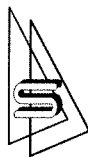


Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2011



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2012

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

Redaktion: Stefan Kutzenberger

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 978-3-939381-49-5

ISSN 1432-5306

© 2012 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Satz: Stefan Kutzenberger, Wien

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany

INHALT

Begrüßung	9
-----------------	---

NACHRUF

In memoriam Erika Greber	11
--------------------------------	----

ABHANDLUNGEN

Dana Bönisch

Archi-Texturen des Terrors. Raumtheoretische Überlegungen zu Jarett Kobeks <i>Atta</i>	15
---	----

Irina Brantner

The Strange Case of <i>The Beach of Falesá</i> in Soviet Russia	25
---	----

Joachim Harst

Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges und Lynch	33
---	----

Keyvan Sarkhosh

»Seltsame Zeichnungssammlungen von karrikierten Köpfen und Szenen zu einem komischen Heldengedicht«. Die Genese des Mediums 'Comic' und seiner Spezifika bei Rodolphe Töpffer (1799–1846)	45
---	----

Neil Stewart

Nikolaj Karamzin und »Виллиам Шекспир«	69
--	----

Lena von Naso

Politisches Theater. Der Elektra-Stoff im antiken Athen und im modernen Argentinien als zentraler Verhandlungsort politischer Legitimation	85
---	----

BERICHTE VON TAGUNGEN

Katastrophen. 2. Interdisziplinäres Symposium des Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 4. bis 6. Mai 2011. (Solvejg Nitzke)	105
--	-----

Mimesis. Jubiläumssymposium des Promotionsstudiengangs Literatur- wissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, Kloster Seeon, 29. bis 31. Juli 2011. (Helga Thalhofer)	109
--	-----

Literary Dislocations – Déplacements Littéraires. 4. Internationaler Kongress des REELC/ENCLS Réseau européen d'études littéraires comparées/ European Network for Comparative Literary Studies. Skopje und Ohrid/ Mazedonien, 1. bis 4. September 2011. (Sandra Vlasta)	114
Playing False: Representations of Betrayal. Lincoln College, Oxford University, 16. bis 17. September 2011. (Betiel Wasihun, Kristina Mendicino),	116

REZENSIONEN

Norbert Bachleitner u. Michaela Wolf (Hg.): Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Wien (LIT) 2010. (Marcel Vejmelka)	119
Jörn Steigerwald u. Rudolf Behrens (Hg.): Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik. Wiesbaden (Harrassowitz) 2010. (Stefan Tetzlaff)	125
Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2010. (Robert Vellusig)	128
Helga Thalhofer: ›Sans doute‹. Die Ironie Prousts in Bezug auf die deutsche Frühromantik und Sören Kierkegaard. Heidelberg (Winter) 2010. (Sebastian Hüscher)	130
Wolfgang Kemp: Foreign Affairs. Die Abenteuer einiger Engländer in Deutschland 1900–1947. München (Hanser) 2010. (Thomas Amos)	135
Finn Fordham: I Do I Undo I Redo. The textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf. Oxford (Oxford University Press) 2010. (Juliane Prade)	138
Dirk Kemper, Aleksej Žerebin u. Iris Bäcker (Hg.): Eigen- und Fremdkulturelle Literaturwissenschaft. München (Wilhelm Fink) 2011. (Maria-Regina Kecht)	140
Miriam Havemann: The Subject Rising Against its Author. A Poetics of Rebellion in Bryan Stanley Johnson's Œuvre. Hildesheim/Zürich/ New York (Georg Olms Verlag) 2011. (Mark Schmitt)	144
Manfred Schmeling u. Hans-Joachim Backe (Hg.): From Ritual to Romance and Beyond. Comparative Literature and Comparative Religious Studies. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2011. (Almut-Barbara Renger)	147
Markus Kuhn: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin, New York (de Gruyter) 2011 (Keyvan Sarkhosh)	155
Christine Ott: Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne. München (Fink) 2011. (Claudia Schmitt)	159

Eva Blome: Reinheit und Vermischung. Literarisch-kulturelle Entwürfe von »Rasse« und Sexualität (1900–1930). Köln (Böhlau) 2011. (Thomas Schwarz)	165
Kenneth Patrick Clarke: Chaucer and Italian Textuality. Oxford (Oxford University Press) 2011. (Daniel Syrový)	170

Sammelrezensionen

Wolf, Werner (Hg.): Metareference across Media. Theory and Case Studies. Amsterdam, New York (Rodopi) 2009.	
Ders. (Hg.): The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation. Amsterdam, New York (Rodopi) 2011. (Achim Hölter)	173
Peter V. Zima: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Tübingen (Narr Francke Attempto Verlag) 2011.	
Ders.: Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Tübingen (Narr Francke Attempto Verlag) 2011. (Sandra Vlasta)	176
Buchanzeigen von Mitgliedern	182
Rufe, Ernennungen, Personalien	183
Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2011	184
Die DGAVL - Ein Kurzprofil	186
Neue Mitglieder 2011	187
Liste der Mitglieder der DGAVL	188

Begrüßung

Sehr geehrte Mitglieder der DGAVL,

wie im letzten Jahrbuch angekündigt, wurde, um einen reibungslosen Übergang zu ermöglichen, dieser Band von zwei Personen verantwortet, dem bisherigen und dem neuen Vorsitzenden unserer Gesellschaft.

Auf der erfreulich gut besuchten Bonner Tagung »Figuren des Globalen: Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien«, die vom 15. bis zum 18.6. 2011 an der Universität Bonn stattfand, wurde Prof. Dr. Christian Moser (Bonn) zum neuen Vorsitzenden der DGAVL gewählt. Neuer Sekretär ist Dr. Joachim Harst (ebenfalls Bonn). Des weiteren gehören dem Vorstand an als stellvertretende Vorsitzende Prof. Dr. Linda Simonis (Bochum) sowie als neue Mitglieder Prof. Dr. Susanne Knaller (Graz) und Dr. Angela Oster (München). Turnusgemäß schied als bisheriger Vorsitzender aus Prof. Dr. Achim Hölter (Wien), ebenso der Sekretär Herr Keyvan Sarkosh, M.A. (Wien).

Mit tiefer Trauer mussten wir Abschied nehmen von unserem Vorstandsmitglied Prof. Dr. Erika Greber (Erlangen), die nach schwerer Krankheit am 31.7.2011 verstarb. Wir werden ihr für alles, was sie für die deutschsprachige Komparatistik im allgemeinen geleistet und für viele von uns im besonderen bedeutet hat, ein ehrenvolles und dankbares Andenken bewahren.

Auch der vorliegende Band wurde noch mit maßgeblicher Unterstützung des Rektors der Universität Wien hergestellt. Wir danken wiederum Dr. Stefan Kutzenberger (Wien), der die Redaktion besorgte und die Beiträge technisch realisierte, für den Blick aufs Ganze wieder unserem Verleger Johann S. Koch (Krottenmühl).

Das Jahrbuch wird künftig gemeinsam von Christian Moser und Linda Simonis betreut. Von nun an richten Sie Beitrags- oder Rezensionsangebote, Aktualitäten, Informationen über anstehende Tagungen, Forschungsvorhaben, Personalien, Stellenangebote, besonders auch Neuerungen bei den komparatistischen Studiengängen, bitte nur noch 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 31.12.2011 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.

ern. 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.

Zuletzt sei den Trägerinnen und Trägern dieses Jahrbuchs herzlich gedankt. Verstehen wir die Kooperation zwischen Wien und Bonn wie auch die Zusammensetzung des neuen Vorstands als Zeichen dafür, dass die Vernetzung der deutschsprachigen Komparatistik im Interesse aller Beteiligten weiter Fortschritte macht.

Mit den besten Grüßen

Achim Hölter

Christian Moser

NACHRUF

In memoriam Erika Greber

Am 31. Juli 2011 ist Erika Greber mit nur 58 Jahren gestorben. Sie, die von 2008 bis zu ihrem Tod Beisitzerin im Vorstand der DGAVL war, ist mit Leib und Seele Komparatistin gewesen: Transkulturelles, transmediales und transhistorisches Denken war für sie selbstverständlich und sie besaß sowohl den breiten Wissenshorizont als auch den kritisch-tiefgründigen Scharfsinn, die dafür nötig sind. Mit ihr verliert die deutsche Komparatistik eine der engagiertesten, originellsten und leidenschaftlichsten Wissenschaftlerinnen. Durch plötzliche schwere Krankheit mitten aus dem Leben gerissen, konnte sie enthusiastisch anvisierte künftige Forschungsprojekte, Tagungen und Publikationen leider nicht mehr realisieren – so dass auch diesbezüglich ein Verlust zu beklagen ist, dessen Ausmaß wir nur erahnen können.

Als ihr wissenschaftliches Emblem kann man spätestens seit dem Erscheinen ihrer Habilitationsschrift *Textile Texte* (2002) den Faden und das daraus entstehende Gewebe ansehen: Beides steht, wie Erika Greber selbst synoptisch im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (2008) darlegt, für literarische Struktur und Textur, Dichten und Texten, kosmologische, biologische und soziale Zusammenhänge, aber auch für Schicksal und Zeit sowie für persönliches Andenken. Sie schreibt: »Urbild der textilen Zeitsymbolik sind die Schicksalsgöttinnen [...] Oft sind es, wie bei Hesiod, drei: Eine spinnt den Lebensfaden, die zweite teilt das Lebenslos zu und die dritte durchschneidet den Lebensfaden.« (S. 127) Über das allzu verfrühte Handeln der dritten Schicksalsgöttin sind wir zutiefst betroffen. Im Folgenden sei der akademische Abschnitt des besagten Lebensfadens zu Erika Grebers Andenken noch einmal aufgenommen und entrollt. Dabei wird deutlich, dass sich das Symbol auch für ihr wissenschaftliches Wirken eignet, war sie doch Meisterin im Verknüpfen und Verflechten vieler bunter Fäden zu komplexen Geweben.

Nach einem Studium der Russistik, Anglistik, Philosophie und Pädagogik in Tübingen und Göttingen entschied sich Erika Greber für das Graduiertenkolleg »Theorie der Literatur und der Kommunikation« in Konstanz. Dort blieb sie mehr als ein Jahrzehnt lang, um zu promovieren (1987), sich zu habilitieren (1994) und währenddessen als Assistentin von Renate Lachmann im dortigen akademischen Betrieb zu agieren. Aus dieser Konstanzer Zeit, die sie wissenschaftlich wohl am stärksten geprägt hat und in ihren Erzählungen stets präsent geblieben war, gingen ihre beiden Monografien hervor: zuerst die Dissertation zur frühen Prosa Boris Pasternaks, deren hermetische Struktur sie intertextuell entschlüsselte, wobei sie die seinerzeit erst im Frühstadium einer Ausdifferenzierung begriffene Intertextualitätstheorie weiterentwickelte. Wie schon in diesem Fall waren ihre Werkanalysen und jegliche Beschäftigung mit historisch Partikulärem und Individuellem stets Auslöser für eine flankierende allgemeingültige und zugleich detailgenaue Theoriebildung mit ehrgeizigem Innovationsanspruch.

Dies kennzeichnet auch ihr *opus magnum*, die Habilitationsschrift, die erst acht Jahre nach Abschluss des Verfahrens als großformatiges und zugleich klein gedrucktes, fast 800-seitiges Buch erschien: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheo-*

rie: *Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Ein *opus magnum* ist es zurecht zu nennen, nicht nur weil es im normalen Buchformat gut tausend Seiten umfassen würde und einen ungeheuren Materialreichtum präsentiert, sondern weil es inhaltlich vereinigt, was man üblicherweise in mehreren Einzelmonografien publiziert und in seiner Tiefe einen grundlegenden Beitrag zu Literaturtheorie und Kulturgeschichte darstellt. In dieser Arbeit verbinden sich die großen Forschungsinteressen der Autorin – literarische Selbstreflexivität, poetologische Metaphorik und Rhetorik, *ars combinatoria*, Anagrammatik und Sprachludismus – zu einem genuinen Ganzen, dessen Hauptaugenmerk auf autoreflexiver Textilmethaphorik und deren theoriebildender Funktion liegt. Komparatistisch par excellence ist die hier vollzogene Korrelation der slavischen Tradition des »pletenie sloves«, des Wortflechtens, mit der entsprechenden provenzalischen des »entrebescar los motz« und das sich daraus ergebende große Ensemble untersuchter Texte aus allen Epochen zwischen Mittelalter und (Post-)Moderne – mit Schwerpunkten in Barock und Manierismus, Symbolismus und Avantgarde – aus beinahe sämtlichen europäischen Literaturen (natürlich inklusive der russischen). Literaturtheoretisch wird damit ein Bogen geschlagen von der antiken und mittelalterlichen Rhetorik über Formalismus und Strukturalismus zum Poststrukturalismus. Dabei geht es nie bloß um einen Überblick auf der Basis einer unerschöpflichen Materialsammlung, sondern es werden fundamentale transhistorische und transkulturelle Zusammenhänge aufgedeckt. Bei dieser *tour de force* werden »vernachlässigte« Gattungen wie die *bouts rimés* wieder entdeckt und in ihrer poetologischen Bedeutung überhaupt erst erkannt sowie kanonische Gattungen wie das Sonett als Musterfall des »textilen Textes« mithilfe der Kombinatorik neu konzeptualisiert. Dass die letztgenannte Revision konservativer Sonett-Theorien in vierzehn Thesen – deren Kernsatz »Die Gattungsinvariante des Sonetts ist seine Varianz« sogleich wegweisender Topos in der neueren Sonettforschung wurde – erfolgt, ist nur ein Beispiel für die auch Erika Greber charakterisierende Neigung zum Spiel. Und eben dieses in vielen ihrer Arbeiten spürbare *faible* für Denkspiel und Sprachwitz sorgt als Gegengewicht zu hochtheoretisiert-intellektualistischer Akribie für eine attraktive Balance.

Ihrem breiten Wissen sowie ihrem sicheren Gespür für originelle Themen und zu unrecht übersehene Werke, in denen sie Potenzial für innovative Theoriebildung entdeckte, verdankte Erika Greber nicht nur ihre Beliebtheit als Lehrerin – sie war die erste Preisträgerin des 1993 gestifteten Lehrpreises des Landes Baden-Württemberg für die Universität Konstanz –, sondern auch den sofortigen Ruf an die Münchner Ludwig-Maximilians-Universität auf eine C3-Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, die sie schon im Jahr nach ihrer Habilitation antrat und die nächsten zwölf Jahre lang mit beeindruckendem Einsatz ausfüllte. In der Lehre hatte sie mit außergewöhnlichen, stets komparatistisch gestalteten Seminarthemen schnell einen eigenen Schülerkreis für sich gewonnen, den sie gewissenhaft betreute und mit dezenter Art anleitete, ohne je dogmatisch Meinungen vorzugeben oder selbstgefällig eine homogene Anhängerschaft aufzubauen. In universitären Gremien, Ausschüssen und Kommissionen, in denen sie jederzeit bereitwillig mitwirkte, beeindruckte sie ihre Kollegen ebenso wie in Institutsangelegenheiten mit ihrer aufmerksamen Präsenz, ihren konstruktiven Vorschlägen und ihrer unermüdlichen Hartnäckigkeit zum Zweck der Verbesserung von Arbeitsbedingungen und Studiengängen. Mit demselben Elan und Optimismus engagierte sie sich im deutschen Wissenschaftsbetrieb, sei es als Mitherausgeberin der *Poetica* sowie der *Münchener Komparatistischen Studien*, sei es im

Beirat für diverse Buchreihen und Zeitschriften (z. B. *Primerjalna književnost / Comparative Literature*, *Die Welt der Slaven*, u. a.), wobei sie immer auf zwei Standbeine setzte und so innerhalb der Komparatistik als Expertin für slavische Literatur galt und sich in der Slavistik mit ihrem komparatistisch-allgemeintheoretischen Anspruch profilierte, ohne dass sie ihre Ausbildung als Anglistin in Vergessenheit geraten ließ. Ihre internationalen Kontakte konzentrierten sich demgemäß auf Russland und die USA, wo sie 1997/98 eine einjährige Gastprofessur an der University of California, Irvine, am Department of English and Comparative Literature wahrnahm. Erika Greber entschied sich nie für nur eine Disziplin: Zu vielfältig waren dafür ihre Interessen und zu groß ihre Begeisterungsfähigkeit für neue Kulturen, Gebiete und Themen.

Konkret widmete sich ihre Forschung der Neunziger Jahre und des ersten Jahrzehnts im 21. Jahrhundert einer Vielzahl von Themen: von Mnemotik und Manierismus (siehe die beiden Festschriften für Renate Lachmann *Gedächtnis und Phantasma*, 2001, und *Manier - Manieren - Manierismen*, 2003) über Mystifikation bis zu Metafiction, narrativen Experimenten ebenso wie lyrischen Miniaturen, immer wieder intermedialen Gegenständen wie Visueller Poesie und Verfilmungen (siehe den Band *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, 2004) sowie interkulturellen Fragestellungen mit Fokus auf deutsch-russischen und deutsch-türkischen Relationen – um nur einige ihrer Gebiete zu nennen. Ihr Interesse für Gender Studies, das sich praktisch schon in der Konstanzer Zeit im Einsatz für Frauenförderung niederschlug, verfestigte sich spätestens während ihrer Zeit als Betreuerin in dem wenige Jahre zuvor ins Leben gerufenen Graduiertenkolleg *Geschlechterdifferenz und Literatur*, in dem sie auch als Sprecherin fungierte. In derselben Funktion wurde sie einige Jahre später eine der aktivsten Betreuerinnen im internationalen *Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft (ProLit)*, zu dessen Erfolg sie maßgeblich beigetragen hat. Auch in diesem Rahmen stellte sie ihre Qualitäten als Mentorin unter Beweis, wenn sie in Forschungskolloquien nicht nur den eigenen DoktorandInnen mit handfesten Ratschlägen auf die Sprünge half. Man erlebte sie als Doktormutter, die viel forderte, aber auch nachhaltig förderte, und als loyale Kollegin, die ihre Teamfähigkeit zuletzt als Teilprojektleiterin der Münchener DFG-Forschergruppe *Anfänge (in) der Moderne* unter Beweis stellte. Mit ihrem prinzipienfesten Wissenschaftsethos und ihrer völlig unprätentiösen Umgangsweise war sie Schülern und Kollegen ein Vorbild.

Entsprechend groß war das Bedauern der Münchner, als sie sich 2007 nach langem Zögern entschied, einen Ruf auf den Erlanger Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft in Verbindung mit Neuerer deutscher Literatur und Osteuropa-Schwerpunkt anzunehmen, der ihr mehr Selbständigkeit in der Realisation ihrer vielen Forschungspläne versprach und wie maßgeschneidert auf ihr Profil passte. Auch hier wurde sie sofort universitätspolitisch im Fakultätsrat aktiv, initiierte ein regelmäßiges Forschungskolloquium zum engeren wissenschaftlichen Austausch am Institut und rief in überinstitutioneller Kooperation den komparatistischen Masterstudiengang *Literaturstudien interkulturell und intermedial* ins Leben, in dem sie so gern gelehrt hätte – was ihr der plötzliche Ausbruch ihrer Krankheit jedoch verwehrte. Unmittelbar zuvor gelang es ihr jedoch noch, zwei von ihr lang gehegte Tagungswünsche innerhalb eines Jahres (2009) in die Tat umzusetzen: zum einen (zusammen mit Markus May) »Schwarz-weiße Welten. Schach in Literatur, Kunst und Kultur« und zum anderen (zusammen mit Evi Zemanek) »Sonett-Künste: Mediale Transformationen eines klassischen Genres«. Beide Tagungsbände erscheinen demnächst. Noch während sie sämtliche Stadien der Krebs-

therapie durchlief, hielt Erika Greber pflichtbewusst an ihren Aufgaben fest, redigierte Teile der genannten Konferenzbände, brachte sich ein im Advisory Board des *Freiburg Institute for Advanced Studies (FRLAS)*, widmete sich ihrer Gutachter-Tätigkeit in den SFB-Gremien der DFG, kümmerte sich fürsorglich um ihre Doktoranden und schmiedete Pläne für das neue Erlanger Graduiertenkolleg *Präsenz und implizites Wissen*. Bis zuletzt hoffte sie mit der für sie charakteristischen Zuversicht und bewundernswerter Tapferkeit auf eine Genesung.

Im September fand in München eine bewegende Trauerfeier für Erika Greber statt, bei der sich ihre große Familie und ihr noch viel größerer akademischer Freundeskreis zusammenfanden, um gemeinsam Abschied zu nehmen. In Erinnerung bleiben werden ihre gegen sich selbst oft rücksichtslose, aber immerzu heitere Hingabe an den Beruf, ihr unbestechliches Urteilsvermögen, stets in Balance mit ihrer humorvollen Menschenfreundlichkeit, und ihre inspirierende Intellektualität.

Evi Zemanek

ABHANDLUNGEN

DANA BÖNISCH

Archi-Texturen des Terrors Raumtheoretische Überlegungen zu Jarett Kobeks *Atta*

Wenn sich kulturtheoretische Texte nach dem 11. September nicht gerade an den Begriffen ›Trauma‹ und ›Erinnerung‹ abarbeiteten, betrachteten sie das Ereignis zumeist aus einer medienphilosophischen oder bildkritischen Perspektive, gewissermaßen als Realisierung oder Exemplifizierung des zuvor ausgerufenen *iconic turn*. Analog dazu konzentrierten sich frühe literarische Reaktionen ausnahmslos auf die Opferperspektive – oder reflektierten über die Echtzeit-Medialität des Attentats. Erst in Don DeLillos *Falling Man* (2007) trat eine Täterfigur auf, die allerdings recht zweidimensional und stereotyp konstruiert war. Der türkisch-amerikanische Autor Jarett Kobek hat mit *Atta* nun einen Roman vorgelegt, der einerseits eine nicht bild-, sondern raumtheoretisch orientierte Lesart des Ereignisses anregt, andererseits die Figur des Attentäters rekompliziert. Kobek demontiert das Narrativ des religiösen Fanatikers und Kulturkämpfers zwar nicht vollends – bestätigt es teils auch in ganz ähnlich klischeesierten Wendungen, wie es sein Vorgänger getan hat –, ergänzt es aber um psychoanalytische Lesarten und um das, was in medialen Repräsentationen vollends ausgeschlossen blieb: Mohamed Attas politische Motivation, seine Ablehnung einer urbanen Architektur der monumentalen Vertikalität und seine Beziehung zu den Texturen des städtischen Raums. Diese Spuren durchkreuzen sich, sperren sich gegeneinander und werden an keiner Stelle in einem vereinfachenden Narrativ zusammengeschlossen. Im Folgenden möchte ich skizzieren, auf welche Weise raumtheoretische Diskurse des Urbanen und Globalen im Falle von *Atta* den literarischen Text konstituieren.

The haunting presence of stone

The first memory may be real, is possibly false. My father, a lawyer, wants to join social clubs and advance in society. He brings our family on a business trip to Cairo, to see el-Gizah. 1 2 3, the Sphinx. Hot sun warms my face, sets behind the Great Pyramid. There comes a rare feeling. The goodness of people overwhelms me, the individual common person joins with other common persons to build a timeless thing. [...] We live in a squat apartment building, a British relic, one of the West's hideous assaults on Islamic culture (A 9-11).

Von Beginn an erzählt Kobek die Entwicklung Mohamed Attas/el-Amirs¹ durch dessen Blick auf Architektur und Raum. Bezeichnenderweise stehen am Anfang, wenn

1 Mohamed Mohamed el-Amir Awad el-Sayed Atta, so sein voller Name, wechselte mit den Orten, an denen er lebte, auch zwischen verschiedenen Namensbestandteilen; in Hamburg war

auch als Objekt unzuverlässigen Erzählens markiert, die Pyramiden von Gizeh als erste Erinnerung des Protagonisten. Die Bauwerke, die als eines der sieben Weltwunder² der Antike galten, sieht der fünfjährige Mohamed als eine Art überzeitliches Gemeinschaftsprojekt der Arbeiterschaft, in dem er »the goodness of people« (A 9) spürt, während der Kairoer Apartmentblock, in dem seine Familie wohnt, hier eher als dystopischer Raum fungiert, der zusätzlich kolonialistisch konnotiert ist.

Sicherlich, das wird gleich zu Beginn klar, führt die erzählte Architektur in Atta aber nicht nur solcherlei Einschreibungen der Macht vor, sondern besitzt noch ganz andere Dimensionen. Während der kleine Mohamed auf dem Boden liegt und malt, hört er das erste Mal »the humming«, das Knistern und Summen in der Stille eines Gebäudes. Atta berichtet in der Rückschau:

You ignore this humming all your life. The false souls of this world call it the mains, the 50-to-60 hertz waveform of electricity running through your home. Theirs is the great lie, a Zionist deception. The humming is found in Syrian villages and in Khalden, far away from the glare of a lightbulb. [...] And in Germany, in Prague, in Spain and yes, even too in my own Masr, my Egypt.

This is not the noise of electricity.

This is the sound of buildings talking (A 10).

Mohamed ist gerade dabei, das Hochhaus zu zeichnen, in dessen elftem Stockwerk er mit seinen Eltern und Schwestern lebt; unter dem Einfluss des hypnotischen Summens malt er immer weiter, bis das Haus übermalt und das Blatt völlig schwarz ist – eine erste Auslöschung im (und durch das) Bild. Und noch andere Themen sind in dieser kleinen Szene, die am Ende gleichsam in mehrfachem Sinne »entladen« wird – in einer typographischen Darstellung des elektrischen Summens (A 160 ff.) am Ende des Textes, einem Feuerball, einer Apotheose der Bilder –, ouvertürefhaft enthalten: Attas Antisemitismus und der damit verbundene Verschwörungsglaube zum Beispiel, von Kobek meist komisch inszeniert, oder der Blick auf globale Konnektivität (»In Syrian villages and in Khalden, [...], in Germany, in Prague, in Spain«), der immer wiederkehren wird. Nur wenn Atta fliegt, verstummt die Sprache der Gebäude: »During my 3rd flight training I notice cessation of the humming. [...] In the air, I escape from land. I am free of buildings, away from the haunting presence of stone.« (A 13)

Die kulturtheoretische Gleichung, nach der der Text hier mit Architektur arbeitet, scheint schnell aufgestellt: »The haunting presence of stone« wird vielleicht reflexhaft einer Architektur der Moderne zugeschrieben, die durch »westlich-aufklärerische Koordinaten codiert ist; das Fliegen allein vermag die Arroganz der Höhe, die sie kennzeichnet, zu überbieten und – in dem Moment, in dem das Flugzeug zum Zerstörungswerkzeug wird, im wahrsten Sinne des Wortes – auszuhebeln.³

er unter dem Namen el-Amir bekannt. Erst in den USA nahm er kurzzeitig das Alias Atta an, unter dem man ihn nach dem 11. September kannte. Kobeks Text wechselt durchgängig zwischen den Namen und destabilisiert (auch) auf diese Weise die medial festgeschriebene Figur »Mohamed Atta«.

2 Hier findet sich schon ein erster Hinweis auf das Thema und Motiv des Globalen, das mit Attas Radikalisierung einerseits auf ideologischer, andererseits auf biographischer und logistischer Ebene verbunden ist.

3 Gleichzeitig ist es immer wieder der Blick aus dem Flugzeug, mit dem in raumtheoretischen und sozialgeographischen Überlegungen – allerdings mit unterschiedlich gelagerten Wertungen – operiert wird. Bei Moholy-Nagy heißt es beispielsweise: »die grenzen werden flüssig, der

Doch allein schon die Hinweise auf die syrischen Dörfer, in denen es ebenfalls »summt« und »my own Masr, my Egypt«, mithin also das »Eigene« des späteren Attentäters, durchkreuzen eine solche dichotomische Lesart des Architektonischen als »westliches« Übel oder als reines Zeichen eines westlichen Einflusses.⁴

Der ungleich komplexeren Funktion, die Raum und Architektur in Jarett Kobeks *Atta* zukommen, möchte ich mich im Folgenden mit einem kurzen Rückgriff auf Michel de Certeaus Raumkonzept nähern.

Räume und Orte des Urbanen

Es ist ausgerechnet – und sicher nicht zufällig – der Blick von der obersten Etage des World Trade Centers, den Michel de Certeau evoziert, um seine Reflexionen auf »Praktiken im Raum« einzuleiten (de Certeau 1980, 180). Während der Blick von oben eine statische Ordnung, eine »Sichtbarkeit« (ebd. 181) und damit eine »Fiktion des Wissens« (ebd.) durch Distanz und Verkleinerung generiert, sind unten im Gewühl der Straßen, im »Wirrwar der [...] Gegensätze« (ebd. 180), in der unaufhörlichen Bewegung komplexe Räumlichkeiten des Situiereten und Nicht-Statistischen im Werden begriffen. Die Bewegungen derer, die »unten« sind, bringen dabei eine Art performative Kartografie(n) hervor; eine Praxis, die der »Produktion des Raumes« bei Henri Lefebvre nicht unähnlich ist.

Sowohl bei Lefebvre als auch bei de Certeau⁵ ist eine enge Verschränkung der Begrifflichkeiten von Räumlichkeit und Textualität zu beobachten. Lefebvre fordert, Architekturen als komplexe, gelebte *archi-textures* zu denken (Lefebvre 2000, 140). De Certeau verknüpft den Begriff des Textes (welcher natürlich von der *Textur* abgegrenzt werden muss) mit dem monistischen, gleichmachenden Blick aus dem obersten Stockwerk des World Trade Centers: »Die Bewegung [im komplexen Stadtraum] ist durch den Anblick erstarrt. [...] Sie verwandelt sich in ein Textgewebe« (de Certeau 181). Auch dieses Ineinandergreifen der Begrifflichkeiten bietet sicherlich einen Ansatz, mit dem man sich den erzählten Räumen in Kobeks Roman nähern könnte.

Nun macht die Tatsache, dass Mohamed Atta eine Boeing in das World Trade Center lenkte, ihn nicht automatisch zum de Certeau-Schüler – obgleich der ordnende und ortende, mit Foucaults panoptischer Macht verwandte Blick, den de Certeau mit jenem »monumentalsten Beispiel für den westlichen Urbanismus« (de Certeau 1980, 183) verknüpft, zumindest an dieser Stelle damit wahrhaft unmöglich geworden ist. Ein – mehr oder weniger – direkter Einfluss ist allerdings tatsächlich in Attas/el-Amirs Masterarbeit über die Altstadt von Aleppo spürbar, die er 1999 an der TU Hamburg-Harburg einreichte. Hier heißt es:

raum wird im fluge gefasst: gewaltige zahl von beziehung. [...] das wesentlichste für uns ist die flugzeugsicht, das vollere raumerlebnis, weil es alle gestrige architekturvorstellung verändert.« Moholy-Nagy 2001, 222.

4 Dass eine Binarität von »westlicher« und »islamischer« Weltansicht hier destabilisiert wird, wird später auch noch einmal z. B. dann deutlich, wenn Atta die Stadtplanungsarbeit seines Arbeitgebers, des Hamburger »Plankontors«, lobt. Vgl. A 44.

5 Und bei anderen Theoretikern, sich mit Raum und Räumlichkeit beschäftigt haben, vgl. hierzu: Engelke 2009.

Organic growth [of the city] is smart growth, informed by the daily routines of the city's people. [...] The people become, effectively, *de facto* planners trained not by University but through the wear of daily existence. Recent developments, political and architectural, imperil this way of life. Family homes have been upended for the sake of multi-lane roads and high-rises. [...] These decisions are made in secret, by clustered groups of men who believe in arcane organizational systems.⁶

Die Vorstellung eines organischen Stadtraums, der geformt wird durch die, die sich in ihm bewegen, »Stadtplanern« ohne *Stadtplanung* gleich, erinnert an Lefebvres »Produktion des Raumes«; die Gegenüberstellung jenes Raums mit der organisierten Konstruktion »von oben« ruft gleichzeitig de Certeau auf, der in den »organizational systems« eher ein Gerinnen in Ort und Text diagnostizieren würde.

De Certeau geht auch auf temporale Aspekte des Stadtraumes ein. Wenn er von »heutigen urbanen Irruptionen, die den Raum versperren« spricht, legt er die architektonische Umschrift der Stadt auf die Zeitachse: »[New Yorks] Gegenwart wird von Stunde zu Stunde erfunden, indem das Vergangene verworfen und das Zukünftige herausgefordert wird« (de Certeau 1980, 179). Eine ähnliche Argumentationsstruktur liegt, obgleich sie in Gestalt eines dichotomischen und recht banalen Umkehrschlusses daherkommt, El-Amirs Arbeit über Aleppo zugrunde: Zerstöre (das Neue, Konstruierte, den »Ort«), was dich (das Alte, Organische, den »Raum«) zerstört hat. Was für Dittmar Machule, El-Amirs Betreuer, lediglich konform mit den sozialgeographisch orientierten *Urban Studies* der 80er und 90er Jahre geklungen haben muss, trägt für einen Leser »nach 9/11« eine ungleich wörtlichere Bedeutung in sich: »In our plan, we call for the destruction of modernity's impositions. We destroy the high-rise, the multi-lane road. We replace them with souks, mosques, courtyard homes and oddly-shaped streets [...].«⁷

Das repetitive »we« bezeichnet hier natürlich keine Gruppe islamistischer Selbstmordattentäter – obgleich es durchaus an den Duktus erinnert, der sowohl in deren Manifesten als auch in literarischen Versuchen einer terroristischen Mimesis dominiert –, sondern meint El-Amir und seinen Kommilitonen Volker Hauth, die gemeinsam jenes utopische *urban planning* für Aleppo entworfen hatten, in dem eine (dezidiert fiktive) Restituierung der organisch gewachsenen Altstadt gefordert wird.

Hauth und El-Amir hatten gemeinsam mehrere Reisen nach Ägypten und Syrien unternommen, dort Machules Ausgrabungen besucht und – klassische Methodik soziologisch orientierter Stadtplanung – zahlreiche Interviews mit Anwohnern vor allem der Kairoer Altstadt geführt, die das empirische Fundament ihrer Thesen über den Einfluss kolonial-modernistischer Infrastruktur und Architektur auf das Leben in einer »islamisch-orientalischen« Stadt bilden sollten.⁸ In Jarett Kobeks *Atta* kommen nun diese Reisen mit Hauth, nicht aber die Masterarbeit selbst vor. Gleichzeitig sind es die dieser zugrundeliegenden raum- und architekturtheoretischen Überlegungen, die den literarischen Text über Umwege konstituieren.

6 Mohamed El-Amir: Khareg Bab-en-Nasr. Ein gefährdeter Altstadtteil in Aleppo. Stadtteilentwicklung in einer islamisch-orientalischen Stadt, Masterarbeit in Städtebau/Stadtplanung, vorgelegt der TU Hamburg-Harburg im August 1999, zit. nach: Kobek: ATTA, Anhang, 165.

7 Ebd., 176.

8 Vgl. auch: Interviews mit Volker Hauth und Dittmar Machule, <http://www.abc.net.au/4corners/atta/interviews/machule.htm>, abgerufen am 10.10.2011.

Erzählte Kartografien

New York's skyline rises in the distance. A unique horror. Direct in line of sight is the Empire State Building, an Art Deco stab at the sky. To the right, smaller buildings surround the Towers like acolytes encircle a false messiah. [...] Skyscraper after skyscraper after skyscraper after skyscraper after [...] (A 16).

Diese Reihung setzt sich über drei Zeilen fort; das vertikale, repetitive Raummuster der Metropole wird hier auch auf textueller Ebene gespiegelt. Panoramische Blicke wie dieser, durchsetzt mit architekturhistorischer Begrifflichkeit, finden sich an mehreren Stellen.

In Hamburg angekommen, konstatiert Atta mit Erleichterung eine weitgehende Abwesenheit von Hochhäusern – bis auf »the Radisson and the Unilever-Haus, errors in judgement from the bravado of the 1960s and 1970s«. Doch: »It is Tele-Michel that instills fear.« (A 39) Wenn der spätere Attentäter seine »Brüder« in der Harburger Terrorzelle die Fenster verhängen lässt, dann geschieht das in Kobeks Roman nicht als konspirative Vorsichtsmaßnahme, sondern weil Atta – hier fast karikaturistisch gezeichnet – den Anblick des Hamburger Fernsehturms nicht ertragen kann.

Und wo DeLillos Atta Koransuren rezitiert, deren blumiger Duktus auch die Sprache der entsprechenden Teile in *Falling Man* befällt, denkt Kobeks Atta noch in seinen letzten Stunden im Flugzeug über Architektur nach.

Kurz zuvor ist der Weg, den die Attentäter beim Umsteigen im Bostoner Flughafen genommen haben, noch sachlich-minutiös erzählt worden, wobei, überträgt man de Certeaus »Rhetoriken des Gehens« auf den literarischen Text, dieses Erzählen zwischen *parcours* und *carte* oszilliert:

Down aircraft stairs, up jetway stairs. Through a passage and up more stairs. [...] Terminal B splits across 2 buildings, north and south, parking lot in the middle. On one side is US airways, on the other American Airlines. To reach our American flight, we must walk through this building, exit, enter the other building, check in, go through security and find our gate (A 144f.).

De Certeau unterscheidet zwischen der »Wegstrecke« (*parcours*), die er als »eine diskursive Reihe von Handlungen« auffasst – »we must walk through this building, exit, enter« – und der »Karte« (*carte*), die eine »totalisierende Planierung der Beobachtungen« sei (de Certeau, 222) – »Terminal B splits across 2 buildings, north and south«. Während der *parcours* den komplexen, durch Richtungsvektoren und Bewegung markierten Raum (*espace*) dar- bzw. herstellt, ist die *carte* eher Instrument des benennbaren Ortes (*lieu*), verwandt also dem ordnenden Blick von oben. Dies ist wiederum hier besonders interessant, denn man könnte durchaus argumentieren, dass mit der Betonung auf »north and south« vorausgreifend die architekturelle Macht des World Trade Centers aufgerufen wird, das posthum vor allem – qua der temporalen Struktur seiner Zerstörung gewissermaßen zerteilt – als »north tower« und »south tower« bezeichnet wurde.

Jene oben zitierte Textstelle sei hier nur exemplarisch genannt, denn Jarett Kobeks Text vollführt diese wechselseitige Bewegung des Blickes auf und der Aneignung von Architektur einige Male, führt vielleicht sogar »eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt« (de Certeau, 220).

Im zweiten Flugzeug nun, jenem mit der berühmten Flugnummer AA 11, reflektiert der Erzähler bezeichnenderweise nicht über die *Twin Towers* selbst, sondern über einen anderen Gebäudekomplex, der ebenfalls von Minoru Yamasaki, dem Hauptvertreter des *New Formalism*, geplant – und ebenfalls zerstört worden war: 33 nahezu identische Hochhäuser in St. Louis, Missouri, in die Architekturgeschichte eingegangen als *Pruitt-Igoe housing projects* und grandios mislungenes Experiment sozialer Stadtplanung. »[A]n attempt to inflict a clean line orderliness not only on the buildings themselves, but on the citizens within«, analysiert Atta ganz im Sinne einer post-marxistischen *Urban-Studies*-Schule – und fährt in einer Art Zeitraffer-Technik fort:

[Yamasaki] attempts to control not only real estate but also the destiny of 1000s, individuals he will never meet [...] Their lives play out in accordance with principles [...] that he shapes through the manipulation of concrete, steel and glass. [...] Crime, murder, rape, abuse. Life inside these boxes, inside another person's artwork, does not ennoble the spirit. [...] Less than 20 years after opening, destruction begins. [...] On the site stand schools and trees. There is no remnant, no legacy of Yamasaki (A 152 f.).

Aus diesen Gedanken wird Atta erst gerissen, als ein Schrei aus der business class ihm anzeigt, dass seine Mittäter mit jener Aktion begonnen haben, die am Ende keine Spur auch von Yamasakis bekanntester Arbeit zurücklassen wird.

Folgt man beispielsweise Fredric Jamesons Argumentation über das Verhältnis von Postmoderne und globalem Kapitalismus, die er dezidiert aus architekturtheoretischen Beobachtungen ableitet, steht das »World Trade Center« durch seine *Form* in Verbindung mit globalem Kapitalismus – und nicht in erster Linie durch den Namen, der es bezeichnet (vgl. Jameson 1991, 2). Dass Kobek die beispiellose Attacke auf Yamasakis Türme nicht etwa als Ergebnis eines religiösen und anti-westlichen Fanatismus, sondern (auch) als emphatische Architekturkritik liest – mit und ohne Jameson – wird in der Verschiebung von den *Twin Towers* hin zu den *Pruitt-Igoe housing projects* noch einmal überdeutlich.

Grid und mapping

Immer wieder ist es der kartesische *grid*, über dessen »compulsory orderliness« (A 17) Atta – als Antinomie zu den rhizomatischen Gässchen und Sackgassen der alt-islamischen Stadt – reflektiert. Bezeichnenderweise liest er das rechtwinklige System der Stadtplanung dezidiert politisch, als Moment des »Diktatorischen« (A 63). In *The Image of the City* (1960) charakterisiert Kevin Lynch den »entfremdeten« urbanen Raum ebenfalls durch die Form des *grids*.⁹ In Städten, die entlang jenes Systems geordnet liegen und frei von traditionellen Markern sind, sei es den Bewohnern sehr erschwert oder unmöglich, jene inneren Kartografien zu entwerfen, mit denen sie sich selbst, ihre Routen und Erinnerungen, in den abstrakten Raum der Stadt einschreiben. Denkt man noch einmal an de Certeau, wäre der *grid* hier dem monistischen Ort, dem strategischen Blick von oben verwandt.

Lynch beschreibt jene komplexen Navigationen, die der *grid* verstellt, als *cognitive mapping*. Auch hier greift er gewissermaßen de Certeau vor, denn diese Art der »Kartierung« operiert nicht in erster Linie durch Repräsentation, sondern ist als Praxis zu

9 Vgl. Kevin Lynch: *The Image of the City*. Cambridge/MIT 1960.

verstehen. Wenn Fredric Jameson den Begriff des *cognitive mappings* nun von Lynch übernimmt (und mit einer Althusserschen Auffassung von Ideologie als »Imaginary representation of the subject's relationship to his or her Real conditions of existence« kombiniert), überträgt er ihn aus seiner Sphäre des Urbanen ins Globale:

The truth of [the] limited daily experience of London lies, rather, in India or Jamaica or Hong Kong; it is bound up with this whole colonial system of the British Empire [...]. Yet those structural coordinates are no longer accessible to immediate lived experience and are not even conceptualizable for most people. [...] The conception of cognitive mapping proposed here therefore involves an extrapolation of Lynch's spatial analysis to the realm of social structure [...] on a global scale (Jameson 1990, 349).

Jamesons Ruf nach einem *cognitive mapping*, das komplexe globale Konnektivitäten und Texturen sichtbar macht, ohne sie aber festzuschreiben oder ihre vollständige, totale Sichtbarkeit zu behaupten, richtet sich dezidiert an die Kunst – eine kommende Kunst jedoch, eine Kunst, die noch gar nicht denkbar ist oder noch nicht gedacht wurde: »[S]ince I am not even sure how to imagine the kind of art I want to propose here [...] it may well be wondered what kind of operation this will be, to produce the concept of something we cannot imagine« (ebd., 347).

Im Hinblick auf *Atta* ließe sich nun argumentieren, dass der Roman gewissermaßen analog zu Jamesons Fortschreibung von Lynchs Thesen verfährt, wie ich sie oben erläutert habe: auch bei Kobek lässt sich immer wieder eine Bewegung vom Raum des Urbanen in einen Raum des Globalen ausmachen. Diese Bewegung vollzieht sich auf mehreren Ebenen – unter anderem ergibt sie sich natürlich aus den globalen Itineraren Attas (Kairo, Hamburg, Aleppo, Afghanistan, USA), die durch Skizzierungen spezifischer urbaner Skylines und der komplexen Räume, die jene Skylines »enthalten« oder die sie überschreiben, gleichsam punktiert werden.

»Die Panorama-Stadt ist ein [...] Bild, das nur durch das Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge [der Bewegungen im Stadtraum, Anm. D.B.] zustandekommt«, schreibt de Certeau (2003, 181).

Zugespitzt formuliert könnte man entsprechend anhand von *Atta* aufzeigen, wie ein hegemoniales Narrativ, das durch Vergessen und Verkennen komplexer globaler Prozesse zustandekommt – etwa die mediale Erzählung des rein religiös motivierten Terrors – in einer Poetik des Rekomplizierens destabilisiert wird.

Zwar spricht auch Kobeks *Atta* einerseits eine schlicht anti-westliche und antisemitische Sprache; andererseits lässt sich eine Lesart globaler Konflikte konstatieren, die zusätzlich eine weitaus komplexere Perspektive auf Attas Radikalisierung bietet:

In July comes the name. Srebrenica. Knowledge of genocide, of rapes, of torture, of horror. It washes over me. True horror. I listen to BBC World News. [...] So the myth demolishes, the story implodes. Europe is Hell, its liberalities and reforms are nothing, empty words on paper. [...] Do I need to see the poor suffer? (A 84)

Es ließe sich also durchaus behaupten, dass *Atta* selbst eine Art *cognitive mapping* vollzieht – und damit ist nicht nur Kobeks Versuch gemeint, radikalen Islamismus in seinen komplexen Verschachtelungen von religiöser Rhetorik und politischer Motivation zu verstehen, den »nach 9/11« die wenigsten journalistischen und literarischen Texte unternahmen.¹⁰

10 Einen Überblick über dieses komplexe Beziehungsgeflecht bietet z.B.: Watts 2007.

Immer wieder findet auch ein *mapping* durch die Zeiten statt, das den urbanen Raum in seiner globalen Konnektivität abbilden will. So wird die Stadtentwicklung, die Aleppo über Jahrtausende hinweg durchlaufen hat – ähnlich wie in der oben zitierten Yamasaki-Passage, doch mit einem weitaus enzyklopädischeren Skopus – auf drei Seiten erzählt:

The city sees the rise of every major civilization. It falls to the Hittites, Persians, the Greek, the Romans, goes to the Abbasid [...]. The city, like a seething tangle of green, erupts into being. [...] The buildings move beyond their humble inner core, tumble outwards into new neighbourhoods. Soon there are 1000s of structures. [...] Crooking streets and natural growth disappear. A French grid emerges [...]. You watch filthy taxis drive over graves and do not know the corpses [...] (A 53 ff.).

Selbst der Signifikant »Carl-Duisberg-Gesellschaft« wird später zum Ausgangspunkt eines diachronen globalen Mappings. Eigentlich geht es in der betreffenden Passage darum, dass sich Atta und Hauth bei ebenjener Gesellschaft um Fördergelder für ihr Kairo-Projekt bewerben wollen, doch ganz nebenbei wird »Carl Duisberg« Gegenstand einer architektonisch-politischen Archäologie der Verbindungen und Verantwortlichkeiten:

[Duisberg] tries his own hand at architecture, designs and builds chemical laboratories for Bayer. During World War I, these houses of slaughter produce phosgene and mustard gases [...] and the old man advocates making slave labor from prisoners of war (A 83).

Ähnlich wird mit dem Hamburg-Harburger Centrumshaus verfahren, auf das Atta aus seinem Apartment im sogenannten »Centrumshaus 2« blickt; hier sieht er nicht nur »Bauhaus idealism and Expressionism« in der Bausubstanz vor sich, sondern eine Geschichte der Vertreibung der Harburger Arbeiterschaft, deren Elendsquartiere dem »modernistischen Phantasma« weichen mussten (A 40): der Wohn-Ort wird mit dem Sichtbarmachen eines überschriebenen *Raumes* und einer »Gegenwart von Abwesendem« (de Certeau 1980, 205) rekonstruiert.

Insofern wäre zu fragen, inwieweit Jamesons *mapping* nicht nur als Fortschreibung des urbanen Raumkonzepts bei Lynch, sondern auch bei de Certeau gelten könnte; als eine Arbeit am Uneindeutigen, an »Umkehrungen und Verschiebungen« (de Certeau 1980, 235) – auch auf der Ebene globaler Narrative des Terrors, die bisher, das wird bei der Lektüre von Jarett Kobeks *Atta* deutlich, entlang von Bild- und Traumadiskursen vielleicht nur unzureichend theoretisiert worden sind.

Bibliographie

Kobek, Jarett: *ATTA*. London/New York 2011.

De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin 2003 (1980).

Engelke, Jan: *Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie*. Würzburg 2009.

Jameson, Fredric: *Cognitive Mapping*, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, IL 1990, 347-358.

Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York 1991.

Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris 2000 (1974).

Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge, MA 1960.

Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur*. Berlin 2001 (1929).

Watts, Michael: *Revolutionary Islam. A Geography of Modern Terror*, in: Derek Gregory/
Allan Pred (Hg.): *Violent Geographies. Fear, Terror, and Political Violence*. New York/
London 2007, 175-203.

IRINA BRANTNER

The Strange Case of *The Beach of Falesá* in Soviet Russia

Ideas are more powerful than guns.

Joseph Vissarionovich Stalin

Works of Robert Louis Stevenson have hardly been a subject for serious critical discussions until very recently. Frank Swinnerton's study on Stevenson which appeared in 1914 though having acknowledged the author's talent, labelled him »a writer of the second class« (Swinnerton 1914, 207) and claimed that »it is no longer possible for a serious critic to place him among the great writers, because in no department of letters - except the boy's book and the short-story - has he written work of first-class importance« (ibid.). Nonetheless Stevenson has always been a popular writer and »continued to have his followers and among them were mature and intelligent readers« (Maixner 1995, 1).

Soviet literary critics have always considered »bourgeois« writers of the capitalist »rotten« West to be a big menace to an average Soviet reader. The approach of the Soviet censorship to the so-called »non-Soviet writers« was completely based on the concern of the political nature of the state; the aesthetic aspect of the creations was not the sole criterion, if taken into account at all.¹ The frames of socialist realism, which deals with working-class realities, were too narrow to appraise the merits of many foreign writers, including the pre-revolutionary ones. In his article *Foreign Authors and Soviet Readers* Maurice Friedberg explains and describes the principles of classification in Soviet criticism and presents some data on the influence of the Soviet censorship on the literary life behind the Iron Curtain.

In Stalin's Russia Robert Louis Stevenson suffered the same fate as many writers whose ideas and opinions could be a threat to the basis of this »perfect« socialist society with a brilliantly developed censorship net. It is reasonable to ask why and how Stevenson would have subverted the ideals of the Communist Regime and presented a menace to the existing government. As mentioned before, socialist realism, the dominant style in official Soviet Literature and art from 1934 onwards was characterized by its heroic depiction of labour and glorification of the ruling Communist Party. It required from writers and artists a truthful portrayal of realities in their revolutionary development and a commitment to the ideological remoulding of the people in the spirit of socialism. The writer was defined as the »engineer of the human soul, the expression is often attributed to Stalin himself, though in fact it was originally coined by Yury Olesha, a Russian novelist whose works, in spite of the rigid censorship, were imbued with deep ambiguity; and ironically one of the three authors who influenced his whole oeuvre was none other than Robert Louis Stevenson. The optimism of socialist realism was habitually contrasted with what Andrey Zhdanov - Stalin's henchman and one of the dictator's closest associates - called »the riot of mysticism, religious mania and pornography« (Zhdanov 1934) that supposedly characterized the decaying

1 For a general survey on literary politics in Soviet Russia cf. Ermolaev 1997.

culture of Western capitalism. At the First All-Union Congress of Soviet Writers Zhdanov gave an influential speech on socialist realism, defining its method and saying that »...the truthfulness and historical concreteness of the artistic portrayal should be combined with the ideological remolding and education of the toiling people in the spirit of socialism.« (Ibid.) Another aspect touched upon by Zhdanov was »a rupture with romanticism of the old type, which depicted a non-existent life and non-existent heroes, leading the reader away from the antagonisms and oppression of real life into a world of the impossible, into a world of utopian dreams.« (Ibid.) Therefore any literature, including foreign ones, which could become a medium of escape from the Soviet reality was fiercely attacked and pursued by censorship. In the postwar years the Soviets attempted to satisfy the demand for adventure novels by creating »reliable« Communist-spirited works of domestic production; thus the works of Stevenson were ones which could have disturbed this »master« plan. It is interesting to mention in this connection that cases of »editorial changes« in Soviet censorship were aimed at the »improvement« of the plot so it could become at least digestible for a Soviet citizen. In the Soviet film *Treasure Island* (1937) based on the novel by Robert Louis Stevenson, the boy hero Jim turns into a girl named Jenny to make it possible for Dr. Livsey to fall in love with her and to show this romantic story against the background of the Irish Rebellion which, if one refers to the novel, was not even mentioned by the author. A study of such numerous examples gives a real picture of the extent to which Soviet citizens were exposed over those years to Western literature and as M. Friedberg points out »Soviet book publishers and literary critics are obsessed with political considerations, real and sometimes far-fetched, to a degree unknown in the West« (Friedberg 1977, 129).

The first publication of *The Beach of Falesá* (1892) in Russia dates back to 1896. It was printed in *Nablyudatel* (Observer), a monthly magazine, published since 1882 in St. Petersburg without prior censorship, under the title Берер Фолезы. The next one titled Берер Фалеза was issued in the collected works of Robert Louis Stevenson in 4 volumes published in St. Petersburg in 1901 in the translation of A. Enkel. In 1904 it appears in miscellany translated by M. Dubrovina. In 1913–1914 in St. Petersburg in *The Complete Collection of Novels, Tales and Stories* in 20 issues or 12 volumes it is published as Берер Фалеза translated by A. Enkel. In 1927 in a series *Biblioteka Molodezhi* (*The library of youth*) printed by Gosizdat in Moscow and Leningrad (former St. Petersburg) *The Beach of Falesá* is represented among some other stories. After this publication it took this novel 40 years to appear again before the eyes of a Soviet reader. In 1967 the Moscow publishing house *Pravda* issued the collected works of Stevenson in five volumes where *The Beach of Falesá* was included along with his other works already famous in Russia due to previous publications. Unfortunately, this 40-year »oblivion« affected not just *The Beach of Falesá*, but all of the works of Robert Louis Stevenson in general. Only very few editions were issued during the period 1927–1967 (see appendix).

To illustrate the obsession of Soviet book publishers and censors with political considerations, which sometimes were real and sometimes preposterous, I refer to the *The Beach of Falesá*, the idea of which Stevenson remarked »shot through me like a bullet in one of my moments of awe«. He proudly named it »the first realistic South Sea story; I mean with real South Sea character and details of life. Everybody else who has tried, that I have seen, got carried away by the romance, and ended in a kind of

sugar candy sham epic, and the whole effect was lost—there was no etching, no human grin, consequently no conviction«. (Stevenson 1995 vol. 7, 129) It was actually the first story in which Stevenson turned away from romance to a realism, which exposed the ugliness inherent in the colonial enterprise (cf. Calder 1979, 7–23). In this narrative Stevenson questions the very fact of the moral supremacy of the whites over kanakas and impugns the effectiveness of converting them to Christianity. Moreover, Stevenson undermines the idea that European expansion in the South Pacific brings progress to this land.

Here we come up to the point of contradiction in terms of the ideological views of the novel and those of the Soviet censorship. Though one should be very careful with reaching conclusions about the social views conveyed in *The Beach of Falesá*, and there are many opinions on the story's social message, one of them is »the exposure of white racism« (Menikoff 1984, 57) and imperialism. The logical question, why this country, which is declaring itself a bulwark against the world's imperialism, would disapprove of such novel, reasonably appears. And the censoring of it could seem a complete non sequitur. Which »ideas« could make this novel not suitable for an average Soviet reader in the eyes of the Soviet censorship? The issue is that almost any Soviet reader, who was able to analyse the text, could parallel the situation described in *The Beach of Falesá* to the one existing in his native country. These ideas, which are »more powerful than guns«, were the biggest concern of the Soviet censorship machine. The very word »imperialism«, though having a very negative connotation in Soviet Russia, was blossoming there, yet the country denied its existence. The struggle of the Soviet Union against imperialism was one of the stated principles of government policy as long as the imperialists the regime was against were from the capitalist world. In fact the policy of Stalin was far from being an anti-imperialistic one and especially the new postwar Stalinist imperialist expansionism contradicts the statement of this Georgian romantic, who turned into an imperialist, saying that »We don't want an inch of anyone else's territory but let the capitalists be sure to keep their noses out of ours.«

As Soviet people have always been very good at reading between the lines, reading *The Beach of Falesá* could evoke numerous allegories, unacceptable for the existing regime. Case controls the villagers, having convinced the natives he possesses the devil's power, and having imposed the worship of made-up idols on kanakas. The picture of a supreme manipulator coveting power, profit and pleasure, who even presents a favourable first impression on Wiltshire as he »[...]would have passed muster in a city. [...] it was clear he came of a good family and was splendidly educated« (Stevenson 1984, 117). A recognizable Stalin-like figure of the »Great Leader«, »Father of the Country«, »the Great and Wise Teacher« is peeping out of this character, which is ultimately demystified and eliminated by Wiltshire, who becomes the only one trader on the island. He discovers the inhuman music playing around the shrine has been produced by an Aeolian harp made out of a candle-box and banjo-strings from Case's store. The »idols« turn to be the forged »island curiosities« which Case sells to travellers, arrayed in the bush, they »served the man a double purpose: first of all, to season his curiosities, and then to frighten those that came to visit him« (Stevenson 1984, 181). Wiltshire having murdered Case actually attains the dream of the latter to get the unbounded power. »So there was I left alone in my glory at Falesá« (Stevenson 1984, 185), he says proudly. Stevenson's choice to give a realistic explanation for Case's

power has caused some hostile critical comments. Edwin Eigner frowns on the way the author »finally converted his real and terrible wizard into a cheap stage magician.« (Eigner 1966, 35) Robert Kiely echoes Eigner's words saying that Stevenson evaded the question of evil offering the readers a substitute for one, which is »more appropriate to a boy's adventure story than a work of fiction for adults.« (Kiely 1964, 175) Albert Guerard is of the same opinion as Eigner and Kiely claiming Stevenson is cheating his readers and his own vision by presenting and then retracting an image of evil as diabolic atavism (cf. Guerard 1958, 43). Patrick Brantlinger accuses Stevenson of some sort of »degradation in his treatment of the supernatural« and speaks about »a realistic, parodic inversion of imperial Gothic.« (Brantlinger 1985, 248–249) But they seem to have overlooked the real evil Case perpetrates, which is the murder of at least two of his rivals at Falesá, including the burial alive of the paralytic, Underhill. To reveal Case's atavistic behaviour Stevenson has no need to employ the additional elements of diabolism or supernaturalism, it is shown in a realistic context of trade and village politics quite obviously.

Assuming that Soviet censorship had accepted the idea of the novel as the one aimed at the struggle against the capitalist imperialism, *The Beach of Falesá* would have again contradicted the postulate of socialist realism. John Wiltshire, who is supposed to be the utterly evil and callous representative of the »rotten Western capitalist society«, turns to have a human face and to be an ambivalent character. A British trader who comes to The South Sea Island of Falesá to exploit the natives »undergoes a moral conversion« (Buckton 2000, 384) and is far away from being a monosemous impersonal sample of the capitalist evil, which would be the way the Soviet censorship would want him to come into sight of Soviet readers. Wiltshire »makes an unlikely but ultimately likable hero« (Meckier 1986, 489) and »had surely, under his beastly ignorant ways, right noble qualities« (Stevenson 1995, vol. 7, 282), Stevenson writes to his friend Sidney Colvin. Though the final phrase about his half-caste children »I can't reconcile my mind to their taking up with kanakas, and I'd like to know where I'm to find them whites?« (Stevenson 1984, 186) shows that Wiltshire, despite the fact that his emotions have been already freed from racial ideology, however, is still ensnared in it, it would not be enough for Soviet censors to accept this novel as a proper reading for a Soviet reader to reveal the malicious essence of imperialism.

Another detail, which could also be a big obstacle for this novel to reaching its readers in Stalin's Russia, is spelled out by Stevenson himself for Colvin: »will you please to observe that almost all that is ugly is in the whites?« (Stevenson 1995, vol. 7, 282) This comment contradicts some critics' opinions as, for instance, R. Kiely's one, who finds Stevenson basically uncritical of Wiltshire's racist views (cf. Kiely 1964, 170–171). It rather fits with the reading of Brantlinger and Menikoff since they see implicit critique of white racism in the novel. Darren Jackson points out that »the savages in the story turn out to be the white traders« and also makes a conclusion: »Perceiving people as dominated was perhaps a necessary condition to dominate them, and that is precisely how Stevenson and his readers see the Samoans.« (Jackson 2000, 81) The existing government could not accept the spread of such 'ideas' and moreover, on the one hand proclaiming unsparing war against racial discrimination and fighting for the equal rights for everybody, on the other hand, the above-mentioned government, as known from the course of history, had some discrepancies between its words and deeds.

The novel described by Stevenson himself with illusive simplicity as »a trader telling his own adventure in an island« (Stevenson 1995, vol. 7, 161) could have provided food for thought and cause some »ideas« undesirable for the Soviet state and was therefore strictly controlled by the Soviet censorship. And last but not least, Stevenson »was a thinker, as was every other literary man of importance. He had ideas to express – not one or two or half a dozen but many.« (Aydelotte 1912, 345) The ideas, which due to the efforts of the Soviet censorship, have made his works go astray on their way to the Soviet readers. The ideas, which are not sufficient to make a good writer without the power to think and to see, which Stevenson definitely possesses since Russian readers keep enjoying his literary creations revealing in them time and time again something new.

Bibliography

Primary Texts

- The Letters of Robert Louis Stevenson. Ed. Bradford A. Booth, Ernest Mathew. 8 vols. New Haven/London 1994–1995.
 Robert Louis Stevenson: The Beach of Falesá. Ed. Barry Menikoff. Stanford 1984.

Secondary Texts

- Aydelotte, Frank: Robert Louis Stevenson Darkening Counsel. In: *The English Journal* 1:6 (1912), 340–350.
 Brantlinger, Patrick: Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880–1914. In: *English Literature in Transition (1880–1920)* 28:3 (1985), 243–252.
 Buckton Oliver S.: Reanimating Stevenson's Corpus. In: *Nineteenth-Century Literature* 55:1 (2000), 22–58.
 Calder, Jenni: Introduction. In: Jenni Calder (Hg.): *Robert Louis Stevenson: The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*. London 1979, 7–23.
 Eigner, Edwin M.: *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*. Princeton 1966.
 Ermolaev Herman, *Censorship in Soviet literature: 1917–1991*. Lanham 1997
 Friedberg, Maurice: *A Decade of Euphoria: Western Literature in Post-Stalin Russia, 1954–64*. Bloomington 1977.
 Friedberg, Maurice: Foreign Authors and Soviet Readers. In: *Russian Review* 13:4 (1954), 266–275.
 Guerard, Albert Joseph: *Conrad the Novelist*. Cambridge 1958.
 Jackson, Darren: The Beach of Falesá ad the Colonial Enterprise. In: *Limina* (2000), 72–84.
 Kiely, Robert: *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*. Cambridge 1964.
 Maixner, Paul (Hg.): *Robert Louis Stevenson: The Critical Heritage*. London 1995.
 Meckier, Jerome: Review. In: *Nineteenth-Century Fiction* 40:4 (1986), 489–501.
 Menikoff, Barry: *A Study in Victorian Publishing*. Stanford 1984.
 Scott, H. G. (Hg.): *Soviet Writers' Congress 1934: the debate on socialist realism and modernism in the Soviet Union*. London 1977.
 Swinnerton, Frank: *R. L. Stevenson: A Critical Study*. London 1914.
 Zhdanov, Andrei Alexandrovich: *Soviet Literature - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature*. Soviet Writers Congress 1934. http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zhdanov.htm (12.1.2012)

APPENDIX

<i>Original Title</i>	<i>Russian Title</i>	<i>Year</i>	<i>Place</i>
The Rajah's Diamond 1882	Бриллиант Раджи	1901	St.Petersburg
	Брильянт Раджи	1913-14	St.Petersburg
	Бриллиант Раджи	1956	Ordjonikidze
	Алмаз Раджи	1958	Leningrad
	Алмаз Раджи	1967	Moscow
The Beach of Falesá 1892	Берег Фолезы	1896	St.Petersburg
	Берег Фалеза	1901	St.Petersburg
	Берег Фалезы	1904	St.Petersburg
	Брег Фалеза	1913-14	St.Petersburg
	Берег Фалеза	1927	Moscow
	Берег Фалеза	1967	Moscow/Leningrad
The Merry Men 1881-82	Веселые ребята	1901	St.Petersburg
	Веселые ребята	1913-14	St.Petersburg
	Веселые ребята	1927	Moscow
	Веселые молодцы	1967	Moscow
Will o'The Mill 1887	Чудак Билль	1901	St.Petersburg
	Билль с мельницы	1913-14	St.Petersburg
	Вилли с мельницы	1967	Moscow
The Bottle Imp 1891	Дьявольская бутылка	1896	St.Petersburg
	Дьявольская бутылка	1901	St.Petersburg
	Волшебная бутылка	1904	St.Petersburg
	Волшебная бутылка	1909	St.Petersburg
	Дьявольская бутылка	1913-14	St.Petersburg
	Волшебная бутылка	1961	Moscow
	Сатанинская бутылка	1967	Moscow
Thrawn Janet 1887	Дженет продала душу дьяволу	1901	St.Petersburg
	Дженет продала душу дьяволу	1913-14	St.Petersburg
	Окаянная Дженет	1967	Moscow

<i>Original Title</i>	<i>Russian Title</i>	<i>Year</i>	<i>Place</i>
The Pavillion on the Links 1880	Павильон на холме (линке)	1901	St.Petersburg
	Павильон на холме	1913-14	St.Petersburg
	Павильон на дюнах	1946	Moscow/Leningrad
	Павильон на дюнах	1956	Orjonikidze
	Дом на дюнах	1957	Moscow
	Дом на дюнах	1967	Moscow
The Story of a Lie 1882	История одной лжи	1927	Moscow
The Treasure of Franchard 1887	Клад под развалинами Франшарского монастыря	1901	St.Petersburg
	монастыря		
	Клад под развалинами Франшарского монастыря	1913-14	St.Petersburg
	монастыря		
	Франшарский клад	1927	Moscow
The Suicide Club 1887	Клуб самоубийц	1888	St.Petersburg
	Клуб самоубийц	1901	St.Petersburg
	Клуб самоубийц	1913-14	St.Petersburg
	Клуб самоубийц	1956	Orjonikidze
	Клуб самоубийц	1967	Moscow
Markheim 1885	Преступник	1901	St.Petersburg
	Убийца	1913-14	St.Petersburg
	Маркам	1918	Moscow
	Маркам	1923	Moscow
	Маркхейм	1967	Moscow
Olalla 1887	Олалла	1901	St.Petersburg
	Олалья	1913-14	St.Petersburg
	Олалла	1967	Moscow

<i>Original Title</i>	<i>Russian Title</i>	<i>Year</i>	<i>Place</i>
The Isle of Voices 1893	Остров голосов	1896	St.Petersburg
	Остров голосов	1901	St.Petersburg
	Остров голосов	1904	St.Petersburg
	Остров голосов	1913-14	St.Petersburg
	Остров голосов	1967	Moscow
The Body-Snatcher 1884	Похитители трупов	1895	St.Petersburg
	В поисках трупа	1906	St.Petersburg
	Похитители трупов	1913-14	St.Petersburg
	Похитители трупов	1926	Moscow
Providence and the Guitar 1878	Предчувствие и гитара	1901	St.Petersburg
	Провидение и гитара	1913-14	St.Petersburg
The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde 1886	Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда	1888	St.Petersburg
	Доктор Джекиль и м-р Гайд	1901	St.Petersburg
	Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда	1908	St.Petersburg
	Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда	1913-14	St.Petersburg
	Странная история доктора Джекилля и мистера Хайда	1916	Moscow
	Странная история доктора Джекилля и мистера Хайда	1918	Moscow
	Странная история доктора Джекилля и мистера Хайда	1923	Moscow
	Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда	1967	Moscow

JOACHIM HARST

Universalgeschichte des Ehebruchs

Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges und Lynch

In einem Aufsatz mit dem Titel *Von der Poesie im Recht* (1815) weist Jacob Grimm beiläufig darauf hin, dass die Bedeutung des Wortes »Ehe« ursprünglich »weit allgemeiner« als sein heutiger Gebrauch gewesen sei und ähnlich wie »das lateinische *lex* oder *testamentum*« auch »bund, zeugnis und verbindlichkeit« bedeutet habe; »daher wir unser: altes und neues testament früherhin durch [...] alte und neue eh wiedergegeben finden« (Grimm 1991, 156). Diese begriffliche Überschneidung wird durch die Metaphorik des Neuen Testaments selbst unterstrichen, in dem sich Jesus mehrmals als »Bräutigam« bezeichnet¹, während der Prophet Jesaja den neuen Bund zwischen Gott und Menschen als Ehe ankündigt: »wie sich ein Bräutigam freut über die Braut, so wird sich dein Gott über dich freuen« (Jes 62,5). Die Mehrdeutigkeit des Begriffs führt weiterhin dazu, die Institution Ehe als eine Repräsentation der Verbindung zwischen Jesus und seiner Gemeinde anzusehen, wie es in Eph 5,23 anklingt und im kanonischen Recht grundlegend wirkt. Umgekehrt resultiert aus ihr die Bedeutung des Ehebruchs als Verbrechen nicht nur am Ehepartner, sondern auch an der Institution des Bundes überhaupt.

Der vorliegende Aufsatz untersucht dagegen Erzählungen und Filme, in denen der Ehebruch der Ehe vorausgeht und sie auf paradoxe Weise erst begründet. Vermittelt über die Institution der Ehe fragen solche Kunstwerke auch nach dem Status des Gottesbundes, den die Ehe repräsentiert. Die hier untersuchten Autoren - Kleist, Borges, Lynch - lassen sich in einen argumentativen Zusammenhang stellen, durch den drei wichtige Facetten des Problems beleuchtet werden können: Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* thematisiert explizit das Problem eines Bundes, der aus dem Ehebruch hervorgeht, und verknüpft es durch eine Vielzahl von Anspielungen mit den christlichen Gedanken von unbefleckter Empfängnis, Inkarnation und Neuem Bund; daher dient die Novelle hier zur knappen Exposition der Fragestellung. Das Paradox eines den Bund begründenden Verbrechens wird von Borges' pseudo-wissenschaftlicher Rezension *Tres versiones de Judas* weiter zugespitzt, indem hier Verräter und Erlöser als zwei Bilder des Gottessohns erscheinen, die sich unendlich ineinander spiegeln - und damit die Besiegelung des Bundes als einen unendlichen, sich selbst stets wiederholenden Prozess darstellen, den Borges an anderer Stelle als »Universalgeschichte« bezeichnet hat. Von hier aus lässt sich eine neue Perspektive auf David Lynchs Filme *Lost Highway* und *Inland Empire* gewinnen, die sich als »Universalgeschichten des Ehebruchs« begreifen lassen - und dies nicht nur, weil sie um das Motiv des Ehebruchs kreisen.

1 Vgl. Mt 9,14f.; Mk 2,19f.; Lk 5,34f. Weiterhin Mt 25,1-15. Ich zitiere die Bibel nach Luthers Übersetzung (Luther 1972).

1. Das Problem: Kleist

»A little boy went out to play. [...] As he passed through the doorway, he caused a reflection. Evil was born. Evil was born, and followed the boy.« Das »old tale«, das die Polin am Anfang von David Lynchs Film *Inland Empire* erzählt (13:38–14:08), steht dem Film als Sündenfallgeschichte voran. Reflexion, Spiegelung, Schattenwurf – kurz: Formen der optischen Brechung, die auch an die filmische Projektion selbst erinnern – initiieren einen Film, der vom Ehebruch handelt, aber auch nur gebrochen von ihm erzählen kann: Bereits die eröffnende Sequenz des Films ist über dermaßen über Räume und Zeiten zersplittert, dass ein erzählerischer Zusammenhang nur schwer erkennbar bleibt. Gerade das aber, so möchte ich im Folgenden zeigen, lässt sich als konsequente Verarbeitung des Ehebruchmotivs verstehen; um seine Problematik angemessen – und vor allem frei von dem die Literatur zu Lynch beherrschenden Jargon – fassen zu können, ist ein Blick auf die Ehebruchthematik bei Kleist hilfreich. Er soll hier vor allem dazu dienen, die Fragestellung zu präzisieren, mit der sich Lynch lesen lässt.

Auch bei Kleist ist der Sündenfall als Reflexionsproblem gefasst: »Wir sehen,« heißt es im Essay *Über das Marionettentheater*, »daß in dem Maße, als in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt« (Kleist 1990, 563). Reflexion steht also in Zusammenhang mit dem *fall from grace*, von dem die Dornauszieher-Episode des Essays eine wörtliche Auslegung gibt, während ihn das vordergründige dreistufige Geschichtsmodell des Textes im christlichen Sinn auslegt. Dem steht allerdings entgegen, dass auch die Möglichkeit einer Wiedererlangung der »Grazie« durch ein Spiegelphänomen verbürgt ist: »Doch so, wie [...] das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich ins Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein.«² Die bekannte Überlegung, dass eben dasjenige Moment, das den Sündenfall bewirkte, auch für seine Aufhebung eintreten könne³, gewinnt ihre spezifische Prägnanz darin, dass Fall und Erlösung, Anfang und Ende der Geschichte in ihrer wechselseitigen Entsprechung selbst einander reflektieren. Dadurch würde freilich die Faktizität des Falls in eben dem Maße fraglich, in dem er sich der Erlösung öffnet.

Dieser Befund eines problematischen Ineinandergreifens von Fall und Versöhnung wird in Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* mit der Thematik des ehelichen Bundes zusammen gebracht. Sie fragt so mit besonderer Vehemenz nach der Möglichkeit einer Erneuerung des Bundes zwischen Mensch und Gott. Die Marquise ist schwanger; da sie das Kind in einer außerehelichen Verbindung empfangen hat, wäre sie kurzerhand des Ehebruchs schuldig zu sprechen, wenn sie nicht gleichzeitig und insistierend das reinste Gewissen bezeugte. Dieser zerreißennde Widerspruch zwischen Körpergefühl und Gewissen lässt sich für die Marquise nur im Bild der unbefleckten Empfängnis lösen; so erscheint ihr das Rätsel ihrer Schwangerschaft nicht mehr als Schande und Beleidigung ihrer Unschuld, sondern als Ausdruck der »große[n], heilige[n] und unerklärliche[n] Einrichtung der Welt« (Kleist 1990, 168). Dementsprechend müsste der »Ursprung« ihres Kindes, »eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher« als

2 Vgl. zur Problematik von Unschuld und Reflexion bei Kleist Moser 2000.

3 So traditionell die typologische Verbindung zwischen Adam und Christus: Vgl. Röm 5,12–20; 1Kor 15,21f. Diese Problematik wird in meiner (im Druck befindlichen) Dissertation *Heilstheater. Figur des Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist* genauer entfaltet.

der anderer Menschen sein (ebd., 168). Dank dieser Entscheidung des Widerspruchs kann die Marquise die bemerkenswerte Maßnahme ergreifen, den ihr unbekanntem Vater des Kindes per Inserat in den »Intelligenzblättern« zu suchen – ein »den Spott der Welt reizender Schritt« (ebd., 143), der die Verkündigung Mariae zur Annonce verkehrt und die »Befleckung« der Marquise publik macht (vgl. Greiner 2000, 287). Zugleich aber ist gerade diese Veröffentlichung der Schande äußerster Unschuldsbeweis – nur ein tatsächlich reines, unreflektiertes Gewissen kann von der offenkundigen Selbstbeziehung unberührt bleiben.

Die verzerrten Anspielungen auf die unbefleckte Empfängnis rufen die Menschwerdung Gottes in Erinnerung, in der sich der Neue Bund und mit ihm die Vergebung der Sünden verkörpert (vgl. Lk 2,68–79); letztere wird in der Erzählung auf den Ehebund verschoben, der hier zunächst deshalb mit »Vergabung« zusammenhängt, weil er die Schande einer außerehelichen Schwangerschaft nachträglich zu tilgen vermag. Und tatsächlich führt die Heirat zu einer »Versöhnung«, die durch einen Sohn vermittelt und verkörpert wird; die aber ist eben darum direkte Konsequenz des Verbrechens, mit dem die Geschichte einsetzte. Das gilt hier nicht nur in dem banalen Sinn, dass Versöhnung einen vorhergehenden Konflikt voraussetzt; vielmehr kann sich die Unschuld der Marquise, Voraussetzung der medial vermittelten Eheschließung, in der von Kleist geschaffenen Konstellation erst durch ihre Befleckung bewähren (vgl. Moser 2000, 108 f.). Insofern verdankt sich die eheliche Verbindung hier im vollen Sinn dem Ehebruch.

Dieses Ineinander von Verbindung und Verbrechen kommt in der Erzählung in dem Wort »Verbindlichkeit« zum Ausdruck, mit dem die Marquise ihre Schuld gegenüber ihrem vermeintlichen Retter, dem Grafen F..., bezeichnet: Sein ungestümes Ehegesuch möchte sie »um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin« (Kleist 1990, 158), nicht vorderhand ausschlagen. Als sich herausstellt, dass die Marquise gerade dem Grafen nicht zum Dank verpflichtet ist, kehrt sich dieses Verhältnis zwar um, bleibt aber als solches bestehen: Ganz offensichtlich bindet die geheime Schuld den Grafen besonders wirksam an die Marquise, wie die lustvollen Phantasien unterstreichen, mit denen er sie in Worte zu fassen sucht (vgl. ebd., 156 f.). Die eheliche Verbindung wäre in beiden Fällen Resultat einer »Verbindlichkeit«, die ein Schuldverhältnis zum Ausdruck bringt. Daher ist die Ehe hier sowohl Manifestation wie Aufhebung der Schuld. Aus diesem Grund ist es bezeichnend, dass sie in Kleists Erzählung in der Tat doppelt vollzogen wird: zuerst der Form halber, um dem Kind einen rechtmäßigen Vater zu geben; dann, ein Jahr später, auch aus offensichtlich aufrichtigem Gefühl (ebd., 186). Eine doppelte Hochzeit aber, die erzählerisch die Wirksamkeit von Eheschließung und Versöhnung unterstreicht, schließt zugleich als Dopplung den Bruch – Reflexion und Spiegelung, aber auch Bruch der Ehe zu ihrer neuerlichen Schließung – in sich ein.

Die resultierende Fragilität des Ehebundes und seiner Versöhnung wird von der Erzählung in der Bemerkung ausgedrückt, dem Grafen sei »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« verziehen worden (ebd., 186) – eine Bemerkung, die ganz offensichtlich die frühere Annahme einer »heilige[n] Einrichtung der Welt« (ebd., 168) reflektiert und bricht. Sie verweist zugleich auf das prekäre Verhältnis zwischen *histoire* und *discours*, in dem sich das aporetische Ineinander von Verbrechen und Verbindung wiederholt: Während die Marquise in ihrem Willen zur Eindeutigkeit bis zur Annahme einer göttlichen Intervention geht, arbeitet die Erzählung nach einer Logik der

Verschiebung und Verzerrung, die eben diese Annahme immer wieder zweideutig werden lässt. Daher beglaubigt das Erzählverfahren einerseits die vorgestellte Versöhnung, indem es selbst die »gebrechliche Einrichtung der Welt« vor Augen stellt – so gleicht die Erzählung der Marquise, die sich »wie an eigener Hand, aus der ganzen Tiefe« (ebd., 167) emporhebt; zugleich aber markiert es sie andererseits als mangelhaft – nur zu deutlich verfehlt die Geschichte die theologische Dimension, die ihr erzählerisch eingeschrieben wurde – und bekräftigt darin die Unstimmigkeit des Bildes.⁴ So wird also die Ehe nicht nur inhaltlich durch den Ehebruch ermöglicht; auch formal wird das versöhnliche Ende von einer »Gebrechlichkeit« getragen, die es als aporetisch kennzeichnet.

