sondern überträgt die Methoden der Reproduktionstechnologie, des Klonens auch auf die Übersetzung. Das Ergebnis von Draesners Sonettübersetzung ist mehr als ungewöhnlich, sie überträgt das Sonett vollständig in einen anderen Diskurs. Interessant ist natürlich die Übersetzung des ersten Sonettes, in dem es explizit (schon im ersten Vers) um die »Vermehrung« schönster Wesen geht:

von hellsten kreaturen begehren wir anstieg
 daß das mandelbrot der gekrümmten schönheit nie sterbe,
 doch wie die fertigen mit der zeit verschwinden, so mag ein kopierer
 be lockend die erinnerung an sie tragen: in sich.
 du aber, getackert an die schlaueit deiner augen
 fütterst die flamme des anscheins mit dem selbst
 referentiellen öl der sprache des einzelnen,
 wo überfluß zu zellen gerinnt, bist dir mit dir
 genug, das ornament dieser welt: naturident
 blühn im kasten die karten deines kontinents
 auf, durch deinen glasstabkörper, steigt sie längst
 im spendesaal, die zarte locke DNA
 bedauere die gezeugten, sonst ist es antropophagie
 das ihre zu essen, wie ihr grab, behandelst du sie.

(Draesner 2000a, 13)¹²

Draesners Sonettübersetzung ist nicht mehr an einen männlichen oder weiblichen Menschen, sondern an ein geklontes Lebenswesen und seine Entstehungsbedingungen gerichtet. Schon zu Beginn weist das Wort »anstieg« (V. 1) auf das eigentliche Modell der Übersetzung hin: die Doppelhelixstruktur der DNA. In ihrer Übersetzung thematisiert Draesner die Möglichkeiten des technischen Eingriffs in diesen eigentlich einmaligen Speicher von Erbinformationen. Innerhalb dieses Kontextes ist das Sonett auch als eine Anleitung für die Arbeit des Übersetzers zu lesen: Er schafft aus dem Chaos der Erbinformationen eine neue Struktur, eine ›Mandelbrot-Menge‹ als eine fraktale Struktur, die sich selbst stetig kopiert und damit zu einem immergleichen und mehrdimensionalen Formenreichtum führt. Diesen Prozess des Kopierens findet Draesner nun auch in der Form der Doppelhelix wieder, die »be lockend« (V. 4) die kulturellen Formen des Erbgutes, die »erinnerung« (ebd.), in sich trägt.

In der zweiten und dritten Strophe werden nun die Veränderungen natürlicher Reproduktion thematisiert, die sich in Draesners Augen ›post Dolly‹ auch für die Spra-

12 Die erste Fassung im *Schreibheft* (Draesner 1999) hat Varianten in Vers 10f.: »blühn die prallen karten deines kontinents / durch deinen glasstabkörper, steigt sie längst«.

che ergeben: Wie die Erbinformation ist die Sprache »getackert« (V. 5) an die Struktur kulturellen Wissens, das sich jedoch, anders als bei der normalen Zeugung, nicht frei variierend entwickelt, sondern als »selbst/referentielle[s] öl der sprache« (V. 6f.) nur den Anschein von Individualität hervorruft. »Wo [im Bereich der natürlichen Fortpflanzung, P.G.] überfluß zu zellen gerinnt«, so heißt es in Vers 8 und 9, »bist [du, das geklonte Lebewesen, P.G.] dir mit dir genug«. Als Produkt technischer Reproduktion wird aus dem individuellen Einzelnen hier ein »ornament dieser welt: naturident« (V. 9), aber eben nicht natürlich. Die Verse 10 bis 14 zeigen dann noch einmal den Akt der Zeugung, die – wie es ein Fachbuch beschreibt – beim Klonen durch das Rühren eines Glasstabs durch eine wässrige Emulsion vor sich geht; die »faserig ausfallende DNA [wickelt sich dann] um [den] Glasstab« (Schopfer 1989, 25).

Die Frage, ob es sich hier noch um eine Übersetzung handelt, ist schwer zu beantworten: Deutlich sind die vielen parallelen Worte, die teilweise wörtliche, teilweise im oben vorgestellten Modus abgeleitete Übersetzungsmöglichkeiten sind: »Fair« wird hier zu »hell« (V. 1), die ansonsten üblichen »Wesen« im ersten Vers werden zu »kreaturen« (ebd.), die schönen Haare des shakespeareschen Subjekts werden zur »be lockend[en] [...] zarte[n] locke DNA« (V. 4). Assoziativ, aber sicherlich nicht unbedingt falsch, wird hier »self-substantial fuel« zum »selbst/referentielle[n] öl« (V. 6f.) der Sprache. Die Maßlosigkeit, die im Couplet angesprochen wird, ist nun die Maßlosigkeit der Ernährungsformen in den Wohlstandsgesellschaften, die letztlich die mit ihnen verwandten Säugetiere essen und damit – so Draesner – in nichts den schlimmsten Formen des Kannibalismus nachstehen. Der Tod des Lebewesens liegt schon hier nicht mehr in den Händen eines Schöpfers, sondern ist als »grab« (V. 14) in der »Produktion« von Tieren zur Ernährung mitgedacht.

Was beim ersten Lesen vielleicht weit hergeholt scheint, ist für Draesner naheliegend: Denn um die DNA zu beschreiben und darstellen zu können, ist, genau wie in der Dichtung, Schrift vonnöten. Die Publikation des entschlüsselten Gencodes im Wissenschaftsteil der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hat dies 2001 beeindruckend deutlich gemacht: Die Schlusssequenz des menschlichen Genoms ist mit vier Buchstaben des genetischen Alphabets (A, C, T, G) wiedergegeben und wird damit zu einer mitteilbaren Nachricht.¹³ Die Schöpfer geklonten Lebens variieren diesen Gencode an entscheidenden Stellen und schaffen so anderes, neues Leben. »Die Gedächtnisstiftung durch den Buchstaben«, so Draesner, »ist Teil des uralten Menschheitstraums von der Unsterblichkeit. An diesem Traum setzt auch die Gentechnik an« (Draesner 2001a). Daher, so Draesner, liegt

der erste Zusammenhang zwischen Genetik und Literatur geradezu auf der Hand. Haben doch die Genetiker sich, auf der Suche nach einem geeigneten Metaphernfeld für die Darstellung ihrer Arbeit in einer immer stärker medienorientierten Gesellschaft, dafür entschieden, die Metapher des Alphabets aus den Kulturtechniken/-wissenschaften für eigene Zwecke auszuleihen. So verhält sich die Genetik, nachdem sie in den 50ern begann, nach Ikonen zu gehen, nun selbst im Modell des Lesens und Schreibens, des Buchstaben- und Wortbildens, braucht eine Grammatik und spricht eine Sprache, die es zu entziffern gilt. (Draesner 2001b)

Für Draesner werden damit der Vorgang des Schreibens und des Klonens zu parallelen Prozessen. Mit ihrer Übersetzung der Sonette Shakespeares führt sie vor, wie Literatur

13 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 2001, S. N2, N3.

gerade auf dem Weg der Übersetzung in der Lage ist, in das Erbgut des kulturellen Wissens, ihren kulturellen Quellcode, einzugreifen und neue Textstrukturen zu schaffen. Mit den Methoden der modernen Gentechnologie versuchen Autoren wie Gentechniker »aus dem, was sie finden, neues zu machen« (ebd.). Wie die Autoren Urheber eines neuen Textes sind, steht den Gentechnikern die ›Autorschaft‹ über neues Leben zu. Draesners genmanipulierte Übersetzungen sind daher keine herkömmlichen Übersetzungen in Sinne einer translatorischen Leistung. Als Neu- und Nachübersetzungen setzen sie vielmehr die Möglichkeiten des schöpferischen Wachstums performativ um. Durch bewußtes Missverstehen, »willful misunderstanding« (Draesner 2000b, 31) mutiert die Übersetzung zu einem eigenständigen, aber aufgrund seines Quellcodes vom »Erbgut« des Originals abhängigen Gedicht. Draesner überträgt nicht nur die sprachlichen oder poetologischen Dimensionen des Originals in ein Heute (wie Christa Schuenke) oder gar in eine Ewigkeit (wie Franz Josef Czernin), sondern das ganze Gedicht entsteht unter veränderten kulturellen Bedingungen neu. Es spricht nun von den neuen Bedingungen der Fortpflanzung und den möglichen Manipulationen am Erbgut der Erinnerung in der Zeit ›post Dolly‹. »Man mag«, um mit Ulrike Draesner zu schließen, »diese ›Reden‹ [ihrer Shakespeare-Übersetzungen] nicht mehr Übersetzungen nennen wollen«, denn sie dienen »dem Original nicht im üblichen Sinn« (ebd.). Aber dennoch stellen sie, wie es die Absicht nicht nur der Radikalübersetzungen, sondern einer jeden Übersetzung ist, eine – neue – Interpretation dieser Texte aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts in einem anderen »Zeithorizont« (ebd.) sichtbar (anders) aus.

Nachtrag Januar 2013

Am 23. Januar 2013 meldet das *European Bioinformatics Institute* einen wichtigen Erfolg auf der Suche nach künstlich erzeugten biologischen Speichermedien.¹⁴ Nick Goldman und Ewan Birney entwickelten einen Code, mit dessen Hilfe es gelang, Daten fehlerfrei auf einer DNA zu speichern und auch von dritter Seite wieder lesbar zu machen. »As long as someone knows what the code is, you will be able to read it back if you have a machine that can read DNA« (EMBL-EBI 2013). Anders als andere digitale Speichermedien gilt die DNA als ausgesprochen langlebig: Ihre Haltbarkeit beträgt mehr als 10.000 Jahre und unter den gegebenen Bedingungen ist es möglich, die gespeicherten Daten auch dann noch abzurufen und wahrnehmbar zu machen. Gespeichert wurde neben Bild- und Tondateien auch eine umfangreichere Textdatei: Shakespeares *Sonette* im ASCII-Format. Der digitale Text der Sonette wurde dafür aus seiner binären Informationsstruktur (Bits) in einen dreiteiligen basischen Code (Trits) übertragen. »Zwar bietet die DNA vier verschiedene Basen, aber die Beschränkung auf drei Basen beugt Fehlern vor: So lassen sich nämlich Basenfolgen erzeugen, in denen niemals gleiche Basen benachbart sind. Letzteres ist eine bekannte Fehlerquelle beim Sequenzieren« (Weitze 2013). In einem weiteren Schritt wurde der Text in die für die DNA konstituiven vier Nukleotide Adenin (A), Guanin (G), Thymin (T) und Cytosin (C) übersetzt.¹⁵ Am Beispiel der Übertragung des 18. Sonettes demonstrierten die am

¹⁴ Ich danke Jan Lublinski für ein wenig Nachhilfe in Sachen Genetik.

¹⁵ Vgl. auch die Abbildung der Codierung des 18. Shakespeare-Sonettes in: Goldman u. a. 2013, 2.

Projekt beteiligten Forscher ihre neue Methode. Anderen Forschergruppen gelang es dann, den Text wieder zu decodieren. Es stellt sich natürlich die Frage, ob die DNA den Code der Sonette endgültig festschreibt, oder ob die Sonett-DNA in Zukunft nicht auch ab- und umgeschrieben wird, so dass mutierte und vielleicht auch klonierte Zellen den shakespeareschen Text auf ihre Weise fortschreiben.

Bibliographie

- Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M. 1961.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Herausgegeben und übersetzt von Susanne Lange. München 2008.
- Czernin, Franz Josef: *Das unerreichbare Original*. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Heft 52 (1999), 43.
- Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 1994.
- *Der Idiot*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 1996.
- *Böse Geister*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 1998.
- *Die Brüder Karamasow*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 2004.
- *Ein grüner Junge*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 2006.
- *Der Spieler*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 2009.
- Draesner, Ulrike: *Twin Spin. Zwölf Shakespeare-Sonette*. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Heft 52 (1999), 24–35.
- *Twin Spin. Sonette von Shakespeare. Radikalübersetzungen*. In: Peter Waterhouse, Ulrike Draesner, Barbara Köhler: *: to change the subject*. Göttingen 2000, 11–29 [Draesner 2000a].
- *Dolly und Will*. In: Peter Waterhouse, Ulrike Draesner, Barbara Köhler: *: to change the subject*. Göttingen 2000, 30–33 [Draesner 2000b].
- *Fluorisierende Mäuse*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29. Januar 2001, 25 [Draesner 2001a].
- *Das fiktive Alphabet*. Vortrag Bern 2001. In: <http://www.draesner.de/de/essays/alphabet/> [Draesner 2001b].
- EMBL-EBI (Hg.): *EMBL-EBI researchers make DNA storage a reality*. [Pressemitteilung EMBL-EBI (23. Januar 2013)]. In: http://www.ebi.ac.uk/Information/News/press-releases/press-release-01232013-DNA_storage.html (31. Januar 2013).
- Eschenburg, Johann Joachim: *Ueber W. Shakspeare*. Zürich 1787.
- Frey, Hans-Jost/Franz Josef Czernin: *Briefe zu Gedichten*. Basel/Weil am Rhein 2003.
- Goldman, Nick u. a.: *Toward practical high-capacity low-maintenance storage of digital information in synthesised DNA*. *Nature*; DOI: 10.1038/nature11875 (23. Januar 2013).
- Gutsch, Jürgen (Hg.): *»... lesen, wie krass schön du bist konkret.« William Shakespeare. Sonett 18, vermittelt durch deutsche Übersetzer in 154 + 1 Versionen*. Dozwil 2003.
- Ingold, Felix Philipp: *Jede Neuübersetzung ist eine Nachübersetzung. Wie könnten literarische Übersetzer mit der Arbeit ihrer Vorgänger umgehen?* In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29. September 2007 (http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/medien/jede_neueubersetzung_ist_eine_nachuebersetzung_1.562028.html).
- Mehl, Dieter (Hg.): *English Poems. Englische Gedichte. Ausgewählt und in Prosa übersetzt von Dieter Mehl*. Ebenhausen 1965.

- Melville, Herman: Maskeraden oder Vertrauen gegen Vertrauen. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Hamburg/Bremen 1999.
- Pierre oder Die Doppeldeutigkeiten. Herausgegeben von Daniel Göske. Mit einem Nachwort von Hans-Joachim Lang. Aus dem Englischen übersetzt von Christa Schuenke. München 2002.
- Papst, Manfred: Ein Schwindel von seltener Dreistigkeit. In: Neue Zürcher Zeitung, 4. März 2007 (<http://www.nzz.ch/2007/03/04/fe/articleEYQ9O.html>).
- Poe, Edgar Allan: Der Rabe. Neu übersetzt von Christa Schuenke. Berlin 1996.
- Regis, Gottlob (Hg.): Shakespeare-Almanach. Berlin 1836.
- Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a.M. 1967.
- Schopfer, Peter: Experimentelle Pflanzenphysiologie. Einführung in die Anwendungen. Berlin u. a. 1989.
- Schuenke, Christa: Nimmermehr nevermore oder warum Neu- und Nachübersetzen sich nicht ausschließen. (22. Oktober 2007, in: <http://www.perlentaucher.de/artikel/4235.html>, gesichtet 20. November 2011).
- /Christa Jansohn: »Die neue Lust auf die Sonette«. Christa Schuenke im Werkstattgespräch mit Christa Jansohn. In: William Shakespeare. Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Christa Schuenke. München 1999, 163-173.
- Shakespeare, William: Sonette in Deutscher Übertragung [von Friedrich Bodenstedt]. 2. Aufl. Berlin 1866.
- Sonnette. Umdichtung von Stefan George. 2. Aufl. Berlin 1909.
- Sonette und andere Dichtungen. Übertragung von Terese Robinson. München 1927.
- W. Shakespeares Lied an die Schönheit. Eine Übertragung der Sonette von Beatrice Barnstorff Frame. Paderborn 1931.
- The Sonnets. Die Sonette. Übersetzung und Nachwort von Christa Schuenke. Mit einer CD: Fünfzig Sonette zum Hören. Straelen 1994.
- The Sonnets/Die Sonette. Straelen 1994.
- Shakespeare's Sonnets. Edited by Katherine Duncan-Jones. London 1997.
- /Franz Josef Czernin: Sonnets, Übersetzungen. München 1999.
- Swift, Jonathan: Gullivers Reisen. Zürich 2006.
- Tieck, Dorothea: [Übersetzung der Sonette]. In: Ludwig Tieck: Über Shakespeares Sonette einige Worte nebst Proben einer Uebersetzung derselben. In: Penelope. Taschenbuch für das Jahr 1826. Leipzig 1826.
- Tolstoi, Lew: Krieg und Frieden. Übersetzt und kommentiert von Barbara Conrad. München 2010.
- Weitze, Marc-Denis: Shakespeares Sonette – gespeichert in DNA-Molekülen. In: Neue Zürcher Zeitung, 30. Januar 2013 (<http://www.nzz.ch/wissen/wissenschaft/shakespeares-sonette-gespeichert-in-dna-molekuelen-1.17968591>, 5.2.2013).
- Yeats, William Butler: Die Gedichte. Neu übersetzt von Marcel Beyer, Mirko Bonné, Gerhard Falkner, Norbert Hummelt, Christa Schuenke. München 2005.

ANNA-SOPHIE JÜRGENS

Pygmalion im Zirkus

Zum Virtuos-Statuenhaften & Guy de Cars *La Dame du Cirque*

»Alle stürzen wie aus der Pistole geschossen, fast mechanisch, mit der Präzision elektrischer Gliederpuppen, an ihre Geräte« - heißt es in dem »Seiltänzerstück« *Katharina Knie* (Zuckmayer 1962, 37), und im Zirkus-Roman *Les frères Zemganno* wird der Alltag eines Artisten wie folgt beschrieben: »L'existence animale, ses actes, ses fonctions, semblaient s'accomplir chez lui, comme par la continuation d'une mécanique remontée pour quelque temps, et sans qu'il y eut en rien une participation de son individu« (Goncourt 2012, 215). Beide Zitate schildern die Arbeit der Zirkusartisten als mechanisch, ja automatengleich. Sie illustrieren literarisch die kunstfertige, virtuose Beziehung des Artisten zu seinem Körper, welcher ein Instrument darstellt, das er bespielt. Ein Virtuose fabriziert ein Bravourstück¹; demonstriert die fulminante Überwindung herausfordernder Schwierigkeiten. Im Bereich der typischerweise mit dem Prädikat ›Virtuose‹ verknüpften Musik bedeutet dies eine Betonung der Kunstfertigkeit; »[n]icht dem Komponisten als Kreator, sondern dem Virtuosen, der sich ausschließlich vor dem bzw. (im Falle der Aufzeichnung) für das Publikum produziert und dessen künstlerische Leistung in der Vorführung aufgeht, gilt der Beifall.«² Für die Jahre zwischen 1870 und 1890, in denen der Zirkus - von Alberini definiert als »un insieme di virtuosismi del corpo, clownerie ed esibizioni di animali che si svolgono in una pista rotonda« (Serena 2008, XIII f.) - international seine Blütephase erlebte, konstatiert Krause: »Die Anerkennung der künstlerischen Leistung in dieser Periode, die bis zum Virtuosenkult ausartete, betraf auch die artistische Leistung« (Krause 1969, 104). Während der Musik-Virtuose sich durch die vollendet tadellose Beherrschung eines Instrumentes auszeichnet, ragt der Zirkus-Artist durch eine perfekte Bemeisterung seines Körpers hervor; ihm ist sein Körper das Instrument (vgl. Goudard 2010, 31), ein »outil de travail« und »l'instrument de la prouesse« (Moreigne 2010, 62). In diesem Sinne verbindet Brandstetter das Fabelhafte eines Virtuosen mit der Technik und der Faszination des Mechanischen, denn sie erkennt hier:

-
- 1 Vgl.: »Bravour bezeichnet also kurz gesagt ostentative Meisterschaft in der die künstlerische Ambition visualisierenden Praxis. Inwieweit die Ambition tatsächlich Kunst exponiert oder doch nur präntendiert, ist der grundlegende Zweifel, der der Bravour anhaftet. [...] Der Kontext seines Gebrauchs eröffnet das Bedeutungsspektrum seiner Einbettung. ›Bravura‹ ist gepaart mit ›Kühnheit‹, ›Schnelligkeit‹, ›einer großen Entschiedenheit‹, ›Geist‹, ›Ungezwungenheit‹, einer ›gewissen malerischen Ader‹, mit einer solchen Leichtigkeit und einem so geistreichen Strich, den anzuschauen wunderbar ist« (Suthor 2010, 8 u. 9).
 - 2 Suthor 2010, 7. Dem tonkünstlerischen Virtuosen - dieses Substantiv wurde im 19. Jahrhundert als Gegenstück zum ›wahren Künstler‹ pejorativ verwendet - wird sogar selbst eine zirzensische Komponente zugesprochen: »Die Topoi des (bloß) Brillianten, der Effekthascherei, des Zirzensisch-Bravourösen, das die Aufmerksamkeit nur auf die Selbstinszenierung des Virtuosen lenke; die Absicht der Blendung durch Gaukelstücke eines leeren Scheins, der sich im Seelenlos-Mechanischen erschöpfe - diese Formeln prägten die Semantik zahlreicher Artikel« (Brandstetter 2002, 216).

ganz besonders *eine bestimmte* Denkfigur, die dem Virtuosen seine eigentümliche Faszination verleiht: nämlich das Phantasma der Maschine, durch das dem Virtuosen die Aura des Übermenschlichen und die Erotik des Medialen zuwächst. Es ist jene Verkörperung des Technischen, die Heine – durchaus ambivalent – als die ›tönende Instrumentwerdung des Menschen‹ bezeichnet: die Übertragung des ›Geists der Maschine‹ als Transfiguration dessen, was als die Aura des Virtuosen erscheint; die Unfassbarkeit einer ›übernatürlichen‹ Darstellung und die Faszination eines Zeigens, das über das Machbare hinausweist. (Brandstetter 2002, 230 f.)

Die Aura des Übermenschlichen, die »Unfassbarkeit einer ›übernatürlichen‹ Darstellung« in ihrer Verortung zwischen Zirkus und Maschinenhaftem, Unbelebtem und speziell Statuenhaftem soll im Folgenden am Beispiel des 1962 veröffentlichten Romans *La Dame du Cirque*³ des in Frankreich populären Autors Guy des Cars untersucht werden. Dieser Text verfolgt das trianguläre Verhältnis zweier Dressurreiterinnen und eines Zirkusdirektors zu Beginn der 1930er Jahre: Michaela, eine abenteuerlustige Wiener Aristokratin, wird von Hermann Kier in dessen Zirkus (und später auch vor den Traualtar) gelockt, um dort nach hartem Training als sensationellste Schulreiterin der Welt international Furore zu machen. Sie verliert aber aufgrund eines Unfalls in der Manege ihren Verstand, woraufhin sie – nun im Geiste eine größenwahnsinnige Prinzessin mit imaginärem Reich – in einem Spezialwagon den Zirkus begleitet, bis sie in einem Anfall eifersüchtigen Hasses ihre Nachfolgerin, die in Kier hoffnungslos vernarrte Amazone Isabelle, vom Pferd stürzt. Isabelle, daraufhin vollständig gelähmt, übernimmt für die nächsten Jahre die Leitung des Zirkus, während Kier sich in ein französisches Schloss zurückzieht, wo er mit einer kleinen Bande von Getreuen ausschließlich »Son Altesse« Michaela pflegt. Zuletzt wird, inspiriert durch den Vorschlag eines experimentierfreudigen Arztes, der Unfall Michaelas originalgetreu re-inszeniert, wobei sie wieder vom Pferd stürzt. Dies führt zuerst zum erhofften Verlust ihrer geistigen Umnachtung, später jedoch zu ihrem Tod. Die letzten Zeilen des Romans deuten an, dass Kier seinen Zirkus nun wieder persönlich leiten und sich eine neue Amazone suchen wird.

Die Imagination der Frau als Resultat einer männlichen Schöpfung, die das Ziel verfolgt, sie der »Prosa der Realität zu entheben und einer idealtypischen Kunstexistenz zu überantworten« (Frane 2008, 1), wie sie bereits die Skizzierung des Romansujets zeigt, lässt den Mann als Schöpfer der Frau, d. h. der Frau als Kunstwerk, einer »selbstgemachte[n] Angebotete[n]« (Weder 2007, 381), erkennen. Eingebettet in ein Spiel von Mortifikation und Animation begegnet man in Kier einem Pygmalion im Zirkus.

Kier, der Michaela in einjähriger Arbeit zur Amazone dressiert (das Romankapitel, in dem ihre Ausbildung geschildert wird, trägt sinnigerweise die Überschrift »Dressage«⁴), kultiviert hierbei nicht nur ihren Reitstil – im Unterschied zur Akrobatik der Kunstreiter präsentieren Schulreiter in ihrem Dressurakt zu Pferd ausschließlich kunstvolle Gangarten und Schrittfolgen⁵ –, sondern auch ihre Körperhaltung, was

3 Im Folgenden als DC abgekürzt.

4 DC 57. Vgl.: »Le dressage de la belle et de la bête continuait quotidien, méthodique, routinier comme Kier« (DC 60).

5 Wie: »Changements, Passagen, Pesaden, Piaffen, Pirouetten. Laurent Franconi, der zusammen mit seinem Bruder Henri den Pariser ›Cirque Olympique‹ leitete, soll dieses equestrische Genre zu Beginn des 19. Jahrhunderts ins Zirkusrepertoire eingeführt haben.« (Schmitt 1993, 139)

man als Akt der Zivilisierung des Körpers bezeichnen kann; als »Inszenierung seiner Natürlichkeit durch die Zeichenkraft der Kultur«, wie es Pygmalion zugeschrieben wird (Neumann 1997, 16). Im traditionellen Zirkus gelten Vorführungen solcher Nummern der Haute École als die elegantesten, da ihre Wurzeln nicht im Gauklertum, sondern in den militärischen und sportlichen Reitschulen der Aristokratie liegen, und sie speziell ein elitäres Publikum, »den adeligen Pferdeconnaissanceur und den ihm nacheifernden Bourgeois« (Schmitt 1993, 140), ansprechen. Pygmaliongleich braucht Kier seine Amazonen hauptsächlich zur »Bestätigung der eigenen gesellschaftlichen Potenz«, denn: »Die Erhöhung der Frau zum Ideal, das man(n) auf ein Podest stellt, um sich damit als Künstler selbst zu zelebrieren, ist immer gleichzeitig eine Form der Unterdrückung der lebendigen Frau, die hinter diesem Modell notwendigerweise zurückbleiben muss« (Frane 2008, 20 u. 21). Auf Kier trifft zu, was Böhme über Pygmalion schreibt, welcher ein »Misanthrop und Schwärmer zugleich [ist], der nur sich selbst medial übersetzt und doubliert« (Böhme 1997, 119).

Wie bei Galathea liegt das Anziehende einer Zirkus-Amazone in ihrer würdevollen, unbeweglichen Erscheinung, und Brandstetter spricht treffend bezüglich der pygmalionischen Statue von einer »Erhabenheit«, die jenseits des Sexuellen liegt: »Nicht die Körper-Schönheit – die Anmut der Gestalt und die sexuelle Anziehungskraft ihrer Formen – charakterisieren das Bild der Frau, der Frau als Objekt: als Gegenstand der Kunst und als Objekt des Begehrens, – wie in Ovids *Metamorphosen*; sondern die Erhabenheit« (Brandstetter 1997, 394). Die Erhabenheit von Zirkusamazonen⁷ ist jedoch hybrider, denn diese sind mit ihren tiefdunkel hochgeschlossenen, firlefanz- und flitterkramfreien Kostümen und dem Zylinder, den sie traditionellerweise tragen, einerseits majestätisch-unnahbar, um sich von den Entblößungen und grellen Farben der anderen Artisten abzugrenzen, ja männlich in ihrer Erscheinung, andererseits sind sie durch den Schnitt ihres Kleides hochgradig erotisiert: »Der enge Zuschnitt des Amazonenkostüms, der die Rundungen von Busen und Becken betonte und den Körper von der Hüfte aufwärts ›in Kleidern nackt‹ aussehen ließ, blieb – abgesehen vom Rock – das einzige Zugeständnis an die Weiblichkeit der Reiterin« (Schmitt 1993, 142). Das Ziel dieser Aufmachung liegt darin, »den Körper der Ecuyère plastisch wie den einer Statue herauszumeißeln« (ebd.). Einer bekannten deutschen Schulreiterin, Miss Jenny (geb. 1863), glückte dies besonders vorzüglich, weshalb sie als »Dame de marbre« bekannt war (ebd.). »Angestrebt war genau jene Synthese von größtmöglicher Zurückhaltung und ausgefeilter Eleganz, die für das Dandytum des Mannes kenn-

6 Vgl. Böhme 1997, 128 ff.

7 Bei Ausritten der hohen Gesellschaft trugen die Reiterinnen ein sog. Amazonengewand: »ein hochgeschlossenes langes Reitkleid, das durch seinen strengen Schnitt und seine dunklen Farben nüchtern wie ein Herrenanzug wirkte, dem es in der Tat entlehnt war« (Schmitt 1993, 140). Im Zirkus wurde ein solches Samtkleid mit einem Zylinder kombiniert, was demonstrierte, dass die Reiterin keine geborene Artistin, sondern eine Sportlerin war. Vgl.: »Das Anziehendste und Ästhetischste, das der alte Zirkus seinen Besuchern zu bieten hatte, war die untadelige Schulreiterin in ihrer traditionellen Tenue: schwarzer Amazone und Zylinder. Sie war es nicht zuletzt, die dem Zirkus in seiner Blütezeit den Charakter der Distinktion aufgeprägt hatte. [...] Es war wie ein leises Ah der Bewunderung, der Kehle des einzelnen fast unhörbar entschlüpft, aber, hundertfach verstärkt, zum gedämpften Chorus anschwellend, das die elegante schwarze Gestalt im Sattel ihres noblen Tieres bei ihrem Eintritt begleitete« (Halperson 1926, 147).

zeichnend war.«⁸ So oszilliert die Erscheinung einer Amazone im Zirkus zwischen der Verkörperung sexualisierter Unnahbarkeit und domestiziertem Eros.

Die mythische Grundformel vom misogynen Elfenbeinschnitzer Pygmalion, der eine ideale Frauengestalt aus toter Materie herstellt und schließlich – unterstützt durch die transformatorische Macht der Göttin Venus – sein eigenes Artefakt in belebter Form ehelicht, ist im Roman *La dame du cirque* invertiert und sein Atelier mit einer Manège vertauscht. Bei Guy de Cars wird aus der gewandt-ungezwungenen Michaela mit ihrer »grâce un peu hautaine«, welche »presque frêle« dem Schönheitsideal der 30er Jahre entsprechend eine »peau très blanche« ziert⁹ und keck in männlichem Reitsitz lachend durch den Prater trabt, eine ikonenhaft stilisierte Ecuyère (DC 9 u. 10). Durch den grobschlächtig-unansehnlichen, aber doch selbstbewusst Macht ausstrahlenden¹⁰ Pygmalion-Kier, der interessanterweise als statuenhaft – »il ne semblait faire qu'un avec sa monture: une véritable statue équestre« (DC 11) – eingeführt wird, verwandelt sie sich sogar in zweifacher Weise in eine lebende Tote: Zuerst wird sie durch die antrainierte Körperhaltung und den Habitus einer perfekten Amazone in eine Manegen-Statue zu Pferd verarbeitet – eine distinguiert-petrifizierte Erscheinung –, die sie dann nach ihrem Unfall in einer sich durch Größenwahnsinn auszeichnenden Geistesumnachtung geradezu inkorporiert; nur um am Ende als Kiers Unfall-Opfer ihren Verletzungen zu erliegen. Ursache dieses schicksalsträchtigen Reitunglücks ist Kier persönlich, der sie überhaupt erst in den gefährlichen Damensattel manövrierte. Er selbst, der vor seiner Bekanntschaft mit Michaela weder als Witwer oder Vater, noch in irgendeiner Form als Frauen verbunden apostrophiert wird, ist wie Pygmalion vor Galatheas Erschaffung gefährtinnenlos seiner Kunst verschrieben. Gleich zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Michaela, die aus dem richtigen Stoff [!] (»l'étoffe nécessaire«, DC 14) ist, tritt er zudem – wie oft bezüglich Pygmalion festgestellt – als Erzieher auf, der Michaela, noch bevor er sich dieser vorstellt, Reit-Anweisungen erteilt (DC 10f.) und sich seines Erfolges bei ihr sowieso gewiss ist: »C'est ainsi que vous apparaîtrez un jour aux jeux d'un public ébloui, parce que Hermann Kier le veut... [...] Et vous serez formée par Hermann Kier!« (DC 14). Gleich zu Beginn ihres ersten Gesprächs setzt Kier sich prompt über den Hinweis ihres Vaters, dass der Männersattel ein sichereres Reiten ermögliche, hinweg, indem er ihr an dessen Stelle autoritär gebietet, wie sie zu reiten habe: »Monsieur votre père a tort. Avec vos longs cheveux, votre sourire de jeune fille et ces yeux d'enfant, vous êtes l'amazone idéale... Vous ne pouvez monter qu'en femme: c'est votre style!« (DC 13) Kiers Egozentrik – »Kier...

8 Schmitt 1993, 141. Die Verbindungen zwischen Zirkus und Dandytum sind vielseitig, so beschreibt z. B. Ritter den flâneur im Vergleich mit ambivalenten Spaßmachern: »Baudelaire assumes this new mask for the court fool. Both figures banish boredom; the jester did so for the court, now the flâneur must conquer his own ennui. Moreover, this man feels just as alone in a street crowd as the fool was at court. He rebels against prevailing norms, just as the jester upset the feudal hierarchy. And, like the dandy, he counters the trend surrounding him with his own dissonant style. The dandy flaunts his frivolity in a gravely purposeful society; the flâneur cultivates nonchalance to defy the speed of industrial production« (Ritter 1989b, 30).

9 Vgl. Ovidius 2001, 291.

10 Vgl.: »Ses cheveux tondus ras faisaient paraître énorme son crâne. Un monocle, vissé à l'œil gauche, accusait l'éclat métallique du regard. Haut, large, il donnait une impression de puissance. Il était plutôt laid. [...] De sa voix rauque et gutturale venaient des phrases qui voulaient être polies mais qui restaient hachées en manquant d'aisance: leur tournure semblait trop cérémonieuse« (DC 11f.).

Hermann Kier... Le cirque géant Kier... Le mien!« (DC 12) – scheint später in Michaelas Wahn ein würdiges Äquivalent zu finden. Nach ihrem ersten Gespräch lenkt Michaela ihr Pferd »machinalement« (DC 15) nach Hause. Ihr Antrieb, dem Zirkus zu folgen, entspringt einer überdrussbedingten, extravaganten Abenteuerlust, so ist es ihr gleichgültig, was sie mit ihrem Leben veranstaltet, »si ca ne ressemble pas à ce que font les autres femmes!« (DC 28). Ironischerweise bezeichnet sie ihr ursprüngliches Leben – »cette existence de poupée lasse« (DC 45) – als »künstlich« (»une vie factice«, DC 41) und gelangt dann beim Zirkus Kier vom Regen in die Traufe. Bei Kier arbeitet sie wie eine Maschine: »Elle tournait, tournait dans la sciure. Inlassable. Comme une machine« (DC 62).

Während ihres Trainingsjahres erlernt sie vom pygmalionischen Pädagogen Kier (wie Shaws Eliza ihrerseits von Higgins) eine neue Sprache, die Sprache der Hohen Schule, die fortgeschrittene Kommunikation mit dem Reittier, und übernimmt sein solipsistisches Manegenverhalten auch gegenüber ihrem eigenen Vater, dem sie – als er verzweifelt persönlich versucht, sein einziges Kind dem Zirkus zu entreißen – während ihrer Übungen keine Zeit widmen mag: »à présent, pour Michaela, le baron Pally appartenait au public...« (DC 55). Dass sie Kier gottesgleich verehrt, artikuliert sie hierbei unverfroren: »Vos paroles sont pour moi une sorte d'Évangile du Cirque!« (DC 85) Kiers zweite »Anti-Galathea« – d. h. invertiert-mortifizierte Galathea – ist Isabelle, »froide, distante parfois, trop réfléchie« (DC 110), die aus einer Zirkusfamilie stammt und ebenfalls durch einen Unfall, für den wiederum Kier verantwortlich ist, lebensbedrohlichen Schaden nimmt. Zeitweilig ist ihr gesamter Körper inklusive Kopf weiß und statuenhaft eingesperrt »dans un carcan de plâtre« (DC 137). Vom Anbeginn ihrer Karriere ist sie für Kier nur ein Abbild von Michaela: »Elle fut la seule qui a pu exécuter scrupuleusement, presque avec »religion«, ce que j'exigeais d'elle... Malheureusement elle n'atteindra jamais la classe de Mme Kier...« (DC 98). Wie Michaela, die, als Kiers Kontrolle versagt, in die Manege eilend Isabelles Sturz verursacht, bei dem diese mit dem Nacken auf eine Kante schlägt, so ist auch die zweite Amazone nicht mehr allein lebensfähig. Kiers zweifache Bemühungen um die Kreation einer perfekten Reiterin, verkörpert durch eine sensationelle Amazone, resultieren folglich in zwei verkehrten Frauen: in einer Geisteskranken und einer Paralytischen. Beide stellen – ironischerweise – geradezu Hypostasen seiner Idee der idealen Statue dar, und zwar in Form von pervertierten Idealen: Die eine verkörpert eine imaginierte Hoheit, die andere die totale Unbeweglichkeit, die nur noch ihre Augen zu verdrehen vermag, und beide sind »mortifizierte Gebilde« (Frane 2008, 15); Schatten ihrer selbst. In diesem Sinn bewahrt sich Neumanns Deutung des Pygmalion-Mythos, dass nämlich das männliche Schöpfer-Ich die Frau als »seinesgleichen als das »andere« schafft« (Neumann 1997, 17). Die beiden weiblichen, potentiellen Weltstars Kiers verfallen zwar dem Zirkus wie er selbst, sind also in ihrer Zirkusbesessenheit »seinesgleichen« – Michaela gibt für den Zirkus ihre aristokratische Existenz sowie Zukunft auf, Isabelle in ihrem Rollstuhl (der ein katastrophisches Bild des Zirkus, »cette bâtisse à roulettes« [DC 71], im Kleinen darstellt) erkennt in der Leitung des Zirkus Kier ihre einzige Lebensperspektive¹¹ –, jedoch sind sie dies als das »andere«, als »Krüppel« – wenn nicht Freaks.¹²

11 Vgl. Isabelle zu Kier: »[...] la seule chose qui me reste au monde est l'amour du cirque, à défaut de cet amour humain que vous n'avez jamais éprouvé pour moi...« (DC 156).

12 Tait setzt Freaks aus Zirkus-Sideshow und Manegenartisten, wie z. B. Kontorsionisten, mit dem Grotesken und einem »chimeric body« in Verbindung: »Grotesqueness was conveyed by

Zusammengefasst lässt sich feststellen, das im Roman *La dame du cirque* ein Drei-Manegen-Großzirkus präsentiert wird, der zeitweilig eine Verrückte »à demi prisonnière« (DC 141) mit sich führt, welcher kostümiert inszenierte Abendessen vorgegaukelt werden, und der von einer verhärmten¹³ Paralytisierten im Namen Kiers geleitet wird. Beide Amazonen bringen allerdings für ihre Karrieren als dem Voyeurismus¹⁴ preisgegebene Schulreiterinnen, für jeweils »la plus belle écuyère du monde« (DC 59), die körperlichen Voraussetzungen und Fähigkeiten sowie Ehrgeiz und hartnäckigen Willen mit; und nicht zuletzt ihre Schönheit. Sie sind also keine *Tabula rasa* wie Galathea, vielmehr findet sich die pygmalion-typische »Abbildung des lebendigen Modells in der Statue« (Neumann 1997, 17) wieder. Ebenso kommt es zur »Reanimation des Mortifizierten durch den Akt der Kunst, ja eine Inszenierung von Künstlichkeit« (Neumann 1997, 17), indem der Unfall, der Michaelas Geistesverwirrung ausgelöst hat, inszeniert wiederholt wird. Anders als im Pygmalion-Mythos beteiligen sich die Frauen hier wiederum an ihrer eignen »Schöpfung«, bei der Venus' übernatürlicher Einfluss säkularisiert wird: Anstelle des verwandelnden, göttlichen Einflusses oder Wunders steht härtestes Training.

Der hier in Guy de Cars Roman erkannte Pygmalion-Mythos wurde vielfach auch auf seinen narzisstischen¹⁵ sowie fetischistischen Kern hin untersucht. In diesem Sinne spricht Koch vom »Fetischisten Pygmalion und seine[r] Puppe« (Koch 1997, 429), die ihm ein mit besonderer Bedeutung und Wirkungsmacht für die eigene Identität verehrtes Objekt darstellt, ein Objekt potenziertes Zuschreibung¹⁶ ist und zu einem potenzierten Kulturgegenstand sowie persönlichen Götzenbild¹⁷ avanciert. Die Nach-

exuberantly messy bodies that overlapped with freaks in sideshows, and included bodies with an ambiguous gender identity« (Tait 2005, 123 u. 140).

- 13 Proportional zum finalen Aufblühen von Michaelas Schönheit verfällt Isabelle gegen Ende des Romans: »elle était véritablement devenue hideuse: tout s'était atrophié en elle... La peau de son visage semblait même s'être racornie...« (DC 251).
- 14 Wie die Corrida oder das amphithéâtre anatomique wird laut Ellenberger auch im Zirkus ein »spectacle hybride d'enseignement et de voyeurisme pervers« geboten (Ellenberger 1999, 124), wobei die Betrachter solcher Dressurszenen selbst in die Perspektive Pygmalions schlüpfen. Vgl. Ciret 1999, 126 und Gunthert 1999.
- 15 Wurmser sieht im psychoanalytischen Sinn in Pygmalion die Verkörperung von Narzissmus: »Die katastrophal zwingende, völlig unwiderstehliche, doch immer wieder enttäuschende Bindung an eine Phantasiefigur, an ein vom eigenen Inneren her belebtes Idol, wird von vielen Patienten beschrieben. Es ist ein Vorgang, der dem Mythos von Pygmalion am nächsten kommen dürfte« (Wurmser 1997, 186). Vgl. auch Böhme 1997 sowie Frane 2008, 21 u. 136. Zu Galathea als »Anima seines Selbst« siehe Brandstetter 1997, 396.
- 16 Fetisch markiert die Grenzen »zwischen der »eigenen« und der »fremden« Kultur und die Schwierigkeit, Zeichenbildung im Territorium des Fremden als Akt ganzheitlicher, auf das Ganze bezogener Sinnstiftung zu lesen« (Neumann 1997a, 560). Außerdem: »Ob ein Objekt ein Fetisch ist, hängt nicht von seinem Aussehen oder seinen Eigenschaften ab, sondern davon, wie ihn jene, die ihn verehren, verstehen und benützen« (Weder 2007, 18). Ein Fetisch ist also kein Gegenstand, sondern Interpretationssache.
- 17 Zu den Parallelen zwischen Fetischen und Utopien: »Their production and analysis emerge out of clashes of cultural values at particular historical moments; each ambivalently resists and incorporates these clashes. Created under conditions of loss and desire, most often by those viewed as geographic, political, or sexual outsiders, they employ similar mechanisms of avowal and disavowal, of inclusion and exclusion. The fetishist, like the utopist, uses small pieces – snakes' rattles, shoes, jewels – to screen out large threats – poison, illness, the mother's genitals, impotence. The utopian place and the fetish object protect against these threats

wirkungen dieses »amour fou«¹⁸ sind Inzest und ein späterhin erfolgreiches Absterben des Stammbaumes (siehe z. B. Frane 2008, 21). »Pygmalion – fern die Zeit, da Göttinnen sich erweichen ließen – hat die Wahl zwischen zwei unvollkommenen Rollen: ein Fetischist zu sein, der sich an der Grenze zwischen Kunst und Natur vergeht, oder eine Art Kastrat, der an ihr scheitert« (Koschorke 1997, 316). Immerhin zeugt Ovids Pygmalion mit der »schon als Statue entjungferte[n] Frau« (Böhme 1997, 113) ein Kind, wozu Kier seinerseits nicht fähig ist; nicht zuletzt weil Michaela sich ihm verweigert: »Elle semblait même avoir une sorte de répugnance physique pour ses caresses. Et Kier n'avait pas bronché: il avait admis cela depuis des années, préférant tout plutôt que perdre Michaela« (DC 221). Um der Möglichkeit willen, seine Frau durch Pflege zu heilen, übergibt Kier dennoch die Leitung seines heiß geliebten Zirkus an Isabelle, und so lässt sich fragen, ob nicht das Thema Opfer/n den eigentlichen Brennpunkt des zirzensischen Pygmalion-Geschehens im Roman *La dame du cirque* darstellt (vgl. Neumann 1997, 19), schließlich opfern sich alle Protagonisten dem Zirkus bzw. seiner Inkarnation, Kier. Die bittere Anklage Isabelles, die nie in ihren Gefühlen von Kier erhört wurde, erinnert hierbei an Ibsens Irene aus dem Drama *Wenn wir Toten erwachen*, welche ebenfalls von ihrem geliebten Künstler Rubek verschmäht wurde, was ihr Leben zerstörte: »Du vergingst dich an meiner innersten Natur. [...] Ich gab dir meine junge lebendige Seele, – und stand da mit leerer Brust; seelenlos. [...] Daran bin ich gestorben, Arnold.«¹⁹ Während Ibsens Rubek – bedrängt durch sein schlechtes Gewissen – seine Schuld an der Frau, eingesteht, bleibt Kier unnahbar und unzugänglich. Er, der zwar seine Schuld am Unfall von Michaela erkennt (DC 224 f.), würdigte Isabelle nie als Subjekt, sondern sah in ihr als Amazone lediglich den potenziell profitablen, aber dennoch schwachen Abglanz, die Doppelgängerin seiner Lieblingsamazone Michaela.²⁰ Als Frau wird Isabelle »zum Phantasma des Mannes degradiert und verschwindet als autonome Gestalt hinter der von ihrem Mann geschaffenen Repräsentation ihres Doubles« (Frane 2008, 140). Erst durch Michaelas Tod gewinnt Isabelle, bis dahin

through disjunction, substitution, replication, assemblage. They are characterized by being bounded and specularized, by their irreducible materiality or territoriality, and by narrativity. But they are not, of course, just alike. The fetish is a no-thing, a material object that is here and not there, made a good thing by fetishizing. Utopia is no-place, a there that is not here, fashioned as a perfect place by its marker« (Neely 1994, 59).

18 Koch 1997, 427. Vgl. Kier: »la plus grande folie de ce cirque n'est pas celle de Michaela, mais celle du patron, qui l'aime à en perdre la tête« (DC 123, auch 151, 220).

19 Ibsen 1973, 718 u. 721. Vgl.: »Aber ich war damals ein Mensch! Und hatte auch ein Leben zu leben – und ein Menschenschicksal zu erfüllen. Sieh, all das ließ ich liegen, warf ich hin, um Dir untertänig zu sein. – O, das war ein Selbstmord; eine Todsünde gegen mich selbst. [...] Und diese Todsünde kann ich nie wieder gutmachen« (ebd., 736).

20 Deshalb kann Michaela auch als zweites Bild in seiner Trophäen-Galerie verstanden werden. Eine weitere, mörderische Pygmalionparallele bietet in diesem Sinne Poes Erzählung *Das ovale Porträt*, denn werden die Kunstreiterinnen nicht von der Manege eingerahmt wie sein »Mädchen von seltenster Schönheit« (Poe 2009, 76) im kunstvoll gearbeiteten Bilderrahmen (obwohl sie hierbei als Menschen bereits vergingen)? Das von Kier zur Pflege seiner Frau bezogene düstere, abgeschiedene Schloss, »ce demi-tombeau« (DC 193), erinnert darüber hinaus stark an jenes in Poes *Porträt*. In beiden häusern die männlich schöpferischen Protagonisten mit ihren leidenden Modellen in der Art von Weltentrücktheit; wie Untote. In Kombination mit dem Wahnsinn Michaelas präsentiert Guy de Cars dabei ein domestiziertes Gothic-novel-Ambiente (vgl. Plesch 1995, 100 ff.).

Kier hörig, Einfluss auf ihn²¹, bis er ihren finalen Befehlen wortlos folgt: »Il obéit, comme électrisé...« (DC 299). Kier ist also nicht nur ein Pygmalion, der aus der amorphen weiblichen Masse versucht, ein Kunstwerk – er selbst spricht von der Amazone als »une créature de rêve« (DC 33) – zu erschaffen, sondern ein Mehrfach-Pygmalion, ein Triebtäter-Pygmalion und pygmalionischer Frauenverschleißer.

Eine dem Roman *La Dame du Cirque* sehr ähnliche, pygmalionische Beziehung zwischen einer Zirkusreiterin und einem Zirkusdirektor präsentiert der als »Australian documentary romance« (Sharrad 2006, o.P.) charakterisierte Text *Haxby's Circus* (1945) von Katharine Susannah Prichard.²² Dieser Roman verfolgt die Entwicklung der Haxbies, wobei vor allem die Erlebnisse Ginas, einer Tochter von Dan Haxby, dem Direktor des Familienzirkus – »The Lightest, Brightest Little Show on Earth« (HC 2) –, fokussiert werden, welche sich zeitlebens gegen ihren übermächtigen und skrupellosen Vater wehrt. Dan Haxby – »He was only selfish and careless, like most men, only a bit more« (HC 137) – ist aufgrund seiner Zirkusbesessenheit ein mit Kier vergleichbarer Pygmalion, der seinen kleinen, offensichtlich zirkusuntauglichen Sohn Lin durch forciertes Training (u. a. mit Einsatz einer Peitsche) in den Tod treibt – »The more Dan insisted, the more terrified the child was. There were scenes and rows every day, Lin crying and refusing to attempt the simplest tricks.« (HC 101) – und auch das Leben einer Tochter riskiert, welche er ohne Sicherheitsnetz auftreten lässt.²³ Gina selbst – »a gypsy creature, bright-eyed, rough-haired« (HC 5) – übt und präsentiert ihre Kunststücke bis zu ihrem Unfall, bei dem sie sich den Rücken bricht, nicht in Amazonenart wie Isabelle und Michaela, sondern als legendäre Kunstreiterin, die ihre eigenen Zir-

21 Vgl.: »Pygmalion mortifiziert die lebende, reale Frau im Kunstwerk und animiert totes Material zu passiver, devoter Weiblichkeit« (ebd., 19).

22 Im Folgenden als HC abgekürzt.

23 Ein anderer Zirkusdirektor und »Techniker eine[r] artifizielle[n] Realität« (Hansen-Löve 2012, 3) – jener in der Erzählung *Der Tod des Akrobaten* von Hans Sahl – inszeniert gleich gar die Mortifizierung »seiner Schöpfung«, d. h. den tatsächlichen Tod eines Akrobaten als unwiederholbar einzigartige Nummer: »Betrachten Sie ihn noch einmal genau. Sie werden ihn nie wieder sehen. Musik, bitte den Tusch!« (Sahl 1992, 86) Dass sich jedoch nicht jeder Direktor solche Drangsalierungen seiner Crew leisten kann, zeigt sich in Coovers Erzählung *Romance of the thin man and the fat lady*. Auch hier behandelt ein Zirkusboss – »he is a trafficker, a businessman, a financier, a Keeper of the Holier Books« (Coover 1994, 140) – seine Sideshow-schausteller nicht wie Menschen: »Like animals, that's how he treats us. Livestock. Checks her teeth, hefts her udders, slaps her on the bare nates when she's on the scales« (ebd.). Diese oft mit der Mechanisierung der Artisten verbundene Entmenschlichung via Animalisierung im Zirkuskontext erinnert an Wedekinds *Lulu*. Lulu, die »Schlange« im Pierrotkostüm, wird als das »wahre Tier, das wilde, schöne Tier« (Wedekind 2010, 8) im Prolog des Erdgeistes angekündigt, aber im Verlauf beider Wedekind-Stücke – die als Weg ihrer Verdinglichung von der Konkubine und sinnlichen Ehefrau zum erpressbaren Opfer, zur gefragten Ware bis in die Prostitution, ja bis zum käuflichen Geschlechtsorgan, das Jack in der »Monstretragödie« als Prunkstück seiner Kollektion davonträgt, gelesen werden kann (vgl. Florack 1995, 101 f.) –, dressiert. Wedekind zeigt hier u. a. »den Menschen als seinen Trieben ausgelieferte Marionette« (Florack 1995, 3). Darüber hinaus erkennt Ritter in Lulu einen direkten Pygmalionbezug, da die Protagonistin – welche von Goll zirkuspferdartig per »Hopp!« (Wedekind 2010, 15 u. 16) gerufen wird – ausschließlich von Männern »erzogen« wurde: »In this early history of Lulu, we note right away a perversion of the Pygmalion theme. Lulu stresses this »nurturing« aspect of her relation to Schön« (Ritter 1989b, 106 u. 112).

kuskollegen mit ihrer Leistung beeindruckt: »even the circus people themselves, watching Gina's flip-flap from the back of the moving horses, were glad when it was over. They knew the danger: that this was the most dangerous trick in the show, this ride of Gina's« (HC 18). Nach ihrem, durch Dans Ehrgeiz bedingten, Unfall ist sie ebenso versehrt (und eingegipst) wie die Amazonen von Kier – »After the long months of her waiting and lying stiff bound in plaster of Paris, she could walk slowly, with pain and uncertainty« (HC 77) – und gleichfalls unfähig, jemals wieder ein Pferd zu besteigen.²⁴ Die Petrifizierung, die die Kunstreiterin Gina erfährt, ist somit im Gegensatz zu der Michaelas oder Isabelles (welche schon als Amazonen statuenhafte Manegen-Erscheinungen waren) nur eine einfache. In Folge verwachsen und als Monster charakterisiert, übernimmt sie allerdings, wie Isabelle, letztendlich die Leitung des Zirkus ihres Vaters: »I'm going to buy Dad out. Put him in as general manager and ringmaster. But it's to be my show« (HC 241).

Ebenfalls in einem – jedoch viel ambivalenteren, da nur scheinbar – familiären und darüber hinaus pygmalionisch subtileren Zirkusrahmen präsentiert auch Kafkas Kunstreiterin in der Erzählung *Auf der Galerie* (1916/17) ihre Nummer, über die Faber passend notiert: »She becomes, then, a kind of marionette-acrobat, a trick doll who can do the salto mortale, but who is always directed and buoyed up by a force outside herself.«²⁵ Anders als in den Romanen *La Dame du Cirque* und *Haxby's Circus* werden in Kafkas Erzählung nicht der vernichtende Sturz einer reitenden Manegen-Ikone und seine Folgen geschildert, sondern dessen Vorstufe in einer Verlaufsform: die Dressur und Schöpfung einer Zirkus-Galatheä. Hierbei ist die Peitsche des Direktors – welcher wohlgemerkt nicht, wie bei solchen Zirkusnummern üblich, das Pferd, sondern die Reiterin antreibt²⁶ – gleichsam der Meißel Pygmalions, wobei einmal mehr die Pygmaliongeschichte im Zirkusrahmen verändert und invertiert ist. Denn so wie Venus einschreitet, um Pygmalions Statue den »letzten Schliff« zu geben, um ihr eine neue Existenzform (Lebendigkeit) zu verleihen, so könnte der Galeriebesucher Kafkas seinerseits – in vergleichbar un/wahrscheinlicher Weise – die aktuelle Existenzform der jungen Frau in der Zirkusmanege, ihre inszenierte Lebendigkeit, beenden. Die Venus auf der Galerie²⁷ enthält sich jedoch und wiewohl es nicht zum Unfall mit mobilitätseinschränkenden, statuenhaften Folgen kommt, wird auch hier eine – und zwar

24 Diesmal ist jedoch kein Damensattel, sondern eine vom Pygmalion-Direktor verlangte Überanstrengung der Auslöser des Unfalls, wie ein Freund von Gina ihr offenbart: »He worked you to death. He gave you no rest. He took your beautiful young body... all your youth and grace and radiance. He was reckless with them« (HC 83).

25 Faber 1979, 49. Zur Puppenhaftigkeit der Reiterin siehe Politzer: »Die Reiterin hingegen ist eine seelenlose »Automate«, die der Phantasie E. T. A. Hoffmanns entsprungen sein könnte. Auch die Zuschauer, deren Hände »eigentlich Dampfhämmer sind«, stellen nichts anderes als Automaten dar« (Politzer 1965, 147). Für den zweiten Teil der Erzählung erkennt er: »Das verfeinerte Arrangement hinwiederum lässt den Marionettencharakter der Szene noch deutlicher hervortreten« (ebd.).

26 Vgl. Kirschnick 2012, 163. Vgl.: »Kafka entwirft ein ausgesprochen bewegliches, aus vervielfachten Positionen bestehendes Tableau sich verschiebender und verkehrender Dominanzen« (ebd.).

27 Dass es sich bei der Menge in *Auf der Galerie* nicht um einen »tatsächlichen« Zirkusraum handeln kann, hat Kirschnick überzeugend dargelegt, denn in »einem solchen könnte zum Beispiel ein Galeriebesucher weder zuerst noch allein die Kunstreiterin auf dem Pferd erblicken« (Kirschnick 2012, 161).

»irgendeine« (Kafka 1978, 168) – Frau dem Zirkus geopfert; »[h]ere again we find ›sacrificial art‹« (Ritter 1989b, 88).

In *Auf der Galerie* erkennt Utz eine »Übersetzung der Zirkusdynamik in die Dynamik einer großen, konditionalen Satzkurve, die in zunehmender Beschleunigung auf die Klimax hingeführt wird« (Utz 2004, 44) und auch in anderen Zirkustexten fällt eine gewisse, dem Kreisrund einer Manege entsprechende und oft von Zyklizität geprägte Struktur²⁸ auf. Da Kiers Geliebte z. B. in ihrem Testament ausdrücklich (DC 293) verlangt, dass Kier eine neue Amazone suchen möge und Isabelle eine weitere Vorstellung just für den Abend von Michaelas Sterbetag ansetzt, ist davon auszugehen, dass Kier fortfährt, weitere Novizen zu verschleifen. Solch zyklisch einander abfolgende Artistengarnituren in stets identischer Funktion lassen sich auch als Doppelgänger interpretieren, wie es Isabelle erkennt: »J'en ai assez de jouer les doublures!« (DC 259) Nach den drei Manegenunfällen wird unverzüglich das laufende Zirkusprogramm fortgeführt, gemäß dem Motto: »Un numéro disparaît, un autre le remplace« (DC 136). Der Vater von Michaela ruft also zu Recht entsetzt aus: »Ma fille est devenue un numéro!« (DC 52) und Isabelle stellt Kier noch neben der Leiche seiner Frau einen neuen »Werkstoff« vor, aus dem er eine weitere Amazone modellieren soll: »Il vous faut une matière ›noble‹ dont vous tirerez und nouveau miracle équestre... Cette Mafalda est racée« (DC 298) – ein weiteres Beispiel für die permanente Verdinglichung der Amazonen.²⁹ In diesem Sinn ist, folgt man Böhmes Kommentar zum Pygmalion-Mythos: »Die Statue ist keine Frau, sondern eine Untote, ein Double, ein Zombi. Wo immer derartige Wesen erscheinen, sind, kaum unterscheidbar, die Götter nah oder der Wahn« (Böhme 1997, 119), das Wort »Statue« durch »Amazone« zu ersetzen. Vor allem der Roman *La dame du cirque* zeigt darüber hinaus exemplarisch ein literarisch-zirkusisches Pendant zum rapid wechselnden Nummerprogramm des ›realen‹ Zirkus; die repetitive Abnutzung von Artisten durch einen Direktor-Pygmalion. Gleichzeitig wird in Isabelles finaler Aufforderung: »À nous deux, nous parviendrons bien à lui insuffler un amour du Cirque aussi grand que l'était celui de Michaela... !« (DC 298) Rastignacs berühmtes »À nous deux maintenant« (Balzac 1998, 308) aufgenommen, das sowohl ein Aufruf zu gemeinsamen Taten ist, als auch eine Drohung einem Rivalen oder Gegner gegenüber, was die durchaus dämonische Nuance Isabellas unterstreicht. Aus ihrem Rollstuhl heraus vermag sie nun endlich erbarmungslos selbst Kier zu befehlen, der so stolz einst verkündete »Il n'y a qu'un avis qui compte, le mien!« (DC 84). Isabelles herrischer Charakterzug wurde schon früher von einem Clown-Kollegen erkannt: »vous matez la foule« (DC 120). Rastignac äußert seinen Satz im Anblick von Paris, das es zu erobern gilt, und auch Isabelle verwendet diese Worte beim Anblick der zu okkupierenden Kulturraumverdichtung Zirkus. Für beide symbolisiert dieser Ausruf einen Auftakt – er markiert einerseits Rastignacs ›Geburt‹ als Held, der von nun an in über 20 Romanen der *Comédie humaine* erscheint, andererseits bricht auch für Isabelle ein neues Zeitalter an der Seite von Kier im Zirkus an. Darüber hinaus

28 Siehe auch Utz in Bezug auf einen Text Wedekinds im Vergleich zu *Auf der Galerie*: »Doch in beiden Fällen zwingt das Zirkusrund die Syntax in eine atemberaubende Kurve, als Mimesis an der gekrümmten Dynamik des Gegenstandes« (ebd.).

29 Vgl. Kier zur schlafenden Michaela: »Je crois que tu veux être avant tout au cirque et comme le cirque est à moi, tu es donc un peu ma chose malgré tout« (DC 221, vgl. 275). Ganz in diesem Sinne notiert Michaela in ihrem Testament, dass sie als Schulreiterin den Traum von Kier realisieren wollte – nicht ihren eigenen (DC 295).

wird in Guy des Cars' Roman das Nomadisieren des Zirkus als Lebensform, als Lebensreise – Michaela schreibt in ihrem Testament die Frage nieder: »Ne finissons-nous tous pas, un jour, par être des gens du voyage?« (DC 296) –, immer wieder betont. Kier bezeichnet die Zirkusartisten als »nomades« (DC 15) und bettet seine Zukunftsvisionen in ewiges Herumziehen ein: »Le jour où Michaela sera rétablie, je reprendrai immédiatement avec elle, qui fut et restera toujours ma seule compagne, nos éternelles pérégrinations...« (DC 212).

Auch der eingangs zitierte Zirkusroman *Les frères Zemganno* findet seinen Widerhall in *La dame du cirque*, und zwar in Form der Brüder Zanetti, Akrobaten bei Kier, von denen ebenfalls einer durch einen Unfall seine Bewegungsfähigkeit und folglich seine Artistenkarriere einbüßt.³⁰ Hier – wie bei jedem im Zirkuskontext fundamentalen, da zur Arbeitsunfähigkeit führenden Unfall – wird die Frage nach Gleichgewicht bzw. Ungleichgewicht, von Goudard (Goudard 2002, 23) als Basis seiner Ästhetik des Risikos im Zirkus³¹ pointiert, thematisiert und literarisch vorgeführt.³² Viele Zirkusnummern, die bis zur Perfektion ausgeführte, riskante und weit überdurchschnittliche, ja übermenschliche Fähigkeiten vorstellen (wie das Saltoschlagen auf einem Hochseil) oder Darbietungen, die auf der Beherrschung einer besonderen Technik beruhen (wie das Jonglieren mit Möbelstücken) oder auf einer »schier menschen-unmögliche[n] Perfektion in der Darstellung, in der Beherrschung des Instruments, der Stimme, des Körpers«³³, können als virtuos und somit als Akte transgressiven Charakters bezeichnet werden:

Der Virtuose, ein Revenant eines anderen Geistes von Kunst und Technik; ein Magier, der die Grenzen des physisch Möglichen in seinem Tun zu überschreiten scheint und in eben diesem Spiel seinem verzückten Publikum verbirgt, worin diese Transgression besteht. Der Topos des Virtuosen markiert das Ereignis eines Auftritts, das Aufmerksamkeit, ja: Staunen und Verblüffung auf sich zieht. Der Eindruck des Überwältigenden, der das Publikum zum »Zeugen eines Mysteriums« macht (Brandstetter 2002, 214).

Gleich Virtuosen der Musik können Zirkusartisten also zum Inkarnat des Legendären, Phantastischen, Unglaublichen und infolge dessen erotisiert oder dämonisiert

30 Vgl. DC 72. Der Zirkus als Thema und Motiv in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts sowie der Jahrhundertwende ist gut erschlossen, siehe z. B. Basch 2002, Sakari 1974, Mühlegger 2000, Béhar 1973, Simon 1988, Ritter 1989a.

31 Vgl.: »Aux trois étapes de la réalisation de l'œuvre de cirque que sont les apprentissages, la composition puis l'exploitation du spectacle, correspondent trois états du corps de l'artiste : le corps outil, le corps objets signifiant et le corps exploité. Ou même sacrifié« (Goudard 2002, 31).

32 Die geistesgestörte Michaela wird »une déséquilibrée« (DC 108) genannt. Außerdem entstand Guy des Cars Roman 1962, zu einer Zeit, als der traditionelle Zirkus aufgrund der zunehmenden Verbreitung des Fernsehers seine größte Existenzkrise erlebte, welche durch das Scheitern der beiden Amazonen, der »Zugereisten« und dem Zirkusfamiliensprössling, vielleicht auch reflektiert wird.

33 Brandstetter 2002, 214. Zum musikalischen Clown vgl.: »J'ai toujours respecté le travail du cirque parce que son personnel y exerce le corps comme j'aimerais exercer mon âme et la rendre apte aux exercices les plus dangereux avec cet air désinvolte de ne pas se donner le moindre mal. Les clowns, sous le plâtre, les taches et les virgules, sous le satin et les paillettes, possèdent une étonnante maîtrise de leurs membres et sont souvent d'admirables virtuoses de la musique« (Coctau in Borsaro 2003, 173).

werden³⁴ – ob sie nun wie Michaela auf invertiert pygmalionische Weise ›fabriziert‹ wurden oder aber »schon an der Mutterbrust in Spagat ausbrachen« (Ball 1975, 143).

Bibliographie

1. Primärliteratur

- Auster, Paul: *Mr. Vertigo*. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Ball, Hugo: *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen*. Zürich 1975 (1918).
- Balzac, Honoré de: *Le Père Goriot*. Paris 1998.
- Beckett, Samuel: *Warten auf Godot*. Frankfurt a.M. 1953.
- Carey, Peter: *The Unusual Life of Tristan Smith*. London 1994.
- Coover, Robert: *Romance of the Thin Man and the Fat Lady*. In: ders.: *Pricksongs & Descants*, New York 1969, 138–149.
- Des Cars, Guy: *La dame du cirque*. Paris 2011 (1962).
- Goncourt, Edmond de: *Les frères Zemganno*. Paris 2012.
- Ibsen, Henrik: *Wenn wir Toten erwachen*. In: ders.: *Dramen 2*. München 1973, 699–751.
- Kafka, Franz: *Erzählungen*. Leipzig 1978.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Hg. u. übers. von Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2001.
- Poe, Edgar Allan: *Das ovale Porträt*. In: ders.: *Unheimliche Geschichten*. Augsburg 2009, 72–77.
- Prichard, Katharine Susannah: *Haxby's Circus*. Sydney 1995 (1930).
- Roth, Gerhard: *Circus Saluti*. Frankfurt a.M. 1981.
- Sahl, Hans: *Der Tod des Akrobaten*. Zürich 1992.
- Wedekind, Frank: *Lulu*. Stuttgart 2010.
- Zuckmayer, Carl: *Katharina Knie*. Frankfurt a.M. 1962.

2. Sekundärliteratur

- Bauer-Wabnegg, Walter Richard: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk*. Erlangen 1986.
- Binder, Hartmut (Hg.): *Kafka-Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart 1979.
- Boa, Elizabeth: *Kafka – Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*. Oxford 1996.
- Böhme, Hartmut: *Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion*. In: Neumann/Mayer 1997, 89–125.
- Borsaro, Brigitte: *Jean Cocteau – Le cirque et le music-hall*. Paris 2003.
- Brandstetter, Gabriele: *Der Tanz der Statue – Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts*. In: Neumann/Mayer 1997, 393–422.
- Ciret, Yan: *La Divine Scénographie*. In: *artpress* 20 (1999), 126–129.
- Ellenberger, Michel: *Frontalité et circularité – La scène et la piste*. In: *artpress* 20 (1999), 124–125.
- Florack, Ruth: *Wedekinds ›Lulu‹ – Zerrbild der Sinnlichkeit*. Tübingen 1995.

34 Vgl.: »Das Ereignis des Virtuosen, das Singuläre seines Auftritts bindet sich zwar an die jeweilige Performance und ihre Wirkung: Als eine Szene aber und als ein Muster von Theatralität zeigt sich die Figur des Virtuosen erst durch die Geschichte ihrer Bezeugung: in den Berichten und Erzählungen der faszinierten und kritischen Zeitgenossen; und in den Anekdoten, die die Erotisierung und Dämonisierung des Virtuosen inszenieren. So gesehen ist der Virtuose eine Figur der Evidenz« (Brandstetter 2002, 215).

- Frane, Susanne: Frauen aus Männerhand - Ein Paradigma in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Trier 2008.
- Goudard, Philippe: Esthétique du risque - Du corps sacrifié au corps abandonné. In: Emmanuel Wallon (Hg.): *Le Cirque au risque de l'art*, Arles 2002, 23-33.
- *Le cirque entre l'élan et la chute - Une esthétique du risque*. Saint-Gély-du-Fesc 2010.
- Gunthert, André: La piste de la Salpêtrière - Albert Londe. In: *artpress* 20 (1999), 164-165.
- Halperson, Joseph: *Das Buch vom Zirkus - Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*. Düsseldorf 1926.
- Hansen-Löve, Aage A.: »Geschaffen - nicht gezeugt.« - Antigenerisches Schreiben. 2012 (noch unveröffentlichtes Manuskript).
- Kirschnick, Sylke: Versuch, im Bodenlosen Platz zu nehmen - Zirzensische Transgressionen bei Franz Kafka, Else Lasker-Schüler und Thomas Mann. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum - Raum der Störungen*. Heidelberg 2012, 155-182.
- Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums - Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gazzo und im politischen Agitationstheater*. München 1976.
- Koch, Gertrude: Pygmalion - oder die göttliche Apparatur. In: Neumann/Mayer 1997, 423-441.
- Koschorke, Albrecht: Pygmalion als Kastrat - Grenzwertlogik der Mimesis. In: Neumann/Mayer 1997, 299-322.
- Krause, Gerhard: *Die Schönheit der Zirkuskunst*. Berlin 1969.
- Meurer, Reinhard: *Franz Kafka - Erzählungen*. München 1999.
- Moreigne, Marc: *Corps à corps - Visions du cirque contemporain*, Paris 2010.
- Neely, Carol Thomas: *Women/Utopia/Fetish - Disavowal and Satisfied Desire in Margaret Cavendish's New Blazing World and Gloria Anzaldúa's Borderlands/La Frontera*. In: Tobin Siebers (Hg.): *Heterotopia - Postmodern Utopia and the Body Politics*. Ann Arbor 1994, 58-95.
- Neumann, Gerhard u. Mathias Mayer (Hg.): *Pygmalion - Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997.
- Neumann, Gerhard: *Pygmalion. Metamorphosen des Mythos*. In: Neumann/Mayer 1997, 11-60.
- *Der Körper des Menschen und die belebte Statue - Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers Sinngedicht*. In: Neumann/Mayer 1997, 555-591 [= Neumann 1997a].
- Pelletier, Nicole: *Franz Kafka et Robert Walser - Etude d'une relation littéraire*. Stuttgart 1985.
- Plesch, Bettina: *Die Heldin als Verrückte - Frauen und Wahnsinn im englischsprachigen Roman von der Gothic Novel bis zur Gegenwart*. Pfaffenweiler 1995.
- Politzer, Heinz: *Franz Kafka, der Künstler*. Gütersloh 1965.
- Ritter, Naomi: *Art and Androgyny - the Aerialist*. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 13/2 (1989), 173-193 [= Ritter 1989a].
- *Art as Spectacle - Images of the Entertainer since Romanticism*. Columbia 1989 [= Ritter 1989b].
- Schmitt, Christine: *Artistenkostüme - Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1993.
- Serena, Alessandro: *Storia del circo*. Milano 2008.
- Sharrad, Paul: *Lion or Mouse? The Circus Worlds of Salman Rushdie and Peter Carey*. Wollongong 2006 (<http://ro.uow.edu.au/artspapers/108> (06.03.13)).
- Suthor, Nicola: *Bravura - Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der frühen Neuzeit*. München 2010.

- Tait, Peta: *Circus Bodies – Cultural Identity in Aerial Performance*. New York 2005.
- Theisen, Bianca: *Kafka's Circus Turns: Auf der Galerie and Erstes Leid*. In: James Rolleston (Hg.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*. New York 2002, 171–186.
- Utz, Peter: *In der Arena der Anklänge – Kafkas Auf der Galerie*. In: Elmar Locher/Isolde Schiffermüller: *Franz Kafka – Ein Landarzt – Interpretationen*. Bozen 2004, 43–57.
- Weder, Christine: *Erschriebene Dinge – Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*. Freiburg 2007.
- Wurmser, Léon: *Die Mythen von Pygmalion und Golem – Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus*. In: Neumann/Mayer 1997, 163–194.

BERICHTE VON TAGUNGEN

Zwischen Transfer und Vergleich

Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive. Internationale und interdisziplinäre Tagung an der Universität des Saarlandes vom 9. bis 11. Februar 2012

Wenn Komparatisten – aber auch Vertreter anderer Disziplinen – an konkreten Gegenständen arbeiten, rückt eine Diskussion über die Methoden des Vergleichs, also eine selbstkritische Reflexion des eigenen Vorgehens, allzu oft in den Hintergrund. Eine solche meta-theoretische Auseinandersetzung mit Theorien und Begriffen kultureller Beziehungen stand im Mittelpunkt einer dreitägigen Konferenz, die im Februar 2012 an der Universität des Saarlandes stattfand. Konzipiert und durchgeführt wurde das durch die VW-Stiftung finanzierte Projekt vom Frankreichzentrum der Universität unter der Federführung von Manfred Schmeling, Christiane Solte-Gresser (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft) und Hans-Jürgen Lüsebrink (Interkulturelle Kommunikation).

Unterteilt in fünf Sektionen, war die kritische Beschäftigung mit Modellen des Kulturtransfers und des Vergleichs weniger an stofflichen Nachweisen und Deutungen ausgerichtet als an einem vielschichtigen interdisziplinären und interkulturellen Dialog, der Theoriebildung und Methodik gleichermaßen einschloss. Im Kreis der 32 TeilnehmerInnen waren geschichtswissenschaftliche, sprach- und literaturwissenschaftliche, kunsthistorische sowie komparatistische und kulturwissenschaftliche Perspektiven vertreten; erwies sich doch die Fokussierung des übergreifenden Tagungsthemas als für sämtliche Disziplinen gleichermaßen relevant.

Die Problematik von Transfer und Vergleich wurde nicht ohne Grund auf die deutsch-französische Forschungsachse bezogen und von Spezialisten diskutiert, die aus Frankreich, Kanada, Belgien, Deutschland und der Schweiz zusammentrafen. Schließlich lässt sich behaupten, dass die theoretische Reflexion über Vergleichsparadigmen und Kulturtransferprozesse – zumindest innerhalb Europas – im frankophonen und deutschsprachigen Raum besonders weit fortgeschritten ist und die einzelnen Theorieansätze hier ausgesprochen kontrovers diskutiert werden.