2. Die begriffliche Bearbeitung: Borges

Das Problem, dass die Versöhnung nur um den Preis der Aporie zu erlangen ist, wird – in leicht verschobener Begrifflichkeit – auch bei Borges verhandelt. Sicherlich erzählt Borges keine Liebes-, noch weniger Ehebruchsgeschichten; wenn man eine direkte inhaltliche Gemeinsamkeit mit Kleist suchte, so wäre sie in der Faszination durch das Duell zu sehen, die Borges in zahllosen Erzählungen verarbeitet. Die Problematik des Bundes dagegen wird in *Tres versiones de Judas* in direkter theologischer Begrifflichkeit entwickelt, wenn es um die Frage geht, wie sich der Gottessohn und »Bräutigam« zu erkennen gibt; die Antwort des Textes lässt sich vorderhand darin zusammenfassen, dass eine göttliche Offenbarung immer einen Verrat voraussetzt, der sie sichtbar und erkennbar macht – durch diese Angewiesenheit auf den Verrat aber muss sie sich selbst verraten und kann also nur noch falsche Offenbarung sein.⁵ Ähnlich wie bei Kleist führt das Denken des Bundes also in eine Aporie, doch trägt sie Borges, wie ich nun zeigen möchte, einen wichtigen Schritt weiter.

Die genannte Erzählung stellt in einem für Borges' frühe Schriften typischen Verfahren einen kritischen Kommentar zum Werk eines fiktiven Autors dar – hier eines schwedischen Theologen mit dem sprechenden Namen Nils Runeberg. Dessen Werk ist der Frage gewidmet, warum die Passionsgeschichte überhaupt mit Judas eine Veräterfigur einsetzt: Da Jesus eine öffentliche Person ist, die in den Synagogen predigt, müssten die Juden kaum jemanden bezahlen, um ihn zu enthüllen. Auf der anderen Seite ist kein Vers der Heiligen Schrift überflüssig; »ergo, la traición de Judas no fue casual, fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención.« (Borges 1989, 515) In einem ersten Versuch, die wahre Bedeutung der Judasfigur im Neuen Testament zu begreifen, stellt Runeberg den Verrat als symmetrische Entsprechung zur Erniedrigung Gottes in der Inkarnation dar: »El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta)« (ebd., 515). Der freiwillige Verzicht auf die Göttlichkeit, der mit der Menschwerdung Gottes einhergeht, wird so von Judas mit dem ebenso freiwilligen Verzicht auf seine Menschlichkeit beantwortet – und der infame Verräter wird zur Spiegelfigur des Gottessohns: »El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo [...]; Judas refleja de algún modo a Jesús.« (ebd.)

4 Vgl. für dieses Argument ausführlicher Greiner 2000, 297–299.

5 Vgl. für eine verwandte Interpretation dieser Erzählung Horn 2007.

Dass Runebergs Auslegung nicht auf Zustimmung stieß, wird niemanden erstauen. In Reaktion auf die durchgängige Ablehnung seiner Schrift revidiert Runeberg seine Interpretation; einige Jahre später veröffentlicht er eine zweite »Version« von Judas, die vom Erzähler freilich als »perversión« der früheren Deutung bezeichnet wird. Wenn Gott sich tatsächlich selbst opfert, um die Menschheit zu erlösen – so argumentiert Runeberg jetzt – dann ist anzunehmen, dass dieses Opfer aufgrund seiner Göttlichkeit vollkommen ist; dann aber wäre es leichtfertig, zu glauben, dass Gott sich in einem beliebigen Menschen verkörperte. Unter Heranziehung eines Verses des Propheten Jesaja, der als Vorausdeutung auf den Messias verstanden wird – »Er war der aller verachtetst / vnd vnwerdest / voller schmerzen vnd kranckheit« (Jes 53,3, Luthers Übersetzung) – schließt Runeberg, dass Gott sich nicht in Jesus, sondern in Judas, dem verachtetsten aller Menschen, verkörperte: »Para salvarnos, [...] eligió un infimo destino: fue Judas« (Borges 1989, 517). Wenn das Opfer Gottes absolut vollendet, wenn es Selbstopfer sein soll, dann muss Gott sich in Judas, der (christlichen) Repräsentation des Bösen, verkörpern – Infamie wäre die irdische Offenbarung von Göttlichkeit.

Es ist leicht einzusehen, warum diese Überlegungen als »Perversión« jeder traditionellen Judasdeutung verstanden werden können: Runeberg steigert die Abhängigkeit zwischen Messias und Verräter, bis beide zu verschmelzen beginnen und das göttliche Opfer zu einem paradoxen Akt des Selbstverrats wird. Die Konsequenzen dieser Gedankenfigur sind fatal für jede Vorstellung messianischer Offenbarung: Selbst wenn man Runebergs Annahme, Judas sei der wahre Gottessohn, akzeptiert, muss man weiterhin an der Gottesgesandtschaft Jesu festhalten, denn Runebergs Argument stützt sich ja auf den Verrat des Judas – wenn Judas nicht den Gottessohn, sondern bloß einen falschen Messias verraten hätte, wäre er nicht der niederträchtigste aller Verräter und folglich auch nicht die einzig angemessene Inkarnation Gottes. Umgekehrt ist Jesus auf den Verrat des Judas angewiesen, um in der Passion die Jesaja-Prophezeiung zu erfüllen und sich so als Messias zu beweisen. Runebergs Auslegung führt also zu dem paradoxen Schluss, dass Judas nur der wahre Gottessohn sein kann, insofern Jesus Gottessohn ist. So werden Jesus und Judas, Erlöser und Verräter zu zwei Seiten derselben Figur, oder genauer: weder in Jesus noch in Judas offenbart sich »el Verbo hecho carne« (ebd., 515), sondern in der abgründigen Wechselwirkung zwischen den beiden.

In dieser »perversen« Deutung erscheint Judas nicht mehr als einfache »Widerspiegelung« Jesu; die *mise en abîme* zwischen Erlöser und Verräter legt das Bild zweier einander zugewandter Spiegel nahe. Darum schreibt Runeberg auch, dass die Passion des »Verbo hecho carne« nicht auf die Agonie eines Nachmittags beschränkt werden könne (ebd., 516), sondern »todo el atroz porvenir, en el tiempo y en la eternidad« in sich einschließe (ebd., 517): Die innere Spiegelflucht ist zugleich unendliches Fortschreiten der Geschichte und ruhige Ewigkeit. In dieser »Infinitisierung« der Aporie liegt ein wesentlicher Unterschied zu der bei Kleist erörterten Konstellation, denn die so gewonnene Unendlichkeit kann wiederum theologisch gewendet werden. Diese Problematik wird von Borges auf den verschiedensten Ebenen durchgearbeitet, kehrt aber mit besonderer Insistenz in dem Gedanken einer »Universalgeschichte« wieder, die zugleich Beweis göttlicher Providenz und ihre *reductio ad absurdum* wäre: In einer wahrhaft unendlichen Geschichte müssten sich die Ereignisse – ganz ähnlich wie in Kleists »kreisförmiger Welt« – wiederholen; als Wiederholung und Echo ihrer selbst

wären sie Teil einer (recht banalen) »Vorsehung«⁶; zugleich aber wäre eine solche »Vorsehung« natürlich ihrer eschatologischen Perspektive beraubt, da sie ja gerade in der kreisenden Unendlichkeit der Geschichte begründet ist.

Diese Problematik einer unfreiwilligen Wiederholung von Geschichte, die ausgerechnet durch die Heilstat des Kreuzes und des von ihr vorausgesetzten Verrats hervorgerufen wird, wird von *Tres versiones de Judas* in der dritten »Version« von Judas angesprochen. Wie zu erwarten war, wurde auch die zweite Auslegung Runebergs nicht positiv aufgenommen; dieses Mal jedoch erkennt Runeberg darin keine Kritik, sondern »una casi milagrosa confirmación« (ebd., 517): Gott selbst bewirkt die Ablehnung der Theologen, weil er sein »terrible secreto« – dass nämlich sein Name Judas ist – hüten will; in der Folge fühlt Runeberg »antiguas maldiciones divinas« auf sich lasten und erkennt mit Schrecken, dass er durch seine Auslegung selbst zum Verräter des Gottesnamens geworden ist: »qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios?« (ebd., 517) Die dritte »Version« von Judas wäre also Runeberg selbst, sein Leser und Ausleger. Hier findet die Wiederholung des Verrats jedoch nicht ihr Ende, wird er doch ebenso vom Erzähler an seiner Figur vollzogen: Nur auf den ersten Blick berichtet er unparteiisch von Runebergs Schriften, während er in Wirklichkeit oft genug ironisch auf die Unglaublichkeit seiner Spekulationen hinweist; ebensowenig verschont der Erzähler sich selbst mit spöttischer Ironie: So eröffnet er etwa seinen Bericht mit der Bemerkung, dass Runebergs Thesen, die von tiefer religiöser Sorge motiviert gewesen seien, als »ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia« erscheinen würden, wenn sie von einem »literato« wiederentdeckt und in einem »cenáculo de París o aun de Buenos Aires« vorgetragen würden (ebd., 514). So wird Runebergs Glauben verraten, wenn ein »literato« aus Buenos Aires – bspw. Borges – ihn erzählend wiederholt, gleichzeitig aber wird auch der »literato« verraten, indem sich die Erzählung als »ligeros ejercicios inútiles«, mithin als ästhetisch wertlos zu erkennen gibt. Vor dieser Propagation des Verrats wird sich auch der Leser nicht verwahren können, der mit Runeberg den Gottesnamen entdeckt und ihn, die Erzählung lesend, gleich doppelt verrät. Wenn aber, so könnte man mit einem Satz aus *El tiempo circular* schließen, »los destinos de [...] Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino – el único destino posible –, la historia universal es la de un solo hombre.« (ebd., 395) Die »tres versiones« wären mithin drei Etappen einer eigentlich »uni-versalen« Geschichte.

Borges' Auseinandersetzung mit der Problematik von Verbrechen und Verbindlichkeit führt also über Kleist hinaus, insofern er nicht bei dem Paradox einer »Versöhnung« um der »gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« stehen bleibt, sondern es *en abîme* wirft, um in diesem Abgrund eine Unendlichkeit zu finden, die zugleich Bejahung und Verneinung Gottes ist. Die Konsequenz dieser Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen kann man, insofern sie die Grenze zwischen »Wirklichkeit« und »Erdichtung« auflöst, als »Fiktionalisierung« ansprechen. Sie zeigt sich auch darin, dass die theolo-

6 Dieses Argument wird in *La Biblioteca de Babel* am deutlichsten ausgesprochen: Die unendliche Bibliothek, in der sämtliche möglichen sprachlichen Kombinationen gespeichert sind, sieht daher auch jede mögliche Äußerung vorher: »no puedo combinar unos caracteres *dhcmrlchtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto« (Borges 1989, 470). – Die Problematik der »Universalgeschichte« und des mit ihr verbundenen Gedankens der Ewigen Wiederkehr wird begrifflich in *Historia de la eternidad* (1936) und erzählerisch in der Sammlung *Historia universal de la infamia* (1935) bearbeitet.

gische Argumentation sich gerade durch die ironischen Verweise auf ihren fiktionalen Status gegenüber jeder kritischen Befragung verschließt; anstatt eine Befragung von einem äußeren Standpunkt zuzulassen, werden nicht nur die erzählten Figuren, sondern auch Erzähler und schließlich der Leser in die »Universalgeschichte« einbezogen.⁷ So führt die affirmative Bearbeitung eines theologischen Grundproblems – die Frage nach der Offenbarung des Gottessohns und damit des »Neuen Bundes« – zu einer fundamentalen Unentscheidbarkeit: Die Frage wird bejaht, aber die Bejahung nimmt sich als fiktional zurück. Strukturell kommt Borges' Erzählung damit erneut der Kleistschen »Versöhnung« nahe, stellt aber noch deutlicher die Frage, welche Gültigkeit die Affirmation eines Bundes hat, der sich derart offen als fiktional – und damit als in sich gebrochen – erweist. Diese Frage wird, so möchte ich nun zeigen, von einigen Filmen David Lynchs aufgegriffen. Sie führen zum Thema des Ehebruchs zurück und bringen es mit einer Reflexion auf Medialität und Fiktionalität zusammen, durch die sie auch zum Problem der »Universalgeschichte« Stellung nehmen.

3. Die anschauliche Bearbeitung: Lynch

»Dick Laurent is dead« – mit diesen aus einer Sprechanlage tönenden Worten beginnt *Lost Highway*, der erste Film David Lynchs, der die Thematik von Eifersucht und Ehebruch mit einer expliziten Reflexion auf Medialität und Fiktionalität verbindet.⁸ Der genannte Name bleibt jedoch zunächst referenzlos, denn ein Dick Laurent spielt in der Geschichte vorerst keine Rolle. Dagegen wird mit verhaltenen Hinweisen die von sprachloser Eifersucht geprägte Beziehung zwischen Fred und Renée skizziert: So wird etwa in einer weitgehend stummen Sequenz gezeigt, wie Fred sich von seiner Frau für den Abend verabschiedet, die vorgibt, zu Hause bleiben und lesen zu wollen; wenig später ruft Fred daheim an, doch das Telefon klingelt in einer verlassenen Wohnung, obwohl man bei seiner Rückkehr Renée schlafend im Ehebett sieht. Der eifersüchtige Kontrollwunsch scheint sich in den Überwachungsvideos zu materialisieren, die dem Ehepaar anonym zugesandt werden: stumme, schwarz/weiße Videos, auf denen zunächst ihr Haus, dann aber auch ihr Wohnzimmer, der Schlafraum und sie selbst aufgezeichnet wurden. Von dem bedrohlichen Charakter des Kamerablicks abgesehen, sind diese Bänder nicht mit einer expliziten Drohung oder Forderung verbunden.

Wenig später wird Fred auf einer Party von einem bleichen Mann mit mephistophelischen Zügen angesprochen – Fred solle bei sich zu Hause anrufen, denn dort befinde er, der Namenlose, sich in diesem Augenblick (28:41–31:22). Und tatsächlich wird Freds Anruf von einer Stimme beantwortet, die der seines Gegenübers völlig gleicht. Der Namenlose, der sich daraufhin in der Menge verliert, deutet also im Film die Möglichkeit einer gebrochenen, gedoppelten Zeit an (offensichtlich befin-

7 Diese Strategie der Fiktionalisierung wird von Borges auch dadurch verstärkt, dass er seinem Bericht über das Werk des fiktiven Theologen Anmerkungen hinzufügt, in denen er Reaktionen weiterer Personen zitiert, die als Protagonisten anderer Erzählungen dienen: Ganz offensichtlich besitzt die »Universalgeschichte« auch Ähnlichkeiten mit der romantischen »Universalpoesie«, die im Fall von *Tres versiones de Judas* auch im Namen des Protagonisten, Runeberg, angesprochen sein mag.

8 Die Sekundärliteratur zu David Lynch ist für die hier erarbeitete Fragestellung wenig ergiebig; ich weise daher nur auf zwei Monographien hin: Chion 2006, Seeßlen 2007. Vgl. weiterhin Pabst 1998.

det er sich zum selben Zeitpunkt sowohl auf der Party wie im Haus der Madisons), und dieser Bruch wird durch die Vermittlung des Telefons dargestellt. Ein ähnlich medial vermittelter Bruch tritt kurz darauf auf, wenn Fred am nächsten Morgen ein weiteres Video vorfindet, dessen Kamerafahrt erneut in das Haus und Schlafzimmer der Madisons hineinführt, jetzt aber nicht nur das schlafende Ehepaar, sondern – indem plötzlich die Darstellung zwischen schwarz/weiß und Farbe wechselt – Fred mit blutigen Händen vor dem Leichnam seiner Frau zeigt (42:10–43:40). Kommentarlos anschließend zeigt die nächste Szene die Verhaftung und Verurteilung Freds wegen Mordes. Offensichtlich ist das, was Fred sich auf Video tun sieht, in dem Augenblick tatsächlich geschehen – obwohl in der Filmwirklichkeit jede Spur davon fehlt.

Das Verbrechen geht hier also mit einem offenkundigen Bruch in der Wirklichkeit zusammen, der durch den Fortgang des Films noch akzentuiert wird: Nachdem Fred in die Todeszelle gesperrt wurde, findet man dort wenig später eine völlig andere Person, Pete Dayton, vor. Nach dessen notgedrungenen Freilassung entwickelt sich eine zweite, vordergründig selbständige Geschichte. Pete, der als Automechaniker arbeitet, kommt über den mafiösen Kunden »Mr. Eddy« mit dessen Geliebten Alice in Kontakt, die von derselben Schauspielerin wie Renée gespielt wird; es entsteht eine leidenschaftliche Liebesbeziehung zwischen Pete und Alice; nachdem Alice Pete gestanden hat, dass »Mr. Eddy« – in anderem Zusammenhang Dick Laurent genannt – sie dazu zwingt, Pornofilme zu drehen, wollen beide gemeinsam aus der Stadt fliehen. Im Aufbruch begriffen, entdeckt Pete ein Foto, das Alice und Renée zusammen mit den Filmproduzenten zeigt. In diesem Moment, in dem die beiden Frauenfiguren einander als Spiegelbilder gegenüber stehen, beginnt die dargestellte Wirklichkeit erneut brüchig zu werden. Auf der Flucht schlafen Alice und Pete miteinander, doch seinem Rufen »I want you! I want you!« (1:55:36) antwortet Alice kalt: »You will never have me« (1:56:03). Mit diesen Worten verschwindet Alice, und an Petes Stelle sieht man erneut Fred Madison, der vor dem plötzlich mit einer Kamera erscheinenden Namenlosen flüchtet (1:58:18). Wenig später entdeckt Fred seine Frau Renée im Bett mit »Mr. Eddy«, verschleppt den Rivalen in die Wüste und verwundet ihn schwer mit einem Messer, das ihm eine körperlose Hand reicht (2:03:23): Unvermutet ist erneut der Namenlose hinzugetreten. Der Film endet mit der Heimkehr Freds: In die Sprechanlage seines Hauses flüstert er die Worte, mit denen der Film begann – »Dick Laurent is dead« (2:08:13).

Es wird damit deutlich, dass die Struktur des Films von genau jenem Bruch gezeichnet ist, den der Namenlose mit dem Telefongespräch in ihn hineingetragen hat: Auch Fred befindet sich offensichtlich – vermittelt durch die Sprechanlage – zum selben Zeitpunkt an zwei verschiedenen Orten. Dieser Bruch wird explizit artikuliert, wenn die Geschichte Freds von derjenigen Petes durchsetzt wird; jeder interpretatorische Versuch, die lineare Kontinuität der Geschichte durch die Annahme von Traum, Halluzination oder Wahnsinn Freds zu retten, scheitert an der Kamera des Films, die sich nicht auf seine Figurenperspektive einschränken lässt. Im Gegenteil zeigt der Mord an Renée, der sich ja zuerst auf Video ereignet hat, dass der anonyme Kamerablick dem abgebildeten Geschehen vorausgeht. Die Kamera und ihr Blick, Elemente, die das Außen des Films und seine fiktionale Rahmung in Erinnerung rufen, treten innerhalb des Films als Elemente in Erscheinung, die das Geschehen beeinflussen – so wie der namenlose Kameramann später Fred das Messer reicht, um Dick zu verwunden.

Zugleich aber sind die Brüche, in denen der Film seine Fiktionalität abbildet, nicht

absolut; die zwei Geschichten um Fred und Pete stehen gerade nicht selbständig nebeneinander, sondern sind durch zahllose Überschneidungen, Kontraste und Dopplungen miteinander verbunden – die Spiegelbeziehung zwischen Alice und Renée ist nur die auffälligste Verknüpfung. In der Tat gewinnt der Film durch diese Reflexionstechniken ein Maß an suggestiver Kohärenz, das jede artikulierbare Deutung übersteigt. Darin ist er der stummen, alles fürchtenden Eifersucht ähnlich, mit der seine Erzählung einsetzt. Es ist daher schlüssig, wenn der Mord aus Eifersucht im Film dem eigentlichen Ehebruch vorausgeht: Einmal mehr »zeigt« die Kamera die Ereignisse, die aus der von ihr eingesetzten Logik (die eben nicht die Logik linearer Kausalität ist) resultieren, ohne dass der Ehebruch damit zum ausschließlichen Faktum würde: Das Gegenteil, dass Fred seine Frau zu Unrecht verdächtigt, kann gleichzeitig zutreffen – wie ja auch der Mord durch den »Beweis« des Ehebruchs, durch das erneute Auftreten von Renée zugleich ungeschehen gemacht wird. Zu Recht ist daher die kunstvolle Weise, mit der in *Lost Highway* Anfang und Ende dank abrupter Wendungen ineinander greifen, mit einer Möbiusschleife verglichen worden: Hier ist der Bruch, der in seinen verschiedenen Erscheinungsformen (Ehebruch, Verbrechen, Zeit- und Identitätsbruch) die Fiktionalität der Geschichte abbildet, die Wendung des Bandes, durch die seine zwei Seiten zu einer einzigen Fläche zusammengeschlossen werden. So wird dem Erzählten die endlose Wiederholbarkeit einer »Universalgeschichte« im Wortsinn verliehen.⁹ *Lost Highway* veranschaulicht eine Welt – so könnte man unter Rückgriff auf die mit Borges aufgeworfene Frage nach dem Status eines fiktionalen Bundes antworten –, in der gerade die Fiktionalität den Bund schließt. Aus ihm können die Figuren unter keinen Umständen ausbrechen, am wenigsten aber durch Ehebruch.

Diese Thematik wird von *Inland Empire* noch anschaulicher durchgearbeitet, da hier der Ehebund und -bruch explizit mit einem Film im Film zusammenhängt; zugleich wird das Problem der »Universalgeschichte« weiter verarbeitet. Was der Film vorstellt, lässt sich als Moment des Ehebruchs verstehen – ein Moment freilich, der sich und die ihn erlebenden Figuren über zahlreiche Geschichten zersplittert. Bereits das »old tale«, mit dem der Film einsetzt – die oben zitierte Verbindung von Reflexion und Sündenfall –, wird von einer enigmatischen »variation« gespiegelt und gebrochen (13:40): »a little girl went out to play, lost in the marketplace as if half-born. Then, not through the market-place [...] but through the alley behind the marketplace: This is the way to the palace! – But it isn't something you remember...« Wenn aber der Sündenfall als Ursprung von Geschichte selbst bereits gebrochen erscheint, wird es unmöglich, diese in einer »Universalgeschichte« zusammenzufassen: Sie kann schon deshalb nicht mehr Geschichte »eines einzigen Mannes« (Borges) sein, weil es noch die »Variation« der Frau gibt.¹⁰ Zugleich kann die Spaltung des Ursprungs erklären, warum er nicht erinnert werden kann. Von hier aus kann man *Inland Empire* als Arbeit an einer alternativen Erinnerung verstehen, die immer wieder auf ihre »Variation« zurückkommt.

Zu rekonstruieren ist, dass die alternde Schauspielerin Nikki Grace unerwartet die Hauptrolle in einem Film erhält, der von einer Liebesaffäre zwischen den Figuren Sue und Billy handelt; in dem Augenblick, in dem Nikki die Rolle zu spielen beginnt, ent-

9 Das Adjektiv »universal« lässt sich auf lateinisch »universus« zurückführen: Das »in eins gekehrte.«

10 Žižek versucht, die Filme Lynchs insgesamt als neue Perspektive auf die Frage nach dem Wesen der Weiblichkeit zu verstehen (Žižek 1994, 113–136).

wickelt sich tatsächlich eine Zuneigung zwischen ihr und dem männlichen Schauspieler Devon, so dass man bald schon nicht mehr unterscheiden kann, was Wirklichkeit und was Spiel ist. Ebenso ist nicht zu sagen, ob der in diese Geschichte geschnittene bedrohliche Auftritt des namenlosen Ehemanns (von dem geraunt wird, er sei allwissend [21:54]) in die ›Wirklichkeit‹ oder den ›Film‹ gehört.¹¹ Sicher ist, dass er Devon/Billy zugleich aggressiv und zärtlich auf die Konsequenzen eines Tuns hinweist, von dem man bislang noch nichts eindeutiges gesehen hat: »The bonds of marriage are real bonds; the vows we take we honor and enforce them by ourselves, for ourselves, and, if necessary, they are enforced for us« (41:25-40). Die angedrohten Konsequenzen eines Ehebruchs (»actions do have consequences – dark they would be and – inescapable«¹²), so legt die anschließende Geschichte nahe, sind nicht als kausale Folgen des Handelns zu verstehen – aber sie sind unausweichlich, weil sie die Grenzen der fiktionalen Welten betreffen, in denen sich die Figuren aufhalten.

Das zeigt sich besonders deutlich in jenen Szenen, in der Nikki und Devon ihre Rollen vor den Kulissen proben (25:57-27:33); der vorgestellte Dialog handelt offensichtlich von einer kurz zurückliegenden Liebesnacht; bei den rätselhaften Worten »look in the other room« (27:33) scheint sich etwas in den Kulissen zu regen, doch Devon, der nachsehen geht, stößt nur auf eine verschlossene Tür im tiefen Dunkel der Kulissen. In der anschließenden Darstellung einer Ehebruchsszene verschmelzen ›Wirklichkeit‹ und ›Film‹ endgültig miteinander: Während Nikki mehrmals ausruft: »it's me, Nikki«, spricht Devon/Billy sie wiederholt als »Sue« an (54:20-57:34); zugleich wiederholt Nikki die Erzählung der Polin als einen Moment, in dem sie sich an etwas lange Vergessenes zu erinnern glaubte: »it's a story that happened yesterday but I know it's tomorrow [...] it's a scene that we did yesterday, you weren't in it – and when I'm in the alley I'm getting groceries for you with your car [...] I start remembering something... this whole thing started flooding in...« Kurz darauf sieht man die Protagonistin mit einer Einkaufstüte zu ihrem in einer Gasse – offensichtlich hinter dem Marktplatz – geparkten Auto zurückkehren, als ihr eine Tür mit der seltsamen Aufschrift Axxi°N auffällt¹³; sie tritt ein und befindet sich wieder auf dem Set, hinter den Kulissen, vor denen sie sich selbst und Billy bei der besagten Probe sieht (57:35-1:01:08): »this is,« so könnte man mit der Polin sagen, »the way to the past.«¹⁴ So erblickt sie, die den Ehebruch bereits begangen hat, sich selbst, wie sie den Bruch spielt: Wie in *Lost Highway* ist also auch hier der Satz des Widerspruchs außer Kraft gesetzt¹⁵ – dieselbe Figur hat im selben Augenblick den Bund gebrochen und nicht gebrochen. Zwischen ihr und sich stehen die Kulissen, die nicht einfach zur Welt des gefilmten Scheins gehören, sondern offensichtlich einen Zwischenraum zwischen zwei

11 An keiner Stelle wird Nikki mit ihrem Ehemann zusammen gezeigt; dadurch wird die Lokalisierung des Ehemanns weiterhin erschwert.

12 Die Phrase »actions do have consequences« zitiert die Rede der Polin am Anfang des Films: »actions do have consequences – and yet, there is the magic« (16:50).

13 Sie erinnert natürlich an den Ruf »Action!«, mit dem das Filmen einer Szene beginnt.

14 Der polnische Akzent und die situationsgebundene Aussprache tragen dazu bei, die Wörter »palace« und »past« einander bis zur Ununterscheidbarkeit anzunähern. – Die »variation« des Märchens wird im Film noch mehrmals zitiert, ohne dass ich darauf hier näher eingehen könnte.

15 Die Szene, in der Nikki sich selbst gegenübersteht, kann mit der Kommunikation zwischen Fred und Fred – »Dick Laurent is dead« – verglichen werden. Die Kulisse würde dann die mediale Rolle der Sprechanlage verräumlichen.

Wirklichkeiten bilden. *In* dieser beschreibbaren Grenze erscheint plötzlich der Ehemann erneut (1:00:45); vor seinem stieren Blick flieht Nikki durch eine Kulissentür, nur um sich in einer dritten Wirklichkeit zu verlieren.

Die Kulisse – die verräumlichte Grenze, in der sich zugleich das Außen des Films veranschaulicht – ist also zum einen Zwischenraum und Grenze der Wirklichkeiten; so unterscheidet sie in der vorliegenden Szene zwischen gespielterem und vollzogenem Ehebruch. Zum anderen fungiert sie aber auch als ein die Fiktionsräume unvorhersehbar verbindendes Element:¹⁶ Der gespielte Ehebruch ist hier zugleich auch schon vollzogen, der wirkliche zugleich ›nur‹ gespielt. Die Kulisse ist also Grenze, *boundary* in einem doppelten Sinn: Sie zertrennt die Wirklichkeiten, hält sie aber gerade darin räumlich zusammen; so setzt sie zugleich den *bond* in Kraft, für den der namenlose *husband* steht.¹⁷

So stellt die Kulisse in *Inland Empire* genau diejenige Struktur anschaulich dar, die *Lost Highway* zum Kreis zusammenfügt: der Bruch, der den Bund in Kraft setzt. Wenn aber diese Struktur innerhalb von *Inland Empire* ausgestellt wird, kann sie nicht mehr den Film als Ganzes erfassen. Bereits der Ausspruch »it's a story that happened yesterday but I know it's tomorrow« weist darauf hin, dass die Verwirrung der Zeiten hier nicht im Sinne einer kreisenden Wiederkehr verstanden werden kann: zu deutlich wird der ausschließliche Wahrheitsanspruch der Teilsätze betont, zwischen denen die Gegenwart in eine offensichtlich unwiederholbare Vergessenheit versinkt. Es ist daher konsequent, wenn die zersplitternden Wirklichkeiten von *Inland Empire* sich nur noch oberflächlich zum Kreis anordnen lassen. Zwar findet die Bewegung des Films zu ihrem Anfangspunkt zurück und man sieht erneut die Polin, die Nikki das »old tale« von der Entstehung des Bösen aus der Reflexion erzählte; zugleich aber wird die in dieser Bewegung gewonnene Differenz dadurch unterstrichen, dass sich die Protagonistin verdoppelt hat: Mit unverwandtem Lächeln sitzt sie sich selbst gegenüber und bestätigt so, dass die vom Film dargestellte Bewegung – der Bund ist durch den Bruch in Kraft – nicht auf eine Logik der (Spiegel-)Identität zu reduzieren ist und deshalb auch nicht in der kreisenden Wiederholbarkeit einer »Universalgeschichte« gefasst werden kann. Währenddessen wird die Szene – in einem deutlichen Bruch mit dem schweren Ernst des Films – von z. T. grotesken Nebenfiguren bevölkert, die zum laufenden Abspann einen zugleich triumphierenden und melancholischen *Gospel* singen. Dieser *Gospel* handelt jedoch nicht von der »frohen Botschaft« eines neuen Bundes, sondern verhält in der Frage: »Don't you know that I need you Lord?« (2:51:17) So wird die Thematik des Bundes in einer für Lynch seltenen Ausdrücklichkeit auf eine religiöse Dimension geöffnet, die hier als Begehren und Verlangen anklingt.

Damit stellt *Inland Empire* eine bemerkenswerte Stellungnahme zur Frage des fiktionalen Bundes dar, wie sie hier mit Kleist und Borges aufgeworfen wurde. Kleists Novelle hat den Ehebund durch eine aporetische Bewegung – sie sucht sich gleichsam

16 Die Kulisse ist hier die anschauliche Entsprechung dessen, was Agamben mit der Anekdote vom »Schnitt des Apelles« zu verdeutlichen sucht (Agamben 2000, 52-55): Das Problem, das entsteht, wenn die Grenze selbst zum Raum wird und daher nicht mehr für eine bipolare Unterscheidung eintreten kann, sondern ein Kontinuum vermittelt. Agamben setzt das Bild von der verräumlichten Grenze ein, um eine neue Perspektive auf den paulinischen »Universalismus« zu gewinnen.

17 Die Wörter »bind/bound«, »boundary«, »bond« und »band« sind laut OED etymologisch verwandt; im Wort »husband« dagegen klingt das »band« nur lautlich an.

wie die Marquise »an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe« emporzuheben (Kleist 1990, 167) – gestiftet, die ihn zugleich als fiktionales Produkt der Erzählung kenntlich macht; Borges hat den Stellenwert dieser Fiktionalität mit dem Konzept der »Universalgeschichte« noch gesteigert, durch das Verbrechen und Verbindlichkeit als die zwei ineinander spiegelnden Seiten eines unendlichen Prozesses erscheinen. *Lost Highway* lässt sich als »Universalgeschichte des Ehebruchs« in eben diesem Sinne verstehen und unterstreicht dabei – auch hierin Borges ähnlich – die Gefangenschaft seiner Figuren im (gebrochenen) Bund. *Inland Empire* dagegen gewinnt schon dadurch einen neuen Gesichtspunkt, dass hier der Sündenfall selbst gebrochen erscheint – von ihm wird in zwei »Variationen« erzählt – und dadurch jede »Universalgeschichte« in Borges' Sinn ausgesetzt wird. Zugleich stellt der Film Fiktionalität und Universalität in der gefilmten Kulisse aus. So kann die Gültigkeit des gebrochenen Bundes gezeigt und zugleich, im Zeigen, offen gehalten werden für ein Begehren des Bundes.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio: *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino 2000.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Bd. 1. Barcelona 1989.
- Borges, Jorge Luis: *Tres versiones de Judas* [1944]. In: Borges 1989, 514–517.
- Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad* [1936]. In: Borges 1989, 347–423.
- Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia* [1935]. In: Borges 1989, 287–345.
- Borges, Jorge Luis: *La Biblioteca de Babel* [1941]. In: Borges 1989, 465–471.
- Borges, Jorge Luis: *El tiempo circular*. In: Borges 1989, 393–396.
- Chion, Michel: *David Lynch*. 2. Aufl. London 2006.
- Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*. Tübingen/Basel 2000.
- Grimm, Jacob: *Von der Poesie im Recht*. In: *Kleinere Schriften*. Bd. 6. Hg. von Otfried Ehrismann. Hildesheim/New York 1991, 152–191.
- Harst, Joachim: *Heilstheater. Figur des Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist* (Diss. Tübingen 2011, im Druck).
- Horn, Eva: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M. 2007.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Schriften*. Bd. 3. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 1990.
- Kleist, Heinrich von: *Die Marquise von O...* In: Kleist 1990, 143–186.
- Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. In: Kleist 1990, 555–563.
- Luther, Martin: *Biblia. Das ist, Die gantze Heilige Schrift. Deudsch auff's new zugericht* [Wittenberg 1545]. 2 Bde. Hg. von Hans Volz und Heinz Blanke. München 1972.
- Moser, Christian: *Prüfungen der Unschuld. Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau*. In: *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Hg. von Tim Mehigan. Rochester 2000, 92–112.
- Pabst, Eckhard (Hg.): *»A Strange World.« Das Universum des David Lynch*. Kiel 1998.
- Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*. 6. erg. Aufl. Marburg 2007.
- Žižek, Slavoj: *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London/New York 1994.

Inland Empire. Frankreich/Polen/USA 2007. Regie: David Lynch.

Lost Highway. Frankreich/USA 1997. Regie: David Lynch.

»Seltsame Zeichnungssammlungen von karrikierten Köpfen
und Szenen zu einem komischen Heldengedicht«

Die Genese des Mediums »Comic« und seiner Spezifika bei
Rodolphe Töpffer (1799–1846)

Wendet man sich der Frage nach den strukturellen, visuellen, narrativen und semiotischen Eigenschaften des Comics zu, die diesen als eigenständiges Medium auszeichnen und seine spezifische Medialität begründen, so drängt sich aus einer medienhistorischen Perspektive zugleich die Frage nach der Genese ebendieser Eigenschaften auf. Dies gilt umso mehr, als der Comic, den Francis Lacassin (1971) als *neuvième art* in den Kanon der Künste einordnete,¹ eine relativ junge Kunstform zu sein verspricht. Mit etwas gutem Willen sollte man also annehmen dürfen, dass sich die Anfänge des Mediums, in denen sich seine Spezifika ausgebildet haben, nachvollziehen lassen, mehr noch: dass sich, mit Arnold Gehlen gesprochen, der Zeitpunkt der medialen Kristallisation, in welchem »das Entwickeln des nunmehr Möglichen« abgeschlossen ist (Gehlen 2004, 308),² rekonstruieren lässt.

1. Der Comic als neues Medium: Wort-Bild-Relationen und Sequenzialität

Ebenso wie die Photographie und der Film ist der Comic ein Kind des 19. Jahrhunderts. Gleichwohl divergieren die Meinungen, wann die Entstehung des neuen Mediums Comic exakt zu datieren ist. Dabei zeichnen sich insgesamt zwei deutliche Gegenpositionen ab. Auf der einen Seite steht die von zahlreichen Medienhistorikern vertretene Auffassung, der Comic sei nahezu zeitgleich mit dem Film, d. h. um 1895, in den USA entstanden.³ Auf der anderen Seite stehen die Vertreter, die den Schweizer Rodolphe Töpffer (1799–1846) als den Vater des Comics ansehen, der 1827 – also nur ein Jahr nach den ersten photographischen Erfolgen Niépces – mit der *Histoire de Mr. Vieux Bois* seine erste Bildergeschichte vorlegte.⁴ Andreas Platthaus beispielsweise

1 Auch Dietrich Grünewald (2010a, 16) plädiert dafür, »Werke, denen das »Prinzip Bildgeschichte« zu Grunde liegt, als eine eigenständige Kunst zu verstehen und zu behandeln«. Unter dem »Prinzip Bildgeschichte« versteht er dabei »die künstlerische Grundhaltung, mittels Bildern Geschichten zu erzählen« (28).

2 Der Soziologe Gehlen (2004, 307) schlägt vor, »mit dem Wort Kristallisation denjenigen Zustand auf irgendeinem kulturellen Gebiet zu bezeichnen, der eintritt, wenn die darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind.«

3 Bernd Dolle-Weinkauff (1997b, 313) setzt den Beginn des Comics mit »Rudolph Dirks' 1897 in motivischer Anlehnung an Wilhelm Buschs *Max und Moritz* (1865) entwickelte Reihe *The Katzenjammer Kids*« an. Andreas C. Knigge (2009, 8) wiederum datiert den Beginn des Mediums auf das Jahr 1893 und die *Yellow Kid*-Cartoons Richard F. Outcaults. – Wolfgang Kempkes (2007, 32), der als erste Comics Richard F. Outcaults *The Yellow Kid* und Rudolph Dirks' *The Katzenjammer Kids* ansieht, verweist auf deren zeitliche Nähe zur Vorstellung des Kinematographen durch die Brüder Lumière im Jahre 1895.

4 Zu den prominentesten Befürwortern Rodolphe Töpffers als Vater des Comics zählt Ernst H. Gombrich (2002, 284). Auch Francis Lacassin (1972a, 1446) spricht Töpffer die Meriten zu, den

behauptet – freilich ohne ins Detail zu gehen –, dass Töpffer lediglich eine Tradition der Bildergeschichte fortgesetzt habe, deren Innovationswert sich gegenüber den Kupferstichserien William Hogarths (1697–1764) in Grenzen halte (Platthaus 2000, 25 f.), und dessen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Bildergeschichte weit hinter dem vom Wilhelm Busch (1932–1902) zurückfalle (Platthaus 2008, 19). Im Folgenden soll dagegen dargelegt werden, dass Töpffers Bildergeschichten mehr als bloße primitive Vorläufer des Comics darstellen, sondern vielmehr die wesentlichen Eigenschaften des Comics aufweisen, und damit innerhalb einer Geschichte der Genese des Mediums eine, vielleicht gar die zentrale Stellung für sich reklamieren können.

1.1 Die Bildergeschichte als Comic: Begriffsbestimmungen und Abgrenzungen

Der Grund für die beiden verschiedenen Auffassungen von Entstehungszeit und Entstehungsort des Comics lässt sich auf die unterschiedlichen Bestimmungen der wesentlichen, d. h. konstitutiven Merkmale des Comics zurückführen. Für die Vertreter der Position, die in den USA den Ursprung des Comics sehen, scheint der Comic zunächst eng an die periodische Erscheinungsweise in Tages- und Sonntagszeitungen geknüpft (vgl. z. B. Gubern 1978, 44). An das Prinzip der Periodizität schließt sich das der Serialität an, wonach sich ein Comic durch wiederkehrende, gleichbleibende Figuren auszeichne. Dieses Prinzip eines »festen Figureninventar[s]« sei erstmalig in Richard F. Outcaults ab 1896 im *New York Journal* erschienen Comicserie *The Yellow Kid* erfüllt worden, in deren einzelnen Folgen stets ein Straßenjunge im gelben Hemd auftritt (ebd.). Als wesentliches Merkmal des Comics wird zudem die Verwendung von Sprechblasen erachtet.⁵

Wesentlicher als der Aspekt der Serialität und das Vorhandensein von Sprechblasen erscheint die Tatsache, dass es sich um ein Medium handelt, das Erzählhandlungen »in einer Folge von Bildern« darstellt (Dolle-Weinkauff 1997a, 227). Darüber hinaus soll hier die These vertreten werden, dass der begleitende Text (dies umfasst Blockkommentare wie Sprechblasen) keinesfalls fakultativ ist, sondern dass der Comic, wie Dittmar (2008, 54) herausstellt, »durch das Zusammenwirken von Bildern und Texten ein hybrides Medium« darstellt; mehr noch: dass »das medienspezifische Potential« des

Comic erfunden und verbreitet zu haben. Gleiches gilt für Scott McCloud (1993, 17), der hervorhebt, dass sich bei Töpffer erstmals eine interdependente Kombination von Bild und Schrift finden lasse. Zur »Vaterschaft« Töpffers vgl. auch Kunzle 2007. Dagegen erkennt Martin Schüwer (2008, 8) Töpffer lediglich als einen Ahnherren des Comics an, spricht ihm aber das Verdienst zu, im Praktischen wie im Theoretischen zu den Wegbereitern des Mediums zu gehören.

5 In diesem Sinne fasst Knigge (2009, 9) die Sprechblase immerhin als »typisches Gattungsmerkmal« auf, während David Carrier (2000, 4) sie gar zum notwendigen Kriterium erhebt: »The speech balloon is a defining element of the comic because it establishes a word/image unity that distinguishes comics from pictures illustrating a text [...]«. Auch Will Eisner (1996, 6) hebt die Bedeutung der Sprechblase hervor. – Demgegenüber betont Jakob F. Dittmar (2008, 11), dass während in Bilderbüchern »Bild und Text formal gleich wichtig« seien, im Comic resp. Bildergeschichten »der Text nicht unbedingt gegeben sein« müsse. Auch Platthaus argumentiert, dass es Comics ohne Text in Form von Sprechblasen geben könne – er bezeichnet diese Form als Stummcomics –, wohingegen Comics ohne Bilder nicht denkbar seien, »denn dann wären es keine Comics mehr. Denn das Besondere des Genres«, so Platthaus (2008, 33), »macht es ja eben aus, in Bildern zu erzählen.«

Comics »aus dem Wechselspiel von Sprache bzw. Schrift und Bild« resultiert (Schüwer 2008, 306). Schließlich zählt zu den Medienspezifika des Comics insbesondere die Narrativität: In ihm verbinden sich die Bildreihen zu einer Geschichte.⁶

1.2 Die Bildergeschichte als Comic: Hinreichende und notwendige Kriterien



Abb. 1: »Pas gâter! Pas salir! Pas froisser! Che feu Ba.«
Aus: Rodolphe Töpffer: *Voyage à Chamonix* (1830).

Es sind diese letztgenannten Aspekte, die die Bildergeschichten Töpfers zur Gänze erfüllen. Bleiben wir zunächst bei der engen Verbindung von Wort/Schrift und Bild. Freilich finden sich in den töpfferschen Bildergeschichten keine Sprechblasen. Man

6 Von einem Comic bzw. einer Bildergeschichte kann also erst dann gesprochen werden, »wenn es sich um die Reihung mehrerer, mindestens aber um zwei Bilder handelt, die in einem bestimmten Konnex gebracht werden.« (Riha, 1978, 177) Dieser Konnex ist im Wesentlichen ein narrativer. – Auch Kunzle (1984, 909) definiert die Folge mehrerer Bilder und die Darstellung einer Handlung als wesentliches Kriterium des Comics: »The comic strip consists of adjacent drawn images, usually arranged horizontally, that are designed to be read as a narrative or a chronological sequence.« – Vgl. in diesem Sinne auch Grünewald (2010a, 14), der das narrative Moment des »Prinzips Bildgeschichte« hervorhebt, wenn er dieses als »Grundhaltung spezifischen Erzählens« auffasst.

muss in diesem Zusammenhang aber bedenken, dass Sprechblasen eine weit ältere Tradition haben und nicht erst auf die amerikanischen *Comic strips* der 1890er-Jahre zurückgehen. Bereits in mittelalterlichen Kunstwerken kann man z. B. die Verwendung von Spruchbändern finden, die sich teilweise mit Sprechblasen vergleichen lassen. Seit dem 18. Jahrhundert ist die Sprechblase Bestandteil zahlreicher Karikaturen, am prominentesten vielleicht bei James Gillray (1757–1815).⁷ Die Werke Gillrays waren Töpffer wohl ebenso geläufig wie die zahlreicher anderer englischer Karikaturisten und Kupferstecher, die einen nachhaltigen Einfluss auf den Genfer ausübten, darunter William Hogarth, Thomas Rowlandson und George Cruikshank. Töpffers Vater, der Genfer Landschaftsmaler und Karikaturist Wolfgang-Adam Töpffer (1766–1847) hielt sich 1816 für eine Auftragsarbeit in England auf und brachte von dort Bücher und Drucke der genannten Künstler mit (vgl. Wiese 1965, XI; Corleis 1979, 103 f.). Zudem verwendete Wolfgang-Adam Töpffer in seinen Karikaturen ebenfalls Sprechblasen.⁸ Rodolphe Töpffer war das Prinzip der Sprechblase also durchaus bekannt (vgl. Abb. 2). Man muss daher annehmen, dass er bewusst die Entscheidung traf, für seine Bilder- geschichten keine Sprechblasen zu verwenden.

Wesentlich für Töpffer dagegen ist die Tatsache, dass die Technik der Autographie es ihm ermöglichte, Bilder und Texte in einem Zug und gleichzeitig zu verfassen.⁹ Schon allein auf produktionstechnischer Ebene sind Wort und Bild daher untrennbar miteinander verbunden. Thierry Groensteen (1994, 90) stellt hierzu richtig und treffend fest: »Dessins et mots sont tracés de la même main, par le même instrument, et pour ainsi dire d'un seul geste.« Es ist dieser Aspekt des Zeichnens und Schreibens aus einer Hand, den Groensteen und Benoît Peeters als ein zentrales Merkmal der töpfferschen Comics angeben.¹⁰

-
- 7 Lambert Wiesing (2010) plädiert dagegen aus der Perspektive einer phänomenologischen Bildforschung dafür, den Beginn der eigentlichen Sprechblase, die er als *differentia specifica* des Comics betrachtet (35–38), bei Outcault anzusetzen (46 f.). Alle Vorläufer – »so nah sie an das Aussehen von Sprechblasen herankommen« mögen – betrachtet er als Spruchbänder (54 f.). Er begründet dies mit dem unterschiedlichen Status von Schrift innerhalb der Blasen bzw. Bänder und folglich mit dem jeweils unterschiedlichen Realitätsstatus: »Die Schrift in einer Sprechblase ist kein Bild von Schrift! In einer Sprechblase wird nicht das Bild von Schrift gezeigt, sondern eine im Bild vorhandene Sprechblase ist eine wirkliche Sprechblase.« (42)
- 8 Wolfgang-Adam Töpffer macht in seinen Karikaturen ausführlich Gebrauch von der Sprechblase, die bis dahin im französischen Sprach- und Kulturraum nur selten verwendet wurde (vgl. Boissonnas 1996, 147).
- 9 Bei der Autographie handelt es sich um eine Variante der Lithographie, die sich vor allem durch einen reduzierten Arbeitsaufwand auszeichnet. Muss bei der Lithographie der Künstler alles spiegelverkehrt auf den für den Druck verwendeten Stein aufzeichnen, entfällt die mühsame Inversion bei der Autographie, da direkt auf das Papier gezeichnet werden kann. Töpffer selbst erläutert das Verfahren in seiner *Notice sur les ›Essais d'autographie‹*: »Le lithographe vous livre un bâton d'encre et un papier sur lequel est étendu une couche de colle d'amidon. Vous délayez l'encre, vous y trempez votre plume, vous griffonnez sur ce papier jusqu'à ce que circulaire s'ensuive, puis vous envoyez la page au lithographe. Celui-ci, après l'avoir mouillée au revers, l'applique sur la pierre, lui fait subir une pression, et voici votre circulaire qui a passé du papier sur la pierre. Il ne s'agit plus que de l'y fixer au moyen de la préparation ordinaire, de l'encre et de l'imprimer à autant d'exemplaires qu'il convient.« (Töpffer 1994b, 171) – Insofern man den Comic notwendig als ein gedrucktes Medium auffasst (vgl. Dittmar 2008, 19), das sich massenmedial verbreiten lässt (vgl. Schüwer 2008, 7), erfüllen Töpffers Bilder- geschichten also auch dieses medienspezifische Kriterium.
- 10 Peeters geht gar soweit, die Trennung zwischen Text und Bild aufzuheben. Für ihn ist das Bild Schrift, so wie der Text Zeichnung ist: »Chez Töpffer, texte et dessin sont non seulement de

Wenngleich die Sprechblase den Comic nicht ausmacht, so ist dennoch ein bestimmtes Text-Bild-Verhältnis wesentlich. In der Bildergeschichte als Comic ist der Text, wie bereits betont, nicht fakultativ, sondern Bild und Text sind untrennbar miteinander verbunden (vgl. Groensteen 1996, 13).¹¹ Das bedeutet nicht, dass der Text im Bild selbst integriert sein muss, sondern vielmehr, dass beide eine »wirksame kohärente Synthese« bilden müssen (Peeters 1996, 7). Text und Bild müssen im Comic ein harmonisches, allem voran gleichwertiges Ganzes bilden. Weder der Text darf Vorrang vor dem Bild haben, noch umgekehrt. Der Text ist keinesfalls bloßer Kommentar zum Bild, noch ist das Bild eine reine Illustration des Textes. Im Comic stehen Wort und Bild gleichberechtigt zueinander, unabhängig von der Art und Weise, wie sie miteinander verbunden sind.¹² Dieses Zusammenspiel von Text und Bild hebt bereits Töpffer hervor, der anlässlich des ersten Drucks einer seiner Bildergeschichten, der *Histoire de Mr. Jabot* (1831), ausführt:

Ce petit livre [i. e. *l'Histoire de Mr. Jabot*] est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. (Töpffer 1994a, 161)

Aus diesem unauflöselichen Zusammenspiel von Text und Bild folgt – wie auch in dem Zitat Töpffers deutlich wird –, dass erst aus der Synthese beider die Narration resultiert.¹³ Das einheitliche, gleichberechtigte und unauflöseliche Zusammenwirken von

la même tête, mais de la même main, fruits de la même conception et de la même exécution. Dessinées manuellement, les textes s'harmonisent à la perfection avec un dessin simplifié comme une écriture.« (Peeters 1994, 24.) – Auch Schüwer (2008, 28) will die Trennung von Bild und Schrift aufgehoben verstanden wissen, wenn er die »Verbalanteile«, d. h. die Schrift, »grundsätzlich als Bestandteile des Bildes [auffasst], nicht etwa umgekehrt«. In diesem Sinne hebt er als wesentliche Innovationsleistung »nicht zuletzt sein Bemühen um die grafische Annäherung von Bild und Schrift« hervor (ebd., 339). – Freilich sollte man hieraus nicht den Schluss ziehen, dass das Zeichnen und Schreiben gleichsam in einem Federzug ein notwendiges Medienspezifikum des Comics ist. Zu viele Beispiele in der Tradition des Comics zeigen ganz deutlich, dass Text und Zeichnung aus durchaus unterschiedlichen Händen stammen (vgl. zu dieser Debatte ebd., 307–315). – In Anlehnung an den Begriff des Autorenfilmes spricht Schüwer von einem *Autorenzeichner*, wenn Text und Bild aus einer Hand stammen. Das Gegenstück hierzu ist die Arbeitsteilung zwischen einem Szenaristen und einem Künstler. In diesem möglichen arbeitsteiligen Produktionsprozess spiegele »sich der plurimediale Charakter des Mediums wider« (vgl. ebd., 307).

11 Groensteen (1996a, 13), der auf die »nature composite« der Bildergeschichten verweist, spricht in diesem Zusammenhang von der »indissociable solidarité du texte et de l'image«.

12 Grünewald (2010a, 21) dagegen betont den Vorrang des Bildes beim »Prinzip Bildgeschichte«, unter das er den Comic subsumiert, wenn er als eines der Konstitutiva hervorhebt: »Das Bild ist obligatorisch und autonom – d. h., es trägt eigenständig die intendierte Aussage, ist also kein fakultatives Beiwerk, und grenzt sich damit von der einem Text beigefügten Illustration ab.« Auch hier klingt indes die Forderung an, dass das Bild keinesfalls den Status einer – mithin redundanten – Illustration haben darf.

13 In diesem Sinne betont auch Dittmar (2008, 16): »Die Konstruktion der Narration durch die Abfolge der Bilder und Textteile aufeinander, die Montage der Bilder in der Sequenz und als seitenweise nebeneinander wiedergegebener Abbildungen ist die Qualität, die Bildergeschichten von allen anderen Medien unterscheidet.«

Text und Bild stellt das *erste notwendige Kriterium* dar, welches die Bildergeschichte bzw. den Comic auszeichnet.

Neben der Bild-Text-Relation ist das Verhältnis der Bilder, genauer: der Panels untereinander für die Bestimmung des Comics wesentlich. Anders als in älteren Traditionen des Erzählens in Bildern stellen die einzelnen Panels in der Bildergeschichte keine Stationen bzw. Szenen dar, wie dies beispielsweise noch in den Kupferstichserien Hogarths der Fall ist. In der Bildergeschichte folgen die Panels sequentiell aufeinander. Es ist dies der Kern von Will Eisners (1996, 5) längst klassischer Definition des Comics als »sequential art«,¹⁴ d. h., wie Stephan Packard (2006, 71) resümiert, »als eine Kunstform also, die mehrere vergleichbare Einheiten in eine lineare Sequenz bringt«. Dabei markiert jedes Panel einen Moment innerhalb eines dynamischen Gesamttablaufs, wodurch sich ein narratives Kontinuum ergibt.¹⁵ Man sollte dabei jedoch nicht außer Acht lassen, dass das einzelne Panel mehr als einen bloßen Augenblicksschnitt darstellt. Vielmehr kann ein Panel einen ausgedehnten Augenblick, d. h. eine bestimmte Dauer umfassen, in dem mehrere Zeitmomente bzw. -schichten wiedergegeben werden. Schließlich gehört es zum Wesen des Comics, dass er Zeit – sowohl in den Einzelbildern wie auch im Zusammenwirken dieser – komprimiert, wie Knigge (2009, 22) erläutert: »Seine Einzelbilder, die Panels, sind in den meisten Fällen keine gefrorenen Momente, sondern verdichten einen zeitlichen Ablauf zu einem grafischen Konstrukt, das Ungleichzeitiges gleichzeitig darbietet.« Aus der Phasenordnung, der Sequenzialität resultiert, dass man die Panels einer Bildergeschichte gleichsam wie einen Text von links nach rechts und von oben nach unten lesen kann.¹⁶

Dieses »medienspezifische Wechselverhältnis« von linearer Sequenz bzw. Phasenordnung und Gesamttableau verweist, wie Schüwer (2008, 210 f.) unter Rekurs auf Benoît Peeters (1991, 34) betont, auf eine dem Comic inhärente *double temporalité*, eine doppelte Zeitstruktur, die »die Abfolge der einzelnen Momente der Erzählung und die Zusammenschau einer Vielzahl von Momenten innerhalb der übergeordneten Struktur, die durch das Seitenlayout konstruiert wird«, umfasst. Zugleich wird hierdurch offensichtlich, dass die Darstellung von Zeit im Comic nur in verräumlichter Form erfolgen kann (Schüwer 2008, 218/222). In diesem Sinne betont auch McCloud (1993, 100): »[...] in the world of comics, *time and space are one and the same.*« Festzuhalten bleibt, dass die Phasenordnung bzw. Sequenzialität das *zweite notwendige Kriterium* ist, welches den Comic auszeichnet.

Aus den beiden genannten Kriterien läßt sich eine *Minimaldefinition* für die Bildergeschichte bzw. den Comic in all seinen Varianten ableiten. Eine Bildergeschichte bzw. ein Comic ist das phasenweise, d. h. sequentielle Erzählen einer Geschichte

14 Scott McCloud (1993, 9) greift diese Definition Eisners auf und ergänzt sie. Für ihn sind Comics demnach »[j]uxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.«

15 In diesem Zusammenhang spricht Gisela Corleis (1979, 44) von den Einzelbildern der Bildergeschichten treffend als Phasen: »Jedes Bild fixiert einen Moment, eine Zeiteinheit des Erzählten, wobei die seitliche Umfangslineie jeweils die zeitliche Differenz zur nächstfolgenden Einheit repräsentiert. Aufgrund des zeitlichen und bewegten Charakters dieser Einheiten bietet sich der Ausdruck *Phase* an.«

16 Corleis (1979, 45) führt in diesem Zusammenhang aus: »Die Phasen lassen sich augenblicklich erfassen, ja überfliegen, da das einzelne Bild nicht für sich besteht, sondern strikt als Überleitung zum nächsten angelegt ist. Es folgt nicht einfach ein Bild *nach* dem anderen, sondern eine Phase *aus* der anderen.«

in Wort und Bild, wobei Wort und Bild kohärent und gleichberechtigt zueinander stehen.

2. Narrative und kompositorische Grundstrukturen der töpfferschen Comics

In der Bildergeschichte ist der geschriebene Text nur ein Bestandteil der Erzählung. Ebenso wichtig für den Handlungsverlauf ist die bildliche Ebene. Erst gemeinsam ergeben sie die ganze Erzählung. Daraus resultiert, dass die Bildanordnung, d.h. Panelaufteilung und Sequenzierung als kompositorische Grundstruktur, eine wichtige Funktion in der Entwicklung eines narrativen Gesamtzusammenhangs in der Bildergeschichte übernimmt (vgl. Dittmar 2008, 16/48; vgl. auch Schüwer 2008, 160 f.).

2.1 Die Panelaufteilung als räumliches und zeitliches Grundelement

Das Panel stellt die Grundeinheit der Bildergeschichte dar. Sowohl die Gestaltung des einzelnen Panels wie die Anordnung mehrerer Panels zu einer Sequenz sind dabei in höchstem Maße variabel.¹⁷ Während die Panelsequenz eine Chronologie, einen Handlungsverlauf bildet,¹⁸ kann das einzelne Panel »als lokalisierter Ausschnitt eines Vorgangs« angesehen werden (Hein 2002, 53). Als Index innerhalb des dargestellten Handlungsverlaufs kommt damit dem einzelnen Panel ein zeitlicher Wert zu. Zugleich trägt das Panel einen räumlichen Wert, und zwar in zweifacher Hinsicht.¹⁹ Einerseits wird im Panel in mehr oder minder starkem Maß eine räumliche Anordnung dargestellt. Andererseits ist das Panel als Teil einer Reihe von Panels (*Strip*) in die räumliche Konfiguration des Panelensembles auf einer Seite (*Framework*) integriert.

In Töpffers Bildergeschichten kann die Anordnung der Panels als Musterbeispiel eines *Strips* angesehen werden. Anders als die meisten modernen Comicbücher und -hefte, die hochformatig sind, zeichnen sich Töpffers Alben durch ein Längsformat aus. Daraus resultiert, dass jede Seite jeweils nur eine einzige Reihe mit einer variablen Anzahl an Panels enthält. Die einzelnen Panels sind mit einer Umfassungslinie eingerahmt, wobei die seitliche Linie ein Panel vom anderen trennt (vgl. Abb. 2).²⁰ Bei Töpffer wird also das Panel durch einen Rahmen definiert. Festzuhalten dabei ist, dass das Panel nicht nur aus dem Bild besteht. Der Text, der durch eine weitere Linie vom Bild getrennt ist, ist ebenso integraler Bestandteil des Panels. Text und Bild werden durch einen Rahmen umfasst, wodurch ihre Gleichwertigkeit und ihr Zusammengehören und -wirken unterstrichen werden.²¹ Das Verhältnis der

17 Zur Seitenarchitektur des Comics vgl. Platthaus 2008, 24–26.

18 Zur Konstruktion der Narration in der Sequenz vgl. Dittmar 2008, 45/120

19 Zum Aspekt der Zeit bzw. Dauer des Einzelbildes/Panels und zur Bedeutung der Raumgestaltung für die Zeit vgl. z. B. Schüwer 2008, 218–222; vgl. auch McCloud 1993, 94–103.

20 Als Grundlage für die Bildergeschichten Töpffers dient die Ausgabe Töpffer 1996.

21 Die von Andreas Platthaus (2008, 19) postulierte »strikte Trennung von Text und Bild« bei Töpffer (vgl. auch ebd., 116) ist nicht haltbar und somit als schlichtweg falsch zurückzuweisen. Vielmehr ist Thierry Groensteen (1994, 91) beizupflichten, der hervorhebt: »L'œuvre de Töpffer représente le degré suprême d'intégration du texte atteint à cette époque par les récits en images. Certes, Mrs Jabot et Crépin ne s'expriment pas dans des 'bulles' [...]. Mais le texte est pris dans le même cadre que l'image, séparé d'elle par un simple filet. Texte et image se

Menge von Text und Bild ist dabei durchaus variabel, bis dahin, dass ein Panel sogar ausschließlich Text oder ausschließlich ein Bild enthalten kann (vgl. Abb. 3).



Abb. 2: Rodolphe Töpffer: *Histoire de Mr. Jabot* (1831). Auszug.

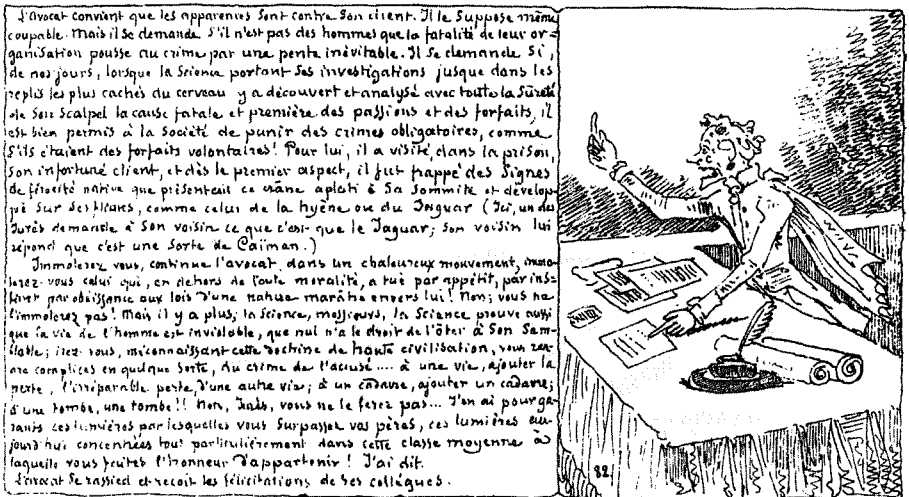


Abb. 3: Rodolphe Töpffer: *Histoire de Mr. Crépin* (1837). Auszug.

Die Rahmung der Panels könnte man neben dem in der Comicfachsprache geläufigen Begriff *Framing* auch mit einem aus der Filmwissenschaft entlehnten Begriff als

partagent le même espace (dans une proportion variable, toujours à nouveau remise en jeu) et la même encre.«

Kadrierung bezeichnen.²² In der Tat erinnern Töpffers Bildergeschichten nicht zuletzt wegen des länglichen Seitenformats nicht wenig an einen Filmstreifen. Auch Karl Riha (1978, 186) zieht den Vergleich zum Film, wenn er konstatiert, dass »die Einzelbilder bei Töpffer so zusammen[rücken], dass sie einen filmhaft abrollenden Fries ergeben.«²³

Die Gestaltung einer Seite, d. h. der Zuschnitt der Panels und damit der des *Frameworks*, ist bei Töpffer variabel. Die Anzahl an Panels variiert zwischen einem einzigen und mehr als zehn, in der Regel sind aber auf einer Seite drei bis vier Panels abgebildet. Grundlage für die Zahl der Panels pro Seite ist dabei die Größe der einzelnen Panels. Die Größe der Panels ist jedoch keinesfalls beliebig, sondern folgt, wenngleich nicht stringent, einem Muster. Dies lässt sich beispielhaft an einem Ausschnitt aus den *Amours de Mr. Vieux Bois* zeigen (Abb. 4a/b). Hier wechseln sich zwei Panelfolgen ab: diejenigen, die den in einem Mühlrad eingeklemmten Rivalen des Herrn Vieux Bois zeigen und diejenigen, in denen sich Vieux Bois um seine Geliebte, sein *Objet aimé*, sorgt. Die Panels, die den eingeklemmten Rivalen zeigen, sind sehr schmal. Gemeinsam mit der angedeuteten Bewegung des Rads unterstreicht dies die hektische Not der Figur. Demgegenüber sind die Panels, in denen Vieux Bois und sein ›Liebchen‹ gezeigt werden, breit und detailreich. Es entsteht ein ruhiges und langsam wirkendes Bild, passend zur im Text genannten »vie pastorale« (Töpffer 1996, 118).



Abb. 4a: Rodolphe Töpffer: *Les Amours de Mr. Vieux Bois* (1837). Auszug.

22 Zur Übertragung des filmwissenschaftlichen Konzepts der Kadrierung auf den Comic vgl. auch Schüwer 2008, 185–189.

23 Das Verhältnis von Film und Comic bzw. die Affinität der beiden Medien wird durchaus kontrovers diskutiert. Während bspw. Dittmar (2008, 7) die »Unterschiede der Comic-Form und ihrer inneren Strukturen im Vergleich zum Film« hervorhebt, geht Schüwer (2008, 16) davon aus, dass der Comic enger mit dem Film als mit der Schriftliteratur verwandt sei, weshalb sich Ansätze und Ergebnisse der Filmwissenschaft auch für die Comicforschung brauchbar machen ließen. – Zur Übertragung des filmwissenschaftlichen Konzepts der Montage auf den Comic vgl. auch Ihme 2010.



Abb. 4b: Rodolphe Töpffer: *Les Amours de Mr. Vieux Bois* (1837). Auszug.

Während die schmalen, kleinen Panels vor allem den Eindruck von Schnelligkeit bzw. Hektik vermitteln, evozieren die großen Panels das Gefühl »des Ruhigen, Abgerundeten«, wie Corleis (1979, 48) feststellt. Auch Riha verweist auf den Zusammenhang von Panelzuschnitt und implizierter Geschwindigkeit:

Die unterschiedlichen Breiten der einzelnen Bildkästchen könnte man als *Tempi* bezeichnen, mit deren Hilfe sich Beschleunigungen und Verlangsamungen, frappierende Akzentsetzungen und Gewichtungen von Vorgängen erzielen lassen. (Riha 1978, 186)

Eine besondere Form der Varianz der Panelgröße ist jene Anordnung, die Töpffer selbst als »graphische Hyperbel« bezeichnet und die er in der *Histoire d'Albert* zur Anwendung bringt. Ein sich wiederholender Vorgang, z. B. das Heben eines Weinglases bei einem Trinkgelage, wird, nachdem er zunächst in Gänze gezeigt wurde, in ausschmitthafte Phasen zergliedert, die in entsprechend schmalen Panels wiedergegeben werden (vgl. Abb. 5). Töpffer sieht in dieser Form der »graphischen Hyperbel«, die er mit den »hyperboles écrites ou parlés« vergleicht, einen Ausdruck von Schnelligkeit, »presstesse« wie er selbst schreibt (Töpffer 1982, 22).²⁴ Die »graphische Hyperbel« ist zugleich ein schönes Beispiel für die Erzählökonomie des Comics: Für das Verständnis der Darstellung nicht notwendige Informationen – z. B. redundante Details – können unterschlagen werden.

24 Die von David Kunzle (1972, 21) vorgeschlagene Bezeichnung »diminuendo« für die »grafische Hyperbel« scheint eher unpassend. In der Musik bedeutet »diminuendo« leiser werden (eine exakte Unterscheidung zu »decrecendo« ist umstritten; vgl. Fallows 2011). Die Hyperbel ist aber eine Steigerung des Ausdrucks, der Spannung. Anders der Terminus »Diminution«. Dieser meint ein Verfahren zur Verdichtung, wie es (nicht nur, aber besonders) in Fugen anzutreffen ist: Die Notenwerte und damit die Spieldauer eines Themas werden verkleinert (in der Regel halbiert), das Thema benötigt zum Erlingen also nur noch die Hälfte der Zeit (vgl. Garden/Donington 2011). – Für diesen Hinweis danke ich Nicolas Furchert.

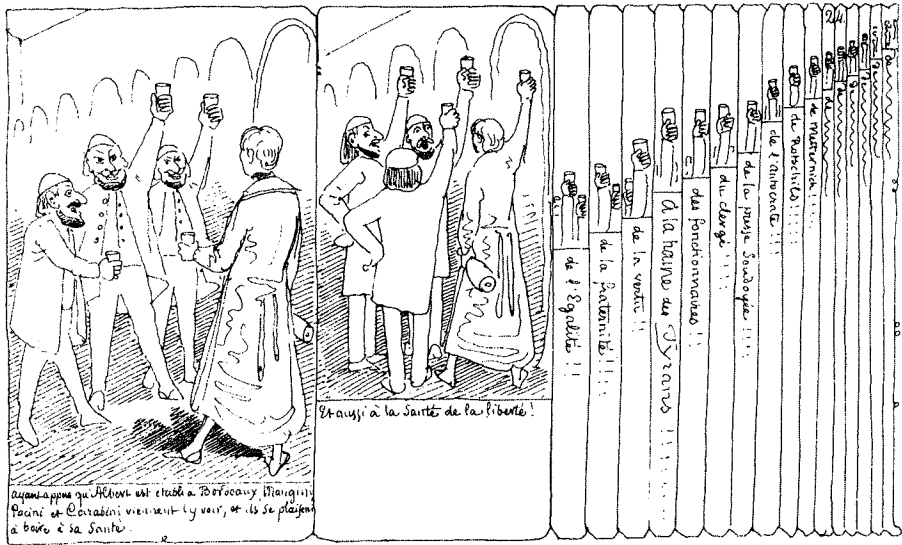


Abb. 5: Rodolphe Töpffer: *Histoire d'Albert* (1845). Auszug.

Die Größe des Panels kann – zumindest in der Form der töpfferschen Bildergeschichte – als eine Darstellung von Geschwindigkeit bzw. Dauer (kurz oder lang) und damit als ein Indikator für Zeit aufgefasst werden. Dem einzelnen Panel kommt damit als »Segment« der gesamten Handlung »eine beschreibbare Dauer an fiktionaler Zeit zu« (Damman 2002, 92). Verallgemeinernd lässt sich feststellen: Da der Zeitwert jedes einzelnen Panels unterschiedlich ist, ergibt sich aus deren Abfolge der Rhythmus einer Bildergeschichte. An Stelle einer gleichförmigen Kontinuität bilden die Panels eine »Intervallfolge« (Hein 2002, 56 f.).²⁵ Diese Eigenschaft ist Schüwer (2008, 63) zufolge ein wesentliches Spezifikum des Comics, wenn er betont: »Ein variabler Rhythmus der Dauer: Das ist es, was Bewegungssequenzen in Comics realisieren.« Dies leitet über zur Frage der Bewegungsdarstellung.

2.2 Räumlich-zeitliche Dynamik und Bewegung: Sequenzierung und Montage

Für die Bildergeschichte ist die Abfolge der Panels maßgebend. Anders als im Bilderbuch oder in den älteren Kupferstichserien folgt ein Bild nicht nach dem anderen,

25 Für moderne Comics mag der Rhythmus oftmals wichtig sein. Mit Blick auf die Bildergeschichten Töpffers gibt Corleis dagegen zu bedenken, dass der Rhythmus nur eine untergeordnete Rolle spielt. Sie schränkt ein: »Insgesamt gesehen, stellt sich die rhythmische Gliederung jedoch nicht als kalkuliert dar. Einen regelmäßigen, systematisch mit dem Inhalt korrespondierenden Rhythmus gibt es nicht.« (Corleis 1979, 51 f.) Groensteen (1994, 97) dagegen betont nachhaltig die Bedeutung der Bildeinteilung für die Bildergeschichten Töpffers in ihren rhythmischen und plastischen Dimensionen: »Le compartimentage de la planche n'obéit, chez Töpffer, à aucune autre règle que celle de l'efficacité rhétorique. [...] Son découpage est fonction de l'action développée. Il s'adapte selon deux critères: la quantité de motifs (personnages, objets, décor) à représenter, et le rythme naturel de la situation, tantôt calme, tantôt échevelée.«

sondern ein Panel resultiert aus dem hervorgehenden. Diese Eigenschaft des Comics erkannten bereits Soret und Eckermann, die mit Blick auf Töpffers Federzeichnungen feststellten: »Jedes kleine Bild hängt von dem vorhergehenden ab und bereitet die nachfolgenden vor.« (Soret/Eckermann 1832, 560) Die einzelnen Panels innerhalb einer Bildergeschichte werden zu einer Sequenz zusammengefügt, man kann auch sagen: sie werden montiert.



Abb. 6a/b: Rodolphe Töpffer: *Les Amours de Mr. Vieux Bois* (1837). Auszug.

Die Montage im Comic lässt sich als »die sequentielle Koordinierung der Bilder« (Schüwer 2008, 272) auffassen; vermittels ihrer werden »die einzelnen Bilder zu einer Geschichte zusammengefügt (Ihme 2010, 67). Die Panels stellen damit »die Montageeinheit [dar], aus denen sich die Erzählung zusammensetzt« (Gubern 1978, 51). Jedes Panel repräsentiert so einen Moment innerhalb eines Handlungsablaufs. Dabei ist nicht nur die Dauer, das heißt das Maß an fiktionaler Zeit innerhalb eines Panels, variabel, sondern auch der »Abstand an fiktionaler Zeit zwischen den Panels« (Dam-

man 2002, 96). Insgesamt fällt bei Töpffers Bildergeschichten auf, dass die Abstände, d. h. das Maß an fiktionaler Zeit, zwischen den einzelnen Panels relativ gering, mithin aber variabel ausfällt. Die Panels in einer Bildergeschichte, dies wird bei Töpffer ganz besonders deutlich, stellen nicht Szenen oder Stationen in einem langen Verlauf dar, sondern einzelne Momente innerhalb eines zergliederten Handlungsablaufs.²⁶ Dies lässt sich an einem Beispiel aus den *Amours de Mr. Vieux Bois* verdeutlichen (Abb. 6a/b).

Die ersten vier Panels des abgebildeten Ausschnitts zeigen, wie im liebeschmerzgeplagten Herrn Vieux Bois die Entscheidung reift, Suizid zu begehen. Im fünften Panel ist die Tat vollzogen. Die dargestellte Zeit innerhalb dieser Serie ist relativ kurz – es wird sich um wenige Minuten handeln –, und zwar gleich zweifach: zum einen zeigt jedes einzelne Panel nur um einen kurzen Moment, zum anderen ist die zeitliche Differenz zwischen den einzelnen Panels bis zum Selbstmordversuch gering. Dann jedoch erfolgt ein zeitlicher Umbruch. Da das Seil zu lang war, hat sich Vieux Bois nicht erhängt, hält sich aber 48 Stunden lang für tot, wie der Text informiert (vgl. Töpffer 1996, 90). Als er die Stimme seiner Geliebten hört, will er ihr hinterherlaufen. Der zeitliche Abstand zwischen den Panels fünf und sechs ist also deutlich länger als der zwischen den vorhergehenden sowie zwischen den beiden letzten des Ausschnitts.

Die Kontinuität der Darstellung in der Bildergeschichte ist nicht lückenlos, sondern fragmentiert. Es ist dies das Prinzip der Sequenz im Comic, die stets einen mehr oder minder großen »Zeitsprung und/oder Ortswechsel zwischen den Panels bedeutet« (Hein 2002, 55). In den Worten Francis Lacassins (1972b, 18): »The comic strip abbreviates movement or rather relieves it of certain phases and contracts the time necessary for its execution.« Ebenso wie die verkürzende Darstellung in Töpffers graphischer Hyperbel ist die – zeitlich variable – Leerstelle zwischen den Panels ein Beleg dafür, dass das Auslassen von für das Verständnis des Handlungsverlaufs nicht notwendiger oder gar störender Details ein wesentliches Merkmal des Erzählens in Comics ist. Man könnte dieses Verfahren kurz als die *elliptische Erzählweise* der Bildergeschichte bezeichnen. Der Raum zwischen den einzelnen Panels ist dabei keinesfalls bedeutungslos, sondern stellt eine Leerstelle dar, die der Leser der Geschichte imaginativ und assoziativ ausfüllt.²⁷ Dabei ermöglichen die räumlich nahe Anordnung der Panels und die phasenhafte Zergliederung der Abläufe, dass der Leser die Panels mitsamt den Leerstellen zwischen ihnen zu einem sinnvollen Ganzen verknüpft. Daraus resultiert die Illusion eines zusammenhängenden Bewegungsablaufes in der Bildergeschichte, wie auch Corleis (1979, 46) mit Blick auf Töpffer feststellt: »Durch den Simultaneffekt ergänzt der Betrachter die aufgefächerte Bewegung wieder zu einer flüssigen.« Das Zusammenspiel von Panelzwischenraum-Leerstellen und Rezipienten-Inferenz stellt mithin eines der Medienspezifika des Comics dar.²⁸

26 In diesem Punkt gesteht selbst Andreas Platthaus (2000, 26) den töpfferschen Bildergeschichten zu, dass sie sich gegenüber ihren historischen Vorläufern durch eine »chronologisch dichtere Abfolge von Ereignissen« auszeichnen.

27 Auch Dittmar (2008, 122) hebt die Inferenz-Leistung des Rezipienten, der die Lücke bzw. den Übergang zwischen den Panels mit Bedeutung auffüllt, hervor: »Der Wechsel von Bild zu Bild fordert die Konstruktion von Zusammenhängen, wenn diese als Teile einer Erzählung verstanden werden sollen.«

28 Vgl. hierzu auch Dittmar (2008, 87): »Die eigentliche Bewegung findet zwischen den dargestellten Zuständen statt, zwischen den Bildern einer Sequenz, die einen Handlungs- oder Bewegungsablauf erzählt. Diese kombinatorische Leistung der Verbindung zwischen zwei Zustän-

Die Verknüpfung der einzelnen Panels innerhalb einer Bildergeschichte kann man dabei in Anlehnung an den Film durchaus als Montage bezeichnen. Aufgrund der Kadrierung der Panels liegt gerade bei Töpffer dieser Vergleich nahe. Wie für den Film, so ist auch für die Bildergeschichte die Montage ein wesentliches Strukturelement. Sie stellt, wenn man diesen Vergleich bemühen will, die Syntax des Films wie der Bildergeschichte dar (vgl. Lacassin 1972b, 14f.). Die Montage ist dabei im Kontext des elliptischen Erzählens zu betrachten. Während die Leerräume zwischen den Panels dazu führen, dass ein Handlungsverlauf nicht ununterbrochen erzählt wird, resultiert aus der Montage, dass ein Handlungsstrang nicht kontinuierlich dargeboten, sondern durch Einschnitte akzentuiert wird. Gleichbedeutend mit Montage kann man daher bei der Strukturierung der Bildergeschichten Töpfers auch von Schnitt sprechen.²⁹ Corleis (1979, 49) fasst den Schnitt als »organisatorisch[e] Funktion« bei Töpffer wie folgt: »Der Schnitt findet seine Entsprechung in der seitlich die Phasen begrenzenden Umfassungslinie, wobei die Phase selbst als ›Aufnahme‹ wirkt.« Mittels des Schnitts bzw. der Montage ist Töpffer »imstande, Einschübe, bzw. abrupte Personen-[.] Orts- oder Zeitwechsel formal plausibel zu gestalten.« (Ebd.) Dabei können wir den Schnitt bei Töpffer in vier verschiedene Unterformen aufgliedern: 1. Der abrupte Wechsel von einer Haupthandlung zu einer anderen. 2. Die Einblendung einer Nebenhandlung. 3. Die Parallelblendung. 4. Die Einblendung des Leitmotivs.