Die Sachdiskussion bewegte sich insgesamt auf drei Ebenen: Erstens ging es um Nomenklaturen, d.h. vor allem um die analytischen Kategorien, die zur Beschreibung von Transfer- und Beziehungsphänomenen dienen. Traditionelle Begriffe wie ›Einfluss‹, ›wechselseitige Erhellung‹, kausalgenetische und kontaktologische Vergleichsmodelle oder ›Vorstellungen vom anderen Land‹ (*images/mirages*) wurden neueren Kategorien wie ›Kulturkontakt‹, der ›histoire croisée‹ oder dem ›emergenten‹ bzw. dem ›illegitimen‹ Vergleich gegenübergestellt und jeweils auf ihren wissenschaftlichen Nutzen hin überprüft.

Zweitens standen einzelne Konzepte zur Diskussion. Auch in diesem Falle stellte man die historische Entwicklung entsprechender Modelle (zum Beispiel den ›Vergleich‹ in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts) dem aktuellen Stand der

Theorie gegenüber. Neuere Theorieansätze generieren nicht nur neue Begrifflichkeiten; mitunter stellen sie die Idee des ›Vergleichens‹ auch infrage: Ein Kulturbegriff, der dauerhaft ›hybride‹ Prozesse und unauflösliche Ambivalenzen einschließt, lässt jedenfalls den statischen, bilateralen Vergleich grundsätzlich problematisch erscheinen.

Die dritte Diskussionsebene bildete die der Paradigmen. Die Veranstalter gingen von der Grundannahme aus, dass Theorien des Transfers und des Vergleichs nur so lange dienlich sind, wie sie bestimmte kulturelle Entwicklungen analytisch erfassen können. Daher orientierten sich die meisten Vorträge zur Überprüfung ihrer Ansätze an konkreten Beispielen, ohne jedoch das Material selbst in den Mittelpunkt zu stellen.

In der einführenden Sektion der Tagung ging es zunächst darum, Vergleich und Transfer in die gegenwärtige Forschungslandschaft einzuordnen und einige systematische Vorüberlegungen (Begriffe, Gegenstände, funktionale Bewertungen) anzustellen. Hinterfragt wurden zudem die Möglichkeiten und Funktionen des Kulturtransfers in einer Zeit, in der die territorialen oder nationalen Bezugspunkte nicht mehr den gleichen Stellenwert haben wie im 18., 19. oder 20. Jahrhundert und neben transkulturellen Einheiten (z.B. transnationalen Kulturräumen) Bezugsgrößen und Konzepte wie ›Interkultur‹ und ›Kollektive‹ eine zunehmende Bedeutung erlangen.

Auf dieser Basis diskutierten die TeilnehmerInnen die Tragfähigkeit theoretischer Konzepte wie etwa des ›multilateralen‹ Vergleichs, der *circulation*, der ›Inter-‹ und ›Transkulturalität‹ und ›kultureller Hybridität‹. Gerade in Bezug auf hybride Phänomene zeigte sich allerdings, dass der Vergleich als kognitives Verfahren unabwendbar ist. Anders als in der Wissenschaft, die zumindest prinzipiell an Ratio und Systematik gebunden ist, bergen Literatur und Kunst hingegen das Potenzial, stabile kulturelle Verortungen durch polyphones und polyperspektivisches Spiel zu dekonstruieren.

Eine Reihe von Beiträgen bewegte sich vorrangig auf dem Feld ›angewandter Forschung‹ in literatur- und kulturwissenschaftlichen Teilbereichen wie Gattungstransfer, Intertextualität und Intermedialität, Stereotypenforschung, Übersetzung und interkulturellem Schreiben. Der gemeinsame Nenner dieser Bereiche ist ihre ästhetische Vermittlungsfunktion: Kultureller Transfer geschieht in erheblichem Maße durch ästhetischen Transfer. Dabei erwiesen sich Gattungen in ihrer Gleichzeitigkeit von Stabilität und Variabilität als ein besonders geeignetes Paradigma, um Theorien der Literatur- und Kulturbeziehungen zu diskutieren und innovative Vergleichsparameter zu entwickeln.

Die Rolle des traditionellen Vergleichs in den Geschichtswissenschaften kann dagegen insofern als problematisch gelten, als er dort, wenn nicht als eurozentristisch kritisiert, oftmals als ein methodisches Vorgehen erscheint, das notwendige Kontextualisierungen verhindert. Generell sind Transferprozesse durch das Interesse an einer oder mehreren Empfängerkulturen bestimmt und in der empirischen Forschung demnach nicht unbedingt reziprok orientiert. Sie zeichnen sich durch ein komplexes, mehrdimensionales Beziehungsgeflecht aus, in dem ›Mittler‹ eine zentrale Rolle spielen. Eine besondere Vermittlungsfunktion nehmen in diesem Zusammenhang Topoi oder Stereotype ein, die gleichzeitig Markierungspunkte kultureller Differenz und Voraussetzung interkulturellen Schreibens sind. Besonders ausgeprägt lassen sie sich in fiktionalen Texten finden, in denen der Kulturtransfer selbst thematisch und formal ins Bewusstsein gehoben wird.

Die bereits in der Themenformulierung des Kolloquiums vorgegebene Dynamik eines Prozesses, der sich *zwischen* den beiden Phänomenen des Transfers und des Vergleichs bewegt, hat sich am Ende der Tagung als deren produktivste Dimension erwiesen. Nahezu sämtliche Beiträge verwiesen, freilich stets unter dem Vorbehalt komplexer methodischer Differenzierungsmöglichkeiten, auf die unauflösbare Interdependenz von Kulturtransferforschung und vergleichender Verfahrensweise.

Einerseits bildet der Vergleich nach wie vor ein sinnvolles Instrument der Transferforschung, andererseits hat sich die traditionelle Komparatistik zu einer Disziplin hinentwickelt, die kulturwissenschaftliche, das heißt inter- und transkulturelle Fragestellungen immer stärker ins Zentrum ihres Aufgabenspektrums rückt. Einig war man sich auch darüber, dass die gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und technologischen Veränderungen der letzten Jahrzehnte und die damit verknüpften Phänomene der Entgrenzung zu einem deutlichen Paradigmenwechsel auf dem Gebiet der kulturellen Praxis wie auch der kulturwissenschaftlichen Argumentation in den verschiedenen Disziplinen geführt haben: Komparatistische Perspektiven und Kulturtransfer-Analysen behaupten heute mehr denn je ihren sachlichen und methodischen Stellenwert. Mit aktuellen Gegenständen und der zunehmenden Globalisierung der Untersuchungsräume verändern sich konsequenterweise auch die entsprechenden Theorien und Methoden. Die Erschließung neuer interdisziplinärer Denkräume dürfte hierbei eine maßgebliche Rolle spielen.

Die deutsch-französische Zusammensetzung des Teilnehmerkreises und die daraus resultierenden – durchaus kontroversen – Diskussionen, in denen sich Bilanzierungen und innovative Vorschläge auf fruchtbare Weise ergänzten, spiegelten auf ihre Weise die Thematik der Tagung wider. Aus den Beiträgen der Tagung geht folgende Publikation hervor: Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Schmeling, Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive* (VICE VERSA. Deutsch-französische Kulturstudien 5), Stuttgart (Franz Steiner) 2013 (im Druck).

Christiane Solte-Gresser

National – postnational – transnational?

Neuere Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus
Mittel- und Osteuropa. Internationale Tagung, Ústí nad Labem,
10. bis 13. Mai 2012

Unter dem Titel *National – postnational – transnational? Neuere Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa* fand im Mai 2012 in Ústí nad Labem eine internationale Tagung statt, die von Renata Cornejo vom Lehrstuhl für Germanistik an der dortigen Jan Evangelista Purkyně-Universität in Zusammenarbeit mit Slawomir Piontek von der Adam Mickiewicz-Universität in Poznań (Polen) und Sandra Vlasta von der Universität Wien (Österreich) veranstaltet wurde. In zahlreichen Vorträgen wurde das Werk von AutorInnen, die aus unterschiedlichen Gründen zu verschiedenen Zeitpunkten in ihrem Leben in den deutschsprachigen Raum eingewandert sind und die Deutsch, obwohl nicht ihre Erstsprache, als ihre Literatursprache gewählt

haben, untersucht. Der Schwerpunkt lag dabei auf AutorInnen aus Mittel- und Osteuropa, die zur Entwicklung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der letzten Jahrzehnte mit wichtigen Impulsen beigetragen haben.

Die Beiträge der TeilnehmerInnen umfassten die Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten, allgemeine Blicke auf einen möglichen Korpus der Literatur eingewanderter AutorInnen sowie Diskussionen und Lektüren von Texten einzelner SchriftstellerInnen.

Die ersten Vorträge waren der Diskussion von Begrifflichkeiten und theoretischen Zugängen gewidmet. Helga Mitterbauer (Graz und Edmonton) stellte in ihrem Beitrag ästhetisch-kulturwissenschaftliche Theorien vor, die für die Analyse von Literatur eingewanderter AutorInnen fruchtbar gemacht werden können. Mit der Begriffserläuterung von Post- und Transnationalität setzte sich anschließend Wolf Dietrich Otto (Bayreuth) auseinander. Daniela Kölling (Dresden) stellte das Konzept eines neuen Handbuchs zur Migrationsliteratur im deutschsprachigen Raum vor, das unter der Leitung von Walter Schmitz an der TU Dresden vorbereitet wird. Hannes Schweiger (Wien) analysierte die Texte von Michael Stavarič, Melinda Nadj Abonji, Julya Rabinowich und Dimitré Dinev unter dem Gesichtspunkt, welche Rolle die Biographie von Autoren und Autorinnen in der Rezeption der Texte spielt. Die Frage *Was heißt und zu welchem Ende liest man MigrantInnenliteratur?* stellte sich der gleichnamige Beitrag von Manfred Weinberg (Prag), Jaroslav Ostrčilík (Brno) untersuchte die Mechanismen der Kategorisierung der literarischen Tätigkeit von MigrantInnen und stellte diese als überflüssige »Schubladen-Zuordnungen« in Frage.

Die theoretischen Fragestellungen wurden in den nachfolgenden Panels konkretisiert: Die polnischen GermanistInnen Gabriela Ociepa (Wrocław), Agnieszka Palej (Krakow) und Sławomir Piontek (Poznań) widmeten sich der deutsch-polnischen Literatur nach 1989, untersuchten Konflikte und Synergien im transkulturellen Raum sowie Identitätsräume am Beispiel von Artur Becker. Dana Pfeiferová (České Budějovice) verortete im Gegensatz zu vielen Rezensenten Michael Stavaričs Roman *Brenntage* nicht als Teil einer »Migrationsliteratur«, sondern bettet ihn literaturhistorisch in den Kontext der österreichischen Literatur ein. Inga Probst (Leipzig) analysierte in ihrem Beitrag Jan Faktors Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des Heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* und schaffte damit eine passende Einleitung für die am Abend folgende zweisprachige Lesung mit dem Autor, die im gemütlichen Café des Stadtmuseums stattfand.

Den zweiten Konferenztag eröffnete Joanna Drynda (Poznań) mit einer Analyse des in Vladimir Vertlib's letztem Roman *Schimons Schweigen* (2012) vom Autor selbst benannten Topos des Ewigen Juden, den Drynda als Konstante in seinem Werk sieht. Mit ähnlichen Themen beschäftigte sich auch der Beitrag von Iris Hermann (Bamberg), die in den autobiographischen Texten von Maxim Biller verschiedene Identitätswürfe analysierte und untersuchte, wie eine moderne jüdische Identität in Deutschland entwickelt und literarisch präsentiert werden kann. René Kegelmann (München) ging anhand der Texte von Terézia Mora der Frage nach, wo sich das Individuum innerhalb kultureller Zuschreibungen situiert und die Grenzlinie von Zugehörigkeit und Anderssein verläuft. In zwei Beiträgen wurde der Heimatdiskurs näher erörtert - der »Slowakeidiskurs« in den Romanen der in der Schweiz lebenden Irena Brezná und der in Österreich wirkenden Zdenka Becker von Jana Hrdličková (Ústí nad Labem), Jan Čapek (Pardubice) erläuterte das Bild der Wahlheimat im autobiographisch geprägten

Roman *Berlin ist mein Paris* von Carmen-Francesca Banciu, einer Autorin rumänischer Herkunft. Auch der Roman *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji wurde in zwei Vorträgen untersucht: Izabela Maria Sellmer (Poznań) verfolgte die Wandlungen des Ich- und Wir-Gefühls der Hauptfigur bis in die Erzählstruktur hinein, Bettina Spoerri (Zürich) beschrieb in einer narrativen Analyse das mnemografische Feld des Romans, das sie, im Sinne Bhabhas, als eine Art dritten Raum versteht. Die Tagung wurde mit zwei Vorträgen abgeschlossen, die sich eingehend mit der Frage der Rezeption befassen: Elke Mehnert (Chemnitz/Pilsen) versuchte in ihrem Beitrag aus imagologischer Sicht der Frage nachzugehen, worin die Ursachen für den großen Publikumserfolg des deutsch schreibenden Autors russischer Herkunft Vladimir Kaminer zu suchen sind. Sandra Vlastas (Wien) Beitrag thematisierte, wie der bulgarisch-österreichische Schriftsteller Dimitré Dinev im literarischen Feld aufgenommen und wie er von der Kritik, den LeserInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen und anderen Protagonisten im Feld rezipiert wurde und wird. Die Tagungsbeiträge erscheinen in gedruckter Form in den *Aussiger Beiträgen* 6 (2012) und in der Publikation *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*, die 2013 im Wiener Praesens Verlag herauskommt. Informationen sowie Nachberichte zur Tagung sind außerdem nachzulesen auf <http://tagung-usti-ujep2012.amu.edu.pl>.

Sandra Vlasta

Klang – Ton – Musik

Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung
 Interdisziplinäre Tagung an der Université Paris-Sorbonne unter der
 Schirmherrschaft I. E. der Deutschen Botschafterin in Frankreich,
 Frau Dr. Susanne Wasum-Rainer, 10. bis 14. Oktober 2012

Nach einer ersten grundlagenorientierten Konferenz (*Faszinosum ›Klang‹. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, Wien 2010; ein entsprechender Sammelband erscheint 2013 im de Gruyter Verlag) hat die AG Klang(welten) der »Jungen Akademie« das Phänomen ›Klang‹ nun auf einem zweiten Symposium stärker kulturtheoretisch und sozialhistorisch fokussiert. Die Tatsache, dass Klang, Ton, Musik nicht zuletzt seit Beginn der Moderne (national)kulturell identitätsstiftend gewirkt haben (und dies in verschiedenen Kontexten bis heute tun), ist aus geistes- wie gesellschaftswissenschaftlicher Perspektive wiederholt thematisiert worden. Dennoch fehlte bis dato ein systematisch orientierter Versuch interdisziplinärer Synopse, der die kritische Reflexion des in den Einzeldisziplinen Geleisteten bzw. noch zu Leistenden einschloss. Diesem Desiderat trug die Pariser Tagung durch ein fächerübergreifendes Vortragsspektrum Rechnung – mit dem Ziel, diskursive Anschlussstellen zu benennen sowohl zwischen den einzelnen Forschungsbereichen als auch zwischen Wissenschaft(stheorie) und Kunst(praxis). Das Symposium umfasste vor diesem Hintergrund fünf Sektionen, die sich auf vier Vortragstage verteilten: In der ersten (Mittwoch, 10.10.) standen kulturanthropologische Aspekte im Vordergrund. Nachdem Martin Ebeling erstmals eine mathematische Formel für die Berechnung des Konsonanzgrades (Autokorrelations-

funktion) hatte präsentieren können, mit der die Vorstellung grenzenlosen Zurechthörens widerlegt ist, befassten sich Gunter Kreuzt, Marc Jongen und Helmut Brenner mit diversen Formen therapeutischer, sozialer und ethnologischer Sinnstiftung durch Klänge. Dabei wurde u.a. die Frage diskutiert, inwiefern der Mensch »sonore Präsenz« (Sloterdijk) herstellen kann und welche Musikformen sich hierfür besonders eignen. Anschließend unterhielten sich Ernst Osterkamp und Hansjörg Albrecht, Leiter des Münchner Bachchors, mit dem Plenum darüber, ob es in Vergangenheit und Gegenwart (national)kulturell präformierte Dirigierformen und Orchesterklänge gegeben habe. Auch wenn man zu keiner einvernehmlichen Lösung gelangte, wurden entsprechende Tendenzen doch nicht vollständig in den Bereich kollektiver Mythenbildung verbannt: Der »deutsche Klang«, wie man ihn früher gepflegt habe, sei im weltweiten Vergleich »etwas dunkler« gewesen, so Albrecht; heutzutage gebe es indes kaum mehr (national)kulturelle Unterschiede. Den Abschluss des ersten Tages bildete ein Orgelkonzert, bei dem Albrecht unentgeltlich Werke von Philipp Maintz, Johann Sebastian Bach und Enjott Schneider spielte – darunter sogar eine Uraufführung (Maintz: *In nomine coronae. Musik für Orgel*).

Im Kontext der zweiten Sektion »Identitätsstiftung und Ästhetik« (Donnerstag, 11.10.) wurde das Tagungsthema stärker fachspezifisch perspektiviert. Zentral war nun die Frage, welche Parameter (Klang, Ton, Melodie, Rhythmus) identitätsstiftend wirken und wie sich diesbezügliche Schwerpunktbildungen modernehistorisch entwickeln – beispielsweise, so Wolfram Steinbeck, die Dominanz des Klangs bei der Genese nationaler Schulen im 19. Jahrhundert. Andererseits kann die kulturelle Attribution auch über Inhaltssemantik (Tonmaterial, Programm, Text) und/oder Strukturbildung erfolgen (Genese »eigener«, Ablehnung »fremder« Formmodelle). Dies führt, wie Wolf Gerhard Schmidt an Theorien und Modellen »deutscher« Tonkunst aufzeigte, meist zur Genese eines autochtonen, transrationalen Identitätsraums (Stimmung, Tiefe, Wahrheit, Naturnähe), der trotz nationaler Fundierung durchaus kosmopolitisch ausgerichtet sein kann. Ähnliches gilt, wie Nicola Gess herausarbeitete, auch für Blochs Musikästhetik. Daneben begegnen jedoch zahlreiche Versuche, den Identitätsraum gegen fremde Einflüsse abzuschotten, wie die Diskussion über die italienische Erstaufführung von Wagners *Lohengrin* deutlich machte (dies das Thema des Vortrags von Maurizio Giani). Am Abend des zweiten Tages lud die Schirmherrin des Symposions, die Deutsche Botschafterin in Frankreich, Frau Dr. Susanne Wasum-Rainer, zu einem festlichen Konzertempfang in das Palais Beauharnais. Hier wurden u.a. Möglichkeiten der Intensivierung des wissenschaftlichen Austausches zwischen Deutschland und Frankreich besprochen, und es wurde dabei angeregt, mittelfristig auch in Paris eine »Junge Akademie« zu etablieren.

Die dritte Sektion »Identitätsstiftung und Intermedialität« (Freitag, 12.10.) behandelte eine weitere wichtige Facette des Tagungsthemas. Denn der Versuch, Klangphänomenen eine (national)kulturelle Sinndimension zu geben, beschränkt sich nicht auf den musikalischen Bereich, sondern auch in anderen Medien, die auditive Elemente enthalten (Literatur, Theater, Film), lassen sich vergleichbare Tendenzen nachweisen. So wurde deutlich, dass der Klang einer Sprache, eines Metrums oder einer Landschaft gleichfalls kollektiver Identitätsstiftung dient, mithin sogar das intermediale Verfahren selbst – so die Thesen von Hans-Georg von Arburg und Jean-François Candoni mit Blick auf die Übersetzung musikästhetischer Themen im 18. Jahrhundert (Diderot/Goethe) bzw. die Entwicklung der Begriffe »Ton« und »Klang« vom Universal-Klassizis-

tischen zum National-Charakteristischen. Auch der literarische Text ist bevorzugter Ort für die Genese derartiger Prozesse – ein Phänomen, das Oliver Jahraus und Stéphane Pesnel exemplifizierten (u.a. an Kleists *Cäcilia*-Novelle und Heines *Hebräischen Melodien*). Ferner zielen zahlreiche Musikrezensionen und Komponistennovellen des 19. Jahrhunderts – oft über die bildpoetische Umsetzung von Klangphänomen – darauf ab, Künstler und Kunstwerke kulturstabilisierend zu verorten. Im Vortrag von Ernst Osterkamp wurde dies am Beispiel der deutschen Sängerin Henriette Sontag manifest, deren Stimme Wilhelm Hauff mit rezeptionsstrategischem Interesse bewusst »national« funktionalisiert. Diese – bis heute virulente – Problemkonstellation wurde im anschließenden Künstlergespräch mit dem Tenor Thomas Moser und dem Bariton Andreas Schmidt intensiv diskutiert. Es stand unter der Leitfrage: »Deutscher »Belcanto«? Zu Existenz und Bedeutung nationaler Stimmcharakteristiken«. Wenngleich die Existenz solcher Charakteristiken nicht grundsätzlich negiert wurde, betonten die beiden Künstler, aber auch der Gesangsexperte Jens Malte Fischer nachdrücklich, dass auch deutsche Sänger hervorragende Interpreten italienischer Opern seien – allen voran der Jahrhunderttenor Fritz Wunderlich, den Luciano Pavarotti 1990 eben deshalb über seine Kompatrioten gestellt habe. Dieser Erkenntnis stehe im Kunstbetrieb aber noch immer das national fundierte Schablonendenken im Wege, wie das Fehlen deutschsprachiger Belcanto-Sänger (Bernd Weikl, Wolfgang Brendel) in internationalen Verdi- und Puccini-Sets belege.

Im Unterschied zu den formal- bzw. medienästhetisch orientierten Sektionen II und III richtete die vierte (Samstag, 13.10.) das Augenmerk auf modernehistorische Aspekte (national)kultureller Identitätsstiftung durch Klang, Ton, Musik. Erörtert wurden dabei u.a., inwiefern musikalische Stile des Auslandes das deutsche Lied beeinflusst haben (Irmgard Scheitler), die neue Schweizer Volksmusik »klingende Identitäten« zu verändern sucht (Melanie Wald-Fuhrmann) oder der späte Thomas Mann die deutsche Tonkunst dämonisiert, ohne das romantische Paradigma zu verlassen (Thors ten Valk). Am Ende des vierten Tages fand auch die fünfte Sektion ihren Abschluss, in der die Bedeutung klangbezogener Identitätsstiftung für den Bereich konkreter Kunstpraxis thematisiert worden war. Nach den Gesprächen mit Dirigent/Chorleiter und Opernsängern stellten sich nun die Komponisten Christian Bruhn und Philipp Maintz dem Plenum. Thema des Gesprächs mit Wolf Gerhard Schmidt war die Frage, ob in der U- bzw. E-Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (national)kulturelle Identitätsmuster existier(t)en. Auch hier wurde differenziert geurteilt: So vertrat Philipp Maintz die Ansicht, dass französische Komponisten tatsächlich größeren Wert auf klanglichen »Oberflächenglanz« legten als ihre deutschen Kollegen, und auch Christian Bruhn musste einräumen, dass das französische Chanson oft musikalisch interessanter sei als der deutsche Schlager. Anschließend wurde mit dem Auditorium kontrovers über die Bedeutung der Tonalität für die Möglichkeit kollektiver Identitätsstiftung debattiert. Während Maintz Dur und Moll als musikalisches »Mittelhochdeutsch« bezeichnete und für grundsätzlich überholt ansah, verwies Bruhn auf deren ungebrochene Aktualität und globale Dominanz, unterstützt durch einige Referenten, die u.a. die naturakustische Privilegierung der Tonalität betonten (Fundierung in der Obertonreihe) – bis hin zu der von Sven Friedrich artikulierten Gegenthese, die Abkehr von Dur und Moll sei ein künstlerischer Irrweg gewesen. Heftig diskutiert wurden zudem Äußerungen von Theodor W. Adorno und Manfred Trojahn, die – im Rahmen unterschiedlicher Argumentationszusammenhänge – davon ausgehen, dass klangliche Unverwechselbar-

keit und Identitätsstiftung im späten 20. Jahrhundert kaum mehr möglich bleibe, weil die Avantgarde sich »zu ihrem eigenen Maß« gemacht habe (Adorno) und ein verbindender »Grundkonsens« wie zu Mozarts Zeiten fehle, der allererst Individualitätsbildung erlaube (Trojahn). Die Schlussdiskussion spannte auf diese Weise den Bogen zum Eröffnungsvortrag von Martin Ebeling und der neuronal basierten Konsonanzberechnung, über deren moderneästhetische Konsequenzen noch intensiv zu reflektieren wäre. Und dies wurde ansatzweise getan in den Pausen des finalen Opernabends, bei dem eine hochkarätig besetzte Konzertaufführung des *Tristan* auf dem Programm stand. Denn die Frage, ob Wagners Werk die Tonalität tatsächlich auflöst oder ihr noch verhaftet bleibt und vielleicht gerade deshalb psychotisch wirkt, ließ sich auch im Foyer nicht einvernehmlich klären. Sie wird indes neu zu stellen sein auf der nächsten Tagung der AG Klang(welten), die vom 9. bis 13. Oktober 2013 in Saas Fee (Schweiz) stattfindet und sich nicht von ungefähr dem Thema widmet: »Die Natur-Kultur-Grenze in Kunst und Wissenschaft: historische Entwicklung – interdisziplinäre Differenz – aktueller Forschungsstand«.

Wolf Gerhard Schmidt

Literaturgeschichte und Bildmedien

Internationale und interdisziplinäre Fachtagung der Abteilung für
Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien und
des Lehrstuhls für Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum,
Universität Wien, 12. bis 14. Dezember 2012

Welches literaturgeschichtliche Wissen auf welche Weise in Visualisierungen hineinkodiert ist, war die zentrale Fragestellung der internationalen und interdisziplinären Fachtagung *Literaturgeschichte und Bildmedien*, die vom 12. bis zum 14. Dezember 2012 in der Alten Kapelle auf dem Universitätscampus in Wien stattfand. Organisiert wurde die gemeinsame Veranstaltung der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien und des Lehrstuhls für Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum Achim Hölter (Wien) und Monika Schmitz-Emans (Bochum), die zusammen die Einleitung in das facettenreiche Thema vornahmen. Die anschließenden Vorträge boten exemplarische und grundlegende Reflexionen über Literaturgeschichte und ihre Möglichkeiten und Grenzen im Medium Bild, wobei die Untersuchungsgegenstände von Grafiken, Malereien, Fotografien über Filme bis hin zum Comic reichten. Das Medium des Comics wurde gleich in vier Vorträgen behandelt und war damit besonders häufig vertreten. Dies mag auf die speziellen Darstellungsmöglichkeiten des Mediums zurückgehen oder auf das zunehmende Selbstbewusstsein, mit dem Comic-Forschung heute betrieben wird.

Den Eröffnungsvortrag hielt Achim Hölter über »Ikonobiographie – Lebenswerk-bild – A Life's Work in One Picture. Skizze einer Bildgattung«. Die Blütezeit des untersuchten Genres ist Mitte des 19. Jahrhunderts. Anhand zahlreicher Darstellungen legte Hölter anschaulich dar, dass diese Bildgattung seinerzeit dem Mainstream zugehörig war, wobei Dickens und Hugo anscheinend die beliebtesten Motive waren. Anlass zur Erstellung einer Ikonobiographie waren meist ein Totengedenken, eine

Ehrung oder die Idee der Erstellung eines Monuments. Als Beispiele dieses persönlichkeitsorientierten Genres wurden u. a. Ikonobiographien von Goethe, Schiller, Tieck, Grillparzer, May und Shakespeare vorgeführt. Der dargestellte Künstler wird dabei in einem geschlossenen, oft zirkulären Bildaufbau von ungefähr acht Elementen im Zentrum des Bildes positioniert, umgeben von metonymischen Einzelbildern, die Szenen oder Figuren aus dem Œuvre des Autors zeigen. Die Hauptfunktionen der Ikonobiographie sind die Vertiefung einer bereits vorhandenen Kanonizität durch einen mnemotechnischen Effekt sowie eine Popularisierung des bestehenden Kanons.

Über »Dichterbilder mit Martin Opitz« referierte Achim Aurnhammer (Freiburg/Br.) und nahm sich posthume Opitz-Darstellungen aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert zur Grundlage. Anders als die gängige Forschung, die sich auf Einzeldarstellungen des Dichters konzentriert, standen im Vortrag Gruppenbilder im Vordergrund, die Opitz mit anderen Dichtern zusammenbringen. Als ein Beispiel wurde Christian Dedekinds Kupferstich *Aelbianischer Musenlust* aus dem Jahr 1657 herangezogen, der mit dem antiken Musenberg parallelisiert werden kann. Auf dem »deutschen Parnass« ist auf der linken Bildhälfte Apoll mit neun Musen zu sehen und auf der rechten Opitz mit neun deutschen Dichtern. Durch diese Gruppierung wird die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts kanonisiert und es werden zugleich die deutschen Barockdichter hierarchisiert, wobei die Vorrangstellung von Opitz auffällt. Opitz steht außerdem zwischen antiken und zeitgenössischen Dichtern und kann damit als klassizistischer Vermittler gedeutet werden. Anhand anderer Visualisierungen, wie zum Beispiel Sandrarts Frontispiz zur Ausgabe der *Opera Poetica* von Opitz aus dem Jahr 1689, wurden diese Feststellungen bekräftigt und es wurde ein Konnex zwischen den Gruppenbildern mit Opitz festgestellt. Es stellte sich in den Diskussionen zum Vortrag die Frage, ob man generell davon ausgehen kann, dass Gruppenbilder aussagekräftiger seien als Einzelportraits.

Im Laufe der Tagung wurde zwar ein weiteres Mal explizit auf Gruppenbilder eingegangen, zunächst standen jedoch wieder Einzelportraits im Fokus. Gunter E. Grimm (Duisburg-Essen) zeichnete unter dem Titel »Die Idee, ich hätte so ausgesehen...« – Goethe-Bilder in den Medien des 19. und 20. Jahrhunderts« die ikonographische Traditionslinie von Goethe-Bildern nach. Goethe scheinen seine Darstellungen in der Bildenden Kunst keinesfalls gleichgültig gewesen zu sein. Eine von Alexander Trippel in der Tradition der Götter- und Herrscherportraits gefertigte Büste aus dem Jahr 1787 lobte Goethe z. B. und kommentierte: »ich habe nichts dagegen, daß die Idee, ich hätte so ausgesehen, in der Welt bleibt«. So beeinflusste Goethe Künstler, denen er Modell gesessen hatte, und bewegte einige Künstler auch ganz direkt dazu, nachträglich Änderungen an den Arbeiten in seinem Sinne vorzunehmen. Bei der Analyse von Goethe-Abbildungen nach dem Tod des Dichters fällt eine Bildtradition auf, die stark von Daniel Rauchs Kunst beeinflusst zu sein scheint. Zumindest Rauchs Kopfmodellierung diente zahlreichen folgenden Plastiken ganz offensichtlich als Orientierung. Interessant ist hierbei, dass die Modellierung von Rauch ebenfalls Goethes Zuspruch fand, was zeigt, dass der von Goethe angeregte Darstellungsmodus Schule machte. Zudem weisen die Goethe-Bilder keine fürs Kaiserreich typische heroische Tendenz auf, sondern orientieren sich vielmehr an Goethes eigenem (olympischen) Ideal.

Einen Beitrag zu Giambattista Marinis Gedichtzyklus *La Galeria* aus dem Jahr 1619 lieferte Ulrich Ernst (Wuppertal) unter dem Titel »Literaturgeschichte und ek-

phrastische Lyrik. Dichterportraits von Homer bis Ronsard in G. Marinos »La Galeria«. Der Zyklus besteht aus über 600 Bildgedichten, die in die beiden Teile »le pitture« und »le sculpture« gegliedert sind. Beschrieben werden Bildwerke, die nicht den klassischen Kanon aufrufen, sondern ihn vielmehr erweitern. Vermehrt befinden sich unter den Bildbeschreibungen Dichterportraits, so dass *La Galeria* durchaus als eine Literaturgeschichte in Versen gelesen werden kann, die von der Antike bis zum Barock reicht. Sortiert sind die Beschreibungen nach verschiedenen Prinzipien der Wissensordnung wie der Enzyklopädie, der Chronologie oder auch der Topologie. Typisiert werden können sie in faktualisierte, fiktionalisierte und dekonstruierte Bildgedichte. Geplant war der Gedichtzyklus ursprünglich mit Illustrationen, ist schließlich jedoch nach der Ästhetik der Abstinenz ein Bilderbuch ohne Bilder geworden, das eine Synthese von Kunsttheorie, Poetik und Literaturgeschichte darstellt.

Die Synthese der Images eines Autors, seines Werks und eines Künstlers behandelte Philippe Kaenel (Lausanne) in seinem Vortrag »Classics of Literature Illustrated: Gustave Doré and Rabelais«. *Gargantua und Pantagruel* von Rabelais war 1854 das erste Buch, das der Künstler illustrierte. Doré bebilderte weitere Klassiker der Weltliteratur, zum Beispiel von Dante, Milton, Cervantes, Balzac oder Poe, doch die Visualisierungen von Rabelais Werk nahmen im Schaffen des französischen Künstlers einen besonderen Stellenwert ein. Er illustrierte auch nicht nur Publikationen des Autors, sondern portraitierte zudem Rabelais als Person. So ist Dorés Arbeit nicht nur als eine Illustration der Texte Rabelais' zu verstehen, sondern als eine Historiographie, die einen Blick auf das Zusammenspiel der Medien im 19. Jahrhundert ermöglicht.

Die Überschreitung medialer Grenzen ist ein Charakteristikum der Kunst von Max Ernst. In einem Beitrag über »Gruppenbild mit Klassikern. Max Ernst und sein Gemälde »Au rendez-vous des amis« (1922)« stellte Sabine Haupt (Fribourg) den Zusammenhang des Gemäldes mit der Literaturgeschichte heraus. Das surrealistische Ölgemälde kann analog zu dem im Jahr 1927 von André Breton publizierten *Manifeste du surréalisme* als ein Gründungsmythos des Surrealismus im Bildmedium gelesen werden. Ernst entwickelt mit seinem Gemälde von 1922 ein Pendant zur *écriture automatique*, das er mit einer allegorischen Verrätselung der klassischen Bildtopoi verbindet. In dem ästhetischen Kollektiv des Gemäldes sind die Gesichter realistisch wiedergegeben und erkennbar, so dass Ernst sitzend auf dem Schoß von Dostojewski zu identifizieren ist. Dies entspricht dem von der Avantgarde abgelehnten Prinzip der Mimesis, doch die im Bild inszenierte Zusammengehörigkeit widerspricht ihm. Das Ölgemälde ist eine Mischung aus Tradition und Traditionsbruch, es ist eine Collage und eine Demontage. Es zeigt eine Art überpersönliche kollektive Kreativität, indem es verschiedene Personen der Literaturgeschichte auf einem Bild zusammenbringt, und steht damit in der Parnass-Tradition.

Bebilderte Literaturgeschichten haben keine lange Tradition. Erst Ende des 19. Jahrhunderts sind vermehrt illustrierte Ausgaben veröffentlicht worden. In dem Vortrag »Artefakt und Repräsentation. Zur Funktion von Abbildungen in Weltliteraturgeschichten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts« zeigte Peter Goßens (Bochum) die Ausweitung der narrativen Elemente in Literaturgeschichten. Seit Robert Königs Literaturgeschichte im Jahr 1878 sind Bilder ein wesentlicher Bestandteil von Literaturgeschichten. Sie erfüllen die Aufgaben der Illustration, Repräsentation und Dokumentation. Am Beispiel von Shakespeare-Darstellungen in vier verschiedenen illustrierten Weltliteraturen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigten sich unterschiedliche

Verwendungsmöglichkeiten von Illustrationen. Sowohl Portraits als auch Bilder von Büsten, Denkmälern oder Totenmasken sind unter den Abbildungen zu finden wie auch Faksimiles von Handschriften. Im Vergleich der Literaturgeschichten von Otto von Leixner, Gustav Karpeles, Otto Hauser und Carl Busse ist vor allem die Variante von Busse hervorzuheben. Lediglich hier wird reflektiert, dass die verwendeten Shakespeare-Darstellungen vermutlich nicht den wirklichen Shakespeare zeigen. Wie König schöpft Busse außerdem das volle Repertoire an Illustrationsmöglichkeiten aus und macht die Bilder damit nicht nur zum schmückenden Beiwerk, sondern zu einem parallelen Narrativ.

Auf eine Konjunktur von sogenannten ›Biopics‹ wies Sigrid Nieberle (Erlangen) in ihrem Beitrag »Schreibsequenz – Schriftsequenz: Literaturgeschichten im neuen Biopic« hin. Seit den 1990er Jahren sind Filmbiographien zahlenmäßig angestiegen und erhielten während der letzten 20 Jahre einen Popularisierungsschub. Biopics vereinen Autorschaft und Literaturgeschichte in sich, indem sie nicht nur das Leben des Autors, sondern auch sein Werk filmisch darstellen. Die Anfänge filmischer Dichterbiografik liegen in der Mark Twain-Verfilmung von Thomas Alva Edison aus dem Jahr 1909. David Wark Griffith versucht im gleichen Jahr in *Edgar Allan Poe* den Schreibakt Poes zum historischen Ereignis zu erheben: Als dem Autor im Film ein Rabe erscheint, schreibt er *The Raven*. Biopics beanspruchen offenbar nicht, historische Wahrheiten zu vermitteln. Ein aktuelleres Beispiel hierfür ist die Verfilmung *Shakespeare in Love* von John Madden aus dem Jahr 1998. Hier wird Shakespeare eine Schreibblockade angedichtet. Im Shakespeare-Film *Anonymous* von Roland Emmerich aus dem Jahr 2011 ist die Tendenz erkennbar, dass eine emphatische Bejahung der Historisierung des Schreibaktes anscheinend nachgelassen hat. Überhaupt lässt sich feststellen, dass Biopics immer weniger an Texten und ihrer Entstehung interessiert sind. Biopics sind ein stark homogenes und hybrides Genre und bilden einen wichtigen und populären Zweig der literarischen Kommunikation, wobei ihre Kanonfunktion nicht zu unterschätzen ist.