Die Punkte eins bis drei sind dabei zunächst unter einem Gesichtspunkt zusammenzuziehen. Alle Bildergeschichten Töpfers umfassen stets mehrere Handlungsstränge, die entweder gleichwertige Haupthandlungen oder eine Haupthandlung mit untergeordneten Nebenhandlungen darstellen. Die *Histoire de Mr. Crépin* ist ein Beispiel dafür, wie sich von einer Haupthandlung (der Suche Herrn Crépins nach einem geeigneten Hauslehrer) mehrere Nebenhandlungen abspalten (das Schicksal der entlassenen Lehrer), die jeweils zu einem eigenen Ende geführt werden. Riha benennt dabei treffend das Prinzip, nach welchem Töpffer diese Nebenhandlungen gestaltet:

Eine besondere Spezialität Töpfers ist es, Handlungsstränge stehen zu lassen, um sie bei späterer, unerwarteter Gelegenheit, wenn man sie längst aus dem Blick verloren hat, wieder aufzunehmen. (Riha 1978, 186)

Die Bildergeschichten können aber auch mehrere Haupthandlungsstränge umfassen, die alternierend erzählt (und dargestellt) werden, so beispielsweise die *Aventures du Docteur Festus* und die *Histoire de Mr. Pencil*. Aus filmischer Sicht kann man diese Alternation zwischen Haupt- und Nebenhandlungen als *Parallelmontage* bezeichnen.

Ein Sonderfall der Parallelmontage ist die Parallelblendung, in der einzelne Panels von zwei oder mehr Handlungssträngen direkt nebeneinander abgebildet werden. Ein gutes Beispiel für diese Form der Parallelblendung ist der bereits besprochene Ausschnitt aus der *Histoire de Mr. Vieux Bois*, in welchem alternierend der im Mühlrad eingeklemmte Rivale und Herr Vieux Bois und seine Geliebte in ihrer Idylle gezeigt

den, die Inferenz, basiert also auf dem Wissen, dass Bewegung und Zeit notwendig sind, um vom Zustand Eins zu Zustand Zwei zu gelangen.«

29 Statt von Montage oder Schnitt spricht Scott McCloud (1993, 70-73) von »panel-to-panel transitions« und unterscheidet dabei sechs verschiedene Möglichkeiten: *moment-to-moment*-, *action-to-action*-, *subject-to-subject*-, *scene-to-scene*-, *aspect-to-aspect*- sowie *non-sequitur*-Übergänge (vgl. auch Schüwer, 2008, 273). Für die vorliegende Darstellung sind diese Differenzierungen indes nicht von Interesse.

werden (Abb. 2). Die Parallelblendung verdeutlicht die Gleichzeitigkeit der Ereignisse. Ein weiteres Beispiel für eine Parallelblendung ist der Ausschnitt aus der *Histoire de Mr. Pencil*, der in Abb. 7 wiedergegeben ist. Die drei Panels dort repräsentieren jeweils einen Moment aus einem der Handlungsstränge, wobei die Gleichzeitigkeit der Ereignisse zusätzlich im Blocktext durch die Konjunktion »pendant« unterstrichen wird (Töpfer 1996, 136). Bei den Leitmotiven schließlich handelt es sich um wiederkehrende, ähnliche oder nahezu identische Darstellungen, die immer wieder im Handlungsverlauf auftreten. In der *Histoire de Mr. Vieux Bois* stellen die stets scheiternden Selbstmordversuche des titelgebenden (Anti-)Helden und dabei besonders der sich daran anschließende Hemdwechsel ein solches Leitmotiv dar (vgl. Abb. 8).



Abb. 7: Rodolphe Töpfer: *Histoire de Mr. Pencil* (1840). Auszug.



Abb. 8: Rodolphe Töpfer: *Les Amours de Mr. Vieux Bois* (1837). Auszug.

Unter den Bildergeschichtenerzählern ist Töpffer zweifelsohne der Meister der Montage. Thomas Kuchenbuch (1992, 81) konstatiert demgemäß, »daß sich nach Toepffer lange nichts Gleichrangiges findet.« Dabei darf man aber nicht außer Acht lassen, dass der Panelzuschnitt und die Rahmung bei Töpffer eine Form der Montage, wie sie an die des Films erinnert, einfacher zulässt als bspw. bei Wilhelm Busch – bzw. dass es einfacher fällt, Analogien zum Film zu bilden.

2.3 Bewegungsdarstellungen im einzelnen Panel

In den Bildergeschichten Töpffers erfolgt die Darstellung von Bewegung zumeist als eine mehr oder minder stark zergliederte Sequenz sukzessiver Panels. Doch auch innerhalb eines Panels können Bewegungen bzw. Bewegungsabläufe in unterschiedlichen Formen zur Darstellung kommen. Diese sollen im Folgenden kurz skizziert werden.



Abb. 9: Rodolphe Töpffer: *Histoire de Mr. Crépin* (1837). Auszug.

Um simultane oder sich schnell hintereinander vollziehende Bewegungsabläufe darzustellen, bedient sich Töpffer neben der von ihm so bezeichneten »graphischen Hyperbel«, die sich über mehrere Panels erstreckt, teilweise einer elliptischen Darstellungsweise innerhalb eines Panels. In der *Histoire de Mr. Crépin* vollführen die elf Söhne der titelgebenden Figur regelmäßig und simultan die gleiche Bewegung, z. B. eine Begrüßungsgeste. Dabei ist nur die vorderste Figur in Gänze gezeichnet, während die anderen Figuren nur noch als perspektivisch verkleinerter Umriss zu erkennen sind (vgl. Abb. 9). Aber obwohl diese Darstellungsweise einen Eindruck von Gleichzeitigkeit und Gleichartigkeit entstehen lässt, ergibt sich doch keine wirkliche Bewegungszusammenfassung.

Die Darstellung von Bewegung im gezeichneten oder gemalten Bild ist ein zentrales Problem.³⁰ Bewegung ist an einen Zeitverlauf geknüpft, doch in einer Abbildung, die einen Moment festhält oder darstellt, beschränkt sich die Zeit auf einen

30 Vgl. auch Grünwald (2010a, 20), der als erstes Konstitutivum des »Prinzips Bildgeschichte« die Statik des Bildes definiert.

Augenblick.³¹ Mit dem Problem der illusionistischen Darstellung von Bewegung in der Kunst beschäftigt sich auch Ernst H. Gombrich in seinem Buch *Art and Illusion* (1960). Gombrich weist darauf hin, dass die Frage, wie sich Bewegung im gezeichneten oder gemalten Bild darstellen lässt, jahrhundertlang die Künstler beschäftigte. So habe der niederländische Maler Philip Angel seine Kollegen kritisiert, dass sie selbst bei der Darstellung sich schnell drehender Räder die Speichen zeichnen, obgleich dies nicht der wirklichen Wahrnehmung entspreche; »the sight of these spokes destroys the illusion of movement«, wie Gombrich (2002, 192) konstatiert. Angel indes konnte das Problem der Darstellung eines sich bewegenden Rades nicht lösen. Dies sollte erst, so Gombrich, Diego Velázquez in seinem Gemälde *Las Hilanderas* (um 1657) gelingen (Abb. 10). Die Speichen des Spinnrades sind in diesem Bild nicht deutlich zu erkennen. Dagegen sind im durch das Rad umrahmten Innenraum leichte Farbnuancen zu sehen, wodurch ein quasi stroboskopischer Effekt erzeugt wird (vgl. ebd.). Übertragen auf den Comic bedeutet dies, dass sich Bewegungsbahnen »auch unabhängig von einzelnen Bewegungsstadien darstellen [lassen], als Bewegungslinien nämlich.« (Schüwer 2008, 66)



Abb. 10: Diego Velázquez: *Las Hilanderas* (um 1657). Öl auf Leinwand, 222 × 293 cm.
Madrid, Museo del Prado.

31 Auf das Problem der Bewegungsdarstellung im Einzelbild im Verhältnis zur Bildsequenz verweist auch Schüwer (2008, 75) und gelangt zur Feststellung: »Will man die paradoxe Aufgabe lösen, Bewegung in einem Medium starrer Bilder darzustellen, dann gibt es zwei grundsätzliche Herangehensweisen: Man kann die Bewegung als einheitliches Ganzes fassen und ihre *Synthese* darstellen, oder man kann sie in Einzelkomponenten zerlegen und ihre *Analyse* abbilden. Synthese versus Analyse: Die ist die erste Opposition, mit deren Hilfe sich die Mittel der Bewegungsdarstellung gliedern lassen.«

Töpffer bedient sich eines solchen Verfahrens, um bestimmte Bewegungsabläufe zur Darstellung zu bringen. Dies sei an zwei Beispielen kurz demonstriert. In den *Aventures du Docteur Festus* verfolgen sich mehrere Figuren über die Flügel einer Mühle, die dadurch in Bewegung geraten (Abb. 11). Das erste Panel des Ausschnitts zeigt die Segel im Ruhezustand, sie sind deutlich differenzierbar. Im zweiten Panel sind sie in Bewegung geraten. Dabei hat Töpffer nicht mehr die einzelnen Flügel gezeichnet, sondern den von ihnen beschriebenen Radius und die Position ihrer Achsen durch Striche angedeutet. Dadurch entsteht gleichsam ein stroboskopischer Effekt, die Illusion von Bewegung. Das gleiche Prinzip liegt in Abb. 12 vor, die einen Auszug aus der *Histoire de Mr. Cryptogame* zeigt: Mehrere Figuren verfolgen einander hier um den Mast eines Schiffs herum. Der schnelle Bewegungsablauf ist durch Linien angedeutet.

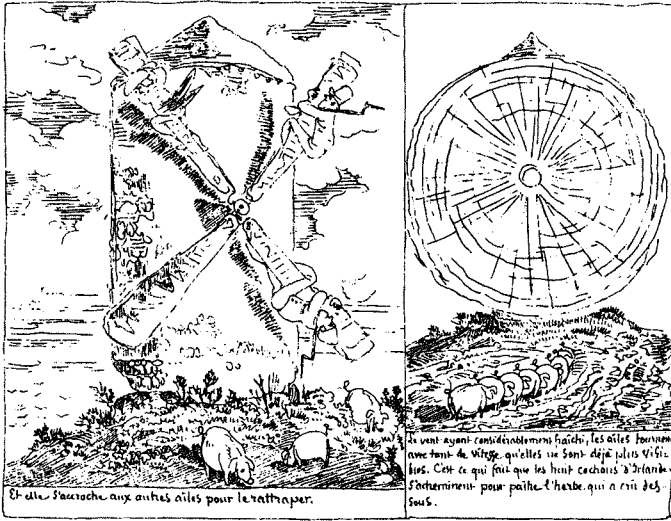


Abb. 11: Rodolphe Töpffer: *Les Aventures du Docteur Festus* (1840). Auszug.



Abb. 12: Rodolphe Töpffer: *Histoire de Mr. Cryptogame* (1845). Auszug.

Die Verwendung von Linien ist ebenfalls ein typisches Prinzip moderner Comics zur Darstellung von (schnellen) Bewegungen. Diese sogenannten *Speed lines* werden in der Regel hinter sich bewegende Personen oder Gegenstände gezeichnet, um zu verdeutlichen, dass die Person oder der Gegenstand eine bestimmte Bewegung vollzogen und eine Wegstrecke zurückgelegt hat. Die *Speed lines* sind ein sprechendes Beispiel dafür, dass Darstellung im Comic, insbesondere die von Bewegung, größtenteils auf Konvention beruht. Die *Speed lines* stellen ein konventionelles Zeichen für die Verdeutlichung einer schnellen Bewegung dar.³²

Mit den *speed lines* verwandt sind Explosionsdarstellungen. Explosionen werden im Comic typischerweise durch eine Explosionswolke und/oder exzentrisch auslaufende Linien dargestellt. Auch bei Töpffer finden wir ansatzweise eine solche Darstellungsweise, beispielsweise beim platzenden Pferd in den *Amours de Mr. Vieux Bois* (Abb. 13) oder bei der vor Eifersucht explodierenden Elvire in der *Histoire de Mr. Cryptogame* (Abb. 14). Das Platzen und die Explosion sind hier jeweils durch von einem Zentrum auslaufende Linien angedeutet.



Abb. 13: Rodolphe Töpffer: *Les Amours de Mr. Vieux Bois* (1837). Auszug.

32 Zur Bedeutung von Linien zur Bewegungsdarstellung im vermeintlich statischen Einzelbild und ihren verschiedenen Anwendungsformen und -möglichkeiten vgl. McCloud 1993, 110f.



Abb. 14: Rodolphe Töpffer: *Histoire de Mr. Cryptogame* (1845). Auszug.

3. Töpffer und die Anfänge des Mediums Comic – Fazit

Für Freunde und seine Pensionsschüler³³ zeichnete Töpffer 1827 seine erste Bildergeschichte unter dem Titel *Histoire de Mr. Vieux Bois*. Zunächst für den privaten Kreis bestimmt, gelangten über Töpffers Schul- und Studienfreund Frédéric Soret einige der Bildergeschichten nach Weimar und in die Hände Goethes. Goethe war voll des Lobes für Töpffer. Dieses gibt Eckermann (1986, 679) in seinen Gesprächen mit Goethe vom 4. Januar 1831 wieder:

Ich durchblätterte mit Goethe einige Hefte Zeichnungen meines Freundes Töpfer [sic] in Genf [...] Das Heft, welches in leichten Federzeichnungen die Abenteuer des Doktor Festus enthielt, machte vollkommen den Eindruck eines komischen Romans und gefiel Goethen ganz besonders. »Es ist wirklich zu toll! Rief er von Zeit zu Zeit, indem er ein Blatt nach dem anderen umwendete: es funkelt Alles von Talent und Geist! [...] Töpfer scheint mir [...] so durchaus originell zu sein, wie mir nur je ein Talent vorgekommen.«

33 Töpffer, der zunächst seinem Vater in der Laufbahn eines Malers folgen wollte, musste aufgrund eines Augenleidens von diesem Vorhaben Abstand nehmen. Statt dessen wurde er Lehrer und gründete 1824 ein eigenes Internat in Genf. 1832 wurde Töpffer dann als Professor für Rhetorik und Literatur an die *Académie de Genève* berufen.

Bestärkt durch die lobenden Worte Goethes entschied sich Töpffer schließlich dazu, seine bis dahin nur als Federzeichnungsmanuskripte existierenden Bildergeschichten als Autographien zu veröffentlichen. Darüber hinaus zeigen vor allem die Versuche, dem neuen Medium einen Namen zu geben, dass der Genfer offensichtlich etwas geschaffen hatte, was in dieser Form bis dahin nicht existierte. Soret und Eckermann bezeichnen die Bildergeschichten Töpffers als »handelnden Roman« und führen aus: »denn man weiß diesen Bilderreihen keinen anderen Namen zu geben.« (Soret/Eckermann 1832, 565) Auch im weiteren Umfeld Goethes fand sich zunächst keine rechte Bezeichnung:

Auch Kanzler von Müller wollte dem Kind einen Namen geben und notierte in seinem Tagebuch: »Seltsame Zeichnungssammlungen von seltsamen karrikirten Köpfen und Szenen zu einem comischen Heldengedicht.« Zschokke machte sich weniger Kopfzerbrechen und nannte die Bildergeschichten »jolies ›Babbocciates«, – je ne sais pas un nom propre pour ce genre, que vous allez introduire dans la poésie.« (Gallati 1976, 88 f.)

Töpffer selbst sprach später im Zusammenhang seiner Bildergeschichten von »littérature en estampes« (Töpffer 1982, 6). In der Öffentlichkeit benannte man das neue Genre nach Töpffers erster veröffentlichter Bildergeschichte, der *Histoire de Mr. Jabot* (1833), schlicht *Jabota* (vgl. Riha 1988, 186). Nicht zuletzt in diesen Reaktionen von Töpffers Zeitgenossen, insbesondere in der Schwierigkeit, dem ›Kind‹ einen Namen zu geben, spiegelt sich der Innovationswert der Bildergeschichten Töpffers.

Wie deutlich geworden sein dürfte, zeichnen sich die Bildergeschichten Rodolphe Töpffers, die seit 1831 publiziert wurden, durch eine vielfältige und avancierte Sequenzgestaltung aus, die das Grundgerüst der Narration darstellt. Zugleich konnte herausgestellt werden, dass ungeachtet der Tatsache, dass sich bei Töpffer keine Sprechblasen finden lassen, Text und Bild bei ihm eine unauflöbliche Einheit bilden. Sofern man diese beiden Kriterien – d. h. das sequentielle Erzählen mittels gezeichneter Bilder und die Synthese von Text und Bild – als notwendige medienspezifische Kriterien des Comics auffasst, kann man nur zu dem Schluß gelangen, dass es sich bei den töpfferschen Bildergeschichten um vollwertige Comics erreicht. Mit Töpffer lässt sich also der historische Zeitpunkt verorten, an welchem sich der Comic als neues Medium herausgebildet hat. Zu Recht kann man Rodolphe Töpffer daher als den Vater des Comics betrachten.

Bibliographie

- Boissonnas, Lucien: Wolfgang-Adam Töpffer. Lausanne 1996.
- Carrier, David: The Aesthetics of Comics. University Park/PA 2000.
- Corleis, Gisela: Die Bildergeschichten des Genfer Zeichners Rodolphe Töpffer (1799-1846). Ein Beitrag zur Entstehung der Bildergeschichte im 19. Jahrhundert. 2. Aufl. München 1979.
- Damman, Günter: Temporale Strukturen des Erzählens in Comics. In: Hein/Hüners/Michaelson 2002, 91-101.
- Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. Konstanz 2008.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: Weimar 1997, 227-229. [Dolle-Weinkauff 1997a]
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic. In: Weimar 1997, 312-315. [Dolle-Weinkauff 1997b]

- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Band 19. München 1986.
- Eisner, Will: *Graphic Storytelling & Visual Narrative*. Tamarac 1996.
- Fallows, David: Diminuendo. In: Grove Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07808> (17.02.2011).
- Gallati, Ernst: *Rodolphe Töpffer und die deutschsprachige Kultur*. Bonn 1976.
- Garden, Greer/Robert Donington: Diminution In: Grove Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42071> (17.02.2011).
- Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation. In: Ders.: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*. Frankfurt a. M. 2004 (= Gesamtausgabe; Bd. 6), 298-314.
- Gombrich, Ernst: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 6th ed. London, New York 2002.
- Groensteen, Thierry: Naissance d'un art. In: Groensteen/Peeters 1994, 65-142.
- Groensteen, Thierry: Les histoires en estampes de Töpffer. Naissance de la bande dessinée. In: Marie Alamir-Paillard (Hg.): *Rodolphe Töpffer (1799-1846). Aventures graphiques. Une exposition des Musées d'art et d'histoire, Département des affaires culturelles de la Ville de Genève en collaboration avec la Musée de la bande dessinée (CNBDI) Angoulême*. Genève 1996, 13-16. [Groensteen 1996a]
- Groensteen, Thierry: Rodolphe Töpffer scénariste. In: Maggetti 1996, 279-292. [Groensteen 1996b]
- Groensteen, Thierry/Benoît Peeters (Hg.): *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Paris 1994.
- Grünewald, Dietrich (Hg.): *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum/Essen 2010.
- Grünewald, Dietrich: Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform. In: Grünewald 2010, 11-31. [Grünewald 2010a]
- Gubern, Román: *Comics. Kunst und Konsum der Bildergeschichte*. Reinbek bei Hamburg 1978.
- Michael Hein: Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. In: Hein/Hüners/Michaelsen 2002, 51-58.
- Hein, Michael/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comics*. Berlin 2002.
- Ihme, Burkhard: Montage im Comic. Spezifische Nutzung eines Erzählmittels. In: Grünewald 2010, 67-83.
- Kempkes, Wolfgang: Comics und Film. Ein Vergleich. In: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Comic Strips. Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung der Bildergeschichte*. Nürnberg 2007, 32-35.
- Knigge, Andreas C.: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In: Heinz Ludwig Arnold/Andreas C. Knigge (Hg.): *Comics, Mangas, Graphic Novels*. München 2009 (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband V/09), 5-34.
- Kuchenbuch, Thomas: *Bild und Erzählung. Geschichten in Bildern. Vom frühen Comic Strip zum Fernsehfeature*. Münster 1992.
- Kunzle, David: *Comic strips and comic books*. In: *The New Encyclopædia Britannica*. Macropædia. 15th ed. Vol. 3. Chicago u. a. 1984, 917-922.
- Kunzle, David: *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson 2007.
- Kunzle, David: Some Supplementary Notes on Early Comic Strips. In: *Film Quarterly* 26 (1972), Nr. 1, 19-23.
- Lacassin, Francis: *Pour un neuvième art. La bande dessinée*. Paris 1971.
- Lacassin, Francis: *Bande dessinée*. In: *La Grande Encyclopédie*. Bd. 3. Paris 1972, 1445-1450. [Lacassin 1972a]

- Laccasin, Francis: The Comic Strip and Film Language. In: *Film Quarterly* 26 (1972), Nr. 1, 11–19. [Laccasin 1972b]
- Maggetti, Daniel (Hg.): *Töpffer*. Genève 1996.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York 1993.
- Packard, Stephan: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen 2006 (= Münchener Universitätschriften. Münchener komparatistische Studien; Bd. 9).
- Peeters, Benoît: Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée. Tournai 1991.
- Peeters, Benoît: Le visage et la ligne: zigzags töpfferiens. In: Groensteen/Peeters 1994, 1–64.
- Peeters, Benoît: Die Erfindung Rodolphe Töpffers. In: *Passagen* (1996) 21, 7–8.
- Platthaus, Andreas: *Im Comic vereint. Eine Bildergeschichte des Comics*. Frankfurt a.M. 2000.
- Platthaus, Andreas: *Die 101 wichtigsten Fragen: Comics und Manga*. München 2008.
- Riha, Karl: *Bilderbogen, Bildergeschichte, Bilderroman. Zu unterschiedlichen Formen des ›Erzählens‹ in Bildern*. In: Wolfgang Haubrichs (Hg.): *Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen 1978, 176–192.
- Riha, Karl: *Zwei Bildergeschichten-Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts. Wilhelm Busch und Rodolphe Töpffer im Kontrast und Vergleich*. In: Michael Vogt (Hg.): *Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch*. Bielefeld 1988, 185–199.
- Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier 2008 (= WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft; Bd. 1).
- Soret, Frédéric/Johann Peter Eckermann: *Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer*. In: *Ueber Kunst und Alterthum* 6 (1832), Nr. 3, 552–573.
- Töpffer, Rodolphe: *Essay zur Physiognomie. Essai de physiognomie*. Dt. u. Frz. Siegen 1982.
- Töpffer, Rodolphe: *M. Jabot. M. Crépin. M. Vieux Bois. M. Pencil. Docteur Festus. Histoire d'Albert. M. Cryptogame*. Paris 1996.
- Töpffer, Rodolphe: *Notice sur l'›Histoire de Mr. Jabot‹*. In: Groensteen/Peeters 1994, 161–163. [Töpffer 1994a]
- Töpffer, Rodolphe: *Notice sur les ›Essais d'autographie‹*. In: Groensteen/Peeters 1994, 171. [Töpffer 1994b]
- Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin, New York 1997.
- Wiese, Ellen: *Rodolphe Töpffer and the Language of Physiognomy*. In: Dies. (Hg.): *Enter: The Comics. Rodolphe Töpffer's Essay on Physiognomy and The True Story of Monsieur Crépin*. Lincoln 1965, IX–XXXII.
- Wiesing, Lambert: *Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild*. In: Jens Balzer/Lambert Wiesing: *Outcault. Die Erfindung des Comics*. Bochum, Essen 2010 (= yellow. Schriften zur Comicforschung; Bd. 3), 35–62.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: »Pas gâter! Pas salir! Pas froisser! Che feu Ba.« Aus: Rodolphe Töpffer: *Voyage à Chamonix* (1830). In: Maggetti 1996, 209.
- Abb. 10: Diego Velázquez: *Die Spinnerinnen (Die Fabel des Arachne)*. In: *The Yorck Project: 40.000 Meisterwerke*. Teil 1: Malerei. Berlin 2007, 21926
- Alle anderen Abbildungen aus: Töpffer 1996.

NEIL STEWART

Nikolaj Karamzin und »Виллиам Шекспир«

I am sort of haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practised on a patient world.

Henry James

1.

Der sterbende William Shakespeare mag sich keine Vorstellung davon gemacht haben, in welchem Maße seine Person und sein Tun die Nachwelt beschäftigen würden, war aber doch bemüht, seine Angelegenheiten geordnet zu hinterlassen. Freilich hatte er am 25. März 1616, bei der Ausarbeitung seines Testaments, nicht so sehr die Generationen von Dramatikern, Schauspielern und Wissenschaftlern im Auge, die sich später über ihn den Kopf zerbrechen sollten, als vielmehr die Interessen der eigenen Familie. Die älteste Tochter Susanna erhielt den Großteil seines Vermögens, der ungeliebte Schwiegersohn Thomas Quiney ging leer aus und Shakespeares Ehefrau Ann wurde das zweitbeste Bett samt dem Bettzeug vermacht.¹ Immerhin: Die Biographen folgender Jahrhunderte kamen auf diese Weise wenigstens zu einem Originaldokument aus der Feder des Mannes, von dem sie ansonsten fast nichts unbestritten Authentisches besaßen.

Das Testament ist zunächst mit energischem Schwung unterschrieben – »By me, William« –, das »Shakespeare« dagegen von zittriger Hand gekrakelt, so als habe den Kranken plötzlich die Kraft verlassen. Er könnte aber auch von Zweifeln hinsichtlich der korrekten Schreibung seines Namens befallen worden sein. Die Zeitgenossen waren in orthographischen Fragen ziemlich flexibel und der Sohn eines Handschuhmachers aus Stratford-upon-Avon findet sich in Quellen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts durch mehr als achtzig Varianten bezeichnet, darunter »Saxber«, »Shak-sper«, »Shaxberd«, »Shakesbye«, »Shacosper« und »Shake-Speare«. In jedem Falle liegt etwas faszinierend Paradoxes in diesem Zittern und Zaudern. Es ist ja nicht irgendwer, der hier mitten im archetypischen Akt literarischer Selbstaffirmation, bei der Niederschrift des eigenen Namens, schwächelt – es ist Shakespeare, der einem vor allem in der angelsächsischen Welt verbreiteten Konsens zufolge größte Dichter aller Zeiten, der Dichter schlechthin: ein mit sich selbst identisches, schöpferisches Individuum von titanenhaftem Format, dessen Existenz allein die Möglichkeit individuellen Schöpfertums gewährleistet. Shakespeare verkörpert das Prinzip des Autors, das idealistische Konzept des Menschen, den Sieg des kreativen Subjekts über den anonym rauschenden Diskurs. Der amerikanische Kritiker Harold Bloom (1997, 11) nimmt in seiner Studie über die Einflussangst als Motor der Literaturgeschichte einzig Shakespeare, den unbeeinflussten Beeinflusser, vom großen Psychodrama aus. Er ist geneigt, den Namen Shakespeares für den Namen Christi einzusetzen (1998, 9), und gründet auf

¹ »I gyve vnto my wief my second best bed with the furniture«, zit. nach: Chambers 1930, 173; dort auch ein Faksimile des Testaments.

ihn seine Verteidigung des abendländischen Humanismus gegen die welsche »School of Resentment«:

Neo-Marxists, New Feminists, French-influenced theorists all demonstrate their cultural materialism by giving us a reduced Shakespeare [...]. The French have never valued originality, and until a belated Romanticism came to France, they never much cared for Shakespeare's plays. They still esteem Shakespeare rather less than do the Indonesians or the Japanese or the Americans. Real multiculturalists, all over the globe, accept Shakespeare as the one indispensable author, different from all others in degree, and by so much that he becomes different in kind. (Bloom 1997, xv)

Roma locuta, causa finita: Bloom zufolge kann Shakespeare im Grunde gar nicht kritisch analysiert, historisiert oder anderweitig kontextuell relativiert werden, er war gewissermaßen immer schon vor uns da. Shakespeare und das Prinzip des Poetischen sind identisch, Shakespeare und der literarische Kanon sind identisch. »Resenters of canonical literature are nothing more or less than deniers of Shakespeare« (Bloom 1997, xix).

Neu ist all dies natürlich nicht, weder was die These, noch was das Pathos, noch was die spezifisch antifranzösische Tendenz angeht. Für englische Kritiker hing die Frage von Kunstregeln bereits zu Zeiten von Addison und Steele eng mit der politisch-kulturellen Rivalität zu Frankreich zusammen; gegen das imposante Lehrgebäude der klassizistischen Regelpoetik verteidigte man sich schon im achtzehnten Jahrhundert, indem man den Elisabethaner zum Überwinder aller Theorie aufbaute (Taylor 1992, 77). Auf dem Kontinent gewann ein überaus wirkmächtiges, dem historischen Shakespeare gewiss ziemlich unähnliches Bild 1759 in Lessings Literaturbriefen Konturen. Dort heißt es, ein »französisierendes Theater« sei »der deutschen Denkungsart« unangemessen, denn diese verlange »das Große, das Schreckliche, das Melancholische«. Der Aufbruch der deutschen Literatur müsse mit Shakespeare beginnen, denn »ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden und am leichtesten von so einem, der alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt« (Lessing 1972, 49–50). Der »Sturm und Drang« sollte Shakespeare dann als ein solches vom Ballast der Tradition nicht beschwertes, unverbildetes Genie feiern, als Dichter, der anstelle der mechanischen Befolgung alter Tragödiengesetze intuitiv das eigentlich Tragische und eigentlich Menschliche traf, – ein riesenhaftes Naturkind, »dem das volle Herz gerade so überquoll, wie ihm der Schnabel gewachsen war« (Posener 1995, 118). Er avancierte zu einer nicht analysierbaren *blackbox*; man konnte andere an ihm, ihn aber an gar nichts messen, allenfalls an der Natur, mit der er identisch war. Shakespeare stand für Spontaneität statt Regelstarre, Gefühl statt Ratio, geniale Unregelmäßigkeit statt handwerklicher Korrektheit, schließlich auch für anglo-germanische Romantik statt französischem Klassizismus. 1823 suchte der Franzose Stendhal (1925, II 25) in *Racine et Shakespeare* das literarische Establishment seines Heimatlandes aus der Reserve zu locken, indem er den barbarischen Barden zum Musterbeispiel eines Künstlers erklärte, der »männliche Poesie« nach den Bedürfnissen seiner Gegenwart geschrieben habe, ohne sich um die überkommenen Konventionen einer effeminierten Gesellschaft zu kümmern. Für den Romancier lag darin nichts weniger als das Wesen des Romantischen beschlossen: »Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leur habitudes et leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de

plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères» (Stendhal 1925, I 39).

Alles, wie gesagt, nicht neu. Allgemein weniger bekannt als die skizzierten Texte und Tendenzen ist aber das russische Schicksal Shakespeares um 1800, welches uns in der Folge beschäftigen soll.

2.

Hundertsiebzig Jahre nach dem Tode Shakespeares hatte die russische Literatur im europäischen Vergleich wenig zu bieten. Renaissance und Humanismus hatten im Moskauer Reich nicht stattgefunden. Das archaische, schwerfällige Kirchenslavisch, eine Liturgiesprache südslavischen Ursprungs, genügte den Ansprüchen an eine moderne Literatursprache in keiner Weise, die russische Umgangssprache wiederum war für hohe Literatur nur sehr bedingt zugelassen. Das Miteinander dieser beiden Idiome regelte eine zu ihrer Zeit revolutionäre, neben anderen europäischen Theorieentwürfen der Epoche aber einigermaßen krude sich ausnehmende poetologische Verordnung, die »Drei-Stile-Lehre« von Michail Lomonosov (1711-1765). In seinem *Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke* [Vorrede über den Nutzen der Kirchenbücher in der russischen Sprache, 1758] unterteilte Lomonosov den russischen Wortschatz in – vorgeblich² – drei Kategorien: 1.) Wörter gemeinslavischen Ursprungs, d. h. im Russischen wie im Kirchenslavischen gleichermaßen gebräuchliche Wörter, 2.) rein kirchenslavische, in der Alltagssprache ungebräuchliche Wörter und 3.) Wörter der russischen Umgangssprache, die in den kirchlichen Büchern nicht vorkamen. Diesen lexikalischen Gruppen korrespondierten die »drei Stile«: ein »hoher« (»высокий штиль«), in dem Wörter der ersten beiden, ein »mittlerer« (»посредственный штиль«), in dem Wörter der ersten und dritten sowie ein »niedriger« (»низкий штиль«), in dem Wörter nur der dritten – also keinerlei kirchenslavische Elemente – zugelassen waren. Im hohen Stil waren Ode, heroisches Epos und feierliche Rede, im mittleren Drama, Satire, Ekloge und Elegie, im niedrigen Komödie, Lied, Privatbrief und gewöhnliche Beschreibung auszuführen. In den Salons von Moskau und St. Petersburg sprach und korrespondierte man freilich in der Regel ohnehin auf Französisch. Auch die herrschende Kunst doktrin war die des französischen Klassizismus, verkündet, praktiziert und für Russland kanonisiert durch den Dramatiker Aleksandr Sumarokov (1717-1777).

Zweihundert Jahre nach dem Tode Shakespeares befand sich Russland auf dem besten Wege zur literarischen Weltgeltung, um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war die russische Romankunst international führend. Diesen rasanten Aufstieg begründete zwischen etwa 1790 und 1830 ein beispielloses Modernisierungsprogramm.

2 Strenggenommen sind es fünf: Bei der Definition der Wortklassen werden nämlich einerseits »ungebräuchliche und sehr veraltete« (»неупотребительные и весьма обветшалые«) Wörter ausgeschlossen, andererseits »verächtliche, die in keinem Stil zu verwenden sich ziemt« (»презренные слова, которых ни в каком штиле употребить непристойно«); vgl. Lomonosov 1965, 496-497. Überhaupt ist es zweifelhaft, ob Lomonosov selbst sein Traktat als die autoritativ-präskriptive literarische Gattungstheorie konzipierte, als die es viele Zeitgenossen und seither weite Teile der russistischen Forschung angesehen haben. Tatsächlich handelt es sich beim *Predislovie* offenbar um eine Gelegenheitsarbeit und bei der viel zitierten – und an sich ja keineswegs besonders originellen – »Drei-Stile-Theorie« womöglich um nur einen illustrierenden Punkt der Argumentation (vgl. Keipert 1994).

Indem sie westliche Vorbilder zunächst imitierten und später kreativ adaptierten, schufen russische Autoren eine Literatursprache praktisch neu, etablierten Modelle künstlerischer Subjektivität und begründeten damit die Tradition, welche schließlich Puškin, Tolstoj und Dostoevskij hervorbringen sollte.

Wenn ein solcher Vergleich nicht in so unverantwortlicher Weise ahistorisch wäre, könnte man versucht sein, sich diesen Prozess als das Hochziehen eines Neubaus »auf der grünen Wiese« vorzustellen, und auch die Parallele zur Erbauung der Stadt St. Petersburg inmitten eines unwirtschaftlichen Sumpfbereiches (1703) drängt sich ja geradezu unwiderstehlich auf: Hier wie dort wurden Rohmaterialien und *know how* im großen Stil importiert, wurde ein radikaler Bruch mit der altrussischen Tradition bewusst vollzogen, wurde der Anschluss an die Moderne dem Land als Gewaltkur verordnet. Hier wie dort wurde der Modernisierungs- und Europäisierungsschub überaus ambivalent aufgenommen und bisweilen als Trauma erlebt. Zar Peter der Große (1672–1725), der die alte Metropole Moskau durch eine neue, nach westlichen Mustern gebaute Hauptstadt ersetzte und die Bojaren zwang, sich die Bärte zu scheren, sah sich mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert wie siebzig Jahre nach ihm der Schriftsteller Nikolaj Karamzin (1766–1826), der die russische Literatursprache modernisierte, den Einfluss des Kirchenslavischen zurückdrängte und seinen Landsleuten die deutsche, englische und französische Literatur erschloss: Beide wurden von konservativ gesinnten Zeitgenossen als Verräter am heiligen, »hölzernen« Russland, als vor dem Westen buckelnde Epigonen und Atheisten angefeindet. Beide setzten sich und ihre Reformen letztlich durch. Allerdings geriet das Ergebnis in einen wie im anderen Fall nicht automatisch zum Duplikat der westeuropäischen Vorlage und gerade die russische Literatur bezieht ihr typisches Profil seit jeher aus der Mischung ausländischer Kulturimporte mit indigenen Traditionen.

Für ihre Entwicklung war es dabei prägend, dass die oben beschriebene *take-off* Phase mit der Konjunktur von Vorromantik und Empfindsamkeit in Europa koinzidierte. Einem slavistischen Axiom zufolge vollzog sich in Russland der Aufbruch in die literarische Moderne um 1800 als Wechsel vom französisch-klassizistischen zum anglo-germanischen, d. h. romantischen Paradigma. Das Reformprogramm des bekennenden Sentimentalisten Karamzin bestand freilich zunächst darin, seine Landsleute mit der gesamten Bandbreite des westeuropäischen Geisteslebens bekannt zu machen. Dazu dienten zahlreiche Übersetzungen und Rezensionen, vor allem aber sein Hauptwerk, die *Pis'ma russkogo putešestvoennika* [Briefe eines russischen Reisenden, 1791]. Dieser Roman war das Ergebnis einer Bildungsreise, welche den Autor über ein Jahr nach Deutschland, der Schweiz, Frankreich und England geführt hatte, wo er die führenden Köpfe seiner Zeit traf: Kant, Karl Philipp Moritz, Herder, Wieland, Lavater, Bonnet u. a. Die Briefe seines fiktionalen, aber stark autobiographisch konzipierten Helden informierten den russischen Leser einerseits, ermöglichten es ihm aber andererseits, eine eigene Identität zwischen Identifikation und Abgrenzung zu finden; Karamzins Text wurde so zu einem zentralen Werk für das kulturelle Selbstverständnis der Russen überhaupt. Der »reisende Russe« zwischen West und Ost ist ein bis heute beliebter Selbstbeschreibungstopos.

Als sprachlicher Neuerer konzipierte und propagierte Karamzin anstelle des Lomonosovschen Systems den sogenannten »neuen Stil« (»новый слог«). Dabei wurde im Prinzip einfach der »mittlere Stil« Lomonosovs dominant gesetzt; lexikalische Archaismen und Kirchenslavismen waren fortan genauso zu vermeiden wie die knirschenden

und quietschenden Partizipialkonstruktionen und *dativi absoluti*, die ältere russische Texte so ungenießbar gemacht hatten. Zugleich bereicherte Karamzin das Russische um zahlreiche neue Worte und syntaktische Wendungen, die er mit ausgeprägtem Sprachgefühl vor allem dem Französischen nachbildete oder entlehnte. Auf diese Weise entstand ein ganzes Vokabular, mit Hilfe dessen abstrakte und auf das innere Leben des Menschen bezügliche Sachverhalte ausgedrückt werden konnten, für die das Russische zuvor keine adäquaten sprachlichen Mittel besessen hatte.

Es versteht sich, dass die Durchsetzung solcher Reformen gegen das Prestige des Dichterstürzen Lomonosov und vor allem gegen die sakrale Autorität des Kirchenslavischen kein leichtes Unterfangen sein konnte. Aber gleich bei seinen ersten Schritten stieß Karamzin ja auf einen Autor, der zu dieser Zeit in ganz Europa heiß diskutiert wurde und all denen als Rammbock zuhanden war, die da gegen die Trutzburgen der Tradition stürmten und drängten: Shakespeare!

3.

Interesse an Shakespeare zeigte Karamzin bereits in seiner Simbirsker Jugendzeit. Mit durchaus charakteristischem Selbstbewusstsein verkündete der Neunzehnjährige einem belustigten Moskauer Freund seinen Plan, das Gesamtwerk des Elisabethaners zu übersetzen (Zaborov 1965, 72). Daraus wurde nichts, immerhin aber veröffentlichte er im Jahre 1787 als seinen literarischen Erstling eine Übertragung von *Julius Caesar*, in der übrigens irrigen Annahme, damit als erster Shakespeare ins Russische gebracht zu haben.³

Karamzin, dessen Name auf dem Titelblatt nicht genannt ist, stellte seiner Arbeit ein kurzes Vorwort voran, in dem er zu Shakespeare, seinen Kritikern und den eigenen übersetzerischen Prinzipien Position bezieht. »Dieser Autor«, heißt es dort, »lebte in England zur Zeit von Königin Elisabeth und war einer jener großen Geister, für die man Jahrhunderte rühmt« (1).⁴ Als Bekannter des vom Schicksal nach Moskau verschlagenen deutschen Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) – sie begegneten sich wohl im Kreis der freimaurerischen Rosenkreuzer – war Karamzin über die Philosophie des deutschen »Sturm und Drang« aus erster Hand informiert und sein Shakespeare kommt in dieser Hinsicht auch überaus einschlägig daher: »All seine genialen Bilder sind unmittelbar der Natur nachempfunden [...]. Menschen jeder sozialen Schicht und jeden Alters, jede Leidenschaft und jeder Charakter sprechen bei ihm mit eigener Stimme« (4).⁵ Einmal mehr vertritt also Shakespeare das künstlerische Existenzrecht des Individuellen gegenüber dem Idealen und es liegt natürlich auf der Hand, hinter diesem Argument einen Befreiungsschlag Karamzins gegen das Diktat der Lomonosovschen Rhetorik zu vermuten sowie die Entschlossenheit, sich bei der Übersetzung nicht vom Reglement der »drei Stile« einengen zu lassen (die Angelegen-

3 Es hatte schon früher in demselben Jahr 1787 eine anonyme Übersetzung von *Richard III.* gegeben, diese freilich war eine Übertragung zweiter Hand aus dem Französischen gewesen (Alekseev 1965, 36–37).

4 »Автор сей жил в Англии во времена королевы Елизаветы и был из тех великих духов, коими славятся веки«.

5 »Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают [...]. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком«.

heit ist freilich nicht ganz so eindeutig, wie man meinen möchte, wir werden noch darauf zurückkommen).

Ausführlich wird auf die französische Kritik an Shakespeare, vor allem auf die Äußerungen Voltaires,⁶ eingegangen.

Aber auch dieser große Mann blieb, wie so viele andere, nicht von kleinkarierten Angriffen einiger armseliger Kritiker verschont. Der berühmte Sophist Voltaire bemühte sich zu beweisen, dass Shakespeare ein höchst mittelmäßiger Autor, voll kleiner und großer Unzulänglichkeiten war [...]. Ich halte es für überflüssig, hier ausführlich solche Ansichten zu widerlegen, die es zum Ziel haben, den Ruhm Shakespeares zu mindern. Ich stelle nur fest, dass all die, die sich bemühten, seine Verdienste herunterzuspielen, gegen ihren Willen doch einräumen mussten, dass es bei ihm auch viel Ausgezeichnetes gebe. Der Mensch ist eitel, er fürchtet sich, andere zu loben, weil er sich nicht selbst herabsetzen will. Voltaire selbst ist Shakespeare an vielen der besten Stellen seiner Tragödien verpflichtet, aber dessen ungeachtet verglich er ihn mit einem Narren und stellte ihn noch unter Scarron. Daraus könnte man einige für das Andenken Voltaires überaus peinliche Schlüsse ziehen, aber ich halte mich zurück, eingedenk der Tatsache, dass dieser Mann schon nicht mehr auf unserer Welt weilt. Dass Shakespeare die dramatischen Regeln nicht einhielt, entspricht der Wahrheit. Der eigentliche Grund dafür war, scheint mir, seine stolze Einbildungskraft, welche sich nicht irgendwelchen Vorschriften unterwerfen konnte. Sein Geist war wie ein Adler, dessen Bahn nicht mit denselben Maßen gemessen werden kann, mit denen die Nachtigallen ihren Flug messen. Er mochte die sogenannten Einheiten nicht beachten, welche unsere heutigen Dramatiker so streng einhalten, er wollte seiner Phantasie keinen engen Grenzen setzen. Er schaute nur auf die Natur und sonst kümmerte er sich um nichts [...]. Sein Genius, ähnlich dem der Natur, erfasste mit seinem Blick die Sonne so gut wie die Atome. Mit gleicher Kunstfertigkeit porträtierte er den Helden und den Narren, den Klugen und den Wahnsinnigen, Brutus und den Schuhmacher. Seine Dramen sind wie das Theater der Natur voller Widersprüche und doch stellen sie gemeinsam ein vollendetes Ganzes dar, das keinerlei Korrektur seitens der heutigen Theaterkritiker bedarf (4-6).⁷

6 Im Vorwort zu seinem Drama *(Edipe)* plädiert Voltaire für die Einhaltung der drei dramatischen Einheiten *à la française* und nennt Shakespeares *Julius Caesar* (1599), »l'ancien Jules César des Anglais«, als groteskes Beispiel für die Folgen ihrer Missachtung (Voltaire 1877-1883, II 52). In seinem Kommentar zur Edition der Werke Corneilles wird der Engländer für die barbarische Vermischung des Grobkomischen (»des plaisanteries grossiers«) mit dem Heroisch-Tragischen getadelt (Voltaire 1877-1883, XXXI 203).

7 »Но и сей великий муж, подобно многим, не освобожден от колких укоризн некоторых худых критиков своих. Знаменитый софист, Вольтер, силился доказать, что Шекспир был весьма средственный автор, исполненный многих и великих недостатков [...]. Излишним почитаю теперь опровергать пространно мнения сии, уменьшение славы Шекспировой в предмете имевшие. Скажу только, что все те, которые старались унизить достоинства его, не могли против воли своей не сказать, что в нем много и превосходного. Человек самолюбив, он страшится хвалить других людей, дабы, по мнению его, самому сим не унизиться. Вольтер лучшими местами в трагедиях своих обязан Шекспиру но, невзирая на сие, сравнивал его с шутом и поставил ниже Скаррона. Из сего бы можно было вывести весьма оскорбительное для памяти Вольтеровой следствие но я удерживаюсь от сего, вспомя, что человека сего нет уже в мире нашем. Что Шекспир не держался правил театральных, правда. Истинною причиною сему, думаю, было пылкое его воображение, не могшее покориться никаким предписаниям. Дух его парил, как орел, и не мог парения своего измерить той мерою, которою измеряют полет своей воробьи. Не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматические авторы так крепко придерживаются,

Die hier geäußerten Thesen einschließlich der illustrierenden Vergleiche (romantisch-naturhafter Adler versus klassizistisch-domestizierte Nachtigall) klingen im Kontext der europäischen ästhetischen Diskussionen um 1800 freilich überaus vertraut und Karamzin scheint auch in der Tat zunächst nicht mehr getan zu haben, als die geläufigen Topoi für seine Einleitung zusammenzuschreiben. Zum Teil übernahm er sie direkt aus dem Vorwort der französischen Übersetzung von Pierre Letourneur (1776), dem Kommentar zur deutschen von J. J. Eschenburg (1777) und aus Chr. M. Wielands Essay *Der Geist Shakespeares* (1773).⁸ Dass es sich hier mehr um einen Akt des Zitierens als um eine eigenständig entworfene, originelle Stellungnahme handelt, erscheint vor allem dann bedeutsam, wenn man sich vergegenwärtigt, dass des Russen ästhetisches Konzept zum Zeitpunkt der Shakespeare-Übersetzung ja noch keineswegs besonders weit herangereift war. Das Vorwort zu *Julij Cezar*⁹ liest sich heute vor allem deshalb wie ein Manifest des Karamzinschen Reformprogramms, weil man in der Rückschau von diesem Programm, von Karamzins Verdiensten um die russische Literatursprache und den Siegeszug des »neuen Stils« weiß. Der Verfasser, so scheint es, wusste davon 1787 noch wenig.

Jedenfalls suggeriert dies der russische Text der Tragödie. Karamzin hält sich ziemlich genau an seinen Vorsatz, »getreu zu übersetzen und dabei solche Ausdrücke möglichst zu meiden, die unserer Sprache nicht gemäß sind« (7)⁹ – so verzichtet er wohlweislich auf die Nachbildung des englischen Blankverses, stellt dafür aber die Einteilung in Akte und Szenen wieder her, welche Letourneur verändert hatte –, stilistisch jedoch geht er bei all dem überraschend wenig über das von der klassizistischen Tradition Vorgegebene hinaus. Ein gutes Beispiel ist das rührende Gespräch des prospektiven Tyrannenmörders Brutus mit seiner Frau, eine Passage, die wegen ihrer emotionalen Innigkeit berühmt und von großer Privatheit gekennzeichnet ist. Die Ehegatten begegnen sich im Nachtgewand und Portia stellt ihren Mann besorgt zur Rede:

Is Brutus sick? And is it physical
 To walk unbraced and suck up the humours
 Of the dank morning? [...]
 To dare the vile contagion of the night
 And tempt the rheumy and unpurged air
 To add unto his sickness? [...]
 Why are you heavy, and what men tonight
 Have had resort to you? [...]

не хотел он полагать тесных пределов воображению своему. Он смотрел только на натуру, не заботясь, впрочем, ни о чем [...]. Гений его, подобно гению природы, обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и героя и шута, умного и безумца, Брута и башмашника. Драмы его, подобно неизмеримому театру природы, исполнены многообразия: все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театралных критиков».

8 Diesen Prätexten geht Olga Kafanova (1983, 159–161) systematisch nach und kommt zu dem Ergebnis, dass vor allem Eschenburg von Karamzin ausgiebig konsultiert wurde, nicht nur für das Vorwort, sondern auch für die Übersetzung selbst. Der Russe, dessen Deutschkenntnisse um 1787 noch beträchtlich besser waren als seine Englischkenntnisse, scheint zwar vom englischen Text ausgegangen zu sein, hat den deutschen zur Lösung konkreter sprachlicher Probleme aber offenbar regelmäßig herangezogen.

9 »Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противных нашему языку выражений«.

Am I your self
 But as it were in sort or limitation?
 To keep with you at meals, comfort your bed
 And talk to you sometimes? Dwell I but in the suburbs
 Of your good pleasure? If it be no more,
 Portia is Brutus' harlot, not his wife (II.i, 281-2).

Bei Karamzin bleibt von der eigentümlichen Atmosphäre dieser Szene wenig übrig. Seine »Porcija« spricht ein kirchenslavisch getöntes, unangemessen feierliches Russisch, dabei den Wortlaut der Vorlage in bisweilen absurd pedantischer Weise nachbildend: »Брут болен, а восстал с здорового ложа своего для того, чтоб предаться вредной мокроте ночи и подвергнуть себя нечистому, дождевых капель исполненному воздуху, дабы еще увеличить болезнь свою«. Gegen den Gebrauch der Konjunktion »дабы« (»auf dass«/»damit«) wettete Karamzin (1984, II 24) selbst wenige Jahre später (1791) in seiner Rezension einer russischen Ariost-Übersetzung, diese sei »gar zu behördenhaft und [klinge] widerlich« im Munde einer schönen Frau.¹⁰ Im *Julij Cezar* verwendet er sie selbst, wenige Zeilen später gleich noch einmal: »[O]ткроешь мне [...] почто ты так задумчив и какие люди в сию ночь у тебя были? [...] Разве я только отчасти и с некоторыми условиями твоею сделалась, дабы только вкушать с тобою пищу, услаждать твое ложе и иногда разговаривать с тобою? Разве обретаюсь я только в предместьях твоей благосклонности? – Если так, то Порция только наложница Брутова, а не жена его«. ¹¹

Wenn andernorts, etwa in der tumultuösen Begegnung des Poeten Cinna mit dem Pöbel (III.iii), umgangssprachliche Elemente vorkommen, so darf dies nicht zu dem Schluss führen, Karamzin wende sich hier mit Shakespeare gegen die klassizistischen Konventionen. Denn genau dies war ja im System Lomonosovs vorgesehen: Die fanatisierten Plebejer, welche den unschuldigen Dichter lynchen, äußern sich im »niederen« Stil und verhalten sich dabei genauso vorschriftsmäßig wie der Kriegsheld Antonius, wenn er beim Anblick des toten Caesar im »hohen« Stil ruft: »О мир! ты был паствою Еленя цего!« (III.i).¹² Aller Emphase des Vorwortes zum Trotz bricht Karamzin in seiner Übersetzung die traditionellen Regeln nicht, er bestätigt sie (vgl. auch Levin 1963, 158-9).

Dazu ist zweierlei festzustellen. Zum einen brach Karamzin Regeln auch später nicht gern, geschweige denn, dass er den Regelbruch je zum Prinzip erhoben hätte. Dieser Simbirsker Adlige und konservative Monarchist war nichts weniger als ein rebellischer Individualist, der mit Shakespeare unter dem Arm die Schranken der Tradition hätte niederreißen wollen. Um die russische Literatursprache neu zu begründen, mussten mittelfristig Regeln abgeschafft werden, aber dies geschah, um neue Regeln einzuführen. Und die Konventionen, welche Karamzin und seine Gefolgsleute etablierten, erwiesen sich bald als mindestens genauso rigide, wie es die alten gewesen waren. Lomonosovs »Drei-Stile-Lehre« hatte nach dem Prinzip der Angemessenheit funktioniert: Je nach Gegenstand wählte man die adäquaten sprachlichen Mittel zu seiner Darstellung. Karamzins Literaturkonzept verordnete den »mittleren Stil« ohne Ausnahme. Ein

10 »Это слишком по-приказному и очень противно в устах такой женщины, которая, по описанию Ариостову, была прекраснее Венеры«.

11 Zu Karamzins lexikalischen Anleihen bei der zeitgenössischen russischen Kanzleisprache und zu anderen stilistischen Unebenheiten vgl. ausführlicher Kafanova (1983, 161-162).

12 Von daher hat das Beispiel der Cinna-Szene in Bezug auf Karamzins literarische Originalität nicht ganz die Beweiskraft, die ihm z. B. Zaborov (1965, 74) beimisst.

Text war literarisch, wenn er den Forderungen nach »приятность« (»Angenehmheit«) und »изящность« (»Eleganz«) entsprach. Tat er es nicht, war er es nicht. Der »neue Stil« errichtete gerade in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Gültigkeit eine Art Diktatur des guten Tons und die Bedeutung, welche im ästhetischen System der Karamzisten dem »вкус« (»Geschmack«) als kunstkritischer Kategorie zugemessen wurde, ist ohne Weiteres dem Fetischismus vergleichbar, mit dem der französische Klassizismus am Richtmaß des »goût« festhielt. Wenn Karamzin in seiner »präromantischen Phase« (Neuhäuser 1974, 192)¹³ zwischenzeitlich dazu übergang, transgressive Erzählungen mit wilden Leidenschaften, inzestuösen Verwicklungen und schreckensromantischen Sujets zu verfassen,¹⁴ dann musste er dazu vor allem die Grenzen überschreiten, die er selbst gezogen und die seine zahlreichen Epigonen befestigt hatten.

Zweitens hatte ein Bekenntnis zu Shakespeare zu der Zeit, da die romantischen (bzw. vorromantischen) Tendenzen sich in Europa ausbreiteten, nicht unbedingt zu bedeuten, dass der, der sich da bekannte, mit besonderer Leidenschaft die Stücke des Gefeierten verschlang, dass er *Macbeth*, *Romeo & Juliet* oder *Hamlet*, ganz zu schweigen von *Pericles*, *The Merry Wives of Windsor* oder *The Two Gentlemen of Verona* tatsächlich studiert hatte und in der eigenen künstlerischen Praxis nachbilden wollte (auch Karamzin z. B. schrieb ja keine Dramen). Die Berufung auf das »Sturm und Drang«-Konstrukt Shakespeare war oft genug eine rein pragmatische Handlung, mit der das Individuum sein Recht gegenüber der Tradition einklagte und allgemein die Absicht bekundete zu handeln. Indem man auf Shakespeare deutete, ergriff man das Wort. Was man sagte, nachdem das Wort erteilt worden war, ob man die Regeln befolgte, modifizierte oder brach, stand auf einem anderen Blatt. Karamzins literarisches Debüt mit einer ziemlich konventionellen Übersetzung des *Julius Caesar* könnte man als ein solches »Räuspern« interpretieren, sein rhetorischer *šekspirizm* des Jahres 1787 unterscheidet sich darin von der systematischeren Art und Weise, in welcher er mit dem Engländer in späteren Texten argumentiert.

Die Konzessionen an die klassizistische Doktrin nutzten seinem Werk in einer Hinsicht nichts: Zu einer Zeit, da Zarin Katharina II. die Freimaurer verfolgte, ihre Zirkel auflöste und ihre Druckereien schloss, konnte ein Stück zum Thema Tyrannenmord, übersetzt von einem ehemaligen Freimaurer, nicht reüssieren. *Julij Cezar*,¹⁵ das zunächst viel Lob geerntet hatte, landete 1794 auf einer Liste »schädlicher Bücher« und die Auflage wurde zu großen Teilen verbrannt, gemeinsam übrigens mit Voltaires *La Mort de César* (Zaborov 1965, 74–5).

4.

Vier Jahre nach der *Julius Caesar*-Übersetzung begann das Werk zu erscheinen, welches Karamzin berühmt machen sollte: die *Pis'ma russkogo putešestvennika*. Der Verfasser zeigt sich hier auf der Höhe seines Schaffens und den »neuen Stil« von seiner besten

13 »Karamzin was well on his way [...] towards preromantic attitudes, but stopped short of accepting all the implications, when the terror of the revolution, accompanied by repercussions in Russia, broke loose. He returned to a sentimental aestheticism which assumed very definite moralistic overtones«.

14 *Ostrov Borngol'm* (1794) [Die Insel Bornholm], *Sierra-Morena* (1795).

Seite, als elegantes und präzises Ausdrucksmedium.¹⁵ Shakespeare spielt wieder eine zentrale Rolle. Besonders in den Briefen aus England ist von ihm häufig die Rede, aber der Reisende kommt durchaus auch anderswo auf ihn zu sprechen. Dabei ist Karamzins Auseinandersetzung mit Shakespeare in den *Pis'ma* um einiges intensiver und konkreter als sie es noch im Vorwort des *Julij Cezar'* gewesen war. 1791 standen mit der Reform der russischen Literatursprache sowie der sondierenden Erschließung der westeuropäischen Nationalkulturen ziemlich handfeste Projekte an und entsprechend differenzierte Anforderungen kamen auf Karamzin zu – auch in seiner Eigenschaft als Leser und Ausleger Shakespeares.

Zöge man die Stellen zusammen, an denen Shakespeare und seine Dramen Erwähnung finden, sei es, dass sie selbst kommentiert, sei es, dass zeitgenössische Kunstwerke mit ihnen verglichen werden, das Ergebnis gliche einer Art ideologischem Skelett des Romans (und gäbe eine überaus handliche Kurzversion ab). Der Engländer ist für Karamzin bei der Einordnung und Beurteilung seiner Reiseeindrücke ein fixer Bezugspunkt und »steter Wegbegleiter«: »Objekt begeisterter (wenn auch nicht bedingungsloser) Verehrung«, »Freund, Ratgeber und manchmal auch Richter« (Zaborov 1965, 79–80).¹⁶

Bei aller Konstruiertheit des Textes – die Authentizität und Unmittelbarkeit signalisierende Briefform gehört natürlich zum Kalkül – beziehen die ästhetischen Reflexionen der *Pis'ma* eine gewisse Anschaulichkeit übrigens schon daher, dass sie typischerweise am praktischen Beispiel einer konkreten Inszenierung entwickelt werden. Karamzin, den man in den Schauspielhäusern von St. Petersburg oder Moskau eher selten zu sehen bekam, scheint auf seiner Europareise beinahe jeden Abend eine Theateraufführung besucht zu haben (Lotman 1997, 134).

Vom Spiel der deutschen Mimen ist er nicht wenig angetan und führt ihre expressiven Fähigkeiten auf die dramatische Tradition des »Sturm und Drang« zurück. Diese wiederum ist mit all ihren Stärken und Schwächen gleichermaßen dem Naturkind Shakespeare verpflichtet:

Ich glaube nicht, dass die Deutschen solche Schauspieler hätten, wenn es bei ihnen nicht Lessing, Goethe, Schiller und andere dramatische Autoren gegeben hätte, die mit solcher Lebendigkeit den Menschen darstellen, wie er ist, ohne überflüssigen Schmuck und ohne alle französische Schminke, welche für einen Menschen mit natürlichem Geschmack inakzeptabel ist. Während ich Shakespeare oder einige der besseren deutschen Dramen lese, vermag ich mir bereits lebhaft vorzustellen, wie ein Schauspieler agieren sollte und wie was auszusprechen ist (Karamzin 1984, I 98).¹⁷

15 Rückblickend muss freilich eingeräumt werden, dass sich gerade dieser Klassiker der russischen Literatur in der Rezeption als sperrig erwiesen hat. In der Sowjetunion galt Karamzin als verdächtig, man störte sich an seinen Westkontakten und seinem politischen Konservatismus. Bis heute gibt es keine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe seiner Werke. Vor allem aber erschließt sich modernen Lesern, auch denen, die den Text im Original lesen, seine sprachschöpferische Leistung nicht mehr – und zwar paradoxerweise deshalb, weil sich die meisten seiner Neuerungen längst durchgesetzt haben und als solche gleichsam unsichtbar geworden sind. Reduziert um diese semiotische Valenz nehmen sich weite Passagen der *Pis'ma* in der Tat einigermaßen trivial aus.

16 »Английский драматург оказывается своего рода ›вечным спутником‹ Карамзин-писателя, и не только объектом восторженного (хотя и не безоговорочного) поколения, но также другом, советчиком, а иногда и судьей«.

17 »Я думаю, что у немцев не было бы таких актеров, если бы не было у них Лессинга, Гете, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живостью представляют

Über Schillers *Don Carlos* (1787) heißt es, dies sei »eines der besten deutschen Stücke«, weil »im Geiste Shakespeares geschrieben«. Dabei hat Karamzin, der Verkünder und Kanonisorator des maßvoll-eleganten »neuen Stils« im Russischen, bezeichnenderweise doch etwas auszusetzen, nicht nur an Schiller, sondern auch an Shakespeare selbst. Beide verwenden nämlich »zu viele figurative Ausdrücke [...], die zwar den Scharfsinn des Autors belegen, aber im Drama fehl am Platze sind« (Karamzin 1984, I 104).¹⁸

In Paris betreibt der reisende Kritiker systematisch die später von der russischen Literaturgeschichtsschreibung so viel zitierte Ablösung des französischen durch das anglo-germanische Paradigma.

Ich habe meine Ansichten über die französische Melpomene nach wie vor nicht geändert. Sie ist edel, groß, überaus schön, aber niemals rührt sie mich, niemals ergreift sie mein Herz so, wie die Muse Shakespeares oder einiger (zugegebenermaßen weniger) Deutscher. Die französischen Poeten haben einen feinen, zarten Geschmack und können in der *Kunstfertigkeit* ihres Schreibens als Vorbilder gelten. Was aber die Darstellung glühender und tiefer *Empfindungen der Natur* angeht – verzeiht mir, o heilige Schatten Corneilles, Racines und Voltaires! –, so müssen sie den Engländern und den Deutschen den Vorrang lassen. Ihre Tragödien sind voll von glänzenden Bildern, welche höchst kunstvoll Farben und Schattierungen kombinieren, aber ich bewundere sie meistens mit kaltem Herzen [...]. Überall diese Griechen und Römer *à la française*, die in verliebtem Entzücken dahinschmelzen, bisweilen philosophieren, denselben Gedanken in diverse, ausgesuchte Worte kleiden, sich im Labyrinth der Rhetorik verlieren und darüber vergessen zu handeln.

Dem klassizistischen Tand wird per Fußnote sogleich die Kunst Shakespeares gegenübergestellt. Karamzin zitiert – im Original und in eigener russischer Übertragung – den Monolog König Lear's (»Blow winds, rage, blow ...«, III.ii) und fordert »die Kenner des französischen Theaters« auf, ihm doch bei Corneille oder Racine irgendetwas Vergleichbares zu zeigen: »[Diese Verse] zerreißen die Seele, sie grollen ähnlich dem Donner, den sie beschreiben, und lassen das Herz des Lesers erzittern. Was aber verleiht ihnen diese schreckliche Kraft? Die extreme Situation des königlichen Ausgestoßenen, das lebendige Bild seines traurigen Schicksals. Und wer möchte da noch fragen: »Was für einen Charakter, was für eine Seele hatte König Lear?«« (Karamzin 1984, I 321–22).¹⁹

в драмах своих человека, каков он есть, отвергая все излишние украшения, или французские румяна, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приняты. Читая Шекспира, читая лучшие немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести«.

18 »Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировском духе. Есть только слишком фигурные выражения (так, как и у самого Шекспира), которые хотя и показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места«.

19 »Я теперь не переменяю мнения своего о французской Мельпомене. Она благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясает сердца моего так, как Муза Шекспирова и некоторых (правда, немногих) немцев. Французские поэты имеют тонкий, нежный вкус и в искусстве писать могут служить образцами. Только в рассуждение изобретения, жара и глубокого чувства природы — простите мне, священные тени Корнелей, Расинов и Вольтеров! – должны они уступить преимущество англичанам и немцам. Трагедии их наполнены изящными картинами, в которых весьма искусно подобраны краски к краскам, тени к теням, но я удивляюсь им по большей части с холодным сердцем [...]. [В]езде греки и римляне *à la française*, которые тают в любовных восторгах, иногда философствуют, выражают одну

Der erste Besuch einer Shakespeare-Inszenierung auf englischem Boden wird für den russischen Reisenden allerdings zu einer herben Enttäuschung:

Im Sommer gibt es hier [in London] einzig und allein das Theater am Haymarket, aber dort spielen all die besten Schauspieler von Covent Garden und Drury Lane. Zuschauer sind immer viele da, sowohl in den Logen als auch im Parterre, das einfache Volk drängt sich auf den Galerien. Zum ersten Mal sah ich hier Shakespeares *Hamlet* – und besser wäre es, ich hätte ihn nicht gesehen! Die Schauspieler reden und spielen nicht; sie sind schlecht angezogen, die Dekoration ist armselig. Hamlet trägt einen schwarzen französischen Kaftan mit dicker Quaste und blauem Band, die Königin einen schwarzen französischen Mantel. Lakaien in Livree tragen Kulissen auf die Bühne, die eine stellen sie auf, die andere laden sie sich auf die Schultern, schleppen und das geschieht während der Vorstellung! Welch ein Unterschied zu den Pariser Theatern! Ich ärgerte mich über die Schauspieler nicht um meiner selbst willen, sondern um Shakespeares willen, und wunderte mich über die Zuschauer, die ruhig dasaßen und mit großer Aufmerksamkeit zuhörten, bisweilen sogar applaudierten. (Karamzin 1984, I 174)²⁰

Es ist nicht leicht, die Inszenierung am Haymarket ausgehend von dieser Beschreibung gerecht zu bewerten. Aus moderner Perspektive nimmt sie sich ja sogar in interessanter Weise avantgardistisch aus. Für romantische Ironie und Verfremdungseffekte im Drama aber hatte Karamzin (anders als nach ihm die Schlegels, Tieck oder im zwanzigsten Jahrhundert Brecht) offenbar wenig übrig. Seine Ansprüche an eine Theatervorstellung sind ähnlich gradlinig und von verstiegenem Theoretisieren unangekränkt wie später die von Stendhal: Vor allem die Illusion hat zu funktionieren.²¹ Die Überlegungen des

мысль разными отборными словами и, теряясь в лабиринте красноречия, забывают действовать [...]. Я прошу знатоков Французского театра найти мне в Корнеле или в Расине что-нибудь подобное сим Шекспировым стихам в устах старца Leara, изгнанного собственными детьми его, которыми он отдал свое царство, свою корону, свое величие, — скитающегося в бурную ночь по лесам и пустыням: »Blow winds, rage, blow [...]. Они раздражают души, они гремят, подобно тому грому, который в них описывается, и потрясают сердце читателя. Но что же дает им сию ужасную силу? Чрезвычайное положение царственного изгнанника, живая картина бедственной судьбы его. И кто после того спросит еще: »Какой характер, какую душу имел Lear?«

20 »Летом бывает здесь только один Гемеркецкий театр, на котором, однако ж, играют все лучшие ковенгарденские и друриленские актеры. Зрителей всегда множество: и в ложах, и в партере народ бывает в галереях. В первый раз видел я Шекспирова Гамлета – и лучше, если бы не видал! Актеры говорят, а не играют, одеты дурно, декорации бедные. Гамлет был в черном французском кафтане, с толстым пучком и в голубой ленте, королева в робронде, а король – в гишпанской епанче. Лакеи в ливрее приносят на сцену декорацию, одну ставят, другую берут на плеча, ташат – и это делается во время представления! Какая разница с парижскими театрами! Я сердился на актеров не за себя, а за Шекспира и дивился зрителям, которые сидели покойно и с великим вниманием слушали, изредка даже хлопали«.

21 Vgl. etwa die folgende Anekdote bei Stendhal (die freilich zu sehr an eine bekannte Episode im *Don Quixote* erinnert, um für völlig bare Münze genommen zu werden): »L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, aller tuer Desdemona, s'écria: »Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche« Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien! Ce soldat avait de l'illusion, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène [...]. Il me semble que ces moments d'illusion parfaite sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on

Franzosen scheint Karamzin zunächst auch vorwegzunehmen, wenn er wenige Seiten nach dieser Schilderung erneut auf Shakespeare zu sprechen kommt: »Jeder Autor wird von seinem Zeitalter geprägt. Shakespeare wollte seinen Zeitgenossen gefallen, kannte ihren Geschmack und bediente diesen«. Der scharfe Unterschied zu Stendhals relativistischem, auf Aktualität basierendem Kunstideal zeigt sich freilich sogleich. Der Russe hält am überzeitlich-absoluten Charakter »wahrer« Kunst entschieden fest:

Jedes wirkliche Talent aber, indem es seinem Jahrhundert den angemessenen Tribut entrichtet, schafft für die Ewigkeit; die gegenwärtigen Schönheiten verblassen, aber die allgemeinen, auf das Herz des Menschen und die Natur der Dinge gegründeten, bewahren ihre Kraft wie bei Homer, so auch bei Shakespeare [...]. Er ist der Lieblingssohn der Göttin Phantasia, die ihm ihren Zauberstab geliehen hat. Er wandelt im wilden Garten²² der Einbildungskraft und wirkt Wunder bei jedem Schritt. (Karamzin 1984, I 480)²³

Stendhal hätte diesen Standpunkt wohl kaum als »romantique« durchgehen lassen. Und tatsächlich werden bei näherem Hinsehen unter dem präromantischen Firnis der Karamzinschen Shakespeare-Panegyrik verschiedene Grundzüge sichtbar, welche sich viel eher als klassizistisch beschreiben ließen.

Karamzin, wir haben bereits darauf hingewiesen, ist im Prinzip ein Freund von Kunstregeln und ständig auf der Suche nach solchen. Die Kontrolle der Kreativität durch den Geschmack — »goût« oder »vkus« —, die Reinheit der literarischen Gattungen (die Trennung des Komischen vom Tragischen), die Schicklichkeit des Dargestellten, die Erhabenheit wahrer Kunst über die Erfordernisse des Tagesgeschäfts und die schöne Sensationsgier des Publikums, all dies liegt ihm eigentlich sehr am Herzen. Es ist bezeichnend, wie Künstler, die gegen diese und ähnliche Gebote sündigen, in den *Pis'ma* getadelt werden — solange es sich bei ihnen nicht um Shakespeare handelt! Von Kotzebue heißt es: »Er versteht das Herz. Schade nur, dass er im selben Moment die Zuschauer zum Lachen und zum Weinen bringt. Schade, dass er keinen Geschmack hat oder nicht auf ihn hören will!« (Karamzin 1984, I 98).²⁴ Die zeitgenössischen englischen Dramatiker gehen in der Darstellung von Leidenschaften »fast immer« zu weit, vielleicht deshalb, weil das Gewöhnliche, also das Wahre, die schläfrigen und phlegmatischen Herzen der Briten nur wenig rührt. Sie brauchen Schrecken und Donnergrollen, Schlachten und Beerdigungen, Ekstase und Raserei. Eine zarte Nuance der Seele würde hier nicht bemerkt, die leisen Töne des Herzens würden im Londoner Parkett völlig wirkungslos verklingen.

ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde [...]. [J]e dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine« (Stendhal 1925, I 15-19).

22 Eine für die ästhetischen Debatten der Zeit typische Metapher aus dem Bereich der Landschaftsgärtnerei: Suggestiert wird der Antagonismus von streng kultiviertem »französischem« (klassizistischem) und wildem »englischem« (romantischem bzw. »gotischem«) Garten.

23 »Всякий автор ознаменован печатню своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему [...]. Но всякий истинный талант, платя дань веку, творит и для вечности; современные красоты исчезают, а общие, основанные на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою как в Гомере, так и в Шекспире [...]. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой, а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!«

24 »Котцебу знает сердце. Жаль только, что он в одно время заставляет зрителей и плакать и смеяться. Жаль, что не имеет вкуса или не хочет его слушаться!«

Diese Einschätzung mag richtig sein. Aber so viel wusste auch Shakespeare: Er schrieb seine Dramen genau nach den Bedürfnissen eines solchen Publikums.²⁵ Den Unterschied zwischen der reißerischen Kunst Shakespeares und der reißerischen Kunst seiner modernen Epigonen erklärt der russische Reisende seinen Lesern nicht, sondern deutet, gleichsam mit gewichtiger Miene schweigend, auf die *blackbox*: »Sie alle haben nur Shakespeares *Bombast*, nicht Shakespeares *Genie*« (Karamzin 1984, I 480).²⁶ Das Naturgenie ist *per definitionem* nicht analysierbar, es steht über aller Kritik und man kann sich deshalb als Nichtgenie auch nicht auf es berufen, um z. B. Kunstregeln zu brechen. Karamzin verherrlicht Shakespeare pauschal als Leitfigur und kritisiert die Prinzipien, die sein Schaffen ausmachen, sobald sie sich in der Gegenwart konkretisieren. Um dies durchzuhalten, ist die eine oder andere Finte notwendig. So schreibt der Reisende seinen Freunden über den Theaterbesuch am Haymarket: »Ratet einmal, welche Szene am stärksten auf das Publikum wirkte! Die, in der für Ophelia ein Grab ausgehoben wird und wo die Arbeiter, mit den Worten spielend, sagen, dass der erste Adlige Adam war, ›the first that ever bore arms‹ (*Hamlet*, V. i), und dergleichen« (Karamzin 1984, I 471).²⁷ Die Empörung über die unschickliche Vermischung des Tragischen mit dem Komischen richtet sich hier unvermittelt gegen das lachende Publikum, nicht gegen Shakespeare, den Verfasser der Szene!

Jede Kommunikation, auch die ästhetische, geschieht über Konstrukte, welche mit den Objekten, auf die sie sich vorgeblich beziehen, nicht essentiell zu tun haben müssen, die sich bisweilen gegenseitig hervorbringen und dabei immer abstrakter werden. Der deutsche »Sturm und Drang« berief sich auf Shakespeare und erfand eine Konstruktion. Karamzin berief sich auf diese, mied stillschweigend die meisten der damit einhergehenden konzeptionellen Implikationen und kam so zu einem Werkzeug, das ihn in den Stand versetzte, als Einzelner gegen die Autorität der russischen Tradition aktiv zu werden. Der rhetorische Verweis auf Shakespeare war das Brecheisen, mit dem er ein veraltetes literarisches Regelwerk demontieren konnte, um ein neues, nicht weniger rigides, aber zukunftsfähigeres zu installieren. Allerdings wusste Karamzin eben auch, dass zur Installation klare Anleitungen letztlich besser taugen als Brecheisen.

25 Wir können diesen Punkt hier nicht vertiefen, es sei aber immerhin angemerkt, dass der von H.-J. Gerigk (1981) im Zusammenhang mit Dostoevskij geprägte Begriff der »machiavellistischen Poetik«, die »ruchlos«, um das Publikumsinteresse festzuhalten, die tradierten formalen Konventionen sowie alle ideologischen und sonstigen Inhalte vernachlässigt und dabei keine literarische Niederung scheut, auf Shakespeare sehr genau zu passen scheint (besser übrigens als auf Dostoevskij).

26 »В изображении страстей всегда почти заходят они за предел истины и натуры, может быть, оттого, что обыкновенное, то есть истинное, мало трогает сонные и флегматические сердца британцев. Им надобны ужасы и громы, резанье и погребения, исступление и бешенство. Нежная черта души не была бы здесь примечена; тихие звуки сердца без всякого действия исчезли бы в лондонском партере [...]. В них есть Шекспировский бомбаст, а нет Шекспирова гения.«

27 »Угадайте, какая сцена живее всех действовала на публику? Та, где копают могилу для Офелии и где работники, играя словами, говорят, что первый дворянин был Адам, ›the first that ever bore arms‹ (*Hamlet*, V. i), и тому подобное!«

Bibliographie

- Alekseev, M. P. (Hg.): Šekspir i russkaja kul'tura [Shakespeare und die russische Kultur]. Moskau u. Leningrad 1965.
- Alekseev, M. P.: Pervoe znakomstvo s Šekspirom v Rossii [Die erste Bekanntschaft mit Shakespeare in Russland]. In: Alekseev 1965, 9-69.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford u. New York 1997.
- Bloom, Harold: *Shakespeare. The Invention of the Human*. New York 1998.
- Chambers, Edmund K.: *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*, Bd. 2. Oxford 1930.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Die Gründe für die Wirkung Dostojewskijs. In: *Dostoevsky Studies* 2 (1981), 3-26.
- Kafanova, Ol'ga Bodovna, »Julij Cezar'« Šekspira v perevode N. M. Karamzina [Shakespeares »Julius Caesar« in der Übersetzung N. M. Karamzins]. In: *Russkaja literatura* 2 (1983) 158-163.
- N. M. Karamzin. *Sočinenija v dvuch tomach* [N. M. Karamzin. Werke in zwei Bänden]. Herausgegeben von G. P. Makogonenko. Leningrad 1984.
- Keipert, Helmut: Die knigi cerkovnye in Lomonosovs »Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke«. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 54 (1994), 21-37.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Stuttgart 1972.
- Levin, Viktor: Očerki stilistiki russkogo literaturnogo jazyka konca XVIII-načala XIX v. Leksika [Stilistische Skizze der russischen Literatursprache Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts. Lexik]. Moskau 1963.
- Lomonosov, Michail: Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke [Vorrede über den Nutzen der Kirchenbücher in der russischen Sprache]. In: *Izbrannye proizvedenija* [Ausgewählte Werke]. Herausgegeben von A. Morozov. Moskau u. Leningrad 1965, 495-500.
- Lotman, Jurij: *Karamzin*. St. Petersburg 1997.
- Neuhäuser, Rudolf: *Towards the Romantic Age. Essays on Romantic and Preromantic Literature in Russia*. Den Haag 1974.
- Posener, Alan: *William Shakespeare*. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Shakespeare, William: *Julij Cezar', tragedija Villiama Šekspira* [Julius Cäsar, eine Tragödie von William Shakespeare]. [Übersetzt von Nikolaj Karamzin.] Moskau 1787.
- Shakespeare, William: *Tragedies. Volume Two*. Herausgegeben von Sylvan Barnet. New York (Everyman's Library) 1993.
- Stendhal: *Racine et Shakespeare*. 2 Bände. Herausgegeben von Pierre Martino. Paris 1925.
- Taylor, Gary: *Shakespeare - wie er euch gefällt. Eine Kulturgeschichte von der Restauration bis zur Gegenwart*. Aus dem Englischen von Helga Schwalm. Reinbek bei Hamburg 1992 [Original: Gary Taylor: *Reinventing Shakespeare - A Cultural History from the Restauration to the Present*. London 1990].
- Voltaire: *Œuvres complètes de Voltaire*. Herausgegeben von L. Moland. 52 Bände. Paris 1877-1883.
- Zaborov, P. R.: Ot klassicizma k romantizmu [Vom Klassizismus zur Romantik]. In: Alekseev 1965, 70-128.