Unter dem Titel »Der Mann, ›die Manns‹. Visualisierung als Popularisierung literarischer Revisionsprozesse« zeigte Fabian Lampart (Freiburg/Br.) am Beispiel von Heinrich Breloers Doku-Drama *Die Manns* (2001) eine Verschiebung der Rezeption der Mitglieder der Familie Mann. Während Thomas Mann zum Ende des 20. Jahrhunderts vor allem negativ semantisiert wurde, rückte Heinrich Mann seit den 1970er Jahren immer mehr in den Fokus. Dazu gegenläufig werteten jüngere Autoren Thomas Mann seit den 1990er Jahren wieder auf. Auch die mediale Darstellung von Thomas Mann hat sich geändert, indem er immer mehr als Familienmensch gezeigt und auf diese Weise nobilitiert wurde. Dies mag jedoch auch als eine Ausweitung des Blicks auf die Familie Mann gedeutet werden, durch die nun unter anderem auch den Frauen der Familie mehr Beachtung geschenkt wird. Es lässt sich außerdem eine Zunahme der Veröffentlichungen zu den Manns feststellen, die begleitet wird von einer Rehabilitierung des Bürgerlichen durch die Aufwertung der Manns. Der Film *Die Manns* von Breloer, so kann zusammengefasst werden, hat Diskurs- und Diskussionszusammenhänge verändert.

Keyvan Sarkhosh (Wien) stellte in seinem Vortrag »Die Macht der Filmbilder: Literaturgeschichte(n) und visuelle Evidenz im Kontext des populären Buchmarktes« eine Überflutung des Buchmarktes mit Lektüreatgebern in den letzten zehn Jahren fest. Diese Ratgeber scheinen vorrangig für Laien erstellt zu sein und stechen durch

reichhaltige Bebilderungen hervor. Eine nähere Untersuchung ausgewählter Literaturgeschichten zeigte, dass nicht nur Autoren oder Titelblattproduktionen abgebildet werden, sondern auch Standbildern aus Filmen kommt eine immer bedeutendere Rolle zu. Durch Filmabbildungen als Fotografien werden Literaturgeschichten zum Vermittler von Sekundärlektüren. Dabei zeigen sie keine tote Geschichte, sondern lebendige Geschichten. Außerdem scheinen sich Bilder insgesamt besser als Worte zu eigenen, um Wissen zu vermitteln, wenn man die ansteigende und zahlreiche Bebilderung von aktuellen Literaturgeschichten bedenkt. Bilder erzeugen Evidenz. In bebilderten Literaturgeschichten verbinden sich die evidenten Visualisierungen mit dem Text und entwickeln so ein neues Narrativ, das eine hybridisierte Literatur- und Filmgeschichte erzählt.

Über »Literaturgeschichte im Comic« referierte Monika Schmitz-Emans (Bochum) und nahm dabei die *Classics Illustrated*, die einen Beitrag zur Vermittlung von Literaturgeschichte im Comic leisten, genauer unter die Lupe. *Don Quixote* von Cervantes als Brockhaus-Literaturcomic ist gespickt von Parodien und voller Ironie, wobei die humorigen Bemerkungen in der Regel nur dann zu verstehen sind, wenn das Kanonwissen bekannt ist. In David Vandermeulens *Littérature pour tous* wird nicht selten der Kanon zum Objekt des Spotts, nicht jedoch die Autoren. In Christophe Renaults Comic-Reihe *Poèmes de Verlaine en bandes dessinées* werden die Werke oder Gedichte im Zusammenhang mit ihrem Autor gesehen und sind teilweise biographisch angelegt. In der Graphic Novel *Das Fräulein von Scuderi* von Hoffmann sind Comic und Text in einem Buch abgedruckt, was im Gegensatz zum *Classics Illustrated*-Prinzip steht. Die Graphic Novel ist als eine ästhetische Inszenierung zu verstehen, die verdeutlicht, dass ein Comic eben nicht das Lesen von literarischen Texten zu ersetzen, sondern zu ergänzen beabsichtigt.

Einen Comic, der Metaliteraturgeschichte betreibt, untersuchte Hans-Joachim Backe (Bochum) unter dem Vortragstitel »The Great English Hero of his Age« – Alan Moores *League of Extraordinary Gentlemen* als werkimmanente Literaturgeschichte«. Die Serie von Autor Alan Moore und Zeichner Kevin O'Neill erscheint seit dem Jahr 1999. Sie ist Literaturgeschichte ebenso wie deren Kommentar. Die Erzählung setzt Ende des 19. Jahrhunderts ein und lässt sämtliche Figuren der Literaturgeschichte koexistieren, wobei zunächst nur Figuren der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts auftauchen. Es stehen jedoch nicht bekannte Hauptfiguren wie Sherlock Holmes und Dracula im Vordergrund, sondern Allan Quatermain, Henry Jekyll, Captain Nemo, Hawley Griffin und Mina Murray, wobei letztere die Anführerin der so formierten Spezialeinheit des britischen Geheimdienstes darstellt. In der Serie finden sich daneben auch hochliterarische Charaktere wie Shakespeares Prospero oder Woolfs Orlando. Die Figuren sind sicherlich nicht ohne ihren Quelltext denkbar, stehen bei Moore jedoch in einem völlig anderen Kontext. Die Comic-Serie *The League of Extraordinary Gentlemen* setzt sich mit der realhistorischen Entwicklung populärer Fiktionen, dominanten Lesarten und dem Kanon der westlichen Literatur auseinander, indem sie Literaturgeschichte nicht nur darstellt, sondern auch kritisiert.

Eine Biographie der deutschen Geschichte untersuchte Hubert Roland (Louvain-la-Neuve) mit dem Titel »Konstruktion einer deutschen Kultur- und Literaturgeschichte in Comic-Projekten von David Vandermeulen: Fritz Haber, Faust«. Der Chemiker Fritz Haber (1868–1934) ist die Hauptfigur einer Graphic Novel des Belgiers Vandermeulen und war im wahren Leben Chemiker Nobelpreisträger und Kriegsverbrecher

zugleich. In der Graphic Novel, die aus Aquarellen besteht, die auf der Grundlage von Fotovorlagen entstanden sind, wird sein Schicksal als faustisches dargestellt. Vandermeulen hat den Stoff seiner Geschichte nicht erfunden, er sammelte vielmehr Fragmente der Wirklichkeit, montierte sie und brachte so eine alternative Geschichte hervor. In seinem Spiel mit der Realität ergibt sich die Illusion der Wahrscheinlichkeit der Originaltreue durch Detailtreue.

Einen grundsätzlichen Vortrag zur Theorie lieferte Susanne Knaller (Graz) mit dem Titel »Bilder einer Geschichte. Visualisierung und Narrativisierung von Literatur in Fotografie und Comic«. Nur durch autorisierende Setzungen ließe sich eine potentielle Idealgeschichte erstellen, die dann eine Geschichte über der Geschichte wäre und letztendlich immer berichtete Geschichte bleiben müsse. Dabei ist Literaturgeschichte nicht bloß regierend, sondern genauso gestaltend, und die wahrscheinlich größte Herausforderung der Literaturgeschichtsschreibung liegt in der Selektion. Im Kontext der Literaturgeschichte sind die beiden Medien Fotografie und Comic zu unterscheiden: Während die Fotografie vorgibt, eine Spur des Realen zu sein, und im Einklang mit Text immer auch ein Spiel mit dem Archiv ist, wird im Comic die Sprache im Bild festgehalten und Zeit materialisiert. Aufbauend auf die in Albrecht Koschorkes Buch *Wahrheit und Erfindung* aufgestellte Theorie der Indexikalität der Fotografie kann weitergedacht werden, dass diese Indexikalität durch eine Denkgewohnheit entsteht, die durch Performanz ergänzt werden muss.

Mit dem letzten Vortrag der Tagung, Michael Garvals (Raleigh/NC) »The Conquest of Gastro-literary Space in Post-Revolutionary France«, konnte schließlich auch noch ein expliziter Bogen zur Kulturwissenschaft gespannt werden. Nach der Französischen Revolution hatten Autoren einen besonderen Status in Frankreich und wurden glorifiziert. Der Nationalstolz kannte jedoch keine Grenze in der Literatur und so wurden parallel zu Autoren auch Chefköche mit Ansehen überhäuft und von nun an ebenfalls als Künstler betrachtet. So wurden Abbildungen von Autoren zum Vorbild für Darstellungen von Chefköchen. Bei der Betrachtung mehrerer Visualisierungen des Autors Victor Hugo des Kochs Alexis Soyer fiel ein starker Zusammenhang zwischen Gastronomie-Darstellungen und Monumentalität auf. Oft werden die Köche dabei gänzlich ohne Kochutensilien dargestellt, stattdessen jedoch mit Stiften, Büchern oder sie wurden am Schreibtisch positioniert. Während Autoren Literaturgeschichte schreiben, so scheinen die Bilder zu suggerieren, schreiben Köche Gastronomiegichte.

Abschließend verwies Achim Hölter auf das Desiderat einer Anschluss-tagung, die sich der Repräsentation von Literaturgeschichte nicht in zwei-, sondern in dreidimensionalen Bildmedien widmet. Die Tagungsbeiträge werden in einem Sammelband der Reihe *Hermeia* im Synchron-Verlag (Heidelberg) erscheinen.

Anna Katharina Knaup

REZENSIONEN

Katharina Mommsen: »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.*« *Goethe und die Weltkulturen.* Göttingen (Wallstein) 2012 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Band 75). 480 S.

Am 6. März 1832, knapp zwei Wochen vor seinem Tod, erhielt Johann Wolfgang Goethe Post aus Italien: Wilhelm Zahn, ein Maler und Archäologe, berichtete ihm von den neuesten Funden in einem nach Goethe benannten Haus in Pompeji, der *Casa di Goethe*. Goethes Sohn war 1830 bei den ersten Ausgrabungen dieses Hauses noch zugegen gewesen und in Gedenken an seinen verstorbenen Sohn verfolgte Goethe den Fortgang der Ausgrabungen sicherlich auch aus persönlichem Interesse. Zahn legte seinem Brief eine Skizze des kurz zuvor ausgegrabenen Alexandermosaikes bei, die den alten Goethe in seinen letzten Tagen noch einmal anhaltend in enthusiastische Stimmung versetzte. Nicht nur, dass er Zahn ausführlich und umgehend dankte, auch anderen Besuchern dieser letzten Tage und Briefpartnern wie Zelter berichtete er immer wieder vom Mosaik dieser Schlacht, das für ihn einen hohen Grad an »Vollkommenheit« zeigte.

Mit diesem Hinweis auf Goethes späte Begeisterung für ein Mosaik aus Pompeji endet die vorliegende Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen Katharina Mommsens, die sich wohl wie kaum jemand zweites mit Goethes Beziehungen zur außereuropäischen Welt auseinandergesetzt hat. Im »Wettstreit mit Alexander dem Großen« entdeckt Mommsen ein Thema, das Goethe seit frühester Jugend beschäftigte und für ihn immer wieder zum Anlass eines produktiven Paragone wurde. Alexander ist dabei eine Mittlerfigur zwischen der arabischen und der abendländisch-griechischen Welt, die für Goethes Werk prägend war und die auch Mommsen in zahlreichen Publikationen zum Thema machte. Erinnert sei hier, wenn es überhaupt nötig ist, an die ihre Tübinger Dissertation, in der sie sich schon 1956 dem (ebenfalls lebenslangen) Einfluss der *Märchen aus 1001 Nacht* auf den Dichter widmete, sowie an die »Quellenuntersuchungen« zu *Goethe und [Friedrich] Diez* (1961), die nachhaltig auf einen der wesentlichen Impulse der *Divan*-Epoche hingewiesen haben. Besonders Goethes *Divan* ist immer wieder zum Zentrum von Mommsens Arbeit geworden. So legte sie in *Goethe und die arabische Welt* (1988) eine Synthese ihrer langjährigen Forschungen zu diesem Thema vor und konnte auch editorisch Impulse setzen: 1996 edierte sie die *Divan*-Handschriften (1996) mit Faksimile, später begleitete sie auch den entsprechenden Band der Münchener Goethe-Ausgabe (1998) durch ihre kritische Mitarbeit. Wenn sich nun die Weimarer Goethe-Gesellschaft entschlossen hat, Mommsens Verdienste um »Goethe und die Vereinigung« (7) mit dem 75. Band ihrer Schriftenreihe (der 1. Band erschien 1885) zu ehren, so liegt diese Ehre sicherlich auf beiden Seiten.

Der Band selbst versammelt Vorträge und Aufsätze, die Katharina Mommsen seit den 1960er Jahren dem Thema »Okzidentalismus und Orientalismus« gewidmet hat. Die verschiedenen Beiträge sind dabei in fünf thematische Einheiten gegliedert, die den Lebensthemen Mommsens entsprechen: Neben allgemeinen Überlegungen liegen die inhaltlichen Schwerpunkte auf der *Orientalischen Poesie*, einzelnen Aspekten des

West-östlichen Divans, dem Verhältnis zur türkischen Kultur und dabei besonders den *Märchen aus 1001 Nacht*, und schließlich übergreifenden Themen wie etwa dem Verhältnis von Goethe und China sowie Reden aus verschiedenen Anlässen, z.B. die *Laudatio auf Daniel Barenboim* anlässlich der Verleihung der Goldenen Goethe-Medaille 2001. Den abschließenden Höhepunkt bildet die lange und intensive Untersuchung von Goethes Verhältnis zu Alexander dem Großen, die in dieser ausführlichen Form noch nicht veröffentlicht wurde.

Der vorliegende Band macht das umfangreiche und oftmals verstreut erschienene publizistische Werk Mommsens in meist überarbeiteter und ergänzter Form zugänglich. Die Beiträge beeindrucken alle durch eine große Präzision und überraschen auch den bei Goethe bewanderten Leser durch zahlreiche Details, die das komplexe kosmopolitische Denken des Weimaraners plastisch vor Augen führen. Weltliteratur als Modell kommunikativen Austauschs war für Goethe keine utopische Idee, sondern die praktizierte und bis in die letzten Lebensstunden hinein aktiv geförderte wie gelebte Auseinandersetzung mit der Fülle der Erscheinungsformen menschlicher Kultur. Schon allein durch diesen Aspekt sind Mommsens Überlegungen zu Goethe in jeder Hinsicht als komparatistisch zu bezeichnen: Gemeinsam mit Goethe überschreitet sie die Grenzen der Kulturen wie der Medien und zeugt davon, dass die heute unter Schlagworten wie »Dialog mit fremden Kulturen« und »Interkulturalität« als Programme transkultureller Forschung verkümmerten Formen des Kulturaustausches für Goethe ein selbstverständlicher Bestandteil seines intellektuellen Alltags waren. Auf hohem wissenschaftlichen Niveau machen die hier versammelten Beiträge dem Leser dies auf zugleich ungemein gut lesbare Weise deutlich. Die Beschäftigung mit modischen Theorien sucht man hier ebenso vergebens wie eine schwer verständliche Wissenschaftssprache; Mommsens Beiträge sind vielmehr selbst unverzichtbares Material, von dem aus sich das Interesse an Transkulturalität produktiv entwickeln kann. Wie Goethe stellt sie damit einem »tintenkleckenden Säculum« die zeitlose Größe eines Denkens entgegen, das nicht auf die Zeitläufte schaut, sondern die großen Konturen der menschlichen Geschichte zum Thema macht.

Peter Goßens

Bernhard Greiner: *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*. Stuttgart (Kröner) 2012. 864 S.

Der Untertitel von Bernhard Greiners Studie zur Tragödie - »eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges« - umreißt das Spannungsfeld, in dem der Vf. die Problematik seines Gegenstandes verortet: Der »aufrechte Gang« soll als »Anspielung auf Darwins Evolutionsgedanken« (12) verstanden werden, der die Aufrichtung des Menschen in die Vertikale einem naturgesetzlichen Determinismus zuschreibt und ihr damit jede geistige Dimension (Erhebung zu Selbständigkeit und metaphysischer Beziehung) nimmt; in einer »Literaturgeschichte« aber wird diese Einschränkung des Menschlichen ihrerseits in das Feld der Kultur versetzt und damit als Gegenstand nicht-gesetzmäßiger geistiger Auseinandersetzung gefasst. Unter den literarischen Hervorbringungen wiederum steht insbesondere die Tragödie in diesem Spannungsfeld von Determination und Freiheit, insofern sie »den Menschen auf sein Vermögen zu

Selbstverfügung und Selbstverantwortung« (12) befragt, und dies genau »indem sie [ihn] als Leidenden« (13) zeigt. »Aufrecht« in diesem Sinn könnte der Mensch sich also nur behaupten, insofern er einem fremden Gesetz unterworfen ist, an dem oder gegen das er sich aufrichten kann.

Aus dieser (betont wenig kontroversen: 13 f.) Bestimmung des Tragischen folgt, dass auch die Tragödie kaum als Gattung aufgefasst werden könnte, die einem unveränderlichen Gattungsgesetz unterstünde; folglich sucht Greiners Studie nicht einzelne Tragödien auf ein gemeinsames Prinzip zurückzuführen, sondern eher das Verhalten jeder Tragödie im Spannungsfeld von Determination und Selbstbestimmung zu beschreiben – und dies sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht. So zeigt sich, dass die Tragödien der Neuzeit und Moderne generell in einem problematischen Verhältnis zu ihrer Gattung stehen, indem sie bspw. (inhaltlich) die tragische Selbstbehauptung infrage stellen oder (formal) ihre Gattungszugehörigkeit in einem selbstreflexiven Verfahren in Zweifel ziehen. Daher umfasst der als »Tragödie« benannte Gegenstand für Greiner auch nicht nur Dramen, die sich als Tragödien bezeichnen: Er kann sich ebenso auf Elemente von Stücken beziehen (z.B. die »Margarethen-Tragödie« innerhalb *Faust I*), wie er das barocke Trauerspiel als negativen Bezug auf Tragödie einschließt; weiterhin gehören auch die poetologischen, geschichtsphilosophischen sowie religions- und kulturhistorischen Auseinandersetzungen mit dem Gattungsbegriff zu Greiners Untersuchungsgegenstand.

So gibt die Studie einen umfassenden Überblick über die Geschichte der Tragödie und ihrer Poetologie von der Antike bis zur (deutschsprachigen) Gegenwart. Strukturell ist der Band dabei ähnlich aufgebaut wie Greiners bekanntes Lehr- und Handbuch zur Komödie (*Die Komödie. Eine theatralische Sendung*, 1992): Er präsentiert zahlreiche Einzelanalysen, die jeden Text zunächst für sich nehmen und in sorgfältiger Interpretation auf sein Verhältnis zur Gattung befragen; zugleich nimmt jede Einzelanalyse Bezug auf drei begriffliche Oppositionspaare, die Greiners Tragödienbegriff mit bestimmen: Historisch steht die Tragödie im Spannungsfeld von Präsenz und Repräsentation, insofern sie die kultische Vergegenwärtigung des Gottes in theatrale Repräsentation überführt. Das bedeutet aber nicht notwendig, dass Theater allein als Säkularisierung oder Rationalisierung von Religion verstanden werden muss; Greiner begreift Präsenz und Repräsentation weniger als einander ausschließende Gegensätze denn als Spannungspole, die einander wechselseitig bedingen. Das wird durch ein zweites Begriffspaar deutlich, das anhand zweier Opferszenen zwei komplementäre Theatermodelle beschreibt: Auf der einen Seite zeigt die Forderung eines Opfers in Euripides' *Iphigenie in Aulis* ein Moment göttlicher Gewalt, das in der Tragödie zur Repräsentation politischer Motivationen und menschlichen Leids dient, also »metaphorisch Repräsentation im Raum der Präsenz entfaltet« (33); auf der anderen skizziert Greiner unter Bezug auf die biblische Erzählung der Opferung Isaaks ein »jüdisches« Theatermodell, das Präsenz und Repräsentation streng geschieden hält: Abraham wird der Widder als repräsentierender Ersatz für Isaak erst in dem Moment gezeigt, in dem er tatsächlich zur Opferung des Sohnes ansetzt. »Aus einer im Kult hergestellten Verbindung mit Gott wird hier nicht ein Feld des Spielens, der Maske, des Als Ob entfaltet [...] – absolute Präsenz des göttlichen Wortes, das kein Als Ob zulässt, eröffnet hier vielmehr den Raum der Repräsentation, dieser wird eingeführt als das Andere der Präsenz; die Relation beider ist metonymisch, das eine steht *für* das Andere« (32). Von dieser formalen Differenzierung eines metaphorischen und eines metonymischen

Theatermodells ausgehend gewinnt Greiner ein drittes, auch inhaltlich wirksames Begriffspaar, das verschiedene Akzentuierungen in Bezug auf die griechische Tragödie zulässt: Auf dieser Ebene lässt sich der Repräsentation von aktiver Handlung (*múthos*) das passive Leiden (*páthos*) – hier verstanden als die ungehemmt hervorbrechende Klage – gegenüberstellen, das die Kontinuität der Repräsentation unterbricht (34).

Diese drei einander differenzierenden Begriffspaare werden nicht thetisch eingeführt, sondern in der konkreten Lektüre herausgearbeitet und bewährt, wobei die einzelnen Lektüreabschnitte oft indirekt mit einander kommunizieren. So stellt das der antiken Tragödie gewidmete Kapitel drei Einzelanalysen (*Oedipus Rex*, *Antigone* und *Bacchae*) vor, die mit den drei anschließenden poetologischen Darstellungen (Aristoteles, Hegel und Nietzsche) korrespondieren: *Oedipus Rex* gilt Aristoteles nicht zufällig als Mustertragödie – sie erfüllt auf tatsächlich einzigartige Weise die aristotelischen Ansprüche an Fabel, Anagnorisis und Peripetie, die sämtlich darauf zielen, die Tragödie im Feld der Handlung festzuschreiben. Zudem korrespondiert die in *Oedipus Rex* dominante Frage nach Selbsterkenntnis auf bemerkenswerte, wenn auch nicht eindeutige Weise mit dem Akzent, den Greiner auf die Rolle der Erkenntnis für den aristotelischen Begriff der Katharsis legt: Diese »Reinigung« sei nicht als rein affektive Zuschauerreaktion zu verstehen, sondern setze das erkenntnismäßige Durchdringen der vorgestellten Handlung voraus (128). Ebenso läuft die seltsame Lust, die Ödipus ausgerechnet in seiner Klage bekundet (*Oedipus Rex* v. 1389 f.), mit der von Aristoteles postulierten Lust an den tragischen Affekten parallel: In beiden Fällen scheint die Lust aus einem paradoxen Durchdringen von Affekt und Erkenntnis zu resultieren (vgl. 60 f. und 131). Der aristotelischen Betonung von Handlung und Erkenntnis stellt Greiner sodann Nietzsches Bestimmung der Tragödie als Erleiden des Dionysischen gegenüber, die nicht nur oberflächlich mit den *Bacchae* kommuniziert: Schließlich wird in diesem Stück der dionysische Ursprung der Tragödie selbst theatral vergegenwärtigt, wenn der ungläubige Pentheus von den rasenden Mänaden zerrissen wird (99–106). Wie in den *Bacchae* Hervorbringendes (Dionysos-Kult) und Hervorgebrachtes (Tragödie) verschmelzen (92 f.), so will Nietzsches Schrift nicht nur die »Geburt« der Tragödie im Allgemeinen untersuchen, sondern zugleich ihre »Wiedergeburt« herbeiführen (149 f.). Allerdings greift hier noch einmal Greiners Unterscheidung zwischen metaphorischem und metonymischen Theatermodell: Während bei Euripides die Repräsentation sich metaphorisch im Raum der Präsenz entfaltet, begreift Nietzsche das Verhältnis zwischen dionysischer Gewalt und apollinischer Form als metonymisches Umschlagen (159).

So entwickelt Greiner in sorgfältiger Lektüre und feinfühligem Komposition die Paradigmen, denen seine anschließende Darstellung der neuzeitlichen und modernen Tragödie folgt – und macht zugleich damit klar, dass der über die Einzelanalyse hinausgehende Gedankengang zu einem großen Teil dem impliziten Zusammenhang der untersuchten Texte zu entnehmen ist. Der stellt sich zunächst als ein Spannungsbogen dar, der von »Entwürfen des neuzeitlichen Subjekts als Tragödie« (16. und 17. Jahrhundert) im Rahmen einer aristotelisierenden, handlungsorientierten Poetik über die »Tragödie des bürgerlichen Subjekts« (18. und 19. Jahrhundert) zur »Tragödie jenseits des bürgerlichen Subjekts« (19. Jahrhundert) und schließlich zur »Theatralisierung der Tragödie« (20. Jahrhundert) vor dem Hintergrund Nietzsches führt. Im Ganzen wird also gezeigt, wie die mit dem griechischen Theater einsetzende metaphorische Distanzierung von göttlicher Präsenz zunächst in der neuzeitlichen Tragödie

fortgeführt wird, bis an der Wende zum 20. Jahrhundert Nietzsches metonymisches Theatermodell »zum Ersatz oder Feld der Neubegründung eines metaphysischen Horizonts« (642) eingesetzt wird. Insofern diese Wende zu einem großen Teil von jüdischen Dichtern herbeigeführt wurde, sieht Greiner hier eine Rückkehr des am Isaak-Opfer erläuterten Theatermodells. Da dieser große Spannungsbogen in dieser Rezension nicht im Detail nachgezeichnet werden kann, sollen zumindest sein Einsatz- und Endpunkt in ihrer Komplexität angedeutet werden.

Wenn Greiner sein Kapitel zur europäischen Tragödie des 16. und 17. Jahrhunderts unter den Titel »Entwürfe des neuzeitlichen Subjekts als Tragödie« stellt, spielt er damit auf einen markanten kultur- und diskursgeschichtlichen Bruch zwischen Mittelalter und Neuzeit an: Die (kulturgeschichtliche) Wiederentdeckung der antiken Tragödie geht mit der (diskursgeschichtlichen) »Erfindung« von Subjektivität zusammen. Diese Koinzidenz deutet bereits die grundlegende Problematik an, in deren Horizont jede neuzeitliche Wiederaneignung der Tragödie steht: Ist doch »Subjektivität« eine Kategorie, in der sich die radikale Differenz neuzeitlicher Dichtung gegenüber ihrem antiken Vorbild abzeichnet. Das konkretisiert sich im Fortgang der Analyse von Shakespeares *Hamlet* zu Gryphius' *Carolus Stuardus* – zwei Dramen, die in ihrer Gegensätzlichkeit miteinander korrespondieren und zugleich zwei Pole der Subjekt-konstitution darstellen.

Hamlet wird von Greiner in inhaltlicher und formaler Hinsicht als Tragödie der Reflexion gedeutet: Inhaltlich, insofern sich das »Ich« hier in einem tragischen Konflikt zwischen Schein und Sein konstituiert, der nicht nur die Welt höfischer Verstellung, sondern auch die Racheforderung aus dem Jenseits betrifft – es ist bezeichnend, dass Hamlet zuerst die Worte des Geistes einer Prüfung auf Wahrhaftigkeit unterzieht (182). Diese Prüfung des jenseitigen Spruchs kann für Hamlet nicht anders als durch theatrale Mittel durchgeführt werden (Hamlet verstellt sich als Wahnsinniger und sucht durch eine Theateraufführung das Gewissen seines Onkels zu prüfen); insofern aber das Sein durch Schein eruiert werden soll, müssen sich die Gegensätze weiter ineinander verschränken, anstatt geschieden zu werden. Wahrheit wäre unter diesen Bedingungen nicht anders denn als »Negation der Negation« (185) denkbar; sie soll im selbstbewussten Einsatz des Scheins zur Negation des Scheins, mithin als fortschreitende »Re-Flexion« erreicht werden: »Dieses endlose Reflektieren produziert keine Gewissheit, aber es lässt die Instanz der Reflexion immer reicher werden« (185) – es produziert melancholische Innerlichkeit. Damit lässt sich zunächst ein markanter Unterschied zur antiken Tragödie feststellen: Anstatt sich dem Spruch aus dem Jenseits zu unterwerfen und seine paradoxen Konsequenzen (die Rache für den Verwandtenmord könnte nur durch einen Verwandtenmord vollzogen werden – ein Problem, das in Aischylos' *Oresteia* ganz anders behandelt wird) im tragischen Sinn auszutragen, vertieft sich Hamlet reflektierend in dessen möglichen Scheincharakter. Zugleich führt die Re-Flexion des Scheins aber zu durchaus handgreiflichen Konsequenzen: Hamlets Verstellung treibt Ophelia in den Selbstmord. Wenn Hamlet im fünften Akt, der durch einen merklichen Bruch von den vorausgehenden Akten getrennt ist (192), die Schuld für diesen Tod in der Konfrontation mit Laertes' Trauer emphatisch auf sich nimmt, so hat sein Verstellungsspiel »ein Ich hervorgerufen, das sich als ein schuldiges bekennt« (193). So wird der tragische Konflikt von Fremd- und Selbstbestimmung in den Anspruch eines authentischen »Ich-Seins« verlegt, der »zugleich hervorbringend (Zeichenspiele als Akte der Selbstvergewisserung des Ichs) und hervorgebracht (durch

die Zeichenspiele)« wirkt (193 f.). Einerseits würde also das »Ich« von jedem transzendenten Anspruch losgesprochen und in eine selbstgeschaffene Autonomie entlassen; andererseits würde eben das eine »Reinigung« der »Transzendenz von aller Immanenz« im Sinne einer absoluten Trennung bedeuten, die »die Möglichkeit des Umschlagens des einen in das andere eröffnet« (193). In diesem differenzierten Sinn kann »die Tragödie der Neuzeit zum Organon des aufrechten Ganges des Menschen« werden (186).

Mit der Rede von einer »Reinigung« der Transzendenz von aller Immanenz spielt Greiner – neben der aristotelischen Katharsis – auf ein Wort Benjamins an, das dieser in Bezug auf das deutsche Barockspiel prägte.¹ Das implizite Zitat spannt den Bogen zu der Interpretation von Gryphius' Trauerspiel *Carolus Stuardus*, wie auch die dem Trauerspiel charakteristische Haltung melancholischer Kontemplation an *Hamlet* erinnert. Zwar wird seit Benjamin das deutsche Barockspiel protestantischer Prägung in der Regel geradezu als Gegensatz der Tragödie verstanden, doch kann Greiner in der konkreten Interpretation wie auch in der strukturellen Analyse zeigen, inwiefern es gerade als ihr Gegensatz auf die Tragödie bezogen bleibt. *Carolus Stuardus* stellt ein historisches Märtyrerspiel dar, insofern die Hinrichtung von Charles I gezeigt und in deutliche Analogie zur Passion Christi gestellt wird; so deutet das Spiel zunächst Geschichte als Wiederholung und Repräsentation des Kreuzestodes. Gegenüber dieser analogischen Strategie, die seit Albrecht Schöne auf den Begriff »Postfiguration« gebracht wird, unterstreicht Greiner den im Spiel betonten Mangel einer transzendenten Verankerung der analogischen Deutung: Nicht nur der König beruft sich auf figurale Analogien, auch seine Gegenspieler sehen ihr Vorgehen in der Bibel präfiguriert; zudem wird bspw. im »Reyen der Religion« diese Problematik deutlich genug reflektiert (280–282). Greiner zieht aus dieser Beobachtung den vor dem Hintergrund von Foucaults Diskursanalyse formulierten Schluss, dass das Trauerspiel letztlich nicht in Analogie (einer in Gott gegründeten Ordnung der Ähnlichkeit), sondern in Repräsentation (einer im Subjekt gegründeten Ordnung der Entsprechungen) fundiert sei: Es führe vor, wie sich figurale Analogien konstruieren ließen, ohne dass diese in einer objektiven Ähnlichkeit glaubhaft gesichert werden könnten. »So erweist sich die postfigurale Perspektivierung des Geschehens als wesentlich allegorisch; im Tiefsinn, [den] sie den Dingen verleiht, bestätigt sich primär das deutende Subjekt« (279).

Wenn in *Carolus Stuardus* derart die Reflexion und Melancholie Hamlets zur Voraussetzung einer Theatralisierung von Geschichte wird, so grenzt sich das deutsche Spiel in einem weiteren Zug von Shakespeare ab: Während dort der Protagonist die aus dem Ich-Anspruch resultierende Schuld zuletzt willkürlich auf sich nimmt, kann das Märtyrerspiel die Schuldigkeit seiner Welt nur demonstrieren, nicht aber bejahen und damit transformieren: »Es gibt damit der Tragödie das Leiden [...] zurück, ohne allerdings aus dem Verhandeln und Bezweifeln seines Bildverweisungssystems einen Funken der Selbstbehauptung des Menschen in dieser geschichtlichen Welt zu schlagen, mithin ohne selbst dabei zur Tragödie zu werden.« (283) Hört man auch in diesem Satz das implizite Benjamin-Zitat mit – »Shakespeare allein vermochte aus der barocken [...] Starre des Melancholikers den christlichen Funken zu schlagen«² –, lässt sich die Konstellation von *Hamlet* und *Carolus Stuardus* zu der These pointieren,

1 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], in: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1991, 203–430, hier 246.

2 Ebd., 335.

dass ausgerechnet das Märtyrerspiel im Verlust tragischer Selbstbehauptung auch seine Christlichkeit verloren hat. »Damit erreicht die Trauer des Trauerspiels eine Metaebene, als Trauer um das Trauerspiel selbst, um dessen Verfehlen der Tragödie wie um die Vergänglichkeit, der es sein eigenes Bildverweisungssystem unhintergebar aussetzen muss.« (283) So kann Greiner die (ebenfalls in der Folge Benjamins vorgetragene) These Bettine Menkes, das Trauerspiel sei als Allegorie der Tragödie zu begreifen, an der konkreten Lektüre inhaltlich begründen und theoretisch präzisieren.

Diesem Problemaufriss an der Schwelle zur Moderne antworten Einzellektüren aus dem Kapitel zum 20. Jahrhundert. Mit dessen Überschrift »Theatralisierung der Tragödie« wird bereits angezeigt, dass hier das »Subjekt« als Korrespondenzbegriff zu Tragödie von einer »Theatralisierung« ersetzt wird, in der möglicherweise auch ein neuer Begriff des »aufrechten Gangs« gesucht wird. Aus der Vielzahl der vorgelegten Einzelanalysen lassen sich die Interpretationen von Hofmannsthal's *Elektra* und Benjamins Trauerspielbuch herausgreifen: In Elektras Tod sieht Greiner eine Theatralisierung des tragischen Opfers in dem doppelten Sinn, dass Elektra einerseits »stellvertretend die Tragik, die im Akt des Muttermordes beschlossen ist, auf sich« nimmt (664 f.) und mit ihr andererseits eine Figur geopfert wird, deren »mänadischer Tanz« dem Theater als Raum der Repräsentation gefährlich werden könnte. »[So] vollzieht Hofmannsthal's Drama mit dem Tod Elektras als tragisches Opfer für Orest wie für das Theater eben das Zusammenspiel des Dionysischen und des Apollinischen – ein Ineinander-Umschlagen beider im Status des Absprungs und Aufschubs –, wie dies Nietzsche für die griechische Tragödie entworfen hat« (666). Diesem metonymischen Umschlagen entspricht die Lektüre von Benjamins Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* im Zusammenhang mit dem Trauerspielbuch, dessen rigorose Ablehnung der Möglichkeit einer neuzeitlichen Tragödie hier in ihrem »prospektiven Gehalt« (748) gezeigt wird: Der »Entwurf des Trauerspiels als Opfern des tragischen Opfers« (den Greiner in der Analyse von *Carolus Stuardus* bewährte) wird als Versuch einer strengen Scheidung von Transzendenz und Immanenz verstanden, durch den erst ein »Geschichtlich-Werden« der »göttlichen Gewalt« erneut gedacht werden kann. Folgerichtig bezieht Greiner diesen Tragödienbegriff auf das anfangs erläuterte »jüdische« Theatermodell und den Gegensatz Metapher/Metonymie zurück, indem er das Trauerspielbuch als »Negation und Rücknahme der Tragödie« beschreibt: »als Rücknahme von deren Säkularisationsgehalt wie der für die Tragödie der griechischen Tradition konstitutiven metaphorischen Relation von Präsenz und Repräsentation, um eben hierin messianischer Öffnung den Weg zu bereiten, die das Kontinuum der Geschichte aufbricht im Statthaben ›realer Präsenz‹ reiner göttlicher Gewalt« (749 f.). Das Trauerspiel als Negation der Tragödie hätte damit in Benjamins Deutung den positiven Stellenwert, einem kommenden, wahrhaft göttlichen Theater den Platz freizuhalten.

Mit diesem kursorischen Überblick über Greiners Werk sollte gezeigt werden, wie sich die sowohl sorgfältigen wie originellen Einzelinterpretationen zu einem Ganzen fügen, das sowohl als Lehr- und Handbuch zu einzelnen Epochen wie als umfassende Studie des »aufrechten« Menschen im Horizont von Religion und Theater zu lesen ist. Es steht zu erwarten, dass sich Greiners Buch in beiderlei Hinsicht als unverzichtbare Referenz etablieren wird.

Joachim Harst

Astrid Poier-Bernhard: *Texte nach Bauplan. Studien zur zeitgenössischen ludisch-methodischen Literatur in Frankreich und Italien*. Heidelberg (Winter) 2012. 396 S.