LENA VON NASO

Politisches Theater

Der Elektra-Stoff im antiken Athen und im modernen Argentinien als zentraler Verhandlungsort politischer Legitimation

Politische Wirklichkeit und Ideologie haben eine ähnlich identitätsstiftende Funktion wie ein Mythos, »sie transportieren [...] in der modernen Welt jene Identitäten, derer man sich archaisch im Blick auf das in den Mythen Angesagte vergewisserte«.

(Geyer 1996, 14)

1. Das Elektra-Phänomen im argentinischen Theater

Weltweit existieren mehr als 90 Elektra-Fassungen.¹ In kaum einem Land wurde der Stoff so häufig wieder aufgegriffen wie in Argentinien und erfuhr so wenig Aufmerksamkeit von – gerade europäischen – Kritikern und Wissenschaftlern.² Abgesehen von unzähligen Aufführungen auf den Theaterbühnen sind allein innerhalb der letzten 40 Jahre im Großraum Buenos Aires neun argentinische Neoadaptationen entstanden.³ Die Neufassungen sind unterschiedlich kontextualisiert, haben jedoch alle das politische Element des Stoffes aus ihrer Vorlage, der *Orestie*, besonders hervorgehoben: Die Existenz zweier widerstreitender politischer Ordnungen, die den Sturz der jeweils anderen mit gewaltvollen Mitteln herbeiführen und das Recht auf ihrer Seite wissen wollen. Woher aber rührt das besondere Interesse der Argentinier an dem Stoff über die Geschwister Elektra und Orest, die den Mord am rechtmäßigen König Agamemnon, ihrem Vater, nicht dulden wollen, zu Muttermördern werden und sich am Ende einem Gericht stellen müssen?

Im folgenden Beitrag wird argumentiert, dass dem politischen Theater in zwei sehr verschiedenen Zeiträumen eine vergleichbar wichtige, politikrelevante Bedeutung zukommt: in der politischen und gesellschaftlichen Umbruchsituation zur Entstehungs-

1 Zum Elektra-Stoff vgl. Gründig (2004).

2 Es sei auf die kontrovers geführte Debatte über den Stoffbegriff hingewiesen. Im Kontext dieses Beitrages wird ›Stoff‹ als Teilmenge eines Mythos verstanden. Die Figuren Elektra und Orest haben eine ›Rolle‹ im Elektra-Orest-Stoff (hier kurz: Elektra-Stoff), der aus der größeren Einheit des Artriden-Mythos geschöpft wurde. Zum Stoff-Begriff s. Frenzel (1978). Zum Mythos-Begriff s. Geyer (1996).

3 Omar del Carlo: *Electra al amanecer* (1948); Julio Imbert: *Electra* (1964); Sergio de Cecco: *El reñidero* (1964); Fernando Jorge Barcia Gigena: *Muerte en el Paramo* (1981); Ricardo Monti: *La oscuridad de la razón* (1993); Javier Roberto González: *La declaración de Electra* (1994); Omar Fantini: *Orestes* (1998); Guillermo Cacace: *A mamá* (2005) sowie José María Muscari: *Electra-Shock* (2005). Obwohl diese Adaptionen in Argentinien bekannt sind, ist es schwer, die Stücke ausfindig zu machen. Dies liegt an der fehlenden ›Tradition‹ der Veröffentlichung von Theater-texten, wie es in Europa üblich ist. Viele Adaptionen dienen als Skripte lediglich der Aufführung, um dann aus der Öffentlichkeit zu verschwinden. So ist es wahrscheinlich, dass neben den genannten weitere Adaptionen existieren.

zeit der Orestie, während des Wandels von der Aristokratie zur Demokratie, und zur Entstehungszeit moderner argentinischer Elektra-Adaptionen, in der Aufbereitung diktatorischer Vergangenheit. Der Elektra-Stoff erweist sich als zentraler Verhandlungsort politischer Legitimation und diskutiert in der Gegenüberstellung zweier widerstreitender Ordnungen Möglichkeitsbedingungen der Konfliktbeilegung.

2. Das Politische im politischen Theater

Die allgemeine Auffassung von *politischem Theater* ist, dass es Diskurse aufgreift, die in der Öffentlichkeit erörtert werden. Dies allein ist aber kein Kriterium für politisches Theater; es ist vielmehr als ein Theater zu denken, das eine genuine Beziehung zum Politischen aufnimmt:

»Irgendwie« wissen wir, dass Theater [...] in einer besonderen Weise zwar nicht direkt politisch ist, aber doch in der Praxis seiner Entstehung und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer eine eminent »soziale«, eine gemeinschaftliche Sache ist. Das Politische ist ihm einbeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen. (Lehmann 2002, 14)⁴

Wesentliche Merkmale von politischem Theater sind die Herstellung von Öffentlichkeit und die Wiederholbarkeit seines Diskurses – letzterer bleibt unabhängig vom Aufführungskontext immer aktuell und anwendbar. Politisches Theater fragt nach einer »unmöglichen Gerechtigkeit« (Lehmann 2002, 19), es ist ein störendes, selbstreferentielles und metatextuelles Theater. Die genuine Beziehung zum Politischen nimmt es durch sein »Kontratempo« (Derrida 2000, 69) auf. In seinem Wesen als Schauspiel des Kontratempo wird es hier von engagiert politischem Theater nach dem Verständnis Erwin Piscators abgegrenzt, welches Kunst als Propagandamittel für den Klassenkampf in den Dienst der Politik stellt. Was aber ist das Politische im politischen Theater? Zur Verdeutlichung soll hier die in der Politikwissenschaft gebräuchliche Differenzierung in die Dimensionen *polity*, *politics* und *policy* herangezogen werden: *Polity*, übersetzbar mit »Bedingungen, unter denen politisches Handeln stattfindet« (Rohe 1994, 64), enthält die Form und Struktur des Politischen, nicht nur auf institutioneller, sondern auch auf normativer Ebene. Es fokussiert auf politische und gesellschaftliche Strukturen sowie die Rechtsordnung, die Handlungsspielräume und Abläufe bei Konflikten festlegt. *Policy* umfasst indes die inhaltliche Ebene politischer Auseinandersetzungen und ist Resultat von Ziel- und Interessenskonflikten. *Politics* beinhaltet Prozesse wie politische Verfahren und Konfliktanalyse. Mit Blick auf diese drei Dimensionen, die dem unscharfen deutschen Begriff »Politik« innewohnen, lässt sich festhalten, dass politisches Theater sich ehemals vor allem im Bereich der *policies* bewegte, sich also direkt mit politischen Inhalten auseinandersetzte. Politisches Theater, wie es hier verstanden wird, ist dagegen in der *polity*-Dimension zu verorten: Es schöpft die Möglichkeitsbedingungen des Politischen aus, indem es dabei mitwirkt, die Grundlagen des politischen Gemeinwesens festzulegen. Hannah Arendt spricht von der Fähigkeit zu handeln, die den Menschen zu einem politischen Wesen mache (Arendt 1970, 81). Politisches Theater im *polity*-Bereich zeigt eben jene Handlungsfähigkeit in Konfliktsituationen auf. Hier setzt die

4 Die Essays Lehmanns beziehen sich auf postdramatisches Theater, sind aber in erweitertem Kontext lesbar.

politics-Dimension ein: Das politische Theater spiegelt die Konflikte gesellschaftlicher und politischer Zustände nicht einfach. Es rückt Unmögliches in den Bereich des Denkbaren und fordert eine Meinungsbildung ein. Dadurch, dass es Öffentlichkeit herstellt, Konflikte bewusst macht, widerstreitende Positionen durchspielt und schließlich Rahmenbedingungen aufzeigt, innerhalb derer eine friedliche Beilegung der Konflikte denkbar sind, kann es direkte Rückwirkungen auf seine ›realen‹ Rezipienten haben.

3. Die Rolle der Tragödie in der Polis

Eine Öffentlichkeit herstellen kann politisches Theater nur, wenn ihm eine wichtige Rolle in der Gesellschaft eingeräumt wird. Politik, Theater und gesellschaftliches Leben waren in der antiken Polis auf vielfältige Weise verwoben. Theater spielte für den politischen Meinungsbildungsprozess der Polisbürger eine wichtige Rolle. »Tragedy is not only an art form; it is also a social institution which the city, by establishing competitions in tragedies, set up alongside its political and legal institutions« (Vernant 1981, 9). Es wird sogar angenommen, dass Dichter ähnlich viel Macht wie Staatsmänner besaßen. Die Machtstrukturen sind dabei partizipativer Art zu denken. Die Bedeutung des Theaters zeigt sich auch darin, dass Platon diejenigen Tragödiendichter aus seiner Vorstellung vom idealen Staat verbannte, welche die für sie vorbestimmte Aufgabe nicht erfüllten, weil sie die *Politeia* durch ihr Theater verdürben (Platon *Politeia*: 377e, 602b; Melchinger 1971, 7). Zur Entstehungszeit der aischyloischen *Orestie* befand sich Athen in einer Ausnahmesituation. Ein großer Umbruch von der Adels- hin zu einer Volksherrschaft sollte stattfinden, Ansprüche, wie sie gegensätzlicher nicht sein konnten, prallten aufeinander. 461 v. Chr., drei Jahre bevor die *Orestie* uraufgeführt wurde, rissen die Demokraten in einem Staatsstreich die Macht an sich und schalteten den Areopag aus. Eine neu aufkommende Identifizierung der Bürger mit der Polis führte zur Forderung, auch die Ordnung derselben bestimmen zu können (Meier 1987, 362): Die zumeist ungebildeten attischen Bürger waren plötzlich allein verantwortlich für Athen, ohne den Rückhalt staatlicher Instanzen. Alte, aber immer noch praktizierte Vorstellungen, wie der Glaube an Götter, stießen auf die Anforderung, systematische Machtpolitik betreiben zu müssen. Neben dem Drang, etwas verändern zu wollen, herrschte große Unsicherheit, da alles Bekannte verworfen wurde. Dies lässt Christian Meier fragen, ob die Athener die Tragödie brauchten, vielleicht genauso sehr wie die »Volksversammlung, den Rat der Fünfhundert oder alle anderen Institutionen der Demokratie« (Meier 1988, 7). Könnte die Tragödie in einer Zeit der gesellschaftlichen Verunsicherung nicht als Hilfe für die »mentale Infrastruktur« (Meier 1988, 9) gedient haben? Durch die Tragödie konnten die Bürger die Beseitigung des Chaos und die Setzung der Ordnung und des Rechts im Kollektiv immer wieder durchleben. In der Zeit des Umbruchs wurde es für den politischen Bürger essentiell, sich der Fundamente zu vergewissern, auf denen er lebte: Durch die iterative Vergewisserung der rechtmäßigen Ordnung in der Tragödie wurde auch die Legitimierung des Staates aktualisiert. Dabei war das Ausloten aufeinander treffender Gegensätze wichtig: »In der Tragödie traf sich herkömmliches, mythisches Denken mit neuer Rationalität, Volkskultur mit Hochkultur« (Meier 1988, 9) – Aischylos' *Orestie* kann als Zeitdokument des Wandels hin zur Demokratie gesehen werden (Dodds 1974, 150, 172).⁵

5 Dies gilt auch für die auf der Grundlage der *Orestie* entstandene Elektra-Tragödie von Sopho-

4. Die Rolle des Theaters in der Selbst(er)findung Argentiniens

Einen vergleichbar bedeutenden Stellenwert hat das Theater im modernen Argentinien. In Analogie zur Rolle des Theaters in der Polis ist eine mögliche Erklärung hierfür die politische Unbeständigkeit seit der Wende des 19. Jahrhunderts. Nach dem Zusammenbruch des spanischen Kolonialstaates und der Unabhängigkeitskrise um 1810 forderten Klientelverbände die Autorität des Staates heraus. *Caudillos*⁶, die sich seit dieser Zeit als Hüter lokaler Werte und Traditionen etablierten, finden sich in den meisten Elektra-Adaptionen wieder. Der fest in der ländlichen Gesellschaft verankerte, patriarchalisch strukturierte *caudillismo* prägt das Land bis heute. Im weiteren Verlauf der Geschichte markiert der Militärputsch von 1930 einen Einschnitt, der die im 19. Jahrhundert nach innenpolitischen Unruhen einsetzende demokratische Entwicklung abrupt beendete und für das politische Theater von Relevanz ist: Eine Periode von Militärdiktaturen mit kurzen demokratischen Intervallen begann, die als moderne Erscheinungsform des *caudillismo* betrachtet wird (Hector 1964, 19; Eickhoff 1999). Sie endete erst 1983 mit dem Ende einer Diktatur, deren Gewalttätigkeit weit über die der vorausgegangenen hinausreichte und 30.000 Verschwundenen zur Folge hatte. Das politische Theater beschränkte sich zunächst auf unabhängige Theatergruppen, die die Unterschichten zur Befreiung aufrufen wollten. Ende der 1960er Jahre bildete sich ein sozialkritisches Agitprop-Theater, das dem *policy*-Bereich zugeordnet werden kann. Erst aus dieser Bewegung entstand eine von den Kritikern ernst genommene Form des politischen Theaters, das Kollektivtheater (Adler 1982, 31). Zwischen den 1960er und 1990er Jahren prägte politische Gewalt bei gleichzeitiger Besinnung auf europäische Theatertraditionen das argentinische Theater – in dieser Zeitspanne kann ein vermehrter Rückgriff auf den Elektra-Stoff beobachtet werden. Doch inwiefern ist die Adaption klassischer Stücke für die kulturelle Selbstbestimmung Argentiniens relevant? Dass alle argentinischen Adaptionen des Stoffes hinsichtlich der Handlung, sprachlicher und stilistischer Merkmale in einen argentinischen Kontext transponiert sind,⁷ kann im Zusammenhang postkolonialer Lesart klassischer Stoffe gesehen werden. Zahlreiche Untersuchungen verweisen auf das Identitäts- und Nationalbewusstseinsproblem Argentiniens (z. B. Mafud 1959; Fillol 1961). Meier formuliert provokant: »Indem die Griechen das Politische entwickelten, bildeten sie das Nadelöhr, durch das die Weltgeschichte hindurch musste, [wollte] [...] sie zum modernen Europa gelangen« (Meier 1980, 13). Auf der Suche nach einer eigenen kulturellen Identität mag sich der Elektra-Stoff als passendes Fundament erwiesen haben, auf dessen Grundlage mittels Aneignung durch argentinische Kulturmarker ein emanzipiertes Theater entstehen konnte, das der Herausbildung eines eigenen politischen Selbstverständnisses diene.⁸

kles. Hierzu: Grote (1988).

6 Ursprünglich eine Bezeichnung für Heerführer, die sich in der Reconquista hervorgetan hatten. Erst seit Ende des 18. Jahrhunderts auch Bezeichnung für autoritäre oder tyrannische, meist nicht institutionell verankerte Führergestalten in Lateinamerika, die sich innerhalb einer Region mit einer Verbindung aus klientelistischen und clanhaften Vernetzungen etablierten. Eine Mischung aus Zwangsmaßnahmen und materieller Versorgung sicherten den *caudillos* die Loyalität ihrer *gauchos*. In manchen Fällen rechtfertigt die Aktivierung von Gewaltressourcen der Netzwerke, denen die *caudillos* vorstanden, es, von »dictatorial powers« (Lynch 2002, 6) zu sprechen.

7 Eine Ausnahme bildet *Orestes* von Omar Fantini.

8 Der antike Stoff wird an dieser Stelle als paradigmatisch für die europäische Kultur verstanden,

5. Elektra-Adaptionen als Spiegel der Umbruchsituation zwischen zwei Ordnungen

Politisches Theater hat im antiken Athen sowie im modernen Argentinien einen funktionalen Bezug zur lebensweltlichen Dimension seiner Rezipienten. Es wird verstanden als Ort, an dem die Wirklichkeit nicht nachgeahmt, sondern distinkte Weltordnungsmodelle entworfen werden. Da der Elektra-Stoff sich durch die Existenz zweier widerstreitender Ordnungen und den Bruch mit der geltenden Norm auszeichnet, ist für die folgende Analyse das raumsemantische Modell Jurij Lotmans Ausgangspunkt: Die *Diegese* narrativer Texte ist in zwei disjunkte Räume teilbar, zwischen denen eine ordnungsgarantierende Grenze verläuft. Die Überschreitung der Grenze, die durch den Helden erfolgen kann, das *Ereignis*, stellt eine »bedeutsame Abweichung von der Norm« (Lotman 1981a, 333) dar, ist der »Kampf zwischen einer bestimmten Ordnung, [...] einem Weltmodell und deren Dekonstruktion« (Lotman 1981c, 205).⁹ An Sergio De Ceccos *El reñidero* (1964) und Ricardo Montis *La oscuridad de la razón* (1993), wird nun exemplarisch gezeigt, wie diese auf das politische Element des Stoffes zurückgreifen. Aischylos' *Orestie* (ca. 458 v. Chr.) dient als Vergleichsfolie.¹⁰

5.1. Gegenüberstellung zweier Ordnungen und Begründung des Rechts durch einen Gewaltstreich in der *Orestie*

In klarer Opposition zueinander stehen in der *Orestie* die alte Ordnung, für welche die Erinyen einstehen, und die junge Dynastie des Apoll, der auch Athene angehört. Die Verfechter der jeweiligen Ordnungen stellen unterschiedliche Rechtsansprüche, die sie von dem anderen einzuklagen bereit sind: Die Erinyen, welche eines Amtes walten, das »in uralten Ordnungen gründet« (Meier 1988, 125), bestehen in ihrer Funktion der Rachehündinnen Klytemnestras darauf, den des Muttermordes schuldigen Orest heimzuzuchen. Der Mord am eigenen Blut gilt ihnen als schlimmster Frevel. Für Apoll hingegen wiegt Klytemnestras Mord an Agamemnon schwerer, da die Ehe ein Bündnis ist,

von welcher die Dramatiker sich emanzipieren, ohne gänzlich mit der Tradition zu brechen.

9 Alle Textelemente können nur einem dieser beiden semantischen Räume zugeordnet werden. Da sich die Überschreitungen im Elektra-Stoff nicht eindimensional als existent oder inexistent kategorisieren lassen, wird die Erweiterung des Ereignis-Begriffs durch Matias Martinez und Michael Scheffel um die Kategorien »revolutionäre«, also geglückte, beziehungsweise »restitutive Grenzüberschreitungen« hinzugezogen. Letztere teilen sich in zwar versuchte, aber »gescheiterte« sowie in »aufgehobene« Überschreitungen, diejenigen Überschreitungen, die zwar vollzogen, dann aber wieder rückgängig gemacht werden (Martinez/Scheffel 2009, 142 f.). Die Lotmansche Raumsemantik dient der Strukturierung narrativer Texte, wird hier jedoch auf politisches Theater angewendet: Analog zur Argumentation des Theaters in seiner Funktion als »mentale Infrastruktur« ordnen Sujettexte das Geschehen. Dadurch wird dem Rezipienten der Blick auf den »Sujetaspekt der Wirklichkeit« (Lotman 1981b, 175) ermöglicht. Dass Raumtheorie und Theater gewinnbringend zu verknüpfen sind, indem der Stellenwert der Performativität für die Raumtheorie und die Bedeutung des Raums in Theatralitäts-Theorien hervorgehoben werden, ist in der Forschung bereits überzeugend ausgeführt worden (vgl. exempl. Dünne 2009).

10 In der diesem Beitrag zugrunde liegenden Analyse wurden neun argentinische Adaptionen gesichtet und drei ausführlich analysiert. Neben der *Orestie* wurden Sophokles' und Euripides' *Elektra* miteinbezogen.

das zu schützen höchstes Gut sei, weswegen er Orestes Rache an der Mutter zu einem legitimen Akt erklärt. An dem Fall Orestes entzündet sich der Streit zweier konkurrierender Mächte, deren Bedürfnis hinsichtlich der Schuldfrage Orestes Recht zu behalten auch ihren Anspruch auf die Vormachtstellung der eigenen Ordnung darstellt. Athene ruft ein Gericht ins Leben, welches die Schuldfrage klären und darüber hinaus für alle Zeit bestehen soll. Allein die Einleitung des Verfahrens stellt aus Sicht der Erinyen eine Missachtung des alten, herrschenden Rechts dar, denn sie bedeutet, dass es nicht mehr *ein* geltendes Recht gibt. Sie wird deshalb einem Umsturz gleichgesetzt: »Ein neu Gesetz schafft Umsturz, wenn/ Des Muttermörders Recht und Verderbnis siegt« (*Orestie. Eumeniden*, V. 490 f.).¹¹ Neben dem privaten Mordmotiv ist auch das politische entscheidend, denn der Mord an der Mutter, die zuvor ihren Mann, den rechtmäßigen Herrscher Mykenes getötet hat, bedeutet gleichzeitig Tyrannenmord. Die Opposition von gerechtem und Tyrannenherrscher ist deshalb von zentraler Bedeutung für das Stück, da auf ihrer Grundlage die Rechtfertigung der Morde und der Aufbau einer neuen Ordnung geschieht. Während Agamemnonns Herrschaft als gerecht und legitim dargestellt ist (*Orestie. Agamemnon*, V. 844 f.), wird Klytemnestras und Ägisthens Herrschaft eindeutig als Tyrannei gekennzeichnet (Stein 2007, 79). Durch die Befreiung der Stadt von den Tyrannen würde Orestes zwar die Legitimität wiederherstellen – aber kann er als Muttermörder die ihm gebührende Macht übernehmen? Die private Rache wird zum Politikum, das Verhältnis von Macht und Gewalt wird in der *Orestie* zum ersten Mal thematisiert (Melchinger 1971, 11). »In the beginning there will have been force« (Derrida 1992, 10) – Jacques Derridas Lesart von Walter Benjamin bezeichnet den Ursprung allen Rechts, und damit aller neuer Ordnungen, als einen Akt der Gründungsgewalt: »Der Gewaltstreik macht und gründet Recht, gibt Recht, er bringt das Gesetz zur Welt« (Derrida 2002, 124 f.). In der *Orestie* begründen beide Ordnungen ihre Herrschaft auf einem Gewaltstreik, auch die Wiederherstellung der rechten Ordnung geschieht durch einen gewaltvollen Umsturz: »Weithin tönt der Ruf: ›Die fremd/ Dem Hause waren, sind wieder gestürzt!‹« (*Orestie. Totenspende*, V. 971 f.). Macht besitzt nach Auffassung Derridas nur, wer die Gesetzeskraft zu instituieren oder wer Gesetze außer Kraft zu setzen vermag. So ist es konsequent, dass auch die Begründung der neuen Polis-Ordnung durch einen Akt der Gründungsgewalt erfolgt, indem Athene ewiges Recht, den Anfang demokratischer Strukturen, auf undemokratische Weise eigenmächtig setzt: »Da die Frage jetzt zu mir sich herdrängt,/ Erwähle ich geschworene Richter für den Mord/ Und setze ihre Ordnung ein für alle Zeit« (*Orestie. Eumeniden*, V. 483 f.). Der Areopag wird nach einer Zeit der blutigen Selbstjustiz als Symbol und Verkörperung des Rechtsstaates eingesetzt (Melchinger 1972, 42) und macht damit den Anfang eines großen Umbruchs hin zu demokratischen Strukturen.

5.2. Die Willkürherrschaft des *caudillos* in *El reñidero*

Sergio De Cecco transponiert seine Elektra-Adaption ins Jahr 1905 nach Argentinien, in ein Viertel von Buenos Aires und ins *caudillero*-Milieu, in dem »das einzige Gesetz

¹¹ Die folgenden Primärzitate aus der *Orestie* entstammen der Übersetzung von Staiger (2008) und werden mit Verszeilen zitiert. Nur an wenigen Stellen wurde die Übersetzung von Stein (2007) als treffender empfunden, diese sind durch die Nennung des Übersetzers und die jeweilige Seitenzahl der Ausgabe gekennzeichnet.

dasjenige ist, welches der Tapferkeit entspringt und in dem Gerechtigkeitsfragen sich auf Messers Schneide entscheiden« (Freire 2009).¹² Die Figurenkonstellation ist derjenigen in der *Orestie* sehr ähnlich, die Zuordnung der Figuren zu einer bestimmten Ordnung unterscheidet sich jedoch: Pancho Morales, welcher der Figur des Agamemnon entspricht, ist *caudillo*, der bis zu seiner Ermordung keine Mittel scheut, politische Kontrahenten aus dem Weg zu räumen. Auch innerhalb der Familie herrscht er mit Strenge und prügelt seine Frau bisweilen bis zur Bewusstlosigkeit. Im Gegensatz zu Agamemnon, der in der *Orestie* als gerechter Herrscher charakterisiert wird, verkörpert Morales die ›Unrechtherrschaft‹, die auch seine Tochter Elena – Elektra – vertritt. Das Stück ist beherrscht von dem Gegensatz zweier Ordnungen: Auf der einen Seite steht die alte Ordnung nach den Gesetzen von Morales, die seinen Tod überdauern haben und die nun Elena einfordert. Sie besteht aus willkürlicher Gewalt, Hahnenkämpfen und politischen Auftragsmorden. Die brutalen Hahnenkämpfe visualisieren die Natur dieser Ordnung, und so ist es nicht verwunderlich, dass Elena den blutigen Brauch verteidigt:

ELENA: ›Ich mag diese Welt, auch wenn sie ein Hahnenkampfplatz sein mag, weil sie die Seine war. [...] Dem Duell sind wir verpflichtet, seit wir auf die Welt gekommen sind. Ich habe hier schon als Kind gespielt [...] inmitten des Blutes der Hähne, von denen ich das einzige Gesetz gelernt habe, das ich kenne.« (*El reñidero*, 133 f.)¹³

Wie Elektra in der *Orestie* identifiziert sich auch Elena mit den Werten des Vaters; *El reñidero* charakterisiert sie aber als aggressive junge Frau, die mit demselben totalitären Anspruch an andere herantritt wie ihr Vater Morales. Die Klytemnestra-Figur – in der *Orestie* negativ und listig dargestellt: sie ersticht ihren Gatten von hinten und jubelt dabei (Meier 1988, 44) – ist in De Ceccos Stück Vertreterin der neuen Ordnung, eine Sympathieträgerin, die ihr eigenes Handeln selbstkritisch hinterfragt. Ihrem Sohn Orest gegenüber, der sich gezwungen sieht, einen Mord im Auftrag des Vaters auszuführen, äußert sie bitter: »Es gab keine andere Möglichkeit... Das habe ich schon als Kind in Palermo immer gehört, aber ich habe das nie geglaubt« (*El reñidero*, 67). Orest fühlt sich zwischen den beiden Ordnungen hin- und hergerissen. Morales verabscheut ihn als verweichlicht und möchte um jeden Preis einen *guapo* aus ihm machen, der ohne Zaudern töten kann. Obwohl Orest die Welt der Blutrache ablehnt und sich seiner Mutter wesensverwandt fühlt, verübt er den Mord am politischen Gegner des Vaters, um nicht zum Schwächling degradiert zu werden. Erst als er dafür ins Gefängnis muss, wird ihm klar, dass ihn der Vater, der ihn aufgrund seiner Position ohne Weiteres hätte freikaufen können, im Stich gelassen, zum Äußersten gegriffen und das Private dem politischen Zweck geopfert hat.¹⁴ Dennoch kann er sich dem Sog dieser Ordnung

12 Reiter- und Messerspiele sowie blutige Hahnenkämpfe (vgl. der Titel *El reñidero*, der Hahnenkampfplatz) gehörten in den Alltag der *caudillos*, die einen Heldenkult förderten und es verstanden, die Kultur der lokalen Gesellschaft zu repräsentieren und zelebrieren, um Anhänger an sich zu binden.

13 Die Übersetzungen der Originalzitate aus dem Spanischen erfolgten durch die Verfasserin mit dem Fokus auf inhaltliche Aspekte. Sprachliche Feinheiten wie das Versschema wurden dabei nicht übertragen. Auch sei darauf hingewiesen, dass die Stücke im Original von lokalen Sprachvarietäten geprägt sind, die im Kontext dieses Beitrages jedoch nicht im Fokus stehen sollen.

14 Hier kann eine Parallele zur Opferung Iphigenies durch Agamemnon gezogen werden, der seine Tochter tatsächlich opfert, um von den Göttern bessere Winde für die Kriegsflotte gen

nicht entziehen, reiht sich schließlich in die Morales-Genealogie ein und ermordet, angestachelt durch Elena, seine Mutter und deren Liebhaber, um den Mord an Morales zu rächen. Doch obwohl der Muttermord die gewaltvolle Ordnung der Blutrache bestätigt, mordet Orest ›sehenden Gehorsams‹: Er begreift noch vor der Tat, dass sie ein Irrtum ist und Gerechtigkeit sowie eine legitime Ordnung nicht durch Gewalt erzeugt und aufrechterhalten werden können. Gleichzeitig realisiert er, dass er den Mord dennoch begehen muss, weil er von der alten Ordnung zu stark geprägt ist. Zwar beginnt die neue Ordnung durch seine Tat abermals mit einem Gewaltstreich, Orests Einsicht ist in der Kette aus aufeinanderfolgenden Gewaltanwendungen jedoch neu. Er kritisiert die Ordnung des Vaters deutlich, stellt den auferstandenen Geist seines Vaters zur Rede und prophezeit dessen Ordnung den Untergang. In einer Phase chronischer Unbeständigkeit und politischer Instabilität, in der sich Militärputsche und Peronismus abwechseln, siedelt De Cecco 1960 den Elektra-Stoff im *caudillero*-Milieu Anfang des 20. Jahrhunderts an, um die sozialpolitische Realität Argentiniens zur Entstehungszeit des Stückes Gestalt annehmen zu lassen. Das politische Theater bricht mit dem »Regelhaften«, den *caudillismo*-Strukturen, um die »bewußtlose Automatik« (beide Lehmann 2002, 17; vgl. Kap. 2) einer Gesellschaft zu verdeutlichen, die an bekannten politischen Mustern festhält, obwohl sie mit Negativerfahrungen besetzt sind.

5.3. Barbarei und Aufklärung in *La oscuridad de la razón*

Auch in Ricardo Montis Elektra-Adaption *La oscuridad de la razón*,¹⁵ die 1993 geschrieben wurde, aber im Jahr 1830 spielt, prallen zwei Ordnungen aufeinander. Mariano, die Orest-Figur des Stückes, ist im Exil, im aufgeklärten, hoch entwickelten Frankreich als Dichter mit romantischen Idealen aufgewachsen. Er kehrt nach Argentinien zurück, das er in der Phase der ›Geburt‹ der Republik Argentiniens im Chaos vorfindet; zwar in ständigen Erneuerungsprozessen begriffen, aber von *caudillismo*-Strukturen und ›mittelalterlichen‹ Praxen wie der Blutrache geprägt. Die Metaphorik im Stück verstärkt diesen Kontrast: »Mariano kommt aus einem aufgeklärten, erleuchteten Land und wird von einer Landschaft der Schwärze und Schatten empfangen, von einem durch intestinale Kriege isolierten Landstrich« (Laguna Romero 1999, 209). Ähnlich der Struktur in *El reñidero* und im Gegensatz zur *Orestie* steht die Figur Agamemnonns auch hier für eine von Anfang an von Gewalt und Unrecht geprägte Herrschaft. So äußert die Klytemnestra-Figur: »Du lebstest angefüllt mit Verbrechen/ Nichts hast du gegeben/ für das Leben anderer« (*La oscuridad de la razón*, 168. I.F.: *La oscuridad*). Auch die Positionierung der Geschwister zu den Ordnungen entspricht derjenigen in *El reñidero*: Alma, die Elektra-Figur, tritt für die Welt des ermordeten Agamemnon ein. Sie ist der »ideologische Motor« (Laguna Romero 1999, 208), der Mariano antreiben will, den Vater zu rächen. Sie sieht das Recht auf ihrer Seite und in ihrem heimgekehrten Bruder einen »geweihten Vernichter des Unrechts« (*La oscuridad*, 132). Im Gegensatz zu Mariano fühlte sie sich schon als Kind in der von Kämpfen beherrschten Welt wohl: »Unser Spiel war der Krieg./ [...] Schon martialisch,/ haben wir so/ durchs Spielen erlernt,/ was uns der Vater vorlebte« (*La oscuridad*, 132). In Mariano dagegen, der der

Troja zu erbitten.

15 Der mehrdeutige Titel des Stückes lässt sich auf Deutsch etwa mit ›Die Finsternis der Vernunft/ des Verstandes/ des Rechts‹ übersetzen.

Blutrache zunächst entschieden entsagt, nimmt ein urargentinischer Konflikt Gestalt an: die obsessive Suche nach einer argentinischen Identität (Armando 1985, 10). Ähnlich der Kinder der Einwanderungsgeneration fühlt er sich zwischen zwei Kulturen hin- und hergerissen. Obwohl er die rauen Gesetze seines Heimatlandes ablehnt und von der Rückständigkeit Argentiniens entsetzt ist, vertritt er doch die Meinung, dass die Aufklärung zu überstarker Theoretisierung des Daseins führe und er in Argentinien schließlich das »wirkliche« Leben gefunden habe. Die Verwendung zweier Sprachen im Stück verdeutlicht den inneren Konflikt ebenso wie den kulturellen, sozialen und politischen Gegensatz zwischen Frankreich und Argentinien: Wann immer Mariano sich fremd fühlt, spricht er französisch, was niemand versteht. So scheitert anfangs sogar die Verständigung mit seiner Schwester, die ihn für einen Unbekannten hält, der »barbarische Laute vor sich hinmurmelt« (*La oscuridad*, 127). Der Forderung Almas nach Blutrache setzt Mariano zunächst ein übergeordnetes, aufgeklärtes Gerechtigkeitsdenken entgegen, welches aber angesichts der drängenden Forderungen keinen Bestand haben kann: Mariano ermordet Dalmacio, den Mörder Agamemnons und Geliebten Klytemnestras, und beginnt die neue Ordnung abermals mit einem Gewaltstreich. Während Alma sich am Ziel glaubt, erkennt Mariano, dass er einen Fehler begangen hat. Seine Mutter schneidet sich vor seinen Augen die Kehle durch, was Alma sarkastisch kommentiert: »Mariano,/ sieh mal was für eine Freude,/ und von welcher Brillanz/ dieses Blut ist,/ wie ein roter Champagner,/ deines Frankreichs« (*La oscuridad*, 196). Wie bereits in *El reñidero* ist Agamemnon als Schreckensherrscher dargestellt, von dem Dalmacio - Ägisth - und die Klytemnestra-Figur die Bürger befreien möchten: »Mit dem alten Caudillo/ war der Krieg Herrscher/ über Länder und Seelen./ Die Industrie lag im Sterben, die Wissenschaft war tot« (*La oscuridad*, 147). Der erste Gewaltstreich wird von den (Tyannen-) Mördern als »Vernunfttat« (*La oscuridad*, 189f.) bezeichnet. Dennoch bleibt auch Dalmacio eine zwielichtige Gestalt, die eher nach eigenem Gutdünken als im Sinne der Bürger zu entscheiden scheint. Von der Ambivalenz hinsichtlich der Interpretation des Willens der Bürger und der Gerechtigkeit der Herrschaft zeugt das Gespräch zwischen Agamemnon und Dalmacio, der, kaum von Agamemnon zum Minister gemacht, Agamemnons Führungsstil zu kritisieren beginnt:

DALMACIO: Ich habe jetzt verstanden, dass es unnütz war,/ dass die Lichter/ nie brennen würden in diesem Volk,/ bis zu deinem Ende.

PADRE: Was weißt du vom Volk?

DALMACIO: Ich kenne seinen Durst nach Freiheit.

PADRE: Freiheit dem Volk und Tod der Familie!

DALMACIO: Mit allen Mitteln.

PADRE: Und bist du die Freiheit?

DALMACIO: Ja.

PADRE: Das Volk hasst dich. [...]

DALMACIO: [...] Ich weiß, dass sie dich lieben,/ wie auch ich dich geliebt habe;/ [...] wie der, der in Ketten geboren ist,/ seine Ketten liebt.

PADRE: Was für eine Arroganz, Bruder! (*La oscuridad*, 175)

Die Glaubwürdigkeit der Aussage, den Mord an Agamemnon den Bürgern zuliebe verüben zu müssen, wird durch Dalmacios arrogante Grundhaltung untergraben. Auch der folgende Dialog zwischen Mariano und Dalmacio spricht für die Lesart, dass die von Dalmacio errichtete Ordnung nicht besser als die Gewaltherrschaft Agamemnons

ist. Er bezieht den Willen der Bürger genauso wenig ein und bleibt ein selbstherrlicher Weltverbesserer ohne Blick für die Realität:

MARIANO: Aber im Vorübergehen/ habe ich nur/ Ländereien isoliert durch den Krieg gesehen.

DALMACIO: Ja, obwohl es immer noch Krieg gibt,/ ist doch alles anders./ Früher hat man auf den Saatfeldern gekämpft,/ heute sät man/ auf dem Schlachtfeld.

MARIANO: Und was ist der Unterschied?

DALMACIO: Dass es vorher Frieden im Krieg gab/ und jetzt Krieg im Frieden.

(*La oscuridad*, 147)

So bleibt dahingestellt, ob der Mord an Agamemnon als Tyrannenmord und gerechtfertigt bezeichnet werden kann. Der Mord an Dalmacio hingegen ist als Rückschritt in der Entwicklung zu betrachten, obwohl die Erkenntnis, dass er falsch ist, ein Durchbrechen des *perpetuum mobile* aus Rache und Widerrache in der Zukunft verspricht. Als Marianos historische Vorlage gilt der Exilant Esteban Echeverría, der 1830 aus dem literarisch fortgeschrittenen Frankreich nach Buenos Aires zurückkehrte und sein poetisches Talent in die Erneuerung der argentinischen Politik setzte (Laguna Romero 1999, 207; Pellettieri 2005, 30 f.). Im Stück finden sich – verkörpert durch die Agamemnon-Figur – zahlreiche Anspielungen auf die Herrschaft des Diktators Juan Manuel de Rosas (1829–1852), Echeverrias historischen ›Gegenpart‹, der zu den institutionalisiersten *caudillos* Lateinamerikas gerechnet wird und fürchtete, in Argentinien könne eine Revolution nach dem Vorbild Frankreichs stattfinden (Lynch 2002, 251). Auffällig ist, dass das Stück, welches die Frage nach gerechter Herrschaft und gerechtfertigtem Herrschermord, gerechter Strafe und der kulturellen und politischen ›Vorreiter-Rolle Europas stellt, 1993 entstanden ist: Im gleichen Jahr, in dem Néstor Kirchner in Argentinien die Präsidentschaft übernimmt und für ein Ende der Straffreiheit und die Abschaffung zweier Amnestie-Gesetze plädiert, die Mitglieder der Militärjunta bis dahin geschützt haben. In einem Jahr, in dem sich gesellschaftlich ein Umbruch vollzieht, der eine neue politische Ordnung und ein politisches und rechtliches Umdenken fordert, auf dessen Grundlage bis heute für die Gewaltherrschaft Verantwortliche zur Rechenschaft gezogen werden können. Die gespaltene, im Prozess des Vorwärtstrebens doch an alten Strukturen festhaltende argentinische Gesellschaft ist auch hier auf abstrakter Ebene mit den Bürgern der Polis vergleichbar. Der Elektra-Stoff mag hier wie dort als Spiegel der Umbruchsituation, als mentale Krücke in einer Phase großer Verunsicherung gedient haben.

6. Die argentinische Unfähigkeit, die Väter zu begraben

Die Suche nach der eigenen Identität und nach der gesellschaftlichen wie politischen Positionierung des Individuums zwischen zwei widerstreitenden Ordnungen hat sich als geeigneter Stoff für politisches Theater in Argentinien gezeigt. Ein Unterschied zwischen den argentinischen Adaptionen und den griechischen Bearbeitungen des Stoffes ist augenscheinlich: In den argentinischen Stücken ist nicht erst die Herrschaft Klytemnestras und Ägists/Dalmacios/Sorianos despotisch. Bereits die Regierung Agamemmons/Morales ist als nicht-gerecht, willkürlich und gewalttätig charakterisiert. Die Folgegeneration Elektra/Alma und Orest/Mariano muss sich der Frage stellen, wie sie mit diesem Unrecht-Erbe umgeht. In den Stücken sieht sich diese Generation jedoch nicht

in der Lage, sich von der Gewaltherrschaft zu distanzieren, sondern hält am Bekannten fest. Dabei fällt auf, dass sich das Motiv des beinahe zum übermenschlichen Ideal stilisierten Vaters, das verbissen aufrechterhalten wird, durch alle argentinischen Adaptionen zieht und eine viel stärkere Ausprägung als in der attischen Vorlage erfährt. Während die Elektra-Figur die Werte und die Ordnung des Vaters von Anfang an idealisiert und mit aller Konsequenz vertritt, zögert die Orest-Figur zunächst, da sie vom positiven Bild, welches sie von der Mutter hat, nicht abweichen möchte. Letztlich schließt Orest/Mariano sich aber doch Elektras/Almas Rachefeldzug zu Ehren des Vaters an, dessen Tod nicht akzeptiert wird und durch den Akt der Selbstjustiz ungeschehen gemacht werden soll. Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang an die vielen im argentinischen Bewusstsein verankerten Vaterfiguren zu denken, von denen sich die Bevölkerung nicht lösen kann, so negativ ihr Einfluss auf das Land auch gewesen sein mag.¹⁶ Hier sollen vor allem Juan Manuel de Rosas, Juan Domingo Perón Sosa und Carlos Menem angeführt werden. De Rosas Herrschaft, das »Trauma des kollektiven Bewusstseins der Argentinier« (Pellettieri 2002, 19) ist bis ins 21. Jahrhundert nicht überwunden. Perón, der abwechselnd als moderner *caudillo* und als »populistischer Diktator« bezeichnet wird (Lynch 2002, 432), gilt heute vielen als Held, obgleich seine Regierung inner- und außerparteiliche Gegner ausschaltete (Eickhoff 1999). In Einheit mit seiner Frau Evita entstand ein Personenkult, der bis heute anhält: »Seine Popularität verdankte er der Sehnsucht der sozial benachteiligten Massen nach einer Vaterfigur, seinem Charisma und seinem Intrigenspiel« (Schopfloch 2007, 69). Auch Carlos Menem spielte die »Rolle des perversen, bösartigen Vaters. Der Vater, der sein Kind mit süßen Worten verführt« (Tobar 2002), das Land aber in den Ruin trieb. Trotz aller Anzeichen für eine in Gang gesetzte fortschrittliche Entwicklung finden sich zwar auch in der *Orestie* Merkmale für das Festhalten am Altbewährten,¹⁷ aber erst in den argentinischen Adaptionen steht die Elektra-Figur für die vollkommene Unfähigkeit, mit der Vergangenheit und dem Vater abzuschließen. Passend zu dieser Argumentation schreibt der argentinische Gegenwartsschriftsteller Carlos Gorostiza über seinen Roman *Cuerpos Presentes*:

Es dürfte schwer sein [...], [diese argentinische Unfähigkeit zu verstehen] unsere verstorbenen Väter beizusetzen [...], ein für alle Mal ein erwachsenes Leben ohne *cuerpos presentes*¹⁸ zu beginnen, dieses beinahe Unvermögen, unsere Mythen zu vergessen und eine Gegenwart zu kreieren. (Gorostiza 1981)

Das Phänomen, dass die Kinder in den argentinischen Adaptionen sich als Stellvertreter der Nachfolgeneration rückhaltlos zur Vater-, zur Herrscherfigur, bekennen, obwohl sie sich mit brutalen Methoden an der Macht hält, kann als Spiegel einer paternalistischen Gesellschaft gesehen werden, die, zunächst nicht bereit die Folgen für eine unabhängige Reife zu tragen und selbst Verantwortung zu übernehmen, in paternalistischen Strukturen gefangen bleibt (Sarti 2002, 33).

Eine naheliegende Parallele lässt sich auch zwischen dem fern der Heimat aufwachsenden Orest/Mariano und einer weiteren Dimension der argentinischen Geschichte

16 Ein ähnlicher Gedankengang ist bei Sarti (2002) zu finden.

17 So verkündet Agamemnon gegenüber den Bürgern von Argos, die Volksversammlung solle bestehen bleiben, denn »was sich als gut bewährt hat,/ soll auch in Zukunft erhalten bleiben« (Stein 2007, 53).

18 »Cuerpos presentes« kann sowohl mit »vorhandene Hohlräume«, als auch mit »Körper, die zugegen sind« übersetzt werden.

ziehen: den Kindern der sogenannten *desaparecidos*. Im Unklaren über die Ermordung ihrer leiblichen Eltern wachsen sie – obwohl sie das Land nicht tatsächlich verlassen – in Unkenntnis über die Militärvergangenheit derjenigen Personen auf, die sie als Vater und Mutter bezeichnen und zu denen sie ihre Beziehung neu definieren müssen, wenn sie über deren wahres Gesicht aufgeklärt werden.

Es scheint klar, dass die Persistenz dieses Mythos im argentinischen Theater mit einer Grübelelei über die Verbindung zwischen Vätern und Söhnen angesichts der wichtigen Rolle der jungen Generationen gegenüber den alten verknüpft ist. Der alte Mythos [...] behält seine Gültigkeit als Frage über das Los der Jungen, an die Verbrechen herangetragen werden, Erben alter Schuld, eingeschlossen in einen prädestinierten Zirkel: metaphorisiert durch einen Hahnenkampf im Werk Sergio De Ceccos und ein ruiniertes, vollkommen zerstörtes Land bei Monti. (Sarti 2002, 33)

Wie Orest machen sich die *niños desaparecidos* auf die Suche nach ihrer Identität, indem sie sich angesichts der begangenen Gräueltaten von ihren vermeintlichen Erzeugern loszusagen suchen¹⁹ und Gerechtigkeit fordern. Dabei scheitern sie häufig, wie die Stücke zeigen, bei dem Versuch, ihren Platz zwischen den Fronten zu finden, da sie zu den Mördern bereits eine emotionale Bindung aufgebaut haben.

7. Synthese von alter und neuer Ordnung?

In allen Stücken kommt es trotz der scheinbaren Unvereinbarkeit der zwei widerstrebenden Ordnungen, der Grenzüberschreitung und ungeachtet der Gewalt, mit der sich beide zu etablieren suchen, zu einer Synthese. Das politische Theater reizt hier den Rahmen politischer und gesellschaftlicher Möglichkeitsbedingungen aus. In der Synthese und teils unter Rückgriff auf religiöse Elemente jenseits der Arbitrarität zeigt es eine künstliche Lösung auf, die jenseits und zwischen beiden Ordnungen liegt. In der *Orestie* findet eine *restitutive, aufgehobene Grenzüberschreitung* durch Orest statt (vgl. Abb. 1). Dieser überquert die Grenze durch den Mord, kehrt aber durch den Freispruch in den ursprünglichen Teilraum zurück, der nun über die neue Ordnung hinausgeht und auch die Eumeniden mit einschließt. Er stellt eine Synthese zwischen beiden Ordnungen dar, erwächst allerdings eher der neuen Ordnung, als beiden Ordnungen gleichzeitig.

Athene schafft eine neue (Rechts-)Ordnung, indem sie den Areopag, der zur Entstehungszeit des Stückes gerade entmachtet wurde, wieder einsetzt:

»Höre jetzt meine Satzung, Volk von Attika,/ Ihr seid das erste Gericht,/ das über Blutvergießen urteilen wird./ Doch auch in Zukunft und für alle Zeit/ soll dieser Gerichtshof/ dem Volk von Athen erhalten bleiben./ Areopag nenne ich dieses Gericht. Von hier aus wird die Ehrfurcht der Bürger/ und die Furcht, die ihr verwandt ist,/ dem Unrecht zu wehren/ und das Recht zu bewahren suchen,/ [...] solange die Bürger selbst/ nicht die Gesetze durch üble Zusätze verderben. [...] Weder der Anarchie, noch der Despotie sich zu beugen,/ sondern sich davor zu schützen,/ rate ich den wachsamem Bürgern« (Stein 2007, 196 f.).

19 Auch Elektra und Orest sind in den argentinischen Adaptionen nicht mehr bereit, Klytemnestra als Mutter anzuerkennen, als sie von deren Tat erfahren. Am deutlichsten zeigt sich dies in Javier Roberto Gonzáles' Stück: »Orest: ›Aber sie ist unsere Mutter!‹ Electra: ›Sie hat aufgehört, unsere Mutter zu sein, als sie mir den Vater fortgerissen hat.« (*La declaración de Electra*, 22).

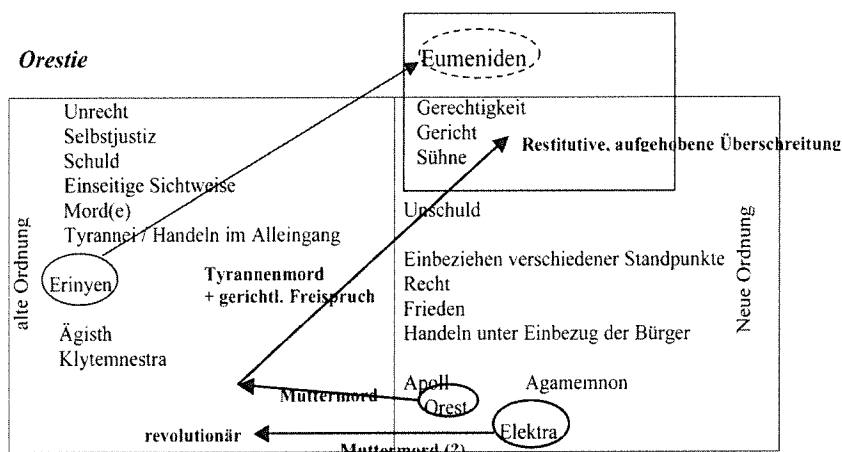


Abbildung 1: Grenzüberschreitungen in der Orestie

Athene rät den Bürgern, das ›Furchterregende‹ nicht aus der Stadt zu verbannen, sondern es in diese zu integrieren. Erst durch die Versöhnung mit dem Adel ist eine neue politische Orientierung möglich, die nicht mehr nur eine Ansicht zulässt, sondern innerhalb derer alle Kräfte ihren Platz haben. »Athene: ›Nicht den Schrecken ganz zu bannen aus der Stadt [rate ich]./ Denn welcher Mensch, der nichts mehr fürchtet, bleibt gerecht?« (Die Orestie. Die Eumeniden, V. 697f.). Erst durch die Versöhnung mit den Unterlegenen und deren Integration in die Polis mittels eines für sie geschaffenen Amtes ist dauerhafter Frieden für die Stadt gesichert. Die Erinyen verwandeln sich in die Eumeniden, die Wohlgesinnten:

»Chor der Dichter: ›Ewige Verträge sind geschlossen/ zwischen den Neubürgern/ und den Bürgern Athens./ Der junge Zeus, der Allessehende,/ und die alte Moira/ haben sich versöhnt,/ sie wirken zusammen./ Frieden für immer!« (Stein 2007, 231).

Die Versöhnung befähigt die Entwicklung der Erinyen von unerbittlichen Bluthunden, die mit ihrem Anspruch vor Gericht scheitern, zu Helfern der neuen Ordnung. Der fortschrittliche Weg ist nicht zuletzt durch die Schuldeinsicht Orests möglich. Während Agamemnon noch als blinder Handlanger des Zeus fungierte und nichts dazulernte, dient Klytemnestra zwar anfangs blind, gelangt dann aber, wenn auch erst nach der Tat, zur Einsicht. Orest hingegen ist bereits vor der Tat einsichtig und erlangt »mit dem göttlichen Willen Verbindung« (Dodds 1974, 171). Es ist anzunehmen, dass es der Anspruch des Dichters war, den Zuschauer während der Festspiele im alten Athen analog zu Orests Katharsis Einsicht gewinnen zu lassen. Dadurch, dass das Gericht Orest von Schuld freispricht und das System aus Rache und Widerrache durchbricht, ist der Legitimationsanspruch an Orests Herrschaft über die ›synthetische‹ Ordnung erfüllt. So bewahrheitet sich auch der Ausspruch der Erinyen: »Nicht Unbeherrschtem und nicht/ Geknechtetem stimme bei. Gottes Kraft verleiht's/ Der Mitte stets« (Orestie. Eumeniden, V. 526f.). Die Institutionierung eines neuen Rechts und einer neuen Ordnung erfolgt zwar durch Unrecht – das Gericht votiert mit Stimmgleichheit im Fall Orest und nur Athenes Stimme spricht ihn frei – allerdings werden auch den alten Mächten Aufgaben innerhalb dieser neuen Ordnung zugesprochen, wodurch die Synthese Stabilität erlangt.²⁰

20 Vgl. Abb. 1.

El reñidero weist eine schwächere Synthese auf. Orest wird durch den Druck von Morales zur Überquerung gezwungen, indem er einen politischen Gegner von Morales beseitigt. Er überquert die Grenze entgegengesetzt, als er sich weigert, Soriano und Né- lida - Ägisth und Klytemnestra - zu töten und abermals, als er die Tat schließlich doch begeht. Im Endergebnis kann von einem *revolutionären Ereignis* gesprochen werden. Seine offene Kritik an der Ordnung kann jedoch als Schritt zu einer Synthese gewertet werden.

El reñidero

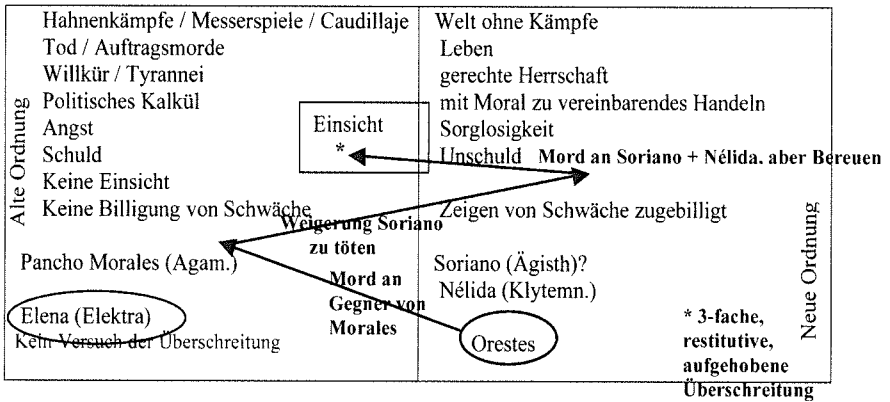


Abbildung 2: Grenzüberschreitungen und Synthese in »El reñidero«

Diese ›Synthese‹ vollzieht sich lediglich im Inneren der Figur Orests.²¹ Zwar befolgt Orest die Weisungen des Vaters und gibt dem Drängen der Schwester nach, hinterfragt die Ordnung, für die sein Vater steht, jedoch im Moment der Tat. Er steht damit für eine neue Ordnung, die weniger radikal als die des Vaters und der Schwester, aber auch weniger entschieden als die der Mutter ist, welche die Abschaffung aller unter Morales geltenden Gesetze und Gepflogenheiten wünscht. Die Synthese kann als ›sehender Gehorsam‹ bezeichnet werden.

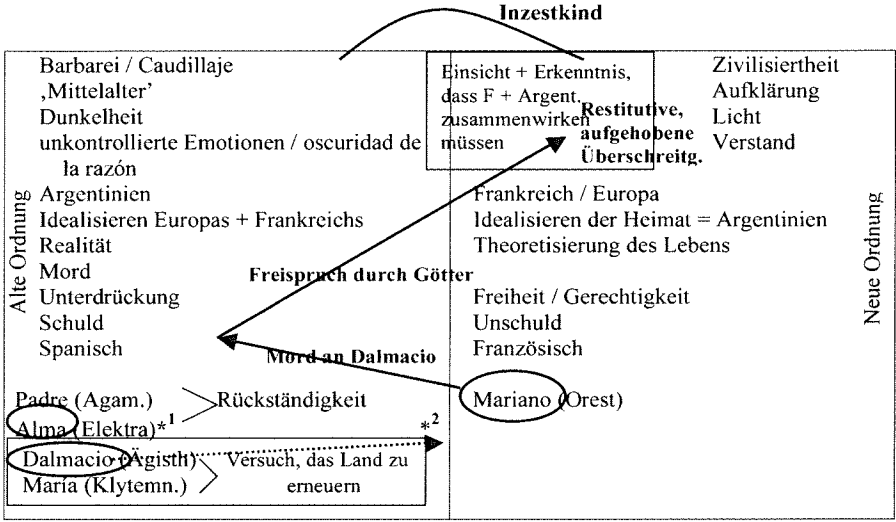
In *La oscuridad de la razón* begibt sich Mariano – die Orest-Figur – durch den Mord an Dalmacio – Ägisth – von dem von Aufklärung und Gewaltfreiheit geprägten Leben in ein Leben der Dunkelheit, unkontrollierter Emotionen und der Schuld. Durch den Freispruch der Götter kehrt er jedoch in den Ausgangsraum zurück, innerhalb dessen eine Verschiebung stattgefunden hat: Mariano fühlt sich keiner der beiden Ordnungen mehr zugehörig, sodass die letzte Ordnung über den Ausgangsraum hinaus in einen Teil der alten Ordnung übergeht.

Die konträren Ordnungen, die Mariano und Alma vertreten, finden zu einer Vereinigung in einem Inzest-Kind,²² mit dem Alma von Mariano schwanger ist, nachdem Mariano seine Mutter ermordet hat. Im Inzest äußert sich das Verlangen nach der Vereinigung der beiden disparaten Ordnungen über alle moralischen Grenzen hinweg. Bemerkenswerterweise fußt die entstehende Ordnung zwar abermals auf einem Gewaltstreich, gleichzeitig aber auch auf dem Gegenteil – der Liebe zwischen Alma und Mariano. Die Synthese entspricht der Reflexion über eine kulturelle Emanzipation:

21 Vgl. Abb. 2.

22 Vgl. Abb. 3.

La oscuridad de la razón



Bei seiner Ankunft äußert Mariano zunächst deutlich, dass er nicht in die Heimat gekommen ist, um zu verurteilen und lässt beide Ordnungen nebeneinander bestehen. Weder vertritt er die Werte des aufgeklärten Frankreichs mit vollster Überzeugung, da er sie für zu theoretisch hält, als dass sie lebbar wären, noch steht er für die rückständigen Werte seines Heimatlandes ein, in dessen Sinne er die blutige Praxis der Selbstjustiz fortführen soll. Auch die von Dalmacio angestrebte Angleichung der argentinischen und europäischen Kultur lehnt er ab. Schließlich kommt er zu dem Schluss, dass die Zukunft Argentiniens weder im Festhalten an der dortigen racheversessenen, rückwärtsgewandten Gesellschaft, noch in der Imitation europäischer Entwicklung liegen, sondern dass Fortschritt nur auf der Grundlage eigener kultureller Emanzipation stattfinden kann (*La oscuridad*, 149). Die Umsetzung der Vereinigung der beiden Ordnungen kann Mariano selbst jedoch nicht erwirken. Indem er Dalmacio tötet, verrät er die Werte seiner französischen Erziehung. Erst die nächste Generation, repräsentiert durch das Inzest-Kind, rückt ein neues Zeitalter, in dem die widerstreitenden Ordnungen vereint sind, in greifbare Nähe.

Festzuhalten bleibt, dass alle sogenannten *Ereignisse*, Grenzüberschreitungen, durch Gewaltanwendung stattfinden. In der *Orestie* bewegen sich Elektra und Orest gleichermaßen von der Ordnung des Rechts und der Gewaltfreiheit in die des Unrechts und der Gewalt. Orest wird schließlich freigesprochen. In den argentinischen Adaptionen ist die Figur der Elektra von Anfang an im zu Orest entgegengesetzten Raum verortet und vertritt bis zum Ende die Seite der Gewalt und »negativen« Herrschaft. Diesen Raum betritt die Orest-Figur erst durch eine Grenzüberschreitung, verlässt ihn dann jedoch wieder. In der *Orestie* verkörpert Agamemnon eine »positive«, gerechte und legitime Herrschaft, die durch den Mord an ihm gebrochen und erst durch das Handeln Elektras und Orests wiederhergestellt wird, in den argentinischen Adaptionen ist die Agamemnon-Figur dagegen Tyrann. Die Verweigerung Elektras, die Grenze zu

überschreiten sowie die zögerliche Überschreitung von der anderen Seite her durch Orest verdeutlichen, dass die Überschreitungen von großer Relevanz für das die Grenze überquerende Individuum und dessen Umfeld sind. Die Unsicherheit hinsichtlich der Nationalidentität der argentinischen Gesellschaft, welche aus dem Verdrängen der eigenen Kultur durch die Kolonisatoren und dem von den eingewanderten Vorfahren vererbten Zerrissenheitsgefühl zwischen zwei Kulturen (Armando 1985, 10f.) herrühren mag, spiegelt sich in der Orest-Figur, die sich keiner Ordnung zugehörig fühlt und mit ihrer Identität hadert.

Da die Entscheidung für die alte oder neue Ordnung und das alte oder neue Recht, »weit eher Parteisache als Recht« (Meier 1988, 127) ist, findet in der *Orestie* und in *La oscuridad de la razón* ein Rekurs auf göttliche Mächte jenseits der Arbitrarität statt, die dem Zweck dienen soll, »strittige Entscheidungslagen dadurch zu blockieren, dass sie aus dem Raum der sozialen Verhandlungen herausgenommen und einer als höher-rangig angesehenen externen Macht anheimgestellt werden« (Koschorke 2004, 44f.). Nur so scheint die Bildung einer Synthese möglich. Nach den Überlegungen Albrecht Koschorkes (2004) muss das Göttliche jedoch eine Reihe von Bedingungen erfüllen, um stabilisierend wirken zu können. Die angerufene Autorität muss erstens »von allen Beteiligten anerkannt sein« (alle Koschorke 2004, 4); dies ist sowohl in der *Orestie*, als auch in *La oscuridad de la razón* der Fall. In *El reñidero* wird zwar vom Schicksal gesprochen, dies ist aber nur indirekt eine stabilisierende ›Autorität‹. Zweitens muss das göttliche Zeichen Konsens stiften und eine ähnliche Wirkung »wie ein Mehrheitsbeschluss in Demokratien« entfalten, indem die unterlegene Partei eingebunden wird. Drittens muss der durch die Gottheit angerufene Schiedsspruch durch »Mittel politischen Machtkampfes« unbeeinflussbar sein, um einen Konsens herstellen zu können: In der *Orestie* weist Athene den unterlegenen Erinyen einen Platz innerhalb der von ihr ernannten Ordnung zu und ihr Votum ist von dem des Areopags unabhängig. Auch in *La oscuridad de la razón* wird jedem ein Platz zugewiesen, mit dem er zufrieden ist: Mariano steigt in den Himmel auf, während Alma, gemäß ihres Wunsches, im Dunkel zurückbleibt. Die übergeordnete ›Macht‹ Schicksal in *El reñidero* wirkt jedoch nicht konsensstiftend. Viertens muss das göttliche Zeichen ein »Jenseits der Arbitrarität bilden«, was lediglich in *La oscuridad de la razón* gewährleistet ist. So bleibt dahingestellt, ob die in den Stücken aufgezeigte Konfliktbeilegung nachhaltig Stabilität ermöglichen kann, vielmehr zeigt sie einen ersten Schritt auf dem Weg dorthin auf.

8. Zusammenfassung

Politisches Theater und gesellschaftspolitische Entwicklung

Die diesem Beitrag zugrunde liegenden Studien zur politischen Ästhetik der antiken Tragödie von Christian Meier wurden unter Rückgriff auf zeitgenössische Philosophien des Politischen ergänzt. Dabei wurde eine Erweiterung der insbesondere in Deutschland an Piscator ausgerichteten Bedeutung von ›politischem Theater‹ vorgenommen, die vielmehr auf die Problematisierung der – souveränitätstheoretisch zu erfassenden – Rahmen- beziehungsweise Möglichkeitsbedingungen politischer Ordnung zielt. Ausgehend von der These, die *Orestie* des Aischylos bilde einen zentralen Verhandlungsort politischer Legitimation einer Gesellschaft im Übergang von Aristokratie zu Demokratie, wurden die argentinischen Neu-Adaptionen auf die Gegen-

überstellung zweier Ordnungen und die Überschreitungsdynamik von alter zu neuer Ordnung untersucht und in den Kontext von Souveränitätsproblematik und ihrer Feststellung eines unhintergehbaren Moments der Gewalt in der (Neu-)Instituierung politischen Ordnungen eingebettet. Als mögliche Erklärung des übermäßigen Interesses des politischen Theaters in Argentinien am Elektra-Stoff wurde die Parallele in der gesellschaftlichen und politischen Umbruchsituation in der Polis sowie im modernen Argentinien angeführt, in der dem Theater jeweils eine spezielle und bedeutende Rolle zukam. Die in der *Orestie* entstehenden verschiedenen typologischen Problemhorizonte politischer Selbstlegitimation wurden auf die Besonderheiten und Bedürfnisse der argentinischen Umbruchsituation übertragen, um schließlich die dramenimmanente Frage nach der Vereinbarkeit von alter und neuer Ordnung hinsichtlich einer möglichen Synthese mithilfe von Lotmans restitutiver und revolutionärer Sujetbildung zu diskutieren. Die argentinischen Stücke verhandeln auf grundlegender Ebene mögliche Auswege aus einer patriarchalen Gewaltordnung, um dabei ein wesentlich gewalthaftes Moment im Inneren politischer Instituierung selbst zu entdecken. Sie nehmen indirekt Bezug auf die Grenzen und Bedingungen politischer Selbstlegitimation, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht mehr im Rahmen einer politischen Theologie außerweltlicher Transzendenz, sondern innerhalb weltimmanenter Begründungsstrukturen zu verankern hat. Eine Möglichkeit, das Phänomen der häufigen Adaption des Elektra-Stoffes in Argentinien zu erklären, ist das dem Stoff innewohnende politische Potential. Aufgrund dieses Potentials eignet sich der Stoff auch für politisches Theater. Die argentinischen Adaptionen *El reñidero* und *La oscuridad da la razón* greifen das *polity*-Element heraus, transponieren die Handlung in einen argentinischen Kontext und diskutieren anhand des Stoffes die Möglichkeitsbedingungen argentinischer Politik und gesellschaftlicher Veränderung. Die *Orestie* hierzu als Folie zu benutzen, ist deshalb naheliegend, weil die Entstehungsbedingungen der *Orestie* denen der argentinischen Bearbeitungen auf abstrakter Ebene ähnlich sind: Beide Gesellschaften befanden sich zu der jeweiligen Entstehungszeit der Stücke in Umbruchsituationen, in denen sie die bisherige Ordnung fundamental in Frage stellten und ihre eigene Identität neu definieren mussten. Das radikale Umdenken der attischen Bevölkerung, die einen Wandel von der Aristokratie zu einer Volksherrschaft bewältigte und sich doch davor fürchtete, die jahrhundertelange Vorherrschaft des Adels anzuzweifeln, und der immer wieder versuchte Neuanfang der argentinischen Bevölkerung, der ersehnte Wandel nach den Diktaturen bei gleichzeitigem Verharren in alten Mustern, welche sich in einer Unfähigkeit, die Väter zu begraben und wiederkehrenden *caudillismo*-Strukturen niederschlagen, machen den Versuch naheliegend, Vergleiche zwischen den Stücken auf intra- und extratextueller Ebene zu ziehen.

Die Stellvertreter der konkurrierenden Ordnungen im Elektra-Stoff werden mit Gewalt getötet, um die jeweils andere Ordnung herbeizuführen. Schließlich wird der Mörder des ersten Stellvertreters dafür zur Verantwortung gezogen. Beide Mörder beanspruchen, das Recht der Ordnung, für die sie jeweils eintreten, auf ihrer Seite zu haben.

»Recht [muss] gesetzt, kodifiziert und mit Sanktionsmacht ausgerüstet worden sein [...], bevor es Geltung erlangt. Wenn jedoch die Instituierung des Rechts dem Recht zuvorkommt, [...] dann ist sie ihrerseits kein rechtlicher Akt« (Koschorke 2004, 41 f.).

Für die Legitimierung der Gründungsgewalt springen ›Gründungserzählungen‹ ein, welche heikle Fragen beantworten sollen (Koschorke 2004, 2). Der Elektra-Stoff kann

in diesem Sinne auch als ›Gründungs-Erzählung‹ bezeichnet werden; er wirft Fragen auf, die in ihrer Natur grundpolitisch sind: Wer setzt das Recht? Wer wird in die Institutionierung miteinbezogen? Ist die Setzung ein rechtmäßiger Akt? Wer kann darüber entscheiden? Die Gründung einer neuen Ordnung liegt dabei im Schnittpunkt zwischen Theater und Politik. Das politische Theater verhandelt die Grundlage politischer Ordnungen, nämlich die Gründung von Ordnungen selbst: »Die Institutionierung des Staatswesens [ist] nicht ihrerseits ein politisch-rechtlicher, sondern ein ästhetischer Akt. Sie fällt in den Aufgabenbereich der Kunst« (Koschorke 2004, 42). Dieser ästhetische Akt wird in den Elektra-Dramen in besonderer Weise deutlich, da sie politische Macht nicht nur repräsentieren, sondern deren Rechtmäßigkeit zunächst aushandeln. Anders als die *Orestie* bieten *El reñidero* und *La oscuridad de la razón* aber keine Lösung für die Konflikte. Die herrschende Macht wird zwar in Frage gestellt, ebenso aber die Basis, aufgrund derer die Verurteilung derselben erfolgt. Die Ansprüche der Herrschaftslegitimität, die Grundlagen des Gemeinwesens werden diskutiert, doch das moderne argentinische politische Theater konfrontiert die Gesellschaft mit Widersprüchen, die sie selbst lösen muss. Politisches Theater reflektiert gesellschaftliche Entwicklung. Es kann als Verhandlungsort kontroverser Positionen betrachtet werden, deren Standpunkt anzuerkennen für die Zusammenführung in einer möglichen Synthese für die friedvolle Beilegung von Konflikten wesentlich ist. Dabei ist interessant, dass – im Fall des Elektra-Stoffs – eine nachhaltige friedliche Lösung nur durch das Einbeziehen aller Positionen und das Einbetten der alten Kräfte in die neue Ordnung möglich ist. Die argentinischen Adaptionen machen zudem deutlich, dass sich zunächst die mentale Einstellung des Einzelnen ändern muss, um einen gesellschaftlichen Wandel und die Beendigung der wiederkehrenden Gewalt herbeizuführen. Auf dem Weg dorthin kann politischem Theater eine bedeutende Rolle zukommen: Ohne Position zu beziehen, gibt es ästhetische Antworten auf Fragen des gesellschaftlichen und politischen Zusammenlebens, indem es Möglichkeitsbedingungen aufzeigt. Das Aufzeigen ist dabei nicht statisch, sondern als Prozess zu denken:

Indem das Theater Personen in statu agendi zeigt, hat es die Möglichkeit, entweder die Aktion als ein Resultat vorzuführen, an dem die Motive ablesbar sind, oder den Prozeß, in dem die Aktion entsteht. In statu agendi hat die Person die Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten. Sie bedenkt diese Möglichkeiten. So sind Denkkaktionen die wichtigsten Aktionen des politischen Theaters. Am Denkprozeß nimmt der Zuschauer teil, mitdenkend. (Melchinger 1971, 417)

Der Denkprozess soll dem Rezipienten seine Handlungsfähigkeit innerhalb des Rahmens vergegenwärtigen, in dem dieser sich im Alltag bewegt. Das politische Theater kann als Modus gesellschaftlicher Selbstvergewisserung betrachtet werden, der »auf dem Wege der Vergegenwärtigung nicht-gegenwärtiger Sinnzusammenhänge eine besondere Erfahrung der vorfindlichen Lebenswelt ermöglicht« (Langenstein 1983, 8). Über die Beschaffenheit der Handlung zu entscheiden, bleibt aber bei dem politischen Theater, von dem hier gesprochen wird, dem Einzelnen überlassen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Aischylos: Die Orestie. Deutsch von Emil Staiger. Stuttgart 2008.
- Stein, Peter u. Bernd Seidensticker (Hg.): Die Orestie des Aischylos. München 2007.
- De Cecco, Sergio: El reñidero. Drama en dos actos. Buenos Aires 1990. [1964]
- Monti, Ricardo: La oscuridad de la razón. Prólogo y tres actos. In: Pelletieri (Hg.): Teatro. Una pasión sudamericana. Asunción. La oscuridad de la razón. Buenos Aires 2005. [1993]
- Roberto González, Javier: La declaración de Electra. Tragedia en un preludio. Siete momentos y un postludio. O. O. 1994. [unv. Ms.]

Sekundärliteratur

- Adler, Heidrun: Politisches Theater in Lateinamerika. Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität. Berlin 1982.
- Arendt, Hannah: Macht und Gewalt. München 1970.
- Armando, Rose Marie: Teatro Argentino Contemporáneo. Buenos Aires 1985.
- Derrida, Jacques: Force of law. »The Mystical Foundation of Authority«. In: Cornell/Rosenfeld (Hg.): Deconstruction and the Possibility of Justice. New York 1992, 3–67.
- Derrida, Jacques: Marx, das ist jemand. In: Zäsuren 1.11.2000, 58–71.
- Derrida, Jacques: Unabhängigkeitserklärungen. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2001, 121–128.
- Dodds, Eric Robertson: Die Rolle des Ethischen und des Politischen in der »Orestie«. In: Hommel (Hg.): Wege zu Aischylos. Darmstadt 1974, 149–172.
- Dünne, Jörg (Hg.): Theatralität und Räumlichkeit: Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv. Würzburg 2009.
- Eickhoff, Georg: Das Charisma der Caudillos: Cárdenas, Franco, Perón. Frankfurt a.M. 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. London 2005.
- Freire, Susana: Electra vivió en Palermo. In: La Nación 19.4.2009. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1119763 [25.10.2009].
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1978.
- Geyer, Carl-Friedrich: Mythos. Formen, Beispiele, Deutungen. München 1996.
- Gorosziza, Carlos: Cuerpos Presentes. Buenos Aires 1981.
- Grote, Dalen Allan: Sophocles' »Electra«. Social Document of Late Fifth Century Athens. Madison 1988.
- Gründig, Claudia: Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne. München 2004.
- Hector, Cary: Der Staatsstreich als Mittel der politischen Entwicklung in Südamerika. Dargestellt am Beispiel Argentinien und Boliviens von 1930 bis 1955. Berlin 1964.
- Koschorke, Albrecht: Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates. In: Neue Rundschau 115 (2004), 40–55.
- Laguna Romero, Francisco Bravo de: La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: Una revisión del mito de Electra. In: Myrtia Bd. 14 (1999). Murcia. 201–218.
- Langenstein, Klaus Dieter: Theater und Polis. Zur Entstehung des hochkulturell-antiken Typus theatralischen Handelns und Zuschauens. Berlin 1983.

- Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin 2002.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München ¹1981. [1981a]
- Lotman, Jurij: Die Entstehung des Sujets - typologisch gesehen. In: ders. (Hg.): Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Leipzig 1981, 175-204. [1981b]
- Lotman, Jurij: Das Sujet im Film. In: ders. (Hg.): Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Leipzig 1981, 205-229. [1981c]
- Lynch, John: Caudillos in Spanish America 1800-1850. Oxford 2002.
- Lyon, John E.: The Argentine Theatre and the Problem of National Identity: a Critical Survey. In: Latin American Theatre Review 1972, 5-18.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ²2009.
- Meier, Christian: Der Umbruch zur Demokratie in Athen (462/61 v. Chr.) - Eine Epoche der Weltgeschichte und was Zeitgenossen daran wahrnahmen. In: Herzog/Koselleck (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München 1978, 353-380.
- Meier, Christian: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen. Frankfurt a. M. 1980.
- Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988.
- Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Velber 1971.
- Pellettieri, Osvaldo: Die Entwicklung des Theatersystems in Argentinien und Lateinamerika im 20. Jahrhundert. In: Kohut/Pellettieri (Hg.): Theater in Argentinien. Frankfurt a. M. 2002, 27-48.
- Pellettieri, Osvaldo: El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal. In: Pellettieri (Hg.): Ricardo Monti. Teatro. Estudio preliminar. Buenos Aires 2005, 9-52.
- Plato: Der Staat. Griechisch und deutsch. Düsseldorf 2000.
- Rohe, Karl: Politik. Begriffe und Wirklichkeiten. Eine Einführung in das politische Denken. Stuttgart 1994.
- Sarti, Graciela: La figura mítica de Electra. In: Bauzá (Hg.): El imaginario en el mito clásico. Buenos Aires 2002, 31-41.
- Schopflicher, Robert: In der Gewaltspirale. In: Neue Zürcher Zeitung, 8.9.2007.
- Tobar, Hector. Ein Volk geht zum Psychiater. In: Welt Online, 8.1.2002. http://www.welt.de/print-welt/article367384/Ein_Volk_geht_zum_Psychiater.html [2.2.2010].
- Vernant, Jean-Pierre u. Naquet Vidal: Tragedy and Myth in Ancient Greece. Sussex 1981.

BERICHTE VON TAGUNGEN

Katastrophen

2. Interdisziplinäres Symposium des Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 4. bis 6. Mai 2011

Katastrophen erscheinen im Lichte der Berichterstattung über das Erdbeben, den Tsunami und den Reaktorunfall in Japan allgegenwärtig zu sein. Tatsächlich wird jede (aufgeklärte) Gesellschaft durch den Zusammenbruch der Ordnung in Form verheerender Unglücke bedroht, die nicht mehr durch eine transzendente Instanz erklärt und aufgefangen werden können. Allerdings können solche Ereignisse gleichzeitig als Motor für Entwicklung und Fortschritt fungieren.

Diese ambivalente Bedeutung des Begriffs sowie der akuten »Katastrophe« war Thema des 2. Interdisziplinären Symposiums des *Freiburg Institute for Advanced Studies* (FRIAS) im Mai 2011. Unterteilt in vier Sektionen, die den idealtypischen Ablauf einer Katastrophe repräsentieren, ermöglichte die interdisziplinäre Anlage der Tagung, die vielfältigen Bedeutungsdimensionen des Begriffs und die Bereiche, die sowohl theoretisch als auch praktisch davon betroffen sind, zu betrachten und miteinander in Kontakt zu bringen. Entsprechend stand der Dialog zwischen den »zwei Kulturen« der Wissenschaft in besonderer Weise im Vordergrund und bestimmte die Struktur der Tagung. In den Sektionen standen jeweils zwei naturwissenschaftliche und zwei geisteswissenschaftliche Vorträge einander gegenüber. In einer Podiumsdiskussion am Ende jeder Sektion konnten die Referentinnen und Referenten sowohl untereinander als auch mit dem Plenum ihre unterschiedlichen Perspektiven auf das Thema konfrontieren und vertiefen.