Das Buch von Astrid Poier-Bernhard befasst sich mit modernen Poetiken und Exemplifikationen der ludischen Literatur, und zwar solchen, die im französischen *Ouvroir de littérature potentielle* (kurz: Oulipo) sowie in der italienischen Gruppierung Oplepo, also dem *Opificio di Letteratura Potenziale*, hervorgebracht wurden. Es handelt sich dabei um eine regelgeleitete oder verfahrensbasierte »littérature à contraintes«, die von der Vfñ. als »ludisch-methodische Literatur« bezeichnet wird. Das Buch umfasst drei Hauptteile, deren erster in den Gegenstand der Studien einführt, den Forschungsstand skizziert und Ziele der Studien bzw. der Untersuchung (hierin ist die Vfñ. unentschieden) formuliert. Demnach habe das Buch zwei Hauptanliegen. Zum einen soll ein Beitrag zu einer »théorie de la contrainte« geleistet werden, zum anderen soll eine Reihe von Texten untersucht werden, die dem Feld der ludisch-methodischen Literatur angehören und bislang kaum oder gar nicht literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden haben.

Dementsprechend wendet sich der zweite Hauptteil des Buches (53–144) zunächst der Theorie der Contrainte zu. Dabei werden einzelne poesiologische Äußerungen von Oulipisten bzw. Oplepoeten zueinander in Beziehung gesetzt und Möglichkeiten der Integration von Contraintes in konkreten Texten sowie solche der Beschreibung des Zusammenspiels und der Differenzierung einzelner Aspekte reflektiert. Im Zentrum des Kapitels stehen Überlegungen zur Definition der Contrainte. Eine oulipotische Contrainte wird schließlich bestimmt als eine

freiwillig angewandte Schreibregel, die

- unabhängig von anderen formalen und inhaltlichen Aspekten eines Textes definiert werden und mit diesen wie mit bestehenden konventionellen literarischen Formen unterschiedlichste Verknüpfungen eingehen kann;
- die im Hinblick auf das formale Element, auf das sie sich bezieht – Buchstabe, Silbe, Wort, Satz etc. und die Art der »opération«, die vollzogen wird, definiert werden kann [...];
- die aufgrund ihrer systematischen Anwendung im Text zu einer Regelmäßigkeit im Sinne einer Regelentsprechung führt, die objektivierbar ist, aber nicht unmittelbar ästhetisch wahrnehmbar sein muss (weswegen der Textintentionalität im Hinblick auf die »Sichtbarkeit« der Contrainte eine bedeutende Rolle zukommt).

Im Unterschied dazu können formale »contraintes générales«, wie Roubaud sie bezeichnet hatte, bzw. nach der Terminologie von Baetens und Schiavetta »préscriptions différentes des normes« als nichtnormative Schreibregeln definiert werden, deren intentionale und systematische Anwendung an bestimmten ästhetischen, d.h. unmittelbar wahrnehmbaren Qualitäten eines Textes sichtbar wird. (104f.)

Eines der Resultate der in diesem Kapitel angestellten Überlegungen besteht außerdem darin, zwischen der ludischen und der methodischen Dimension ludisch-methodischer Texte zu unterscheiden. Nicht jeder auf methodischen Regeln basierende Text habe ein ludisches Erscheinungsbild, und nicht jeder ludisch erscheinende Text arbeite auch mit Contraintes.

Es folgt der dritte Hauptteil, das eigentliche Hauptkapitel des Buches, das mit »Studien zur Praxis ludisch-methodischer Literatur« überschrieben ist (145–350).

In neun Unterkapiteln werden hier zahlreiche oulipotische bzw. oplepoetische Contrainde-Verfahren, Werke und Autoren vorgestellt, analysiert und interpretiert. Der Reichtum des hier ausgebreiteten Materials und die Intensität der entwickelten Interpretationen sind verblüffend und überzeugend zugleich. Das Hauptaugenmerk liegt in diesen Kapiteln auf den ›kleineren Formen‹ der ludisch-methodischen Literatur. Die literaturwissenschaftliche Forschung konzentrierte sich bislang hauptsächlich auf umfangreichere narrative ludisch-methodische Texte und befasste sich überwiegend mit Autoren wie Calvino, Queneau oder Perec, während man sich im Bereich der ›kleinen Formen‹ häufig mit dem Hinweis begnüge, es liege eben ein Anagramm, ein Palindrom oder ein Beau présent vor. Demgegenüber könne die ouli-poetologische Zielformulierung der Potentialität sich auf alle Aspekte der Autor-Leser-Kommunikation beziehen, und damit kann auch im Hinblick auf die sogenannten ›kleinen Formen‹ danach gefragt werden, auf welchen Aspekt von Potentialität der jeweilige Text ausgerichtet sei.

So befasst sich das erste der neun Unterkapitel zunächst mit der Form des Palindroms, und zwar besonders bei Stéphane Susanna und bei Oskar Pastior. Die Vfn. zeigt hier u. a., wie variantenreich die Form oder besser: das Verfahren des Palindroms praktiziert wird. Aufschlussreich sind auch die immer wieder herangezogenen poesio-logischen Äußerungen von Palindrom-Autoren wie z.B. diejenige von Oskar Pastior: »Im Palindrom schaffe ich künstlich und arbiträr ›in nuce‹ (als Ausnahme) den ›unbekleideten‹ Sprachzustand, den ich gerne als Modell ansehen möchte, in dem die physikalische Zeit (falls es sie gibt) mir sprachlich bewußt wird (falls es mich gibt): Text, der sich selber liest« (154). Das zweite Kapitel wendet sich Raffaele Aragonas *Oplepiana* (2002) zu, das als ein »*Dizionario di Letteratura Potenziale* konzipiert« ist und »in alphabetischer Reihenfolge oulipotische und oplepotische Contraindes jeweils mit Definition und zumindest einem Textbeispiel« vorstellt (169 ff.). Das Unterkapitel 3 befasst sich mit dem Verhältnis von ›Potentialität und Textumfang‹ und behandelt nicht nur die kürzesten lyrischen Formen, nämlich Einwortgedichte und das poème d'une seule lettre bei François Le Lionnais (ja sogar das ›Gedicht‹ *Le Microbe* von Jacques Roubaud, das aus dem Titel und einer leeren Seite besteht: »Le poème est là, mais pour le voir il faut un microscope«, 189), sondern auch ein ›unendliches Gedicht‹, nämlich die maximalistischen *Donauverse* von Michèle Métail. Die *Donauverse* bestehen aus einer Kette von Substantiven, die durch Genitivkonstruktionen miteinander verbunden sind und sich durch Hinzufügung neuer Substantive zu Beginn jeder neuen Zeile so verschieben, dass nach jeweils sechs Versen das Initialsubstantiv des ersten Verses an den Schluss des sechsten Verses gerückt ist und im darauf folgenden Vers nicht mehr auftaucht (»le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube / la femme du capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur / la fille de la femme du capitaine...« etc.). Dabei konzentrieren sich die Assoziationsketten jeweils auf bestimmte semantische Felder, die im Zusammenhang mit der Donau stehen, und folgen so gewissermaßen den Flusslauf von seinem Ursprung her. Mit diesem lyrischen Lauf des Flusses kommt es u. a. auch zu Sprachmischungen, die zugleich Erkundungen von Sprachmöglichkeiten sind. Übergreifend erforschte Métail die Potentialität »als Raum der Sprache, in dem sich alle Gedanken und Emotionen, alle Begriffe, Konzepte und komplexen Sprachwirklichkeiten entfalten, die unseren von Sprache bestimmten Erlebensraum kennzeichnen« (199). Das ›work in progress‹ umfasst mittlerweile mehr als 20 000 Verse und dürfte schon jetzt das umfangreichste

bekannte lyrische Gedicht überhaupt sein. In diesem dritten Unterkapitel untersucht die Vfn. schließlich auch Bernardo Schiavettas multilinguales Cento *Raphél*, das von dem Vers »Raphél may amèch zabi almi« aus Dantes *Divina Commedia* ausgeht und (als potentiell »unendliches Schreibprojekt«) Verse aus siebzig Sprachen und Pseudosprachen miteinander verbindet.

Es folgen Unterkapitel, die sich mit Texten nach der »Methode S+7« befassen (alle Substantive eines Textes werden durch das in einem Wörterbuch darauf folgende siebte Substantiv ersetzt), sodann mit einem italienischen Text, der jeden neunten Buchstaben als »e« festlegt; weiter beschäftigt sich ein Unterkapitel mit Marcel Bénabous »Aphorismenmaschine«, und es folgen Kapitel, die sich Michelle Grangaud, Ermanno Cavazzoni und Anne F. Garréta zuwenden. Den Abschluss des Hauptkapitels der Arbeit bildet ein Kapitel, das sich noch einmal theoretisch reflektierend mit der Beziehung zwischen »Contrainte und Potentialität« auseinandersetzt (351f.). Das Konzept der Potentialität habe einen »im weitesten Sinn philosophischen Charakter, wobei ich die kollektiven Konzepte der Gruppe wie ihre soziale Ausdrucksform als eine Art lebensphilosophische Praxis bezeichnen würde, die »dem Möglichen« oder »dem Spiel der Möglichkeiten« den ersten Platz einräumt: Mögliche Welten, mögliche Erfahrungen, mögliche Formen – alles kann aus dem Raum entstehen wie ein Gedanke, der sich entfaltet und plötzlich zu »einem Roman« führt – materialiter als Buch vorhanden, sichtbar und lesbar, aber gleichzeitig doch weniger ein Gegenstand als eine mögliche Welt, die sich dem Lesenden auftut bzw. die er selbst im Akt der Lektüre entstehen lässt« (351). Der »Anhang« des Buches bietet außer Texten von Etienne und Calvino sowie dem Literaturverzeichnis drei Interviews, die die Vfn. mit Stéphane Susanna, Raffaele Aragona und Michelle Grangaud geführt hat.

Insgesamt bietet das Buch anregende, teils weiterführende »Studien zur zeitgenössischen ludischen-methodischen Literatur in Frankreich und Italien«, und es ist zu erwarten, dass es rasch den Rang eines wichtigen Referenzwerkes in diesem Forschungsfeld einnehmen wird.

Rüdiger Zymner

Andréas Pfersmann: *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècles)*. Genève (Droz) 2011. 536 S.

Die erste Reaktion auf den Band von Andréas Pfersmann ist eher ungläubiges Staunen: fast 500 Seiten über die mikrotextuelle Praxis der literarischen Fußnote? Wenn man sich dann allerdings erst einmal in die Materie eingelesen hat, möchte man gar nicht wieder aufhören, so spannend ist die Geschichte, die da erzählt wird. Nun muss gleich dazu gesagt werden, dass Andréas Pfersmann sich keineswegs hauptsächlich mit irgendwelchen abseitigen Werken von längst vergessenen Koryphäen befasst, sondern mit Autoren von Weltrang wie Cervantes, Swift, Rousseau, Sade, Jean Paul, Novalis, Scott, Flaubert, Joyce, Nabokov, Borges, Aragon und Arno Schmidt, um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen. Akademische Akribie waltet nichtsdestoweniger in dem ganzen Werk, dem eine Habilitation in französischer Komparatistik zu Grunde liegt, und allein die zitierten eigenen Arbeiten des Autors (der an der Universität des Pazifiks in Tahiti Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft lehrt) erstrecken sich über 20 Jahre: Pfersmann weiß also genau, wovon er redet, und er schreibt gut.

Die untersuchte Anmerkungspraxis gibt es natürlich nicht erst seit dem 17. Jahrhundert, aber Status und Stellenwert dieses literarischen Peritextes (Pfersmann zieht diesen Begriff von Antoine Compagnon dem des Paratextes von Gérard Genette vor) sind eng mit der Ausbildung des Autorbegriffs der Moderne verbunden, wobei die von ihm vertretene These lautet, dass dieser Teil der Textaussage sich erst von der vorgängigen philologischen Praxis emanzipieren musste, bevor überhaupt daran zu denken war, den Text unterhalb der Gürtellinie der Seite seinerseits mit Sinn aufzuladen. Apropos Gürtellinie: gleich zu Anfang seines Buches zitiert Andréas Pfersmann eine so humoristische wie hintersinnige Bemerkung des britischen Dramaturgen Noel Coward, der das Lesen einer Fußnote damit vergleicht, dass man während des Beischlafs mal kurz »runter geht, um einem Besucher die Tür aufzumachen«!

Formale wie inhaltliche Gleichberechtigung erlangt die Anmerkung spätestens mit Jean Paul, der in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) den Begriff der »Noten-Prose« einführt: »Sogar Wieland hat, obwohl echter Komiker im Gedichte, sich in seinen prosaischen Romanen und besonders in der Noten-Prose zu seinem Danischmend und Amadis weit hinein in die galenische Akademie der Humoristen verlaufen«. Zu fragen bliebe indes, wie die viel radikalere *Noten ohne Text* (1745) des manchmal als »deutscher Swift« bezeichneten Gottlieb Wilhelm Rabener (1714–1771) in völlige Vergessenheit geraten konnten. Literaturwissenschaftlern wie Andréas Pfersmann, aber auch den von ihm zitierten Harald Stang (*Einleitung, Fußnote, Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungsmerkmale moderner Erzählkunst*, 1992) oder Chuck Zerby (*The Devils Details. A History of Footnotes*, 2002) kommt diesbezüglich das Verdienst zu, die Rehabilitierung solcher zu Unrecht vernachlässigter Autoren wenigstens zu versuchen – u. a. im Rahmen eines Fachbereichs, der es zwar noch nicht zu Lehrstuhl-Ehren gebracht hat, aber immerhin seit 2011 über ein seriöses Periodikum verfügt: das in der Reihe **fußnote: anmerkungen zum wissenschaftsbetrieb* des LIT-Verlags erscheinende Jahrbuch für Marginalistik.

Es ist im Rahmen einer Besprechung natürlich unmöglich, sämtliche Stationen der Entwicklung nachzuerzählen, die die subversive Anmerkungspraxis von Autoren der Postmoderne wie Mark Z. Danielewski (dessen *House of Leaves* Andréas Pfersmann zusammen mit *La Caverna de las ideas* von José Carlos Somoza – beide 2000 veröffentlicht – für das vorläufige non plus ultra des gewollten Bruchs mit allen Konventionen der Texthierarchie hält) überhaupt erst ermöglicht haben. Als wichtige Stationen auf diesem Weg seien hier aber zumindest T.S. Eliot, Thomas Mann, C.E. Gadda, Raymond Federman und Alain Robbe-Grillet erwähnt, denen Pfersmann – wohlgermerkt ausschließlich in Bezug auf die Originalität der Anmerkungspraxis – den Rumänen Camil Petrescu (*Patul lui Procust*, 1933) ebenbürtig beigesellt, wohingegen er den Franzosen Georges Perec (z. B. *Espèces d'espaces*, 1974, *Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique* [zus. mit Harry Mathews], 1977) m. E. unterschätzt.

Das alles hat natürlich Methode, wenn es sich auch – wie sollte es anders sein? – nicht immer messen lässt. So bringt Pfersmann neben dem – nicht unproblematischen – Kriterium der Originalität mit Bachtin und Kristeva die Dialogizität in Anschlag. Als schlagendes Beispiel für die Kopräsenz zweier (oder gar mehrerer) Stimmen führt er diesbezüglich Rousseau an, dessen neuen, unverwechselbaren sound er aus den Anmerkungen des Herausgebers der fiktiven Korrespondenz zwischen Julie und Saint-Preux (*La Nouvelle Héloïse*, 1761) heraushört. Von da ist es nicht weit zu einer musikalischen Konzeption dieses Konzertierens, wie sie Novalis vertritt, wenn er im

Allgemeinen Brouillon (1798) schreibt: »Der Text tönt – die Note enthält die Figur dazu«. Am Ende – sprich in der Gegenwart, aber auch des Buches – schlägt die (Genie)Ästhetik dann aber doch noch in Politik um, wenn anlässlich von Enzensbergers *Kurze[m] Sommer der Anarchie* (1972) die Rede auf einen proletarischen Helden (Buenaventura Durruti) kommt: »ein Mann der Ausgebeuteten, der Unterdrückten und Verfolgten. Er gehört der Gegen-Geschichte an, die nicht im Lesebuch steht«, sondern als kollektiver Roman des spanischen Bürgerkriegs aus Zeugenaussagen montiert und mit metahistorischen Glossen unterlegt wird. Als Kronzeugen für eine »agonistische« Konzeption des (vom historischen Roman unterschiedenen) »Romans der Gegen-Geschichte« führt Pfersmann den Paraguayaner Augusto Roa Bastos (1917–2005) und den 1953 auf der Antilleninsel La Martinique geborenen Patrick Chamoiseau an. Anders als Enzensberger (und Alexander Kluge) mussten bzw. müssen diese herausragenden Vertreter emergenter Literaturen (Stichwort Alterität) sich auch noch mit einer Gemengelage aus (Post)Kolonisation und Diglossie herumschlagen, wobei die entsprechenden Konflikte bevorzugt im Anmerkungsapparat von *Yo, el Supremo* (1974), *Chronique des sept misères* (1986), *Texaco* (1992) und *Biblique des derniers gestes* (2002) ausgetragen werden.

Damit schließt sich ein Teufelskreis, der seine erste Ausprägung im französischen 18. Jahrhundert gefunden hat und dessen bewegliche Frontlinien der amerikanische Ideengeschichtler Robert Darnton in seiner Epoche machenden Studie zur damaligen Raubdruckpraxis in dem eingängigen Titel *Edition et sédition* (1991) zusammengepercht hat: in der reichen Bibliographie von *Séditions infrapaginales* taucht er seltsamerweise nicht auf.

Hans Hartje

Wolf Gerhard Schmidt: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar (Metzler) 2009. 800 S.

So ambitioniert wie bereits der Titel der als Habilitationsschrift angefertigten Untersuchung Wolf Gerhard Schmidts klingt, ist auch die Studie selbst. Angetreten, um der in den Theaterwissenschaften gängigen These der »leeren Schubladen« und der »Dürrezeit«, gar der »Lähmung der dramatischen Gattung« innerhalb der Zeitspanne von 1945 bis 1961 entgegenzutreten, macht es sich der Verfasser in seiner detaillierten Abhandlung zur Aufgabe, die deutsche Nachkriegszeit im Bereich Drama und Theater näher zu beleuchten. Auf Grundlage von 500 Dramen sowohl west- als auch ostdeutscher Autoren ist das anspruchsvolle Ziel der Studie nicht allein »die philologische Aufarbeitung des deutschen Nachkriegstheaters, sondern auch der Versuch seiner Einordnung in die Geschichte der Moderne und demnach die Neubewertung der Epoche« (5): gleichzeitig soll damit auch die Grundlage für weitere Einzelstudien geschaffen werden. Ausgehend von einer Kritik an der defizitären Forschungslage, macht sich der Verfasser eine Bestandsaufnahme auf dem Gebiet des deutschen Nachkriegsdramas, inklusive bisher unbeachteter Theoriediskurse zur Aufgabe (4). Den Gegenstand der Abhandlung bilden einerseits (Bühnen-)Autoren, die entweder nach 1945 populär wurden (Heinrich Böll, Tankred Dorst, Günter Grass, Peter Hacks, Wolfgang Hildesheimer, Heinar Kipphardt, Heiner Müller, Peter Weiss) oder aber ihr Werk in

den Nachkriegsjahren weiterführten bzw. umgestalteten (Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Friedrich Wolf, Carl Zuckmayer), andererseits aber genau so Theaterregisseure und Theaterschauspieler (Jürgen Fehling, Gustaf Gründgens, Fritz Kortner, Erwin Piscator, Gustav Rudolf Sellner), die es verstanden, sich einen Namen zu machen und die Theaterlandschaft mit ihren Stilen zu prägen. Hinzu kommen vergessene und von der Forschung bisher vernachlässigte Dramatiker wie Herbert Asmodi, Ernst Wilhelm Eschmann, Hans-Joachim Haecker, Richard Hey, Peter Hirche, Alfred Matusche, Hermann Moers oder Egon Vietta sowie die sich der Vergangenheitsaufarbeitung widmende »Frauendramatik« (Ingeborg Drewitz, Elisabeth Flickenschildt, Marie Luise Kaschnitz, Ilse Langner, Hedwig Rohde, Ingeborg Strudthoff). Einflüsse und Präsenz des internationalen Theaters auf deutschen Bühnen will der Verfasser hierbei ebenso berücksichtigt wissen wie den Stellenwert und die Einordnung des deutschen Dramas im internationalen Kontext.

Schmidt unterteilt seine Studie in »Soziokulturelle Ordnungen«, »Semantische Ordnungen« und »Ästhetische Ordnungen«, um auf diese Weise Geschichte, Inhalt und Form samt ihren Wechselbezügen angemessen bearbeiten zu können und das nachkriegszeitliche Theater und Drama sowohl West- als auch Ostdeutschlands komparatistisch zu untersuchen (25). Er belässt es somit nicht bei einer chronologischen Darstellung bzw. Nachzeichnung der Theatergeschichte, sondern versucht die als Forschungskorpus dienenden Dramen und Autoren den jeweiligen Diskursen, Modellen usw. thematisch zuzuordnen. Nachdem im Einleitungsteil der untersuchte Zeitraum definiert und ein Ausblick über die bisherige Forschungslage sowie eine Erläuterung der Einheiten »Drama« und »Theater« als Medien der kollektiven Sinnstiftung gegeben wurden, beginnt der erste Hauptteil (A) der Arbeit mit einem Überblick über die kulturpolitischen Vorgaben der Besatzungsmächte der unterschiedlichen Zonen im Nachkriegsdeutschland. Der Verfasser zeigt dabei auf, inwiefern dem Theater im Allgemeinen und dem Schauspiel im Besonderen Bedeutung als Orte »gesellschaftlicher Selbstverständigung« (47) zukam und welchen Rahmenbedingungen die Theaterarbeit allgemein unterworfen war. Darüber hinaus wird dargestellt, welche Auswirkungen die Teilung Deutschlands auf die deutsche Theaterlandschaft zeitigte und wie die Gewichtung der Bühnen verteilt lag. Anhand von Beispielen deutscher Regisseure und ihrer Inszenierungsstile unterteilt der Verfasser das Nachkriegstheater in ein »integrales«, ein »engagiertes« und ein »tangenciales« Theater und ordnet ihnen Strömungen und Stile der Zeit zu. Im zweiten Hauptteil (B) der Studie wird auf die »Narrative der Repräsentation«, der »Ethik«, der »Transparenz«, des »Marxismus« und des »Absurdismus« eingegangen und ihnen werden sehr detailliert konkrete Theaterautoren zugeordnet. Zugleich wird anhand dieser Narrative belegt, welche Bedürfnisse es nach dem Krieg zu stillen galt und wie die gerade zurück liegende, deutsche Vergangenheit verarbeitet werden sollte. Auch hier stellt der Verfasser wieder sehr differenziert die Diskurse in Ost und West zusammen, analysiert, in welchem Maße diese Diskurse tatsächlich auf der Bühne zum Ausdruck kamen und lässt auch die Frage nicht außer Acht, inwiefern das deutsche Theater nach außen strahlte bzw. umgekehrt Einflüsse (besonders des französischen und englischen Theaters) von außen aufnahm. Der letzte Hauptteil (C) der Arbeit über die »Ästhetischen Ordnungen« behandelt den Status des Dramatikers im Nachkriegsdeutschland sowie sein Wirkungspotential. Daran anschließend wird der Frage nachgegangen, welche Figurentypen in den Mittelpunkt der Stücke gestellt werden: »Heroe, Invalide, dezentriertes Subjekt«. Tragödie und Komödie stehen dabei

ebenso im Fokus wie die Tragikomödie; zudem werden auch verschiedene Modelle der angewandten Dramen- und Theaterkonzepte der deutschen Nachkriegsjahre betrachtet. Ein abschließendes Fazit fehlt der Studie, da der Verfasser bereits einen zweiten Band plant, in dem er auf die Nachkriegsdramen und -theater der Schweiz und Österreichs eingehen, also über die Grenzsetzung des ersten Teils hinausgehen will (19). Stattdessen folgt ein Anhang bestehend aus Bibliografie, Personen- und Dramenregister.

Der Band bietet dem akademischen Leser ein umfassendes Handbuch und Nachschlagewerk mit hohem Informationsgehalt auf dem Gebiet der Nachkriegsdramatik. Dabei liefert der Verfasser über eine kritische Beleuchtung der bisherigen Forschung hinsichtlich der angeblich nicht vorhandenen und besonders im Westen gelähmten Dramatik hinaus die bisher fehlende Geschichte des deutschen Nachkriegsdramas *en détail*. Die eingangs erwähnte, wichtige gesellschaftliche Bedeutung des Dramas und des Theaters in der Nachkriegsepoche wird ausführlich analysiert und beurteilt.

Wie im Titel schon anklingt, verortet der Verfasser die Entwicklung des Dramas und Theaters des Zeitraums 1945–1961 zwischen Antimoderne und Postmoderne, lässt hierbei aber leider eine klare Definition dieser Begrifflichkeiten vermissen und bringt kein Licht in die von ihm selber als diffus gekennzeichneten Diskurse (5), was die Systematik des Bandes an manchen Stellen schwer nachvollziehbar macht. Ebenso wünschenswert wäre eine nähere Eingrenzung des internationalen Kontextes gewesen, in dem der Gegenstand beleuchtet werden soll: Dieser taucht bedauerlicherweise fast nur als Schlagwort auf. Einige der untersuchten Genres seien zwar mehr als andere »international gespeist« (5); Beckett, Ionesco, auch Wilder oder O’Neill werden erwähnt, ebenso die »Pariser Avantgarde« und einige »internationale Vorgaben« samt deutscher Rezeption (548–561). Dennoch wirkt der internationale Aspekt im Gesamtbild der Studie allerdings so marginal bzw. eingengt, dass der Hinweis im Titel eher deplaziert erscheint. Generell wirkt die Studie methodisch an manchen Punkten nicht ganz ausgearbeitet, so ist der Begriff »Narrativ«, der immerhin den gesamten Hauptteil B ausmacht, erklärungsbedürftig und begriffsgeschichtlich für den Leser nicht immer eindeutig nachvollziehbar. Ähnliches gilt für den im Plural verwendeten Begriff »Ordnungen«, der in den Überschriften der Hauptkapitel auftaucht. Der »finis operis« ohne abschließende Reflexionen beendet den Lesefluss etwas abrupt, womit die ansonsten so detailreich argumentierende Abhandlung eines würdigen Abschlusses beraubt wirkt, der hoffentlich im zweiten Band nachgeholt wird. Trotzdem ist Schmidt mit seiner Studie ein bemerkenswert umfangreicher und wichtiger Beitrag gelungen.

Patricia Pasic

Wolfgang Funk, Lucia Krämer (Hg.): *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld (Transcript) 2011. 292 S.

»Authentizität« ist ein in vielen Diskursen beheimateter Begriff, der ebenso allgegenwärtig wie problematisch ist, da er ein tief sitzendes Bedürfnis nach Eigentlichkeit ausdrückt und damit an einem heute als unhaltbar betrachteten Essentialismus und Universalismus teilzuhaben scheint. Sowohl in einer poststrukturalistisch oder postmodern gedachten Welt der Zeichenhaftigkeit wie in einer ideologiekritisch sich ver-

stehenden Literatur- und Kulturtheorie und -wissenschaft ist für einen solchen Begriff allenfalls in Anführungszeichen Platz. Lucia Krämer und Wolfgang Funk beschreiben diese Problematik elegant als Paradoxon in sowohl ästhetischer wie ontologischer Hinsicht. Dieses Paradox besteht darin, »dass sich Authentizität als ästhetische, epistemologische und ethische Kategorie per definitionem jeglicher Form von eindeutiger Repräsentation notwendigerweise entzieht« da »als bestimmendes Merkmal der Authentizität [...] der unmittelbare und unvermittelte Ausdruck eines wie auch immer gearteten, unveräußerlichen (im strikt wörtlichen Sinn) Wesensgehalt (einer Sache bzw. eines Menschen) angenommen wird, ein Kerninneres, das seine ästhetische wie ethische Überzeugungskraft eben daraus bezieht, dass es sich weder explizieren noch instrumentalisieren lässt.« (8) Dieser paradoxalen Konstellation eingedenk, machen sich die beiden Herausgeber daran, den Begriff keinesfalls essentialistisch zu definieren, sondern über die Diskursräume einzukreisen, in denen er eine Rolle spielt, um dann den Versuch zu unternehmen, »Authentizität« als Zeichen einer kulturellen Revolte oder gar eines »kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsels« (9) zu deuten. Was ein solcher Paradigmenwechsel bedeuten und in welche Richtung er gehen könnte, wird allerdings zunächst nicht ausgeführt. Authentizität wird als eine Kategorie des Zwischenraums behandelt: »Zwischen Materialität und Konstruktion«, wie schon der Untertitel verrät.

Die einzelnen Beiträge des Bandes entstammen einer an der Universität Hannover veranstalteten Ringvorlesung. Ein solches Unternehmen hat Vor- und Nachteile: In der publizierten Form schlägt sich vor allem die Bandbreite der vertretenen Fachgebiete nieder, die aus ihrem jeweils eigenen Diskussionszusammenhang berichten und so selbst meist keine interdisziplinäre Herangehensweise praktizieren, sondern vor allem ihr eigenes disziplinäres Arbeiten mit dem Begriff der Authentizität zur Anschauung bringen. Dieser Mangel an wirklicher Interdisziplinarität muss nicht gegen den Band sprechen, zumal diese nicht an sich einen Wert darstellt, auch wenn die bis zum Überdruß ubiquitäre Formulierung eines solchen Desiderats Gegenteiliges zu konstatieren scheint. Ebenso wenig wie Komparatistik durch das Nebeneinanderstellen von Nationalphilologien entsteht, gelingt Interdisziplinarität durch die einfache Addition einzelner Fächer.

Der Band lässt drei Schwerpunkte erkennen: In den ersten vier Artikeln wird Authentizität in Linguistik und Psychologie betrachtet, in den letzten vier Beiträgen bildet die Literatur das Zentrum, während die Künste und die Theologie die mittleren vier Beiträge bestimmen. Die erste Gruppe der Arbeiten betreibt etymologische und sprachwissenschaftliche Grundlagenforschung und bietet umfangreiche bibliographische Hinweise (Rainer Schulze), problematisiert »Identität als zeichenbasierte[n] Prozess« im Wechselverhältnis zur Authentizität (Gabriele Diewald und Elfriede Billmann-Mahecha, 51), führt dies an einem gesprächsanalytischen Fallbeispiel vor und zeigt den Spracherwerb im »Spielraum zwischen Materialität und Konstruktion« als »eine besondere Form der sozialen Kognition« (75), in der die Authentizität eine besondere Rolle spielt (Hans Bickes). Schließlich findet sich in dieser ersten Gruppe der Beitrag von Gabriele Blell und Rita Kupetz, wo Authentizität als handgreiflich didaktische Kategorie des Fremdsprachenunterrichts begriffen wird.

Der theologische Beitrag der mittleren Gruppe ist der katholischen Lehre verpflichtet: Alois Stimpfles Frage nach der »Authentizität biblischer Wirklichkeitskonstruktion am Beispiel der Auferstehung Jesu« eröffnet trotz aller Versuche, Anschlussfä-

higkeit zu demonstrieren, den ganz anderen Resonanzraum des Glaubens und nimmt damit methodisch eine gewisse Sonderstellung ein. Bei den ästhetischen Beiträgen der mittleren Gruppe werden dagegen verschiedene Künste in den Blick genommen. Eva Koethen sieht im Brennpunkt der Brechtschen Erzählung *Die Bestie* (1928) das Authentische beispielhaft »in der Verschiebung der Gegensätzlichkeit Realität vs. Fiktion in einen eigenen Zwischenraum, der das ganze Gefüge von ›echt‹, ›verbürgt‹, ›glaubwürdig‹, ›unverfälscht‹ in Bewegung bringt.« (119) Dieser besondere Raum hat etwas Unsagbares und ermöglicht eine »Erfahrungsdichte und Tiefe, die in anderer Form nicht in Erscheinung tritt.« (120) Für Koethen liegt dem Authentischen das Verhältnismäßige zugrunde. Die dafür angeführten Beispiele sind in sich einleuchtend, aber es gelingt mit Beispielen allein nicht, den Begriff als solchen zu schärfen, vielmehr wird er aufgefächert und für jeden Fall eigens funktionalisiert. Für die Schauspielkunst entwickelt Ole Hruschka mit Gert Voss und Josef Bierbichler die Opposition der Auffassungen, nach denen ein Schauspieler seine Rolle oder sich selbst spiele. Systematisch präzisiert Hruschka diese Opposition, innerhalb derer sich die Kunst eines jeden Schauspielers bewegt, mit der Anthropologie Plessners. Ausbaufähig erscheint die von Stefanie Kreuzer skizzierte Typologie des Authentischen, da sie mit dem Dogma der supponierten kategorialen Unmöglichkeit des Authentischen bricht und stattdessen »ausgehend von der Nähe zum so genannten ›Echtheitskriterium‹ auf der Darstellungsebene sukzessive eine Distanzierung vom pragmatisch-konkreten Wirklichkeitsbezug sowie eine Tendenz zur künstlerischen Autonomie« (182) annimmt. Sie schließt: »Authentizität in den Künsten ist demnach weniger durch den Versuch eines ›getreuen Abbildens‹ des ›Wirklichen‹ geprägt, sondern vielmehr durch künstlerischerfindende Strategien, die im Zeichen einer authentischen Annäherung an die Erfahrungswirklichkeit stehen.« (202)

Der Beitrag von Lucia Krämer ist methodisch ebenso interdisziplinär ausgerichtet wie der Artikel von Stefanie Kreuzer. Krämer diskutiert eine aktuelle Frage der Adaptionstudien, die sich vor allem im angloamerikanischen Raum als interdisziplinäres Forschungsfeld in den letzten zehn Jahren mit eigenen Zeitschriften und Studiengängen etabliert haben: Inwieweit kann die Adaption (in der Regel) literarischer Vorlagen als eigene Filmgattung gelten? Im Zentrum dieser Debatte steht eine komplexe Operationalisierung des Begriffs der Authentizität, mithilfe dessen sich ein überzeugendes Plädoyer für die Akzeptanz des Gattungsstatus für die Adaption führen lässt. Die drei folgenden Beiträge des letzten Blocks der Aufsatzsammlung sind rein literaturwissenschaftlicher Natur: Wolfgang Funk führt unter anderem mit einer Analyse von Dave Eggers autobiographischem Text *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* die in der Einleitung begonnenen Überlegungen zum Paradigmenwechsel in Kunst und Literatur weiter. Er konstatiert, dass das »Konzept von ›Authentizität‹« (231) auch in der Postmoderne noch »diskursfähig« (ebd.) sei, aber umgewertet würde: »Nicht das wahre Selbst wird zum Referenz- und Kristallisationspunkt der Welterfahrung, sondern gerade das Nichtvorhandensein eines solchen Selbst und dessen kreative Umsetzung.« (ebd.) Funk zitiert Charles Guignons Anspielung auf den im *Hamlet* dem Laertes gegebenen Rat: »We are really true to ourselves, in other words, when we unflinchingly face the fact that there is nothing to be true to.« (ebd.) An dieser Stelle, so Funk, gebe es mehrere Wege: Authentizität könne dialogisch oder multipel oder sozial begriffen werden. Hier sei der Horizont offen und ein neues Denken erforderlich, wozu sich der von Werner Wolf verkündete »metareferential turn« anbiete. Außerdem wiesen

die neuen Entwicklungen des Internets und die Entstehung der prosumerischen, partizipatorischen *fan-culture* in eine neue Ära. Bevor Birgit Nübel mit ihrem den Band abschließenden Beitrag »Alles sagen« – Autobiographik zwischen Authentizität und Fiktionalisierung« den auch schon von Funk berührten Aspekt des Autobiographischen weiter ausbaut, betrachtet Sigrid Thielking die Grenzform des »Beinahekrimis« auf seine Beziehung zur Authentizität hin.

Die eigentliche Leistung des Bandes besteht weniger in der Klärung oder gar Kartographierung des Problemfeldes der Authentizität als in der teilweise inspirierenden Entwicklung von Fragestellungen. Vielen der Beiträge ist gemein, dass sie das »zwischen« des Untertitels zum Anlass nehmen, eher anzudeuten als zu deuten; das mag dem Thema und der Kürze der Beiträge geschuldet sein, hinterlässt aber den Wunsch nach mehr beim Leser.

Pascal Nicklas

Gert Hofmann, Snježana Zorić (eds.): *Topodynamics of Arrival. Essays on Self and Pilgrimage*. Amsterdam/New York (Rodopi) 2012 (= *Spatial Practices*, 14). 241 S.

Wege und Bewegung in der Literatur sind ein beliebtes, im Zuge des *spatial turn* bereits relativ umfassend bearbeitetes Forschungsterrain. Da die meisten Wege Ziele haben, wenn auch temporäre – Flânerie und deleuzianisches Nomadentum erst einmal ausgeschlossen – so ist es erstaunlich, dass man sich in literaturwissenschaftlichen und auch anthropologischen Kontexten bislang ausführlich mit Weg und Wanderschaft, aber kaum mit dem Moment und Ort der *Ankunft* beschäftigt hat. Ein von der Kulturanthropologin Snježana Zorić (Universität Zadar) und dem Komparatisten Gert Hofmann (University of Ireland Cork) herausgegebener Band will diese Lücke nun aus einer interdisziplinären Perspektive schließen. Die Pilgerreise, ein zentrales Forschungsobjekt der Kulturanthropologie, bleibt dabei größtenteils Fixpunkt der Ausgangsfragen und Analysen – als religiöse Pflicht ebenso wie als paradigmatische ›Reise schlechthin‹ und im Kontext der Mode einer säkularisierten Wellness-Form von Pilgerschaft.