Die Tagung wurde von Hans-Jochen Schiewer (Freiburg) eröffnet, der die Spannung zwischen der Allgegenwärtigkeit der Katastrophe, ihren Auswirkungen und der gleichzeitigen Gefahr der Entwertung des Begriffs durch seinen inflationären Gebrauch in den Medien thematisierte.

Werner Frick (Freiburg) betonte, dass »Katastrophen« disziplinär überhaupt nicht zu lösen seien. Er bezeichnete die Aufgaben der Wissenschaft(en) dabei als »Teil der Aufräumarbeit« und forderte darüber hinaus, dass wissenschaftliche Diskurse die Brücke zwischen der Wirklichkeit und der z. T. reißerischen Darstellungen schlagen sollten. Die Leistung besteht darin, Begriffe für die individuell unfassbare Erfahrung einerseits zu entwickeln, sie andererseits aber auch zu vermitteln.

Florin Diacu (Victoria, Canada) führte unter dem Titel »Before Tragedy Strikes: The Quest to Predict Megadisasters« vor, wie diese Aufgaben erfüllt werden könnten. Er erläuterte verschiedene Arten von Naturkatastrophen von Tsunamis über Erdbeben bis hin zu Kometen- oder Asteroideneinschlägen und Möglichkeiten diese vorherzusagen und so auf sie zu reagieren, dass die (Natur-)Katastrophe nicht zur »Tragödie« wird. Durch entsprechende Bildung und Vorbereitung auf Naturereignisse mit möglicherweise verheerenden Ausmaßen, so seine These, seien Katastrophen grundsätzlich vermeidbar. Leider kamen übergreifende theoretische Überlegungen zum Thema in der Flut der Beispiele zu kurz.

Sektion I: »Die Vorhersage der Katastrophe/The Premonition of Catastrophes«

Bernd Schipper (HU Berlin) eröffnete die Sektion mit seinem Vortrag »Von der biblischen Apokalyptik zur neuzeitlichen Apokalypse«, in dem er sehr anschaulich die diachrone Wandlung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Krisenrhetorik illustrierte. Die teleologische Ausrichtung der religiös motivierten Apokalyptik auf eine paradiesische Jenseitserwartung wurde, so die These, in der neuzeitlichen Rede von der Apokalypse auf ein diesseitiges (absolutes) Weltende verknüpft. Darin lässt sich eine deutliche Verschärfung erkennen, da die Angst vor dem Ende nicht mehr durch die Hoffnung auf ein »Danach« begleitet wird.

Wolf Dombrowsky (Kiel) legte den Fokus seiner Überlegungen vor allem auf den Aspekt der Sicherheit. Während diese ursprünglich Teil einer Beziehungsgewissheit zwischen Individuum und Gott oder auch konkret zwischen Lehensherrn und Vasallen gewesen sei, beziehe sich der Begriff heute auf szientifische Grundlagen und entbehre daher einen persönlichen Aspekt. Eine analoge Bedeutungsschmälerung diagnostizierte er auch für die »Katastrophe«. Da transzendente Modelle zur ihrer Erklärung im Selbstverständnis der Moderne nicht mehr zurate gezogen werden würden, werde diese zur »Realfalsifikation« modernen Wissens. In letzter Konsequenz bedeute dies: Solange es noch Katastrophen gebe, genüge die Moderne dem eigenen Anspruch der absoluten Anwendbarkeit des Wissens nicht. Daher werde laut Dombrowsky ihr systemischer Aspekt zumeist wegdiskutiert, um die Verantwortung für eine Katastrophe nicht im vollen Maße übernehmen zu müssen.

Unter der Frage »What Does it Mean to Predict a Catastrophe?« führte Jens Timmer (Freiburg) aus, welche Rolle mathematische Modelle für die Vorhersage einer Katastrophe spielen. Während sie einerseits Ereignisse in mathematisch gesehen relativ leicht vorhersagbare und nahezu unmöglich vorhersagbare unterteilen, so können falsche Modelle sogar zur Ursache von katastrophalen Unglücken werden. Gerd Antes (Freiburg) forderte in seinem Vortrag wiederum, mit Hinweis auf eigene Erfahrungen im Umgang mit einer vorhergesagten aber nicht eingetroffenen Katastrophe (der sogenannten Schweinegrippe), einen »sicheren Umgang mit der Unsicherheit«. Also einerseits die Einsicht in die Begrenztheit von Modellen bzw. der Anwendbarkeit von Wissen und andererseits die Bereitschaft, Unsicherheit zu thematisieren, um der Ausschlichtung von Notlagen und Panikmache entgegenzuwirken.

Sektion II: »Ausbruch der Katastrophe/Disaster Strikes«

Die Rolle der medialen Kommunikation war das Thema von Jörg Bergmann (Bielefeld). Er zeigte, dass nicht nur die Katastrophenkommunikation (die Koordination der Handlungen vor Ort), sondern auch der mediale Transport einer Katastrophe über große Distanzen hinweg von entscheidender Bedeutung für die Mobilisierung von Solidarität mit den Opfern ist. Natürlich nähmen gerade die Massenmedien nicht nur helfende Rollen ein – zwar seien Opfer und Helfer im Katastrophenfall auf mediale Aufmerksamkeit angewiesen, die Medien brauchten aber ebenso die Katastrophe um Zuschauer bzw. Leser zu gewinnen. Bergmann stellte zur Diskussion, ob die Schwere der Auswirkungen eines Vorfalls die mediale Aufmerksamkeit generiere oder ob es eher die Medien seien, die einen Vorfall überhaupt erst zu einer »Katastrophe« machen. Eine besondere Rolle komme in diesen Zusammenhängen Literatur, Filmen und anderen fiktionalen Darstellungen von Katastrophen zu, da sie in der Lage sind

Zustände *während* des Ereignisses zu konstruieren, anstatt sie, wie im Bericht, zu rekonstruieren.

Auf fiktionale Konstruktionen greifen auch Brunna Tuschen-Caffier (Freiburg) und Bernhard Nebel (Freiburg) im Rahmen ihres Forschungsprojektes zu »Menschliche[m] Entscheidungsverhalten im Katastrophenfall« zurück. Anhand von computersimulierten Notfallszenarien untersuchen sie das Verhalten im akuten Fall, um das Risiko der Entwicklung einer psychischen Störung nach einem katastrophischen Erlebnis bzw. eines Traumas zu bestimmen.

Große Parallelen zur Katastrophe, so die These Christian Elgers (Bonn), weisen epileptische Anfälle auf. Der katastrophische Aspekt des Ereignisses komme hier in erster Linie auf individueller Ebene zum Tragen. Die schwierige Vorhersagbarkeit, ebenso wie die unterschiedlichen Ausmaße eines Anfalls lassen Ähnlichkeiten sichtbar werden.

Einen Kernbegriff der Tagung führte Klaus Thoma (Freiburg) in seinem Vortrag »Infrastructures and Catastrophes« ins Feld: die Resilienz. Die Fähigkeit eines Systems eine Katastrophe abzufedern, d. h. ohne Kollaps zu überstehen, sei für eine so komplexe infrastrukturelle Umgebung, wie sie die technische Moderne kennzeichne von entscheidender Wichtigkeit.

Sektion III: »Bewältigung der Katastrophe/Recovery from Collapse«

Wie weitreichend die Auswirkungen einer Katastrophe sein können, zeigte Veronique Lacoste (Freiburg). Sie referierte einen Ansatz der Linguistik, wonach die »Creolisation« als Folge einer Katastrophe, des Sklavenhandels, zu interpretieren sei. Lacoste selbst stellte dem gleichzeitig als mindestens ebenso plausibel gekennzeichnete Ansätze gegenüber, die einer solchen Deutung widersprechen und stattdessen von einer prozesshaften Entwicklung der Creols ausgehen.

Ernst Ludwig von Thadden (Mannheim), der versuchte, »Lehren aus der Finanzkrise« zu ziehen, stieß mit seinem Vortrag eine Diskussion über die Unterscheidung von Krise und Katastrophe an, die weit über den Bereich der Finanzmärkte hinausführte. Dabei zeigte sich, dass es auch hier der sprichwörtliche »letzte Tropfen« war, der die irreversible Wendung von einer Krise zu einer Katastrophe verursachte.

Die schwierige Rechtslage im Bezug auf Extremsituationen im (föderalen) deutschen Recht erläuterte Walter Perron (Freiburg). Vor allem die Notwendigkeit spontaner Entscheidungen mache es schwer, allgemeingültige Verhaltensregeln aufzustellen. Zudem führten moralische Dilemmata dazu, dass Entscheidungen über richtiges oder falsches Verhalten zu Grundfragen der Rechtsphilosophie führen und deswegen politisch heikel seien.

Johannes Richert (DRK) sprach über »Rehabilitation und Wiederaufbau im Katastrophenzyklus aus Sicht des Deutschen Roten Kreuzes« und damit über die praktischen Aspekte der Bewältigung einer Katastrophe. Die größte Schwierigkeit bestehe dabei in der Vereinbarung globaler und lokaler Interessen und – damit schloss er sich seinem Vorredner an – in der unklaren internationalen Rechtslage.

Sektion IV: »Lehren aus der Krise/Lessons Learnt, Lessons Ignored«

Der Historiker Walter (Genf) identifizierte »Drei Modelle der Katastrophenbewältigung« für das 16.-21. Jahrhundert: Er unterschied zwischen Schutz-, Präventions- und Risikogesellschaften und konnte dabei überzeugend die Entwicklung der historischen

Auffassungen von Katastrophen und Bewältigungsstrategien darlegen. In seinem Vortrag kamen sowohl technische und wissenschaftliche Aspekte des Umgangs mit Katastrophen zur Sprache, als auch solche der (medialen) Darstellung.

Wie sehr Katastrophen nicht nur das Handeln, sondern auch das Selbstverständnis einer Gesellschaft prägen, zeigte Peter Utz (Lausanne) am Beispiel der Literatur aus der Schweiz und stellte damit sein aktuelles Forschungsprojekt am FRIAS vor. In der Schweiz seien (Natur-)Katastrophen gleichsam das »Andere« des Alpenidylls. Ohne die ständige Gefahr von Lawinen, Überschwemmungen und Steinschlägen, also des Bewusstseins für das Zerstörungspotential des Gebirges, das nicht nur im geographischen Zentrum des Landes stehe, könne die Erhabenheit und Überhöhung der Alpen als nationsstiftender Raum nicht bestehen. Die Schweizer Literatur betreibe eine »Kultivierung der Katastrophe«, indem sie die Katastrophe, die die Bruchstelle zwischen Natur und Kultur darstelle, wieder für letztere verfügbar mache. Daneben erfülle die Literatur über die Erzählbarmachung des Ereignisses hinaus verschiedene Funktionen, die von Gedächtnisfunktionen bis hin zu »prophetischen Totalisierungen« reiche.

Erhard Oeser (Wien) bezog sich wie seine beiden Vorredner auf ein Diktum Max Frischs »Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt. Die Natur kennt keine Katastrophen.« Im Anschluss daran stellte er dar, dass Ereignisse wie große Meteoriteneinschläge nicht nur katastrophale Auswirkungen haben, sondern auch evolutionäre Entwicklungen begünstigen können, indem sie Raum dafür schaffen. Ins Zentrum seines Vortrages stellte er allerdings die eindringliche Warnung vor der Atomkraft als menschengemachter Katastrophe, die im Gegensatz zu natürlichen Ereignissen das Ende aller Entwicklungen bedeute.

Die Tagung beschloss Rüdiger Glaser (Freiburg) mit einem historischen Diskurs über »Klimakatastrophen«. Am Beispiel der historischen Klimaforschung verdeutlichte er die Rekonstruktion vergangener Klimaereignisse und deren Integration in die übergreifende Forschung am sogenannten »Klimawandel«. Hermeneutische Arbeit an Texten wird dabei zu einem Teil naturwissenschaftlicher Forschung und ermögliche aufschlussreiche Kontrastierungen aktueller Messungen, erfordere aber auch gleichzeitig ein methodisches Umdenken.

Die von Werner Frick zur Begrüßung ausgesprochene Hypothese, keine der Disziplinen könne im Bezug auf Katastrophen ein Wissensmonopol beanspruchen, wurde im Verlauf der Tagung deutlich bestärkt. Besonders die Gegenüberstellung geisteswissenschaftlicher Forschung zu Darstellung und Wahrnehmung von Katastrophen und natur- und ingenieurwissenschaftlicher Versuche, Vorhersage- und Erklärungsmodelle sowie praktische Bewältigungsstrategien einzelner Ereignistypen zu entwickeln, erweckte den Eindruck, dass es sich nicht um parallel verlaufende, sondern um komplementär sich ergänzende und aufeinander angewiesene Forschungen handelt.

Solvejg Nitzke

Mimesis

Jubiläumssymposium des *Promotionsstudiengangs Literaturwissenschaft*
der Ludwig-Maximilians-Universität München
Kloster Seeon, 29. bis 31. Juli 2011

Wie stellt die Kunst Wirklichkeit dar? Um welche Auffassung von Kunst (Literatur, bildende Kunst, Musik), um welche von Wirklichkeit (Welt, Natur, Schöpfung) handelt es sich? Um diese Fragen kreist der Begriff der Mimesis. Der *Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft* feierte im Juli 2011 in Kloster Seeon sein zehnjähriges Bestehen mit einem Jubiläumssymposium, das Perspektiven auf diese äußerst vielschichtige, historisch wandelbare Kategorie der Ästhetik und Poetik öffnete.

Erstmals in der Antike finden sich unterschiedliche Positionen: Kritisiert Platon Mimesis in philosophischer Hinsicht, betrachtet Aristoteles sie als Grundlage der Dichtung, deren Bereich er auf Mögliches hin erweitert und ihr damit eine bestimmte Eigengesetzlichkeit zuschreibt. Entscheidend für das Spektrum der Mimesis sind zudem die rhetorische ›imitatio‹ von Vorbildern, ihre grundlegende Neubestimmung als ästhetisches und semiotisches Konzept im 18. Jahrhundert (Batteux, Klopstock, Lessing, Kant) und damit zentrale Begriffe wie ›Darstellung‹ und ›Ausdruck‹, sowie im 20. Jahrhundert die Engführung von Mimesis und Rationalität bei Adorno und – in der post-strukturalistischen Debatte beispielsweise bei Derrida – die Frage nach ›Präsenz‹, ›Repräsentation‹, der Funktion von Sprache und insbesondere von Schrift beim Erfassen von Wirklichkeit. Eng damit verbunden sind Diskussionen zur Fiktionalität, zu textuellen Verfahren, einen Eindruck der Vor- und Nachzeitigkeit von – als rational oder irrational verstandener – Welt und Kunst zu schaffen, und zum Verhältnis zwischen literarischer und naturwissenschaftlicher Sprache. Der Bedeutungsraum der Mimesis erstreckt sich weiter auf literaturwissenschaftliche (Auerbach), sprachanthropologische (Benjamin), kulturwissenschaftliche (Hayden White) sowie postkoloniale (Bhabha) Konzeptionen; schließlich wurde sie Gegenstand der neurowissenschaftlichen Forschung. Das Symposium lud daher zu Beiträgen aus verschiedenen Disziplinen ein.

Martin von Koppenfels stellte seinem Eröffnungsvortrag *Sarah oder Hagar? Auerbachs Ernst* die »Wiederentdeckung« von Erich Auerbachs *Mimesis* von 1946 in den letzten zwanzig Jahren durch die Kulturwissenschaft voran. »Wiederentdeckt« wurde *Mimesis* weniger als Beitrag zur Literaturgeschichte als vielmehr als Zeugnis deutsch-jüdischer Wissenschaftskultur unter den Bedingungen von Vertreibung und Krieg. Wie die kulturwissenschaftlichen Lektüren setzte auch von Koppenfels an der Art an, wie Auerbachs Buch komponiert ist. Ausgehend von einem Detail – der Verwendung eines Proust-Zitats im letzten Kapitel von *Mimesis* – unternahm er den Versuch, Auerbachs scheinbar simplistischen Darstellungsbegriff auf seine unausgesprochenen Voraussetzungen hin zu befragen. Seine Aufmerksamkeit galt dabei insbesondere dem Begriff ›Ernst‹.

Inka Mülder-Bach ging in *Darstellung und Methode. Mimesis im Mann* ohne Eigenschaften von folgender Ausgangsthese aus: Welche Bedeutung man der Unterscheidung von Literatur und Wissenschaft beimesse, richte sich, wie Robert Musil in seinem Essay »Skizze der Erkenntnis des Dichters« von 1918 schreibt, nach der »Wichtigkeit, die man dem Nachweis zumißt, daß die Struktur *der Welt* und *nicht die seiner Anlagen*

dem Dichter seine Aufgabe zuweist« (Hervorhebungen im Original). Der Satz impliziert nicht nur die Behauptung, Dichtung und Wissenschaft seien gleichrangig. Er kehre den Richtungspfeil um, dem das Nachdenken über das Verhältnis von Literatur und Welt üblicherweise folgt: Es gibt etwas in der »Struktur der Welt«, das sich den Wissenschaften entzieht und auf Dichtung angewiesen ist. Im *Mann ohne Eigenschaften* setzt Musil diesen Satz nicht (nur) voraus, er versucht, ihn durchzuführen. Das heißt nicht weniger, als dass er es mit der »Struktur der Welt« aufnimmt. Diese maßlose und – im weitesten Sinn des Wortes – mimetische Intention richtet sich weder auf enzyklopädische Vollständigkeit, noch erschöpft sie sich darin, Welt im Medium ihrer Projektionen bzw. Konstruktionen, im Medium also von Diskursen, Beschreibungssprachen und Perspektiven darzustellen. Sie zielt vielmehr darauf, Welt zu strukturieren. In diesem Versuch der Strukturierung besteht die Handlung des Romans, die von vielen Lesern nicht ohne Grund schmerzlich vermisst wird: Denn als Fabel oder anstelle einer Fabel wartet der *Mann ohne Eigenschaften* mit einem *meta-hodus* auf, einem Weg der Methode, den der Roman zugleich darstellt und im Prozess der Darstellung zurücklegt. Mülder-Bach erhärtete das in einigen übergreifenden Beobachtungen zu Darstellung und Methode, in Bezug auf das erste Kapitel, das den ganzen Roman – den es bekanntlich nicht gibt – durchführt.

Der Beitrag von Sören Stange, *Unbestimmtheit oder Ungenauigkeit oder Unschärfe: Zur Literarizität naturwissenschaftlicher Mimesis um 1925 (Heisenberg mit Broch)*, konzentrierte sich auf Hermann Brochs Physik-Roman *Die Unbekannte Größe*, der im Zuge einer zunehmend wissens- und wissenschaftshistorisch orientierten Literaturwissenschaft in jüngster Zeit verstärkt Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Stange wies darauf hin, dass der Roman dabei der Forschung paradoxerweise als Belegbeispiel für völlig entgegengesetzte Befunde diene: Einigen zufolge führe er vor Augen, dass es zwischen modernem physikalischen Wissen und Literatur keine Berührungspunkte gebe bzw. geben könne, anderen zufolge führe er vor Augen, dass Literatur modernes physikalisches Wissen aufgreifen und literarisch in Hinblick auf seine lebensweltliche Bedeutung explorieren könne. Trotz dieser konträren Befunde ist beiden Positionen eine Voraussetzung gemeinsam: Für sie ist physikalisches Wissen ein rational rekonstruierbarer, historisch gegebener Gehalt, und Literatur etwas, das sich zu diesem gegebenen Gehalt in bestimmter Weise verhält. Stange hielt sich demgegenüber an die tatsächliche historische wissenschaftliche Praxis, um zu zeigen, dass auf der Ebene der textuellen Konstitution des physikalischen Wissens literarische Momente aufzutreten scheinen. In Heisenbergs zum Kanon der so genannten Kopenhagener Deutung der Quantenmechanik gehörigem Aufsatz »Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik« scheint dies jedenfalls in Form von irreduziblen mimetischen Momenten der Fall zu sein, in denen Charakteristika des experimentellen Erscheinens der quantenphysikalischen Natur performativ evident gemacht werden; die Berechtigung, hier von Mimesis zu sprechen, wurde eingehend problematisiert. Insofern also schon auf der Ebene der Konstitution des physikalischen Wissens literarische Momente auftreten, stellt sich nicht mehr die Frage, wie sich Literatur zum physikalischen Wissen verhält, sondern die Frage, wie sie sich zu der spezifischen literarischen Dimension der Konstitution physikalischen Wissens verhält. Stange zeigte, dass Brochs Roman so lesbar ist, dass er diese in ihrer Notwendigkeit ausstellt, und solchermaßen die Art und Weise der Beziehung zwischen Literatur und moderner Physik als »verwickelt« bestimmt.

John T. Hamilton untersuchte in *Der Luxus der Selbstzerstörung. Zum Begriff der Mimesis bei Roger Caillois* dessen Studie über »Mimese und legendäre Psychasthenie« von 1935, in der dieser den Begriff der Mimesis mit Prozessen wie Entpersönlichung, mit der Verlockung des Raums, dem Instinkt der Selbstvergessenheit und der Verbindung von Liebe und Tod in Zusammenhang bringt. Caillois' Überlegung, dass Imitation eine biologische Grundlage habe, knüpft auf überaus provozierende Weise an den althergebrachten Anspruch an, dass Kunst die Natur nachahme: Seiner Ansicht nach entbehre der künstlerische Antrieb jedweder Handlungsfähigkeit; er sei ein Akt der Intelligenz ohne Denken, eine Art Kreativität ohne Kunst. Mit anderen Worten: Das Kunstwerk inszeniert den denkbar größten und gefährlichsten Luxus: den sinnlosen Aufwand des Selbst. Hamilton führte hierzu, nach einem kurzen Überblick über Caillois' Theorie und ihren Zusammenhang mit der Arbeit von Dumézil und Bataille, Beispiele surrealistischer Praxis an, um so die Implikationen mimetischer Kunst zu bestimmen.

Burkhard Meyer-Sickendieks Beitrag *Über die Mimesis in der Lyrik: Ein neuphänomenologischer Versuch* diskutierte die Frage: Ist moderne Lyrik amimetisch? Sie ist in der Lyrikforschung der 1950er Jahre bejaht worden: Käte Hamburger trennte in *Die Logik der Dichtung* strikt zwischen »der fiktionalen oder mimetischen und der lyrischen Dichtung«. Spätestens seit Gerhard Neumanns Essay »Lyrik und Mimesis« änderte sich diese Einschätzung: Begreife man Mimesis als »gestaltende Erarbeitung von Ordnungen der Wirklichkeit«, also strukturell, dann fänden sich mimetische Verfahren auch in lyrischen Texten. Eine Einschränkung dieser These unternahm Dieter Lamping in *Das lyrische Gedicht: Mimetische Verfahren fänden sich nicht »in aller Lyrik, sondern nur in gegenstandsbezogener, das heißt: darstellender oder referentieller Lyrik«*. Meyer-Sickendiek erörterte einen Grenzfall dieser Referentialität, nämlich die lyrische Darstellung von Atmosphären im Sinne der *Neuen Ästhetik* Böhmes bzw. von Halbdingen im Sinne der *Neuen Phänomenologie* Schmitz'. Halbdinge sind nach Schmitz das Licht, die Wärme, der Wind, die Frische oder Stille, Phänomene also, die sich nicht kontinuierlich wahrnehmen lassen, weil sie von unterbrechbarer Dauer sind. Böhme verwendete im Anschluss an Schmitz den Begriff der Atmosphäre: Die »kleinbürgerliche Atmosphäre« bzw. der »Muff« einer unbekanntenen Wohnung, die »zeitlose Stille« eines sonnenbeschienenen Kirchplatzes, die »gruftige Kühle« eines Kellers, die »Weite des Meeres«, aber auch die unterkühlte Atmosphäre eines Empfangs oder die kulturelle Atmosphäre der 1920er Jahre. Vor diesem Hintergrund aktualisierte Meyer-Sickendiek die Frage Neumanns nach dem Bezug von Lyrik und Mimesis am Beispiel von Rilke, Brinkmann und Thomas Kling und zielte darauf ab, den Mimesis-Begriff um ein neben den klassischen fünf Sinnen bisher kaum berücksichtigtes Vermögen zu erweitern: das »leibliche Spüren«.

Lars Bullmann entfaltet in *Plebejische Mimesis. Jacques Rancières Fußnoten zu Platon* die These, dass der notorische Streit um die Mimesis nicht allein aus rein begrifflichen Antagonismen resultiert, sondern politisch überdeterminiert ist. Um dies zu plausibilisieren, wandte sich der Vortrag in einem ersten Schritt einer Urszene der Mimesis-Theorie zu – Platons Kritik der Dichtung im zehnten Buch der *Politeia*. Der hier über die Mimesis verhängte Bann wurde dabei im Anschluss an Rancières *Le Philosophe et ses pauvres* (1983) und *La Méésentente* (1995) auf seine politischen Implikationen hin befragt. Rancières kritische Platon-Lektüren machen deutlich, dass im »alten Streit zwischen Philosophie und Dichtung« zugleich der Streit von (politischer) Philosophie und Demokratie mitverhandelt wird. In der Verwerfung von Mimesis und Demokratie geht es

Platon darum, so Rancière, ein wildes Wuchern von Erscheinungen, Sprechweisen und Wünschen zu bannen, um ein Gemeinwesen zu schaffen, das polemische Subjektivierungen, durch die sich Individuen von ihren zugewiesenen Plätzen lösen, nicht kennt. Um dieses politische Modell zu unterlaufen, bezieht sich Rancière dabei affirmativ auf den von Platon kritisierten Begriff der *polypragmosyne* (»Vieltuerei«). In der *polypragmosyne* macht er – mit Platon gegen Platon – die Triebfeder einer demokratischen Existenzweise aus (und koppelt diese Überlegung in interessanter Weise an den bereits von Derrida hervorgehobenen ambivalenten Status der Schrift bei Platon). Auf diese Weise ergeben sich, so die abschließende These, Perspektiven einer *plebejischen Mimesis*, in deren Zentrum die unbedingte Gleichheit jedes Beliebigen mit jedem Beliebigen steht, und die damit die anti-platonische Idee einer anarchischen Ähnlichkeit ohne Urbild ins (politische) Spiel bringt.

Ausgehend von dem Wort »Mi-mi-kry« als bilabialem Urwort zeichnete Aage A. Hansen-Löve in *Mimicry in der Bioästhetik Vladimir Nabokovs* Mimesis und Mimikry an der Schnittstelle zwischen Bio- und Semiosphäre, also Natur und Sprache, Welt- und Kunstschöpfung nach. Im Mittelpunkt der immer wiederkehrenden Reflexionen Nabokovs zur Rolle der Mimikry steht die Gleichung von Textur und Ur-Text im Sinne einer apollinischen Interferenz, eines Flimmerns zwischen Oberflächen, die im Sinne einer Anamorphose ein reales Scheinbild »simulieren«, phantasmatisch projizieren. Ideal geeignet dafür erscheint die Mimikry der Schmetterlinge im Rahmen der lepidopterologischen Poetik Nabokovs, der selbst bekanntlich ein professioneller und hoch angesehener Schmetterlingskundler war. Beispiele dafür finden wir in seinen Romanen *Die Gabe* ebenso wie in seinem *Lolita*-Roman, in dem sich die zwischen Kind und Frau schwebende Geliebte aus einer Larve und Puppe in einen Schmetterling entfalte(r)t. Dabei zeigt sich, dass sich in der Struktur (genauer: im »pattern«) dieses Skandalromans eben jene pneumatische Gestalt des Falters verbirgt, die nicht dem Sexus huldigt, sondern jenem Eros, wie ihn Diotima gepriesen hatte.

Der Beitrag von Anna-Lisa Dieter *Heilung durch Mimesis? Balzacs Novellenpoetik und die Bühne der Psychoanalyse* setzte beim Begriffspaar Mimesis versus Diegesis an, das die jüngere psychoanalytische Erzählforschung Platons *Politeia* entlehnt, um eine Ursprungsgeschichte der Psychoanalyse zu (re)konstruieren (von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*). Deren Urszene liegt demnach in einer gattungspoetischen Verschiebung: Die Hypnose lässt sich als mimetische Behandlungsmethode beschreiben. In den *Studien über Hysterie* führen Freud und Breuer vor, wie die Patientinnen zu Mimen im Schauspiel ihrer Affekte werden. Die Psychoanalyse entsteht, als der mimetische zugunsten des diegetischen Charakters der therapeutischen Praxis zurückgedrängt wird: Freud entdeckt mit der *talking cure* das Erzählen als Heilmittel. »Es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ersten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren«, lautet Freuds Charakterisierung der eigenen Schreibpraxis. Der Verweis auf die Novelle ist bemerkenswert, weil für sie der Konflikt zwischen mimetischen und diegetischen Elementen gattungsbegründend ist. Das lässt sich an den Novellen Balzacs nachvollziehen, die in extremer Verdichtung tragische Pathosformeln aneinander reihen und in Narration einbetten. Verblüffenderweise findet sich bei Balzac der psychoanalytische Widerstreit zwischen Mimesis und Diegesis vorgebildet – eine Spur, der Dieter anhand der Novelle *Adieu* nachging, in der sich das Kriegstrauma in den Körper der weiblichen Figur eingetragen hat, der, vom

Wahnsinn gezeichnet, die sprach- und bewusstlosen Gebärden eines Tieres vollführt. Um die Kranke vom Wahnsinn zu kurieren, werden alle Möglichkeiten dramatischer Mimesis zum Einsatz gebracht, deren tödliches Potential das Ende der Erzählung offenlegt. Die Vermittlung von Mimesis und Diegesis, die allein Heilung ermöglichen könnte, scheitert: Die *tragierende* Frau findet keinen Weg mehr zurück in die Narration. Ihr bleibt nur der Abtritt von der Bühne.

Ihren Vortrag *Mimesis - Die physikalische Darstellung der Wirklichkeit* begann Yvonne Hütter mit Richard Rortys Fassung der Natur- und Sozialwissenschaften sowie der Humanities als gleichwertigen Zugängen zur Wirklichkeit, insofern alle als »self-descriptions« gesehen werden könnten. Hütter legte frappierende Analogien in Physik und Literatur offen, und dies gerade in den bisher fundamental unterschiedlich gedachten Zugangsweisen (wie sie sich beispielsweise in Diltheys Dichotomie ›Erklären‹ versus ›Verstehen‹ zeigen), Methoden (beispielsweise dem Popperschen Modell versus Hermeneutik) und Zielen (Gesetzmäßigkeiten versus Einzelheiten). Hütter betrachtete zunächst die klassische Physik und daraufhin die Neuerungen durch die Quantentheorie und befragte beide auf ihren Wirklichkeitszugang und ihre Selbstbeschreibung hin. Verstand die klassische Physik ihre Theorien noch als »mathematische[s] Abbild der Wirklichkeit« (Lesch), so zielt die Quantentheorie, deren Methoden und Axiome Hütter skizzenhaft und in Abgleich mit literarischer Mimesis erläuterte, nicht mehr darauf, die Natur »abzubilden«, »sondern [...] eine Gesamtheit von möglichen Vorgängen«, so Heisenberg, nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit zu suchen - was Hütter zum Vorgehen von Literatur in Beziehung setzte, die ebenfalls nicht mitteile, »was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«, wie Aristoteles in der *Poetik* schreibt.

Hartmut Schick reflektierte in seinem Vortrag über *Das Mimesis-Prinzip in der Musikgeschichte: Fiktion - Legitimation - Negation*. Im Unterschied zu den meisten anderen Künsten stellt das Mimesis-Prinzip in der Musik ein gewisses Problem dar, auch wenn es musikhistorisch viel virulenter war, als man gemeinhin denkt. In den meisten Phasen der Musikgeschichte war es offenbar unverzichtbar, um den Kunstcharakter der Musik zu garantieren, freilich nicht selten mehr als Fiktion denn in der Musik selbst greifbar. Theorie und Kompositionspraxis verfolgen hier zuweilen verschiedene Konzepte bzw. bilden je eigene Diskurse. Erst seit der Frühen Neuzeit wird das Nachahmungsprinzip auch in den musikalischen Werken zweifelsfrei sinnlich erfahrbar; im französischen Rationalismus wird dies sogar essentiell. Vor allem in der deutschen Romantik entwickelt sich aber auch eine Gegenbewegung, die den Kunstcharakter und das »Poetische« zumal der reinen Instrumentalmusik gerade im Verzicht auf greifbare Mimesis erblickt - eine Idee, die dann auch auf andere Künste ausstrahlte, in der Musik selbst sich aber nie ganz gegen die fortwirkende Nachahmungsästhetik durchsetzte. Auch der im 19. Jahrhundert entbrennende Streit zwischen »absoluter« und »Programm-Musik« kreist um die mimetische Qualität der Musik. Nicht selten konkurrieren dabei sogar in ein und demselben Werk beide Prinzipien miteinander, und der mimetische Aspekt erweist sich oft mehr als Rezeptionshilfe für das breite Publikum denn als genetisch oder strukturell wesentlich. Schicks Referat exemplifizierte dies schlaglichtartig an einzelnen Stationen der Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart.

Michael F. Zimmermann fokussierte in *Rückblicke von Duchamp aus: Wahrnehmung in/von Bewegung* eine Grundfrage der Mimesis im Bereich des Visuellen: Kann das

Sehen – in seinem prozessualen Mitsein mit den Dingen, den Anderen, auch den anderen Blicken – sich von seiner eigenen, eingemischten Temporalität überhaupt ein Bild machen? Kann es sich sozusagen im Vollzug selbst erblicken, ohne seine praxeologische Eingebundenheit ebenso wie seine Zeitlichkeit bereits in jedem Bild, das es sich von sich selbst macht, verraten zu haben? Die Frage stellt sich im Rückblick von den kreisenden Objekten Duchamps auf Delaunay und Redon. Um 1900 stand sie in der Physiologie der Sinnesorgane, der Philosophie der Wahrnehmung und in theoretischen Bildern und Texten der Avantgarde zur Debatte. Die Erforschung des Verhältnisses von Medialität und Perzeption um 1900 hat vor dem Hintergrund gegenwärtiger Bildakttheorie, wie Zimmermann zeigte, eine besondere Aktualität.

Hendrik Birus schließlich eröffnete in seinem Festvortrag *On revient toujours ... Was man von Auerbachs Mimesis lernen kann – und was eher nicht* eine persönliche und innovative Perspektive auf Auerbachs *Mimesis*. Wir danken Herrn Birus, der 2001 den *Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft* begründet hat, anlässlich des Jubiläums sehr herzlich für sein langjähriges Engagement für ProLit. Er fungierte als Initiator und stellte damals den Antrag auf die fünfjährige Anschubförderung beim DAAD im Förderprogramm »Promotion an Hochschulen in Deutschland« (PHD). Der *Promotionsstudiengang* nahm im Wintersemester 2001/02 mit ihm als Sprecher und seiner Stellvertreterin Erika Greber seinen Anfang. Letztere hatte bei der Gründung ebenfalls stark mitgewirkt und wurde nach Herrn Birus' Weggang nach Bremen 2006 zur Sprecherin des *Promotionsstudiengangs* ernannt. 2005 wurde der Studiengang vom DAAD evaluiert mit dem Ergebnis, »dass Ihr Internationales Promotionsprogramm in einer Reihe von Themenfeldern überdurchschnittliche Ergebnisse erzielt hat und damit als beispielhaft für andere IPP (Internationale Promotionsprogramme) gelten kann«; mit dieser Evaluierung einher ging die Einladung, auf der PhD-Jahrestagung des DAAD 2005 das Programm als »best practice Beispiel« vorzustellen. Inzwischen ist ProLit etabliert: Es zählt im Moment 38 DoktorandInnen; von den über dreißig AbsolventInnen sind zwanzig im Wissenschaftsbereich tätig. Hendrik Birus und Erika Greber blieben weiterhin als Korrespondierende Mitglieder tätig.

Wir sind tief bestürzt über den Tod von Prof. Dr. Erika Greber, sie starb am 31. Juli 2011.

Helga Thalhofer

Literary Dislocations – Déplacements Littéraires

4. Internationaler Kongress des REELC/ENCLS

Réseau européen d'études littéraires comparées/European Network
for Comparative Literary Studies (<http://encls.net>)

Skopje und Ohrid/Mazedonien, 1. bis 4. September 2011

Nach Florenz (2005), Clermont-Ferrand (2007) und Vilnius (2009) fand der vierte internationale Kongress des REELC/ENCLS (Réseau européen d'études littéraires comparées/European Network for Comparative Literary Studies) in Skopje und Ohrid in Mazedonien statt. Die ausgezeichnete Organisation hatten vor allem Sonja Stojmenska-Elzeser und Vladimir Martinovski vom Institute of Macedonian Literature an der Ss. Cy-

ril and Methodius University in Skopje, gemeinsam mit der Macedonian Comparative Literature Association übernommen.

Am Kongress nahmen insgesamt 87 TeilnehmerInnen teil, darunter KollegInnen aus insgesamt 27 verschiedenen europäischen (neben Mazedonien: Deutschland, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Irland, Island, Italien, Österreich, Slowenien, Spanien etc.) und einigen außereuropäischen (Indien, Taiwan, USA) Ländern.

Die Konferenz trug den Titel *Literary Dislocations - Déplacements Littéraires* und wollte thematisch, ausgehend von der Komplexität des Begriffs »location« wie von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari, Edward Soja, Homi Bhabha und anderen Theoretikern postuliert, aktuelle Konzepte wie Bewegung, Transfer, Transformation von Identitäten etc. als Ausdruck einer Bandbreite von »dislocations« verstehen, die »Kultur« eingeschrieben sind. In den Panels wurde dementsprechend die Vielzahl literarischer und kultureller Repräsentationen von Räumlichkeit, Bewegung und instabiler Orte/Räume diskutiert, die zum Ausgangspunkt für dynamische Prozesse werden.

Die Vorträge wurden in den Konferenzsprachen Englisch, Französisch und Mazedonisch in insgesamt zehn parallelen Sessionen gehalten, die durch eine Eröffnungszeremonie sowie eine Podiumsdiskussion mit dem Titel »Cultural Saints of the European Nation States« am Ende der Konferenz eingerahmt wurden. Wenige Tage vor dem 20-jährigen Jubiläum der Republik Mazedonien fiel die Eröffnung der Konferenz sehr feierlich aus: Neben Ansprachen des Rektors der Ss. Cyril and Methodius University sowie der Direktorin des Institute of Macedonian Literature derselben Universität gab es auch Grußworte aus dem Ministerium für Wissenschaft und Unterricht.

Die darauf und in den nächsten Tagen folgenden Panels waren den Themen Aspects of (Dis)location; Location and Identity; Exile, Migration, Diaspora; Europe/non-Europe; Travelogue; Reality/Imagination Dislocations; Intermediality; Translation; Mythic, Ancient, Balkans' Dislocations; Dislocated authors/poetics gewidmet. In den zahlreichen Beiträgen, die hier freilich nicht wiedergegeben werden können, wurden Fragen diskutiert wie: Wie werden »dislocations« in Literatur und anderen Medien produziert, präsentiert oder definiert? Gibt es medien- oder genrespezifische Konzepte transgressiver Räume? Wie können die Konzepte Raum und räumliche Praktiken als analytische (interdisziplinäre) Werkzeuge fruchtbar gemacht werden? Inwiefern gibt es einen Zusammenhang zwischen Identität und »dislocation«? Wie können Geographie, Geschichte oder Kartographie zu einem besseren Verständnis literarischer Artefakte und kultureller Kontexte beitragen? An den Antworten auf diese Fragen Interessierte können die einzelnen Beiträge im Tagungsband nachlesen, der in Vorbereitung ist.

»Dislocations« war nicht nur das inhaltlich dominierende Konzept, auch die Konferenz selbst war von erfreulichen Ortswechselln geprägt. Nach dem Beginn in Skopje, der am Nachmittag auch eine Führung durch die Hauptstadt des Landes sowie ein gemeinsames Abendessen mit einschloss, brach die große Gruppe der KonferenzteilnehmerInnen am nächsten Morgen an den Ohrid See im Südwesten des Landes auf. In herrlicher Lage wurden hier die Panels fortgesetzt. Das Rahmenprogramm bot wiederum die Gelegenheit, das Land und besonders die unmittelbare Umgebung des Sees kennenzulernen und gleichzeitig die Kontakte zu den KollegInnen zu vertiefen. Eine Stadtführung in Ohrid ermöglichte einen Einblick in dessen lange Geschichte, genauso wie beim Ausflug zum Kloster Sveti Naum am folgenden Tag beeindruckten vor allem die orthodoxen Kirchen- und Klostergebäude, die von islamischer Architektur ergänzt werden.

Die Tagung war die vierte in der Reihe der alle zwei Jahre stattfindenden Konferenzen des REELC/ENCLS (Réseau européen d'études littéraires comparées/European Network for Comparative Literary Studies). Dieses Netzwerk versteht sich als Plattform für interdisziplinären Dialog zu Kultur, Literatur und Literaturwissenschaft. Es wurde 2003 von einer Gruppe namhafter KomparatistInnen (die bereits seit 2001 an der Idee arbeitete) ins Leben gerufen und hat zum Ziel, den Austausch von Ideen und Informationen unter WissenschaftlerInnen und Organisationen, die sich mit allgemeiner und vergleichender Literaturwissenschaft beschäftigen, zu fördern, möchte internationale Kooperationen in Forschung und Lehre sowie den Austausch von Studierenden und MitarbeiterInnen begünstigen, fachrelevante Diskussionen durch Publikationen und Konferenzen anregen und die Arbeit regionaler, nationaler und transnationaler Komparatistik-Gesellschaften und Vereinigungen unterstützen und eine Plattform für die internationale Sichtbarkeit von deren Tätigkeiten bieten. Das REELC/ENCLS ist über eine Website präsent (<http://encls.net>), auf der Informationen zu allen Aktivitäten des Netzwerks gefunden werden können: eine Übersicht über die Mitglieder, aktuelle Informationen zu den letzten Treffen des Netzwerks, zu Konferenzen, Publikationen, Forschungsprojekten, Calls for papers etc. Eine Mitgliedschaft ist einfach und kostenlos: Es reicht die Registrierung auf der Website.

Neben dem wissenschaftlichen Austausch werden die alle zwei Jahre stattfindenden Konferenzen für Generalversammlungen sowie Treffen des jeweiligen Exekutiv Ausschusses des REELC/ENCLS genutzt. Die derzeitigen Mitglieder dieses Ausschusses sowie vor allem deren Vorsitzende, Marina Grishakova (University of Tartu, Estonia), planen für die Zukunft die verstärkte Sichtbarkeit des Netzwerks, die sich u.a. auch durch die Präsenz auf anderen Konferenzen bzw. die Kooperation mit nationalen Vereinigungen bei der Organisation von Tagungen oder bei Forschungsprojekten zeigen könnte. Die Publikation der Tagungsakten der REELC/ENCLS-Konferenzen, die es auch für die Konferenz in Skopje und Ohrid geben wird, hat ebenfalls hohe Priorität für die größere Bekanntmachung der Tätigkeit des Netzwerks unter KomparatistInnen. Die nächsten Konferenzen des Netzwerks werden 2013 und 2015 stattfinden, geplante Tagungsorte sind Madeira und Dublin. Die Calls für diese beiden Tagungen werden über die REELC/ENCLS-Website publiziert.

Sandra Vlasta

Playing False: Representations of Betrayal

16. bis 17. September 2011, Lincoln College, Oxford University

From antiquity through the present, from the political sphere to the most personal relationships, betrayal is a ubiquitous and multifaceted phenomenon. Because of its many forms, however, betrayal demands an intensive examination within an interdisciplinary forum that transcends the narrower, political or literary spheres of betrayal, and that strives to address the multiplicity of its representations, rather than reducing it to a single definition. It is precisely such a forum that the conference, »Playing False: Representations of Betrayal« created, which Dr. Betiel Wasihun and Kristina Mendicino organized.

The conference was divided into three panels over the course of two days, September 16 – 17, 2011 at Lincoln College, Oxford University. Since political betrayal and the betrayal of Judas form the most well-known instances of betrayal, the first panel was devoted to exploring political and theological moments of betrayal. The first keynote speech, delivered by Prof. Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg), opened the conference with a study of the treason cases of the poets Knut Hamsun, Ezra Pound and Arthur Koestler, which segued into a more probing analysis of the relationship between political betrayal and poetics, and led to a turn towards the issue of self-betrayal, as it appears in the Romantic literary figure of the *Doppelgänger*. This broad study, which moved from the twentieth-century to the eighteenth-century and spanned the disciplines of literature, philosophy and political theory, was counterbalanced by a presentation of film scholar Dr. Ute Wölfel, which specifically studied the DDR director Konrad Wolf's cinematic examination of the political betrayals that took place during Nazi Germany in his 1976 film, *Mama, ich lebe*.

In a second section of the first panel, Prof. Eric Dodson-Robinson and Dr. des. Joachim Harst turned to the theological problem of betrayal, as it is represented in Senecan drama, Shakespeare's *Hamlet*, German Baroque martyr plays, and the fiction of Jorge Luis Borges. In both of the papers presented in the second panel, the poetics of theology came to the fore as much as the poetic representations of theological problems. Whereas Shakespeare adopts a Christian solution to the cycles of revenge that drive ancient Roman tragedy – not to mention the »eldest curse« of Cain's slaughter of Abel – Borges's fiction drives the theatricality inherent to Baroque Christianity to such an extreme, that the figures of Jesus and Judas become indistinguishably crucial Messiah(s).

The accent upon drama with which the first panel concluded formed a bridge to the second panel, devoted to the intersection of betrayal, ethics and emotions, which the second keynote speaker, Prof. Ritchie Robertson (Oxford), opened. His talk showed how the dramas of Friedrich Schiller put Immanuel Kant's ideal, ethical rejection of betrayal to the test, only to affirm a certain degree of Machiavellian pragmatism. If betrayal must be the exception for any social or political network of associations to remain sustainable, absolute idealism threatens to be as treacherous as treachery, when the ability to assess singular relations and circumstances goes lost. His talk was followed by a comparative study by Dr. Betiel Wasihun, which examined the problem of betrayal in Heinrich von Kleist's *Verlobung in St. Domingo* and Philip Roth's *The Human Stain*. In both texts, figures who belong to neither side of the socially-constructed color-line commit betrayals in committing themselves to one racially-defined social group or the other – and through this self-betrayal, they are ultimately destroyed. Here, the ethnical and the ethical coincide in singular texts that expose the problem, not of betraying one »side« or another in a political opposition, but in choosing a side at all.

The second section of Panel 2 turned from the issues of ethics, emotions and betrayal within literature to the genres of the memoir and film. Dr. Bernd Blaschke presented a broad study of the ethical transgressions and emotional reactions to Benjamin Wilkomirski's »fake« Holocaust-memoirs, uncovering the many levels of betrayal that surround this text and its aftermath – which exceed even the number of names and masks Bruno Grosjean / Bruno Dössekker / Benjamin Wilkomirski bore. Anne Julia Fett, on the other hand, presented a probing study of Rainer Werner Fassbinder's *In*

einem Jahr mit 13 Monden (1978), which revolves around the love-motivated sex-change of Erwin Weishaupt and its fatal consequences. There the superimposition of his masculine and feminine (non-)identity, along with his reckless self-sacrifice for the sake of the lovers that would betray him, reveals the simultaneity of self- and interpersonal betrayal, matched only by the world of ruthless, capitalist trade in postwar Frankfurt.

The third panel of the conference, devoted to theatricality and betrayal, began with a study by Kristina Mendicino on G.W.F. Hegel and Aristophanes. The one exceptional moment where Hegel considers betrayal seriously, is in his discussion of Aristophanic comedy in the *Phänomenologie des Geistes*, where comic actors speak the irony of substantial, divine masks, betraying the gods and ethics of ancient society. At the same time, however, the singularity of these ancient voices speaks *only* through their play with the mask, rendering the revelation of their own truth dependent upon their coverings. Her talk was followed by Anne Henke's examination of Walter Benjamin's essay on Johann Wolfgang von Goethe's *Wahlverwandtschaften*, which turned to a different way in which the work of art most emerges as such to the critic in its covering. As opposed to a veil (*Schleier*) that might be lifted, in order to reveal ideal beauty, the materiality of the work of art manifests itself rather as an opaque covering (*Hülle*), which the critic must encounter in its opacity, in order to speak the truth of the work of art.

From these maskings and coverings, the conference turned in its final section from Walter Benjamin's modernity back to antiquity and the Middle Ages, with talks by Gillian Bentley on Chariton's *Callirhoe* and Felisa Baynes on Chaucer's *Troilus and Criseyde* that addressed theatricality in broader terms. Chariton's ancient Greek novel draws on theatrical vocabulary, in order to show the way in which jealous political leaders manipulate the tools of theater to private ends, in order to separate a pair of lovers and avenge themselves on the successful wooer of the novel's heroine, realizing Plato's worst fears concerning theatrical mimesis. Chaucer's narrative poem, on the other hand, shows the way in which theatricality can reach an extreme that hardly leaves any alternative to betrayal. In *Troilus and Criseyde*, betrayal becomes a nearly inevitable, structural necessity in a world where all behavior and speech is governed by at least two codes at the same time. The figures of *Troilus and Criseyde* betray either their martial valor or their status as courtly lovers, as they variously - and sometimes simultaneously - act in these capacities. All of this complicates the apparently isolated case of Criseyde's betrayal of Troilus for her new partner Diomedes, in that her old and new lover are equally involved in processes of playing false.

In a gathering of scholars of Classics, Medieval Studies, Comparative Literature, German Studies, and Film Studies, the conference facilitated cross-disciplinary discussions and gained a sharper understanding of the structure of betrayal in its various manifestations across cultures and epochs. The concluding discussion stressed the importance of conceiving betrayal as a structural moment rather than an event. This also places in question the binary opposition that betrayal seems to instigate: What if betrayal in a radical sense pluralizes any binary opposition by focusing on the moment in which someone or something is »turned over«? To think of betrayal along these lines would reduce the ethical connotations of the term and at the same time open it for more complex investigations in literary studies.

A publication of conference proceedings is planned.

Betiel Wasihun, Kristina Mendicino

REZENSIONEN

Norbert Bachleitner und Michaela Wolf (Hg.): *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien (LIT) 2010 (= Repräsentation – Transformation, Bd. 5), 372 S.

Vorliegender Sammelband stellt eine Aktualisierung und Erweiterung des sechs Aufsätze umfassenden, ebenfalls von den Herausgebern besorgten Themenhefts »Soziologie der literarischen Übersetzung« im *Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 29, Bd. 2 (2004) dar. Drei Beiträge aus dem Themenheft wurden in überarbeiteter Fassung in die Buchpublikation übernommen, neu hinzugekommen sind elf Aufsätze und drei Interviews mit übersetzenden SchriftstellerInnen.

Die Einleitung von Michaela Wolf und Norbert Bachleitner (7–29) bildet einen grundlegenden und sehr empfehlenswerten Entwurf, wie die Anwendung von Pierre Bourdieus Feld-Begriff auf Aspekte des Übersetzens inter- und transdisziplinäre Zugriffe auf Fragestellungen und Probleme ermöglicht, die von einer »reinen« Translationswissenschaft nicht erfasst werden könnten. Für die Konturierung des »globalen Übersetzungsfeldes« wird auf die Überführung des Feldbegriffs ins »kulturelle Feld« durch Gisèle Sapiro und die Überlegungen Pascale Casanovas zum »literarischen Kapital« im polyzentrischen globalen literarischen Feld zurückgegriffen. Übersetzen kann so als soziales Handeln beschrieben werden, ÜbersetzerInnen als soziale Akteure mit spezifischem Habitus und in Wechselwirkung mit anderen Akteuren im Feld (z. B. Verlagen, Agenten, Medien). Solche Verschränkungen oder auch die Rolle der gesetzlichen Rahmenbedingungen des Übersetzens, die Bedeutung von Preisen und Stipendien oder auch die Position von Übersetzungen in Verlagsprogrammen werden in den Beiträgen untersucht. Der Band ist in vier Teile untergliedert. Der erste Teil »Instanzen des literarischen Übersetzens« macht etwa die Hälfte des Gesamtumfangs aus.

Ernst Fischer liefert in »Übersetzungen auf dem Markt: Institutionen und Steuerungsfaktoren« (33–65) einen sehr informativen Einblick in die Dimension des literarischen Marktes, in den die Literaturübersetzung eingebettet ist. Mit statistischen Erhebungen verfolgt Fischer die Verteilung des Übersetzungsvolumens ins Deutsche auf die Ausgangssprachen, wobei insbesondere die konjunkturellen Schwankungen bei den so genannten »kleinen« Sprachen von Interesse sind, die sich auf literarische Moden oder Gastländer der Frankfurter Buchmesse zurückführen lassen. Literaturübersetzer in Deutschland sind mehrheitlich Freiberufler und können selbst bei guter Auftragslage noch immer nicht von ihrer Arbeit leben. Ein durchschnittliches Jahreseinkommen von netto 13–14.000 € für die Jahre 2004–08 liegt unter der Armutsgrenze und ist angesichts der außergewöhnlich hohen Anforderungen an das literarische Übersetzen als skandalös zu bezeichnen. Vor diesem Hintergrund fasst Fischer kurz den »Übersetzer- bzw. Vergütungsstreit« von 2002 und den »neuen Übersetzerstreit« von 2007 zusammen. Abschließend beleuchtet sein Beitrag die Rolle von Verlagen und literarischen Agenturen, wo eine fortschreitende Differenzierung zwischen Großverlagen (mit Bestsellern und Übersetzungen aus dem Englischen) und mittleren oder kleinen Verlagen (mit Nischenwerken und Übersetzungen aus Randsprachen)

festzustellen ist. Ebenso beleuchtet Fischer die zunehmende Komplexität des Lizenzgeschäfts (z. B. für Hörbücher und digitale Ausgaben) und Intensivierung des internationalen Literaturaustauschs. In diesem Szenario wird eine zunehmende Steuerung des Marktes u. a. durch Programme und Initiativen zur Übersetzungsförderung festgestellt, die einhergeht mit einer nicht unproblematischen Überführung von Teilen des Übersetzungswesens in staatliche Kulturpolitik.

Rudolf Pölzer behandelt in »Abseits der gängigen Pfade des Marktes: Aktuelle Tendenzen in der österreichischen Übersetzungslandschaft« (65-97) die von Fischer erwähnten - und bisher im deutschsprachigen Raum so gut wie nicht erfassten - mittleren und kleinen Verlage, die sich in bestimmten Nischen zu etablieren suchen und dabei anteilig stärker aus anderen Sprachen als dem Englischen übersetzen lassen. Diese Tendenz versteht Pölzer als eine Spezialisierung auf »Kernkompetenzen«, um sich dem Druck des Marktes entgegenzustellen. Er liefert zunächst einen Überblick über das mehrheitlich von Kleinverlagen geprägte österreichische Verlagswesen und über die Herkunftssprachen der dort publizierten Übersetzungen. Für die Jahre 2000-07 stellt Pölzer eine wachsende Sprachenvielfalt fest, in deren Gegenzug das Englische (gegenläufig zur Situation in Deutschland) an Bedeutung verliert. Im Anschluss untersucht er detailliert die Übersetzungen in österreichischen Kunst-, Kultur- und Autorenverlagen, deren Schwerpunkte in den Sachgruppen Literatur, Philosophie und Kinder- und Jugendliteratur liegen, die ihre Übersetzungen zunehmend in genau abgesteckte Bereiche verlagern und diese in starker Abhängigkeit von staatlicher Förderung publizieren.

Martina Hofer und Sabine Messner untersuchen in »FRAU MACHT BUCH. Ein Blick auf die aktuelle Situation von Übersetzerinnen und Verlegerinnen« (98-110) die soziale Situation und das Image von Übersetzerinnen im Bereich der Frauenliteratur. Dieses ist weiterhin gekennzeichnet von einer weitgehenden Unsichtbarkeit der Übersetzerinnen, die darüber hinaus deutlich unterbezahlt, in ihrer Leistung kaum anerkannt und sozial isoliert sind. Eine dringende Frage ist dabei das Verhältnis zwischen Gender und Berufseinstellung, da Übersetzerinnen gesellschaftlich noch immer größere Neigung zu Passivität und einer Hinnahme des *status quo* zugesprochen wird. Als möglicher Weg zur Überwindung dieser weiblich kodierten Unsichtbarkeit verweisen Hofer und Messner auf die feministischen Übersetzungsstrategien, die sich in der Praxis eines feministischen Übersetzens von Frauenliteratur in Nischenverlagen entwickelt haben und somit eine spezifische Konstellation sozialer Akteurinnen im Bereich der Frauenliteratur als Grundlage haben.

In »Übersetzerpreise und Übersetzungsstipendien - Fluch oder Segen für ÜbersetzerInnen und ihre Arbeit?« (111-126) beschäftigen sich Dagmar Archan und Evelin Lanz mit dem Einfluss von Preisen und Stipendien auf das symbolische Kapital von ÜbersetzerInnen, d. h. auf ihre Position im translatorischen Feld. In ihrer Analyse von 75 Preisen und 74 Stipendien, die im deutschsprachigen Raum für Übersetzungen aus dem und ins Deutsche ausgeschrieben werden, ergibt sich beim Blick auf die einbezogenen Sprachen eine starke Konzentration auf Europa und hinsichtlich des Geschlechts das sehr nachdenklich stimmende Missverhältnis von 61% männlichen gegenüber nur 39% weiblichen Preisträgern und Stipendiaten. So scheinen Übersetzungspreise und -stipendien nur für eine bestimmte - männlich dominierte - Gruppe zugänglich zu sein und weitgehend innerhalb dieser verteilt zu werden.

Thematisch unmittelbar anschließend und komplementär zum vorherigen Beitrag kzipiert ist Slávka Rude-Porubskás »Und der Preis geht an ...« Eine systematische

Betrachtung der Übersetzerpreislandschaft in Deutschland« (127–158). Dieser Beitrag zeichnet zunächst die Herausbildung und Autonomisierung der Übersetzerpreislandschaft in Deutschland nach. Besonders interessant ist der Blick auf die gegenseitige Abgrenzung der Übersetzerpreise und ihre damit einhergehende Ausdifferenzierung. Die jeweilige Auswahl der Preisträger erscheint als steuernder Eingriff ins literarische und kulturelle Feld. Daran anschließend liefert Rude-Porubská eine kurze Strukturanalyse der existierenden Übersetzerpreise nach Typen, Sprachbindung, Sprachrichtung, literarischen Gattungen sowie Finanzierungsform.

Claudia Lanschützer widmet sich in »Zwischen ›kongenial‹ und ›holprig‹: Übersetzungskritik im Feuilleton« (159–175) einem zentralen Problem im medialen Diskurs über literarische Übersetzungen. Sie greift dazu auf Lawrence Venutis Konzept der »Unsichtbarkeit« von ÜbersetzerInnen zurück und analysiert Literaturrezensionen im deutschsprachigen Feuilleton. Besonders wichtig ist hierbei Lanschützers einleitende (Selbst)Kritik der Translationswissenschaft, die bisher keine minimal einheitlichen Kriterien für die Übersetzungskritik entwickelt hat. Eine weitere interessante Frage ist dabei, ob ÜbersetzerInnen als Rezensenten literarischer Übersetzungen auftreten und ob sich in ihren Besprechungen ein größerer Anteil von fundierter Übersetzungskritik findet. Lanschützer analysiert Rezensionen, die während drei Monaten in *Die Presse*, der *Neuen Zürcher Zeitung* und in *DIE ZEIT* erschienen sind, im Hinblick auf die Gesamtzahl von besprochenen Übersetzungen, die beteiligten Sprachen und die Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen. Qualitativ betrachtet erweist sich die Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen bei Neuübersetzungen von Klassikern, von Lyrik und im Fall von Schriftstellern als Übersetzern als am größten. Selten wird die Übersetzung in die Stilbewertung eines besprochenen Werk einbezogen, die selten formulierte Übersetzungskritik beschränkt sich meist auf die lexikalische Ebene im Sinne der »Fehlersuche«. Eine Ausnahmeerscheinung bleibt das übersetzungskritisch fundierte Lob einer besprochenen Übersetzung.

Viel zu selten werden im Zusammenhang mit dem literarischen Übersetzen die rechtlichen Rahmenbedingungen dieses sozialen Handelns betrachtet, obwohl sie dieses doch entscheidend prägen. Einen gelungen Abschluss des ersten Teil bildet daher Alfred J. Noll mit »Der ›dienende Charakter‹ der Übersetzung – Zum Übersetzungsrecht in Deutschland und Österreich« (176–185), der vor dem Hintergrund der urheberrechtlich relevanten Einstufung von Übersetzungen als »geistige Schöpfungen« die Position von ÜbersetzerInnen und Übersetzungen gegenüber dem Originalwerken, AutorInnen und Verlagen darlegt. Das Urheberrecht der Übersetzer stellt ein abhängiges Recht dar, was sich im rechtlich weiterhin verankerten »dienenden Charakter« der Übersetzung ausdrückt, aus welchem seinerseits problematische Anforderungen an ihre Qualität abgeleitet werden (z. B. »angemessen« zu sein oder »ohne Entstellung von Sinn« erstellt zu werden). Ebenfalls eine Zurückstellung der ÜbersetzerInnen beinhaltet der Vorbehalt der Verlage, gemäß ihrer Priorität der »guten Lesbarkeit« Änderungen in der Übersetzung verlangen oder vornehmen, im Gegenzug aber den ÜbersetzerInnen eigenmächtige Kürzungen und Veränderungen untersagen zu können.

Der zweite Teil »Übergänge zwischen literarischem ›Schreiben‹ und ›Übersetzen‹« umfasst drei Interviews mit übersetzerisch tätigen Schriftstellern. Im Gespräch mit Claudia Augustin (189–203) legt Elfriede Jelinek ihr Verständnis vom Übersetzen dar und berichtet von ihrer Erfahrung bei der Übersetzung von Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* ins Deutsche, die sie ihrer eigenen Einschätzung nach »als Autorin«

und naiv angefertigt hat. Als ihre übersetzerischen Stärken nennt Jelinek Sprachgefühl und »literarischen Drive«, die in den deutschen Text eingeflossen seien. Diese Aspekte zählen denn auch zu den Freiheiten, die übersetzende AutorInnen gegenüber »reinen« ÜbersetzerInnen genießen.

Erich Hackl, langjähriger Vermittler und Übersetzer aus dem spanischen Sprachraum, beschreibt im Gespräch mit Georg Pichler (204–214) das »Übersetzen als Prozess der Aneignung und Geste der Dankbarkeit«. Als Übersetzer orientiert sich Hackl an den Intentionen des Autors, beansprucht für sich aber auch das Recht, von ihm erkannte Schwächen des Textes zu »beheben« und seine Lesbarkeit im Deutschen als oberstes Kriterium anzulegen. Aus seiner Erfahrung mit der Übersetzung und Herausgabe zahlreicher Anthologien ergibt sich ein Bild der zunehmenden ökonomischen Drucks auf die ÜbersetzerInnen, seiner eigenen mühsamen und oftmals vergeblichen Überzeugungsarbeit gegenüber den Verlagen und der fehlenden Kontinuität bei der Vermittlung fremdsprachlicher Literatur im Feld.

Ilma Rakusa schließlich präsentiert sich im Gespräch mit Nadja Grbić (215–217) als Schriftstellerin, die nur Werke übersetzt, die sie mag und selbst ausgesucht hat. Bei dieser Tätigkeit folgt sie ganz ihrer Inspiration und Intuition und praktiziert dabei, was sie sich allgemein für Übersetzungen wünschen würde: mehr Mut zu sprachschöpferischen Lösungen und Kreativität.

Der dritte Teil widmet sich anhand vielseitiger Fallstudien der »Vermittlung aus verschiedenen Kulturräumen« und beginnt mit Nadja Grbić »Krieg als Kapital? Übersetzungen aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen ins Deutsche« (221–265). Zentrale These dieses Beitrag ist, dass der Krieg als spektakuläres Ereignis das mediale und Publikumsinteresse an fremder Literatur ansteigen lässt, was Grbić am Beispiel des Kriegs im ehemaligen Jugoslawien untersucht, welcher zur Reproduktion alter und Schaffung neuer Bilder des Balkans führte und unter diesen Vorzeichen die süd-slawischen Literaturen wieder im Feld repositionierte. Die Geschichte des Literaturimports aus dem ehemaligen Jugoslawien setzt in der deutschen Romantik ein, die den Balkan als »Volksmuseum Europas« darstellte. Detailliert und empirisch anschaulich belegt analysiert Grbić den Literaturimport im Zeitraum von 1946–79, in dem der Literaturnobelpreis für Ivo Andrić 1961 einen sprunghaften Anstieg der Rezeption im deutschsprachigen Raum verursachte, welche danach wieder stetig zurückging. In einem zweiten Untersuchungszeitraum von 1980–2001 wird dann der »Marktwert des Krieges« für die Literaturen des ehemaligen Jugoslawiens deutlich, deren Rezeption 1991 einen ersten *Peak* erfuhr, 1993 den absoluten Klimax erreichte und in der Folge wieder stetig abnahm. Qualitativ betrachtet konzentrierte sich diese zweite Hochphase der Rezeption auf typische Repräsentationen des »Kriegsraums Balkan« und bediente die narzisstische Dimension des westlichen Blicks darauf. Erst für 2002–08 lässt sich für Übersetzungen aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen ein erneuter und längerfristiger Anstieg feststellen, was die Vermutung erlaubt, dass sich durch den Boom in den 1990er Jahren die Position dieser Literaturen im Feld etwas gefestigt hat.

Andrea Seidler untersucht in »Zeitgenössische ungarische Literatur: die große Unbekannte« (265–277) die erst nach 1989 wirklich einsetzende internationale Wahrnehmung der ungarischen Literatur. Während selbst zu Zeiten des Ostblocks die Rezeption in der DDR sehr gering blieb, spielte nach 1989 Österreich eine zentrale Rolle in dieser Vermittlung, bis schließlich der »klassische Umweg« über bundesdeutsche Verlage eingeschlagen wurde. Diese gegenläufige Entwicklung sieht Seidler in der zu-

nehmenden Förderung der Übersetzung von osteuropäischer Literatur in der BRD und einer zunehmenden Abschließung Österreichs von diesem Bereich begründet.

Waltraud Kolb geht in »«Noch nicht unter zu vielen Geschichten begraben»: Englischsprachige Literatur aus Afrika auf dem deutschen Buchmarkt« (278–292) von einer gefestigten Randposition afrikanischer Literatur im deutschen Feld aus, wobei vorwiegend aus ehemaligen Kolonialsprachen und kaum aus afrikanischen Sprachen übersetzt werde. Kolb liefert zunächst einige Eckpunkte der Rezeption afrikanischer Literatur in Deutschland, die in den 1950/60er Jahren im Zuge der Dekolonisierung und neuen Staatenbildung in Afrika einsetzt und vom immer wieder punktuell geweckten Interesse (u.a. durch Preise und Buchmessen) vorangetrieben wird. Für Kontinuität in der Rezeption sorgen im deutschen Feld seit den 1970er Jahren Verlage wie der Peter Hammer Verlag, der zusammen mit dem Walter Verlag die Reihe »Dialog Afrika« und mit Lamuv und dem Unionsverlag die Reihe »Dialog Dritte Welt« herausgab. Die Marktnische der afrikanischen Literatur in Deutschland erscheint als relativ stabil, wobei die »großen« Autoren von Agenturen betreut werden und die weniger bekannten im von Übersetzungsförderung abhängigen Nischenbereich erscheinen. In letzterem sind die ÜbersetzerInnen auch als Entdecker und Scouts tätig, doch bleiben die Akteure hier insgesamt weitgehend unsichtbar. Im Anhang wird ein Interview abgedruckt, das Kolb mit Heike Brillmann-Ede, 1997–2003 Herausgeberin der Reihe »Black Women« beim Lamuv Verlag, führte.

Erich Havranek benennt in »Atmosphäre ohne Exotik: Vermittlung japanischer Literatur im deutschen Sprachraum« (293–313) zunächst auch Einzelereignisse, die größere Medienaufmerksamkeit hervorgerufen haben (u. a. der Literaturnobelpreis für Oe Kenzaburo 1994, Japan als Gastland der Frankfurter Buchmesse 1990 oder der von Murakami Harukis »Gefährliche Geliebte« ausgelöste Skandal im *Literarischen Quartett* 2000). Gleichzeitig ist aber seit den 1980er Jahren ein stetiges Interesse an der japanischen Literatur zu verzeichnen, das sich in der Gründung mehrerer Verlagsreihen niederschlug. Seit 1999 erfolgt ein bemerkenswerter Anstieg des Literaturimports, der in erster Linie mit dem globalen »Murakami-Haruki-Phänomen« in Verbindung steht und mit der bis dahin nicht unüblichen Praxis der Übersetzung japanischer Literatur ins Deutsche auf der Grundlage Englischer Übersetzungen brach. In der Folge stellt Havranek das System der institutionellen Förderung für die Vermittlung japanischer Literatur vor, in dem u. a. 2005 das »Japanese Literature Publishing Project« in Deutschland eingerichtet wurde. Sehr informativ sind die Kurzportraits wichtiger Verlagsreihen, und zweier sehr produktiver Übersetzerinnen japanischer Literatur, Ursula Graefe und Nora Bierich. Insgesamt charakterisiert Havranek Japan als Sonderfall, das zwar als »periphere Sprache« auf dem Weltmarkt zu bezeichnen sei, aber gleichzeitig eine Wirtschaftsmacht mit großer literarischer Autonomie darstelle, was in der Regel ein Merkmal »dominierender Sprachen« sei.

Wolfgang Pöckl fragt in seinem Beitrag nach den bisher noch kaum systematisch betrachteten Entstehungskontexten von »Neuübersetzungen: Zwischen Zufall und Notwendigkeit« (317–330) und unterteilt sie in fünf Kategorien. Neuübersetzungen entstehen, wenn die Aktualisierung bestehender Übersetzungen als notwendig erachtet wird, was sich z. B. anhand der zahlreichen deutschen Fassungen der Werke François Villons ablesen lässt. In der zweiten Kategorie präsentiert Pöckl den Anspruch des deutschen Verlagswesens, Klassiker der Weltliteratur müssten immer in einer brauchbaren deutschen Fassung vorliegen, als nicht ganz zutreffend. Als Beispiel nennt er das

portugiesische Nationalepos *Die Lusiaten*, das im 20. Jahrhundert aus der deutschen Literaturlandschaft verschwunden war und in der auf das individuelle Engagement des Übersetzers Hans Joachim Schaeffer zurückgehenden Neuübersetzung dann ein überraschender Publikumserfolg wurde. Drittens können Jubiläen Neuübersetzungen veranlassen; in der Regel erfahren sie aber nur bei der Beteiligung prominenter Übersetzer oder bei besonderen Editionsprojekten entsprechende Aufmerksamkeit. Weiterer Auslöser können Rechtstreitigkeiten sein wie im Fall der Klage der deutschen Übersetzerin von Alessandro Barricos *Seide*, Karin Krieger, gegen den Piper Verlag, der daraufhin eine neue Übersetzung anfertigen ließ, um die geforderte Erfolgsbeteiligung nicht auszahlen zu müssen. Zuletzt und am häufigsten sorgt der Zufall dafür, dass Werke neu übersetzt werden. Oft handelt es sich um Initiativen von Kleinverlagen, die gemeinfreie Titel neu herausbringen. Insgesamt erweist sich der Mythos von Neuübersetzungen als Vervollkommnung ihrer Vorgängerinnen als nicht haltbar. Im Gegenzug muss das bei Neuübersetzungen auftretende ethische Problem der Verwendung und Ausnutzung dieser bereits bestehenden Übersetzungen genauer betrachtet werden.

Klaus Kaindl widmet sich in »Das Feld als Kampfplatz – Comics und ihre Übersetzung im deutschen Sprachraum« (331–350) der traditionellen Abwertung dieser in der Alltagskultur verankerten Gattung im deutschsprachigen literarischen und (übersetzungs)wissenschaftlichen Feld. Auf eine historische Herleitung dieser feldspezifischen Position der »bunten Streifen« folgt eine exemplarische Analyse ihrer Platzierung als »Massenliteratur für Kinder« in Deutschland nach 1945, von der auch die entsprechende Übersetzungspraxis geprägt wurde. Innerhalb dieses traditionslosen Feldes zeichnete sie sich durch massive Eingriffe, Änderungen und Selbstkontrolle (»Aufbesserungen«) einher. Spezifisch wird die Umbruchsituation in der Produktion und Übersetzung von Comics in den 1960er Jahren anhand der Geschichte des Kauka-Verlags dargestellt. Ergänzt wird Kaindls Beitrag im Anhang von einem Interview, in dem die Comic-Übersetzerin Gudrun Penndorf, die u.a. die deutschen Fassungen von *Asterix* erstellt hat, einen nüchternen bis ernüchternden Erfahrungsbericht über diese Übersetzungspraxis liefert.

Abgeschlossen wird der Band von Georg Pichler, der in »Nicht nach dem Readers Digest-Prinzip – Übersetzungen in literarischen Zeitschriften. Eine Umfrage« (351–363) nach der Rolle von Übersetzungen und ÜbersetzerInnen in österreichischen Literaturzeitschriften fragt. Vollständig abgedruckt werden die Antworten der Zeitschriften *Literatur und Kritik*, *manuskripte*, *Wespennest* und *LICHTUNGEN* auf fünf von ihm formulierte Fragen (Stellenwert von Übersetzungen; Rolle der ÜbersetzerInnen; Redaktioneller Umgang mit Übersetzungen; Auswahlkriterien für ÜbersetzerInnen; Umgang mit ungebetenen Texten). Insgesamt ist dabei eine Tendenz zur Internationalisierung der Zeitschriftenprogramme mit deutlicher Schwerpunktsetzung für Ost- und Südeuropa erkennbar.

Man kann zusammenfassend feststellen, dass dieser sehr empfehlenswerte Sammelband in der Tat äußerst vielfältige und erkenntnisreiche »Streifzüge im translatatorischen Feld« anbietet, die von der bereits kommentierten Einleitung in beispielhafter Weise theoretisch und thematisch gerahmt werden. Positiv hervorzuheben ist des Weiteren die intensive Verschränkung der einzelnen Beiträge, die zahlreiche produktive Querverbindungen untereinander herstellen oder ermöglichen. So operiert der Band auf zwei Ebenen, er steckt theoretisch und methodologisch das für weitere Forschungsinitiativen viel versprechende Feld des literarischen Übersetzens ab und füllt

es mit einem ersten Angebot an anregenden Fallstudien. Auf beiden Ebenen ergeben sich vielfältige Ausblicke, an welche in nächster Zukunft hoffentlich weitere zwischen Literatursoziologie und Translationswissenschaft anzusiedelnde Studien anknüpfen werden.

Marcel Vejmelka

Jörn Steigerwald u. Rudolf Behrens (Hg.): *Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2010. 286 S.

Der aus der gleichnamigen Tagung 2007 in Bochum hervorgegangene Sammelband zu Subjektentwürfen und deren Raumbezug respektive dessen Erfahrung und Konzeptionierung versammelt mit romanistischem Schwerpunkt zwölf einander ergänzende Beiträge. Vorweg, weil zwar nicht den Inhalt, wohl aber den Leser betreffend, sei die ärgerliche Zahl der Druckfehler erwähnt. Neben der Verwechslung von (Johann Peter) Hebel und (Friedrich) Hebbel, die kaum der Verfasserin des entsprechenden Artikels unterlaufen sein wird, stören vor allem durchgehend im Wort gesetzte Trennstriche, die aus einer Umformatierung zu resultieren scheinen. Dies betrifft den gesamten Band und wäre sicher vermeidbar gewesen.

Fachlich lässt sich hingegen fast ausnahmslos Positives sagen.

Dorothea von Mücke beschreibt den Architektur-Diskurs Goethes als in seiner ästhetischen Stoßrichtung exklusiv im Rahmen des 18. Jahrhunderts. Vom Geniekonzept befördert weist Goethes Begriff der ›Baukunst‹ über die zeitgenössische Begeisterung für den funktionalen Aspekt hinaus und bindet Architektur als erlebbare Kunst in den Gegenstandsbereich der ›Ästhetik einer emphatischen Präsenz‹ (21) ein. An Foucaults Modell einer obsolet werdenden Episteme der Repräsentation orientiert zeigt von Mücke am Beispiel von Goethes Ausführungen zum Straßburger Münster dessen Abkehr vom Kunstwerk als Darstellungsmodell. An dessen Stelle tritt das »Kunsterlebnis als Kommunikation und Austausch zwischen Betrachter und Künstlergeist« (24). Die vom Mimesis-Paradigma gelöste Betrachtung der ›Baukunst‹ als Raum einer »dem Tanz vergleichbaren Körpererfahrung« (31) hat dementsprechend auch Anteil am Projekt einer Autonomieästhetik.

In Karl Philipp Moritz' *Hartknopf*-Romanen zeigt Barbara Thums das Kloster als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults. Der Klostertopos wird lesbar als Imaginationsraum für »Ausgeschlossenes, Tabuisiertes und Pathologisiertes« (38) und bildet im Rahmen literarischer und philosophischer Diskurse die kulturelle Technik eines ›Klosters im Kopf‹ (vgl. 43) ab. Dabei geht es weniger um das realweltliche Kloster als Heterotopie, sondern vielmehr um die heterotope Aufladung von Klosterimaginationen im Erzähldiskurs. Durch eine vorgängige stipulative Definition des so faszinierenden wie dehnbaren Begriffs würde die Studie gewinnen. So bleibt zwar manchmal offen, ob das Kloster als kulturelle Praxis, literarischer Topos oder eine Art ›Kollektivsymbol‹ gemeint ist; dies tut letztlich dem Ergebnis aber keinen Abbruch, dass Barbara Thums an die Klosterdarstellungen bei Moritz gekoppelt überzeugend zeichentheoretische sowie Aufklärung und Empfindsamkeit reflektierende Diskurse aufzeigt, die einer romantische Poetik vorarbeiten.

Beate Söntgen beschreibt vom Menschen gestaltete Innenräume komplementär zur um 1800 so populären Landschaft als »Resonanzraum des Subjekts« (53). Am Beispiel von Diderot und Greuze geht Söntgen von Diderots Konzept der »vierten Wand« aus, das bezüglich der Dramenproduktion die vollständige Abkopplung vom Gedanken an den Zuschauer fordert. Diese paradoxe, weil künstlich auf Authentizität ausgerichtete »ausgestellte[] Innerlichkeit« (54) findet und lobt Diderot genauso bei Greuze wie das Konzept der »einräumigen Szene« (vgl. 59), das den Effekt noch steigert. An Greuzes *Mädchen, sein totes Vögelchen betauernd* [1765] erläutert Söntgen mit Diderot den Entwurf eines Raumes, den der Betrachter teilt und zeigt in ihrer Studie eine über den Raum organisierte Selbstbeobachtung und -konstitution, die nicht über »distanzierte Reflexion« (vgl. 65), sondern die »Verstrickung in das Bild und in die Szene« (65) angelegt ist.

Im Vergleich zwischen E.T.A. Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* und Hebels *Unverhofftem Wiedersehen* arbeitet Elena Agazzi drei grundlegende Strukturunterschiede der auf dieselbe Anekdote zurückgreifenden Erzählung heraus. Hebels relativierenden Bezug der persönlichen Tragödie zu den Katastrophen des Weltgeschehens steht Hoffmanns allegorischer Abstieg in die eigene Psyche gegenüber. Damit einhergehend sind Schlaf und Tod bei Hoffmann an einen naturmagischen Diskurs gekoppelt, wohingegen der hebelsche Fluchtpunkt an einer Art christlichen Teleologie orientiert ist.

Zwar leuchtet auch die dritte Dichotomie von Hoffmanns Falun als Vermittlungsraum und Hebels Falun als ausgelagertem Schutzraum ein, doch gelingt letztlich keine Klammerung der Aspekte hinsichtlich der Oberthemen von Raum und Subjektivität. Der Anschluss des interessanten Vergleichs bleibt leider ebenso dem Leser überlassen wie ein abschließendes Resümee des Ergebnisses.

Eckhard Lobsien beschreibt ausgehend von Boethius und daran anschließenden Modellen zwei Formen der Imagination, deren erste Subjekt und Welt als Ganzheit imaginiert, während die zweite eine Metaebene eröffnet und in der Reflexion auf das Unmittelbare nicht nur Systeme des Abstrakten und Kategorialen eröffnet, sondern zugleich das Subjekt entgegen der vorangehenden Imagination desintegriert. Den Kerngedanken fasst Lobsien prägnant zusammen: »Das Subjekt findet sich und reflektiert sich im umgebenden Raum; aber an ihm gewärtigt es eine Ordnung jenseits des räumlichen Neben- und Nacheinander; und erst diese Transgression des empirischen Raums befördert das Subjekt in seine Wahrheit« (101). So zeigt Lobsien die (Selbst-)Verortung des Subjekts im Raum und die Praxis einer solchen Ich-Konstitution stringent und überzeugend in der Dialektik dieses Prozesses, der vom Raum ausgehend den Raum überwindet.

Im ersten von drei wesentlich mit Chateaubriand befassten Beiträgen beschreibt Rudolf Behrens den romantischen Raum der Reise als vektorial ausagierte Ich-Dissoziation. Die für die europäische Romantikforschung grundlegende Annahme der romantischen Topographie als allegorischer Extension der Figurenpsyche erweitert Behrens um die Perspektive auf das darin sich bewegende Subjekt und zeigt, dass dessen Erfahrung des eigenen Ich nur eine vermeintlich zielführende ist. Das Durchschreiten semantischer und diskursiver Räume geht vielmehr mit dem permanenten Entgleiten endgültiger Identitätsversicherung einher.

Winfried Wehle beschreibt Goethes wiederholte Begegnung mit der Naturgewalt des Vesuv als Prozess einer Lesbarmachung. Die zunächst für sich betrachtete Naturgewalt wird mit zunehmendem zeitlichen und topographischen Abstand selbst zum

Text (vgl. 146). Die Eingliederung in eine räumliche Umgebung eröffnet einen Kontext und Deutungsbezüge für den »tiefe[n] Krater der Hermeneutik« (146). Vor dieser Folie zeigt Wehle Chateaubriands Vesuv-Beschreibungen als »diskursiven Widerruf[] der Italienreisetradition« (153). Anstelle der goetheschen Bewältigung durch Einordnung steht bei Chateaubriand die Naturmacht als Projektionsfläche für die Arbeit an der eigenen Subjektconstitution. Die Französische Revolution schließlich wird zum Fluchtpunkt des allegorischen Potenzials des Vesuvs. In ihrer Wendung zum Terror und moralischem Scheitern bleibt sie ebenso unerklärbare Unmittelbarkeit, die sich einer Einordnung entzieht, wie die Gewalt des Vulkans.

Kirsten Dickhaut schließlich zeigt in Chateaubriands Texten eine »doppelte Semantik der Perspektivik« (176), die in der Kopplung von Subjekt und Raum auch die Vielzahl der Perspektiven auf das Subjekt überträgt und es destabilisiert. Die »Übereinstimmung von Subjekt, Welt und metaphysischer Grundlage« (178) geht in der Thematisierung der Multiperspektivität verloren; insbesondere an Chateaubriands *René* und *Génie du christianisme* zeigt Dickhaut diese »Paradoxie der Perspektive als Ermöglichungsbedingung« (201).

An Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* zeigt David Nelting das Problembewusstsein des Textes für eine subjektzentrierte Raumwahrnehmung auf. Der mehrfach überarbeitete Briefroman stellt im Kern eine Aporie dar, und zwar die des Subjekts, das sich über Räume definieren und in Räumen finden will, die es selbst erst semantisch geprägt hat. Der mit den Modifikationen des Textes Gewicht gewinnende Faktor des Politischen vermag kein fremddefiniertes Außen zu bieten und zuletzt bleibt das Subjekt in einem Raum, in dem es nur das eigene Selbst findet, solitär und sprachlos.

Jörn Steigerwald löst Charles Nodiers *Les proscrits* aus der gängigen Forschungshaltung des Wertherparadigmas heraus und beschreibt den dichterischen Raum als Ersatztableau, in dem sich das verunsicherte Subjekt verorten kann. Vision und Imagination erweisen sich als Verfahren, die über Diskurse und Motive des Christlichen den umgebenden Raum erst prägen und als Gemeinsamkeit stiftender Parameter eine Verortung im Vertrauten ermöglichen.

An das Scheitern von Verortungskonzepten und einer über den Raum organisierten Ich-Konstitution schließt Erna Fiorentinis insofern an, als sie die Gegenbewegung aufzeigt, die aus der genannten Verunsicherung erwächst. Am Beispiel der Landschaftsmalerei Jakob Philipp Hackerts und Christoph Nathes wird der Raum als Hybrid aus topographischer Verortung und individuellem Blick des Künstlers erkennbar. In der »Wechselwirkung von Realitätseffekt und Erfahrungszeugnis« (251) zeichnet sich die Einübung eines neuen Blicks auf künstlerische Raumkodierungen ab, mit Hilfe dessen die chaotische Raumvielfalt ihre Bedrohlichkeit verliert.

Mme de Staëls »dezidierte Abwehr der romantischen Metaphorisierung der Landschaft« (265) bildet den Ausgangspunkt der den Band beschließenden Studie Brigitte Heymanns. Als vorausweisend auf die Moderne bildet de Staëls Schreiben an der Epochenschwelle die Dissoziation von Ort und Subjekt ab, die im und am Exil auch diskursiv erfahrbar wird.

Die Stärke des Sammelbandes, nämlich sich nicht im Theoretisieren zu zerfasern, ist zugleich seine einzige Schwäche. Konzepte wie das von Heterotopie, Chronotopos oder non-lieux zu verwenden und im Falle des Ansatzes Brigitte Heymanns beispielsweise miteinander zu verschalten, fordert zwar nicht per se ein dezidiertes Problematisieren der Begriffe – von einem kurzen Hinweis auf die jeweilige Auslegung der

teilweise sehr dehnbaren Konzepte hätten die entsprechenden Studien jedoch sicher profitiert.

Letztlich tut dies aber der Tatsache keinen Abbruch, dass mit *Räume des Subjekts um 1800* ein Band vorliegt, der mit seinen einander komplementären Beiträgen eine hervorragende Lesbarkeit mit einem beeindruckend vielseitigen Blick auf das Thema verbindet. Einer Lektüre, die an aktuellen Zugängen in der Forschung zu Raum und europäischer Romantik interessiert ist, ist der Sammelband mit Nachdruck zu empfehlen.

Stefan Tetzlaff

Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2010. 368 S.

Es gibt Bücher, die man von vorne bis hinten lesen muss. Sammelbände zählen nicht dazu; Lexika noch weniger: sie folgen einer Ordnung, die der Sache ganz äußerlich ist. Und Handbücher? Im Unterschied zu Lexika, die ihren Gegenstand profilieren, indem sie die alphabetisch geordneten Begriffe durch eine Hyperlink-Struktur dicht vernetzen, sind diese nicht nur dazu gedacht, ihren Gegenstand begrifflich zu erschließen, sondern ihn auch systematisch zu präsentieren. Handbücher wollen nicht nur gelegentlich zur Hand genommen werden, sie zielen auch darauf ab, alles, was man wissen und bedacht haben sollte, in handlichem Format darzustellen.

Die hier zu besprechende Publikation erfüllt diese Ansprüche auf mustergültige Weise. Mustergültig darf man sie nennen, weil der in Handbuch-Fragen versierte Metzler-Verlag einen in der Sache mehrfach ausgewiesenen Fachmann als Herausgeber gewinnen konnte; mustergültig ist dieses Handbuch aber auch deshalb, weil dieser Herausgeber – das zeigen die Überlegungen, mit denen er auf den ersten Seiten in die Gattung ›Handbuch‹, in die Theorie der Gattungstheorie und in das vorliegende *Handbuch Gattungstheorie* einführt (vgl. 1–5) – weiß, was er tut.

Gattungstheorien gibt es zuhauf und es gibt sie in den verschiedensten Disziplinen. Das Projekt, das Zymners Handbuch verfolgt, zielt nicht nur darauf ab, die primär literaturwissenschaftliche Gattungstheorie in ihren Traditionslinien und Problemhorizonten zu präsentieren, also »ein möglichst weites Spektrum gattungstheoretischer Reflexion [zu] erfassen« (5), sondern auch, das Fachgebiet selbst als spezifisches Fachgebiet zu bedenken, also zu einer »*Allgemeinen Gattungstheorie*« im Sinne einer »metareflexiven, alle disziplinären Gattungstheorien umfassenden Tätigkeit« (2) beizutragen. Das nötigt ihn dazu, methodische, theoretische, historische und disziplinäre Perspektiven gleichermaßen zu berücksichtigen. Die Umsicht, mit der Rüdiger Zymner diese Perspektiven reflektiert und zueinander in Beziehung setzt, verleiht dem Handbuch seine besondere Kohärenz.

Der Band umfasst acht Themenkomplexe (A–H) mit zum Teil äußerst detaillierten Binnengliederungen. Die einzelnen Abschnitte lassen sich ihrerseits in drei Gruppen zusammenfassen.

First things first. Die erste Gruppe (A–C) bildet den systematischen Grundbestand des Bandes. Er umfasst generelle »Aspekte der literaturwissenschaftlichen Gattungsbestimmung« (A), zentrale »Problemkonstellationen der Gattungstheorie« (B) sowie das

intrikate Verhältnis von Gattungsbestimmung und Gattungshistoriographie (C). Die einzelnen Beiträge sind allgemeinen, v. a. begriffslogischen Methodenfragen (A.1) sowie der gesondert behandelten Frage nach den Bestimmungskriterien von Gattungen (A.2) gewidmet und diskutieren facettenreich texttheoretische (B.1), normentheoretische (B.2), vermittlungs- und institutionentheoretische (B.3) sowie literaturtheoretische (B.4) Problemkonstellationen. Wer immer sich in Zukunft in gattungstheoretischen Fragen profilieren möchte, wird in den in diesen Abschnitten versammelten Beiträgen eine souverän vermittelte Orientierung finden. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass die einzelnen Artikel von ausgewiesenen Fachleuten verfasst wurden, an deren Publikationen in gattungstheoretischen Angelegenheiten ohnehin kein Weg vorbeiführt. Neben Rüdiger Zymner selbst sind dies – um nur einige zu nennen – Harald Fricke, Klaus Hempfer, der zu konzeptionellem Widerspruch neigende Moritz Baßler, eine sich gegen den systematischen Anspruch des Unternehmens etwas sträubende Monika Schmitz-Emans sowie Marion Gymnich, die für sämtliche Beiträge zu Fragen der Gattungshistoriographie verantwortlich zeichnet.

Im Anschluss daran öffnet eine zweite thematische Gruppe (D–G) den Horizont auf eine Vielzahl gattungstheoretischer Traditionen, Kontexte und Disziplinen. Sie stellt »Richtungen und Ansätze der poetologischen Gattungstheorie« (D) vor, verfolgt deren Geschichte (E), wendet sich den verschiedenen »Bezugssystemen« der Gattungstheorie (F) zu und präsentiert die Gattungsforschung unter disziplinärem Gesichtspunkt (G). Das ist eine prinzipiell sinnvolle Erweiterung des systematischen Zugriffs, erweist sich von Fall zu Fall aber doch auch als unproduktiv. Das gilt zum einen für den Abschnitt E, dessen Beiträge im historischen Durchgang noch einmal präsentieren, was zuvor ausführlich dargestellt wurde; das gilt aber auch für Abschnitt D selbst, dessen allesamt von Ralf Klausnitzer verfassten Beiträge (zur geistesgeschichtlich-anthropologischen, kognitionswissenschaftlichen, sozial- und funktionsgeschichtlichen, struktural-formalistischen etc. Gattungstheorie) notwendigerweise noch einmal, nun allerdings im eigenen Recht und in dankenswert ausführlichen Zitaten vorstellen, was in den problemorientierten Beiträgen der ersten Themengruppe schon einmal entwickelt wurde. Und das gilt vor allem für den Abschnitt F, in dem sich Tilmann Köppe und Tom Kindt bravourös, aber für gattungstheoretische Fragen unergiebig durch die Geschichte der literaturwissenschaftlichen Theorien arbeiten. Abschnitt G, der die Gattungsforschung einzelner wissenschaftlicher Disziplinen vorstellt, kommt in den anglistischen, germanistischen und romanistischen Beiträgen an den großen Namen naturgemäß nicht vorbei, bereichert den Band aber insbesondere durch sozial- (Hubert Knoblauch/Bernt Schnettler), sprach- (Kirsten Adamzik) und musikwissenschaftliche (Wolfgang Marx), theologische (Ruben Zimmermann) und volkskundliche (Rüdiger Zymner) Beiträge sowie durch solche, die in selten zur Kenntnis genommene Disziplinen wie die Japanologie (Elena Giannoulis) und die Sinologie (Wolfgang Kubin) führen.

Der den Band beschließende Abschnitt zu »Theorien generischer Gruppen und Schreibweisen« (H) weist in konzeptioneller Hinsicht über die Grenzen des Handbuchs hinaus, insofern dieses für Fragen der Theoriebildung, nicht jedoch für die Präsentation einzelner durch die Theorie erschlossener Phänomene zuständig ist. Das heißt nicht, dass die einzelnen Beiträge nicht lesenswert wären; zur Sache des Handbuchs aber tragen sie nur vermittelt bei. Der Abschnitt ist denn auch nicht zufällig am Ende des Bandes platziert; er stellt eine Art Schnittstelle zu verwandten oder wei-

terführenden Projekten wie Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* oder den Metzler-Handbüchern zur Erzählliteratur (Matias Martínez), zur Lyrik (Dieter Lamping) und zum Drama (Peter W. Marx) dar.

Es gibt Rezensenten, die die Bücher, die sie besprechen, von vorne bis hinten lesen. Das ist manchmal extravagant und nicht immer produktiv. Im vorliegenden Fall macht es müde und mürbe und führt zu einem abnehmenden Grenzwertnutzen. Doch auch wer das Handbuch auf etwas vernünftiger Weise gebraucht, wird sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass der konzeptionelle Raster des Bandes ein beträchtliches Maß an Redundanzen produziert. Bei mehrmaligem Hinsehen nimmt sich der Facettenreichtum der Gattungstheorie, die in Dieter Lampings Beitrag zur komparatistischen Gattungsforschung nicht zu unrecht als »eines der großen Arbeitsgebiete der Literaturwissenschaft« (273) ausgewiesen wird, einförmiger aus als vermutet.

Das ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der Anlage des Bandes anzulasten; es dürfte eher ein Indiz dafür sein, dass die Gattung ›Handbuch‹ in diesem Handbuch an ihre Grenzen kommt. Im Gegensatz zu den Artikeln eines Lexikons sind die Beiträge eines Handbuchs zumeist breiter angelegt; anders als jenem aber fehlt diesem die Möglichkeit, Redundanzen durch Verweise gezielt zu vermeiden. Im Gegensatz zu Lehrbüchern, die sich kohärenter strukturieren, und anders als Forschungsberichte, die sich überdies dezidierter perspektivieren lassen, sind Handbücher zu vielgestaltig gefasst, um die ›Erträge der Forschung‹ nicht nur kompetent zusammen-, sondern auch produktiv weiterzuführen. Sie sind das Mittel der Wahl, um ein Forschungsfeld abzustecken und seine traditionelle und aktuelle, überholte und beste Praxis darzustellen, aber sie eignen sich nicht in derselben Weise dazu, die Diskussionen des Fachgebiets auf neue Perspektiven hin zu öffnen. Wer dieses Handbuch nicht nur zu Unterrichtszwecken, sondern auch dazu nutzen möchte, sich selbst einen Reim auf die darin behandelten FAQs zu machen, wird die Sache selbst in die Hand nehmen und eigene Akzente setzen, Relevanzen rigoros bedenken müssen. (Das Sach- und das Namenregister des Bandes sowie die umfangreiche Bibliographie, auf die Besitzer des Buches mit Hilfe eines ›persönlichen Webcodes‹ zugreifen können, werden dabei sicher hilfreich sein.)

Robert Vellusig

Helga Thalhfer: *›Sans doute‹. Die Ironie Prousts in Bezug auf die deutsche Frühromantik und Sören Kierkegaard*. Heidelberg (Winter) 2010. 221 S.

Helga Thalhfer präsentiert eine Studie unter dem viel versprechenden Titel »Sans doute«. Die Ironie Prousts in Bezug auf die deutsche Frühromantik und Kierkegaard«. Die Idee, die dem Proustschen Schreiben eigene Ironie in den Kontext zweier »Klassiker« in Bezug auf den modernen Ironiebegriff zu stellen, macht durchaus neugierig. Dabei entbehrt die Parallelsetzung in der Tat nicht einer gewissen Plausibilität, wenn man an Schlegels Konzept einer Transzendentalpoesie denkt, in der dem Roman als philosophischem Erkenntnisinstrument jenseits der »Schulphilosophie« eine große Relevanz zuwächst, genauso wie beispielsweise Kierkegaards Entweder/Oder in diesem Sinne als romantischer Roman gelesen werden kann (vgl. Deiss, 1984, Liessmann, 1991). Die zentrale These der Autorin ist, dass sich in Prousts Recherche du temps

perdu Ironie auf allen Ebenen finde, wobei eine ideengeschichtliche Verortung diese umso deutlicher hervortreten lasse. Diese soll, wie Thalhofer in den einführenden Überlegungen expliziert, wesentlich über den Vergleich mit der Frühromantik und Sören Kierkegaard gelingen, die ihr als »Kontrastfolie« (7) dienen.

Im Anschluss an diese erste Verortung des Untersuchungshorizontes erfolgt eine in Anbetracht der Komplexität der Kapitelüberschrift (»Ironie. Blick - Begriff - Verfahren. Rhetorik - Philosophie - Literatur«; 11) genauso wie angesichts des im Blick stehenden Gegenstandes erstaunlich knappe Reflexion über den Ironiebegriff, in der die Autorin davon spricht, dass man »vier Grundformen« (12) identifizieren könne, um dann aber überraschenderweise derer fünf präsentiert (ebd.). Genauso überraschend ist, dass sie die Öffnung des »etwas starre[n] duale[n] Schema[s] der Ironie als rhetorischem Tropus [...] hin auf ein dynamisches Textverfahren« nicht etwa Friedrich Schlegel und der Ironiedefinition der Frühromantik zuschreibt, sondern zunächst Paul de Man und Roland Barthes (12). Das als Beleg dienende Zitat de Mans (»Irony is not a concept«) hätte dann über die Feststellung hinaus, dass Ironie nicht als Gegenstand vorausgesetzt werden dürfe, »sondern als Lektürebewegung wirksam gemacht« (12/13) werde, auch insofern nähere Erklärung verdient als diese Feststellung de Mans aus einem Aufsatz stammt, dessen Titel eigentlich das Gegenteil behauptet (»The Concept of Irony«). Hier vermisst der Leser eine Stellungnahme der Autorin, inwieweit oder in welchem Sinne Ironie denn nun ein Konzept ist oder auch nicht - zumal vor dem Hintergrund, dass ja auch Kierkegaards Dissertation den Konzeptbegriff im Titel führt. Der konzeptuellen Klarheit wenig förderlich ist auch die Tatsache, dass nach der Einteilung der Ironie in vier bzw. fünf Grundformen nun noch eine weitere Unterscheidung hinzukommt, jedoch mit keinem Wort zu den bereits eingeführten Grundformen in Beziehung gesetzt wird; und zwar erfolgt nun noch die Einteilung in Ironie als subjektives Verhalten zur Wirklichkeit auf der einen und Ironie als der Wirklichkeit inhärentes Moment auf der anderen Seite (13). In Anlehnung an D.C. Muecke werden diese beiden Typen mit Situational Ironie und Verbal/Behavioural Irony bezeichnet, bevor diese dann übergangslos auf Prousts Text angewandt werden, in dem erstere überwiege, jedoch auch letztere vorkomme. Nun hätte freilich bereits die Einsicht, dass in der Recherche die situational irony überwiege, der Autorin ein Hinweis darauf sein können, dass wenn dem tatsächlich so ist, eine Positionierung der Ironie bei Proust in Bezug auf die Ironiekonzepte Schlegels und Kierkegaards eigentlich nur noch in eher begrenztem Umfang tragfähig zu sein verspricht, insofern bei Schlegel die Situationsironie im Rahmen seiner Poetologie gegenüber der Ironie des Künstlers kaum eine Rolle spielt, genauso wie bei Kierkegaard in seiner Dissertation oder in seinen pseudonymen Schriften situative Ironie nicht vorrangig thematisiert wird. Darüber hinaus zeigt sich, dass auch die Konzeptualisierung einer verbal/behavioural irony, so wie sie von der Autorin geleistet wird, im Grunde keinerlei Gemeinsamkeit weder mit der Schlegelschen noch mit der Kierkegaardschen Ironie aufweist, insofern sie zum einen nicht im Sinne Schlegels als poetologische Methode zum Tragen kommt und zum anderen auch nicht der von der Autorin selbst zutreffenderweise zitierten Konzeptualisierung in Der Begriff Ironie als »Standpunkt« entspricht.

Die sich bereits in der Einleitung andeutende begriffliche Unschärfe setzt sich leider auch in den Folgekapiteln fort, wobei besonders auffällt, dass gerade der zentrale Begriff der Studie in einem fort nach- beziehungsweise umdefiniert wird, so dass der

Leser den Ausführungen immer weniger zu folgen vermag. So bezeichnet Thalhofers in dem Abschnitt »Romantische Ironie nach Friedrich Schlegel. Bezug zu Proust« die romantische Ironie zunächst als ein »produktionsästhetisches Konzept« (22) – wovon in dem Kapitel über die Grundformen von Ironie keine Rede war –, wenige Seiten später aber wird Ironie dann als »erkenntnistheoretisches Dilemma« (34) definiert und nicht etwa als der Ausdruck eines solchen. Als erkenntnistheoretisches Dilemma wiederum gerate »die Ironie allerdings an ihre Grenzen«, weshalb Schlegel »es« (34, das Dilemma?) auf ein Konzept künstlerischer Darstellung übertrage, um dann, »ausgehend von der Grundthese, dass das Absolute nur als regulative Idee denkbar« sei, sein »Verfahren der romantischen Ironie« zu entwickeln. Als Beleg für diese Gedankenschritte fügt sie dann ohne weitere Erläuterung ein Zitat aus den Fragmenten Schlegels an: »Erkennen bezeichnet schon ein bedingtes Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität.« (35, bei Schlegel KA XVIII, 511, Nr. 64).

Anschließend erfolgt der schwer nachvollziehbare Versuch, Schlegels »wilde Ironie« mit den »horreurs« und »tourbillons« emotionaler Verstrickung und ironischer Verkettung« (42) »Marcel's«, des Erzählers des Romans, gleichzusetzen, bevor abermals eine Nachdefinition des Ironiebegriffs erfolgt, diesmal als der »ironische Blick des Menschen, insbesondere des Künstlers auf die im Werden begriffene Welt« (ebd.). Hier reflektiert die Autorin über die Bedeutung der Romanform in Schlegels Ironiekonzeption, um dann zu der – sicher erwägenswerten – These zu gelangen, dass Prousts Recherche als die Verwirklichung eines im schlegelschen Sinne begriffenen »universalpoetischen« Werkes betrachtet werden könnte. Jedoch scheitern auch hier die Plausibilisierung durch eine schwer nachvollziehbare Beweisführung, wenn die Autorin zunächst die Lucinde als ein Beispiel schlegelscher Umsetzung seiner Theorie nennt, dann aber zu der Einsicht gelangt: »Ein Vergleich von Lucinde und der Recherche wäre freilich unangemessen«, wobei als einzige und recht vage Erklärung angeführt wird, dass es sich hier um »unterschiedliche Ausformungen von Fragmentarizität« (46) handle. Nach der Feststellung, dass eine »von Schlegel unverwirklicht gebliebene Abhandlung über die Entwicklung eines neuen Genres [...] Aufschluss über Schlegels Werkverständnis gäbe«, aber auch Prousts *Etude sur le roman* »leider Projekt geblieben« (ebd.) sei, Ausführungen, die recht wenig über die Gründe der Unvergleichbarkeit der Lucinde und der Recherche aussagen, wechselt die Verfasserin zurück zur Frage der Fragmentarizität, um zu postulieren, dass in Prousts Manuskripten zahlreiche unleserliche Stellen und Streichungen zu finden seien, wodurch sich die Fragmentarizität auf autobiographischer und editionsgeschichtlicher Ebene wiederhole, woraus sich mithin eine »schlegelsche Potenzierung auf editionsgeschichtlicher Ebene« (47) ergebe. Als Fazit hält die Autorin fest: »Proust selbst erlebte nicht mehr die Ironie, die seinem Werk posthum widerfuhr« (48), wobei erwartet werden darf, dass er das Schicksal, posthum nichts Neues über den Umgang mit seinem Werk zu erfahren, mit den meisten Schriftstellern gemeinsam hat.

Nach diesen Reflexionen über Fragmentarizität geht es wieder zurück zur Ironie, wieder mit einer Neudefinition, da »neben der romantischen Ironie [...] für Proust auch die sokratische Ironie relevant sei« (48). Erstaunlicherweise stammt diese aber nicht von Sokrates, sondern »Schlegel entwickelt diese« und zwar »noch vor der romantischen Ironie« (ebd.). Während auf die – eigentlich naheliegende – Maßnahme verzichtet wird, die Schlegelsche und die Kierkegaardsche Deutung der Ironie des Sokrates genauer herauszuarbeiten und zueinander in Beziehung zu setzen – der Leser

erfährt lediglich, dass bei Kierkegaard sokratische Ironie »epistemologisch unterlaufen« (49) werde – veranschaulicht Thallofer die Besonderheit letzterer anhand einer Passage aus Barths Inverser Verkehrung, in der dieser Sartre zitiert, wie dieser sich auf Kierkegaard bezieht (49/50). So ist kaum verwunderlich, dass die wesentlichen Unterschiede der Kierkegaardschen und der Schlegelschen Sokratesdeutung letztlich eher im Dunklen bleiben.

Anschließend erfolgt einmal mehr die Bestimmung eines weiteren Ironiebegriffs, der jedoch zuvor schon immer wieder Verwendung gefunden hat, nämlich die »Ironie des Schicksals« (50), den die Autorin freilich einführt, als sei er neu, obwohl sie ihn selbst mit dem Begriff der »ironie de situation« benennt, der schon einige Kapitel zuvor als »situational irony« aufgetaucht war. Diese Situationsironie wird dann begrifflich gleichgesetzt mit dem »skeptischen Bewusstsein« (50), welches zugleich die »Ablösung der Vorsehung durch den Zufall« bedeuten soll. Hier, wie auch an anderen Stellen ist es so, dass die zitierte Sekundärliteratur der Autorin eigentlich die notwendigen Hinweise auf zu treffende Differenzierungen an die Hand gibt (Auf die Ironie des Schicksals könne, so der zitierte Schoentjes, auf Subjektseite mit einer »attitude ironique face au monde (ironique)« reagiert werden), jedoch scheint ihr dies nicht bewusst zu sein, denn anschließend zitiert sie eine Textstelle aus Kierkegaard, die mit der Frage der Weltironie nur wenig zu tun hat, sondern in der Kierkegaard nach der »weltgeschichtliche[n] Giltigkeit der Ironie« als Standpunkt fragt.

Neben der methodischen Schwierigkeit, dass es der Arbeit an keiner Stelle gelingt, sich darüber klar zu werden, welcher Ironiebegriff eigentlich gerade angewandt wird, verwundern zahlreiche ideen- beziehungsweise literaturgeschichtlichen Verortungen, von denen hier nur einige genannt werden sollen. So vertritt die Autorin die These, dass die deutsche Frühromantik ein »triste et doux«, eine süße Melancholie nicht gekannt habe, was sie bis auf die apodiktischen Bemerkung zuspitzt: »Der Frühromantiker ist nicht traurig« (131). Diese Observation passt zwar sicherlich gut zur zuvor von der Autorin völlig unambivalent konstatierten »Heiterkeit« der Frühromantik, übersieht aber deren dialektisches Moment, weshalb es der Autorin schwer fallen dürfte, ihre These namentlich mit Schlegels Thematisierungen von Lebenskel, Langeweile und Melancholie in Einklang zu bringen (vgl. Christopher Schwarz, 1993, 126 ff.).

Methodisch wenig überzeugend sind auch die zahlreichen Verwirrungen der verschiedenen Reflexionsebenen (Verfasser, Erzähler, Hauptfigur). So folgt auf die These von der Heiterkeit der Frühromantik die Feststellung, dass Heiterkeit, anders als bei Schlegel, bei »Marcel« (also der Hauptfigur) nicht feststellbar sei. Anschließend gelangt sie über die nicht leicht nachvollziehbare Verkettung zahlreicher Konzepte (Interesselosigkeit, Gleichmut, Resignation, Gleichgültigkeit, »vertrauende Ruhe«) zu der Erkenntnis, dass bei »indifférence« zu »effroi« werde, der wiederum der Kierkegaardschen Angst nahe komme, um dann zu schließen, dass sich nun nicht mehr »Marcel« und Schlegel, sondern Proust und Schlegel unterschieden, da »Marcel« die Oberhand über seine Krankheit verliere (während über die Frage der Krankheit bei Schlegel keinerlei Aussage gemacht wird und zugleich der Begriff der Angst ebenso plötzlich wieder verschwindet, wie er aufgetaucht war).

Was den zweiten Pfeiler der Studie, Sören Kierkegaard, angeht, so wird an keiner Stelle deutlich, was die Autorin dazu veranlasst hat, ihn in die Untersuchung mit einzubeziehen. Weder wird an irgendeiner Stelle herausgearbeitet, was seinen Ironiebegriff auszeichnet (etwa im Vergleich zu Schlegel), noch finden sich texttheoretische

Überlegungen, die diese Wahl rechtfertigen würden. So fehlt erstaunlicherweise auch jeder Hinweis auf Kierkegaards Konzept der Indirekten Mitteilung und die für sein Schreiben charakteristische Vervielfältigung der Reflexionsebenen.

Nicht unproblematisch ist auch die in Kapitel III entwickelte Überlegung, dass Zweifel und ratio einander dichotomisch gegenüberstünden (114). Ausgehend von der durchaus anfechtbaren These, dass »Marcel« Grübeln Ähnlichkeiten habe mit der schlegelschen Ironie, gelangt Thalhofer von der vermeintlichen Dichotomie Zweifel – ratio zu einer Analogie zwischen dem Schwanken »Marcel« und dem Kierkegaard-schen Zweifler. Gerade in Anbetracht dieser Analogie sollte man hier eigentlich zumindest eine kurze Erwähnung von Kierkegaards Auseinandersetzung mit dem Problem des Zweifels erwarten, handelt es sich doch hier um eine Thematik, die in Kierkegaards Denken einen durchaus prominenten Platz einnimmt. Interessant in diesem Zusammenhang wäre beispielsweise, dass Kierkegaard den Zweifel der Vernunft nicht entgegenstellt, sondern ganz im Gegenteil den Zweifel gerade auf die menschliche Vernunft zurückführt, die für ihn nicht weniger als die Bedingung der Möglichkeit des Zweifels ist.

Auch an anderer Stelle sind die Bezüge auf Kierkegaard wenig überzeugend, so wenn die Autorin versucht, eine Analogie zwischen der Marcellschen Eifersucht und dem ironischen Schweben bei Kierkegaard zu konstruieren oder die erstaunliche These vertritt, Kierkegaard weise die Denkfigur des Sprungs zurück (199), was vor dem Hintergrund der Tatsache, dass eigentlich an allen entscheidenden Stellen seines Werkes in einer disruptiven Dialektik nur über den Sprung von einer in eine andere Kategorie gelangt werden kann, eine recht eigenwillige Stellungnahme ist.

Die konzeptuelle Unschärfe spiegelt sich auch in zahlreichen Formulierungen, denen zu folgen der Leser Mühe hat, wie beispielsweise auf S. 45: »Da sich die Begrifflichkeit der deutschen Frühromantik in deren literarischen Werken nicht immer umgesetzt findet, sei in der vorliegenden Arbeit lediglich die Begrifflichkeit als Folie für die Recherche in den Blick gefasst. So fehlen Novalis' Überlegungen, beispielsweise über die Krankheit, im *Heinrich von Ofterdingen*.« Daneben schadet die Integration französischer Zitatfragmente in einen deutschen Satz bisweilen erheblich der Lesbarkeit wie auf S. 44, wo es heißt: »Proust »zähle« und »sammle«, so Ghéon; »il le [le temps] donne à compter les arbres, les diverses sortes d'essences, »la phrase n'est là que pour en [d'objets] rassembler le plus grand nombre.« Als eine »somme de faits et d'observations, de sensations et de sentiments«, ein »tableau succesif, jamais »d'ensemble«, jamais entier« rechnet es Ghéon der Recherche nicht als Mangel an, nicht zur »maturité« im Sinne der traditionellen Romanpoetik Flauberts oder Gautiers zu gelangen«.

Damit bleibt letzten Endes die Frage, ob die Einordnung der Ironie Prousts in den ideengeschichtlichen Horizont der deutschen Frühromantik und Kierkegaards fruchtbare Erkenntnisse zu liefern vermag, offen. Zu ungenau ist der methodische Rahmen, aber vor allem auch der Bezug auf Schlegel und Kierkegaard, als dass man nach Abschluss der Lektüre in der Lage wäre, diesbezüglich nun eine präzisere Aussage zu machen. Der Versuch, gleich zu Beginn den Begriff Ironie operationalisierbar zu machen und eine präzise Verortung der Ironiekonzepte Schlegels und ganz besonders Kierkegaards hätten dabei helfen können, ein methodisches Grundgerüst zu konstruieren, auf dessen Struktur die Untersuchung sich ihrer zentralen Fragestellung hätte annehmen können. Denn, wie gesagt, das Thema ist ja überaus spannend und gerade in der Art und Weise, wie das literarische Schreiben sowohl bei Proust als auch bei

Schlegel und Kierkegaard Ausdruck der epistemologischen Unsicherheit der Moderne wird, liegt ein Großteil der Faszination, die bis heute von diesen drei Autoren ausgeht.

Sebastian Hüscher

Wolfgang Kemp: *Foreign Affairs. Die Abenteuer einiger Engländer in Deutschland 1900–1947*. München (Hanser) 2010. 384 S.

Zwischen 1900 und 1947 übt Deutschland, das bei wechselndem geographischem Territorium in diesem Zeitraum sukzessive aus drei völlig konträren Staatsformen und einem Verbund von Besatzungszonen besteht, auf Briten eine starke Faszination aus. Anders als bei den kulturbeflissenen Bildungsreisenden des 19. Jahrhunderts sind die Gründe hierfür nunmehr rein praktischer Natur – freizügiges Familienrecht, günstige Lebenshaltungskosten, renommierte Heilbäder und neue Therapien sowie *last but not least* ein insgesamt permissiveres Moralverständnis. Weder mit den amerikanischen *expatriates* im Paris der zwanziger Jahre noch mit den deutschen Emigranten nach 1933 vergleichbar, bewirkt dieses Phänomen ein eigentümliches Verhältnis der Besucher zu Land und Einheimischen, das zwischen den Polen Anziehung/Abstoßung feine Nuancen aufweist.

Der zu besprechende, im weitesten Sinne kulturwissenschaftlich ausgerichtete Band verfolgt, dabei literatursoziologisch und produktionsästhetisch operierend, diese spezielle Form eines gleichsam utilitaristischen Tourismus, die Osbert Sitwell mit dem durchaus mokanten Etikett »Discursion« versah (vgl. 15). Auch wenn der Verf. explizit betont, keine imagologische bzw. xenologische Studie erstellen zu wollen (vgl. 23), bilden die stets zeitgebundenen Vorstellungen von Deutschland samt entsprechender Erwartungen der temporär oder permanent germanophilen Briten (und einiger Amerikaner bzw. Bürger von Commonwealth-Staaten) den Ausgangspunkt. Neben einer einführenden biographischen Präsentation der Besucher, meist Schriftsteller, betreibt der Verf. Einflussforschung anhand der unter veränderten, oft konträren politischen und sozialen Gegebenheiten entstandenen (und möglicherweise davon angeregten literarischen) Produktion, sofern ihr einige Relevanz zugebilligt werden kann (vgl. 10). Als besonders interessant darf dabei zweifelsohne die Frage gelten, inwieweit Kontakte zu den literarisch-künstlerischen Kreisen in Deutschland bzw. ein intellektueller Austausch entstehen.

Das Eröffnungskapitel »1900–1914. Die erwünschten Fremden« (35–136) widmet sich einer sexuell freizügigen und literarisch ambitionierten Bohème um Ford Madox Ford, seit 1891 mehrfach Kurgast deutscher Bäder; er strebt die (schließlich verweiger-te) Naturalisation an, um bei fehlender Einwilligung seiner Frau, die Ehescheidung nach deutschem Recht zu erreichen und läßt sich hierzu ab Anfang 1911 in Gießen nieder. Ergebnis des bis Kriegsbeginn 1914 dauernden Aufenthalts sind der gemeinsam mit seiner Freundin Violet Hunt verfasste, insgesamt wohlwollende Bericht *The Desirable Alien* (1913; vgl. 52–54) über seine Erfahrungen in den nicht-preußischen Teilen des Kaiserreichs und der in Bad Nauheim angesiedelte Roman *The Good Soldier* (1915; vgl. 93–106), eine hauptsächlich unter dem narratologischen Aspekt des *unreliable narrator* relevante Geschichte über die amourösen Verwicklungen englischer und amerikanischer Kurgäste. Literahistorisch gewichtiger erweist sich der Auftritt Ezra Pounds im

Sommer 1911: Unter dem Eindruck der imagistischen *Canzoni* seines Freundes, findet Ford, was die Sammlung *High Germany* (1911) belegt, zu einer modernen, von Kultursynkretismus und Kosmopolitismus gekennzeichneten Lyrik nach Art Apollinaires oder Blaise Cendrars (vgl. 76–89). Weitere Verbindungslinien laufen von Ford zu seinem Protégé D. H. Lawrence, der mit der (noch verheirateten) Frieda Weekley aus dem prüden England flieht (vgl. 54–61) und zu der Neuseeländerin Katherine Mansfield; hier ergreift der Verf. die Gelegenheit, mit Pension und Pensionat zwei für Deutschland typische Mikrokosmen zu behandeln, die ihr eigenes narratives Subgenre hervorbrachten (u. a. in Somerset Maughams Roman *On Human Bondage*, 1915 oder Mansfields Sammlung *In a German Pension*, 1911; vgl. 106–125). Mit Kriegsbeginn schlägt indes diese Deutschlandbegeisterung jäh ins chauvinistische Gegenteil um: Ford schreibt die Propagandaschrift *When Blood Was Their Argument: An Analysis of Prussian Culture*, legt 1919 seinen deutschen Familiennamen Hueffer ab. Spätestens jetzt zeigt sich, dass die selektive Wahrnehmung der Engländer Deutschland auf romantische Landschaften, mittelalterliche Städte und mondäne Kurorte reduzierte, ihrem Aufenthalt also ein grundsätzlich eskapistischer Charakter eignete.

T. S. Eliot, der noch im Juli 1914 Marburg, damals Hochburg des Neukantianismus, besuchte, leitet für einen Moment zu den konservativen (kultur-)politischen Allianzen der 1920er Jahre über (»1918–1933. Deutschland – die ›Veränderungszone‹ der Engländer«; 137–230); angesichts des als staatgewordene Barbarei aufgefassten Bolschewismus legen die in Bayern angesiedelten Anfangspassagen des *Waste Land* (1922) Deutschland eine räumlich-geistige Orientierung nach Westen dezidiert nahe, was Ernst Robert Curtius, erster Übersetzer des Gedichtes, in Eliots Zeitschrift *The Criterion* 1927 noch um theoretische Ausführungen ergänzt (vgl. 137–155). Das übrige Kapitel behandelt das Berlin der Weimarer Republik, dessen ausgeprägte homosexuelle Subkultur, einschließlich der Prostitution, von informierter englischer Seite rasch wahrgenommen wird (vgl. 164 u. 179). An die diversen Bekanntschaften während seines neun Monate dauernden Aufenthalts 1928/29 adressiert W. H. Auden sechs Gedichte in einem auf charmante Weise grammatikalisch falschem Deutsch (»bilaterale Dichtung«, 177), die einerseits den laxen Berliner Kabarett-Stil der Zeit aufnehmen, andererseits traditionelle (homosexuelle) Liebeslyrik, etwa die Shakespeares, in Sonettform parodieren bzw. zeitgemäß fortschreiben (vgl. 160–163 u. 175–177). Die sich rasch formierende Auden-Group – Christopher Isherwood, Stephen Spender, schließlich John Lehmann treffen bald danach ein – entwickelt aus den Beziehungen zu jungen Deutschen das Konzept des »truly strong man« mit beinahe messianischen Zügen (vgl. 167–177). Gewiß durchzieht eine derartige Tendenz zur Eloge auf den virilen Mann aus der Arbeiterklasse ab dem späten 19. Jahrhundert die homosexuelle Literatur (Walt Whitman oder E. M. Forster). Bemerkenswert ist nun aber nicht allein, wie der einstige Kriegsgegner quasi-mythische Verklärung erfährt, sondern ebenso die Quelle dieses Idealtypus, nämlich eine zeitgenössische psychiatrische Fallstudie des Serienmörders Ernst August Wagner. Der hier vom Verf. konstatierte »Abschied vom imperialistischen Heldenideal« (170) beinhaltet allerdings zusammen mit dem anti-intellektuellen Sonnen- und Athletenkult der Weimarer Republik (vgl. 182) ein beträchtliches faschistisches Potential, und dies erkennt auch die Auden-Group mehr oder minder intuitiv: Spenders Romanfragment *The Temple* (1988 publiziert) über eine Rheinreise mit dem Fotografen Herbert List verwirft letztlich die auf Johannes 2, 19 bezogene Titelmetapher, den Körper (vgl. 214–218). Ein erstes Treffen zwischen Spender und Curtius 1929 regt übrigens Curtius dazu an, Spenders Gedichte zu übersetzen (vgl. 219).

Im Unterschied zur Auden-Group, die wegen unzureichender Sprachkenntnisse kaum Zugang zum kulturellen Leben Berlins findet, bewegt sich Paul Bowles 1931 virtuos in den Kreisen der Avantgarde; u. a. sucht er Kurt Schwitters in Hannover auf (vgl. 204–209). Ablehnend gegenüber Deutschland verhält sich hingegen die zweite und ältere, damals bedeutende literarische Gruppierung Englands, der stark frankophile Bloomsbury-Kreis, daran ändert auch ein Besuch der Ehepaare Woolf und Vita Sackville-West/Harold Nicolson Anfang 1923 in Berlin bei Harry Graf Kessler nichts (vgl. 186–191). Nicolson, als zeitweiliger Attaché der Britischen Botschaft mit dem Kulturbetrieb der Weimarer Republik bestens vertraut, imitiert, wenn er seine Visite bei Thomas Mann schildert, gekonnt dessen ironischen Stil (vgl. 202 ff.); sein Essay *The Charm of Berlin* (1929) beschreibt den permanenten Transformationsprozeß als Charakteristikum der Stadt. Diese Annäherungen an das neue, demokratische Deutschland, maßgeblich stimuliert von der so amerikanisch wirkenden Hauptstadt, dürfen freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass die dort entstandenen Ismen der 1910er und 1920er Jahre nicht bis nach England vordringen: Abgesehen von konservativen zeitgenössischen Autoren (Borchardt, George, Hofmannsthal) gelten Thomas Mann, Rilke, Kafka und Freud als maßgebliche Repräsentanten der deutschen Moderne (vgl. 193–198). Charakteristisch für die britischen Besucher wie für das Großbritannien der Zeit bleibt jene distanziert-objektive Haltung gegenüber der zu Ende gehenden ersten deutschen Republik, wofür Christopher Isherwoods der Neuen Sachlichkeit verpflichtetes Motto »I am a camera« steht (vgl. 218–230).

Polarisierender, eine Stellungnahme geradezu provozierend wirkt das »Dritte Reich« auf die englischen Intellektuellen (»1933–1945. *The Condemmed Playground*«). Zwar bilden zu Anfang des Sommers 1933 in den Badeorten der französischen Mittelmeerküste die dort bereits ansässigen Engländer (D.H. Lawrence, das Ehepaar Huxley, H.G. Wells u. a.) mit den emigrierten deutschen Schriftstellern (Thomas Mann, Feuchtwanger, Stefan Zweig) eine »hochkarätige Community« (237), doch gelangt man zu keiner gemeinsamen anti-faschistischen Aktion (vgl. 237–248); der 1935 geschlossene *mariage blanc* zwischen Auden und Erika Mann ist ein Beispiel praktischer Solidarität (vgl. 243–246). Vielmehr fallen in den 1930er Jahren Engländer durch ein geradezu exzentrisches Verständnis von Politik bzw. Anzeichen gehörigen Realitätsverlustes auf. So sympathisiert der einstige Vortizist Wyndham Lewis eine Zeitlang emphatisch mit dem Nationalsozialismus (vgl. 249–259); Unity Mitford erklärt, von ihrer Schwester Nancy boshaft karikiert (*Wigs on the Green*, 1935), »Führerwatching« (266) zu ihrem Lebenszweck und wird dadurch das »erste It-Girl der politischen Sphäre« (268; vgl. 261–268); Samuel Becketts Aufzeichnungen über eine mehrmonatige Deutschlandreise 1936/37 blenden den Alltag unterm Hakenkreuz gänzlich aus (vgl. 275–280). Nicht minder ungewöhnlich die Fälle von freiwilliger oder erzwungener Kollaboration. Der berühmte Belletrist P.G. Wodehouse, bei der Besetzung Frankreichs sogleich deportiert und zu Rundfunkansprachen genötigt, entpuppt sich als Virtuose des ironischen *Doublespeak* (vgl. 280–302), während Lord Haw-Haw (i. e. William Joyce; vgl. 303–309), als überzeugter Nazi sein Propagandaprogramm *Germany calling* von Berlin aus sendet. Die Causa Pound findet in diesem Zusammenhang gleichfalls eingehend Erwähnung, obwohl sie den italienischen Faschismus mehr tangiert als den Nationalsozialismus (vgl. 309–316): Sein Deutschland-Feature vom 18. Mai 1942 gerät bezeichnenderweise zum künstlerischen Manifest (»Propaganda ist für ihn Kulturvermittlung«; 316, vgl. 313–316).

Vergleichsweise verhalten klingt das kurze Schlußkapitel (»1945–1947. Die Wacht am Rhein«, 352–366). Die geschilderten Begegnungen – Stephen Spenders Besuch bei Ernst Jünger Ende 1945 (334–342) – oder, noch eindrücklicher, die nicht zustande gekommenen Begegnungen – Gottfried Benn verzichtet 1949 darauf, mit dem gefeierten Eliot zusammenzutreffen (vgl. 351–356) – bestätigen allein durch das Alter ihrer Akteure die seit Anfang der 1930er Jahre dauernde kulturelle Stagnation beider Länder und muten grotesk an. Den vom unmittelbaren Postbellum europaweit beinahe verzweifelt reaktivierten und hofierten Autoren wird längerfristig ohnehin geringere und differenziertere Bedeutung zukommen.

Mit dem vorliegenden Band erstellt Wolfgang Kemp eine der künstlerisch spannenden, politisch spannungsreichen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewidmete deutsch-englische Literatur- und Kulturgeschichte von Rang, die sich in beide Richtungen fortschreiben ließe. Die von der englischen Essayistik übernommene stilistische Eleganz sowie ein spezieller, eben englischer Sinn für das Komische machen die Darstellung noch lesenswerter; nicht nachvollziehbar wirken die Entscheidungen für deutsche Übersetzungen, auch im Falle von Lyrik (vgl. z. B. 84–87). Eigentliches Verdienst des Verf. aber ist der anhand zahlreicher Detailbeobachtungen und literarischer Fallbeispiele erbrachte Nachweis, dass ein beachtlicher englisch-deutscher Kulturaustausch im untersuchten Zeitraum tatsächlich stattfand, wenn auch in weniger spektakulärem bzw. fruchtbarem Umfang als dies auf Frankreich und Deutschland, traditionell die wichtigste Länderopposition des europäischen Festlandes, zutrifft. Die Gründe für das dahinterstehende, von grundsätzlicher Distanz bestimmte Verhältnis erörtert der Verf. nicht, klugerweise wohl, denn namhaft zu machen wären allenfalls ein echter bzw. vorgeblicher Nationalcharakter oder geographische Gegebenheiten. Für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft ungleich interessanter erscheinen die Strategien und literarischen Verfahren, die der eingeschränkte, getrübte Blick der Engländer entwickelt, um Abstand von Deutschland zu wahren.

Thomas Amos

Finn Fordham: *I Do I Undo I Redo. The textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*. Oxford (Oxford University Press) 2010. 281 S.

»Why are not excrements, children and lice works of art?« fragt sich James Joyce 1903 in seinem Pariser Notizbuch. Im elf Jahre später fertig gestellten *Portrait of the Artist as a Young Man* schreibt er die Frage Stephen Dedalus als Eintrag in dessen Notizbuch zu. Finn Fordhams Band *I Do I Undo I Redo* verspricht, den Prozess der Verfertigung von Kunstwerken zu analysieren, der bei Joyce in Frage stehen bleibt. Die Fragmentarität und Skizzenhaftigkeit von Texten und die diskontinuierliche Darstellung des Selbst begreift Fordham nicht allein als zwei hauptsächliche Charakteristika der literarischen Moderne, sondern als zwei Artikulationen desselben Phänomens: der Prozesshaftigkeit des Schreibens. An Entwürfen und Manuskripten zu sechs maßgeblichen Texten der englischsprachigen Moderne versucht Fordham deren Genese nachzuvollziehen, und fasst dies in der These zusammen: »formation shapes content« (26). Die Tautologie dieser Formulierung vermag durchaus für ihre Triftigkeit zu sprechen. Das dargestellte

Selbst ist nicht weniger ein *Work in Progress* – oder vielmehr noch *in Process* – als der Text, der es formuliert. Das Schreiben ist nach Fordham die wesentliche Technologie zur Formung einer Identität, darum trage diese Züge des Schreibprozesses, die in Texten der Moderne als fragmentierte Identitäten und parallele, einander widersprechende Varianten des Selbst aufgezeigt werden.

Dass die Strukturlogik des Mediums stets die »Message« bestimmt, hat bereits McLuhan festgehalten, der bei Fordham unerwähnt bleibt. Derrida beschreibt nichts anderes als die Wechselbeziehung zwischen dem Text und dem sich darin formulierenden Ich, wenn er aufweist, dass jede Äußerung sich auch widerspricht und mithin den, der spricht, keineswegs als autonomes, über die Rede verfügendes Subjekt zeigt, sondern als diskontinuierliches Subjekt seiner Sätze. Fordham erwähnt Derrida, um gegen ihn seine grundlegende Hypothese zu formulieren, »that the experiences of writing can be retold, and therefore that phenomenologies of the processes of writing can be reconstructed, too.« (60) Welchen Erkenntnisgewinn solche Rekonstruktionen der Lektüre eintragen, wird aber weder im ersten Teil des Bandes deutlich, dem drei Kapitel umfassenden Critical Framework, noch im zweiten Teil, bestehend aus sechs Einzelanalysen. Ursache dessen ist eine eklatante Verschiebung des Schwerpunkts von Fordhams Untersuchung. Das im Titel angekündigte, vielversprechende Vorhaben, »theoretical abstractions around the nature of identity, the self, and subjectivity« (7) durch Vergleich mit Formulierungen eines Selbst in literarischen Texten zu problematisieren, wird bald zu dem biographischen Projekt, »potential psychological aspects behind textual genetics« (42) aufzuweisen. Dieses Unterfangen folgt der Annahme, das Schreiben erwecke aufgrund des unabsehbaren Prozesses von Korrekturen, der Edition und nicht zuletzt der Rezeption Angst. Und Angst ist es Fordham zufolge im Wesentlichen, die Texte formt. Einer luziden Darlegung der wichtigen Relation von Angst und Sprache, ja Sprachangst, von der Forsters *A Passage to India* und Conrads *Heart of Darkness* ebenso getrieben werden wie die Texte von Hopkins, Joyce und Woolf, steht jedoch sowohl der biographische Ansatz als auch eine große begriffliche Unschärfe der Studie entgegen. Weder die zu rekonstruierende Erfahrung, die Angst, noch die beständig evozierten Räume hinter oder unter den Texten werden je theoretisiert. Auch über die »ephemeral world of writing process« (7) ist kein völliger Aufschluss zu erlangen. Denn was unter diesem Prozess verstanden wird, schwankt zwischen den Manuskripten als Textvarianten, dem psychischen sowie physischen Prozess, dessen Spuren sie sind, dem Verlagsgeschäft und den »contingencies of reception« (261). Anders als Fordham der Untersuchung vorausschickt, können psychologische Spekulationen nicht durch Konzentration auf die – erfreulicherweise zum großen Teil reproduzierten – Manuskripte verhindert werden, weil sie nicht geübt wird. Die erste Reproduktion, eine Manuskriptseite aus einem Tagebuch von Hopkins, soll dessen Verfahren der »textual compression« (91) belegen. Ober- und unterhalb des von Fordham kommentierten Gedichts ist die Seite zu drei Vierteln gefüllt mit durchgestrichener oder unterstrichener Prosa. Auf sie wird leider mit keinem Wort eingegangen, so dass unklar bleibt, worauf sich Hopkins' Verfahren der Verdichtung eigentlich richtet. Die Joyce gewidmete Untersuchung betrachtet die Genese des *Circe* genannten Kapitels in *Ulysses* – ohne zu erwähnen, dass die an der Odyssee orientierten Kapitelnamen nicht in der Erstausgabe stehen, sondern Briefen von Joyce entnommen sind und mithin als Kommentare zu dem Bearbeitungsprozess gehören, der analysiert werden soll. Das Kapitel zu Joyce expliziert vor allem das grundsätzliche heuristische Problem des

biographischen Vorhabens, an dem auch die Analysen der Texte von Yeats, Conrad, Forster und Woolf kranken: »Fiction as projection« (216) sei *Circe*, die Abspaltung der Angst des Autors Joyce vor Misserfolg zu Figuren. Zugleich wird in Parenthese eingeräumt: »this apparent anxiety may itself be a fantasy imposed on Bloom by readers seeking psychological coherence.« (221) Trotz aller Insistenz auf die Fragmentarität und eben den Entwurfscharakter jedes Selbstentwurfs sucht *I Do I Undo I Redo* in der Tat nichts anderes als eine psychische Konstante, die den beschworenen Schreibprozess regiert. Damit bleibt die Untersuchung weit hinter der Radikalität der untersuchten Texte zurück und begibt sich in den Bereich der Pathologie. So gibt Fordham in dem Woolfs *The Waves* gewidmeten letzten Kapitel Mutmaßungen über Hirnchemie als »a reasonable explanation fort he kinds of feelings Woolf had« (247).

Fordham reißt ein wichtiges, für die Literatur der Moderne nicht zu überschätzendes Thema an. Seine Studie lässt es aber zugunsten psycho-biographischer Spekulationen fallen, weil sie die Texte, die sie vornimmt, nicht beim Wort nimmt. Die Sprachangst, die sämtliche untersuchte Texte prägt, zeigt sich bei Fordham als Angst vor dem Lesen. Dieser enttäuschende Befund belegt immerhin die Schärfe und Wucht, die der Infragestellung der Kohärenz des Selbst und des Verfügens über die Sprache eignet – und die Dringlichkeit, sie zu untersuchen. »The underlying story of a work's creation« (33) dagegen, die Fordham zu rekonstruieren sucht, beantwortet durchaus keine Fragen, sondern wirft mehr auf: Im *Portrait* streicht Joyce die Antwort, die er in seinem Notizbuch noch der Frage nachgestellt hatte, weshalb Exkremete, Kinder und (nach Aristoteles) auch Läuse zwar menschliche Verfertigungen sind, aber keine Kunst. An der Stelle der Antwort steht die Erwiderung: »Why not, indeed?«

Juliane Prade

Dirk Kemper, Aleksej Žerebin u. Iris Bäcker (Hg.): *Eigen- und Fremdkulturelle Literaturwissenschaft*. München (Wilhelm Fink) 2011. 384 S.

Es besteht kein Zweifel daran, dass wissenschaftliche Tagungen zu Publikationen führen sollten, mithilfe derer neue Erkenntnisse und originelle Betrachtungsweisen einem breiteren Publikum vermittelt werden können. Häufig, wie auch im Falle der vorliegenden Studie, werden die mündlichen Präsentationen für die Drucklegung ausgefeilt und erweitert und bei Bedarf auch durch zusätzliche Aufsätze ergänzt, um ein kohärentes Ganzes zu erzielen. Der große Nachteil solcher »Konferenzbände« dürfte auch außer Zweifel stehen: es gibt keine externen »checks and balances« durch »peer review«, die zur wissenschaftlichen Qualitätssicherung beitragen könnten; es kommt leicht zu einer Automatisierung des Prozedere, bei dem eben alle TagungsteilnehmerInnen oder die MitarbeiterInnen rund um das Herausgeberteam ihre Arbeiten publizieren können. Wenn gar eine Publikationsreihe bei einem Verlag garantiert ist, dann fallen die für Fachzeitschriften gewohnten (rigorosen) Standards oft zur Gänze weg.

Die Herausgeber von *Eigen- und Fremdkulturelle Literaturwissenschaft* bemühen sich, den aus ihrer Fachtätigkeit am Institut für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen in Moskau offensichtlichen (nationalliterarischen) Schwerpunkt in einen wesentlich größeren Kontext zu stellen und Fragen zur methodologischen Perspektive der Auslandsgermanistik im Rahmen vom Wissenschaftsdiskurs der Komparatistik zu

stellen. Etliche der Beiträge dürften also auch für KomparatistInnen von Interesse und Nutzen sein, die nicht im Bereich von slawischen und deutschen Literaturen arbeiten, selbst wenn das Inhaltsverzeichnis dies nur in Hinblick auf die Einleitung und die ersten zwei Aufsätze (Schmitz-Emans und Ehrlich) vermuten lässt.

Das recht lange Einleitungskapitel, in dem in historischer Chronologie sowie aus verschiedenen wissenschaftlich-methodischen Blickwinkeln Definitionen zu den Begriffen »eigenkultureller« und »fremdkultureller« Literaturwissenschaft dargelegt werden, bietet einen aufschlussreichen Überblick über Kernfragen, die in den darauf folgenden Beiträgen – sehr oft durch literarische Fallbeispiele – veranschaulicht werden. Es wird ein großer Bogen von Goethe und seinem Konzept von Weltliteratur über Bachtin und Gadamer bis zu Ricoeur geschlagen, wobei nicht nur das Verhältnis des Verstehensrahmens (des Lesers) auf das Verständnis und die Auslegung des Textes erörtert wird, sondern auch eine Evaluierung fremdkultureller Literaturwissenschaft (z. B. Auslandsgermanistik) stattfindet, die das Potential hat, Interpretationen anzubieten, die den wissenschaftlichen (eigenkulturellen) Leitdiskurs hinterfragen, ergänzen und Fremdkulturalität bewusst profilieren.

Ganz ausgezeichnet vermittelt der Aufsatz von M. Schmitz-Emans zu zwei Romanen über Malerei – Tilman Spenglers *Der Maler von Peking* und Orhan Pamuks *Rot ist mein Name* – die Problematik von konkurrierenden Verstehensrahmen, die das Eigene vom Fremden weit über das Ästhetische hinaus politisch und ideologisch bedingen und das Verhaftetbleiben in einer ganz spezifischen Betrachtungsweise bestätigen. Die prägnanten Textanalysen, die sich auf die in beiden Romanen dominanten Konflikte zwischen westlicher und östlicher bzw. nahöstlicher Denk- und Sichtweise beziehen, wollen illustrieren, dass unsere Rezeption von Literatur (Kunst) kulturell geprägt ist und kein Transzendieren eines kulturell bestimmten Standpunktes möglich ist. Sehr wohl lassen sich jedoch Interpretationen »unterschiedlicher kultureller Provenienz in einen Dialog« (77) bringen, der ein umfassenderes Verständnis des literarischen Gegenstandes erlaubt.

Die eingangs erwähnten Caveats solcher Konferenzbände kommen leider schon im zweiten Aufsatz zum Tragen. In einem wenig ausgeloteten Beitrag von L. Ehrlich, der sich vorwiegend mit Goethes Weltliteratur-Konzept aber nur minimal mit gegenwärtigen Fragen zu fremdkulturellen Rezeptionsverfahren beschäftigt, wird wenig mehr ausgesagt als im Einleitungskapitel. Unklar bleibt, welche originelle Perspektive zur Diskussion hier geschaffen werden soll, wenn die Betonung der Validität von fremdkulturellen »Verständnisbedingungen« (97) über lang bekannte Prinzipien der Gadamerischen Hermeneutik nicht hinausgeht.

Der zweite Abschnitt des Bandes präsentiert jeweils zwei Zugänge zu kanonischen russischen Texten – einerseits zu N.M. Karamzins *Briefe eines russischen Reisenden* und andererseits zu Dostoevskijs *Brüder Karamazov*. Eigenkulturelle und fremdkulturelle Interpretationen werden einander gegenüber gestellt. Die ersten beiden Aufsätze (von E. Dmitrieva und D. Kemper) untersuchen einerseits die Entstehungs-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte von Karamzins Werk; andererseits die textuell verankerten Schreibstrategien, die auf einen »idealen« Leser bzw. einen russischen Literaturexperten mit Kenntnis der westeuropäischen Kulturszene abzielen. Interessant ist, dass beide Kritiker ganz ähnliche Lesekreise identifizieren, deren unterschiedliche Lesearten verständlich machen, wobei Kemper sich in seinem »fremdkulturellen« Zugang wesentlich ausführlicher mit den literarischen Vorlagen, den Allusionstexten und den Begriffen der

Empfindsamtkeitsästhetik auseinandersetzt. Kempers eindrucksvolle Subtilität im Erkennen und Deuten von kulturellen und philosophischen Intertexten erweist sich auch in seiner Interpretation der Verbekennnisse von Dmitrij Karamazov als höchst aufschlussreich. Seine Darlegung einer »religiös motivierten Schiller-Kritik« (175) in diesem Dostoevskij Zwischentext ist zwar bisweilen aufgrund von verkürzter Argumentationsweise sehr dicht, aber auch anregend. Dostoevskijs Bezugnahme auf Schiller erhält eine gänzlich andere Deutung im Aufsatz von L. Polubojarinova, die sich den Aspekt der Brüderlichkeit wählt, um auf die Verbindungen zwischen den Dichtern einzugehen. Ihrer Meinung nach ist der Deklamationsakt der »Bekennnisse« ein Ausdruck (und eine »Einverleibung«) Schillerscher Grundempfindungen, welche ganz der Zelebration der russischen Identität – in der »Ekstase der Brüderlichkeit« (154) – entsprechen würden.

Sieben ganz unterschiedliche Beiträge werden im dritten Abschnitt des Bandes vorgestellt. Hier handelt es sich jeweils um Fallstudien, die fremdkulturelle literaturwissenschaftliche Zugänge illustrieren. Da geht es also nicht nur um den Blick von Außen sondern auch um die Anwendung verschiedenartiger, kulturellspezifischer Fachsprachen. Die Wahl der interpretierten Texte ist breit: von Robert Walsers *Der Gehülfe*, Grillparzers *Der arme Spielmann*, Rilkes *Stundenbuch* über Turgenevs *Ein König Lear der Steppe*, Belys *Die silberne Taube*, Sacher-Masochs *Die Gottesmutter* und Čechovs *Drei Schwestern* bis zu Hofmannsthals *Chandos-Brief* und Heins Gedicht *Niemandsname*.

In den Essays von N. A. Bakši und N. T. Rymar werden Figuren aus der westeuropäischen Literatur – aus dem Werk von R. Walser und Grillparzer – in einen komparatistischen Bezug zur berühmten russischen (literarischen und literaturwissenschaftlichen) Kategorie des »kleinen Menschen« gestellt. Die religiöse Akzentuierung des Typus, wie sie vor allem bei Dostoevskij vorkommt, erlaubt Bakši, auf russische Forschung zum Motiv des Narren in Christo zurückzugreifen und dann typologische Vergleiche mit Walsers Diener-Figuren zu präsentieren. Selbst wenn das Herantragen dieser fremdkulturellen Referenzsysteme an die Walser-Texte einen vielleicht noch unzureichend ausgeleuchteten Aspekt, nämlich den einer »positive[n] Dimension christlicher Askesse« (195), hervorbringt, ist die Interpretation, die sich weitgehend an die Leseweisen von Walter Benjamin anschließt, nicht überzeugend in ihrer Methodik. Es bräuchte keinesfalls den übergroßen fremdkulturellen Rahmen, um zu den religiös verankerten Deutungsschlüssen zu kommen. Eine »Poetik des Ekstatischen« versucht Rymar in seinem Beitrag in seiner vergleichenden Studie von Gogols *Der Mantel* und Grillparzers *Der arme Spielmann* zu erläutern. »Unter der ›Sprache des Ekstatischen‹«, so erklären die Herausgeber, »versteht [Rymar] die Entgrenzungspoetik, die auf eine Dekomposition der tradierten Ordnungsstrukturen sowohl auf der Ebene der erzählten Welt (der Geschichte und Gestaltführung) als auch auf der Ebene der Erzählung und ihrer Präsentation hinausläuft« (53). Rymar meint in beiden Erzählungen die Diskrepanz zwischen idealisierten Werten des Humanismus und der individuellen menschlichen Erfahrung »des kleinen Menschen« als narrativen Tenor zu erkennen. Die typologische Hauptfigur der beiden Erzählungen wird zur Illustration eines neuen Menschenbildes, das jenseits des herrschenden Kulturbewusstseins angesiedelt werden muss.

Verbindungen zwischen Rilke und den russischen Symbolisten in ihrer Verwendung archaischer Sprache – mit ihrem typischen Synkretismus – erstellt N. S. Pavlova in ihrer Analyse vom *Stundenbuch*. Sie bemüht sich, diese archaische Schicht in Rilkes Dichtung, die er während seiner Russlandreisen verfasste, vor allem in der besonderen Art, mit der Rilkes Sprache gegensätzliche Daseinssphären (Mensch/Gott) verbindet

und damit eine Aufhebung von Vergleichen bewirkt, deutlich zu machen. Pavlova appliziert Überlegungen aus der russischen Schule der so genannten Historischen Poetik in ihrem Zugang zu Rilke und kann in dieser spezifischen fremdkulturellen Leseart anregende Beobachtungen anstellen.

In der deutschen Fassung ihres bereits 2006 auf Französisch erschienenen Aufsatzes zum russischen Sektierertum (Chlystenlehre) verbindet Larissa N. Polubojarinova die Autoren Turgenev, Sacher-Masoch und Belyj und zeigt den eigen- und fremdkulturellen Zugang zur Identifikation von Masochismus mit ethnopsychologisch gedeuteten Wesenszügen. Nach einer ausführlichen Darstellung der im Westen wenig bekannten mystischen Praktiken der Chlystensekte und ihrer Verehrung von »Gottesmüttern« und deren spezielles Verhältnis zum Chlystenchristus umreißt Polubojarinova, wie der österreichische Schriftsteller Sacher-Masoch bei Turgenev genau das zu finden glaubt, was in seine eigenen Vorstellungen vom Geschlechterverhältnis – z. B. weibliche Domina, lustvolle Selbstgeißelung oder auch Kastration – hinein passt und seiner Rezeption entsprechend im Roman *Die Gottesmutter* fremdkulturelle Projektionen als Vorlage für seine »Theorien« wählt. Der Symbolist Belyj wiederum übernimmt die »phantastisch-masochistische Rekonstruktion« (246) der chlystischen Sekte des österreichischen Autors und überträgt die bizarre sektische Konfiguration Christus-Gottesmutter auf die russische Gesellschaft und den Konflikt zwischen dem Volk (Ost) und der Intelligencija (West). Polubojarinova sieht in Belyjs Interpretation die Vorwegnahme von Freuds Attribution einer masochistischen Tendenz des russischen Wesens.

Äußerst interessant und durch seine analytische und theoretisch fundierte Vorgangsweise unter den leider meist rein deskriptiven Essays herausragend ist der Beitrag von Iris Bäcker, die einen bisher unerkannten Aspekt von Čechovs *Drei Schwestern* aufgreift und ihre Interpretationsthese mit fundierten Argumenten und Sprachgewandtheit darlegt. Recht überzeugend zeigt Bäcker auf, wie der russische Schriftsteller die drei Schwestern in ihrer existentiellen Unbehaustheit eine alternative Verortung in der Welt des Lesens zuordnet und damit auch wiederum die auf mehreren Ebenen vorhandene Polarität zwischen Alltag und Spießigkeit einerseits und Vergeistigung und Intellektualität andererseits illustriert. Die Flucht der Schwestern aus dem Hier und Jetzt in Erinnerung oder Projektion sowie deren »Teilhaftigkeit an [einer] literaturzentrischen Lebensform« (267) bietet den Protagonistinnen den Ausweg aus der unbefriedigenden Realität von *byt*.

Was und wie im Drama gelesen wird und welche Bedeutung die intertextuelle »schöne Literatur« für unser Verständnis von *Drei Schwestern* hat, wird von Bäcker schlüssig präsentiert.

In Aleksej I. Žerebins recht verkürzter Deutung von Hofmannsthals berühmtem *Chandos*-Brief im Lichte der russischen Einheitsmetaphysik der Jahrhundertwende können LeserInnen erneut feststellen, wie sehr die spezifische kulturelle Perspektive den Verständnishorizont in der Rezeption prägt. Die Konvergenzen zwischen westlichem Monismus und russischer Religionsphilosophie und ihrem Begriff der All-Einheit erlauben einen produktiven fremdkulturellen Zugang zu diesem zentralen Text der Moderne. Wenn dieses »fremde« Gedankengut auf die Gestalt von Lord Chandos übertragen wird, dann erscheint sie als »Subjekt der rationalistischen Moderne« (290) – und nicht der Moderne schlechthin – und der Entwicklungsweg der Figur führt zu einem Aufbruch, der durch den Verlust des Ich ein neues, wahres Selbst erreicht.

Das Muster von deutsch-russischen literarischen Zusammenhängen wird im letzten

Beitrag des dritten Abschnitts durchbrochen. Hier stellt Andreas F. Kelletat das Werk des in Finnland lebenden deutschen Dichters Manfred Peter Hein in den Mittelpunkt seiner Diskussion und wählt ein Gedicht aus, um interkulturelle Lesarten zu demonstrieren, die sich auf interkulturelle Diskursmarkierungen im Text selbst beziehen. Das ungewöhnliche Ausmaß an Kommentierungsbedürftigkeit, die Heins Werk verlangt, erlaubt Kelletat eine besondere Art des philologischen »close reading«, das jedes Wort des ausgewählten Gedichts in einen mehrschichtigen Verweisungszusammenhang von anderen Texten stellt, die entweder biografisch oder künstlerisch von Relevanz sind – und dabei aufzeigt, wie deutsche bzw. finnische LeserInnen durch ihre unterschiedlichen kulturellen Horizonte und Sprachbezüge andere (und jeweils gültige und sinnvolle) Lesarten finden.

Im letzten Abschnitt, der drei Aufsätze umfasst, wird das Interessensfeld seitens einer Leserschaft noch mehr eingeschränkt als es bei diesem Band überhaupt der Fall ist. Eine theoretisch reflektierte Zugangsweise, die zum Thema »fremdkulturelle Literaturwissenschaft« von allgemeinem Interesse wäre, rückt in den Hintergrund, da es sich im Essay von S. Vietta um eine Interpretation von Turgenjews Roman *Väter und Söhne* handelt (und der theoretische Teil zur Erzählforschung eine Übernahme aus einer anderen Publikation Viettas ist), der Beitrag von A. Belobratov eine Art Forschungsbericht zur russischen literaturwissenschaftlichen Leseart von Canettis *Blendung* repräsentiert und der letzte Aufsatz den geistesgeschichtlichen Dialog zwischen den Positionen von Nietzsche und Vladimir Solov'ëv darstellt.

Der Titel dieses Bandes ist in gewissem Maße irreführend, da die Inhalte wirklich nur für ForscherInnen im Bereich russischer Auslandsgermanistik von intellektueller Bedeutung sein dürften. Die Frage, die in einem der letzten Essays aufgeworfen wird, muss hier übernommen werden: Wird in oder mit diesem Buch neues Wissen produziert?

Maria-Regina Kecht

Miriam Havemann: *The Subject Rising Against its Author. A Poetics of Rebellion in Bryan Stanley Johnson's Œuvre*. Hildesheim/Zürich/New York (Georg Olms Verlag) 2011 (= ECHO – Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, Bd. 13). 427 S.

Mit der Publikation ihrer in der Bochumer Komparatistik eingereichten Dissertation widmet sich Miriam Havemann einem bis vor wenigen Jahren fast in Vergessenheit geratenen britischen Schriftsteller der 1960er und 1970er Jahre, dessen Arbeiten erst mit dem Erscheinen von Jonathan Coes Biographie *Like a Fiery Elephant: The Story of B. S. Johnson* (2004) und der Wiederauflage vieler seiner Romane neue Beachtung fanden. Bis zu diesem Zeitpunkt vor gut sieben Jahren stellte B. S. Johnson nicht nur eine kaum noch Beachtung findende Gestalt der englischsprachigen Nachkriegsliteratur, sondern auch, wie es Jonathan Coe formuliert, »Britain's one-man literary avant-garde of the 1960s«¹ dar. Johnsons singuläre Stellung als literarischer Avantgardist mag darin begründet liegen, dass Großbritannien weder der richtige Ort noch die 1960er Jahre

1 Jonathan Coe: *Like a Fiery Elephant. The Story of B. S. Johnson*. London: Picador, 2004, 3.

die richtige Zeit für den von ihm vertretenen radikal experimentellen Umgang mit literarischen Formen und die von ihm angestrebte Darstellung sozialer Missstände waren – die damalige britische Literatur war einem »Neorealismus« verpflichtet, der in Johnsons Augen eher herrschenden ideologischen Formationen Vorschub leistete als dass er eine Form böte, die diese in Frage stellen könnte – die »Neo-Dickensian novel«, wie er selbst sie genannt hat (17), werde dabei aber der durch Modernisten wie James Joyce geleisteten literarischen Innovation zu Anfang des 20. Jahrhunderts in keinsten Weise gerecht. Was Johnsons Werk laut Havemann eignet, ist ein dezidierter Hang zur literarischen Rebellion sowohl auf formaler als auch auf ideologisch-soziopolitischer Ebene. In ihrer Arbeit stellt sie daher zunächst die Fragen: »Why write a monograph on this writer who was constantly rebelling and who so far has only found marginal attention amongst scholars of literature? The question this study of Johnson's poetics in his entire *œuvre* has to ask is what and whom he was really rising up against. Equally important is the question: with which means was he fighting?« (9)

Aus diesen Fragen ergibt sich das Erkenntnisziel der Arbeit, nämlich das *Œuvre* Johnsons hinsichtlich einer »Poetik der Rebellion« zu lesen – einer Poetik, die darauf abzielt, konventionelle Konzepte von Autorschaft und Text zu dekonstruieren (vgl. 10). Havemann verfolgt darüberhinaus das Ziel eine erschöpfende Monographie zum Werk B. S. Johnsons zu liefern, die einen transmedialen Überblick über seine Arbeiten in Literatur (Kurz- und Romanprosa, lyrische und szenische Texte) und Film bietet und mit Blick auf eine durchgehende »Poetik der Rebellion« einerseits Johnsons einzigartigen Status als Avantgardist der britischen Literatur der 1960er und 1970er Jahre hervorhebt, aber andererseits auch Anschlussmöglichkeiten an hyperfiktionale Werke des 21. Jahrhunderts erprobt. Die »Poetik der Rebellion« dient dabei als Fixpunkt sowohl für die Frage, wie soziale Zu- und Missstände adäquat literarisch abgebildet werden können, als auch für eine Öffnung der Literatur für andere Repräsentationsformen, die es erfordert, gegen literarische Konventionen zu rebellieren. Das Ziel von Johnsons Poetik ist es, in einer radikalen Betonung der Artifizialität literarischer Texte eine Emanzipation des Lesers im Prozess der Bedeutungsproduktion zu erwirken und so die Kluft zwischen der Realität und ihrer literarisch-künstlerischen Abbildung zu betonen, die in den von Johnson radikal verurteilten neorealistischen Texten eher verschleiert würde. Dies erfordert eine Umwälzung von Darstellungs- und Rezeptionskonventionen gleichermaßen. Dieser Konzeption von Literatur ist der Theorieteil der Arbeit gewidmet, in dem Havemann eine Neubewertung der von Michel Foucault in »Qu'est-ce qu'un auteur?« entwickelten These vom Autor als einer diskursiven Funktion unternimmt und diese als Ausgangspunkt für den Entwurf eines methodischen Konzepts der Autorschaft nutzt – »a more practicable methodology for literary studies in general and for the study of Johnson's author concept in particular« (24). Hier wird klar, dass Havemann Johnsons Werk vor allem als einen Testfall für etablierte Konzepte und Methoden der Literaturwissenschaft behandelt, ein Werk also, das eine neue Lektüre im Sinne einer Revision üblicher Kategorien erzwingt. Konkret kritisiert Havemann die Unzulänglichkeit des Autorkonzepts Foucaults für eine Literaturwissenschaft, die Schriftsteller als Diskursproduzenten und als Vermittler zwischen mehreren außerliterarischen Diskursen versteht (vgl. 27–31). Stattdessen schlägt Havemann die verfeinerte und am konkreten Fall von Johnsons Werk erprobte Verwendung des Konzepts der Autorfigurationen nach Fotis Jannidis vor: »In continuation of Jannidis' ideas, this study will focus on a more detailed historical discourse analysis of those texts which deal with a mixture of

different author figurations and discourses and which in consequence even form their own author concept.« (33) Im Falle von Johnson und seinem Werk innerhalb eines soziokulturellen Kontextes bedeutet dies: »The author concept then becomes a meaningful choice that the writer makes, a statement in itself.« (33) Es geht also um eine gezielte Berücksichtigung der ansonsten oftmals despektierlich behandelten Autorinstanz – jedoch keinesfalls im Sinne einer Wiederbelebung biographistischer Tendenzen, sondern in der Betrachtung des Autors als ein gezielt entworfenes ästhetisches Produkt des Textes selbst, das wiederum auf einen bestimmten Kontext verweist.