Die Herausgeber schlagen den Begriff der »topodynamics« (oder an anderen Stellen auch »topo-dynamic«) vor, um »the modality of a place-related [...] human presence« (16) zu beschreiben. Die Operationalität dieses Begriffes ist schon allein deshalb begrenzt, weil seine raumtheoretischen Grundlagen hier vage bleiben. Alles, was mit einem ›realen‹ Raum zusammenhängt, wird in der Einleitung »topological« (im Gegensatz zu »metaphorical«) genannt, so dass der fundamentale Unterschied zwischen Topologie als relationaler¹ und Topographie als beschreibend-repräsentationaler Räumlichkeit nicht berücksichtigt wird.² ›Place‹ wird indes mit Edward Casey (und unausgesprochen *gegen* die kanonisch gewordene Definition von Michel de Certeau, die ›space‹ an diese Stelle setzen würde) als irreduzibel komplex (16) und kontinuierlich ›becoming« (17) verstanden. Die Aufsätze können oder wollen diesen Anspruch

1 Vgl. z.B. den Begriff der Topologie als Wissenschaft der Relationen, wie ihn Michel Serres im Gespräch mit Bruno Latour erläutert. Michel Serres: *Eclaircissements. Cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris 1994.

2 ›Topographies« werden freilich auch genannt (14), doch ohne den Unterschied genau zu benennen oder für eine Analyse fruchtbar zu machen.

nur teilweise erfüllen.³ In vielen Fällen scheint Raum sehr wohl lediglich als ›container- und Hintergrund verstanden zu werden – eine Auffassung, gegen die postkoloniale Raumtheorien zu Felde gezogen waren. Gleichzeitig werden Begriffe wie »identity«, »belonging« oder »authenticity« keinerlei kritischer Befragung unterzogen. So wird auch Bachtins Chronotopos im Kontext einer »selfhood discovery« (25) gelesen, und die meisten »arrivals« werden schlicht in/als eine Auflösung innersubjektiver Widersprüche übersetzt. Das festschreibende Moment der ›closure‹, das mit einer Ankunft intuitiv verknüpft wird, spiegelt sich hier entgegen der Absicht der Herausgeber, die »the space of arrival [...] as threshold and in-between space« (18) verstehen, durchaus sowohl im Inhalt als auch in der Herangehensweise mancher Beiträge. Obwohl bspw. John Outhwaite Homi Bhabhas hybriden »thirdspace« als Referenzrahmen nennt (93), bleibt seine Analyse von Cees Nootebooms *Roads to Santiago* als Erzählung einer modernen Pilgerreise bei der Annahme einer kohärenten Identität, die es zu ›finden‹ gelte: »Underlying Nooteboom's particular pilgrimage is the challenge of identity in modernity; how is a fragmented self to reconcile multiple [...] experiences in order to establish a coherent sense of belonging?« (95) Auch Martin Potter, der mit Evelyn Waugh's *Helena* und Muriel Sparks *The Mandelbaum Gate* zwei Romane vergleicht, die von Reisen nach und Ankünften in Jerusalem handeln, nimmt an, dass durch die Pilgerschaft »a unified sense of identity« (115) erreicht würde.

Andere Beiträge verzichten ganz auf das Schlagwort »Identität« und privilegieren andere, offenere Lesarten von Reise und Ankunft: Andreas Stuhlmann analysiert Hubert Fichtes *Explosion* als eine Form der »poetical anthropology« (192) u. a. im Kontext ebenjener afro-amerikanischen Religionen in Brasilien, die im Text eine Rolle spielen: Die hybriden Religionen, die z. B. christliche mit Vodou-Göttern überblenden, dienen Fichte laut Stuhlmann als eine Art »cognate to his own pötic practice of bricolage and montage« (191): sein enzyklopädischer *roman fleuve* sei eine Form der kulturellen Erfahrung und Erkundung des Heterogenen und Irreduziblen, ohne irgendwo ›anzukommen‹, »an exercise of approximation« (197). David Buchanan und Gert Hofmann lesen beide den ambivalenten Raum/Ort der Ankunft als Begegnung und Überkreuzung des Selbst mit dem ›Anderen‹ – Buchanan beschäftigt sich mit dem Gilgamesch-Epos, *Chehovs Dame mit dem Hündchen* und Bachtins Konzept des Chronotopos (151–167), Hofmann mit Sophokles' Ödipus durch den Fokus von Giorgio Agambens Figur/Konzept des *homo sacer* (139–151). Ketevan Kupatadze betrachtet das Projekt *Año 0* – eine Art kollektiver, transnationaler Reiseroman aus der Feder mehrerer Autoren – als Erkundung der Wechselwirkungen zwischen urbanem und globalem Raum, die nicht durch den ›Blick von oben‹ des klassischen Reisejournalismus analysiert, sondern durch die fragmentarische »shortsightedness« (215) des Schriftstellers erfahren werden. Weitere Beiträge beschäftigen sich mit Flucht und Exil in Bocaccios *Decameron* und Marguerite de Navarres *Heptameron* oder bieten eine »eco-critical« (217) Lesart der realen und imaginären Topographien in Sarah Orne Jewetts *A White Heron*.

Dana Bönisch

3 Ich beziehe mich hier in erster Linie auf die für Komparatisten relevanten Beiträge, neben denen auch rein kulturanthropologische Aufsätze enthalten sind – u. a. über die buddhistischen Pilgerstätten in Java, Geißelpilger im 14. Jahrhundert und die Verbreitung des Clemenskultes in Kroatien (alle 29–71).

Sammelrezension

Komparatistik im Übergang
Zwei neue Einführungen in die Vergleichende Literaturwissenschaft

Ernst Grabovzski: *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag) 2011 (= UTB 3565). 222 S.

Evi Zemanek, Alexander Nebrig (Hg.): *Komparatistik*. Berlin (Akademie Verlag) 2012 (= Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft). 259 S.

Die Vergleichende Literaturwissenschaft blickt auf eine längere Zeitspanne zurück, in der keine neue Einführung in die Disziplin publiziert wurde. Angelika Corbineau-Hoffmanns *Einführung in die Komparatistik* datiert auf das Jahr 2000.¹ Im englischsprachigen Bereich stammen die aktuellsten Einführungen – Susan Bassnetts *Comparative Literature. A Critical Introduction* und Steven Tötösy de Zepetneks *Comparative Literature. Theory, Method, Application* – aus den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts.² In Frankreich behilft man sich größtenteils gar noch mit Yves Chevrels *La littérature comparée* oder mit Pierre Brunels *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, die beide auf die achtziger Jahre zurückgehen.³ Doch sowohl was die Arbeitsbereiche, Theorien und Methoden, als auch was die politischen und institutionellen Rahmenbedingungen angeht, hat das Fach Komparatistik seitdem gravierende Veränderungen erfahren. Umso dringlicher ist das Bedürfnis nach Lehrbüchern, die diesen Entwicklungen Rechnung tragen und ihre Konsequenzen für das Selbstverständnis der Disziplin in verständlicher Form aufarbeiten.

Tatsächlich mehren sich in jüngster Zeit die Anzeichen dafür, dass eine neue Generation komparatistischer Hand- und Lehrbücher auf den Markt drängt, die den wissenschaftlichen Ertrag des vergangenen Dezenniums einzubringen und den Studierenden ein zeitgemäßes Bild der Disziplin zu vermitteln sucht. So wurde in den USA unlängst ein *Sourcebook in Comparative Literature* publiziert, das einen Überblick über die Geschichte der Vergleichenden Literaturwissenschaft bietet, dabei aber auch eine Bestandsaufnahme ihrer gegenwärtigen Situation im globalen Kontext liefert.⁴ Stärker systematisch und methodologisch ausgerichtet ist der Band *A Companion to Comparative Literature*, der 2011 bei Blackwell aufgelegt wurde, während das ein Jahr später erschienene *Routledge Companion to World Literature* einen zentralen Gegenstand der Komparatistik unter den Bedingungen gegenwärtiger Globalisierung neu beleuch-

1 Angelika Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin 2004 ('2000).

2 Susan Bassnett: *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford 1995; Steven Tötösy de Zepetnek: *Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam 1998.

3 Pierre Brunel: *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris 1983; Yves Chevrel: *La littérature comparée*. Paris 1989.

4 David Damrosch, Natalie Melas, Mbongiseni Buthelezi (eds.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton, NJ 2009.

tet.⁵ Für 2013 ist im Metzler Verlag ein *Handbuch Komparatistik* angekündigt, das von Achim Hölter und Rüdiger Zymner betreut wird. Peter V. Zima hat 2011 eine überarbeitete und erweiterte Fassung seiner Einführung in die Komparatistik vorgelegt.⁶ Und nicht zuletzt gilt es zu verzeichnen, dass zwei neue deutschsprachige Einführungen in das Fach auf den Markt gekommen sind: Ernst Grabovzskis *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger* und der von Evi Zemanek und Alexander Nebrig in der Reihe der *Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft* edierte Band *Komparatistik*.

Beides, das zeitweilige Fehlen und die plötzlich einsetzende Konjunktur von neuen Handbüchern, Kompendien und Einführungen, ist ein Indiz dafür, dass die Komparatistik im vergangenen Jahrzehnt eine turbulente Phase des Wandels durchlaufen hat, die erst einmal verarbeitet werden musste, ehe sie ihren Niederschlag in den genannten Publikationsformaten finden konnte. Ein Aspekt dieses Wandels betrifft die Öffnung der Literaturwissenschaft für kulturwissenschaftliche Problemstellungen. Sie hat zu der grundsätzlichen Frage Anlass gegeben, ob und in welcher Form Komparatistik als Kulturwissenschaft betrieben werden könne.⁷ Eine kulturwissenschaftliche Erweiterung der Komparatistik hat gravierende Auswirkungen auf den Gegenstandsbereich sowie die theoretisch-methodologische Orientierung des Fachs. Nicht weniger weitreichend sind die Konsequenzen einer zweiten Veränderung, die in den letzten Jahren immer stärker in das Bewusstsein der Disziplin getreten ist: der Prozess der kulturellen, literarischen und medialen Globalisierung. Er nötigt die Komparatistik dazu, das zentrale Konzept der Weltliteratur neu zu fassen und zu reflektieren. Diese sachlichen Herausforderungen für das Fach wurden zunächst in den USA diskutiert.⁸ Die deutschsprachige Komparatistik hat sie zwar mit einer gewissen Verzögerung zur Kenntnis genommen, ist aber, wie die genannten Publikationen oder auch die letzte Jahrestagung der DGAVL demonstrieren,⁹ inzwischen dazu bereit, sich ihnen zu stellen. Eine dritte Herausforderung ist eher institutioneller Natur und auf den europäischen Raum beschränkt. Sie betrifft die Folgen des Bologna-Prozesses. Wurde das Fach Komparatistik nach Einführung der neuen Studienstruktur vielerorts zunächst nur auf der Master-Ebene unterrichtet, so ist in jüngster Zeit zu beobachten, dass vermehrt auch komparatistische Bachelor-Studiengänge angeboten werden, die sich freilich an einer Quadratur des Kreises versuchen müssen: Studierenden, die von der Schule immer weniger fachrelevante Vorkenntnisse mitbringen, in drei Jahren literaturwissenschaftliche und interkulturelle Kompetenzen zu vermitteln, die zur Erforschung weltliterarischer (oder gar weltkultureller) Zusammenhänge befähigen sollen.

5 Ali Behdad, Dominic Thomas (eds.): *A Companion to Comparative Literature*. Chichester 2011; Theo D'haen, David Damrosch, Djelal Kadir (eds.): *The Routledge Companion to World Literature*. London/New York 2012.

6 Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel 2011 (1992).

7 Vgl. Pascal Nicklas: *Komparatistik als Kulturwissenschaft*. In: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL 2004/2005*, 35-46; Peter V. Zima: *Komparatistik als Kulturwissenschaft?* In: ders.: *Komparatistik (wie Anm. 6)*, 16-18.

8 Vgl. die Debatten die über die letzten beiden von der ACLA in Auftrag gegebenen »Reports on the State of the Discipline« geführt wurden: Charles Bernheimer (ed.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore/London 1995; Haun Saussy (ed.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore 2006.

9 Vgl. Christian Moser, Linda Simonis (Hg.): *Figures des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen (voraussichtlich 2013).

Die skizzierten Herausforderungen konfrontieren die Verfasser von Einführungen mit erheblichen Schwierigkeiten. Nicht nur müssen sie die Veränderungen, denen das Fach unterworfen ist, prägnant beschreiben und in ihren Konsequenzen für die komparatistische Theorie und Praxis entfalten, zudem müssen sie dafür eine Form finden, die Bachelor-Studenten ohne Vorkenntnisse und literaturwissenschaftlich bereits versierte Master-Studenten gleichermaßen anspricht. De facto wird eine Einführung sicherlich nicht umhinkönnen, sich der einen Klientel stärker zuzuwenden als der anderen. Obwohl er den Bologna-Prozess nicht erwähnt, lässt Ernst Grabovszki jedenfalls keinen Zweifel daran, dass er mit seiner Einführung den ahnungslosen »Studienanfänger und die für den Buchmarkt besonders reizvolle Zielgruppe der »interessierten Laien« im Blick hat (10). Er beklagt, dass »viele der bislang erschienenen Einführungen in das Fach nicht für Anfänger geschrieben sind« (10), und bekundet seine Absicht, diesem Missstand Abhilfe zu verschaffen: Die Gegenstände, Arbeitsfelder und Schlüsselkonzepte der Vergleichenden Literaturwissenschaft sollen in möglichst einfacher und verständlicher Sprache vorgestellt werden. Der Zielvorgabe der Verständlichkeit ist es geschuldet, dass Grabovszki »keine für Einführungen übliche Darstellung literaturwissenschaftlicher Methoden« präsentieren will (10). Diese Verzichtserklärung macht freilich stutzen: Was kann man von der Einführung in eine Wissenschaft erwarten, wenn nicht die Erläuterung ihrer Theorien und Methodik? Der Vf. will aber offenbar nicht beim Wort genommen werden, wenn er sich Zurückhaltung gegenüber der Methodendarstellung auferlegt, bekundet er doch gleich darauf seine Intention, »sich natürlich mit theoretischen Grundlagen der Komparatistik [...], etwa mit der zentralen Methode des Vergleichs« auseinanderzusetzen (10). Man fragt sich, was denn nun gelten soll: Will das vorliegende Buch Aufschluss über methodische Konzepte geben oder nicht?

Diese Unschlüssigkeit und Verwirrung ist leider symptomatisch für eine Einführung, die sich Klarheit und Verständlichkeit gerade auf ihre Fahnen geschrieben hat. Sie macht sich dort besonders störend bemerkbar, wo der Vf. basale Begrifflichkeiten erörtert. Im Anschluss an ein recht knapp geratenes Kapitel, in dem die Komparatistik gegenüber der Allgemeinen Literaturwissenschaft abgegrenzt und als eine Wissenschaft charakterisiert wird, »die Vernetzungen von kulturellen Hervorbringungen (vor allem Texten) untersucht« (14), wendet er sich etwa unter der Überschrift »Texte verstehen« grundsätzlichen Fragen wie »Was ist Literatur?« und »Was ist Wissenschaft?« zu. Grabovszki verwirft (ganz zu Recht) Ansätze, die Fiktionalität zum alleinigen Kriterium des Literarischen erheben. Anstelle essentialistischer Bestimmungen schwebt ihm offenbar ein erweitertes, flexibles Literaturverständnis vor, das Literatur funktional oder pragmatisch zu erfassen sucht. Leider findet er dafür jedoch keine klare Formulierung, sondern verstrickt sich in zirkuläre Argumentationsschleifen. Seiner Ansicht nach bestimmt die Komparatistik »jeweils [...] abhängig von der jeweiligen forschungsleitenden Frage, was sie unter Literatur verstehen will. Wer die Rezeption Stefan Georges in Frankreich untersucht, konzentriert sich zuvörderst auf lyrische Texte. Eine Untersuchung, die sich mit dem Bild der emanzipierten Frau in der westeuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt, muss notgedrungen von einem breiteren Literaturverständnis ausgehen« (31 f.). Folgt man Grabovszki, so bestimmt der Gegenstand, mit dem sich ein Komparatist gerade beschäftigt, den jeweils geltenden Literaturbegriff. Wer über Lyrik forscht, kann sich mit einem »engen« Literaturverständnis begnügen, wer Gender-Studies betreibt, braucht einen »weiteren«

Literaturbegriff. Dem ist entgegenzuhalten, dass komparatistisches Arbeiten, das mit einem wissenschaftlichen Anspruch verbunden ist, die Umkehrung dieser Relation erfordert. Wie gelangt ein Komparatist an seine Gegenstände? Wie entwickelt er seine Forschungsperspektiven? Auf der Basis eines Literaturverständnisses, das ihn bei der Problemstellung und der Konstruktion seines Gegenstandes anleitet. Der Literaturbegriff besitzt eine »forschungsleitende« Funktion. Von einem Wissenschaftler darf man erwarten, dass er sich so weit wie möglich bewusst macht und expliziert, was ihn in seiner Arbeit »anleitet«. Mit der Notwendigkeit einer solchen Reflexivität sollte man Studienanfänger möglichst früh vertraut machen. Die falsch verstandene Pragmatik, die in Garbovskis unbeholfenem Bestimmungsversuch der Literatur zum Ausdruck kommt, wirkt in dieser Hinsicht eher kontraproduktiv.

Zur Reflexivität wissenschaftlichen Arbeitens gehört auch ein Methodenbewusstsein. Insofern ist es zu begrüßen, dass der Vf. der Methodik des Vergleichs ein eigenes, umfangreiches Kapitel seiner Einführung widmet. Zu begrüßen ist auch, dass er »Galton's problem« zum Ausgangspunkt seiner Methodendiskussion macht, lässt sich daran doch der prekäre Status eines auf die Ermittlung universaler Gesetzmäßigkeiten abzielenden Kulturenvergleichs anschaulich exemplifizieren. Das heuristische Potential dieses Problems, das für alle vergleichend verfahrenen Geistes- und Sozialwissenschaften paradigmatische Bedeutung besitzt, wird hier freilich nicht ausgeschöpft. Stattdessen geht der Vf. recht unvermittelt dazu über, die beiden Typen des genetischen und des typologischen Vergleichs zu erörtern, die als »die Grundrechenarten der Komparatistik« vorgestellt werden (96). Grabovzski hält sich nicht damit auf, diese Vergleichstypen theorie- und methodengeschichtlich einzuordnen. Weder Viktor Žirmunskij noch Dionýz Ďurišin findet Erwähnung. Der Vf. beschreibt vielmehr den jeweiligen Vergleichsmodus und führt seine Anwendung anschließend an praktischen Beispielen vor. Auf diese Weise wird der problematische Eindruck erzeugt, es handle sich gleichsam um neutrale Erkenntnisinstrumente, die (wie die mathematischen »Grundrechenarten«) universal einsetzbar seien. Dass sie einem historisch spezifischen und auch ideologisch befrachteten Erkenntnisinteresse entspringen, fällt dabei unter den Tisch. Hinzu kommt, dass die Beispiele, die Grabovzski für die verschiedenen Vergleichsformen anführt, nicht sehr glücklich gewählt sind. Um den typologischen Vergleich zu veranschaulichen, vollzieht der Vf. »eine kurze Motivanalyse« (86): Er beschäftigt sich mit dem Doppelgänger-Motiv. Da die Texte, die er dabei korreliert, ausnahmslos der europäischen und amerikanischen (Post-)Romantik angehören, genetische Beziehungen zwischen ihnen mithin nicht auszuschließen sind, ist der Versuch, die Motivgleichheit typologisch zu deuten, wenig zielführend. Für einen genuinen typologischen Vergleich wäre es etwa sinnvoller gewesen, europäische Doppelgänger-Texte mit außereuropäischen (afrikanischen, ostasiatischen) Gestaltungen des Motivs in Beziehung zu setzen. Eine transeuropäische Korrelation von Texten – nämlich zwischen dem epischen Theater Bertolt Brechts und dem japanischen Nô-Theater – führt er aber ausgerechnet als Beispiel für einen genetischen Vergleich ins Feld.

Es ist anerkennenswert, dass Grabovzski seine Ausführungen über die Methodik des Vergleichs durch den Hinweis auf komparatistische Praktiken in den Nachbardisziplinen, insbesondere der Geschichtswissenschaft, sowie auf vergleichskritische Positionen zu vervollständigen sucht. Doch auch diese Hinweise hängen gewissermaßen in der Luft, weil sie nicht hinreichend kontextualisiert werden. So versäumt es der Vf., das aktuelle Interesse der Geschichts- und Sozialwissenschaften an transnationalen

Vergleichen als Resultat der Auflösung nationalhistorischer und nationalgesellschaftlicher Bezugsrahmen kenntlich zu machen und auf wichtige Vorläufergestalten (Marc Bloch, Max Weber) zurückzubeziehen. Als Vergleichskritiker wird der Philosoph Erich Rothacker angeführt, die näherliegenden (weil unmittelbar fachrelevanten) vergleichskritischen Äußerungen eines Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauß oder Peter Szondi finden hingegen keine Erwähnung. Dieser etwas erratische Umgang mit den Repräsentanten von Geistesströmungen und Theoriemodellen ist für die vorliegende Einführung ebenso kennzeichnend wie die mitunter willkürlich erscheinende Auswahl der praktischen Fallbeispiele. Der Studienanfänger, für den das vorliegende Buch gedacht ist, erhält dergestalt kaum die Möglichkeit, Einblick in übergreifende historische und systematische Zusammenhänge zu gewinnen. Vieles bleibt somit bruchstückhaft und erscheint in einem schiefen Licht.

Das gilt z.T. auch für die neuen Entwicklungen innerhalb der Komparatistik, denen der vorliegende Band in drei Kapiteln über »Globalisierung der Texte - ›Weltliteratur«, »Beziehungen zwischen Texten und Kulturen« sowie »Intermedialität« Rechnung trägt. In seinem Globalisierungskapitel setzt sich Grabovzski mit dem Konzept des Multikulturalismus und mit den Auswirkungen des Internets auf die Institution Literatur auseinander. Inwieweit die Globalisierung eine Rekonzeptualisierung des Begriffs der Weltliteratur erforderlich macht, wird dabei jedoch nur angedeutet. Wichtige Fürsprecher einer solchen Rekonzeptualisierung – Pascale Casanova, David Damrosch, Franco Moretti – hätten Orientierung bieten können, finden aber keine Berücksichtigung. Die Überschrift »Beziehungen zwischen Texten und Kulturen« weckt die Erwartung, dass in dem entsprechenden Kapitel eine Auseinandersetzung mit der kulturwissenschaftlichen Herausforderung der Komparatistik geführt wird. Der Existenz einer solchen wird aber darin nicht explizit gedacht. Eingangs stellt der Vf. die wichtigen komparatistischen Arbeitsgebiete der Einfluss- und Rezeptionsforschung sowie das Schlüsselkonzept der Intertextualität auf engem Raum vor, ehe er sich mit großer Ausführlichkeit den Ansätzen der Imagologie und Mentalitätsgeschichte widmet. Grabovzski erkennt darin offenbar eine Möglichkeit, die Komparatistik für kulturwissenschaftliche Fragestellungen zu öffnen, führt dies aber nicht näher aus. Schließlich beschäftigt er sich mit der vielversprechenden Wechselbeziehung zwischen Komparatistik und Ethnographie. Doch auch hier geht er der systematischen und theoriegeleiteten Betrachtung des Kulturbegriffs, der damit evoziert wird, aus dem Weg. So rekurriert er in diesem Zusammenhang auf den amerikanischen Anthropologen Clifford Geertz, verschweigt aber dessen Konzeption der Kultur als Text, die für den *cultural turn* der Literaturwissenschaft von großer Bedeutung war.

Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass Grabovzski bei seinem durchaus anerkennenswerten Versuch, dem Studienanfänger elementare Kenntnisse über die Komparatistik zu vermitteln, das Kind mit dem Bade ausschüttet. Er glaubt, die dem Wissensstand von Studienanfängern angemessene Verständlichkeit dadurch erzielen zu können, dass er den theoretischen Debatten des Fachs ausweicht. Es wäre jedoch eher angezeigt, den Studierenden diese Debatten verständlich zu machen, und zwar vor allem durch deren Einordnung in übergreifende Zusammenhänge. Die angestrebte Klarheit vermag der Vf. durch sein Verfahren jedenfalls nicht immer herzustellen. Vieles bleibt vage und unbestimmt. Hinzu kommt eine Reihe bedauerlicher sachlicher Ungenauigkeiten und Fehler. So wird der Brite Terry Eagleton als »amerikanische[r] Literaturwissenschaftler« tituiert (31) – angesichts der dezidiert amerikakritischen Hal-

tung des marxistischen Theoretikers ein besonders unglücklicher Lapsus. An anderer Stelle behauptet der Vf., der Feminismus der 1960er und 1970er Jahre sei »hervorgegangen großteils aus den Women's Studies« (48) – umgekehrt wird eher ein Schuh daraus. Eine Tabelle, die vor Augen führen soll, wie unterschiedlich in den verschiedenen nationalen Literaturgeschichten die Konventionen der Periodisierung gehandhabt werden, ordnet für Deutschland die Romantik auf dem Zeitstrahl unverständlicherweise vor der Klassik ein, während sie für Frankreich den Expressionismus (sic! – gemeint ist vielleicht der Surrealismus?) auf den Symbolismus folgen und dem Existentialismus vorangehen lässt (40f.). Ärgerlich ist zudem die Tatsache, dass Zitate aus Quellentexten und aus der Forschungsliteratur oft nur pauschal durch Angabe des Werktitels, nicht aber durch die Angabe der exakten Seitenzahl nachgewiesen werden. Die den einzelnen Kapiteln angehängten weiterführenden Literaturhinweise sind relativ dürftig und nicht immer für den aktuellen Forschungsstand repräsentativ. Dies alles addiert sich zu dem Gesamturteil, dass die *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger* letzteren nicht uneingeschränkt zur Lektüre empfohlen werden kann.

Das ist im Falle des von Evi Zemanek und Alexander Nebrig vorgelegten Studienbuchs *Komparatistik* anders. Das Studienbuch *Komparatistik* ist ein Gemeinschaftswerk. Neben Zemanek und Nebrig haben auch Dirk Kretzschmar und Markus May einzelne Kapitel dazu beigesteuert. Kollektive Unterfangen dieser Art stehen in der Gefahr, zu einem bloßen Aggregat von Einzelstudien zu verkommen. Davon kann hier aber keine Rede sein. Der Band macht durchweg einen homogenen und kohärenten Eindruck. Der Arbeit daran gingen offenbar intensive konzeptuelle Vorüberlegungen und Absprachen voran, die von allen Mitwirkenden beherzigt wurden. Nicht die Risiken, sondern die Vorteile einer Kollaboration kommen in dem Studienbuch zum Tragen: Die Arbeitsbereiche und methodischen Ansätze, die unter dem Dach der Komparatistik Platz finden, haben in den letzten Jahren eine derartige Ausdehnung erfahren, dass sie von einer Person alleine kaum noch beherrscht werden können. Eine Arbeitsteilung erscheint da sinnvoll. Die einzelnen Kapitel des vorliegenden Studienbuches wurden von Wissenschaftlern verfasst, die sich in den ihnen jeweils zugeordneten Bereichen sehr gut auskennen, aber eben nicht bloß kleinteiliges Expertenwissen ausbreiten, sondern auf ein gemeinsames Leitbild bezogen bleiben: das Leitbild einer modernen Komparatistik, die sich für kulturwissenschaftliche, intermediale und globalisierungstheoretische Fragestellungen öffnet, ohne die etablierten Strukturen des Fachs über Bord zu werfen. Zur Kohärenz des Bandes trägt maßgeblich bei, dass die individuellen Beiträge permanent aufeinander verweisen, und zwar nicht nur konzeptuell, sondern auch auf der Ebene der praktischen Fallbeispiele. So wird in mehreren Kapiteln die Form des Sonetts herangezogen, um komparatistisches Arbeiten in unterschiedlichen Problemzusammenhängen zu exemplifizieren. Jedes Kapitel des vorliegenden Bandes kann für sich stehen und bildet eine kleine, in sich geschlossene Einführung in seinen Gegenstand. Doch zugleich ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile. Es bietet eine gut lesbare und reflektierte Bestandsaufnahme der deutschsprachigen Komparatistik, die innerhalb eines globalen Kontexts situiert wird.

Die konzeptionelle Geschlossenheit des Studienbuchs spiegelt sich auch in seinem stringenten, didaktisch klugen Aufbau wider. In einem einleitenden Kapitel beleuchtet Evi Zemanek die Beziehung zwischen Vergleichender und Allgemeiner Literaturwissenschaft und hält ein Plädoyer für die Methode des Vergleichs, der sie, im Unterschied zu anderen komparatistischen Einführungen, weiterhin eine zentrale Bedeutung für

das Selbstverständnis des Fachs zuweist. Diese Rehabilitation des Vergleichs hängt nicht in der Luft, sondern wird schlüssig in größere Zusammenhänge eingebunden. Zum einen in die Systematik des wissenschaftlichen Fächerkanons: Eine Komparatistik, die das methodische Potential des Vergleichs voll ausschöpft, vermag demnach als Brücke zwischen den individualisierenden Disziplinen (etwa den Nationalphilologien) und den generalisierenden Fächern (etwa der Allgemeinen Literaturwissenschaft) zu fungieren (18). Zum anderen in historische Kontexte: Auf die Einleitung folgen zwei Kapitel, in denen zunächst die prä-wissenschaftliche Vorgeschichte des Vergleichs (von der antiken *synkrisis* bis hin zu den neuzeitlichen Parallelen zwischen Antike und Moderne) nachgezeichnet wird, um sodann die Entwicklung der vergleichenden Methode mit der Wissenschaftsgeschichte des Fachs Komparatistik zu korrelieren. Schließlich bildet die grundsätzliche Frage, wie der Vergleich als »leistungsstarke Erkenntnis-methode« (18) in der Komparatistik ausgestaltet werden kann, den roten Faden, der alle weiteren, den verschiedenen Arbeitsgebieten des Fachs gewidmeten Kapitel des Studienbuchs miteinander verbindet. Im Vordergrund steht zuerst der innerliterarische Vergleich, wobei von großen zu kleineren Vergleichseinheiten fortgeschritten wird: Ein erstes Kapitel widmet sich der Problematik der Periodisierung und des transnationalen Epochenvergleichs; es folgt ein Kapitel über »Intergenerische Relationen«, das systematische Beziehungen zwischen Texten zum einen im Hinblick auf Gattungen und Schreibweisen, zum anderen unter thematologischen Gesichtspunkten untersucht. Daran anschließend findet sich ein Kapitel über das zentrale Konzept der Intertextualität. Nicht zufällig bildet es in etwa die Mitte des vorliegenden Bandes, fungiert es doch als eine Art Scharnier, das den Übergang vom literarischen zum kulturellen Vergleich markiert. Es folgen Kapitel, die sich mit der Übersetzung als Kulturtransfer, mit Formen literarischer Mehrsprachigkeit sowie mit kulturellen Hybridformationen auseinandersetzen, wie sie sich in postkolonialer und diasporischer Literatur ausgeprägt haben. Der Fokus liegt dabei auf einem Kulturenvergleich, der Differenzen nicht *zwischen*, sondern *innerhalb* von Texten und Kulturen auszumachen vermag. Den Schluss des Bandes bilden zwei Kapitel, die sich mit dem Vergleich zwischen der Literatur und anderen Medien beschäftigen – eines, das den Arbeitsbereich der Interart Studies vorstellt, und ein anderes, das die kulturellen Auswirkungen der Globalisierung unter besonderer Berücksichtigung des Internets thematisiert.

Das Studienbuch *Komparatistik* bewegt sich also vom Literaturvergleich über den Kulturvergleich zum Medienvergleich; es behandelt zunächst die herkömmlichen Arbeitsgebiete der Vergleichenden Literaturwissenschaft, um dann zunehmend innovative Forschungsfelder in den Blick zu nehmen. Es ist bemerkenswert, wie es den Autoren gelingt, aktuelle theoretische Debatten, aber auch die mit der kulturwissenschaftlichen Öffnung und dem *global turn* verbundenen neuen Perspektiven in ihre Einführung zu integrieren. Es gibt einzelne Kapitel, die sich ganz auf diese Neuansätze konzentrieren – so etwa das Kapitel über Globalisierung und Komparatistik, das die aktuellen Bemühungen um eine Rekonzeptualisierung der Weltliteratur vorstellt, ein weiteres Kapitel, das sich mit den Begriffen der Inter- und Transkulturalität auseinandersetzt und in literarische Formen der Kreolisierung und Hybridisierung einführt, oder ein höchst aufschlussreiches Kapitel über »Interlingualität«, das sich den Phänomenen der Mehrsprachigkeit, des Code-switching und der Exophonie widmet. Doch auch die Kapitel, in denen die konventionellen Arbeitsfelder der Komparatistik abgehandelt werden, sind darum bemüht, den Anschluss an die aktuelle Theoriediskussion

herzustellen und den alten Fragen neue Aspekte abzugewinnen. Das Kapitel über die literarischen Epochenbegriffe beispielsweise weist nicht nur auf die üblichen Probleme der Periodisierung hin (etwa: die Divergenz zwischen den verschiedenen europäischen Klassizismen), es erörtert auch alternative Epochenmodelle und unterbreitet einen Vorschlag, wie der transnationale Epochenvergleich mit Hilfe der systemtheoretischen Unterscheidung zwischen stratifikatorischen und funktional differenzierten Gesellschaften auf eine neue Basis gestellt werden kann.

Das Studienbuch stellt die für die Komparatistik relevanten Theorien und Methoden prägnant und verständlich vor, ohne sie einer ungebührlichen Vereinfachung zu unterziehen.¹⁰ Doch auch der Praxisbezug kommt nicht zu kurz. Eine Fülle von Fallbeispielen veranschaulicht die Art und Weise, wie auf den verschiedenen Forschungsfeldern komparatistisch gearbeitet wird. Der Band enthält zudem einen Serviceteil und einen (unter dem Titel »Komparatistik konkret« firmierenden) praktischen Leitfadens, der einen Überblick über die im deutschsprachigen Raum angebotenen komparatistischen Studiengänge, Tipps zur Anfertigung einer komparatistischen Hausarbeit, eine Darlegung der Berufsperspektiven sowie wertvolle Hinweise zu bibliographischen Hilfsmitteln, Medien und Institutionen liefert. Nicht zuletzt unterbreitet er den Vorschlag einer Lektüreliste, mit deren Hilfe Studierende einen Einstieg in weltliterarische Zusammenhänge gewinnen sollen. Für diesen Kanon, aber auch für die über den Band verteilten Fallbeispiele gilt allerdings, dass sie stark europäisch bzw. westlich ausgerichtet sind. So entsteht eine Diskrepanz zwischen der globalen Offenheit, die die konzeptuelle Ebene des Bandes auszeichnet, und der eurozentrischen Beschränktheit im Bereich der Praxis. Die Autoren des Studienbuchs sind sich dieser Diskrepanz bewusst und weisen selbst darauf hin (193 f.). Sie führen sie auf die spezifische Situation der Komparatistik im deutschsprachigen Raum zurück – einer Komparatistik, die sich im Übergang von einer europäischen zu einer globalen Wissenschaft befindet. Auch diese offen ausgestellte Diskrepanz ist mithin ein Indiz dafür, dass sich der vorliegende Band auf der Höhe der Zeit befindet. Alles in allem handelt es sich dabei um ein verständlich geschriebenes, informatives und nützliches Werk, das umfassend und theoretisch versiert in die aktuellen Forschungsgebiete der Komparatistik einführt.

Christian Moser

10 Bei einer Neuauflage des Studienbuchs sollten jedoch einige störende Druckfehler beseitigt werden: Die französische Oulipo-Dichterin Michelle Grangaud wird bei ihrer Ersterwähnung als Michelle Gringaud eingeführt (91). Die Gliederungsform des Shakespeare-Sonetts wird auf Seite 172 fälschlicherweise mit »4-4-4-3« (statt 4-4-4-2) angegeben.

Eingegangene Bücher

Die im Folgenden angeführten Bücher sind in der Redaktion eingegangen und können auf Anfrage interessierten Mitgliedern zur Rezension zugesandt werden.

Denzel de Tirado, Heidi: Biographische Fiktionen. Das Paradigma Denis Diderot im interkulturellen Vergleich (1765–2005). Würzburg 2008.

Gerigk, Horst-Jürgen: Dichterprofile. Tolstoi, Gottfried Benn, Nabokov. Heidelberg 2012.

Kemper, Dirk, Ekaterina Dmitrieva u. Jurij Lileev (Hg.): Deutschsprachige Literatur im westeuropäischen und slavischen Barock. München 2012.

Kranz, Isabel: Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. München 2012.

Lobsien, Verena O.: Jenseitsästhetik. Literarische Räume letzter Dinge. Berlin 2012.

Renger, Almut-Barbara u. Roland Alexander Ißler (Hg.): Europa. Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenbund. Göttingen 2009.

Weisgerber, Jean: Faulkner & Dostoïevski. Confluences et influences. Bruxelles (1968) 2012.

Zima, Peter V.: Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg 2012.

Buchanzeigen von Mitgliedern

Joachim Harst: *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*. München (Fink) 2012. 216 S.

Bekanntlich öffnet sich die theatrale Szene in Kleists Werk zwischen den pseudo-theologischen Positionen »Sündenfall« und »Rückkehr ins Paradies«. Die Tradition, in der diese problematische Verbindung von Theater und Theologie steht, ist dagegen weniger offenkundig. Meine Studie *Heilstheater* legt dar, dass die religiösen Implikationen von Theatralität bei Kleist nur dann präzise analysiert werden können, wenn ihre strukturelle Analogie zum christlichen Schultheater und besonders dem barocken Märtyrerspiel wahrgenommen wird.