Um das Konzept der Autorfiguration für die konkrete Analyse von Johnsons Arbeiten fruchtbar zu machen, entwirft Havemann im dritten Teil der Arbeit sieben Figuretionen, die den verschiedenen Funktionsweisen seiner Texte gerecht werden und als angemessene Analyseinstrumentarien dienen können. Zunächst wird die Autorfiguration des »text composer« identifiziert; auf der Ebene literarischer Kommunikation ist wiederum vor allem der Autor als »text strategist« von Bedeutung; drittens lässt sich die Figuretion des Autors als einer gezielt Inhalte selektierenden Instanz ausmachen, was wiederum die vierte, nämlich die narrativ vermittelnde Figuretion hervorbringt. Fünftens ist die ideologische Figuretion relevant, die intra- und extratextuelle Sphären miteinander verbindet und eine bestimmte interpretatorische Richtung vorgeben kann; ebenfalls als zwischen intra- und extratextuellen Zusammenhängen vermittelnd erweist sich die poetologische Figuretion, die darüberhinaus vor allem die »rebellische« Abgrenzung von anderen literarischen Konventionen ermöglicht. Schließlich ist noch die Metafiguretion von Bedeutung, die all jene Ebenen des Textes umfasst, die den Akt des Schreibens sichtbar werden lassen (vgl. 75–76). Die Erarbeitung dieser sieben Autorfigurationen stellt eine der wichtigsten Leistungen der Arbeit Havemanns dar, da sie einerseits zur Erschließung von Johnsons Werk beitragen und andererseits auch auf andere Texte und Autoren anwendbar sind. Wie Havemann zum Ende ihrer Arbeit treffend argumentiert, ermöglichen die sieben Autorfigurationen nicht nur einen differenzierten Blick auf jede Art von »engagierter« Literatur, sondern sind insbesondere dann anschlussfähig, wenn es darum geht, den Status literarischer Texte im Zeitalter des Hypertextes und in einem transmedialen und gattungsübergreifenden Spannungsfeld zu bestimmen (vgl. 389–404).

Im vierten bis achten Teil der Arbeit werden nun systematisch die Arbeiten Johnsons hinsichtlich der Ausformung der Autorfigurationen untersucht, um konkret aufzuzeigen, wie sich Johnsons »Rebellion« vollzieht. Zunächst werden die sieben Romane, also der Teil von Johnsons Œuvre, der noch am ehesten bekannt sein dürfte, einem intensiven vergleichenden close-reading unterzogen. Während sich Johnsons Debütroman *Travelling People* noch als recht konventionell erweist, konkretisiert sich in späteren Romanen wie *The Unfortunates* und *Christie Malry's Own Double-Entry* die Poetik der Rebellion in einer radikalen Öffnung herkömmlicher Textkompositionen und Rezeptionsgewohnheiten; am augenfälligsten wird diese Rebellion in Spielen mit der Materialität des Buches, wenn Seiten in der Mitte ausgeschnitten sind und so dem Leser buchstäblich einen Blick auf zukünftige Ereignisse innerhalb der Narration ermöglicht wird (vgl. 81–248). Im fünften Teil (vgl. 249–279) untersucht Havemann die bisher wenig erforschten Kurzgeschichten Johnsons, kommt aber zu dem Schluss, dass »[a]ll in all it can be said that the author figurations face certain difficulties specific to this genre which prevent them from realising both a poetic and an ideological rebellion. This is mostly due to the limited scope in which the author can operate.« (278)

Der Verfasserin gelingt hier eine sehr differenzierte Betrachtung der gattungsbedingten Besonderheiten und Unterschiede in der Ausformung der Autorfigurationen, die sie auch in ihren Analysen der lyrischen Texte (vgl. 281–320), der Dramen (vgl. 321–355) und der Filme (vgl. 357–388) zeigt. Bemerkenswert ist dabei, dass sie die Autorfigurationen nicht als essentiell und per se gattungsübergreifend versteht, sondern in ihren Manifestationen immer auch als an die formalen Gegebenheiten der jeweiligen Medien und Textformen gebunden begrift. Entsprechend modifiziert sie ihre Methodik und den theoretischen Rahmen je nach Medium und Gattung, um das Konzept der Autorfigurationen vielseitig anschlussfähig zu halten. Wenngleich die Romane eindeutig das Kernstück in Johnsons Schaffen darstellen und sich in ihnen seine Poetik der Rebellion am ausgereiftesten darstellt, zeigen Havemanns Analysen dennoch, dass es sich bei Johnsons Arbeiten um ausgesprochen heterogene Beiträge handelt, die sich der verschiedensten Ausdrucksformen bedienen. Der ohnehin sehr hohe Erkenntniswert von Havemanns Arbeit wird dabei noch gesteigert, indem sie ihr Analyseinstrumentarium ebenfalls im besten Sinne heterogen gestaltet und immer der jeweiligen Textform anpasst. Dadurch kommt sie souverän einem möglichen Einwand gegen das Konzept der Autorfigurationen zuvor, nämlich dem, dass es vornehmlich auf narrative Textformen, nicht aber etwa auf lyrische Texte anwendbar sei.

Neben der innovativen theoretischen Ausrichtung, die gekonnt den Bogen von einem experimentellen Autor der 1960er und 1970er Jahre bis hin in unsere literarische Gegenwart spannt, besticht Havemanns Arbeit aber nicht zuletzt deswegen, weil sie sich auf bisher einzigartige und umfassende Weise dem Gesamtwerk Johnsons widmet und so eine große Forschungslücke sowohl der Anglistik als auch der vergleichenden Literaturwissenschaft schließt. Gerade dadurch, dass Havemanns Arbeit Johnson im Rahmen einer spezifischen Autorenpoetik auch in einem größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang auf konzise Weise begreifbar macht, hebt sie sich von den wenigen bisherigen Sammelbänden und Monographien zu B. S. Johnson deutlich ab.² Der positive Eindruck, den die Arbeit so hinterlässt, wird zudem noch durch einen ausgesprochen präzisen und gut nachvollziehbaren Schreibstil verstärkt, der der vielschichtigen Argumentation zugute kommt und angesichts der theoretisch-methodologischen Dichte durchaus nicht selbstverständlich ist.

Mark Schmitt

Manfred Schmeling u. Hans-Joachim Backe (Hg.): *From Ritual to Romance and Beyond. Comparative Literature and Comparative Religious Studies*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2011. 316 S.

Die Religion der Theologie zu überlassen, sei »Wahnsinn«, die Dichtung der Literaturwissenschaft »Blödsinn«. Ursprünglich habe es »keinen Unterschied zwischen Religion und Literatur« gegeben, erklärte Martin Walser im Sommer diesen Jahres nach

2 Vgl. Philip Tew/Glyn White (Hg.): *Re-Reading B.S. Johnson*. London: Palgrave Macmillan, 2007; Philip Tew: *B.S. Johnson. A Critical Reading*. Manchester: MUP, 2001; Nicolas Tredell: *Fighting Fictions. The Novels of B.S. Johnson*. Nottingham: Paper's Press, 2000 – all diesen Veröffentlichungen fehlt aber größtenteils der methodische »rote Faden«, den Havemanns Arbeit durch die Betonung der »Poetik der Rebellion« vorweisen kann.

Erscheinen seines Romans *Muttersohn* in einem Interview mit Deutschlandradio Kultur (11.07.2011). Walsers neuer Roman, daran kann kein Zweifel bestehen, ist ein Versuch, beide Bereiche, Religion und Literatur, zusammenzuführen – ein Unterfangen, mit dem der Schriftsteller heute, selbst in Europa, keineswegs alleine steht: Auch wenn sich in den angeblich säkularisierten, rationalen westlichen Kulturen der Moderne und Gegenwart gegenüber voraufklärerischer Zeit ein gesamtgesellschaftlich zunehmender sozialer Bedeutungsverlust von Religion feststellen lässt, ist diese in der Literatur in vielfältigen Formen und Ausprägungen präsent; unter anderem in Gestalt kritischer Auseinandersetzungen mit religiösen Traditionen und zwecks Artikulation des Zweifels an Gott, aber auch im Sinne einer Neuentdeckung und Revitalisierung verschiedener Arten religiösen Erbes.

Die variantenreichen Beziehungen zwischen Religion und Literatur, auch über den europäischen Raum hinaus, zu analysieren, haben sich in der internationalen Wissenschaftslandschaft des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts nicht nur Theologie und Literaturwissenschaft, sondern viele verschiedene Disziplinen zur Aufgabe gemacht. Wir haben es hier mit einem Untersuchungsfeld zu tun, das eine Vielzahl von Methoden und Ansätzen nicht nur erlaubt, sondern erfordert. Daher ist es durchaus sinnvoll, in einem Band verschiedene, heterogene Sichtweisen auf das Feld zu präsentieren. Eben das leistet die Aufsatzsammlung *From Ritual to Romance and Beyond* von Manfred Schmeling und Hans-Joachim Backe, die 25 Beiträge zum Thema Religion und Literatur zusammenbindet. Der in Würzburg bei Königshausen & Neumann erschienene Sammelband, zugleich Bd. 35 der *Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, dokumentiert die internationale Tagung, die im August 2008 Hendrik Birus, Vizepräsident und Dekan der School of Humanities and Social Sciences an der Jacobs University, in Bremen ausrichtete. Die Veranstaltung hatte zum Ziel, Grenzverläufe, Schnittstellen und mögliche Kooperationen zwischen Theologie, Religionswissenschaft und literaturwissenschaftlichen Disziplinen, vor allem der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, auszuloten. Aus diesem Grund partizipierte das Intercultural Studies Committee der International Comparative Literature Association mit einem Sonderpanel, in dem es um Fragen der Ethik ging.

Mit der Durchführung der Konferenz in Bremen wurde ein großer Schritt getan. Ihr Ziel, den Verbindungen von Literatur und Religion in dezidiert grenzüberschreitender Perspektive, anhand einer Vielzahl nationaler und religiöser Kulturen und in bewusster Engführung verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, nachzugehen, stellt in einer globalisierten Welt kultureller Diversität ein wichtiges Unternehmen dar. Das gilt zumal für den deutschsprachigen Raum. Während in Deutschland, Österreich und der Schweiz sich bis dato nur vereinzelte Wissenschaftler um die Verbindung von Literatur und Religion verdient gemacht haben (und es in dieser Hinsicht nur zu wenigen Formen des Fächerdialogs gekommen ist), wird ihr zum Beispiel in angloamerikanischen Ländern auf zahlreichen institutionellen Ebenen nachgegangen. Nicht nur einzelne Lehrstühle, sondern ganze Programme und Departments sind der komplexen Thematik gewidmet. Zudem gibt es Gesellschaften, die auf diesem Gebiet ihren Schwerpunkt haben, sowie eigens eingerichtete Panels auf Konferenzen und regelmäßig verlegte Fachzeitschriften. Sie alle untersuchen, auf je spezifische Weise, Literaturen verschiedener Kulturen mit Blick auf ihren Bezug zu Religionen, religiösen Gemeinschaften sowie Weltanschauungen und Ideologien der Vergangenheit und Gegenwart.

Es war daher, salopp formuliert, höchste Zeit, dass es in Bremen zu jener Konferenz kam, aus der Schmelings und Backes Beitragssammlung mit dem programmatischen Untertitel »Comparative Literature and Comparative Religious Studies« hervorgegangen ist. Der Untertitel verspricht, was auf knapp 320 Seiten in englischer und französischer Sprache zu suchen und zu finden ist: die Zusammenführung zweier akademischer Felder, die jeweils breiter nicht angelegt sein könnten, deren Kombination aber ihren literaturbezogenen Untersuchungsradius eingrenzt auf Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten, Differenzen und Unterschieden von Themen, Mythen, Ritualen und Konzepten, die religiösen Traditionskomplexen und Glaubenssystemen zuzurechnen sind. Dass sich auch das noch auf mannigfache Weise weiter eingrenzen bzw. spezifizieren lässt, versteht sich von selbst. So enthält der Band, neben verschiedenen einführenden Bemerkungen (9-19), vier klug konzipierte Abteilungen. Die erste Sektion, »Literature vs./and Religion« (21-85), untersucht Mechanismen der Interaktion zwischen Literaturen und Glaubenssystemen ihrer Entstehungszeit. Die zweite Beitragsgruppe, »The Mythical and Religious Heritage of Literature« (87-176), geht diachron-vergleichend vor, indem sie die Bezogenheit der Literatur auf ihre Wurzeln in Mythos und Religion behandelt. »Section Three: Intercultural and Interreligious Encounters« (177-250) dagegen ist weitgehend synchron-vergleichend angelegt; hier werden Phänomene diskutiert, die sich bei der Begegnung verschiedener Kulturen und Glaubenssysteme zeigen. Die letzte Gruppe, »Faith in Literature« (251-309), besteht aus Vorträgen, die im Zusammenhang des Sonderpanels »Glaube und Ethik in der Literatur« gehalten wurden.

Wie vom Titel des Sonderpanels annonciert, umkreisen die Beiträge der vierten Sektion das übergreifende komparatistische Thema des Bremer Kongresses, indem sie sich der Art und Weise zuwenden, wie Fragen des Glaubens und der Ethik unterschiedlicher Kulturen ihren Reflex in verschiedenen Literaturen der Welt finden können. Michel Arouimi z. B. geht Kafkas Beschäftigung mit taoistischem Denken unter Bezug auf die chassidische Tradition nach und entdeckt hierbei Gemeinsamkeiten zwischen China und Israel (253-264). Anke Bosse macht – unter Rekurs auf *Jussifs Gesichter*, Najem Walis Roman über ein verfeindetes Brüderpaar im Irak des Saddam Hussein – Samuel Huntingtons Theorie des »Clash of Civilizations« zum Ausgangspunkt von Überlegungen zu einer Ethik des Lesen, zu der einen Beitrag zu leisten sie zur Aufgabe des Komparatisten erklärt (265-273). Harald Bost geht ebenfalls auf die ethische Komponente von Literatur anhand einer Analyse von Lessings Ideendrama *Nathan der Weise* ein, indem er die Rolle von Ethik und Religion in ästhetischen Darstellungsformen erörtert (275-280). Elizabeth Løvlie sieht im Tode Gottes im ontologischen Sinne eine Öffnung – eine Gelegenheit, Literatur als eine Form religiöser Spekulation oder Partizipation zu betrachten; Literatur zu lesen bedeutet für Løvlie, an einem Glaubensakt teilzuhaben (281-289). Kitty Millet untersucht drei Geschichten aus drei verschiedenen nationalen Traditionen auf die Frage hin, wie der Talmud mit der Thematik von Pflicht und Schuld umgeht; sie nimmt hierbei Bezug auf die Opfer der Shoah (291-298). Und Tomo Virk arbeitet differenzierend heraus, wie Alterität in Literatur und Ethik wirksam wird (299-309). Nach Virk ermöglicht Literatur eine besondere Beziehung zu Alterität, da Literarizität eine fremde Welt schaffe, die dem Leser ermögliche, Alterität zu erfahren. Auch Ethik, so Virk, beinhalte – zumal vom Standpunkt des Philosophen Emmanuel Levinas betrachtet, demzufolge sie auf die absolute, nicht-assimilierbare Alterität des anderen Menschen zurückgeht – eine

Begegnung mit dem, was fremd, anders sei. Von Virks Beitrag ergeben sich wichtige Querverbindungen zu zahlreichen anderen Beiträgen des Bandes, insbesondere denen der dritten Sektion.

Wie die vierte Beitragsgruppe geben auch die ersten drei Sektionen des Bandes eine länder- und kontinentübergreifende Perspektive zu erkennen, wie sie gelungener internationaler Dialog der Kulturen und Disziplinen erfordert. In »Section One« zeigen diese Perspektive schon die Titel bzw. Untertitel an: Mit Beiträgen wie »Islamic Jihad in Tolstoy's *Khadzhi-Murat*« (von John Burt Foster), »The Case of the Japanese Translator of Salman Rushdie's *Satanic Verses*« (von Shigemi Inaga), »From Shiite Rituals to Revolution in Iran 1978/79« (von Hans G. Kippenberg) und »L'absence ou le silence de Dieu dans la poésie contemporaine: Celan, Bonnefoy, Deguy« (von Stéphane Michaud) wird ein breiter Bogen über Literaturen und Religionen rund um den Globus gespannt. Foster zeigt, dass Tolstoi genaue Kenntnisse muslimischer Werte und Bräuche hatte, die ihm ermöglichten, in seiner Novelle über Hadschi Murat die muslimische mit der christlich-orthodoxen Kultur in Dialog zu setzen und sich hierbei über Grenzen der eigenen Nationalität und Kulturzugehörigkeit hinweg zu schreiben (23-33). Kippenberg führt aus, wie alte schiitische Trauerriuale performative Traditionen im Iran so geprägt haben, dass eine einzigartige Form des Theaters entstand, auf die sich wiederholt europäische Theaterkritiker des 20. Jahrhunderts bezogen haben (59-70). Er geht hierbei insbesondere darauf ein, dass der Märtyrertod von Imam Husain zu einem wichtigen Teil der schiitischen Welt der Gefühle geworden ist (61); und dass diese in iranischen Passionsspielen zum Ausdruck kommen, in denen historische Erzählung und Tagesgeschehen, wie etwa die iranische Revolution von 1978/79, miteinander überblendet sind. Während der Islam Hauptgegenstand auch von Inagas Beitrag ist, der sich mit der Ermordung von Rushdies japanischem Übersetzer, Hitoshi Igarashi, befasst (45-58), lenkt Michaud die Aufmerksamkeit auf moderne europäische Dichter, um zu zeigen, wie im Zusammenhang von philosophischen und literarischen Aussagen über das Schweigen Gottes – bei Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire etc. – moderne Poesie den Bereich des Heiligen dekonstruiert oder sogar ersetzt (71-85). Theoriebezogen umspannt werden diese einzelnen Beiträge von Überlegungen Bettina Grubers in »Literature and Religion: Features of a Systematic Comparison« (35-44). Unter Bezug auf das mittelalterliche Parzival-Motiv und den größeren Zusammenhang der Gralsromane als Beispiel, lotet sie, indem sie herausstellt, dass Religion und Literatur gemeinsame Untersuchungsobjekte und -medien aufweisen (36), grundsätzliche Möglichkeiten eines systematischen Vergleichs aus und erklärt, auf Ritualstudien referierend, zum Hauptunterschied zwischen Religion und Literatur deren verschiedene Formen von Performativität (39 f.).

In der zweiten Sektion des Bandes geht es um mythisches und religiöses Erbe der Literatur. Hier erhält der Leser in traditionell komparatistischer Weise Möglichkeit zur Betrachtung literarischer und kultureller Themen und Paradigmen im internationalen Vergleich. Anhand amerikanischer und europäischer Texte wird vor allem untersucht, wie Glaubenssysteme, selbst wenn sie nicht länger Teil dominierender Diskurse sind, ihre Spuren in Kulturen und deren Literaturen hinterlassen. Zugleich enthält die Sektion ein Plädoyer dafür, Literatur als Gabe (auch im Sinne von Geschenk) zu betrachten: Sie schließt mit einem Beitrag Steven P. Sondrups (169-176), der unter Rekurs auf Theorien unter anderem von Mauss, Derrida und Ricoeur erklärt, die Gabe, Literatur, öffne ihren Empfängern, Lesern, Welten von Möglichkeit (173: »worlds of possibility«);

sie gebe nicht zuletzt die Möglichkeit, in diesem ›Licht‹ der Möglichkeit ›Klarheit‹ über Selbst und Welt zu gewinnen. Sondrup folgt damit einer Beobachtung Paul Celans, die als Appell gegen die Gleichgültigkeit zu lesen ist: »Gedichte, das sind auch Geschenke – Geschenke an die Aufmerksamen« (175); Geschenke, so ließe sich hinzufügen, an interkulturellen und -disziplinären Dialog in einer global vernetzten Welt, wie ihn die Bremer Tagung mit ihrer bewussten Überschreitung von Grenzen sprachlicher, kultureller und disziplinärer Art erfolgreich ins Werk gesetzt hat.

Der Mitherausgeber Hans-Joachim Backe eröffnet die Sektion mit einem Beitrag über literarische Rezeptionen der Legende vom Golem (89–99), bei dem es sich nach jüdischer Erzähltradition insbesondere des ostdeutschen Sprachraums um eine Menschenfigur aus Lehm handelt, die durch Magie zum Leben erweckt werden kann. Backe zeigt, wie die von ihm ausgewählten Texte Gustav Meyrinks und Michael Chabons die Schöpfung künstlichen Lebens als eine Metapher für kunstvolle Schöpfung verwenden, und arbeitet die vielfältigen Bezüge zwischen Golem und Künstler heraus. Auch Eduardo F. Coutinhos Überlegungen zum *Grande Sertão: Veredas* des brasilianischen Erzählers und Romanciers Guimarães Rosa (101–107) nehmen Bezug auf ein prominentes Motiv, das in älterer Zeit vorwiegend in Legendenform tradiert wurde und in der Moderne vielfach in Literatur eingegangen ist: den Teufelspakt. Die Hauptfigur des Romans – der Bandit Riobaldo, dessen Weltanschauung ambivalent, nämlich sowohl von Aberglauben als auch gesundem Menschenverstand, bestimmt ist – fürchtet, dass er einen Pakt mit dem Teufel geschlossen haben könnte. Coutinho vertritt die These, dass der Roman, indem er erzählte Ereignisse nicht auf »mythische« oder »logische« Weise erkläre, sondern die Existenz übernatürlicher Kräfte als möglich darstelle, die Vorherrschaft rationalistischer Logik, wie sie die westliche literarische Tradition bestimme, relativiere.

Auf die Transformationen, die kulturelle, insbesondere sakral eingebundene Konzepte und Vorstellungen vom Altertum bis in Moderne und Postmoderne durchlaufen, gehen Kathleen L. Komar und der Bandherausgeber Manfred Schmeling näher ein. Komar untersucht das Um- und Neuschreiben von Narrativen über weibliche Figuren des griechischen Mythos sowie daran gebundene Weiblichkeitskonzeptionen im Werk der zeitgenössischen Dramatikerin Ellen McLaughlin (121–131). Die US-Amerikanerin hat mehrere Stücke verfasst, die antike Mythen rezipieren, etwa *The Trojan Women*, *Helena* und *Oedipus*. Das Drama *Iphigenia and Other Daughters* stellt Gewalt von und gegen Frauen als Faktor einer patriarchalen Ordnung aus. Komar zeigt, dass der Aufstieg männlicher, als heroisch begriffener Gewalt in dem Stück ebenso unauffhaltsam ist wie in antiken Darstellungsformen; dass aber McLaughlins Protagonisten, insbesondere Iphigenie, nicht länger selbst auf Gewalt zurückgreifen, den mythischen Zwängen von Blutrache und heiligem Opfer entinnen und damit die Kette des Leids durchbrechen. Bei Schmeling geht es um Labyrinthkonzepte (141–155). Ausgangs- und Referenzpunkt seiner Betrachtungen sind zum einen der griechische Minotauros-Mythos, der das Labyrinth mit Vorstellungen des Freiheitsverlusts, Opfers und Heroentums verbindet, und zum anderen der literaturgeschichtliche Befund, dass Erzählen selbst zu einer labyrinthischen Angelegenheit werden kann. Schmeling zeigt, dass das lineare Schema des antiken Mythos, das um den Minotauros zentriert ist, sich in christlichem Kontext zu einer *interpretatio christiana* entwickelte, die Ariadnes Faden als Pfad zum Heil begriff (145–149), während in modernen und postmodernen Texten, als Ergebnis komplexer Prozesse der Säkularisierung und Entmythisierung, das Labyrinth-Narrativ

nicht religiös überformt wird, sondern ästhetische Autonomie gewinnt und – im Sinne einer »Ordnung der Unordnung« – strukturell realisiert wird (149–154). Als ein Beispiel dient Undine Gruenters Roman *Das Versteck des Minotauros*, in dem sich die Labyrinthstruktur auf verschiedenen Ebenen wiederfindet (152–154).

Auch die lateinamerikanische Literatur kommt im Rahmen der vergleichenden Betrachtungen zu Mythos bzw. Legende, Tradition und kultureller Identität, wie sie in »Section Two« angestellt werden, nicht zu kurz. Neben dem *Grande Sertão*, der als brasilianisches Pendant zu Joyces *Ulysses* und Döblins *Berlin Alexanderplatz* gelten kann, werden hier etliche weitere Werke besprochen. Biagio D'Angelo bezieht sich auf Texte brasilianischer Schriftsteller wie Nelson Rodrigues und Mário de Andrade, die, wie viele Werke lateinamerikanischer Essayistik und Belletristik, auch Identitätsfragen verhandeln; hierbei geht es D'Angelo darum, die Komplexität der Beziehungen zwischen Tradition und Gegenwart, zwischen regionaler, nationaler und universaler Perspektive, zwischen sakraler und profaner Welt zu verdeutlichen (109–119). Wesentlich für sowohl die persönliche als auch die kollektive Identitätsbestimmung ist in der intellektuellen Diskussion der lateinamerikanischen Länder das Verhältnis zur je eigenen Geschichte. Um die Identitätsfrage, die, seit Beginn des 20. Jahrhunderts zentraler Bestandteil dieser Diskussion ist und einen spezifischen Impuls des modernen Romans in Lateinamerika bildet, kreist der Beitrag Helena B. C. Pereiras (133–139). Sie geht auf zwei Romane des magischen Realismus ein, João Ubaldo Ribeiros *Vivo o povo brasileiro* und Isabel Allendes *La casa de los espíritus*, die ethnische, religiöse und politische Konflikte aus postkolonialer Perspektive darstellen. Ribeiro beschreibt, so zeigt Pereira, die koloniale Entwicklung mehrerer Generationen, indem er Aspekte und Perspektiven kultureller Identität von Individuen sowie Assimilationsprozesse innerhalb hybrider Gesellschaften fokussiert (135 f.). An Allendes Roman werden vor allem Wechselbeziehungen zwischen Fragen der Identität und postmodernen Erzählweisen hervorgehoben (137 f.). Ergänzt werden diese Überlegungen zur Identitäts- und Alteritätsthematik, zu Vergangenheits- und Gegenwartsbezügen durch einen Beitrag von Monika Schmitz-Emans, der an Philippe Ariès' diverse Studien zur Geschichte des Todes im »Abendland« (z. B. *L'Homme devant la mort*, 1977) anknüpft (157–168). Mit Ariès betrachtet, ist die Geschichte des Todes vor allem die Geschichte eines Umgangs mit Erinnerung und Vergessen und damit auch mit den kulturellen Praktiken, Institutionen und Medien, die hierbei eine Rolle spielen. Davon ausgehend, wendet sich Schmitz-Emans der Schlüsselrolle zu, die Fotografie in diesem Zusammenhang hat. Als Beispiel dienen ihr die Installationen des französischen Künstlers Christian Boltanski, die sie mit Texten zeitgenössischer Schriftsteller, insbesondere W. G. Sebalds (162–164) und Wilhelm Genazinos (164 f.), in Bezug setzt.

Die dritte Sektion des Bandes kreist um interkulturelle und interreligiöse Begegnungen, wobei sie die Alteritätsthematik in Literaturen in den Blick nimmt. Der Begriff Alterität verweist auf die Dichotomie von Alterität und Identität als einander bedingende Momente. Lat. *alter* (dt. der Eine, der Andere von beiden) ist, im Gegensatz zu lat. *alius* oder gr. *xenos* (dt. der Fremde), kein beliebiger Anderer, sondern der Zweite von zwei gleichartigen, einander zugeordneten Identitäten. Für die Thematik der Sektion heißt das: In der Begegnung mit fremden, anderen Glaubenssystemen sind diese nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität, sondern zugleich immer schon Teil derselben; das Mit-sich-selbst-Identische ist in seiner Angewiesenheit auf sein vermeintlich Anderes zu lesen. So zumindest stellt es sich uns, die wir gerüstet

sind mit Theorien der Dekonstruktion und der Postcolonial Studies, zu Beginn des 21. Jahrhunderts dar. Das freilich heißt nicht, dass wir vor diskriminierenden Formen der Ab- und Ausgrenzung gefeit wären.

Umso reizvoller ist es, historisch distante Texte zu lesen, deren Autoren nicht in diese Falle getappt zu sein scheinen. Pietro della Valles Berichte über seine Reisen durch den Orient zum Beispiel, die ihn in die Türkei, nach Ägypten und Arabien, von da nach Jerusalem, durch Syrien und Persien bis nach Indien führten, sind, wie Dorothy Figueira in ihrem Beitrag zeigt, für ihre Zeit ungewöhnlich vorurteilslos und haben als ethnografische Aufzeichnungen fremder religiöser Praktiken kaum eine Parallele (207–218). Della Valles Darstellung der indischen Kultur und Religion, etwa auch von Sati, der rituellen Verbrennung von Frauen in einigen indischen Religionsgemeinschaften, sei, so Figueira, nicht nur gegenüber den von ihm beschriebenen Vorstellungen und Praktiken auffällig tolerant; er äußere auch ausgesprochen beißende Ansichten über den christlichen Kolonialismus. Ob freilich della Valles Reiseberichte, die bekanntlich schon Goethe tief beeindruckt haben, bei genauerer Betrachtung frei von jedweden orientalistischen Tendenzen sind, auf die Edward Said und Theoretiker nach ihm verwiesen haben, bleibt zu diskutieren. Laut Said wird die europäische Identität durch den Prozess des *othering* erst erzeugt und bestätigt; und Spuren dieses Identität schaffenden *othering* sind in westlichen Texten über östliche Kulturen mit großer Regelmäßigkeit zu finden. So umstritten Saims Thesen im Einzelnen sind: Das Orientalismus-Konzept konstuiert einen Verstehenshorizont, der das Lesen von Texten westlicher Kulturen über andere, vorzugsweise östlicher Kulturen verändert. Diese Erfahrung hat, wie er darstellt, auch Ross Shideler gemacht. Sein Beitrag über Gunnar Ekelöfs Gedicht »En prins vars namn« macht transparent, wie seine eigene Textlektüre durch den Kontakt mit Saims Konzept eine maßgebliche Veränderung erfahren hat (239–246).

Stärker als die anderen Abteilungen verweist uns die dritte Bandsektion einmal mehr auf die Probleme vergleichenden Arbeitens, die sich im Feld und Umfeld von Religionen ergeben. Es stellt sich hier, unter anderem, die Frage, inwieweit die Anwendung von Einsichten in fremde Lehr- und Glaubenssysteme auf Texte des eigenen – oder auch eines dritten – Kulturraums die Gefahr der Generalisierung birgt, und ob nicht die trennscharfe Herausarbeitung von Unterschieden in einem höheren Grad dazu beiträgt, den Menschen in seinen jeweiligen konkreten Zeit- und Raumbezügen zu verstehen. Für eine Erörterung dieser Frage ließe sich Stephen Shankmans Beitrag als Beispiel heranziehen. Shankman sucht, neues Licht auf Shakespeares Tragödie *King Lear* zu werfen, indem er auf Levinas' Überlegungen zu Ethik referiert und am Verhalten Lears und seiner jüngsten Tochter Cordelia Qualitäten zu entdecken glaubt, die in der Ethik des Mahayana-Buddhismus und des hieraus hervorgegangenen Shin-Buddhismus eine zentrale Rolle spielen (229–237). Dieser Versuch bringt, auf höchst geistreiche Weise, Textsignifikanten und ethische Paradigmen weit von einander entfernter Epochen und Kulturen in eine Konstellation, die manch einer als allzu gewagt empfinden dürfte. Anders sieht es aus, wenn Sylvie André im zeitgenössischen polynesischen Roman ein Zusammenspiel von christlicher Tradition einerseits und polynesischen Mythen andererseits entdeckt und analysiert (179–189), oder wenn Chung Ho Chung zu zeigen sucht, dass die koreanische Dichtung des Buddhisten Han Yong Un eine Fülle christlicher Vorstellungen enthalte (191–205). In beiden Fällen handelt es sich um Textzeugnisse aus Kulturen, in denen die an den Dokumenten entzifferten

religiösen Traditionen und Narrative tatsächlich eine maßgebliche Rolle spielen und es zahlreiche Formen des Neben- und Miteinanders dieser Traditionskomplexe gibt.

Es ist hier nicht der Ort, die methodischen Probleme aufzurollen, die vor allem Historiker und Philologen in der Vergleichenden Religionswissenschaft gesehen, debattiert und gelegentlich auch mit Blick auf die Vergleichende Literaturwissenschaft formuliert haben. Eine Aufnahme dieser Debatte und eine Diskussion vergleichender Arbeitsmethoden, die als heuristisches Mittel der Gegenstandserkenntnis dienen, dürfte aber unerlässlich sein, wenn der Dialog, den die Bremer Konferenz angestoßen hat, fortgeführt und weitere Disziplinen einbezogen werden sollen. Auch für eine solche Diskussion ist Jessie L. Westons Buch über die Gralsage, *From Ritual to Romance* aus dem Jahre 1920, als Grundlage durchaus geeignet. Denn wenngleich die Wissenschaftlichkeit des Werks stark umstritten ist, wirkt seine Lektüre in der Tat – wie Titel und Umschlagtext von Schmelings und Backes Band dokumentieren – außerordentlich inspirierend. Weston präsentiert uns die Gralsage als vielsprachigen Palimpsest. Indem sie seine Schichten freilegt, zeigt sie, dass wir es mit einer unabschließbaren Geschichte von Varianten zu tun haben, von denen keine »wahrer« ist als die andere. Zugleich gibt das Buch genügend Anlass, vergleichende Methoden aus Sicht verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen kritisch zu diskutieren und fördert die Einsicht, dass Arbeiten im Verbund auch im Bereich der Humanwissenschaften ein zentrales Anliegen sein muss. Laut Weston, die dem Modell der vergleichenden Mythenanalyse in James George Frazers monumentalem Werk *The Golden Bough* verpflichtet ist, hat die Gralsage sich entwickelt aus – und ist Zeugnis von – alten heidnischen Fruchtbarkeitsritualen, die sich bis ins christliche Europa gehalten haben. Um dies zu demonstrieren, trägt Weston Funde zusammen, für deren Auswertung dringend Vertreter verschiedenster Disziplinen notwendig sind. Die These, es handle sich bei der Gralsage um ein Konglomerat literarischer und religiöser Elemente, um Versatzstücke verschiedenster Zeiten und Länder, Religionen und Zivilisationen, kann unmöglich von einer Person verifiziert bzw. falsifiziert werden. Hierzu bedarf es des integrativen Zusammenarbeitens einer Vielzahl von Vertretern verschiedener Fächer und Kulturen.

Für einen solchen integrativen Ansatz plädiert performativ der Band *From Ritual to Romance and Beyond* mit seinen vielen scharfsinnigen Beiträgen über verschiedene Kulturen und Literaturen. Der Band ist ein Gewinn für die Landschaft der Vergleichenden Wissenschaften und sei allen, die sich für das Untersuchungsfeld Religion und Literatur interessieren, zur Anschaffung empfohlen. Es ist zu hoffen, dass er zu weiteren Studien und Projekten anregt, die Grenzverläufe und Schnittfelder zwischen Religion und Literatur explorieren und den Dialog zwischen den Disziplinen fördern. Denn was auch immer von Martin Walsers neuem Roman und der Aussage, »ursprünglich« habe es »keinen Unterschied zwischen Religion und Literatur« gegeben, zu halten ist: Bezogen auf den grenzüberschreitenden Ansatz der Beitragssammlung mit dem Konzept des »and Beyond«, ist Walsers Behauptung, die Religion der Theologie zu überlassen, sei »Wahnsinn«, die Dichtung der Literaturwissenschaft »Blödsinn«, durchaus positiv zu werten.

Almut-Barbara Renger

Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin, New York (de Gruyter) 2011 (= Narratologia; 26). 410 S.

Die Zahl der Publikationen zur Narratologie ist in den letzten Jahren auf ein nahezu unüberschaubares Maß angewachsen und wächst stetig weiter. Um so wichtiger erscheinen Bücher, die gleichsam innehalten und den aktuellen Forschungsstand festhalten und dabei einen summarischen, systematischen und anwendungsorientierten Überblick liefern. Eben dies ist der Anspruch, den Markus Kuhn mit seiner 2008 an der Universität Hamburg vorgelegten und mit dem Absolventenpreis 2009 der Studienstiftung Hamburg ausgezeichneten Dissertation verfolgt. Er geht dabei von einem in der Einleitung durchaus richtig festgestellten Defizit aus: eine »systematische und umfassend ausgearbeitete Filmnarratologie« (2f.) stellte bisher in der deutschsprachigen Literatur-, Film- und Medienwissenschaft eine auffällige Lücke dar, zumal selbst die einschlägigen amerikanischen Arbeiten zum Erzählen im Film von David Bordwell, Seymour Chatman und Edward Branigan auch nach z. T. mehr als einem Vierteljahrhundert nicht oder nur teilweise in deutscher Übersetzung vorliegen. Diesen attestiert Kuhn obendrein – ob zu Recht oder nicht, sei dahingestellt –, daß sie »nur bedingt als narratologisch« zu bezeichnen seien (3). Und er grenzt sich von diesen auch insofern ab, als er postklassische narratologische, d. h. kognitivistische, psychologische und zuschauerrezeptionsbezogene, Ansätze dezidiert ausklammert (8). Er begründet dies mit der Absicht, »eine weitgehend werkimmanent-deskriptive Analyse« vorzulegen, welche zu einer Beschränkung auf eine »klassisch-strukturalistisch[e] Narratologie« (ebd.) führe. Dies freilich bedeutet vor allem eine Konzentration auf den von Gérard Genette in seinem *Discours du récit* (1972) erarbeiteten und im *Nouveau discours du récit* (1983) erweiterten und revidierten Ansatz.

Die Beschränkung auf einen klassischen narratologischen Ansatz genetischer Provenienz begründet Kuhn vor allem mit dessen weiten Verbreitung »sowohl inner- als auch außerhalb der scientific community der Narratologen« (10). So nehme Genette selbst angesichts eines »nahezu unüberschaubare[n] Methodenpluralismus[es]« in der aktuellen Narratologiedebatte eine herausragende Stellung ein, zumal sich auch zahlreiche postklassische Ansätze auf Genette bezögen (23), dessen Kategorien und Modell somit gleichsam als »lingua franca der Narratologie« anerkannt seien (10). Dies allein erscheint als ein eher schwaches Argument. Schon eher zu überzeugen vermag hier, daß der Verf. die Wahl des klassischen Ansatzes inhaltlich damit rechtfertigt, daß es ihm »in erster Linie um die Seite der Darstellung« und damit um eine werkimmanente discours-Narratologie gehe, stelle diese doch eine »transparente Methode« dar, »deren Analyse- und Klassifikationsraster die nötige Trennschärfe und Definitionsgenauigkeit besitzt, um intersubjektive, wissenschaftlich nachvollziehbare und nicht normativ beeinflusste Erkenntnisse zu liefern« (7). Demgemäß moniert er insbesondere, »dass ein Großteil der frühen transmedialen und filmbezogenen Arbeiten zum Erzählen trotz der Verwendung von Begriffen wie ›narrativ‹, ›Narrativik‹ oder ›Narratologie‹ wider alle Behauptungen nicht narratologisch ist: Entweder weil das Erzählen im Film unter anderen theoretischen Prämissen angegangen wird – etwa unter semiotischen oder neoformalistischen – oder aber weil die verwendeten Konzepte nicht hinreichend reflektiert wurden.« (26) Warum eine narrative Untersuchung zwingend strukturalistisch ausgerichtet sein sollte, erklärt diese Kritik indes nicht.

Man muß der Arbeit aber zugute halten, daß ihre Beschränkung auf einen rein strukturalistischen Ansatz keinesfalls so rigoros ausfällt, wie dies zunächst anzuklingen scheint. Zum einen faßt Kuhn auf knapp über zehn Seiten (29–42) verschiedene narratologische Ansätze zusammen, um u.a. ihre Schwachpunkte zu erörtern, darunter insbesondere jene von Chatman, Bordwell und Branigan, aus deren »zumeist kontroversen, nur teilweise zu vereinbarenden Positionen« er drei Problemfelder der narrativen Vermittlung ableitet – 1. das Erzählen im Medium Film; 2. der Aspekt Erzählinstanz und Kommunikationsmodell; 3. die Frage nach Perspektive, Fokalisierung und Point of View (39), ergänzt um 4. das Problem subjektivierender Darstellungstechniken (42), die er dann im Verlaufe seiner Filmnarratologie abarbeitet. Zum anderen verweist der Verf. darauf, daß die Übertragung des von Genette anhand der Erzählliteratur entwickelten narratologischen Modells auf den Film ein »transmediales wissenschaftliches Vorgehen« (27) darstelle, und in dieser »transmediale[n] Erweiterung« sei sein eigener (neo-)klassischer Ansatz eben doch postklassisch (24).

Um die genetischen Kategorien und seine Terminologie auf den Film und seine Erzählweisen zu übertragen, nimmt der Verf. zunächst eine Bestimmung des Mediums Films vor, das aufgrund seiner Hybridität eine »komplexere Struktur« als die »schriftsprachlich[e] Erzählliteratur« aufweise, weshalb »ein filmnarratologischer Ansatz per se komplexer ist als ein literaturbasierter.« (9) Er versteht unter »Medium« dabei die »Summe aller im Kommunikationsprozess eingesetzten Mittel« (27). Damit wird bereits deutlich, daß Kuhn von einem narratologischen Kommunikationsmodell ausgeht, das er im Medium Film auf zwei Kanäle, genauer: zwei narrative Instanzen aufgeteilt wissen will. In Erweiterung und Differenzierung von Chatmans (1990, 124 f.) Konzept des filmischen Erzählers (cinematic narrator) unterscheidet der Verf. »eine visuelle Erzählinstanz und eine oder mehrere (oder auch keine) sprachliche Erzählinstanz(en) auf extradiegetischer Ebene« (85). Erst aus dem Zusammenspiel dieser nicht anthropomorph aufzufassenden narrativen Instanzen, die an die Stelle von Genettes Konzept der Stimme zu setzten seien (75), resultiere der »Prozess filmischen Erzählens« (85–87). Voraus geht dem Kap. 3, das sich ausführlich mit den narrativen Instanzen auseinandersetzt (81–118), im Rahmen von Kap. 2 (»Von der sprachbasierten zur transmedialen Narratologie, 47–80) die Erarbeitung einer Minimaldefinition von Narrativität. Aufbauend auf Wolf Schmidts weiter Definition von Narrativität als Veränderung eines Zustands und Gerald Princes Konzept einer Minimalgeschichte entwickelt der Verf. eine »Minimalbedingung der Narrativität: Es muss mindestens eine Zustandsveränderung in einem gegebenen zeitlichen Intervall dargestellt werden.« (61) Die Unterscheidung von einer visuellen Erzählinstanz, die neben Kamera und Montage auch die Mise-en-scène umfasse (87–91), und fakultativen sprachlichen Erzählinstanzen führt zu einer notwendigen Differenzierung und teilweisen Modifikation des Genettes Modells und seiner Terminologie. Dies führt der Verf. in Kap. 4. (»Fokalisierung und Perspektivierung«, 119–194) zunächst anhand von Genettes Fokalisierungskonzept aus. Damit beginnt zugleich der analytische und anwendungsorientierte Teil des Buches. Kuhn hat den »grundlegenden Anspruch [...], dass Fokalisierungsprozesse in Erzählliteratur und narrativem Film bis zu einem gewissen Grad vergleichbar sein sollen.« (122) Er nimmt dazu eine relationale Klassifizierung von Fokalisierung als Verhältnis von narrativer Instanz zu Figur vor und geht davon aus, »das sowohl sprachliche als auch visuelle narrative Instanzen fokalisieren können.« (Ebd.) Damit werde zwar Genettes Trennung von »Wer sieht?« und »Wer spricht?« unterlaufen, allerdings werde auch

»eine Vermengung von Fragen des Wissens mit Fragen der Wahrnehmung« vermieden (122). Fokalisierung wird hier also »als Möglichkeit der Informationsselektion und relationierung« verstanden (ebd.). Um der Trennung von visueller und sprachlichen Erzählinstanzen gerecht zu werden, übernimmt der Verf. die von François Jost geprägten Begriffe ›Okularisierung‹ (ocularisation) für die visuellen und ›Aurikularisierung‹ (auricularisation) für die auditiven Aspekte der Wahrnehmung. In den darauffolgenden Unterkapiteln überträgt er sodann Genettes Dreiteilung Nullfokalisierung, interne Fokalisierung und externe Fokalisierung jeweils auf die visuelle und die sprachliche narrative Instanz und exemplifiziert dies anhand mehrerer Beispielanalysen. Das vierte Kapitel endet mit einer kritischen Reflexion einer möglichen Übertragung von Genettes Distanzbegriff auf den Film. Kuhn gibt zu bedenken, daß zwar alle Formen der Rede, die Genette unterscheidet, »in längeren sprachlichen Abschnitten des Films vorkommen« können. »Darüber hinaus ist es jedoch problematisch, den literaturwissenschaftlichen Distanz-Begriff auf den Film zu übertragen.« (185) Völlig zu Recht hält er es daher für wenig sinnvoll, z. B. die verschiedenen Einstellungsgrößen mit dem narratologischen Distanzbegriff gleichzusetzen (185 f.). Es erklärt dies wohl, warum der Aspekt der Distanz deutlich kürzer abgehandelt wird als jener der Fokalisierung. Kapitel 5 ist sodann der Kategorie »Zeit« gewidmet. Obschon sich »das temporale Verhältnis des discours zur histoire bzw. die Modulation des Verhältnisses von erzählter Zeit und Erzählzeit [...] transmedial auf dargestellte Zeit und Darstellungszeit erweitern« lasse, gebe es allerdings eine »grundsätzliche Differenz zwischen erzählliterarischer und kinematographischer Indikation von Zeit«, die sich an der im Film fehlenden grammatischen Tempusmarkierung des Verbs ablesen lasse (195). Letzteres ist vor allem für die Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens von Belang; während in der Erzählliteratur häufig eine »spätere Narration im Präteritum« vorliege, impliziere die »zeitliche Unmarkiertheit« des Filmbildes in der Regel »eine Tendenz zur gleichzeitigen Narration« - »zumindest so lange keine weiteren sprachlichen oder nicht-sprachlichen Markierungen auf einen anderen Typus verweisen.« (243) Es verwundert, daß hier (wie insgesamt) kein Verweis auf Deleuze erfolgt, der sich in seinen Kino-Büchern ausführlich mit der ›Zeit‹ des Filmbildes auseinandersetzt und betont, daß »das kinematographische Bild [...] nur in schlechten Filmen in der Gegenwart« ist.

Im Zusammenhang mit der Zeit handelt der Verf. auch die Anachronie als Grundkategorien der Ordnung im Sinne Genettes ab, wobei er auf Reichweite und Umfang der Anachronien sowie die Unterscheidung von partiellen und kompletten, externeren, internen und gemischten, homo- und heterodiegetischen, kompletiven und repetitiven Analepsen sowie von Ellipsen und Paralipsen hervorhebt, ebenso wie die von narrationalen und figuralen Ana- und Prolepsen (196-199). In diesem Zusammenhang artikuliert Kuhn die These, »dass komplexere Zeitstrukturen erst durch die Gewöhnung des Zuschauers an Konventionen der zeitlichen Umgruppierung möglich geworden seien« (201), womit einmal mehr deutlich wird, daß er auch postklassische narratologische Ansätze, die von der Zuschauerrezeption ausgehen, keinesfalls vollständig ignoriert. Die Rezeptionssituation des Zuschauers stellt zudem eine wichtige argumentative Grundlage für die ausführliche Analyse des Zusammenhangs von »Zeit, Gedächtnis und kognitive[r] Unzuverlässigkeit« in Christopher Nolans Film *Memento* (2000) dar (207-211). Daran anschließend geht er auf den Aspekt der Dauer ein und postuliert, daß sich im Film aufgrund seiner fixen Abspielgeschwindigkeit die Darstellungszeit - im Gegensatz zur Erzählzeit in der Literatur - genau bestimmen und ins Verhältnis zur

dargestellten Zeit setzen lasse (213). Diese Zweiteilung scheint im Vergleich zu Bordwells (1985, 82–84) Differenzierung von »fabula and syuzhet duration« im Verhältnis zur »screen time« ein Rückschritt, da die Darstellungszeit als Zeit des Diskurses (bzw., i. S. Bordwells, des Sujets) mit Blick auf die gesamte Abspieldauer des Films keinesfalls fixiert, sondern variabel ist. Kuhn trägt dem aber – gleichsam zwischen den Zeilen – Rechnung, wenn er betont: »Nimmt man den gesamten Film als Bezugsgröße, gibt es im narrativen Spielfilm fast ausschließlich den Typus des zeitraffenden Erzählens, äußerst selten ein zeitdeckendes Erzählen (und wahrscheinlich nur im Experimentalfilm ein zeitdehnendes Erzählen).« (216) Ergänzt um Ellipse und Pause sind dies für ihn die fünf Grundtypen der narrativen Geschwindigkeit (214)

Das letzte sechste Kapitel (271–366) ist das mit Abstand umfangreichste des gesamten Buches. Es wendet sich den durch die Verbindung visueller und sprachlicher Erzählinstanzen im Film möglichen komplexen Kommunikations- und Ebenenstrukturen zu. Dabei erörtert der Verf. zunächst die diegetische Verortung sprachlicher Erzählinstanzen und unterscheidet neben »1.) der intradiegetischen szenischen Stimme einer Figur und 2.) einer extra-homodiegetischen inneren Stimme als kurzes Voice-over«, die sich daran festmachen lasse, »ob sich die Lippen der Figur stimmensynchron bewegen (1) oder nicht (2)« (273), auch zwischen einer extra- und einer intradiegetischen sprachlichen Erzählinstanz in Form eines Voice-overs. Letztere sei im Gegensatz zur ersteren stets, wenn auch womöglich nur kurz, visuell in der Diegese verankert. Es erscheint fraglich, ob die visuelle Verankerung als Unterscheidungskriterium zwischen intra- und extradiegetischem Voice-over zu taugen vermag. Ist es nicht denkbar, daß ein Voice-over-Erzähler nie zu sehen ist, aber daß er dennoch (z. B. aufgrund der Informationen, die er sprachlich über sich vermittelt) Teil der Diegese und somit intradiegetisch ist? Der Aspekt der visuellen Verankerung ist für Kuhn also maßgebend für die Unterscheidung verschiedener diegetischer Ebenen. Die Möglichkeit der Ebenenschichtung führt er in 6.3 anhand von Erinnerung-, Traum- sowie Vorstellungs- und Phantasiesequenzen aus, wobei er eine zusätzliche Differenzierung vornimmt: »In vielen Filmen decken sich die diegetischen Ebenen mit den Fiktionsebenen – d. h. die Diegese entspricht einer Fiktionsebene ersten Grades, die Metadiegeese einer Fiktionsebene zweiten Grades, eine Metametadiegeese einer Fiktionsebene dritten Grades. Filme, die eine Vermengung von Traum und Realität formal durchspielen [...], lassen es jedoch gegebenenfalls notwendig erscheinen, diegetische Ebenen und Fiktionsebenen zu differenzieren.« (287) Das mag richtig sein. Als problematisch erweist sich hier indes, daß der Fiktionsbegriff des Verf. und damit einhergehend eine Unterscheidung von fiktionalen und narrativen Welten nicht deutlich wird.

Bevor sich Kap. 6.4 (325–357) dem »Film im Film« als »häufigste Form, in der in einem fiktionalen Film ein intradiegetischer Film vorkommt« (325), zuwendet und dies an *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973), *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), *Inland Empire* (David Lynch, 2006) und *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) exemplifiziert, wird unter 6.3.3. zunächst der »visuelle Ebenenkurzschluss« abgehandelt. Mit diesem bezeichnet der Verf. das vermeintliche Paradoxon, daß (sprachliche evozierte) Metadiegesen von einer extradiegetischen visuellen Erzählinstanz gezeigt werden (312) – eine Problematik, die allein dadurch aufkommt, daß Kuhn zwischen einer visuellen und einer sprachlichen Erzählinstanz differenziert und letztere mithin stark gewichtet. Obgleich der visuelle Ebenenkurzschluss eine »metaleptische Grundstruktur« besitze, sei er aber von der Metalepse im eigentlichen Sinne abzugren-

zen. Sie ist Gegenstand des abschließenden Kap. 6.5. Bezugnehmend auf Genettes im *Discours du récit* entwickelten Begriff der narrativen Metalepse, definiert Kuhn die Metalepse als eine Grenzüberschreitung sowohl zwischen verschiedenen diegetischen als auch verschiedenen Fiktionsebenen (358). Leider wird der Verf. dem Konzept der Metalepse damit nicht ansatzweise gerecht, insbesondere, da sich in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Monographien, Sammelbänden und Aufsätzen mit den verschiedenen Ausprägungen der Metalepse auseinandergesetzt haben und das Konzept weiterentwickelt hat. Es wirkt daher befremdlich, daß außer einem knappen Verweis auf Genettes Definition im *Discours du récit* die einschlägige Literatur, darunter auch eine umfangreiche Studie Genette, nicht berücksichtigt wurde.

Bei aller Kritik, die im einzelnen durchaus angebracht ist (dazu zählen auch die häufigen Formulierungen in der ersten Person, die insbesondere in Definitionen störend wirken, steht doch eine subjektive Einfärbung dem Charakter einer Definition entgegen), hat Kuhn mit seiner Filmnarratologie weitestgehend den Anspruch eingelöst, ein Modell entwickelt zu haben, »das sowohl einer Vergleichbarkeit der Erzählvorgänge in der Erzählliteratur und im narrativen Film als auch den spezifischen Strukturen des Films gerecht wird.« (368) Der Preis für ein systematisches und dem Anspruch nach anwendungsorientiertes Werk ist allerdings, daß sich der Innovationswert mithin in Grenzen hält. So werden über weite Strecken bekannte Positionen dritter zusammengefaßt oder, leicht modifiziert, wiedergegeben. Dies zeigt sich in den zahlreichen Verweisen – neben Genette insbesondere immer wieder auch auf die wohl längst schon zu einem ›Klassiker‹ gewordene Einführung von Martínez und Scheffel, die Genettes Modell und Terminologie für die deutschsprachige Literaturwissenschaft aufgearbeitet und mit weiteren Ansätzen ergänzt hat. Was diese für die Erzählliteratur geleistet haben, schafft Kuhns Buch – mit einigen Abstrichen – für den Film (und andere audiovisuelle Medien), wenngleich es weniger synchronoptisch aufgebaut und angesichts seines Umfangs, der den Leser zu intensiver Lektüre herausfordert, weniger praktisch geraten ist. Einer weiten Verbreitung dürfte auch der – wie für die *Narratologia*-Reihe üblich – hohe Preis entgegenstehen. Das qualitativ hochwertig aufgemachte und gebundene Buch wird wohl eher den Weg in die Bibliotheken als in das heimische Bücherregal finden. Der Anspruch einer anwendungsorientierten Filmnarratologie, die gerade auch eine wichtige Orientierung und ein praktisches Hilfsmittel für Studierende sein könnte, ließe sich aber sicherlich – ähnlich Wolf Schmidts *Elemente der Narratologie* – mit einer überarbeiteten und erschwinglichen Studienausgabe einlösen.

Keyvan Sarkhosh

Christine Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München (Fink) 2011.

›Essen und Literatur‹ ist seit einigen Jahren Gegenstand zahlreicher Anthologien, wissenschaftlicher Tagungen und Publikationen. Die vorliegende Habilitationsschrift, die im Winter 2008/2009 an der Philipps-Universität Marburg vorgelegt wurde, reiht sich in diese Tradition ein. Deutet der Titel noch einen umfassenden, eventuell nationalliteraturenübergreifenden Blick auf das Thema – zudem für einen relativ weit gefassten

Zeitraum – an, so wird der Leser durch einen Blick ins Inhaltsverzeichnis eines anderen belehrt. Gegenstand dieser romanistischen Untersuchung sind in erster Linie drei französischsprachige Autoren: Jean-Jacques Rousseau, Gustave Flaubert und Marcel Proust. Die Gewichtung der Autoren fällt sehr unterschiedlich aus, wie schon der Umfang der einzelnen Kapitel zeigt: Rousseau wird behandelt auf 70, Flaubert auf 106 und Proust auf 132 Seiten. Ein zwölf Seiten langer Exkurs ist darüber hinaus Joris-Karl Huysmans gewidmet. Als Gemeinsamkeit dieser Autoren sieht Ott ihre »alimentären Poetiken« (13), d. h. »[d]ie Analogisierung von Essen und Lesen bildet den Kern« (475) ihrer Poetiken und Philosophien.

Aufbau und Selbstanspruch der Untersuchung macht Ott in ihrer Einleitung klar: Es gehe ihr nicht ausschließlich um eine motivgeschichtliche Betrachtungsweise, die ja schon vielfach geleistet wurde, so z. B. für Flauberts Romane bereits 1987 (vgl. z. B. Jutta Klose: *Tafelfreud und Liebesleid in der Bourgeoisie. ›Essen und Trinken‹ bei Balzac, Flaubert und Zola*). Ott sieht den »Topos vom gegessenen Buch« (13) als Signal für »erkenntnistheoretische Umbruchsphasen, in welchen die Konzepte von Natur und Kultur, von Körper und Geist, und folglich auch die Vorstellung, die man sich vom Lesen und von Büchern machte, neu definiert wurden.« (13) Essen in der Literatur ist für sie also nicht nur ein Motiv, sondern auch ein »metapoetischer Code« (16) und ein »literaturtheoretisch-anthropologisches Denkmodell« (16). Ihr in erster Linie an deutsch- und französischsprachiger Literatur orientierter Forschungsüberblick endet mit dem an die eigene Untersuchung formulierten Anspruch, die bisher in erster Linie psychoanalytisch-psychologisch und diskursgeschichtlich-metaästhetisch ausgerichteten Betrachtungsweisen zusammenzuführen (vgl. u. a. 26). »Damit ist gemeint, dass sich die von den Autoren evozierten Speisen [...] weder allein auf vorhandene, dem Alltagsleben der Schriftsteller angehörende Objekte (›Realität‹) zurückführen lassen, noch auf nur imaginäre Gegenstände (›Bild‹) oder auf bloße Codierungen (›Zeichen‹), die man anhand einer Diskurstradition zu entschlüsseln hätte. Für sich genommen, ist jeder dieser Zugänge unzureichend.« (29) Der »doppelte Blick – auf die Individualität des Autors *und* auf den Diskurszusammenhang, auf die unbewussten Motivationen *und* auf die bewussten Inszenierungsstrategien« soll die Ausführungen prägen (26).

Die Schwerpunktsetzung auf die Moderne legitimiert Ott mit folgender Aussage: »Im Mittelpunkt dieser Studie soll also die Moderne stehen, näherhin die französische Moderne, die politisch, wissenschaftlich, aber auch im Bereich der Esskultur und deren Hochstilisierung zum universellen Denkmodell den übrigen europäischen Nationen den Weg gewiesen hat.« (16) (Die in dieser Aussage liegende Behauptung wird allerdings nicht weiter verfolgt.) Die französische Moderne erstreckte sich auf die »bürgerliche Ära« (16): 1765–1914, was dem Erscheinungsjahr der *Encyclopédie* bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs entspricht, wodurch Rousseau ja eigentlich nur noch mit dem Spätwerk zur Moderne gehört und auch Proust nur teilweise.

Die Auswahl ihrer drei Autoren begründet Ott damit, dass in deren Werken »die Diskursivierung des Essens ein unvergleichliches Maß an Originalität, Komplexität und Reflektiertheit erreicht« (22) habe und dass »ihre Werke jeweils den Beginn, den Höhepunkt und das Ende der bürgerlichen Epoche reflektieren.« (468) Den Bezug zwischen ihren Autoren sieht sie wie folgt: »Wie ich zeigen möchte, ermöglichte Rousseaus alimentäres Zeichensystem es späteren Autoren (Flaubert und Proust), »alimentäre Poetiken« zu entwerfen, in denen das Essen nicht einfach nur als Metapher für eine bestimmte Schreibweise oder ein Leseverhalten dient, sondern gleichfalls in ein

weitreichendes Netz von anthropologischen und zeichentheoretischen Reflexionen eingespannt ist.« (22)

Ott stellt sich die umfangreiche Aufgabe für ihr Projekt »das gesamte Schrifttum der drei Autoren« zu untersuchen, »also fiktionale, theoretische und autobiographische Schriften ebenso wie die Korrespondenz.« (31) Sie formuliert die These, dass für Flaubert, Proust und ihre Zeitgenossen »die poetologische Funktionalisierung des Essens« »eine erkenntnistheoretische Funktion erfüllen« würde (30). Um der Frage auf den Grund zu gehen, warum diese Autoren ausgerechnet diesen Weg gegangen sind, wählt sie zunächst einen historischen Zugang, indem sie in Kap. II und III erforscht, ob eine erkenntnistheoretische Funktionalisierung des Essens ein spezifisch modernes Phänomen ist.

Das Kapitel II, »Zur Geschichte des Bücher-Essens«, verfolgt auf 21 Seiten »die Entwicklung des Motivs der geistigen Speise vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert.« (13) Diese Aussage gilt es einzuschränken, denn untersucht werden pro Zeitspanne meist zwei ausgewählte Autoren. Für die »christliche Kultur« (33) werden das Buch Hesekiel und die Johannesoffenbarung kurz beleuchtet. Die Renaissance wird anhand von Rabelais und Montaigne, die Klassik anhand von Boileau und Molière abgehandelt. Für die Aufklärung zieht Ott den Abbé Du Bos und Voltaire heran. Sie sieht das 18. Jahrhundert als eine Zeit des Übergangs, »in der sich bereits eine neue Art der literaturtheoretischen Nahrungscodierung andeutet.« (30)

In Kapitel III, »Gastromythen der Moderne«, untersucht sie, wie Essen ab 1800 zu einem zentralen Thema wird. »Sei es ›buchstäblich‹, sei es metaphorisch, durchdringen die Vorstellungen des Zubereitens, Verzehens, Verdauens von Nahrung alle Diskursbereiche – von der Pädagogik über die Medizin bis hin zur Ästhetik.« (13) Ott geht hier den Bedingungen des »Gastro-Booms« nach, die sie im »Glücksbedürfnis einer laizistischen Gesellschaft«, an den »Machtansprüche[n] des Bürgertums«, an der »Entfaltung eines gastronomischen Schrifttums« und an der Erhebung der »Esskultur auf den Rang einer schönen Kunst« (31) festmacht.

In diesem Kapitel gibt es im Rahmen der Unterkapitel viele interessante Entdeckungen zu machen, z. B. in »Küche als Kunst« die Parallelisierung von Kochkunst und Malerei im Vorwort zum Kochbuch von François Marin von 1739. In »Gefährliche Reize des Essens« zeigt Ott, wie die Vorstellung einer Beeinflussung des intellektuellen durch den körperlichen Geschmack (teils parodistisch, oftmals aber ernst gemeint von den Autoren) im 18. Jahrhundert immer mehr um sich greift. Wie sehr in dieser Zeit die Folgen der Ernährung für das Individuum durchdacht wurden, ließe sich v.a. an der aufklärerischen Hygienekultur zeigen, die »eigenständige, selbstbewusste Essgewohnheiten als Weg zur Individualisierung« (65) sieht, eine Vorstellung, die Ott besonders deutlich bei Rousseau ausgeprägt findet. Auch im Bereich der medizinischen Physiologie wird zeitgleich eine »Analogisierung von Denken und Verdauen« (67) betrieben. So wundert es nicht, dass es in der Aufklärung nur ein kleiner Schritt zu der Annahme war, dass ungesunde Lektüre auch zu (körperlichen) Verdauungsbeschwerden führen könne, wie Ott in »Lesesucht und Zeichendiät« unter Rückgriffe auf deutsche Publikationen dieser Zeit zeigt. »Im Spiegel der Diskussionen um überfeinerte Küche und Bücherwahn erscheinen Essen und Lesen als potentiell asoziale Genüsse, die zur Sucht ausarten und zum Herausfall des Subjekts aus dem Gesellschaftsverband – wenn nicht gar zu Krankheit und Wahnsinn – führen können. [...] Das gesittete, maßvolle Essen wird so zum Modell des vorbildlichen Umgangs mit der Außenwelt schlechthin.« (77)

Im 19. Jahrhundert wandle sich der Gastromythos (zumindest in Frankreich) und führe zu einer »immer entschiedeneren[n] Verteidigung der feinen Esskultur« (78). So erhebe der zweckfreie Essgenuss laut Jean Anth elme Brillant-Savarin – dessen *Physiologie du go t* Ott f ur ihre Ausf uhungen immer wieder heranzieht – den Mensch über das Tier, wobei sowohl f ur Ott als auch den Leser offen bleibt, ob Brillant-Savarin seine Thesen v ollig ernst gemeint hat. (Vgl. Brillant-Savarin S. 106: »Je crois que les gens de lettres doivent le plus souvent   leur estomac le genre qu'ils ont pr ef erablement choisi.«)

Ott untersucht in diesem Kapitel aber nicht nur Schriften von Gastrosophen und Kochbuchautoren, sondern auch die »alimentären Philosophien Hegels und Nietzsches« (13). Leider erscheint dieser Abschnitt des Kapitels über die Hinwendung der deutschen Philosophie (Novalis, Hegel, Feuerbach und Nietzsche) zum Essen etwas kurz geraten. Die Neuheit der »Gastro-Philosophien« bestehe darin, »dass sie das Essen nicht (nur) als Erklärungsmodell f ur das Funktionieren der materiellen Welt heranziehen, sondern auch und besonders als Denkmodell, um kultur- und zeichentheoretische sowie ästhetische Fragen zu analysieren.« (89) Ott erklärt die Auswahl gerade dieser Philosophen mit den direkten Anknüpfungspunkten zu den Autoren ihres Hauptteils: Hegels »idealistische Philosophie der Einverleibung« (89) (»Die physische Verdauung und das menschliche Denken *sind dasselbe* – nur auf zwei unterschiedlichen Bewusstseinsstufen.« 94) sei eine wichtig Voraussetzung f ur das Verständnis von Flaubert und Proust und die Überwindung von Hegels Konzept bei Feuerbach und Nietzsche – die »Verabschiedung des Mythos vom souverän die Welt verzehrenden Subjekt« (89) – sei wiederzufinden bei Huysmans und im Alterswerk von Flaubert.

Im letzten Unterkapitel »Essen und Poetik von Balzac bis Huysmans« zeigt Ott »wie das Essen zu einem privilegierten Bilderspender und Denkmodell f ur die Erhellung literarischer Anliegen wird.« (112) Wiederrum in sehr kurzen Häppchen-Kapiteln von zum Teil gerade einmal einer Seite wird das Thema angerissen. Die Romantik mit »Bildlichkeiten des sinnlichen Exzesses (Rausch, Orgie) und der kreatürlichen Zeugung« (113) wird somit eher erwähnt als behandelt, denn »zur Entwicklung einer poetologischen Essensmetaphorik kommt es [...] erst mit dem Realismus« (115).

In Kapitel IV, »Unwürdige Kommunion und Selbstzehrung: Rousseau«, untersucht Ott zunächst Rousseaus Briefe, die von einer konstanten Bemühung um »M  igkeit und Frugalit t« zeugen (201). Rousseau sehe Speisen und Ernährungsgewohnheiten im Kontext seiner »Werteopposition von Natur und Kultur, Authentizität und Künstlichkeit« (201). Als fiktionales Werk steht in diesem Kapitel *La Nouvelle H lo se* im Mittelpunkt: Hier liegt bei der Betrachtung ein Schwerpunkt auf den symbolischen Speisen wie Fisch, Wein und Süßes, die im Laufe des Textes eine Bedeutungsverschiebung erfahren. Insbesondere in Julies letztem Mahl zeige sich die Abkehr von einem aufklärerischen Tugendsystem, dass in einem alimentären Zeichensystem seinen Ausdruck fand. »Durch ihr letztes Mahl verlässt Julie die rationalistische Ordnung von Clarens, um sich in ein anderes Sinnsystem zu fügen. Es ist eine Ordnung der Passion – im doppelten Wortsinn.« (169) Eigentliches Zentrum des Kapitels sind aber Rousseaus autobiographische Schriften, in denen Speisen immer ambivalent besetzt seien, einerseits identit tsbedrohend, andererseits auch identitätsstiftend. Dahinter stehe wohl der Wunschtraum der autarken Selbstzehrung: Unabhängig von der Außenwelt (v. a. seinen Gönnern), einsam und frugal essen können, ganz auf sich selbst zurückgezogen. In Rousseaus Schriften finde sich sowohl der Gedanke der Schließung des Körpers als

auch die »Nostalgie nach einer rauschhaft-unmittelbaren Gemeinschaft der offenen Körper« (204).

Auch im Kapitel V, »Ein kannibalischer Gourmet: Flaubert«, beginnt Ott die Untersuchung der alimentärer Poetik mit der Korrespondenz, in der sich Flaubert wahlweise selbst zum »asketischen Anorektiker« oder zum »unersättlichen Vielfraß« (306) stilisiere. Flaubert habe den Literaturbetrieb als »Prozess der Assimilation, der Verarbeitung und Verdauung von Lebensmitteln« (307) verstanden, wobei das literarische Schaffen einen besonders langwierigen Verarbeitungsprozess darstelle. Mit Hilfe einer alimentären Bildlichkeit grenze sich Flaubert von der romantischen Ästhetik und von bürgerlichen Literaturkonzepten ab. Auch das Bild des Kannibalismus finde sich bei Flaubert in zweifacher Bedeutung: Einerseits fällt das Werk »der barbarischen Gier des Publikums zum Opfer«, aber andererseits kann auch der Autor seinen Lesern »statt appetitlichen Lesefutters die eigenen Gedärme« servieren (307). Wo Flaubert sich in seiner Korrespondenz einer sehr direkten Bildlichkeit bediene, verwende er in seinen fiktionalen Werken meist das »alimentäre Symbol«: So etwa Emma Bovarys Hochzeitstorte, die nicht nur »Symbolisierung des vulgärromantischen Diskurses«, sondern auch »das Emblem der bürgerlichen Gastronomie« sei (273). Weitere in diesem Kapitel untersuchte fiktionale Werke sind *Tentation de Saint Antoine*, worin eine fundamentale Sprachskepsis zum Ausdruck komme und *Bouvard et Pécuchet*, deren Zitatsammlung am Ende des Romans gleichzusetzen wäre mit einem »Auskotzen unverdaulicher Sprach-Materie« (480).

Im Kapitel VI, »*Entremets*: Literatur für Anorektiker: Huysmans und das Problem der Dekadenz«, beschäftigt sich Ott mit der Essensmetaphorik in *À rebours*, ausdrücklich mit der Absicht zu überprüfen, inwieweit Huysmans auf Prousts alimentäre Poetik gewirkt hat. Sie kommt zu folgendem Schluss: »Während Huysmans' Helden in trübseeligem Wiederkäuen einer wenig beglückenden, zumeist bedrückenden und unverdaulichen Vergangenheit befangen bleiben, zieht der Proustsche Protagonist aus der ›Speise‹ der Vergangenheit neue Kraft, um die existenzielle Anorexie der Dekadenz zu überwinden und eine innovative Ästhetik zu entwerfen.« (325).

Wie genau diese innovative Ästhetik nun aussieht, arbeitet Ott in Kapitel VII, »Die grausame Schönheit der Speisen: Proust«, heraus. Erneut wird zunächst die Person Marcel Proust näher betrachtet: Als Sohn einer laizistischen Arztfamilie ist Proust ein genauer Beobachter seiner Ernährungsgewohnheiten, er huldige »dem bürgerlichen Gott der Hygiene.« (327) Als chronisch Kranker schlagen sich seine Probleme mit dem eigenen Körper in Askese nieder. Hieraus erklären sich vielleicht die beiden großen Themen in Prousts *Recherche*: »die konkrete Esserfahrung als synästhetischer Genuss und das Essbar-Machen der Welt als Ziel einer alimentären Poetik.« (452) Ott untersucht die Speisemetaphorik zunächst im Combray-Band, in dem sich der kindliche Glaube des Protagonisten an »die Essbarkeit der Welt« (342) zeige. »Assimilation, Reduktion des Unvertrauten auf bereits Vertrautes: Dies ist auch das Prinzip von ›Marcel‹ gustativer Weltwahrnehmung.« (344) Diese stößt jedoch an ihre Grenzen, spätestens mit Albertine, die als »imaginäres, ›unverdauliches‹ Phantasiebild in ihm wohnt« (454). Im Verlaufe der *Recherche* erkennt der Protagonist, dass »die wahre Nahrung der Kunst in den Tiefen der individuellen Erinnerung zu finden« (454) ist.

Für Proust eigentliche alimentäre Poetik ist das »bœuf à la mode« ein wichtiges Stichwort. Proust wünsche sich den Stil des Werkes, das er schreibt »so glänzend, so klar und so konsistent [...] wie die Fleischgelatine seiner Köchin, während die inhaltliche

Substanz so schmackhaft und nahrhaft sein soll wie ihre Fleisch- und Karottenstücke.« (400) Proust sieht sich selbst als einen Koch, »der seinen Lesern ein ästhetisches Mahl bereitet«, dass sich durch »Transparenz, Dichte und Homogenität« (455) auszeichne. Neben dem »bœuf à la mode«, spielen auch z. B. die »carafes de la Vivonne« oder die Milch eine wichtige Rolle für Prousts Poetik. Am Ende ihrer Ausführungen zu Proust bezieht Ott noch Stellung zu der Frage, inwieweit die alimentäre Metaphorik der Recherche dazu geeignet sei, Proust als einen Schriftsteller zu verstehen, der mit seinem »Hunger nach sinnlicher Erfahrung« gegen die Dekadenz angeschrieben hätte. Gerade durch die Albertine-Gestalt sei die Frage, ob »das Projekt der *Recherche* eine sinnliche Geburt oder eine Sprachgeburt« (458) sei, unentscheidbar, so Ott.

Das Fazit (»Literatur- und Kulturreflexion im Medium des Essens«) trägt in kompakter Weise die Ergebnisse vergleichend zusammen und formuliert als Abschluss das Forschungsdesiderat, dass insbesondere »die Funktion und Spezifik zeitgenössischer Bibliophagen näher zu erforschen« (486) wären.

Die Stärke dieser Arbeit liegt vor allem in der intensiven Untersuchung des umfangreichen Œuvres der behandelten Autoren. Gleichzeitig gibt dieser Teil aber auch, zumindest für mich, Anlass zur Irritation durch die Gleichbehandlung von jeglicher Form von Schriftzeugnis des entsprechenden Autors, egal ob Brief, Roman, Essay usw. Dies ist sicherlich bei einer autorzentrierten Arbeitsweise üblich, aber möchte man heute – auch gerade angesichts der ironischen Auseinandersetzung der Literatur mit der autorenbiographieverliebten Literaturbetrachtung (vgl. z. B. Julian Barnes bereits 1984 erschienen Roman *Flaubert's Parrot*) – wirklich noch erfahren, dass Balzac, weil er gerne dem Kaffeegenuss frönte, »Kaffee für die Förderung der literarischen Kreativität besonders geeignet« (119) ansah? Zitat: »Balzac vergleicht die Stimulation der Magensäure mit der Beschwörung einer Seherin, die ihren Gott anruft.« (119)

Der allgemeine Teil kann verständlicherweise vieles nur anreißen, einiges hätte aber vielleicht doch der Vertiefung bedurft bzw. der Eigenanspruch müsste relativiert werden. Nach einer sieben Seiten langen Untersuchung von Textstellen bei Montaigne und Rabelais Aussagen über »die Autoren der Renaissance« (42) machen zu wollen, erscheint doch problematisch.

Aus komparatistischer Sicht fällt natürlich auf, dass in erster Linie Autoren aus Deutschland und Frankreich als Bezugsrahmen für die Untersuchung berücksichtigt wurden. Oft wird nicht ganz klar, welche genetischen Bezüge zwischen den im allgemeinen Teil genannten Quellen und den behandelten Autoren bestehen, und ob dann nicht andere (z. B. anglophone) Quellen mit ebensolchem Recht hätten herangezogen werden können.

Im Ganzen gesehen, eine sehr lesenswerte, gut lesbare, ausgesprochen kenntnisreiche Untersuchung, die offensichtlich das Ergebnis einer beachtlichen Forschungsleistung ist. Im nationalphilologischen Kontext und in der Forschung zu den Einzelaufgebern sicher eine sehr wertvolle Untersuchung, die aber – gerade aus komparatistischer Perspektive – dem allgemeinen Anspruch, den der Titel suggeriert, nicht gerecht wird.

Claudia Schmitt

Eva Blome: *Reinheit und Vermischung. Literarisch-kulturelle Entwürfe von »Rasse« und Sexualität (1900–1930)*. Köln (Böhlau) 2011. 354 S.

Zentral für die am Konstanzer Graduiertenkolleg »Die Figur des Dritten« entstandene Dissertation ist die um 1900 von der Eugenik aufgeworfene Frage, ob der »Neue Mensch« eher »gemischtrassig« oder »rassenrein« sein soll. Das Problem der »Rassenmischung« trieb schon die anthropologischen Debatten des 19. Jahrhunderts um. Während der Jahrhundertwende aber zeitigte das sexuelle Verhalten der Kolonialherren in den deutschen Überseegebieten Folgen. Auf das Eintreten des in dieser Diskussion heraufbeschworenen Ernstfalls reagierte die koloniale Bevölkerungspolitik mit Maßnahmen zur Kontrolle der Sexualität der *men on the spot*. Der Rassenbiologe Eugen Fischer legte den Grundstein für seine akademische Karriere unter der Nazi-Diktatur, indem er das »Bastardisierungsproblem« (vgl. 332) bei einem Forschungsaufenthalt in der deutschen Kolonie Südwestafrika untersuchte. Im Anschluss an seine in wenigen Wochen pseudowissenschaftlich zusammengeraffte Datensammlung konnte die Schädlichkeit der Rassenmischung fortan als erwiesen gelten. Fischer suggerierte noch vor dem Ersten Weltkrieg die Übertragbarkeit seiner Ergebnisse auch auf die »Mischung von Germanen und Semiten«. Auf dem Feld dieser Problematik ereignete sich um 1900 eine diskursive Eruption mit weitreichenden Folgen. Blome erklärt, dass es vor allem die Kolonialliteratur ist, die in »fiktiven Experimenten die negativen Konsequenzen »interrassischer« Sexualkontakte« inszeniert. Indem der koloniale Diskurs »Dystopien der Rassenmischung« entwirft, beschwört er eine Gefährdung der Nation durch sexuelle Vermischung herauf, die zur Formierung eines »nationalen Bewusstseins als eines »Rassenbewusstseins« beiträgt (13 f.). Mit Lotman fasst Blome die verbotene Überschreitung der Rassengrenze als ein Ereignis in einem narrativen Diskurs (31 f.). Gegen das narrative Muster der Kolonialliteratur, das die Übertretung sanktioniert, privilegiert der expressionistische Primitivismus die interrassische Sexualität als Erzählmodell mit antibürgerlicher Stoßrichtung (14). Blome möchte in ihrer Arbeit zeigen, wie sich zwischen den Weltkriegen schließlich ein Konzept von »Rassenreinheit« durchsetzt, das sich weniger an biologistischen, sondern vielmehr an ästhetischen Kriterien orientiert (16).

Eingangs untersucht die Autorin die Darstellung des Sexualverhaltens von Europäern in Afrika in Felix Bryks *Neger-Eros* (1928). Der Entomologe behauptet in dieser ethnologischen Studie, dass sich der weiße Mann, wenn ihn eine schwarze Nackte verführe, überwinden müsse, den Geschlechtsakt zu vollziehen (65). Besonders ausgeprägt sei jedoch der Hass der weißen Frau gegenüber ihrer schwarzen Rivalin (66). Das erste Beispiel für die literarische Kultivierung von Abjektion gegenüber sexuellen Kontakten über die Rassengrenze hinweg ist der Briefroman *Margaretes Mission* (1904) aus der Feder der Frauenrechtlerin Gabriele Reuter. Er führt nach Ägypten, wo der Arzt Rochus in einer Affäre mit einer Patientin, der türkischen Prinzessin Sülzüne, ein Kind zeugt. Damit sich nicht länger ereignen kann, was nicht sein darf, erzwingt das narrative Diskursmuster dieses Literaturtyps ihren Tod (87, 92 f.). Die Titelfigur Margarete findet die Annäherungsversuche eines Mulatten unter dem Einfluss der dominanten rassenhygienischen Vorstellungen »entsetzlich« (88). Nachdem der Arzt ein symbolisches Purifikationsritual absolviert hat, kann er Margarete heiraten (94 ff.). Diese nimmt es als eine Art persönliche koloniale Mission darüber hinaus auf sich, das illegitime Kind zu adoptieren (97).

Auf der schwarzafrikanischen Szene zieht der koloniale Diskurs die Verbotsgrenze scharf durch. Anhand von Hanna Christallers Kolonialnovelle *Alfreds Frauen* (1903) analysiert Blome die Dreiecksbeziehung eines deutschen Siedlers in Togo. Auf der einen Seite steht das Konkubinat mit einer afrikanischen, auf der anderen Seite die Ehe mit einer europäischen Frau. Letztere scheitert aber an der Frage des Umgangs mit dem illegitimen Kind aus dem Verhältnis zur Afrikanerin (98 f.). Die deutsche Frau tritt hier als Verkörperung von Reinheit und als »boundary marker« auf den Plan (101). Das Paradebeispiel für Texte des literarischen Kolonialismus ist Hans Grimms Südwestafrika-Novelle *Wie Grete aufhörte ein Kind zu sein* (1913). In ihr hütet die weiße Tochter des Kolonialherrn die Rassengrenze. Sie erschießt dessen afrikanische Geliebte und deren Bruder, der sich für Grete interessiert, weil die beiden »Bastarde« sich 1904 im Aufstand gegen die Kolonialmacht auf die Seite der Nama-Rebellen stellen (vgl. 108). Die Mission der weißen Frau in der Kolonialliteratur besteht in der Abwehr der »Rassenmischung«, die es mit allen Mitteln zu betreiben gilt, um den Erhalt der kolonialen Macht sicherzustellen.

Im nächsten Schritt wendet sich Blome dem literarischen Exotismus zu. Sie interpretiert eine japonistische Novelle Max Dauthendey, *Den Abendschnee am Hirayama sehen* (1911). Ihr unerhörtes Ereignis ist die Liebesbeziehung einer Deutschen zu einem Japaner (120). Dass dieses Ehepaar durch ein Schiffsunglück getrennt wird, dem die deutsche Frau zum Opfer fällt (127), erscheint einmal mehr als Konsequenz eines etablierten, narrativen Diskurses, dem sich auch das exotistische Genre nicht entziehen kann. Den ersten Teil ihrer Studie schließt Blome mit einer Auslegung von Willy Seidels phantastischer Erzählung *Yali und sein weißes Weib* (1914) ab. Sie handelt von einem weißen Mädchen, das mit einem Schiff in der Magellanstraße Schiffbruch erleidet. Dort leben die Ona, die alle erwachsenen Überlebenden des Unglücks töten. Das Mädchen jedoch wird von dem »Wilden« Yali aufgezogen. Als dieser sie eines Tages zu vergewaltigen versucht, flieht sie, prallt auf der Flucht jedoch gegen eine »schwarze Wand« (132 f.). Blome liest dieses »phantastische Element« als Symbol für die »unüberwindbare Grenze«, die das Mädchen nach ihrer Assimilierung an die Ona von der europäischen Gesellschaft trennt (136). Wolfgang Reif hat Seidel 1975 in seiner Pilotstudie zum Exotismus geadelt und der Entdeckung für würdig befunden. Doch ein Autor, der sich seine Südseereise 1914 vom Auswärtigen Amt bezahlen ließ, um für seinen Auftraggeber tendenziöse Kolonialliteratur abzuliefern, steht Hans Grimm wohl wesentlich näher als Dauthendey.

Blome verweist auf Gauguin als den »Wegbereiter des Primitivismus«, der sich in Polynesien künstlerisch von »seinen Beziehungen zu minderjährigen einheimischen Mädchen« habe inspirieren lassen (153). Sie folgt, wie sich das in der Exotismusforschung leider eingebürgert hat, der von Morice bearbeiteten Version von *Noa Noa*. Diese ist zwar als Schlüsseltext für die Rezeption Gauguins relevant. Aussagen über das Leben des Künstlers auf Tahiti lassen sich mit Bezug auf diese Fassung aber nur eingeschränkt machen. Wenn es in der deutschen Übersetzung beispielsweise heißt, Gauguin sei mit einer »Halbengländerin« (im Original »presqu'une Anglaise«) zusammen, dann bedeutet das nicht, dass ihr Vater Engländer ist. Bei Morice heißt es auch, dass Gauguin diese Titi durch eine gewisse Tehura ersetzt habe (155). Die rekonstruierbaren Tatsachen lauten, dass Gauguin auf Tahiti die Verbindung mit seiner ersten Vahine namens Titi abbricht, und zwar mit der Begründung, dass der Kontakt mit Europäern diese Frau zur Prostituierten korrumpiert habe. Er klassifiziert sie nicht als biologisch,

sondern als kulturell ›halbweiß‹. An ihrer Stelle nimmt er sich Taha'amana von der Insel Rarotonga als Vahine. Gauguin nennt sie Tehamana und kolportiert, dass die etwa 13-jährige von Tonga stamme. Cum grano salis nur lässt sich sagen, dass sich der Exotist Gauguin für authentisch »reine Tahitianerinnen« interessiert (154 f.).

Exemplarisch für den deutschen Primitivismus in der Bildenden Kunst behandelt Blome das Schaffen Ernst Ludwig Kirchners. Das Mitglied der Dresdner Künstlergruppe ›Die Brücke‹ ließ sich von einem Reliefbalken von Palau im Völkerkundemuseum zu seiner Gestaltung erotischer Nacktbadeszenen anregen (156 f.). Blome folgt hier dem Verdikt, das schon Carl Einstein 1926 über die ›sächsischen Primitiven‹ der ›Brücke‹ verhängt hat: Die »expressionistische Inspiration durch die außereuropäische Kunst« sei »in hohem Grade von der imperialen Ausbeutung der in den Kolonien lebenden Menschen und ihren Kulturgütern geprägt« (158). Festhalten lässt sich Blomes Befund, dass die Sexualität im Primitivismus einen hohen Stellenwert genießt (161). In seiner literarischen Variante, im *Tropen-Roman* (1915) des österreichischen Expressionisten Robert Müller, wird sie Mittel zum Zweck einer »Synthese des Modernen mit dem Primitiven«. Neben der kulturellen Amalgamierung im Kontakt der Rassen ist es der hedonistische Sex des europäischen Reisenden mit dem »barbarischen Urweib«, der letztlich zur »Utopie eines neuen Menschentypus« führen soll (172, 188 f.).

Das Tropen-Motiv verfolgt Blome weiter, indem sie auf Carl Sternheims Großstadt-Erzählung *Ulrike* (1916) einschwenkt. Diese löste einen antisemitisch motivierten Skandal mit gerichtlichen Auseinandersetzungen aus, der ihr Erscheinen um mehrere Jahre verzögerte. In ihr tritt mit der Titelfigur eine preußische Adlige auf, die sich von einem jüdischen Maler als »Modell und Geliebte« in eine »Tropen schwarzer Beischlaf« verwandeln lässt. Er benutzt sie als »Rohmaterial« seiner exotistisch-primitivistischen Phantasien und Produktionen«. Sie wird zum Beispiel exotisiert, indem sie sich tätowieren lässt (190 f., 194). Bei Sternheim werde der Primitivismus als Lebenspraxis der Berliner Bohème zwar auch satirisch verspottet. Doch zu einer Verwerfung ihrer Ästhetik kommt es nicht (209). Die Muse stirbt bei der Geburt ihres Kindes und der Maler ersetzt sie durch ein Bild mit dem Titel *Never more*, das auf ein Gemälde Gauguins verweist (212 f., vgl. Abb. 5). Auch Klabund bricht in seinem Gedicht *Der Neger* (1917) mit der Diskursvariante, für die eine sexuelle Begegnung einer weißen Frau mit einem jüdischen oder afrikanischen Mann jenseits der Grenzen des Erzählbaren steht. Bei Klabund ist es ein schwarzer Sklave, der die Allianzpolitik eines Europäers durchkreuzt. Dieser möchte seine Tochter Isold mit einem Nachbarn vermählen. Doch der schwarze Sklave defloriert sie und stirbt mit ihr nach einem Gewaltexzess (226, 236). Das Primitivismus-Kapitel schließt mit einer Interpretation von Robert Müllers Südsee-Novelle *Das Inselmädchen* (1919). In ihr wird das Verbot sexueller Beziehungen zwischen Europäer und Urmensch unter den Bedingungen eines kolonialen Regimes durchgespielt. In diesem Rahmen bleibt sowohl für eine »poetische Utopie« der Rassenmischung als auch für die »›primitive‹ Lebensweise und Ästhetik« nur noch nostalgische Trauer übrig (268). Die Frage stellt sich, ob die tragische narrative Logik des Primitivismus vor dem Siegeszug des Rassenreinheits-Paradigmas kapituliert hat.

Ausgangspunkt des letzten Kapitels von Blomes Studie ist Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922). Hier wird der biopolitische Diskurs von einer »Bio-Ästhetik« (vgl. 276) überlagert, für die eine Formensprache der »Rasseschönheit« kennzeichnend ist. Rasse konstituiert sich für Spengler dadurch, dass ihre Angehörigen einen bestimmten Takt oder Rhythmus teilen (280–284). In einem Buch über *Girrkul-*

tur (1925) behauptet der Psychologe Fritz Giese, dass sich amerikanischer und europäischer »Rhythmus« grundsätzlich unterscheiden: Der amerikanische »Großstadtrhythmus« sei durch den afroamerikanischen Einfluss geprägt worden (292 ff.). Der Architekt Paul Schultze-Naumburg artikuliert die von den Nazis propagierte »Ästhetik der ›nordischen Rasse‹ und der ›Rassenreinheit‹« (306) als Bio-Ästhetik. In seinem Werk *Kunst und Rasse* (1928) verhält sich der Antagonismus von ›vermischt‹ und ›reinrassig‹ wie die »Disharmonie« zur »Harmonie«. Folgt man Schultze-Naumburg, dann orientieren sich Menschen an der vertrauten »Ästhetik der eigenen Rasse«, ihrem »Rhythmus« (310). Hingewiesen sei an dieser Stelle darauf, dass es Stefan Zweig war, der sich im Gegensatz zu solchen Positionen bereits 1909 von einem spezifischen »Rhythmus von New York« fasziniert zeigte. Diesem amerikanischen Takt huldigt auch der Protagonist von Robert Müllers *Tropen-Roman*, wenn er die *pace* rühmt, die im Rhythmus der Tanzkultur von Amazonas-Indianern zum Ausdruck komme.

Blome unterstreicht, dass Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* den »Schlusspunkt der Transformation expressionistischer Ästhetik und Poetik der Vermischung in eine faschistische Rassenlogik der Reinheit« markiert (315). Sie macht darauf aufmerksam, dass beiden Strömungen gleichermaßen eine »bioästhetische Mythologie« zugrundeliegt (321). Die Autorin macht jedoch auch hinreichend deutlich, dass es keinesfalls eine »folgerichtige Entwicklung von den literarischen Dystopien der Rassenmischung im Kaiserreich über die Utopien der Rassenmischung im Primitivismus bis hin zu den faschistischen Rassentheorien der Weimarer Republik« gibt. Der entscheidende Unterschied liegt neben der unterschiedlichen Beurteilung kultureller Formen in der »Bewertung ›interrassistischer‹ Sexualität«. Trotz dieser Feststellung sieht Blome den aus dieser Perspektive auf der Hand liegenden Zusammenhang zwischen dem kolonialen Rassendiskurs und dem Antisemitismus der Nazis noch nicht umfassend geklärt (326).

Die Autorin lässt sich nicht verleiten, einen Expressionisten wie Robert Müller als Protofaschisten zu verhaften, bloß weil sich bei ihm an verschiedenen Stellen ein ambivalentes Spiel mit Gedankenfiguren findet, die Ähnlichkeiten mit dem von den Nazis kultivierten Diskurstyp aufweisen. Zwar beziehen sich während der Jahrhundertwende die verschiedensten Lager auf den biopolitischen Diskurs, aber anhand der unterschiedlichen Einstellung vor allem zu Reinheit und Vermischung lassen sie sich auch auseinanderhalten. Unter diesem Aspekt fällt die Kontinuität zwischen kolonialem Diskurs und der Rassenideologie der Nazis allerdings ins Auge, wie sie der für die Ächtung der Rassenmischung als akademische Autorität maßgebliche Eugen Fischer auch biographisch verkörpert. Dass es auch in bioästhetischen Fragen Kontinuitäten gibt, zeigt ein Blick auf ein Machwerk mit dem Titel *Die Rassenschönheit des Weibes* von Karl Heinrich Stratz. Die erste Auflage erschien 1901, 1927 kam die 20. heraus, die letzte konnte noch 1940 gedruckt werden. »Mischungen« - heißt es da - erreichten »nie den hohen Grad körperlicher Schönheit und Vollkommenheit« der »durch strenge, jahrhundertelange Auslese gezüchteten Geschlechter rein weißer Abstammung«. Das Buch von Stratz ist bereits andernorts in die Diskussion über diese Thematik einbezogen worden, und angesichts der von Blome aufgearbeiteten Materialfülle setzen solche Hinweise die Leistung der Autorin auf dem Gebiet der Bio-Ästhetik nicht herab. Für ihre Synthese kann sie auf eine im Literaturverzeichnis hinreichend ausgewiesene Sekundärliteratur zurückgreifen. Es mögen die Anforderungen an das Genre der Doktorarbeit sein, welche die Autorin veranlassen, die von ihr geschlossenen For-

schungslücken an verschiedenen Stellen etwas breiter zu machen als sie tatsächlich sind (vgl. 18, 25, 27 f.).

Vor allem Arbeiten, die mit dem postkolonialen Konzept der Hybridität operieren, haben sich während des Entstehungszeitraums dieser Dissertation explosionsartig vermehrt. Aus dem Wissenschaftsbetrieb, seinen Graduiertenkollegs und Konferenzen, ist der Begriff nicht mehr wegzudenken. Blome hat diese Entwicklung offensichtlich aufmerksam verfolgt. Auffällig ist vor diesem Hintergrund, dass sie den Term ›Hybridität‹ vermeidet, weil er ihr von der Biologie über soziolinguistische Aussagen bis hin zur Gattungstheorie in allzu unterschiedlichen Kontexten auftaucht. Die Verwendung des schillernden Begriffs findet sie unter anderem deshalb fragwürdig, weil er »eine positive und subversive Akzentuierung in der postkolonialen Theoriebildung erhielt«. Sie verweist bei dieser Gelegenheit auf einen polemischen Essay von Kien Nghi Ha aus dem Jahr 2005. Ha erklärt an diesem Ort das Konzept der Hybridität zum modischen Schlagwort einer Kulturindustrie, die es ihren kapitalistischen Verwertungsinteressen unterworfen und mit einem fetischartigen Mehrwert an positiven Konnotationen assoziiert habe. Ha hat sich inzwischen mit einer ausführlichen Monographie um die von Blome geforderte »kulturhistorische Einordnung« bemüht (33). Ihr Titel bedient sich derselben Stichworte wie das Buch von Blome: *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen ‚Rassenbastarde‘* (2010). Blome erklärt, sie habe von diesem Buch erst nach der Fertigstellung ihres Manuskripts erfahren (22). Anders als Ha weiß Blome, die im Nebenfach Ethnologie studiert hat, dass sie sich mit der Verwendung von Reinheit als dem Gegenbegriff zu Hybridität auf das von Mary Douglas präfigurierte Feld begibt (12). Mit dieser entpuppt sich der ›Bastard‹ als ›matter out of place‹, und die rassenhygienische Raserei in Anthropologie und Literatur erweist sich als biopolitischer Versuch, diesen aus der sozialen Ordnung der Gesellschaft auszustoßen. Als Antagonist zu den Mächten der Purifikation ist das Hybride zwangsläufig subversiv. Warum sollte es problematisch sein, das Konzept der Hybridität wissenschaftspolitisch gegen die gefährlichen Apostel der Reinheit in Stellung zu bringen? Explizit Distanz zu wahren gilt es selbstverständlich zu solchen Positionen, die Hybridisierung im 19. Jahrhundert im Anschluss an Häckel als ein sozialdarwinistisches Mittel des imperialistischen Projekts betrachtet haben.

Der wichtigste Unterschied zu Ha besteht darin, dass Blome ihre Dissertation direkt aus einem abgegrenzten Quellenkorpus heraus geschrieben hat. Sie hat es nicht nötig, sich von einem Beitrag, der solchen philologischen Ansprüchen nicht genügt, Vorschriften über die Verwendung ihrer Metasprache machen zu lassen. Die »Frage der Hybridität« taucht in der deutschen Anthropologie im Übrigen wortwörtlich bereits im Werk von Theodor Waitz (1859) auf, das Blome auch ausgewertet hat (vgl. S. 336). Es geht hier um ein im historischen Kontext verankertes Konzept. Im Vergleich zu ›Rassenmischung‹ – ganz zu schweigen vom Term ›Bastardisierung‹ – wäre der Begriff der Hybridisierung heute nicht mit negativen Konnotationen behaftet, die man dauernd mit spitzen Fingern entwerten oder umwerten müsste. Die Autorin überlässt es mit der Wahl ihrer Begrifflichkeit dem Rezensenten, ihr Buch als einen produktiven Beitrag zur postkolonialen Debatte über die Hybridität kenntlich zu machen.

Thomas Schwarz

Kenneth Patrick Clarke: *Chaucer and Italian Textuality*. Oxford (Oxford University Press) 2011. 234 S.

Spätestens seit der Publikation von Charles Muscatines Studie zu Chaucers französischer Tradition, die einen reichen literarischen Bezugsrahmen an die Stelle der zuvor postulierten *ex-nihilo*-Erschaffung einer neuen englischsprachigen Dichtung gerückt hat, gilt für Chaucers Werke die Formel: »if his diction and syntax were English before him, his style was not.«³ Die weitere Forschung befaßte sich neben der französischen vor allem mit der italienischen Literatur⁴; ein komparatistischer Zugang, der die Bedeutung verschiedenster Autoren und Traditionen des europäischen Festlandes für Chaucer hervorstreicht, und dem sich auch die Monographie K. P. Clarks verschreibt, deren thematischer Schwerpunkt in erster Linie auf den buchgeschichtlichen Umständen der Textproduktion im 14. Jahrhundert liegt, also auf Form und Inhalt der individuellen Manuskripte.

Diese enthalten Textfassungen, die sich zum Teil beträchtlich von den heute üblichen wissenschaftlich edierten unterscheiden, die aber gerade im Zusammenhang mit der produktiven Rezeption wahrgenommen werden sollten, denn »very few medieval readers had the opportunity to examine many copies of the same text« (164). Die Methode des Verf. besteht also einerseits in der Untersuchung einzelner Handschriften, um dadurch zu neuen Erkenntnissen über Chaucers literarisches Schaffen zu gelangen; andererseits stellt Clarke aber auch allgemeine, der Textinterpretation dienliche Beobachtungen über das Konzept der Textualität im Mittelalter an. Die Vermischung der beiden Tendenzen mag ein Grund dafür sein, dass der vorliegende Band vor allem hinsichtlich seiner Gesamtgestalt enttäuscht. Die vier längeren Kapitel (Chaucer and Ovid; Boccaccio as Glossator; Reading Boccaccio in the Fourteenth Century; Chaucer as Glossator?) behandeln verschiedene Fragestellungen, die jedoch ohne die Aussagen Clarks in Einleitung und Conclusio (zusammen etwa acht Seiten) bisweilen schwer auf einen Nenner zu bringen sind, und deren Relevanz für das Thema sich oft nicht unmittelbar erschließt.

Dabei zeigen gerade die Kapitel drei und vier (95–128; 129–162), dass selbst durch das Verfahren der Analogie wertvolle Erkenntnisse gewonnen werden können, gerade weil die Verbindung Chaucers zu allen Aspekten der italienischen (und französischen) Literaturproduktion außer Zweifel steht: Zunächst behandelt der Verf. – ausgehend von der Rolle, die Boccaccio im Schaffen Chaucers spielt – die Frage: »what did the earliest copies of the *Decameron* look like« (95). In diesem Zusammenhang werden verschiedene Themen berührt: die Verbreitung der Novellensammlung in Teilen; die Illustrationen eines Codex; die Gegenüberstellung des Textes mit dem *Corbaccio* in einem anderen (und Boccaccios persönliche Einbindung in beiden Fällen); weiters die Rolle der Randglossen in verschiedenen *Decameron* Handschriften, speziell zur Griselda-Novelle (X, 10), schließlich deren Bedeutung für Petrarcas lateinische Übersetzung dieses Textes in den *Seniles* (Buch XVII), die zentrale Textfassung für die europaweite Verbreitung der Novelle. Die logische Verknüpfung dieser unterschiedlichen Aspekte

3 Charles Muscatine: *Chaucer and the French Tradition. A Study in Style and Meaning*. Berkeley 1957, 5.

4 Für eine umfassende Darstellung vgl. Warren Ginsberg: *Chaucer's Italian Tradition*. Ann Arbor 2002.

läßt teilweise etwas zu wünschen übrig, jedoch erfüllen sie ihren Zweck: sie streichen die Bedeutung des Manuskriptes, und zwar als Gesamterscheinung, hervor: »any attempt at fully accounting for medieval reading must treat fully of the particularities and complexities of the medieval manuscript book« (6).

Diesem Sachverhalt entspricht Kapitel vier, wo die gewonnen Erkenntnisse auf eine Reihe von entsprechenden Randglossen in den *Canterbury Tales* übertragen werden, speziell auf zwei Manuskripte der *Clerk's Tale* und des *Wife of Bath's Prologue*, »because they present particularly powerful examples of tales that negotiate textual authority and do so in contrasting ways« (136), und weil diese zudem von Chaucer selbst stammen könnten (»The case for the authorial status of these glosses cannot be proved either way«, 7). Die wesentlichen Themen des Bandes werden so nachvollziehbar zusammengeführt. Was die mittelalterlichen Stellenkommentare betrifft, sind sowohl jene zu Chaucer als auch die zu Boccaccio in zwei hilfreichen Appendices versammelt (165–184), was manche der Darstellungen verdeutlicht. Diesen Abschnitten liegt trotz einiger Schwächen eine beachtliche Syntheseleistung zugrunde. Es ist nicht das geringste Verdienst des Verf., eine umfassende Auswahl an Ergebnissen der italienischen Forschungsliteratur einem anglistischen Publikum zugänglich zu machen.

Problematisch hingegen ist vor allem der Umstand, dass es Clarke nicht gelingt, mit dem Aufsatz, der den Band eröffnet, folgerichtig zum zentralen Thema hinzuzuführen. Zwar geht es nach einer Einleitung zur »materiality of reading« (3) vornehmlich um die »compelling evidence that Chaucer came into contact with [Filippo] Ceffi's translation of the *Heroides*« (29), die neben Ovids Original eine wichtige Rolle für den Text der *Legend Of Good Women* gespielt haben soll; gleichzeitig wird diese Argumentation jedoch durch mehrere andere ausführliche Punkte verdeckt (Ovids Stellenwert im Mittelalter; die Tradition des *accessus* in den Handschriften), die zwar eine gewisse Relevanz aufweisen, aber in der vorliegenden Form wie eine Abfolge von Kurztexten oder gar Fußnoten wirken. Dass die Gewichtung von Clarkes Erläuterungen etwas willkürlich anmutet, kompliziert den Text zusätzlich. So kann man eine knappe Ovidbiographie (und *Heroides*-Einführung) durchaus als überflüssig betrachten, schließlich handelt es sich bei ihm in der Tat um »one of Rome's most celebrated writers« (10); gleichzeitig steht ein Hinweis wie »reminiscent of Boccaccio's introduction to the fourth day of the *Decameron*« (38) kommentarlos im Text. An einer anderen Stelle wird eine Eigenwilligkeit einer *Tale of Sir Thopas*-Handschrift als »visual joke at the expense of the teller and his tale« (2) kommentiert, was ohne die im Beleg zitierte Literatur weitgehend unverständlich bleibt.

Das zweite Kapitel ist von ähnlichen Problemen geplagt; zudem wird die Lektüre durch einen etwas holprigen Stil erschwert (»Dante wrote his *Comedia* in the first years of the century and provided it with a poem that would be fervently discussed«, 47; »Petrarch's entire oeuvre is nothing but a process of writing and rewriting«, 48; »Boccaccio did not just gloss his own work«, 48), wobei Clarkes Prosa in den späteren Kapiteln etwas an Klarheit gewinnt. Gleichzeitig sind seine Bemühungen um stilistische Abwechslung mitunter wenig hilfreich, wenn z. B. *Decameron* und *Centonovelle* ohne Erklärung synonym gebraucht werden (107). Vor allem die zahlreichen Beschreibungen von Manuskripten⁵ sowie die Auswertung einer über 700 Titel umfassenden Biblio-

5 Im Rahmen dieser verweist Clarke wiederholt auf Gérard Genettes *Seuils* (Paris, 1987), dessen »critical vocabulary [...] of great benefit to medievalists describing the medieval page« (60)

graphie scheinen insgesamt die Textredaktion erschwert zu haben. Das darf allerdings kaum als Entschuldigung dafür gelten, dass es dem Band nicht allein zwischen den Kapiteln, sondern manchmal unmittelbar zwischen einzelnen Absätzen an Kohärenz mangelt: »*The Knight's Tale* opens with a motto drawn from the final book of the *Thebaid*. This is the same motto found in a subgroup of the ›α‹ family of *Anelida* manuscripts« (63) heißt es einmal; und das wäre eine interessante Information, wären ihr nicht mehrere Seiten einer Diskussion eben dieser Stausstelle vorausgegangen, in deren Rahmen zwar die Manuskripttradition im Detail dargelegt, jedoch nur auf *Anelida and Arcite*, nicht aber auf *The Knight's Tale* verwiesen wurde.

All dies geht unmittelbar auf Kosten der Lesbarkeit einer Monographie, die im Detail bisweilen durchaus neue Einsichten liefert und grundsätzlich viel Material zu den einzelnen Themen versammelt. Bezeichnend ist vor allem, dass die Zusammenfassung der Kapitel am Ende der Einleitung (7) mehr über deren Absicht verrät, als aus dem eigentlichen Text herauszulesen ist. So bleibt ein äußerst zwiespältiger Eindruck eines Bandes, dessen fachlich gelegentlich beachtliche Qualitäten nicht nur durch sprachliche Ungenauigkeiten beeinträchtigt werden: Die beobachtete Zergliederung in kleine Abschnitte, die inhaltlich zusammengehörig wären, und aus denen sich vielfach überzeugende Argumentationen entwickeln hätten lassen, macht selbst die Benützung kürzerer Passagen bisweilen problematisch. So beschränkt sich der längerfristige Nutzen von *Chaucer and Italian Textuality* letztlich wohl vor allem auf die Rolle als Stellensammlung und Bibliographie; das recht genaue Sachregister erleichtert dabei die Recherche.

Daniel Syrový

sei, beschränkt sich dabei aber letztlich auf den Begriff des *Paratextes*, den er auf verschiedene Textteile anwendet; ein ernstlicher terminologischer Gewinn darf dabei angezweifelt werden. Überdies wird der Begriff wiederholt irrtümlich mit der Phrase »la littérature au second degré« umschrieben (3, 60).

Sammelrezensionen

Wolf, Werner (Hg.): *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam, New York (Rodopi) 2009.

Ders. (Hg.): *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam, New York (Rodopi) 2011.

Selbstreferenz ist in der Literaturwissenschaft wie auch im transmedialen Diskurs ein breit diskutiertes Phänomen, dessen Bestandsaufnahme inzwischen weit gediehen ist.¹ Maßgeblichen Anteil daran hat der Grazer Werner Wolf, namentlich mit den inzwischen fünf Sammelbänden der Reihe »Studies in Intermediality«, deren erste drei auch bereits, mal offener, mal impliziter, diesen Gesichtspunkt² quer durch die Künste würdigten. Es handelte sich um Bände zur Rahmung und Grenzziehung, zur *descriptio* und zur allgemeinen Intermedialität³. Die Bände 4 und 5 der Serie widmen sich nun ganz der Metareferenz, und zwar zunächst transmedial (die implizite These des Bandes lautet also, dass man gerade – aber nicht nur – Metareferenz jenseits der medialen Grenzziehungen analysieren sollte), um dann noch einen Schritt weiterzugehen und den »metareferential turn« auszurufen.

Der umfangreiche Band »Metareference across Media« gliedert sich in Sektionen, die sich dem Thema in verschiedenen Künsten bzw. Kunstfeldern widmen, wobei die Anzahl derjenigen Beiträge vergleichsweise hoch ist, die zum wiederholten Mal über spezielle Aspekte des Gesamtphänomens berichten. Die meisten Sammelbände zur ästhetischen Selbstreferenz enthalten Rubriken zu Literatur, Musik, bildender Kunst und Film, was auch diesmal der Fall ist. Meist bleibt ein Überhang »anderer« Künste, die in einem Sammelabschnitt diskutiert werden. Hier werden diese sortiert nach »Individual Media« und »More than One Medium«: Fotis Jannidis behandelt Metareferenz in Computerspielen, Doris Mader in Hörbüchern, Karin Kukkonen in Comics und Ingrid Pfandl-Buchegger und Gudrun Rottensteiner in einer besonders exquisiten Kunstform, der englischen *Masque*, die hier als frühe Ballettform betrachtet wird. Die transmedialen Abhandlungen hingegen beleuchten das komplementäre Verhältnis von Metadrama und Metafilm (Janine Hauthal) bzw. das abstrakte und insofern auch für die Eingangsrubrik maßgebliche Phänomen der Form- und Strukturzitate (Andreas Böhn). Einer der letzten veröffentlichten Beiträge von Erika Greber (†) gilt

1 Vgl. meine Rezensionen zu Janine Hauthal u. a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin, New York (de Gruyter) 2007, in: *Komparatistik* 2010, 154–156 und zu: Walter Bernhart, Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Music*. Amsterdam, New York (Rodopi) 2010, ebd., 157 f.

2 Wolf bevorzugt den Begriff »Metareferenz«, wodurch manche Verwirrung, aber auch einige Chancen der auf das »Selbst« fixierten Terminologie (vgl. Ipsoreflexivität) beseitigt werden, in der Summe aber zweifellos eine von den *verba* stärker auf die *res* abstrahierende Klassifikation der künstlerischen Sachverhalte möglich wird.

3 Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam u. a. 2006; Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.): *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam u. a. 2007; Stephanie A. Glaser (Hg.): *Media inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam u. a. 2009.

der Metareflexion im russischen Futurismus. – Eine relativ geringe Rolle spielt diesmal die Literatur, die in Reinform nur vertreten ist durch Daniella Jancsós Beitrag über William Carlos Williams' Gedichte. Genaugenommen ist hier der Fall erfüllt, dass die intrapoetische Reflexion über eigene Schreibverfahren, also Texte, die zugleich Gedichte und Autorenpoetik sind, als prinzipiell bei fast allen Autoren der Moderne identifizierbarer Modus der Selbstbezüglichkeit beleuchtet wird. Schon Hans Ulrich Seebers Auseinandersetzung mit H. G. Wells und Beryl Bainbridge gilt weniger der Erzählliteratur als deren Thematisierung »neuer« Medien, wobei dies im Grunde nicht mehr in das Gebiet der Metareferenz fällt. – Dass die Filmkomödie »Stranger than fiction« zum Gegenstand eines Aufsatzes wird (Barbara Pfeifer), liegt auf der Hand, insofern hier die Rebellion der fiktionalen Kreatur metaleptisch ausgespielt wird.⁴ Jean-Marc Limoges versucht eine wirkungsästhetische Analyse, um das Verhältnis von Selbstreferenz und Illusion im Kino zu reflektieren. Von besonderer Relevanz, weil in der bisherigen Debatte deutlich unterrepräsentiert, ist die Analyse von Jean Nouvels Meta-Architektur durch Henry Keazor. Die typische *mise-en-abyme*-Struktur der Selbstreferenz zeigen Katharina Bantleon und Jasmin Haselsteiner-Scharner an Fotoprojekten von Thomas Struth, in denen das Museum zugleich Ort und Objekt der Abbildung ist. – Ein Schwerpunkt des vorliegenden Bandes ist, man möchte hinzufügen, bemerkenswerterweise, die Musik, wobei zunächst Popmusik der Gegenwart (Martin Butler) eine Rolle spielt. Dass der Schwerpunkt metareferentieller Musik traditionell im textbasierten Musiktheater zu finden ist, wird von den meisten Einzelstudien gemeinhin bestätigt; hier vertritt diese Richtung David Francis Urrows, der sich den pastichierten Opern in Lloyd Webbers »Phantom der Oper« widmet. Genauso typisch ist inzwischen die Analyse von »intertextueller« Metaisierung in zitathaft Instrumentalmusik, hier vertreten durch Tobias Janz' Aufsatz über Beethovens Prometheus-Variationen. Wesentlich schwieriger gestaltet sich die Diskussion von Metareferenz dort, wo Text nicht und fremde Musik nicht nachweislich involviert ist. Genau diesem Problem gilt der Beitrag von Jörg-Peter Mittmann, der versucht, prinzipielle Überlegungen an Luciano Berios »Sinfonia« anzuschließen. Ein anderer Fall ist die nicht-vokale Musik Robert Schumanns (René Michaelsen). Einen weiteren, möglicherweise auch für die Literaturwissenschaft fruchtbaren Ansatz bietet Hermann Danuser, der den metareferentiellen Wert von Werktiteln in der Musik zeigt, etwa an Florian Leopold Gäßmanns »L'opera seria«, einer Trouvaille aus dem 18. Jahrhundert, Maurice Ravels »La valse« oder Berios Werken »Opera« und eben »Sinfonia«. Schließlich wird der Band von vier gewichtigen Studien ins Thema geleitet, die zwar mit Einzelbeispielen arbeiten, aber mehr als die übrigen einen theoretischen Schwerpunkt setzen. Es handelt sich um eine Definition der Metareferenz aus Sicht des Semiotikers (Winfried Nöth), um die Analyse der Deixis, die gewissermaßen eine der metareferentiellen Gesten in *nuce* darstellt (Andreas Mahler), um die Selbstbezüglichkeit des Erzählens als transgenerisches und transmediales Phänomen (Irina O. Rajewsky) und die genreübergreifenden funktionalen Aspekte der Metalepse (Sonja Klimek). Die eigentliche Einleitung des Buchs könnte aber strenggenommen auch als selbstständige Publikation Aufmerksamkeit beanspruchen, denn Werner Wolfs Überblick über Formen und Funktionen der Metareferenz kann zwar einerseits nicht vermeiden, bereits anderswo Gesagtes zu

4 Vgl. Achim Hölter: Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion. In: *Komparatistik* 2007, 29–53.

wiederholen, liefert aber ohne Frage eine schwer zu überbietende Synthese inklusive der notwendigen Bibliographie. Von besonderem Wert ist auch wieder der klare analytische Ansatz, der sich auf Terminologie und Taxonomie ebenso erstreckt wie auf die Prüfung von Erklärungsversuchen.

Der jüngst erschienene, nicht weniger voluminöse Band gliedert sich in fünf Hauptteile, die den visuellen Künsten (Teil 2), Film und Fernsehen (Teil 3) und der Musik (Teil 4) gewidmet sind, vor allem aber der Interdependenz von Literatur und anderen Medien (Teil 1); den Abschluss machen zwei sozusagen exzentrische Beiträge zu Webcomics (Jeff Thoss) bzw. zur Verbraucherkultur, also Werbung (Roy Sommer). Den ersten, umfangreichsten Sektor leitet ein ingenieuser Aufsatz von Andreas Mahler ein, der sich einem altbekannten Phänomen widmet, dem Ausweichen auf eine Metaebene als Ersatz für eigentliches Schreiben, was sich thematisch als Schreiben über Schreibblockaden umsetzt. Sonja Klimek handelt über die Potenzierung/Logarithmierung von Fantasy-Literatur, drei weitere Aufsätze widmen sich jeweils einem einzelnen Werk der literarischen Metareferenz, wobei der Fokus auf dem Verhältnis zur ikonischen Kunst, namentlich der Fotografie, liegt (John Pier über William Gass: »Willy Masters' Lonesome Wife«; Wolfgang Funk über Dave Eggers: »A Heartbreaking Work of Staggering Genius«; Christine Schwanecke über Marianne Wiggins: »The Shadow Catcher«). Vom Simulieren oder Kotextualisieren des Fotografischen zur Betonung des Printmediums im Printmedium ist es nur ein Schritt. Konsequenterweise referiert Grzegorz Maziarczyk über »Typographic Experimentation in Contemporary Fiction«, ein substantielles Feld gerade, insofern die vielfältigen Forschungen zur visuellen Poesie auch stets aufmerksam waren für davon abgeleitete, natürlich seit Rabelais und Sterne als selbstverweisend bekannte Verfahren, innerhalb von Erzählkontinua Spiele mit dem Druckbild zu integrieren. Hierher gehört auch Doris Maders Analyse von Peter Nichols' »A Piece of my Mind«. Eine besonders naheliegende und wichtige Variante der Neben- und Mitexistenz von Buch und Fernsehen (bzw. Video) ist bekanntlich Mark Danielewskis Roman »House of Leaves«, über das Alexander Starre gemeinsam mit der Fernsehserie »The Sopranos« handelt. Naturgemäß ist es in einem solchen Band schwierig, die Beiträge letztgültig nach Künsten zu klassifizieren; daher darf man davon ausgehen, dass die einzelnen Gruppen jeweils das Leitmedium in den Mittelpunkt stellen. Im zweiten Teil findet man demgemäß einen Beitrag von Claus Clüver über die metareferentiellen Qualitäten von Wandmalereien und Graffiti. Katharina Bantleon widmet sich dem Phänomen der Metaisierung innerhalb moderner Kunstströmungen, insbesondere der Rahmung gegebener Objekte durch die Appropriation Art. Würde eine eigene Sektion zur dramatischen Literatur ausgefüllt, so hätte Pamela C. Scorzins Beitrag über »Metascenography« sicherlich eher dorthin gepasst; klar ist, dass sich die Inklusion autoreferentieller Indizes in der Inszenierungskunst bzw. in Regiekonzepten oder Bühnenbildern nicht vollständig von Strukturen des Metatheaters trennen lässt, die den Bühnentexten eingeschrieben sind. – Auch die reich ausgestattete Sektion zu Film und Fernsehen verrät eine natürliche Verwandtschaft zu den übrigen Abschnitten. Es fällt aber auf, dass mit Ausnahme von Henry Keazors wohlbegründetem und gleichsam überfälligem Aufsatz über Metareferenz in »The Simpsons« alle anderen Beispiele gattungsdeskriptiven Charakter haben, also an die Stelle von Fallstudien Thesenbildungen zu formalen Gruppen und Genres favorisieren. Man wird dies als Zeichen dafür werten dürfen, dass inzwischen – nicht zuletzt eben dank der »Studies in Intermediality« – das Bewusstsein für die übergreifenden Gesetz-

mäßigkeiten gewachsen ist oder auch das Zutrauen, über allgemeinere Beobachtungen zu tauglichen Aussagen zu gelangen. So kommt es, dass einerseits Dagmar Brunow über metareferentielle Verfahren im schwarzen britischen Kino informiert (was immer noch ein wenig Fallstudiencharakter hat), andererseits aber resümierend und pointierend, überdies mit gewisser Ausführlichkeit gehandelt wird über Meta-Fernsehen (Irina O. Rajewsky am Beispiel des italienischen TV), Meta-Trickfilme (Erwin Feyersinger), Meta-Horror (Nicholas de Villiers) und Meta-Pornographie (Michael Fuchs). Wiederum an das Theater gebunden ist Walter Bernharts Analyse einer speziellen selbstbezüglichen Operninszenierung, nämlich Katharina Wagners »Meistersingern«. Im weitesten Sinne in diese Verwandtschaft gehören die Essays zum schwierigen Abschied von der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts (Tobias Janz) und noch einmal eine Auswertung metareferentieller Impulse in der gegenwärtigen Popmusik durch Martin Butler. Den Schwerpunkt des Bandes liefert aber ohne Frage ein Grundsatztext, nämlich Werner Wolfs 50-seitige Einleitung »Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?« Dort belegt er zunächst das Vorhandensein einer Welle der Selbstzüglichkeit in den Künsten selbst, aber eben auch im Sprechen über sie induktiv-quantitativ (natürlich breitet Wolf das Material selbst an dieser Stelle nicht noch einmal aus, sondern reflektiert über die Triftigkeit quantitativ-proportionaler Argumente, aber gerade die Möglichkeit zur Abbreviation in der Künste-Debatte, in der es mittlerweile genügt, an allgemein bekannte metareferentielle Bilder, Filme, Texte, Musikstücke usw. zu erinnern, ist das beste Argument). Schließlich resümiert Wolf in der bewährten epistemologischen Geste seiner Arbeiten und auch dieser Einleitung die Typen von Erklärungen für das Zustandekommen des »metareferential turn«, nämlich diverse Modelle zur (besonders langfristigen) Evolution der Künste sowie akzidentelle bzw. substantielle Funktionen, mit der Metareferenz in den kulturellen und medialen Prozessen entweder als Nebenprodukt auftritt oder einen wesentlich innovativen, unverzichtbaren Beitrag zum ästhetischen Diskurs leistet.

Achim Hölter

Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. Tübingen (Narr Francke Attempto Verlag) 2011 (= UTB 1705). 425 S.

Ders.: *Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen (Narr Francke Attempto Verlag) 2011. 169 S.

Peter V. Zimas Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft hat wohl viele Studierende der Komparatistik durch ihr Studium begleitet. Nun ist das Werk in der zweiten Auflage erschienen, überarbeitet und durch Kapitel zur Vergleichenden Gattungsgeschichte (behandelt am Beispiel des Romans) sowie der Thematologie und Mythenforschung ergänzt. Gleichzeitig erscheint ein weiterer Band des Klagenfurter Professors für Vergleichende Literaturwissenschaft, in dem er Arbeiten zur Theorie des Fachs vorlegt: *Komparatistische Perspektiven*. Auch er soll im Rahmen dieser Rezension kurz besprochen werden.

Zima versteht seine Einführung als »Beitrag zur Methodendiskussion« (xi) und formuliert entsprechend in der Einleitung zur Neuauflage vier Fragen die institu-

tionelle und theoretische Funktion der Komparatistik betreffend, die für ihn in der Vergangenheit kaum diskutiert wurden. Diese thematisieren, erstens, die Auswirkung von Sprache und Nationalkulturen auf die theoretischen Diskurse des Faches, zweitens die Möglichkeiten der Komparatistik zur theoretischen Reflexion, vor allem was die kulturelle und sprachliche Bedingtheit von Theorien betrifft, drittens, damit in engem Zusammenhang stehend bzw. darauf aufbauend, eine Weiterentwicklung der Ideologiekritik durch das Fach sowie, als letzte Frage, die Anschließbarkeit der Komparatistik an die Allgemeine Literaturwissenschaft sowie die vergleichenden Sozialwissenschaften: Zima fragt, wie Methoden und Ansätze bzw. Diskussionen aus diesen Bereichen für die Vergleichende Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden können.

Vor allem die letzte Fragestellung steht im Zentrum von Zimas Buch, wie er im Vorwort zur Neuauflage festhält. Er möchte eine »soziosemiotische oder textsoziologische Komparatistik« (x) entwerfen, die an der Kritischen Theorie sowie an Bachtins Dialogbegriff orientiert ist und »ihren Standort innerhalb der Problematik der Spätmoderne selbstkritisch reflektiert« (x). Damit einher geht der zweite Anspruch des vorliegenden Werks, das neben der Methodendiskussion zugleich eine »vergleichende Studie über die Moderne« (xi) darstellt. Dies äußert sich neben der angesprochenen Reflexion auf theoretischer Ebene in Form der vielen Beispiele, die Zima immer wieder zur Illustration heranzieht. Auf diese Weise widmet er Teilkapitel der beispielhaften Diskussion bestimmter Problematiken, die zeitlich vor allem im Bereich der Spät- und Postmoderne verortet sind, wie z.B. der mondänen Konversation in den Dramen Oscar Wildes und Hugo von Hofmannsthals, Pio Baroja als Nietzsche-Leser oder dem typologischen Vergleich von Jaroslav Hašek und Franz Kafka.

Zima gliedert sein übersichtlich gestaltetes Buch in neun Abschnitte sowie eine Einleitung. Letztere setzt sich bereits intensiv mit der Positionierung des Faches auseinander indem sie versucht, prinzipielle Fragen des Verhältnisses der Komparatistik zur Ästhetik bzw. zu anderen Fächern wie der Allgemeinen Literaturwissenschaft, anderen Vergleichenden Wissenschaften, der Nationalphilologien und der Kulturwissenschaft zu stellen. In der Einleitung plädiert Zima dafür, dass sich die Vergleichende Literaturwissenschaft auf das Programm der frühen Kritischen Theorie besinnen und eine Kombination von sozialwissenschaftlicher Methodologie mit philosophischer Reflexion anstreben soll. Er hält weiters fest, dass die Vergleichende Literaturwissenschaft primär eine Literaturwissenschaft ist, dass sie sich also vor allem mit »verbalen Texten« (7, auch: fiktionale Texte, in einem späteren Kapitel argumentiert Zima »für einen dialogischen Literaturbegriff«, 98 ff., mehr dazu später) beschäftigt und daher die Allgemeine Literaturwissenschaft als ihr theoretisches und methodologisches Repertoire zu verstehen ist, das die Komparatistik für den Vergleich fruchtbar macht. Die Konzentration auf die ›Literatur‹ wird auch in der fachtheoretischen Auseinandersetzung mit der Kulturwissenschaft propagiert, die (wie auch z. B. sozialgeschichtliche Ansätze) die Möglichkeit bietet, sich mit dem soziokulturellen Kontext von Texten auseinanderzusetzen, gleichzeitig aber die Gefahr der Verselbständigung historischer Kontextanalysen birgt. Neben der Allgemeinen Literaturwissenschaft sollte sich die Komparatistik auch an den anderen Vergleichenden Wissenschaften orientieren, als Beispiel nennt Zima die Vergleichende Erziehungswissenschaft sowie die Vergleichende Politikwissenschaft, deren Interessen (z. B. die Rolle des Literaturunterrichts) bzw. Methoden (z. B. der typologische Vergleich) verwandt sind und für das eigene Fach fruchtbar gemacht werden können. Ein Anknüpfungspunkt zu diesen Bereichen besteht auch darin, dass

diese Vergleichenden Wissenschaften den Sozialwissenschaften zugerechnet werden, denn Zima argumentiert mit Jurij Lotman, dass die Komparatistik wie jede Textwissenschaft in den Sozialwissenschaften verwurzelt sei, in der Kultursemiotik, der Anthropologie, der Soziologie. Die Nationalphilologien schließlich sieht der Autor so lange als berechnete Institutionen an, so lange Nationen als Objektkonstruktionen auch in anderen Bereichen (wie der Wirtschaftswissenschaft oder der Politologie) bestehen. Die Komparatistik kann im Verhältnis zu den Nationalphilologien eine ergänzende und unterstützende Rolle einnehmen, das Spezifische der einzelnen Literaturen wird erst im Vergleich erkennbar.

Schon in der Einleitung und später immer wieder hält Zima fest, dass jede theoretische und methodologische Entscheidung gleichzeitig eine ideologische und ästhetische ist. In diesem Lichte könnte man die folgenden zwei Abschnitte seiner Einführung lesen. Der erste gibt einen Überblick über die Geschichte des Faches in den verschiedenen Sprachräumen: In Frankreich, im englisch- und deutschsprachigen Raum und in vergleichender Darstellung. Es gelingt Zima hier, knapp die wichtigsten Strömungen und Akteure vorzustellen, dabei werden Themen, die in späteren Kapiteln genauer besprochen werden, bereits aufgegriffen. Im zweiten Abschnitt legt Zima, aufbauend auf der historischen Entwicklung, sein eigenes Konzept der »Komparatistik als dialogische Theorie« (69) dar. Hier führt der Autor aus, inwiefern die Komparatistik als »kritische Metatheorie« (71) fungieren kann, deren Position es ermöglicht, den kulturspezifischen und interkulturellen Charakter von Theorien zu erkennen, deren sprachliche Situation, deren Soziolekt als Diskurs zu analysieren und die kulturelle Bedingtheit theoretischer Diskurse zu erforschen. Die Komparatistik wird auf diese Weise zu einer »Ergänzung der Ideologiekritik« (71). KomparatistInnen haben die Möglichkeit, diese Bedingtheit in der »fremden« sowie in der »eigenen« Theorie zu reflektieren, für Zima mehr als »der allgemeine Literaturwissenschaftler, der in vielen Fällen nicht über den Rahmen der nationalen Theoriebildung hinausgeht« (89). Die Philologien werden hier vielleicht zu sehr in nationalen Kontexten gesehen, denn vielerorts übernehmen »Auslandsphilologien« (also z. B. Germanistik-Institute in nicht-deutschsprachigen Kontexten) eine ähnliche Vermittlerrolle wie Zimas Konzept der Komparatistik und erschließen Theorien anderer Philologien für das eigene Fach. Schließlich argumentiert Zima noch für einen dialogischen Literaturbegriff, der, auf Bachtin und Kristeva rekurrend, literarische Texte als intern und extern intertextuell sowie als interkulturell versteht und den Versuch, eindeutige Interpretationen zu liefern, zurückweist. Die Komparatistik wiederum hat die Mittel, diese Dialogizität der Literatur zu erfassen.

Nach den einführenden Kapiteln gibt Zima ab dem dritten Abschnitt einen Überblick über Themen bzw. Forschungsbereiche der Vergleichenden Literaturwissenschaft: In je einem Kapitel werden der typologische sowie der genetische Vergleich behandelt, die vergleichende Rezeptionsforschung, die literarische Übersetzung, die Frage der Periodisierung, die vergleichende Gattungsgeschichte und die Themnologie und Mythenforschung. Schon diese Aufzählung macht deutlich, dass die in den einzelnen Abschnitten behandelten Themen von unterschiedlichem Gewicht sind: Der typologische sowie der genetische Vergleich stellen Methoden dar, die Rezeptionsforschung, die literarische Übersetzung sowie die Themnologie sind hingegen klassische Aufgabengebiete der Komparatistik, die Periodisierung sowie die Gattungsgeschichte Bereiche, die ebenso im Rahmen der Allgemeinen Literaturwissenschaft besprochen werden könnten (die Zima ja als Teil, als theoretisches und methodologisches Repertoire der

Komparatistik sieht). Andere Gebiete, die meist mit der Komparatistik verbunden werden, wie die Forschungen zur Imagologie (Interkulturelle Hermeneutik) oder zur Intermedialität werden zwar im einen oder anderen Kontext erwähnt, erhalten aber keine eigenen Abschnitte.

Die einzelnen Kapitel folgen einem ähnlichen Aufbau: Einer jeweils kurzen Einführung in die Thematik, gegebenenfalls mit einem Überblick zur historischen Entwicklung (wie z. B. zu den Übersetzungstheorien) folgen die bereits erwähnten Beispiele, die zum Großteil aus der spät-modernen bzw. postmodernen Periode stammen. Die Beispiele erfüllen mehrere Funktionen: Zum einen dienen sie der Illustration des theoretischen Hintergrunds des jeweiligen Gebiets, zum anderen zeigen sie gleichzeitig, wie die Komparatistik arbeitet bzw. arbeiten kann. Außerdem sieht sie Zima als den Teil des Buches, der die bereits genannte Studie über die Moderne ausmacht. Die vielen Beispiele machen zudem den komparatistischen Charakter des Werks aus: Trotz des Schwerpunkts bietet die Wahl der AutorInnen und der sprachlichen/kulturellen Kontexte, aus denen diese stammen, große inhaltliche Breite, einzig historische Perspektiven, die über das 20. Jahrhundert hinausgehen (und die damit in Zusammenhang stehenden Diskurse), fehlen bis auf wenige Ausnahmen. Für die typischen LeserInnen einer Einführung sind die Beispiele insofern hilfreich, als sie in strukturierter Form im Rahmen der jeweiligen Gebiete mit komparatistischen Fragestellungen vertraut machen. Zima verfolgt die Strategie, es den LeserInnen zu ermöglichen, sich Terminologie und Methode anhand von konkreten Fallstudien anzueignen. Außerdem bietet der Aufbau der einzelnen Abschnitte die Möglichkeit, sich je nach Bedarf in die einzelnen Fallstudien zu vertiefen – das Ausmaß der Beschäftigung mit den Teilbereichen bleibt den LeserInnen überlassen. Ein formales Detail, das vor allem in diesen Abschnitten deutlich wird, sorgt bei EinsteigerInnen in das mehrsprachige Fach möglicherweise für Verwirrung: Zitate werden zum Teil im Original sowie in Übersetzung, zum Teil nur in Übersetzung wiedergegeben, manchmal wird innerhalb eines Abschnitts sogar gemischt.

Der Band wird durch eine thematisch gegliederte, übersichtliche, aktuelle Bibliographie abgeschlossen, die den weiteren Einstieg in das Fach ermöglicht, ein Personenregister erleichtert die Orientierung im Buch.

Dass Zimas Buch nur bedingt eine klassische Einführung ins Fach ist, wird durch mehrere Aspekte deutlich: Die Bezeichnung »Einführung« findet sich zwar als Untertitel bzw. im Werbetext des Verlags, Zima selbst positioniert sein Werk aber bereits auf den ersten Seiten als »Beitrag zur Methodendiskussion« sowie als »vergleichende Studie über die Moderne« (xi). Auch entsteht teilweise der Eindruck, dass für das Genre der Einführung einiges an Wissen vorausgesetzt wird. Dies meint nicht vorrangig die Kenntnis von Epochen, Primärtexten und AutorInnen, ein nahezu unvermeidlicher Aspekt, sondern vor allem Diskurse innerhalb der Teildisziplinen, wie z. B. das Wissen über Diskussionen zur Entwicklung des Faches oder über die übliche Periodisierung und die im Kontext diskutierten Probleme. Der Autor ist zwar stets bemüht, die notwendigen Informationen knapp zu umreißen, für das Verständnis dieser Erklärungen ist aber wiederum eine gewisse Vertrautheit mit der Terminologie notwendig. Auch wenn diese verständlich erklärt wird, so geraten manche Darstellungen recht dicht, sodass sie für EinsteigerInnen wenig geeignet sein mögen. So scheinen sich die im Vorwort zur Neuauflage formulierten Fragen die institutionelle und theoretische Funktion der Komparatistik betreffend an ein Publikum zu richten, das mit eben diesen

Fragestellungen bzw. deren Nicht-Beachtung in der Vergangenheit bereits vertraut ist. Auch Zimas wiederholte Forderung der Konzentration des Faches auf die Literatur, die Bedenken, der stetig wachsende Objektbereich der Komparatistik könne ausufern, wird nicht von allen LeserInnen geteilt werden und nicht alle akademischen Lehrenden werden ihren Studierenden diese Ansicht weitergeben wollen. Wie bereits erwähnt, werden außerdem einige typische Forschungsbereiche der Vergleichenden Literaturwissenschaft nicht gesondert und im selben Ausmaß wie die genannten behandelt.

Der Soziosemiotiker bzw. Textsoziologe Zima arbeitet in diesem Buch vor allem an einem Entwurf einer sozialwissenschaftlich begründeten Komparatistik, die zugleich soziologisch wie semiotisch fundiert ist. Er fordert zum theoretischen Dialog auf und definiert Theorie gleichzeitig als offenen, dialogischen Diskurs. Theorien schlagen Konstruktionen vor, gleichzeitig müssen sie offen für den Dialog bleiben, der Komparatistik als Fach, das mit vielen verschiedenen sozio-linguistischen, kulturellen Situationen vertraut ist, schreibt Zima diese Dialogfähigkeit in besonderem Maße zu. Zum Dialog fordert er am Ende des Werks auch seine LeserInnen auf: Seine Vorschläge zur Definition bestimmter Begriffe seien als Anregungen und Diskussionsbeiträge zu verstehen, die gleichzeitig Widerspruch und Kritik hervorrufen sollen. Diese Offenheit sei die Voraussetzung für »wissenschaftliche Erfahrung« (395).

In seiner überarbeiteten Form ist dieses Werk auch und gerade in der 2. Auflage sowohl erfahrenen KomparatistInnen sowie Neulingen im Fach empfohlen. Letztere werden sie wohl am gewinnbringendsten als Ergänzung zu anderen Einführungen lesen. Zimas Texte zeichnen sich außerdem durch einen gut verständlichen, flüssigen Stil aus, der hohe wissenschaftliche Ansprüche stellt und Fachterminologie nicht scheut. Diese wird, besonders in der Einführung, laufend eingeführt und definiert ohne zum dichten Jargon zu werden, der, zumal auf mit der Materie erst wenig vertraute LeserInnen, abschreckend wirken kann. Der Basisband sei deshalb auch aus fachsprachlichen Gründen empfohlen.

Als Ergänzung zu seiner eigenen Einführung sieht Zima das zweite bereits genannte Werk, das ebenfalls 2011 erschienen ist: *Komparatistische Perspektiven*. Der Band ist eine Sammlung von Aufsätzen, die zwischen 1998 und 2005 erschienen sind und durch Originalbeiträge ergänzt wurden. Mehr als eine Ergänzung ist er wohl eine Weiterführung vieler in der Einführung angesprochener Argumente und als Beitrag zur Theorie des Faches zu verstehen. Das Buch ist in zwei Teile gegliedert, deren erster sich mit der komparatistischen Theoriebildung beschäftigt, wohingegen der zweite sich in Fallstudien mit Problemen der Literaturgeschichte bzw. -geschichtsschreibung und der Periodisierung auseinandersetzt. Den beiden großen Abschnitten ist eine Einleitung vorangestellt, in der Zima seine Thesen in geraffter Form darstellt. Vor allem im ersten Teil des Bandes erläutert der Autor Konzepte genauer, die bereits in seiner Einführung angesprochen werden. Hier sind sie klar als sein Beitrag zur Theorie der Disziplin gekennzeichnet, was in der Einführung, zumal für das primäre Lesepublikum dieser Gattung, nicht immer so deutlich wird. Programmatisch für das Buch und Zimas theoretisches Konzept sind seine acht »Thesen zu einer soziologisch-semiotischen Komparatistik«: Hier betont er das Potential des Faches zur theoretischen Reflexion der kulturellen Bedingtheit (These 1), seine soziologische (These 2), ideologiekritische (These 3) sowie semiotische (These 4) Fundierung, eine zeitgemäße vergleichende Literaturgeschichte, d.h. u.a. das Verständnis von Perioden als sozio-linguistische Situationen, die in ihrer Widersprüchlichkeit und Komplexität nur komparatistisch

erfasst werden können (These 5), das Erkennen von Thesen als Konstruktionen und der Aufruf dazu, Alternativen zu suchen (These 6), das Interesse an anderen Vergleichenden Wissenschaften (These 7) und, schließlich, das Arbeiten am Selbstverständnis der Vergleichenden Literaturwissenschaft, das eine theoretische und methodologische Fundierung des Faches einschließt (These 8).

In den folgenden Kapiteln geht Zima auf die einzelnen Thesen ein, wobei sein Ansatz sich vor allem dadurch auszeichnet, dass er immer wieder nicht so sehr auf die Philologien oder die Allgemeine Literaturwissenschaft als auf andere Vergleichende Wissenschaften rekurriert. Er sieht diesen Dialog zwischen den ›Komparatistiken‹ als Möglichkeit für die Vergleichende Literaturwissenschaft, ihren theoretischen und methodologischen Horizont zu erweitern. Dementsprechend findet man auch in der knappen Auswahlbibliographie Werke zu »Theorie und Methodologie der Komparatistik(-en)« (166). Die kurzen literaturwissenschaftlichen Beispiele im ersten Teil, in denen er mögliche Anwendungen der Erkenntnisse aus der Auseinandersetzung mit anderen Vergleichenden Wissenschaften zeigt, sind interessant und erhellend, wenngleich der zusätzliche theoretische und methodische Gewinn nur wenig deutlich wird.

Wie schon in der Einleitung plädiert Zima auch in diesem Band für eine klare Definition des Forschungsbereichs und damit eine Besinnung auf die ›Literatur‹ in der Fachbezeichnung ›Literaturwissenschaft‹, denn nur so kann die Komparatistik eine »ernstzunehmende Partnerin für die anderen Komparatistiken« sein und sich gegen Tendenzen der Auflösung in einer ›Kulturwissenschaft‹ oder in ›Cultural Studies‹ behaupten.

Zimas Schwerpunkt entsprechend, liegt der Fokus bei den Fallstudien im zweiten Teil des Bandes wiederum auf der ›sozio-linguistischen Situation‹ der Moderne bzw. Postmoderne. Dem Autor gelingt es hier, die theoretischen Entwürfe aus dem ersten Teil auf konkrete literaturwissenschaftliche Fragestellungen anzuwenden und aufzuzeigen, wie vor allem im Bereich der Literaturgeschichtsschreibung und der Periodisierung ein komparatistischer, soziologisch fundierter Ansatz die Heterogenität scheinbar homogener Phänomene deutlich macht bzw. zur Analyse heterogener Entwicklungen herangezogen werden kann.

Wer nach der Lektüre der Einführung mehr über Zimas Ansätze erfahren möchte, ist mit diesem Band gut beraten. Zimas immer wieder wiederholte Forderung nach Offenheit der Theorien bzw. nach der dialogischen Öffnung durch Reflexion fordert er auch für sein eigenes Werk ein, dass keinen Monolog darstellen, sondern zum Dialog einladen soll. – Zu einem Dialog den, wie Zima meint, eine Disziplin, »die ihre theoretische Identität noch sucht« (ix) dringend benötigt.

Sandra Vlasta

Buchanzeigen von Mitgliedern

Thomas Amos: *Ernst Jünger*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2011, 157 S.

Zweimaliger Weltkriegsteilnehmer, angeblicher Wegbereiter des Nationalsozialismus, konservativer Modellautor, Insektenforscher, bekennender Drogenkonsument: Ernst Jünger (1895–1998) gilt als einer der schillerndsten, doch zugleich umstrittensten Autoren der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Monographie bietet eine konzise Einführung in das vielgestaltige Werk eines politisch und literarhistorisch nur schwer einzuordnenden Schriftstellers. Die durch zahlreiche Selbstzeugnisse gestützte Darstellung verfolgt anhand seiner Veröffentlichungen Jüngers Werdegang durch Kaiserreich, Weimarer Republik, »Drittes Reich« und die Bundesrepublik. Deutlich wird dabei insbesondere, dass Jünger fortwährend Rolle und Funktion des modernen Schriftstellers zur Diskussion stellt.

Horst-Jürgen Gerigk: *Puschkin und die Welt unserer Träume. Zwölf Essays zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Ulm (Humboldt-Studienstiftung) 2011 (= Bausteine zur Philosophie, Bd. 30). 279 S.

Statt einer Literaturgeschichte werden einzelne Meisterwerke von Puschkin, Gogol, Turgenjew, Gontscharow, Dostojewskij, Tolstoj, Garschin, Tschechow, Belyj und Scholochow jeweils in detaillierter Interpretation vorgestellt. Das Resultat ist eine Einführung in die russische Literatur für den Leser von heute.

Abgehandelt werden folgende Werke: »Die Geschichten des verstorbenen Iwan Petrowitsch Belkin« (Puschkin), »Eugen Onegin« (Puschkin), »Der steinerne Gast« (Puschkin), »Der Revisor« (Gogol), »Der Mantel« (Gogol), »Drei Begegnungen« (Turgenjew), »Oblomow« (Gontscharow), »Aufzeichnungen aus einem Kellerloch« (Dostojewskij), »Krieg und Frieden« (Tolstoj), »Die rote Blume« (Garschin), »Die Möwe« (Tschechow), »Petersburg« (Belyj) und »Der stille Don« (Scholochow).

Kennzeichnend ist der durchgehend komparatistische Horizont. So wird etwa Puschkins Don Juan mit Rilkes Gedicht »Der Abenteurer« in Beziehung gesetzt, Gogols »Mantel« mit E. T. A. Hoffmanns »Des Vetters Eckfenster« und Turgenjews »Drei Begegnungen« mit Hebels »Kannitverstan«, Thomas Manns »Tonio Kröger« und Priestleys »Ein Inspektor kommt.« Als Überwindung des »agonalen Menschen« rückt Gontscharows »Oblomow« in enge Nachbarschaft zu Melvilles »Bartleby« und Kafkas »Ein Hungerkünstler«. Nietzsches Begriff des »ästhetischen Zustand« fokussiert die Analyse von Tolstoj's »Krieg und Frieden«, und für Tschechows »Möwe« kommt Kants Begriff des »empirischen« Menschen (im Unterschied zum »intelligiblen«) zum Tragen. Als komparatistischer Glücksfall erweist sich die Tatsache, daß Andrej Belyj Charaktere und Handlung seines Romans »Petersburg« in ausdrücklichem Rückbezug auf Nietzsches »Geburt der Tragödie« konzipiert und durchgeführt hat, was im Detail zu beweisen war.

Alle zwölf Essays basieren mit ihrer Analyse auf der »anthropologischen Prämisse« des literarischen Textes, einem Begriff, der von mir in meiner Monographie »Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes« (Berlin und New York 1975) entwickelt wurde.

Rufe, Ernennungen, Personalia

PD Dr. Jutta Ernst hat im Sommersemester 2011 einen Ruf als Universitätsprofessorin für Amerikanistik (American Studies) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen.

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk wurde von der Universität Ulm für das Wintersemester 2011/12 mit der »Humboldt-Proffessur« ausgezeichnet, die vor ihm Hans Küng, Paul Ricœur, Annemarie Schimmel, Ivan Illich, Ernst-Wolfgang Böckenförde, Ernst Ulrich von Weizsäcker, Manfred Eigen, Hermann Lübbe und Peter Bieri erhalten haben.

Prof. Dr. Immacolata Amodeo (Jacobs University, Bremen) bekleidet ab dem 1.2.2012 das Amt der Generalsekretärin des deutsch-italienischen Zentrums für europäische Exzellenz »Villa Vigoni« in Loveno di Menaggio (Como).

Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2011

Amos, Dr. Thomas

Eysseneckstraße 20, 60322 Frankfurt

Bönisch, Dana, M.A.

Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn

Brantner, Mag. Irina

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien

Harst, Dr. des. Joachim

Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn

Hölter, Prof. Dr. Achim

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien

Hüsch, Dr. Sebastian

Universität Basel, Philosophisches Seminar, Nadelberg 6-8, 4051 Basel

Kecht, Prof. Dr. Maria-Regina

Webster University, Vienna, Berchtoldgasse 1, 1220 Wien

Mendocino, Kristina, M.A.

Yale University, Department of German Language and Literature, New Haven, Connecticut 06520

Naso, Lena von, M.A.

Universität Augsburg, Philosophisch-Sozialwissenschaftliche Fakultät, Lehrstuhl für Politikwissenschaft, Friedens- und Konfliktforschung, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg

Nitzke, Solvejg, M.A.

Bleichmärsch 20, 44145 Dortmund

Prade, Dr. des. Juliane

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1, 60629 Frankfurt am Main

Renger, Prof. Dr. Almut-Barbara

FU Berlin, Institut für Religionswissenschaft, Gosslerstr. 2-4, 14195 Berlin

Sarkhosh, Keyvan, M.A.

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien

Schmitt, Dr. Claudia

Universität des Saarlandes, Philosophische Fakultät II, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

Schmitt, Mark

Landgrafenstr. 111, 44139 Dortmund

Schwarz, Dr. Thomas

Windscheidstr. 24, 10627 Berlin

Stewart, Dr. Neil

Maxstraße 47, 53111 Bonn

Syrový, Mag. Daniel

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien

Tetzlaff, Stefan, M.A.

Westfälische Wilhelms-Universität, Graduate School ›Practices of Literature, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster

Thalhofer, Dr. Helga

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3. 80799 München

Vejmelka, Dr. Marcel

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (FTSK), Abteilung Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur, An der Hochschule 2, 76726 Germersheim

Vellusig, PD Dr. Robert

Universität Graz, Institut für Germanistik, Universitätsplatz 3, 8010 Graz

Vlasta, Dr. Sandra

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien

Wasihun, Dr. Betiel

Lincoln College, Faculty of Medieval and Modern Languages, 41 & 47 Wellington Square, Oxford OX1 2JF

Zemanek, Prof. Dr. Evi

Juniorprofessorin f. NDL/Intermedialität, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79098 Freiburg

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 die Professoren Erwin Koppen, Jürgen von Stackelberg, Gerhard R. Kaiser, Maria Moog-Grünwald, 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 noch einmal 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. 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 Prof. Dr. Susanne Knaller (Graz) und Dr. Angela Oster (München). Sekretär ist Dr. des. 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 2011 (bis Dezember 2011)

Silvia Abbel

Julia Abel M.A.

Katharine Apostle

Claude Colbus

Prof. Dr. Jörg Dünne

Dr. Michael Eggers

Peter Fankhauser

Christina Färber

Dr. Judith Frömmer

Dr. des. Joachim Harst

Dr. Stephanie Heimgartner

Jakob Christoph Heller

Nadine Hemgesberg

Ao. Univ.-Prof. Dr. Susanne Knaller

Mag. Ulrike Koch

Marlies Kralicek

Ulrike Kruse

Dr. Angela Oster

Simone Sauer-Kretschmer

Silke von Sehlen

Stephanie Siewert M.A.

Rebekka Sonneborn

Dr. Franziska Struzek-Krähenbühl

Dr. Helga Thalhofer

Prof. Dr. Barbara Vinken

Dr. Sandra Vlasta

Dr. Luzia Vorspel

Dr. Cornelia Wild

Prof. Dr. Markus Winkler

Mag. Gianna Zocco

Liste der Mitglieder der DGAVL (Stand: Dezember 2011)

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.

Abbel, Silvia, Hohlweg 15, 35037 Marburg.

eMail: <silvia.abel@gmail.com>

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>

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>

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, Kolonnenstr. 50, 10829 Berlin.

eMail: <tobias@amslinger.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, Poststr. 3, 66115 Saarbrücken.

eMail: <hj.backe@mx.uni-saarland.de>

Balint, Iuditha, M.A., Werftstr. 17, 68159 Mannheim.

eMail: <ibalint@mail.uni-mannheim.de>

Banhold, Lars Walter, Lohstr. 21, 44809 Bochum.

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>
- 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. Manfred, Via Olevano, I-27100 Pavia, Italien.
- 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>
- 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>
- Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Jänickestr. 11a, 14167 Berlin.
eMail: <peterbrockmeier@yahoo.de>
- Brötz, Mag. Dr. Dunja, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <Dunja.Brötz@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>
- Colbus, Claude, Pommernstr. 15, 65824 Schwalbach.
 eMail: <claud.colbus@yahoo.fr>
- 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, Am Planetarium 29, 07743 Jena.
 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>
- 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, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität Köln, 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, Dr. Jutta, Universität des Saarlandes, FB 8.3-Anglistik, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <nlennartz@yahoo.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.faeber@gmx.de>
- Feltes, Patrik H., M.A., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen.
eMail: <p.feltes@buchinhalte.de>
- Fischer, Prof. Dr. Carolin, Université de Pau et des Pays l'Adour, Département des Lettres - UFR de Lettres, Langues et Sciences Humaines, Av. du Doyen Poplawski - BP 1160, 64013 Pau 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>
- Fritz, Prof. Dr. Horst, Alicestr. 19, 55257 Budenheim.
- Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen.
- Frömmer, Dr. Judith, Ludwigstr. 25, 80539 München.
eMail: <judith.froemmer@romanistik.uni-muenchen.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>
- Geppert, Prof. Dr. Hans Vilmar, Am Keltengrab 23, 72072 Tübingen.
- 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, PD Dr. Nadja, An der Bachwiese 11, 55263 Wackernheim.
eMail: <gernalzick@uni-mainz.de>
- Gess, Dr. Nikola, Adolfstr. 7a, 12167 Berlin.
eMail: <ngess@zedat.fu-berlin.de.de>
- Ghosh-Schellhorn, Martina, Universität des Saarlandes, Transcultural Anglophone Studies, C 53, 1. OG, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken
- 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>
- Glaserapp, PD Dr. Jörn, Universität zu Köln, Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Meister-Ekkehart-Str. 11, 50937 Köln.
eMail: <glaserapp@uni-lueneburg.de>
- 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>
- Günther, Dr. Timo, Riemannstr. 2, 37083 Göttingen.
eMail: <guenther-timo@t-online.de>
- Gumpert, PD Dr. Gregor, Motzstr. 18, 10777 Berlin.
eMail: <gregor.gumpert@gmx.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. des. Joachim, Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-

- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn.
eMail: <jharst1@uni-bonn.de>
- Harth, Prof. i. R. Dr. Dietrich, Oppelner Str. 49, 69124 Heidelberg.
eMail: <harthdiet@aol.com>
- 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, Alsenstr. 58, 44789 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>
- 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@omni.cc.purdue.edu>
- Hurst, Dr. Matthias, Dietzgenstr. 90, 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.
- Jordan, Prof. Dr. Lothar, Lamitsch 42 b, 15848 Rietz-Neuendorf.
eMail: <jordan@kleist-museum.de>
- Jubin, Britta, M.A., Hugo-Schultz-Str. 61, 44789 Bochum.
eMail: <bjubin@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: <klaus.kiefer@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>
- Klimek, Dr. Sonja, Chemin des Mampes 17, 1752 Villars-sur-Glâne, 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, Rasumofskygasse 32/6, A-1030 Wien.
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., Justus-Liebig-Universität Gießen, International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC), Alter Steinbacher Weg 38, 35394 Gießen.
eMail: <Jelena.K.Loeckner@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: <ukruse@gwdg.de>
- Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Wörthstr. 8, 48082 Osnabrück.
eMail: <tkullmann@uni-osnabrück>
- Küpper, 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, Sengengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <stefan.kutzenberger@univie.ac.at>
- Lämmert, Prof. em. Dr. Eberhard, Persantestr. 26a, 14167 Berlin.
- 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@fernuni-hagen.de>
- Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Kybfelsenstr. 46, 79100 Freiburg.
eMail: <juergen.lehmann@ger.phil.uni-erlangen.de>
- Lehnert, Prof. Dr. Gertrud, Universität Potsdam, Institut für Künste und Medien, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam.
eMail: <glehnert@uni-potsdam.de>

- 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, Dr. Anja, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1, 60629 Frankfurt a.M.
eMail: <A.Lemke@lingua.uni-frankfurt.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>
- Lobsien, Prof. Dr. Eckhard, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für England- und Amerikastudien, Postfach 111932, 60054 Frankfurt a.M.
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: <av1@uni-erfurt.de>
- Mennemeier, Prof. em. Dr. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz.
eMail: <mennemei@uni-mainz.de>
- Meurer, Dr. Ulrich, Klostersgasse 3, 1180 Wien, Österreich.
eMail: <ulrich.meurer@univie.ac.at>
- Michel, Silvia, Kermessenkamp 28b, 59348 Lüdinghausen.
eMail: <SilviaMichell@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., Ingeborg-Bachmann-Str. 12, 69221 Dossenheim.
eMail: <sandro.moraldo@unibo.it>
- Moser, Prof. Dr. Christian, Am Hammelsgraben 5a, 53343 Wachtberg-Ließem.
eMail: <c.moser@uni-bonn.de>
- Mülder-Bach, Prof. Dr. Inka, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <muedler-bach@germanistik.uni-muenchen.de>
- Münch, Ferdinand v., 7E Kendrick Avenue, Hamilton, NY 13346, USA.
eMail: <fvonmuench@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, Dr. Beatrice, Hoffeldstr. 261, 70597-Stuttgart.
eMail: <beatrice.nickel@gmx.de>
- Nicklas, PD Dr. Pascal, Winsstr. 31, 10405 Berlin.
eMail: <pascal.nicklas@unimedizin-mainz.de>
- Niebisch, Dr. Arndt, Im Storksbad 13, 59425 Unna.

- eMail: <arndt_niebisch@hotmail.com>
 Nitzke, Solvejg, Bleichmärsch 20, 44145 Dortmund.
 eMail: <Solvejg.Nitzke@rub.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, Klostersgasse 3, 1180 Wien, Österreich.
 eMail: <moikonomou@gmx.de>
- Oster, Dr. Angela, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Italienische Philolo-
 gie, Ludwigstr. 25, 80539 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 Medienkul-
 turwissenschaft, 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>
- Penkert, Prof. Dr. Sibylle, Vopeliuspfad 4, 14169 Berlin.
- Pennone Autze, Florence, Birmensdorferstraße 129, CH-8003 Zürich, Schweiz.
 eMail: <florence.pennone@lettres.unige.ch>
- Peters, Prof. Dr. Günter, Gutzkowstr. 2, 10827 Berlin.
 eMail: <guenter.peters@phil.tu-chemnitz.de>
- Peters, Dr. Ingo, Endepohlstr. 47, 41236 Mönchengladbach.
 eMail: <ingo.peters@sjc.oxon.org>
- 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>
- Rall, Prof. Dr. Dietrich, La Soledad 74 -3, San Nicolás Totolapan, 10900 México D.F., México.
- 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>
- Rodiek, Prof. Dr. Christoph, Geranienweg 13, 02159 Dresden.
eMail: <christoph.rodiek@tu-dresden.de>
- 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: <regjul@gis.net>
- 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, Landgrafenstr. 111, 44139 Dortmund.
eMail: <Mark.Schmitt@rub.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, Wolfsgangstr. 134, 60322 Frankfurt a. M.
eMail: <w_schniedermann@web.de>
- Schulze, Nikola, Herzkammer Mulde 18, 45549 Sprockhövel.
eMail: <nikolaschulze@googlemail.com>
- Schultz, Dr. Joachim, Universität Bayreuth, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Literaturwissenschaft: Berufsbezogen, 95440 Bayreuth.
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>
- 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@gmx.de>
- 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 Chryssakti, Thermaikou 23, GR-57019 Agia Triada / Thessaloniki, Griechenland.
eMail: <esturm@del.auth.gr>
- Takeda, Dr. Arata, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Universität Linz, Reichratsstr. 17, 1010 Wien, Österreich.
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: <jjoerg_h_theis@web.de>
- Tiedemann, Dr. Rüdiger v., Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg.
eMail: <ruediger.vontiedemann@uni-bonn.de>
- Tippner, Prof. Dr. Anja, Universität Salzburg, Institut für Slawistik, Akademiestr. 24, A-5020 Salzburg, Österreich.
eMail: <anja.tippner@sbg.ac.at>

- 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: <UrsUrban@web.de>
- Urbich, Dr. Jan, Humboldtstr. 36, 99425 Weimar.
eMail: <jan_urbich@yahoo.de>
- Vinken, Prof. Dr. Barbara, Institut für Romanische Philologie, Universität München, Ludwigstr. 25, 80539 München.
eMail: <barbara.vinken@romanistik.uni-muenchen.de>
- Vlasta, Dr. Sandra, Märzstraße 148/13-14, A-1140 Wien.
eMail: <sandra.vlasta@univie.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>
- 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-gwz-berlin.de>
- 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>
- 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, DAAD-Informationszentrum, Masarykovo nabr. 32, CZ-11000 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 Wettenberg.
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, Reiger Weg 18, 42553 Velbert.
eMail: <zymner@uni-wuppertal.de>