Das Märtyrerspiel re-präsentiert die Passion Christi ostentativ im Tod des Märtyrers, während ein mächtiger Apparat allegorischer Deutung diesen Tod als Bekräftigung und Bewährung des christlichen Heilsversprechens zu verstehen gibt. Doch gerade indem es Heilsgeschichte re-präsentiert, transformiert das barocke Märtyrerspiel unwillkürlich Erlösung in ein theatrales Ereignis – eine Konsequenz, die der jesuitische Begriff des Welttheaters triumphierend zieht, während sich die protestantischen Poeten bemühen, Theater in einer transzendenten Realität zu begründen, deren letzter Beweisgrund nurmehr der Tod sein kann. Beide Strategien werden von Kleist aufgegriffen und radikalisiert, wenn er mit seinem »Lustspiel« *Der zerbrochne Krug* ein Heilstheater präsentiert, in dem Sündenfall und Erlösung zu »bloßen« Figuren reduziert werden: Richter Adam z.B. ist sowohl Figuration des sündhaften Urvaters Adam wie des tragischen Archetyps Ödipus – und ein großer Teil der komischen Energie des Lustspiels verdankt sich dieser doppelten Figuration. Gleichzeitig eröffnet dieses Figurenspiel jedoch eine tragische Dimension, insofern Richter Adam seiner figuralen Rolle nicht entkommen kann und schließlich von ihr verurteilt wird. Diese Problematik einer im Figurenspiel entgrenzten Theatralität wird in Kleists Theaterkritiken aus den *Berliner Abendblättern* weitergeführt und zu einer literarischen Strategie verarbeitet, die schließlich auch seine Novellen kennzeichnet.

Die kritische Verbindung von Theater und Theologie, wie sie sich bei Gryphius und Kleist abzeichnet, ist Teil eines umfassenderen poetologischen Kontextes, den meine Arbeit anhand einer vergleichenden Studie antiker und frühmoderner Ödipus-Adaptionen diskutiert. Ab dem Moment, in dem die Tragödie – und besonders Sophokles' *Oidipous Tyrannos* – zum Gegenstand poetologischer Überlegungen wird, verwandelt sich jede tragische Adaption unwillkürlich zur Allegorie von Tragödie, die eben dasjenige bezeichnet, was sie selbst nicht sein kann: Bereits in Senecas Fassung werden Fall und Schicksal des Herrschers zu theatralen Momenten, die »Tragödie« bedeuten, anstatt als dynamisches Element der Handlung zu dienen. In späteren, christlichen Adaptionen des Mythos kann Ödipus' Fall gar als Figur der Kreuzigung Christi verstanden werden; Corneille z. B. lässt Theben in genau dem Moment von der Pest befreit werden, in dem sich Ödipus blendet, und lässt somit die Katastrophe in ein *happy ending* umschlagen. Der angestrengte Versuch, die antike Tragödie unter christlichen Vorzeichen nachzuahmen, verkehrt sie zur unfreiwilligen Parodie.

Diese Entwicklung kulminiert in Kleists »Lustspiel« *Der zerbrochne Krug*, der die biblische Geschichte des Sündenfalls als Variante des Ödipus-Mythos figuriert. Allerdings scheint hier der tragische Fall jede Ernsthaftigkeit verloren zu haben, insofern er als bloße Figur eines Ereignisses erscheint, das in Wirklichkeit nicht stattgefunden hat: Zwar ist der Krug, der Eves Unschuld repräsentiert, zerbrochen, als Adam seine Perücke auf ihm ablegte, doch Eve selbst hat keinerlei Schaden genommen; daher kann Kleist die »tragische« Geschichte des Sündenfalls in ein »Lustspiel« verwandeln. Auf der anderen Seite besteht die Problematik dieses nur scheinbaren Falls eben darin, dass er nicht aufgehoben werden kann, gerade weil er bloße Figur ist: Alle Bemühungen Walters, der das göttliche Walten auf der Bühne zu repräsentieren scheint, die Unschuld Eves wiederherzustellen, schlagen letztlich fehl. Das figurative Lustspiel ist unentrinnbar – und in diesem Sinn ist es wahrhaft tragisch.

Auf diese Weise unterstreicht die Gattungsgeschichte der Tragödie die Probleme, die meine detaillierte Lektüre von Gryphius und Kleist aufdeckte: Das christliche Heilsversprechen kann zwar auf theatrale, »tragische« Weise bekräftigt werden; als Imitation von Tragödie aber werden Sündenfall und Erlösung in allegorische Momente verwandelt, die Theater nurmehr bedeuten: eine unentrinnbare Tragödie der Erlösung, die komisch nur auf bittere Weise erscheinen kann.

Joachim Harst

Joachim Harst, Kristina Mendicino (Hg.): *sêma. Wendepunkte der Philologie*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2013. 267 S.

Mit Beiträgen von Michael Auer (München), Lars Friedrich (Frankfurt), Jason Groves (Yale), Joachim Harst (Bonn), Kristina Mendicino (Notre Dame), Gregory Nagy (Harvard), Thomas Schestag (Frankfurt), Jesper Svenbro (Paris) und Christian Villiger (Zürich).

Der Sammelband *sêma. Wendepunkte der Philologie* nimmt seinen konzeptuellen Ausgangspunkt von einer internationalen Graduiertenkonferenz, die 2010 an der Yale University zum Studium der Dynamik von »sêma« in literarischen Texten einlud – dem griechischen Wort für »Zeichen«, das jeder Semantik als Lehre von Bedeutung sowohl vorausgeht wie zuvorkommt. These des Bandes ist, dass das Wort »sêma« in literarischen Texten je eigene Verfahren der Bedeutungserzeugung entwickelt, die herkömmliche Zeichenmodelle destabilisiert – und dies nicht erst seit »Erfindung« der Dekonstruktion, sondern mit Beginn der abendländischen Kultur. Daher wird die Ausgangsproblematik des Bandes anhand einer Episode aus der homerischen *Ilias* entwickelt; sie handelt von einem Wagenrennen um den Wendepunkt eines anonymen Grabmals (*sêma*) und der mit ihm intendierten Stiftung eines »Denkmals« (*mnêma*). Auch wenn es hier wie in der *Ilias* insgesamt um den Wunsch geht, Bedeutung und Erinnerung über den Tod hinaus zu fixieren, zeichnet sich die Textpassage durch eine ungewöhnliche Instabilität des Begriffs »sêma« aus – und eben diese Dynamik des »Zeichens« lässt sich als Voraussetzung jeder Stabilisierung von Bedeutung auffassen.

Diese Überlegung verfolgt der Sammelband in Beiträgen, die thematisch von der griechischen Antike bis zur Gegenwart reichen und somit Alt- und Neuphilologie effektiv miteinander verknüpfen. Der Sammelband sondern gruppiert eine Auswahl der Tagungsbeiträge um drei Grundtexte der Reflexion über »sêma«: Gregory Nagy (*Sêma und Nôsis*) und Jesper Svenbro (*Die Grille und die Ameise*) haben den Begriff aus altphilologischer Perspektive maßgeblich untersucht, während Thomas Schestag (*Sem*) ihn zum abgründigen Fundament einer Studie der lutherischen Bibelübersetzung gemacht und damit in den Bereich der Neuphilologie übertragen hat. Diese drei Texte waren bislang in Deutschland nicht zugänglich bzw. nur verkürzt gedruckt; sie werden hier erstmals in ihrem Zusammenhang präsentiert, der eben im Wort »sêma« zu suchen ist. Ihre jeweils eigenständige Perspektive und gleichzeitiges enges Zusammenwirken legt den Ausgangspunkt dieses Bandes im Detail auseinander. Darüber hinaus bilden diese Texte einen Ansatz für die weiteren Beiträge, die sich als deren Relektüren, Kommentare und Fortführungen lesen lassen: So greift bspw. der Aufsatz von Lars Friedrich die Problematik von »sêma« in der *Ilias* auf, wie sie von Nagy herausgearbeitet wurde – es ist Anzeichen für Tod und Wiederkehr des Helden Achilles, von denen im Epos gerade nicht direkt erzählt wird –, und stellt ihr Goethes (fragmenthaften) Versuch gegenüber, eben dieses Zeichen in einer *Achilleïs* auszuschreiben.

Die Feinstruktur des Bandes artikuliert sich über zwei gegensätzliche Positionen von »sêma«, wie sie in der oben angesprochenen Episode aus der *Ilias* auftreten: Wie dort das anonyme Mal dem erfüllten bzw. sich erfüllenden Erinnerungszeichen gegenüber steht, so bewegt sich »sêma« in allen hier behandelten Texten zwischen gehaltvoller Bedeutung und reiner Markierung. Dass es sich hierbei um einen inneren, wesentlichen Gegensatz handelt, macht jedes der vier Kapitel mit unterschiedlicher Akzentsetzung klar: *Wendepunkte* (Kap. 1) und *Litberatur* (Kap. 4) beziehen sich auf die Bedeutung von »sêma« als steinerne Marke, um die die erfüllende Bewegung kreist; *Säen und Ernten* (Kap. 3) erinnert an die Rede vom Wort als fruchttragenden und mithin gehaltvollen Keim, spielt aber auch auf die Problematik der »Dissemination« und Zerstreung als Effekt von Schriftlichkeit an; die wiederum wird im antiken Griechenland anhand der Insekten Grille, Heuschrecke und Ameise allegorisiert, wobei das Heer der Ameisen das Gewimmel der »toten« Buchstaben repräsentiert, die die »lebendige« Stimme (Grille) zerstückeln (»insecare«), aber auch ihre Speicherung und Wiederbringung ermöglichen (Kap. 4: *Sammeln, Speichern, Wiederbringen*). Jeder einzelne Beitrag zeigt also die (de)stabilisierende Ambivalenz des »Zeichens« im jeweiligen literarischen Zusammenhang auf – zum einen dem des konkreten Textes, zum anderen dem einer spezifischen Figuration –, um von ihr aus den Begriff einer möglichen Philologie zu befragen und zu modifizieren.

Joachim Harst

Sibylle Penkert: *Freiherr Friedrich von der Trenck (1727–1794). Emblematisierung und Autobiographie in der sogenannten »Blutbibel« (1760)*. (Kulturtransfer und Geschlechterforschung, hg. von Sigrid Bauschinger und Sibylle Penkert, 10), Frankfurt a.M./Bern/New York (Peter Lang) 2013 (in Vorbereitung).

Das Projekt soll eine wenig beachtete Lücke in der Mediengeschichte der Frühaufklärung schließen. »Blutbibel« und Biographie können nur intereuropäisch konnotiert verstanden werden: Bei unterschiedlicher Gewichtung sind substantielle Auswirkungen auf die Erforschung der inneren politischen Geschichte Preußens, im weiteren Sinne aber Gesamteuropas, zu erwarten. Trencks Lebenslauf (Abenteurer wider Willen) berührt neben Preußen unter anderem Russland, Österreich, England, das Rheinland und Frankreich. Ein erster Teil behandelt den kunst-, literar- und medienhistorischen Fokus. Bereits meine Einleitung zur Sammlung »Emblem und Emblematisierung vom 16. bis 20. Jahrhundert« (Darmstadt 1978) wies an zentraler Stelle mit mehreren Abbildungen auf Trencks gedruckte Autobiographie (1786 ff.) und seine seinerzeit schon europaweit berühmten emblematischen Zinnbecher aus der Magdeburger Festungshaft (Juli 1754–Dezember 1763).

Unbekannt war mir damals noch die Existenz eines einzigartigen Dokuments: Zwischengeschossene Leerseiten einer sog. »Blutbibel« hatte Trenck seinerzeit mit mehr als 500 nummerierten emblematischen Zeichnungen versehen. Sie enthalten sämtlich, wie auch die bekannten Becher, »Botschaften« mit heftigster Kritik an seinen Lebensumständen und Haftbedingungen als Staatsgefangener Friedrichs des Großen, zusammen mit Rechtfertigungen und Ansprachen an Gönner, wie z.B. Prinzessin Anna Amalia. An der Bruchstelle von Ordo-Geltung und Subjektermächtigung übt hier der Untertan schon 1760 seinen eigenen »Aufstand«, aber maßvoll im Ton gegenüber dem Souverän. Diese »Handschrift« (nachgewiesenermaßen mit Blut geschrieben: vgl. Vogel/Smerling/Krauland 1979) befindet sich im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Sie hat als einziges *kunst- und medienhistorisch bedeutsames* von vermutlich acht Exemplaren den Zweiten Weltkrieg »überlebt«. Neben den Emblemen enthält dieses Exemplar zur anderen Hälfte Erzählungen aus Trencks Lebensgeschichte bis 1763, sowie zahlreiche andere Prosatexte, Gedichte und randständige Bibelkommentare. Auf der Grundlage nur dieser Texte wird zunächst ein Band in den Brandenburgischen Neuen Forschungen (hg. von Werner Vogel) erscheinen.

In einem zweiten Teil wird der sozialhistorische Fokus unter Berücksichtigung der Bildungsgeschichte in den Blick genommen. Trencks Biographie ist nur für die Spätzeit gut erforscht, von dem Tel Aviver Historiker Walter Grab (1977). Die wenigen gesicherten, vergleichsweise leicht zugänglichen früheren Quellen brechen mit zum Teil beabsichtigten, offensichtlichen Lücken, 1757 ab. Sie sind zuerst von Gugitz/Portheim (1912), dann von Gustav Volz (1926, Reprint 2012) zusammengefasst, kommentiert und veröffentlicht worden. Das damals schon zentrale Thema einer möglichen Liebesbeziehung Trencks zur Schwester Friedrichs des Großen, Prinzessin Anna Amalia (1723–1787), fand ohne Ausnahme nur eine scharf negative Bewertung (vorsichtig-kritisch bei Eberhard Cyrans populärwissenschaftlicher Bearbeitung,

1983). Diese Frage ist (bei bisher völlig mangelnder Quellenlage) seit hundert Jahren offen und soll hier nach jahrzehntelangen Recherchen neu bewertet werden.

Sibylle Penkert

Gislinde Seybert: *Geschlechter-F(r)iktionen. Geschlechterphantasien im literarischen Diskurs*. Frankfurt a.M./Bern/New York (Lang) 2013 (in Vorbereitung).

Meine Gesammelten Aufsätze »Geschlechter-F(r)iktionen, Geschlechterphantasien im literarischen Diskurs« sind seit 1990 bis heute entstanden und wurden international in wissenschaftlichen Zeitschriften und Sammelbänden aus verschiedenen Anlässen wie Kolloquien und Einladungen veröffentlicht. Sie werden im Jahr 2013 in der von Sibylle Penkert und Sigrid Bauschinger herausgegebenen Reihe »Kulturtransfer und Geschlechterforschung« bei Peter Lang neu erscheinen. In ihnen spiegelt sich ein Literaturinteresse, das Entstehungsbedingungen und Rezeption miteinbezieht.

Der Band ist gegliedert in zwei Teile: Geschlechter-Fiktionen und Geschlechter-Friktionen. Der erste Teil Geschlechter-Fiktionen dieser komparatistischen, als exemplarisch zu verstehenden fragmentarischen Literaturgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert verbindet das romaneske Textbegehren von George Sand mit den Gewaltphantasien im philosophischen Roman von D.A.F. de Sade.

Der zweite Teil Geschlechter-Friktionen bearbeitet Autoren wie Casanova und sein Bild des Libertins im 18. Jahrhundert, August von Kotzebue als kritischer Aufklärer und russischer Staatsrat und Autoren der Romantik wie Lord Byron und Heinrich Heine, Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann. Die beiden Aufsätze zu Simone de Beauvoir und Elsa Triolet, die in den entsprechenden, von Thomas Stauder herausgegebenen Bänden erschienen sind, beziehen sich auf die literarischen Leistungen der nach dem Zweiten Weltkrieg wieder einsetzenden Frauenbewegung. Eine surrealistische Lektüre des Romanwerks von Amélie Nothomb und die autobiographische Analyse der Gewaltphantasien im Werk von Stephen King schließen den Kreis zu George Sand und D.A.F. de Sade.

Die Originalsprache der Aufsätze (D, F, E) wurde erhalten.

Gislinde Seybert

Peter V. Zima: *Texte et société. Perspectives sociocritiques*. Paris (L'Harmattan) 2011.

Renouant avec ses deux ouvrages sociocritiques – *Pour une sociologie du texte littéraire* (1978, 2000) et *Manuel de sociocritique* (1985, 2000) – l'auteur résume les résultats obtenus par une sociocritique orientée vers la Théorie Critique de l'École de Francfort. Il présente des projets partiellement réalisés dans le *Manuel* et concrétisés ici dans la « Première partie ». La « Seconde partie » est consacrée aux problèmes de l'institutionnalisation des langages et des esthétiques dans le texte littéraire et à

l'interaction entre la psychanalyse et la sociologie. Dans la « Troisième partie », il s'agit d'ouvrir des perspectives historiques et de montrer à quel point les périodes littéraires peuvent être conçues comme des situations à la fois sociales et linguistiques.

Membre correspondant de l'Académie des Sciences Autrichienne à Vienne, membre de l'Académie d'Europe à Londres, Pierre V. Zima est professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université de Klagenfurt (Autriche). Parmi ses derniers ouvrages signalons : *La Déconstruction. Une critique*, Paris, PUF (1994), L'Harmattan (2007) ; *What is Theory ? Cultural Theory as Discourse and Dialogue*, Londres-New York, Continuum (2007) ; *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen, Francke (2008) ; *Narzissmus und Ichideal. Psyche - Gesellschaft - Kultur*, Tübingen, Francke (2009) ; *Modern / Postmodern. Society, Philosophy, Literature*, Continuum, Londres-New York (2010) ; *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen-Basel, Francke-UTB (2011, 2^e éd.) ; *Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke (2011).

Peter V. Zima

Projektbeschreibung

Projekt *Literature on the Move*, gefördert vom Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (WWTF), angesiedelt an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (www.oeaw.ac.at/isr/litmove).

Das Projekt *Literature on the Move*, das seit Dezember 2012 läuft, untersucht die Migration von AutorInnen nach Österreich, deren Möglichkeiten bzw. Schwierigkeiten beim Eintritt in das Feld der österreichischen Literatur sowie damit in Zusammenhang stehende sozio-ökonomische Dynamiken im literarischen Feld und die Auswirkungen all dieser Dimensionen auf die Textproduktion. Unter der Leitung von Wiebke Sievers (Wien) arbeitet am Projekt Sandra Vlasta (Wien) mit, sowie als Kooperationspartner Murray Hall - Gesellschaft für Buchforschung in Österreich (Wien), Martina Kamm - Face Migration (Zürich) und Christa Stippinger - edition exil (Wien).

Die Forschung zu Migrationsliteratur hat sich in den letzten fünfzehn Jahren auf Fragen der Transnationalisierung konzentriert. Der Fokus der Diskussion lag dabei allerdings auf textimmanenten Zugängen. Bislang wurde außer Acht gelassen, ob sich auch in den literarischen Feldern ein Prozess der Transnationalisierung beobachten lässt. Und falls ja, auf welche Weise würde so eine soziologische Analyse das Verständnis der Werke immigrierter AutorInnen und ihrer Rezeption verändern?

Literature on the Move geht davon aus, dass sich das österreichische literarische Feld tatsächlich in einem Prozess der Transnationalisierung befindet. Die neuen Bedingungen ermöglichten den Durchbruch von immigrierten Autor/Innen, die die Transnationalisierung des literarischen Feldes inhaltlich und stilistisch vorantreiben. Doch ihr Erfolg ging nicht selten mit einer Marginalisierung einher: Die

Autor/Innen wurden mit Kategorisierungen wie Migrationsliteratur an den Rand des österreichischen literarischen Feldes gerückt. Unser Projekt wird jedoch zeigen, dass sich immigrierte Autor/Innen nicht am Rand des österreichischen literarischen Feldes, sondern im Gegenteil im Zentrum einer Transnationalisierung befinden, die auch Auswirkungen auf alle anderen Autor/Innen hat.

Das Projekt wird einen vergleichend-historischen Ansatz mit soziologischen und literaturwissenschaftlichen Methoden verbinden, um die Besonderheiten der aktuellen Situation zu beschreiben. Ausgehend von Bourdieus Analyse des literarischen Feldes wird ein mehrdimensionales Modell entwickelt, das es ermöglichen soll, die Positionierungen immigrierter Schriftsteller/Innen in literarischen Feldern zu erklären. Insgesamt wird *Literature on the Move* einen umfassenden Einblick in die österreichische Migrationsliteratur des 20. Jahrhunderts geben, die bisher im Vergleich zu anderen nationalen Kontexten nur wenig Beachtung gefunden hat. Das Projekt wird zudem das Wissen um die internationale Dimension literarischer Felder im Allgemeinen sowie die Positionierungen immigrierter AutorInnen innerhalb dieser Felder im Speziellen erweitern – ein Ergebnis, das sich im Anschluss auch auf andere literarische Felder übertragen lassen wird.

Sandra Vlasta

Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2012

Bönisch, Dana, M.A.

Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Abteilung für Komparatistik, Am Hof 1d, 53113 Bonn.

Donat, Prof. Dr. Sebastian

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.

Goßens, PD Dr. Peter

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 150, 44780 Bochum.

Harst, Dr. Joachim

Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Abteilung für Komparatistik, Am Hof 1d, 53113 Bonn.

Hartje, Dr. Hans

Université de Pau (UPPA), Maître de conférences en Littérature générale et comparée, Directeur du département des Lettres modernes et classiques, Av. du Doyen Poplawski, F-64013 Pau.

Hölter, Prof. Dr. Achim

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, A-1090 Wien.

Jürgens, Anna-Sophie, M.A.

Reifenstrelstraße 8, 80469 München.

Klentak-Zabłoka, Dr. Hab. Małgorzata

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Katedra Filologii Germańskiej, Bojarskiego 1, 87-100 Toruń, Polen.

Knaup, Anna Katharina

Frauenstraße 15, 48143 Münster.

Moser, Prof. Dr. Christian

Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Abteilung für Komparatistik, Am Hof 1d, 53113 Bonn.

Nicklas, PD Dr. Pascal

Blücherstr. 35, 69195 Wiesbaden.

Oster, Dr. Angela

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Italienische Philologie, Schellingstr. 3, VG, 80779 München.

Pasic, Patricia

Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Postfach 100131, 33501 Bielefeld.

Penkert, Prof. Dr. Sibylle

Vopeliuspfad 4, 14169 Berlin-Zehlendorf.

Renger, Prof. Dr. Almut-Barbara

FU Berlin, Institut für Religionswissenschaft, Gosslerstr. 2-4, 14195 Berlin.

Renz, David, M.A.

Kollegstr. 2, 44801 Bochum.

Schmidt, PD Dr. Wolf Gerhard

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, SLF Germanistik, Neuere Deutsche Literatur, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt.

Simonis, Prof. Dr. Linda

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.

Solte-Gresser, Prof. Dr. Christiane

Universität des Saarlandes, FR 4.1 Germanistik, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.

Seybert, Dr. Gislinde

Rützhaubstr. 9, 67346 Speyer.

Vlasta, Dr. Sandra

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, A-1090 Wien.

Zima, Prof. Dr. Peter V.

Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65-67, A-9022 Klagenfurt, Österreich.

Zymner, Prof. Dr. Rüdiger

BU Wuppertal, Fachbereich A: Allgemeine Literaturwissenschaft, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal.

Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)

Die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) ist für den deutschsprachigen Raum der Fachverband der Komparatisten, Hochschulwissenschaftler und Studierende, aber auch interessierte Laien sind in der DGAVL zusammengeschlossen, um in Forschung, Lehre und Studium die internationale, Grenzen überschreitende Literaturwissenschaft zu fördern.

Der Verband wurde 1969 in Bonn von dem renommierten Lehrstuhlinhaber für Komparatistik Horst Rüdiger gegründet. Ihm folgten im Amt des Vorsitzenden bis 2005 die Professoren Erwin Koppen, Jürgen von Stackelberg, Gerhard R. Kaiser, Maria Moog-Grünewald, Monika Schmitz-Emans und Achim Hölter. Seit der Gründung fanden bisher 15 Kongresse zu den unterschiedlichsten Schwerpunktthemen der AVL statt, und zwar in Mainz, Regensburg, Innsbruck, Saarbrücken, Pavia, Wolfenbüttel, Bonn, Wien, Berlin, Tübingen, Heidelberg, Jena, Potsdam, Münster und Bonn.

Die DGAVL hat zur Zeit rund 300 Mitglieder, von denen die meisten naturgemäß aus Deutschland, Österreich und der Schweiz stammen. Sie ist jedoch ausdrücklich offen für Mitglieder aus anderen Sprachgebieten, die immer wieder eine große Bereicherung darstellen. Seit Juni 2011 ist Prof. Dr. Christian Moser (Bonn) mit dem Vorsitz betraut. Stellvertretende Vorsitzende ist Prof. Dr. Linda Simonis (Bochum). Dem Vorstand gehören außerdem als Beisitzer an Dr. Angela Oster (München) und Ao. Prof. Dr. Susanne Knaller (Graz). Sekretär ist Dr. Joachim Harst (Bonn).

Die DGAVL gibt das auch über den Buchhandel beziehbare Jahrbuch *Komparatistik* heraus. Es umfasst Abhandlungen zur Wissenschafts- und Methodengeschichte sowie zu allen aktuellen Arbeitsgebieten der Komparatistik, liefert Rezensionen zu fachrelevanten Neuerscheinungen und informiert über Tagungen und Veranstaltungen im internationalen Raum und über komparatistische Forschungsprojekte; des weiteren führt das Jahrbuch eine aktualisierte Liste der Mitglieder der Gesellschaft. Im Auftrag der Gesellschaft werden außerdem die Beiträge der Tagungen von den jeweiligen Ausrichtern in Buchform ediert.

Die DGAVL ist ein gemeinnütziger Verein, der sich nicht nur als Interessenvertretung der etablierten deutschsprachigen Komparatisten versteht, sondern auch als Dialogplattform für den graduierten und studentischen Nachwuchs. Beiträge zum Jahrbuch sind daher von Mitgliedern und allen Interessierten willkommen. Nähere Informationen finden sich auf der Homepage der DGAVL (www.dgavl.de).

Neue Mitglieder (bis März 2013)

Ao. Univ.-Prof. Dr. Kathrin Ackermann-Pojtinger

Maaheen Ahmed

Prof. Dr. Maria Bátorová

Jenny Bauer, M.A.

Sidona Ria Bauer

Margot Brink

Christian Dahl

Paulina Dobroc

Paul Ferstl

Dr. Sabine Frost

Dr. Anke Hennig

Franziska Jekel

Dr. Yvonne Joeres

Anna-Sophie Jürgens

Małgorzata Klentak-Zabloka

Gregor Leimer

Florian Jakob Lippert

Sotirios-Kimon Mouzakis

Dr. Juliane Prade

Stefan Schukowski, M.A.

Michaela Sosna

Dr. Daniel Syrový

Franziska Thiel

Anna Maria Valerius, M.A.

Daniel Warwel

PD Dr. Weertje Willms

Florian Zappe

Liste der Mitglieder der DGAVL (Stand: März 2013)

Das Adressenverzeichnis der DGAVL-Mitglieder basiert auf den Aufgaben, die der Redaktion zur Zeit vorliegen. Bitte berücksichtigen Sie, dass Änderungen des akademischen Grades und/ oder der Adresse einzelner Mitglieder von der Redaktion nicht selbstständig erfasst werden können. Zeigen Sie der Redaktion daher alle relevanten Änderungen bitte selbst an.

- Abel, Julia, M.A., Allgemeine Literaturwissenschaft, Bergische Universität Wuppertal, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal.
eMail: <julia.abel@uni-wuppertal.de>
- Achermann, Prof. Dr. Eric, Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster.
eMail: <acherman@uni-muenster.de>
- Ackermann-Pojtinger, Ao. Univ.-Prof. Dr. Kathrin, Universität Salzburg, Fachbereich Romanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg.
eMail: <kathrin.ackermann@sbg.ac.at>
- Agnese, Dr. Barbara, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <barbara.agnese@univie.ac.at>
- Ahmed, Maaheen, Jacobs University Bremen, Campus Ring 1 (Research IV), 28759 Bremen.
eMail: <m.ahmed@jacobs-university.de>
- Allert, Prof. Dr. Beate, Purdue University, Department of Foreign Languages and Literatures, 640 Oval Drive, West Lafayette/IN, 47907-2039, USA.
eMail: <allert@purdue.edu>
- Amodeo, Prof. Dr. Immacolata, International University Bremen, School of Humanities and Social Sciences, Research IV, Postfach 750561, 28725 Bremen.
eMail: <i.amodeo@jacobs-university.de>
- Amos, Dr. Thomas, Eysseneckstr. 20, 60322 Frankfurt a. M.
eMail: <thomasamos@web.de>
- Amslinger, Tobias, M.A., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin.
eMail: <tobias.amslinger@hu-berlin.de>
- Apostle, Katharine, Blindengasse 42/16, A-1080 Wien.
eMail: <k.apostle@gmx.de>
- Bachleitner, Prof. Dr. Norbert, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <norbert.bachleitner@univie.ac.at>
- Bachmann, Christian Alexander, M.A., Viehofer Str. 13, 45127 Essen.
eMail: <mail@christian-bachmann.de>
- Backe, Dr. Hans-Joachim, Riottestr. 12, 66123 Saarbrücken.
eMail: <hj.backe@mx.uni-saarland.de>

- Banhold, Lars, M.A., Friedrichstr. 85, 52070 Aachen.
eMail: <Lars.Banhold@ruhr-uni-bochum.de>
- Baron, Prof. Dr. Philippe, Université de Franche-Comté, 4 Impasse des Roses, F-21240 Talant, Frankreich.
eMail: <Baron-ph@wandoo.fr>
- Bátorová, Prof. Dr., Maria, Na Hrebienky 38, 81102 Bratislava I, Slowakei.
eMail: <m.batorova@mail.t-com.sk>
- Bauer, Jenny, M.A., Wendenstr. 2, 37073 Göttingen.
eMail: <jibauer@gmx.de>
- Bauer, Sidona Ria, Lerchenstr. 19, 47057 Duisburg.
eMail: <Sidona.Bauer@t-online.de>
- Baumgart, Angelika, M.A., Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <angelika.baumgart@ruhr-uni-bochum.de>
- Becker, PD Dr. Claudia, Erlenstraße 50, 44795 Bochum.
- Behrens, Prof. Dr. Rudolf, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <Rudolf.Behrens@ruhr-uni-bochum.de>
- Beller, Prof. Dr., Via Olevano, I-27100 Pavia, Italien.
eMail: <beller.manfred9@gmail.com>
- Benne, Assoc. Prof. Dr. Christian, Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet Odense, Campusvej 55, DK-5230 Odense.
eMail: <c.benne@litcul.sdu.dk>
- Birus, Prof. Dr. Hendrik, School of Humanities and Social Sciences, Jacobs-University Bremen, P.O.Box 750 561, 28725 Bremen.
eMail: <h.birus@jacobs-university.de>
- Bleicher, Dr. Thomas, Aternweg 31, 55126 Mainz.
- Bode, Prof. Dr. Christoph, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Englische Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <christoph.bode@anglistik.uni-muenchen.de>
- Bogumil-Notz, PD Dr. Sieghild, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <sieghild.bogumil@ruhr-uni-bochum.de>
- Bohn, Carolin, M.A., Liegnitzer Straße 10, 10999 Berlin.
eMail: <caro.bohn@gmx.de>
- Boide, Silvia, Hohlweg 15, 35037 Marburg.
eMail: <silvia.boide@googlemail.de>
- Bolln, Frauke, Nelkenweg 7, 53359 Rheinbach.
eMail: <uzsbzp@uni-bonn.de>
- Bost, PD Dr. Harald, Kirchstr. 30, 66129 Saarbrücken.
eMail: <haraldbost@aol.com>
- Brandes, Dr. Peter, Lehrstuhl für AVL am Germanistischen Institut, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <peter.brandes@gmx.de>
- Braun, Frank, Körnerstraße 77, 74348 Lauffen.
eMail: <frankinlauffen@aol.com>

- Brink, Margot, Büntloh 1, 25462 Rellingen.
eMail: <mbrink@uni-osnabrueck.de>
- Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Jänickestr. 11a, 14167 Berlin.
eMail: <peter.brockmeier@yahoo.de>
- Brötz, Mag. Dr. Dunja, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <Dunja.Broetz@ubik.ac.at>
- Brunkhorst, Prof. Dr. Martin, Küchenfeld 8, 51519 Odenthal.
eMail: <brunk@rz.uni-potsdam.de>
- Burkhart, Prof. Dr. Dagmar, Ulmenstr. 8b, 22299 Hamburg.
eMail: <dagmar.burkhart@t-online.de>
- Burtscher-Bechter, Dr. Beate, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <beate.burtscher-bechter@uibk.ac.at>
- Calmetta, Antonella, Via 5, Francesco 16, I-20040 Carnate/Mi., Italien.
- Clamor, Dr. Annette, Engelstr. 24, 32257 Bünde.
eMail: <aclamor@uni-osnabrueck.de>
- Dahl, Christian, University of Copenhagen, Department of Arts and Cultural Studies, Karen Blixens Vej 1, 2300 Kopenhagen S., Dänemark.
eMail: <cdahl@hum.ku.dk>
- Dahms, Dr. Christiane, Germanistisches Institut, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <christiane.dahms@ruhr-uni-bochum.de>
- De Michele, Dr. Fausto, Radechgasse 3/7, A-1040 Wien, Österreich.
eMail: <fausto.de.michele@univie.ac.at>
- Deppermann, Prof. Dr. Maria, Michael-Glasmayrstr. 13, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <maria.deppermann@uibk.ac.at>
- Deuling, Christian, Döbelestraße 36, 78462 Konstanz.
eMail: <xdc@rz.uni-jena.de>
- Dieterle, Prof. Dr. Bernard, Beerenstr. 39, 14163 Berlin.
eMail: <bernard.dieterle@uha.fr>
- Dobianer, Nicole Stephanie, Riedteilweg 3c, Top 52B, A-6806 Feldkirch-Tosters, Österreich.
eMail: <nicole_s_dobianer@hotmail.com>
- Dobroc, Paulina, Willy-Andreas-Allee 7, 76131 Karlsruhe.
eMail: <pdobroc@students.uni-mainz.de>
- Dohm, Prof. Dr. Burkhard, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, FB 09: Germanistik und Kunstwissenschaften, Wilhelm-Röpke-Str. 6A, 35032 Marburg.
eMail: <burkhard.dohm@staff.uni-marburg.de>
- Donat, Prof. Dr. Sebastian, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <sebastian.donat@uibk.ac.at>
- Dörr, Prof. Dr. Volker, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Lehrstuhl für neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <doerr@phil.uni-duesseldorf.de>
- Dünne, Prof. Dr. Jörg, Universität Erfurt, Romanistische Literaturwissenschaft, Nordhäuser Str. 63, 99089 Erfurt.
eMail: <joerg.duenne@uni-erfurt.de>

Drews-Sylla, Gesine, Eberhard Karls Universität Tübingen, Slavisches Seminar, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen.

eMail: <gesine.drews-sylla@uni-tuebingen.de>

Dschaak, Maria, Caldenhofer Weg 162, 59063 Hamm.

eMail: <mdschaak@arcor.de>

Dyballa, Anne, Am Pattberg 10, 45527 Hattingen.

Eckel, Prof. Dr. Winfried, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 55099 Mainz.

eMail: <eckel@uni-mainz.de>

Eder-Jordan, Beate, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.

eMail: <Beate.Eder@uibk.ac.at>

Eggers, Dr. Michael, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50733 Köln.

eMail: <m-eggers@gmx.net>

Eisermann, Dr. David, Maximilianstr. 26, 53111 Bonn.

Elpers, Dr. Susanne, Bonner Str. 55, 53175 Bonn.

eMail: <s.elpers@uni-bonn.de>

Engel, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Germanistik, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.

eMail: <Manfred.Engel@mx.uni-saarland.de>

Ernst, Univ.-Prof. Dr. Jutta, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Abteilung für Anglistik, Amerikanistik und Anglophonie, An der Hochschule 2, 76726 Germersheim.

eMail: <ernstj@uni-mainz.de>

Ernst, Prof. Dr. Ulrich, Bergische Universität Wuppertal, Allgemeine Literaturwissenschaft, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal.

eMail: <ernst2@uni-wuppertal.de>

Eschweiler, Gabriele, M.A., Oelmühlenweg 17, 53359 Rheinbach.

Ette, Dr. Wolfram, Cäcilienstr. 3, 09131 Chemnitz.

eMail: <ette@hrz.tu-chemnitz.de>

Fankhauser, Peter, Leibenfrostgasse 8/23, 1040 Wien, Österreich.

eMail: <peter.fankhauser@gmx.at>

Färber, Christina, Burgkmairstraße 56, 80686 München.

eMail: <christina.farber@gmx.de>

Feltes, Patrik H., M.A., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen.

eMail: <p.feltes@buchinhalte.de>

Ferstl, Paul, Universität Wien, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3A, 1090 Wien, Österreich.

eMail: <paul.ferstl@univie.ac.at>

Fischer, Prof. Dr. Carolin, Université de Pau, Département des Lettres classiques et modernes, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines, Av. du Doyen Poplawski, BP 1160, 64013 Pau Université Cedex.

eMail: <caroline.fischer@univ-pau.fr>

Fischer-Junghölter, Katrin, M.A., Gabelsbergerstr. 12, 44789 Bochum.

eMail: <katr.fischer@web.de>

Fraunholz, Dr. Jutta, Blankertzweg 24g, 12209 Berlin.

eMail: <JuttaFraunholz@aol.com>

- Frick, Prof. Dr. Werner, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Postfach, 79085 Freiburg im Breisgau.
eMail: <werner.frick@germanistik.uni-freiburg.de>
- Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen.
- Frömmer, Dr. Judith, Ludwigstr. 25, 80539 München.
eMail: <judith.froemmer@romanistik.uni-muenchen.de>
- Frost, Dr. Sabine, Hessenstr. 22, 03238 Finsterwalde.
eMail: <frosts@gmx.de>
- Geisenhanslüke, Prof. Dr. Achim, Universität Regensburg, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 31, 93053 Regensburg.
eMail: <achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.de>
- Gendolla, Prof. Dr. Peter, Wiechstr. 33, 57250 Netphen.
eMail: <gendolla@fk615.uni-siegen.de>
- Genz, Dr. Julia, Universität Tübingen, Deutsches Seminar/Komparatistik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <julia.genz@uni-tuebingen.de>
- Gerigk, Prof. Dr. Horst-Jürgen, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg.
eMail: <horst-juergen.gerigk@slav.uni-heidelberg.de>
- Germanistisches Institut, Abteilung Neuere Deutsche Literatur, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster.
eMail: <germanistisches.institut@uni-muenster.de>
- Gernalzick, Prof. Dr. Nadja, Universität Mannheim, Philosophische Fakultät, International Cultural Studies/Anglistik, Schloss EW 274, 68131 Mannheim.
eMail: <nadja.gernalzick@uni-mannheim.de>
- Gess, Prof. Dr. Nicola, Universität Basel, Deutsches Seminar, Departement Sprach- und Literaturwissenschaften, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz.
eMail: <nicola.gess@unibas.ch>
- Ghosh-Schellhorn, Martina, Universität des Saarlandes, Transcultural Anglophone Studies, C 53, 1. OG, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <m.ghosh@mx.uni-saarland.de>
- Gilbert, Dr. Annette, Georg August-Universität, Zentrum für komparatistische Studien, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen.
eMail: <a_gilbert@gmx.de>
- Gillespie, Prof. em. Dr. Gerald Ernest Paul, Stanford University, Div. of Literatures, Cultures, Languages, Building 260, Stanford, California 943052030, USA.
eMail: <gillespi@leland.stanford.edu>
- Goebel, Prof. Dr. Eckart, New York University, Dep. of German, 19 University Place, # 334, NY 10003 New York, USA.
eMail: <eckart.goebel@nyu.edu>
- Gouaffo, Jun.-Prof. Dr. Albert, Université de Dschang FLSH, BP 49 Dschang, République du Cameroun.
eMail: <albert_gouaffo@yahoo.fr>
- Görling, Prof. Dr. Reinhold, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Medien- u. Kulturwissenschaft, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <goerling@phil-fak.uni-duesseldorf.de>
- Goßens, Dr. Peter, Am Ledenhof 37, 53225 Bonn.
eMail: <peter.gossens@ruhr-uni-bochum.de>

- Grabovszki, Dr. Ernst, Köblgasse 18/11, A-1030 Wien, Österreich.
eMail: <ernst.grabovszki@univie.ac.at>
- Grishina, Evgenia, Jakobstr. 17, 44789 Bochum.
eMail: <Evgenia.Grishina@gmail.com>
- Grosse, Dr. Max, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <max.grosse@uni-tuebingen.de>
- Gruber-Scheller, Apl. Prof. Dr. Bettina, Fritz-Schulze-Str. 6, 1445 Radebeul.
eMail: <gruberbb@web.de>
- Grünzweig, Prof. Dr. Walter, Universität Dortmund, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 44221 Dortmund.
eMail: <walter-gruenzweig@uni-dortmund.de>
- Gutzen, Prof. Dr. Dieter, Fern-Universität Hagen, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, Feithstr. 188, 58084 Hagen.
eMail: <Dieter.Gutzen@fernuni-hagen.de>
- Hansen-Pauly, Marie-Anne, 10, rue Emmanuel Servais, L-7565 Mersch, Luxemburg.
eMail: <marie-anne.hansen@uni.lu>
- Harst, Dr. Joachim, Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn.
eMail: <jharst1@uni-bonn.de>
- Hartwig, Sebastian, Kreisstr. 1A, 58453 Witten.
- Heimgartner, Dr. Stephanie, Oststr. 39, 44866 Bochum.
eMail: <stephanie.heimgartner@rub.de>
- Heinemann, Dr. Paul, Melanchthonstr. 26, 31137 Hildesheim.
- Heller, Jakob Christoph, Soldiner Str. 39, 13359 Berlin.
eMail: <jakob.heller@gmx.net>
- Hemgesberg, Nadine, Kirchstr. 41, 44688 Bochum.
eMail: <nadine.hemgesberg@gmx.de>
- Hempfer, Prof. Dr. Klaus W., FU Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.
eMail: <hempfer@zedat.fu-berlin.de>
- Hennig, Dr. Anke, Heinrich-Roller-Str. 7, 10405 Berlin.
eMail: <jornandes@gmx.de>
- Hermann, Prof. Dr. Iris, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Institut für Germanistik, An der Universität 5 / R 330, 96045 Bamberg.
eMail: <iris.hermann@uni-bamberg.de>
- Hessler, Benjamin, M.A., Margaretenstr. 18, 44791 Bochum.
eMail: <benjaminhessler@nexgo.de>
- Hildebrandt, Prof. Dr. Hans-Hagen, Pielstickerstr. 5, 45326 Essen.
eMail: <hh.hildebrandt@web.de>
- Hilgers, Dr. Max v., Buchholzer Str. 17, 10437 Berlin.
eMail: <mail@vhilgers.de>
- Hilmes, Prof. Dr. Carola, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für deutsche Sprache und Literatur II, Grünburgplatz 1, Fach 140, 60629 Frankfurt a. M.
eMail: <C.Hilmes@lingua.uni-frankfurt.de>
- Hoffmann, Christina Marie-Charlotte, B.A., Am Rettenbach 17, 83278 Traunstein.
eMail: <cmchoffmann@aim.com>

- Hoffmann-Maxis, Prof. Dr. Angelika, Universität Leipzig, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Beethovenstr. 15, 04107 Leipzig.
eMail: <a.maxis@t-online.de>
- Hofmann, Dr. Gert, University College Cork, Department of German, Cork, Irland.
eMail: <G.Hofmann@ucc.ie>
- Hölter, Prof. Dr. Achim, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <achim.hoelter@univie.ac.at>
- Holzkamp, Dr. Hans, Fuggerstr. 30, 10777 Berlin.
- Hughes, Prof. Shaun Ph.D., Purdue University, Department of English, 500 Oval Drive (HEAV 436), West Lafayette, IN 47907, USA.
eMail: <sfdh@purdue.edu>
- Hurst, Prof. Dr. Matthias, ECLA of BARD, A Liberal Arts University in Berlin, Platanenstr. 24, 13156 Berlin.
- Ibsch, Prof. em. Dr. Elrud, Kastanjelaan 177, 1185 MV Amstelveen, Niederlande.
eMail: <e.ibsch@hetnet.nl>
- Ikonomou-Agorastou, Prof. Dr. Johanna, Plastira 93-Aretsou, GR-55132 Thessaloniki, Griechenland.
eMail: <piordani@del.auth.gr>
- Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1 (Fach 133), 60629 Frankfurt a.M.
eMail: <matani@lingua.uni-frankfurt.de>
- Ivanovic, Dr. Christine, University of Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, German Language and Literature, Hongo 7-3-1, Bunkyo-ku, 113-0033, Tokyo, Japan.
eMail: <christine_ivanovic@hotmail.com>
- Janik, Prof. Dr. Dieter, Carl-Orff-Str. 51, 55127 Mainz.
- Jekel, Franziska, Genterstr. 70, 13354 Berlin.
eMail: <fjekel@gmail.com>
- Joeres, Dr. Yvonne, Goethestraße 32, 35390 Gießen.
eMail: <yvonne.joeres@gmx.de>
- Jordan, Prof. Dr. Lothar, Lamitsch 42 b, 15848 Rietz-Neuendorf.
eMail: <lothar.jordan@gmx.de>
- Jubin, Britta, M.A., Günter-Wüllner-Str. 9, 45529 Hattingen.
eMail: <britta.jubin@rub.de>
- Jürgens, Anna-Sophie, Reifenstrelstraße 8, 80469 München.
eMail: <ann.so@gmx.de>
- Kaemmerling, Ekkehard, Johannisberger Str. 17A, 14197 Berlin.
- Kahr, Dr. Johanna, Bergstr. 42, 53604 Bad Honnef.
eMail: <Johanna.Kahr@ruhr-uni-bochum.de>
- Kaiser, Prof. Dr. Gerhard R., Hauptstr. 28, 99425 Weimar.
eMail: <Kaiser-G@t-online.de>
- Kauer, Dr. Ute, Emil-von-Behring-Str. 21, 35041 Marburg.
eMail: <kauer@mailers.uni-marburg.de>
- Keith, Dr. Thomas, Schneidemühler Str. 39b, 76139 Karlsruhe.
eMail: <thomas.keith@web.de>
- Kesting, Prof. em. Dr. Marianne, Biggestr. 17, 50931 Köln.

- Kiefer, Prof. Dr. Klaus H., Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie / Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, Schellingstr. 3 / Rgb., 80799 München.
eMail: <khkiefer@germanistik.uni-muenchen.de>
- Klein, Nils, Kronenstraße 69, 44789 Bochum.
- Kleinert, Prof. Dr. Susanne, Universität des Saarlandes, Lehrstuhl für Italienische Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <s.kleinert@rz.uni-sb.de>
- Klentak-Zabłoka, Dr. Hab. Małgorzata, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Katedra Filologii Germańskiej, Bojarskiego 1, 87-100 Toruń.
eMail: <klentak@umk.pl>
- Klimek, Dr. Sonja, Universität Freiburg i.Ue., Studienbereich Germanistik, Avenue de l'Europe 20, 1700 Fribourg, Schweiz.
eMail: <sonja.klimek@unifr.ch>
- Kloepfer, Prof. em. Dr. Rolf, Bunsenstr. 9, 69115 Heidelberg.
eMail: <kloepfer@uni-mannheim.de>
- Knaller, Ao. Univ.-Prof. Dr. Susanne, Institut für Romanistik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Karl-Franzens-Universität Graz, Merangasse 70/III, A-8010 Graz.
eMail: <susanne.knaller@uni-graz.at>
- Knape, Prof. Dr. Joachim, Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <joachim.knape@uni-tuebingen.de>
- Koch, Johann S., M.A., Bahnhofstr. 21, 83139 Krottenmühl.
eMail: <j.s.koch@synchron-publishers.com>
- Koch, Mag. Ulrike, Lavaterstraße 6/4-61, 1220 Wien, Österreich.
eMail: <ulrike_koch@gmx.at>
- Kolesch, Prof. Dr. Doris, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12169 Berlin.
eMail: <mail@doris-kolesch.de>
- König, Dr. Irmtrud, Casilla 1 82-T, Providencia Santiago, Chile.
- Koppenfels, Prof. Dr. Martin v., Görresstr. 9, 12161 Berlin.
eMail: <koppenfe@zedat.fu-berlin.de>
- Koppenfels, Prof. Dr. Werner v., Boberweg 18, 81929 München.
eMail: <werner.koppenfels@anglistik.uni-muenchen.de>
- Kotsiaros, Dr. Konstantinos, Alkamenous 153, GR-10466 Athen, Griechenland.
eMail: <kkotsiaros@web.de>
- Kovacevic-Löckner, Jelena, M.A.
eMail: <Jelena.K.Loekner@gcsc.uni-giessen.de>
- Kralicek, Marlies, Hiltenspergerstr. 79, 80796 München.
eMail: <marlies.kralicek@campus.lmu.de>
- Kreutzer, Prof. Dr. Leo, Heumarkt 60, 50667 Köln.
- Krüger, Dr. Brigitte, Fichtenweg 10, 14547 Fichtenwalde.
- Krüger-Fürhoff, PD Dr. Irmela Marei, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, 10117 Berlin.
eMail: <Krueger-fuerhoff@zfl-berlin.org>

- Kruse, Prof. Dr. Margot, Universität Hamburg, Romanisches Seminar, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg.
eMail: <prof.kruse@gmx.de>
- Kruse, Ulrike, Nelkenwinkel 11, 37081 Göttingen.
eMail: <info@lesebuero.de>
- Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Wörthstr. 8, 48082 Osnabrück.
eMail: <tkullmann@uni-osnabrück>
- Küpfer, Prof. Dr. Joachim, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.
eMail: <jokup@zedat.fu-berlin.de>
- Kutzenberger, Dr. Stefan, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <stefan.kutzenberger@univie.ac.at>
- Lämmert, Prof. em. Dr. Eberhard, Persantestr. 26a, 14167 Berlin.
eMail: <eberhard.laemmert@t-online.de>
- Lampart, Dr. Fabian, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Werthmannplatz 3, 79085 Freiburg im Breisgau.
eMail: <fabian.lampart@germanistik.uni-freiburg.de>
- Lamping, Prof. Dr. Dieter, Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55090 Mainz.
eMail: <lamping@mail.uni-mainz.de>
- Lassen, Joanna Bjoerg, University of Southern Demark, German Studies, Campusvej 55, DK-5230 Odense M, Dänemark.
eMail: <jolas05@student.sdu.dk>
- Lau, Christina, Bahnhofstr. 53, 35390 Gießen.
eMail: <Frau.Christina.Lau@web.de>
- Lauterbach, Dorothea, Dompfaffstr. 136, 91056 Erlangen.
eMail: <dorothea.lauterbach@gmx.com>
- Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Kybfelsenstr. 46, 79100 Freiburg.
eMail: <jpa.lehmann@t-online.de>
- Lehnert, Prof. Dr. Gertrud, Universität Postdam, Institut für Künste und Medien, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam.
eMail: <glehnert@uni-potsdam.de>
- Leimer, Gregor, Pillersdorfasse 11/2, A-1020, Wien.
eMail: <leimer.gregor@gmx.at>
- Leiteritz, Dr. Christiane, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Seminar, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <christiane.leiteritz@ruhr-uni-bochum.de>
- Lemke, Prof. Dr. Anja, Universität Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Albertus Magnus Platz, 50923 Köln.
eMail: <alemke0@uni-koeln.de>
- Lillge, Dr. Claudia, Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Str. 100, 33098 Paderborn.
eMail: <clillge@zitmail.uni-paderborn.de>

- Lindemann, Dr. Uwe, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <uwe.lindemann@ruhr-uni-bochum.de>
- Link-Heer, Prof. Dr. Ursula, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A: Romanistik, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal.
eMail: <ursula.link-heer@uni-wuppertal.de>
- Lippert, Florian Jakob, King's College London, Department of German, Strand Campus, London WC2R 2LS, Großbritannien.
eMail: <florian.lippert@kcl.ac.uk>
- Lobsien, Prof. Dr. Eckhard, Pestalozzistr. 8, 61231 Bad Nauheim.
eMail: <Lobsien@em.uni-frankfurt.de>
- Lobsien, Prof. Dr. Verena, Humboldt-Universität, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin.
eMail: <verena.lobsien@rz.hu-berlin.de>
- Lubkoll, Prof. Dr. Christine, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
eMail: <Christine.Lubkoll@ger.phil.uni-erlangen.de>
- Lüdecke, Dr. Roger, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <Roger.Luedecke@lrz.uni-muenchen.de>
- Lüsebrink, Prof. Dr. Hans-Jürgen, Universität des Saarlandes, Romanisches Seminar, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
eMail: <Luesebrink@mx.uni-saarland.de>
- Mainberger, Prof. Dr. Sabine, Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1, 53113 Bonn.
eMail: <s.mainberger@uni-bonn.de>
- Malinowski, Dr. Bernadette, Universität Augsburg, Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg.
eMail: <bernadette.malinowski@phil.uni-augsburg.de>
- Martin, Dr. Alison, MLU Halle-Wittenberg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Dachritzstr. 12, 06108 Halle (Saale).
eMail: <alison.martin@anglistik.uni-halle.de>
- Martínez, Prof. Dr. Matías, Bergische Universität Wuppertal, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal.
eMail: <martinez@uni-wuppertal.de>
- Matthes, Dr. Lothar, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <matthes@phil-fak.uni-duesseldorf.de>
- Matuschek, Prof. Dr. Stefan, Klosterstr. 3, 48143 Münster.
eMail: <stefan.matuschek@uni-jena.de>
- Maurer, Dr. Arnold E., Im Krausfeld 17, 53111 Bonn.
eMail: <Dr.Maurer.Bonn@t-online.de>
- Maurer, Prof. em. Dr. Karl, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Postfach 102148, 44780 Bochum.
eMail: <Karl.Maurer@ruhr-uni-bochum.de>
- May, Dr. Markus, Weingarts 41, 91358 Kunreuth.
- Mbondobari, Dr. Sylvère, Universität des Saarlandes, Romanische Kulturwissenschaft und Interkulturelle Kommunikation, Campus C 5.2, 66123 Saarbrücken.
eMail: <msylvere@hotmail.com>

- Mehnert, Prof. Dr. Elke, An der Mulde 17, 08280 Aue.
eMail: <elke.mehnert@phil.tu-chemnitz.de>
- Menke, Prof. Dr. Bettine, Universität Erfurt, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
eMail: <avl@uni-erfurt.de>
- Mennemeier, Prof. em. Dr. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz.
eMail: <mennemei@uni-mainz.de>
- Meurer, Dr. Ulrich, Kloostergasse 3, 1180 Wien, Österreich.
eMail: <ulrich.meurer@univie.ac.at>
- Michel, Silvia, Kermessenkamp 28b, 59348 Lüdinghausen.
eMail: <SilviaMichel1@aol.com>
- Mieves, Kirsten, M.A., Nymphenburger Str. 166, 80634 München,
eMail: <kirstenkoester@gmx.net>
- Mohnike, Dr. Thomas, Berliner Str. 90, 13189 Berlin.
eMail: <mohnike@skandinavistik.uni-freiburg.de>
- Möller, Reinhard Maximilian, M.A., Weberstr. 56, 60318 Frankfurt a. M.
eMail: <reinhard.m.moeller@gcsc.uni-giessen.de>
- Moog-Grünewald, Prof. Dr. Maria, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <maria.moog-gruenewald@uni-tuebingen.de>
- Moraldo, Prof. aggr. Dr. Sandro M., Hauptstr. 17a, 69254 Malsch.
eMail: <sandro.moraldo@unibo.it>
- Moser, Prof. Dr. Christian, Am Hammelsgraben 5a, 53343 Wachtberg-Ließem.
eMail: <c.moser@uni-bonn.de>
- Mouzakis, Sotirios-Kimon, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Skandinavistisches Seminar, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg.
eMail: <sotirios.mouzakis@googlemail.com>
- Mülder-Bach, Prof. Dr. Inka, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <muelder-bach@germanistik.uni-muenchen.de>
- Münch, Ferdinand v., 7E Kendrick Avenue, Hamilton, NY 13346, USA.
eMail: <fvonmuenchen@mail.colgate.edu>
- Naumann, Prof. Dr. Barbara, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich, Schweiz.
eMail: <bnaumann@access.uzh.ch>
- Neidenberg, Lutz, Glehner Weg 41c, 41464 Neuss.
eMail: <neidenberg@web.de>
- Nell, Dr. Werner, Gaustr. 43, 55278 Selzen.
eMail: <werner.nell@germanistik.uni-halle.de>
- Nickel, PD Dr. Beatrice, Hoffeldstr. 261, 70597-Stuttgart.
eMail: <beatrice.nickel@gmx.de>
- Nicklas, PD Dr. Pascal, Blücherstr. 35, 69195 Wiesbaden.
eMail: <pascal.nicklas@unimedizin-mainz.de>
- Niebisch, Dr. Arndt, Im Storksbad 13, 59425 Unna.
eMail: <arndt_niebisch@hotmail.com>
- Nitzke, Solvejg, M.A., Lauensteinstr. 12, 45147 Essen.
eMail: <Solvejg.Nitzke@ruhr-uni-bochum.de>

- Nöller, Jens, Feldbergstr. 9, 81825 München.
- Nunes, Dr. Manuela R., Josef-Priller-Str. 14, 86159 Augsburg.
- O'Sullivan, Prof. Dr. Emer, Universität Lüneburg, Institut für Kulturtheorie, Kulturforschung und Künste, Scharnhorststr. 1, C5.136, 21335 Lüneburg.
eMail: <osullivan@uni-lueneburg.de>
- Oikonomou-Meurer, Dr. Maria, Klostergasse 3, 1180 Wien, Österreich.
eMail: <moikonomou@gmx.de>
- Oster, Dr. Angela, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Italienische Philologie, Schellingstr. 3, VG, 80779 München.
eMail: <angela.oster@lrz.uni-muenchen.de>
- Oster-Stierle, Prof. Dr. Patricia, Rotenbühlerweg 28, 66123 Saarbrücken.
eMail: <p.oster-stierle@mx.uni-saarland.de>
- Packard, Jun.-Prof. Dr. Stephan, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Institut für Medienkulturwissenschaft, Werthmannstraße 16, 79085 Freiburg im Breisgau.
eMail: <stephan.packard@medienkultur.uni-freiburg.de>
- Pankow, Prof. Dr. Edgar, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1 / Fach 133, 60629 Frankfurt a. M.
eMail: <pankow@lingua.uni-frankfurt.de>
- Pantenburg, Jun.-Prof. Dr. Volker, Yorckstraße 72, 10965 Berlin.
eMail: <volker.pantenburg@uni-weimar.de>
- Parr, Prof. Dr. Rolf, Zweihonnschaftenwald 5, 45133 Essen.
eMail: <rolf.parr@t-online.de>
- Parry, Prof. Dr. Christoph, Universität Vaasa, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Postfach 700, FIN-65101 Vaasa, Finnland.
eMail: <chpa@UWasa.fi>
- Paul, Claude, Alfred-Teves-Str. 6, 61479 Glashütten/Oberems.
eMail: <claudio.colbus@yahoo.fr>
- Penkert, Prof. Dr. Sibylle, Vopeliuspfad 4, 14169 Berlin-Zehlendorf.
- Pennone Autze, Florence, Birmensdorferstraße 129, CH-8003 Zürich, Schweiz.
eMail: <florence.pennone@lettres.unige.ch>
- Peters, Prof. Dr. Günter, Gutzkowstr. 2, 10827 Berlin.
eMail: <peters.prometheus@t-online.de>
- Peters, Dr. Ingo, Chulalongkorn University, Department of English, Faculty of Arts, 254 Phayathai Road, Wang Mai, Pathumwan, Bangkok 10330, Thailand.
eMail: <ingopet@yahoo.com>
- Petropoulou, Dr. Evi, Chr. Smyrnis, GR-16452 Athen, Griechenland.
eMail: <epetrop@gs.uoa.gr>
- Pillau, Dr. Helmut, Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim.
eMail: <helmut.pillau@googlemail.com>
- Platen, Wolfgang, M.A., Am Propsthof 130, 53121 Bonn.
eMail: <wolfgang.platen@web.de>
- Plath, Nils, M.A., Pappelallee 8, 10437 Berlin.
eMail: <nils.plath@uni-erfurt.de>
- Podschadel, Andrea, Hegerfeldstr. 71, 46149 Oberhausen.
eMail: <andrea.podschadel@gmx.de>
- Podschadel-Hoff, Michael, Hegerfeldstr. 71, 46149 Oberhausen.
eMail: <michael.podschadel-hoff@gmx.de>

- Poppe, Jun.-Prof. Dr. Sandra, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55099 Mainz.
eMail: <poppe@uni-mainz.de>
- Prade, Dr. Juliane, Wittelsbacherallee 187, 60385 Frankfurt a.M.
eMail: <juliane.prade@gmx.de>
- Rall, Prof. Dr. Dieter, La Soledad 74-3, San Nicolas Totolapan, 10900 México D.F., México.
eMail: <dieterrall@hotmail.com>.
- Rassidakis, Dr. Alexandra, P.O. Box 1711, GR-54006 Thessaloniki, Griechenland.
- Rath, Dr. Brigitte, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <brigitte.rath@uibk.ac.at>
- Recknagel, Dr. Marion, Rochlitzstr. 51, 04229 Leipzig.
eMail: <mail@marion-recknagel.de>
- Renger, Prof. Dr. Almut-Barbara, FU Berlin, Institut für Religionswissenschaft, Gosslerstr. 2-4 (Raum 219), 14195 Berlin.
eMail: <renger@zedat.fu-berlin.de>
- Rimpau, Dr. Laetitia, Klüberstr. 15, 60325 Frankfurt a.M.
eMail: <rimpau@em-uni-frankfurt.de>
- Rinner, Prof. Dr. Fridrun, Université Aix en Provence, Dépt. de Littérature generale et comparée, 29, Av. Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence, Frankreich.
eMail: <rinner@aixup.univ-aix.fr>
- Rohmann, Prof. Dr. Gerd, Universität Kassel, FB 08 Anglistik, Literaturwissenschaft, Blumenstr. 4, 34399 Gieselwerder.
- Roland, Prof. Dr. Hubert, Université catholique de Louvain, Collège Erasme, 1, Place Blaise Pascal, B-1348 Louvain-la-Neuve, Belgien.
eMail: <hubert.roland@uclouvain.be>
- Rosenthal, Dr. Regine, P.O. Box 346, Falmouth, MA 02541, USA.
eMail: <regine.rosenthal@dartmouth.edu>
- Ruffing, Simon, Lessingstr. 34, 60121 Saarbrücken.
- Sarkhosh, Keyvan, M.A., Siebenbrunnenfeldg. 6/27, A-1050 Wien, Österreich.
eMail: <keyvan.sarkhosh@univie.ac.at>
- Sauer-Kretschmer, Simone, Hattinger Str. 908, 44879 Bochum.
eMail: <20sauer@gmx.de>
- Schäfer, PD Dr. Jörg, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
eMail: <martin.schaefer@uni-erfurt.de>
- Scheid-Becker, Sabine, M.A., Corveystr. 7, 45134 Essen.
eMail: <uzsASF@uni-bonn.de>
- Schleich, Markus, Am Liener Hörn 7, 26931 Elsfleth.
eMail: <markus.schleich@gmail.com>
- Schmeling, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, FR 4.1, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <manfred.schmeling@wanadoo.fr>
- Schmidt, Fiona Sara, Bahnhofstr. 50, 35390 Gießen.
eMail: <fiona.sara.schmidt@gmail.com>
- Schmidt, Heike, Arndtstr. 29, 66121 Saarbrücken.

- Schmidt, PD Dr. Henrike, Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 14195-Berlin.
eMail: <schmidth@zedat.fu-berlin>
- Schmidt, Horst, M.A., Franzstr. 9, 52249 Eschweiler.
eMail: <horst.schmidt.eschweiler@t-online.de>
- Schmidt, PD Dr. Wolf Gerhard, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, SLF Germanistik, Neuere Deutsche Literatur, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt.
eMail: <wolf.schmidt@ku-eichstaett.de>
- Schmitt, Dr. Claudia, Universität des Saarlandes, FR 4.1, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <c.schmitt@gmx.uni-saarland.de>
- Schmitt, Mark, M.A., Universität Mannheim, Anglistisches Seminar, L 13,9, 68131 Mannheim.
eMail: <mark.schmitt@uni-mannheim.de>
- Schmitz-Emans, Prof. Dr. Monika, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de>
- Schneider, Dr. Steffen, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
- Schniedermann, Wibke, Rheinstr. 2, 79104 Freiburg.
eMail: <w_schniedermann@web.de>
- Schukowski, Stefan, M.A., Friedrich-Alexander Universität Erlangen, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarkstr. 1/B3A3, 91054 Erlangen.
eMail: <stefan.schukowski@komp.phil.uni-erlangen.de>
- Schulze, Nikola, Herzkamper Mulde 18, 45549 Sprockhövel.
eMail: <nikolaschulze@googlemail.com>
- Schulz, Dr. Joachim, Püttlach 44, 91278 Pottenstein.
eMail: <Joachim.Schultz@uni-bayreuth.de>
- Schwartz, Matthias, Immanuelkirchstr. 5, 10405 Berlin.
eMail: <schwartz@zedat.fu-berlin.de>
- Schwarz, Dr. Thomas, Windscheidstr. 24, 10627 Berlin.
eMail: <thomschwarz@yahoo.de>
- Sehlen, Silke v., Schopenhauerstr. 20, 66111 Saarbrücken.
eMail: <s.sehlen@mx.uni-saarland.de>
- Sexl, Prof. Dr. Martin, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <martin.sexl@uibk.ac.at>
- Seybert, Dr. Gislinde, Rützhaubstr. 9, 67346 Speyer.
- Siewert, Stephanie, M.A., Weichselplatz 6, 12045 Berlin.
eMail: <ssiewert@uni-potsdam.de>
- Simonis, Prof. Dr. Annette, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Komparatistik und Neuere deutsche Literatur, Otto-Behaghel-Str. 10 G, 35394 Gießen.
eMail: <Annette.Simonis@germanistik.uni-giessen.de>
- Simonis, Prof. Dr. Linda, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <lindasimonis@web.de>

- Snyder-Körber, Mary Ann, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Freie Universität Berlin, Abteilung Literatur, Lansstr. 7-9, 14195 Berlin.
eMail: <snykoer@zedat.fu-berlin.de>
- Solte-Gresser, Prof. Dr. Christiane, Universität des Saarlandes, FR 4.1 Germanistik, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <solte@mx.uni-saarland.de>
- Sonneborn, Rebekka, Briller Straße 77, 42105 Wuppertal.
eMail: <r.sonneborn@uni-wuppertal.de>
- Söring, Prof. Dr. Jürgen, Université Neuchâtel, Faculté des lettres et sciences humaines, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2001 Neuchâtel, Schweiz.
eMail: <jurgen.soring@unine.ch>
- Sosna, Michaela, Kautextstr. 34, 53229 Bonn.
eMail: <s3misosn@uni-bonn.de>
- Spörl, Dr. Uwe, Universität Bremen, FB 10, GW II, B 3510, Postfach 330440, 28334 Bremen.
eMail: <uwe.spoerl@uni-bremen.de>
- Sprodowsky, Jennifer, Ludwigstr. 50, 35390 Gießen.
- Stanitzek, Prof. Dr. Georg, Universität Siegen, Fachbereich 3 / Germanistik, Adolf-Reichwein-Str. 2, 57068 Siegen.
eMail: <stanitzek@germanistik.uni-siegen.de>
- Stemmler, Dr. Susanne, Käthe-Niederkirchner-Str. 10, 10407 Berlin.
eMail: <SusStemmler@web.de>
- Stewart, Dr. Neil, Maxstraße 47, 53111 Bonn.
eMail: <nstewart@uni-bonn.de>
- Stiehl, Dr. Hans-Adolf, Luigi-Pirandello-Straße 12, 53127 Bonn.
- Stockhammer, Prof. Dr. Robert, Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- u. Literaturwissenschaften, Dept. I, Allgemeine u. Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik), Schellingstr. 3, Rgb., 80799 München.
eMail: <Synekdoche@aol.com>
- Stoll, Prof. Dr. André, Humboldtstr. 28, 33615 Bielefeld.
eMail: <Andre.Stoll@uni-bielefeld.de>
- Strätling, Dr. des. Regine, Mommsenstr. 23, 10629 Berlin.
eMail: <straetl@zedat.fu-berlin.de>
- Strohmaier, Paul, Leiblstr. 8, 90431 Nürnberg.
eMail: <paul.strohmaier@gmail.com>
- Strutz, Ao. Univ.-Prof. Dr. Johann, Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65, A-9022 Klagenfurt, Österreich.
eMail: <Johann.Strutz@uni-klu.ac.at>
- Struzek-Krähenbühl, Dr. Franziska, Billrothstr. 20, CH-8008 Zürich.
eMail: <f.struzek@hispeed.ch>
- Sturm-Trigonakis, Prof. Dr. Elke, Syngrotima Chrysakti, Thermaikou 23, GR-57019 Agia Triada / Thessaloniki, Griechenland.
eMail: <esturm@del.auth.gr>
- Syrov, Dr. Daniel, Universität Wien, Abteilung für vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3A, A-1090 Wien.
eMail: <daniel.syrov@univie.ac.at>

- Takeda, Dr. Arata, Feodor Lynen Research Fellow, University of Chicago, Department of Germanic Studies, 1050 East 59th Street, CL 25F, IL 60637 Chicago, USA.
eMail: <ascwey@gmail.com>
- Thalhofer, Dr. Helga, Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- u. Literaturwissenschaften, Dept. I, Allgemeine u. Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik), Schellingstr. 3, Rgb., 80799 München.
eMail: <helga.thalhofer@lrz.uni-muenchen.de>
- Theis, Dr., Jörg, Brennerstr. 87, 13187 Berlin.
eMail: <joerg_h_theis@web.de>
- Thiel, Franziska, Rue Louis-Chollet 3, 1700 Fribourg, Schweiz.
eMail: <franziska.thiel@unifr.ch>
- Tiedemann, Dr. Rüdiger v., Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg.
eMail: <ruediger.vontiedemann@uni-bonn.de>
- Tippner, Prof. Dr. Anja, Universität Hamburg, Institut für Slavistik, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg.
eMail: <anja.tippner@uni-hamburg.de>
- Tork, Silke, M.A., Via Regina Bianca 85, 95126 Catania, Italien.
eMail: <svtork@web.de>
- Tschiltschke, Prof. Dr. Christian v., Auf der Schlenke 5a, 57223 Kreuztal.
eMail: <tschiltschke@romanistik.uni-siegen.de>
- Unglaub, Prof. Dr. Erich, Bienroder Weg 80, 38106 Braunschweig.
eMail: <e.unglaub@tu-bs.de>
- Universität Wien, Inst. f. Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <komparatistik@univie.ac.at>
- Urban, Dr. Urs, 32 rue de la Krutenau, F-67000 Strasbourg, Frankreich.
eMail: <urs.urban@googlemail.com>
- Urbich, Dr. Jan, Humboldtstr. 36, 99425 Weimar.
eMail: <jan_urbich@yahoo.de>
- Valerius, Anna Maria, M.A., Berliner Freiheit 9, 53111 Bonn.
eMail: <amval@uni-bonn.de>
- Vinken, Prof. Dr. Barbara, Institut für Romanische Philologie, Universität München, Ludwigstr. 25, 80539 München.
eMail: <barbara.vinken@lmu.de>
- Vlasta, Dr. Sandra, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Stadt- und Regionalforschung, Forschungsprojekt »Literature on the Move«, Postgasse 7/4/2, 1010 Wien, Österreich.
eMail: <sandra.vlasta@oeaw.ac.at>
- Vöing, Nerea, Brüderstr. 42, 33098 Paderborn.
eMail: <nerea.voeing@uni-paderborn.de>
- Vorspel, Dr. Luzia, Friedrich-Lau-Str. 26, 40474 Düsseldorf.
eMail: <luzia.vorspel@rub.de>
- Wägenbaur, Prof. Dr. Thomas, Sonnenweg 14, 76646 Bruchsal.
eMail: <th.waegenbaur@t-online.de>
- Wagner, Ulrike, Im Münchfeld 60, 55122 Mainz.
eMail: <u.i.wagner@web.de>

- Warwel, Daniel, Adolfstr. 66, 53111 Bonn.
eMail: <danielwarwel@uni-bonn.de>
- Weber, Kai, Mittenwalder Str. 24, 81377 München.
eMail: <sermo_de_arboribus@seznam.cz>
- Weidner, Prof. Dr. Daniel, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, 10117 Berlin.
eMail: <weidner@zfl-berlin.org>
- Weninger, Prof. Dr. Robert, King's College London, Department of German, Strand, London WC2R 2LS, Großbritannien.
eMail: <robert.weninger@kcl.ac.uk>
- Wennerscheid, Jun.-Prof. Dr. Sophie, Schönholzerstr. 10, 10115 Berlin.
eMail: <sophie.wennerscheid@uni-muenster.de>
- Wiedemann, Dr. Kerstin, rue Roger Cadel 27, F-56700 Forbach, Frankreich.
- Wiemer, Matthias, M.A., Am Krakenberg 4, 58456 Witten.
eMail: <m_wiemer@web.de>
- Wild, Dr. Cornelia, Institut für Romanische Philologie, Universität München, Ludwigstr. 25, 80539 München.
eMail: <cornelia.wild@romanistik.uni-muenchen.de>
- Willms, PD Dr. Weertje, Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg.
eMail: <weertje.willms@germanistik.uni-freiburg.de>
- Winkler, Prof. Dr. Markus, Université de Genève, Faculté des Lettres, Département d'allemand, Uni Bastions, 5 rue De-Candolle, CH-1211 Genève.
eMail: <markus.winkler@unige.ch>
- Winter, Dr. Astrid, Ústav translátologie, Filozofická fakulta, Univerzity Karlovy v Praze, Hybernská 3, 110 00 Praha 1, Tschechien.
eMail: <winterastrid@web.de>
- Winterhalter, Christian, M.A., Blumenstr. 26, 66111 Saarbrücken.
eMail: <c.winterhalter@mx.uni-saarland.de>
- Wodianka, Dr. Stephanie, Schulstr. 20, 35415 Pohlheim.
eMail: <Stephanie.Wodianka@romanistik.uni-giessen.de>
- Wolfzettel, Prof. Dr. Friedrich, Burgstr. 23, 35435 Wetztenberg.
eMail: <wolfzettel@em.uni-frankfurt.de>
- Zanucchi, Dr. Mario, Reischstr. 17, 79102 Freiburg i. Br.
eMail: <mario.zanucchi@germanistik.uni-freiburg.de>
- Zapp, Marcella, Dirschauer Str. 9, 44789 Bochum.
eMail: <Marcella.Zapp@ruhr-uni-bochum.de>
- Zelle, Prof. Dr. Carsten, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <Carsten.Zelle@rub.de>
- Zemanek, Prof. Dr. Evi, Juniorprofessorin f. NDL/Intermedialität, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79098 Freiburg
eMail: <evi.zemanek@germanistik.uni-freiburg.de>
- Zerinscheck, Prof. Dr. Klaus, Universität Innsbruck, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Institut für Sprachen und Literaturen, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <Klaus.Zerinschek@uibk.ac.at>

Zima, Prof. Dr. Peter V., Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65-67, A-9022 Klagenfurt, Österreich.

eMail: <peter.zima@uni-klu.ac.at>

Zimmer, Stefanie, Rheinstr. 14, 46459 Rees.

eMail: <stefanie.sz@t-online.de>

Zocco, Mag. Gianna, Hippgasse 38/19, A-1160 Wien.

eMail: <gianna.zocco@univie.ac.at>

Zymner, Prof. Dr. Rüdiger, BU Wuppertal, Fachbereich A: Allgemeine Literaturwissenschaft, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal.

eMail: <zymner@uni-wuppertal.de>

