

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2007



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2008

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Achim Hölder

Redaktion: Christiane Dahms

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

ISBN 978-3-939381-00-6
ISSN 1432-5306

© 2008 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Satz: Marion Berner, Dortmund

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany

INHALT

Begrüßung	9
-----------------	---

NACHRUF

Zoran Konstantinović	11
----------------------------	----

IN EIGENER SACHE

Einladung zur DGAVL-Tagung 2008

Comparative Arts. Neue Ansätze zu einer universellen Ästhetik	15
---	----

ABHANDLUNGEN

Monika Schmitz-Emans

Ein Kompendium des Imaginären als ästhetische Reflexion über Wissensdiskurse und Literatur. Zu Luigi Serafinis <i>Codex Seraphinianus</i>	17
--	----

Achim Hölter

Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion	29
---	----

Dagmar Burkhart u. Henrike Schmidt

Viktor Pelevins dekonstruktivistische Lektüre des Minotaurus-Mythos. Im Labyrinth der Chat-Hölle	55
---	----

Arndt Niebisch

Ticken vs. Rauschen. Geräusche bei Poe und Kafka	77
--	----

Patrick Stoffel

Groteskes bei Rabelais und E. T. A. Hoffmann oder Groteske: ein Komparameter	89
---	----

Alexandra Rassidakis

Darstellungen von Abwesenheit: Trauerarbeit mit Vanitassymbolen bei Anna Seghers und David Bailly	99
--	----

Peter Brandes

Ethik und Kontingenz der Freundschaft bei Baudelaire und Kafka	113
--	-----

Eckart Goebel

Das Ding (Sublimieren). Lacans Luther.	131
---	-----

Vittorio Hösle

Pre-established harmony between parental and personal choice of the partners. Masked encounters in Ludvig Holberg's *Mascarade*, Carlo Goldoni's *I Rusteghi* and Georg Büchner's *Leonce und Lena*. 145

Thomas Amos

Der Boom der Studienliteratur. Überlegungen zu einem symptomatischen Phänomen 165

Jürgen von Stackelberg

Voltaire, Beaumarchais und das »jus primae noctis« 173

ANKÜNDIGUNGEN

Pirandello e l'identità europea

Convegno internazionale di studi pirandelliani.
Universität Graz, 18. bis 20. Oktober 2007 179

Der Europäer August Wilhelm Schlegel

Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten.
Internationale Tagung in der SLUB Dresden, 6. bis 8. März 2008 181

Tlön im literarisch-künstlerischen Kontext

Kolloquium an der Ruhr-Universität Bochum, 14. Juni 2008. 183

BERICHTE VON TAGUNGEN

Bibliotheken nach Babel

7. Symposium des Promotionsstudiengangs Literaturwissenschaft
der Ludwig-Maximilians-Universität München.
Kloster Seeon, 8. bis 9. Juli 2006 (Evi Zemanek) 185

Metropolen im Maßstab. Erzählen mit dem Stadtplan

Brecht-Haus, Berlin, 16. bis 18. März 2007 (Carolin Bohn) 190

REZENSIONEN

Einzelrezensionen

Thomas Amos: *Architectura cimmeria*. Manie und Manier phantastischer
Architektur in Jean Rays *Malpertuis*. Heidelberg (Winter) 2006.
(Annette Simonis) 193

Sabina Becker: *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und
Theorien*. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 2007. (Thomas Schwarz) 195

Klaus-Michael Bogdal u. Oliver Müller (Hg.): *Innovation und Modernisierung.
Germanistik von 1965 bis 1980*. Heidelberg (Synchron) 2005. (Peter Goßens) . 196

Beate Burtscher-Bechter, Peter W. Haider, Birgit Mertz-Baumgartner u. Robert Rollinger (Hg.): Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraumes. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006. (Peter Goßens)	199
Stephan-Alexander Ditz: America and the Americans in Postwar British Fiction. An Imagological Study of Selected Novels. Heidelberg (Winter) 2006. (Pascal Nicklas)	202
Jost Eickmeyer u. Sebastian Soppa (Hg.): Umarmung und Wellenspiel. Variationen über die Wasserfrau. Overath, Witten (Bücken & Sulzer) 2006. (Horst-Jürgen Gerigk)	206
Carolin Fischer: Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire. Heidelberg (Winter) 2007. (Gertrud Lehnert)	207
Gerald Gillespie: Echoland. Readings from Humanism to Postmodernism. Frankfurt a.M. u.a. (Peter Lang) 2006. (Monika Schmitz-Emans)	209
Eva Hausbacher u. Lyubov Bugaeva (Hg.): Ent-Grenzen. Za predelami. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Intellektual'naja ėmigrazija v russkoj kul'ture XX veka. Frankfurt a.M. (Lang) 2006. (Georg Stefan Gierzinger)	210
Torsten Hoffmann u. Gabriele Rippl (Hg.): Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen (Wallstein) 2006. (Monika Schmitz-Emans)	214
Annina Klappert: Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte. Bielefeld (Aisthesis) 2006. (Ekkehard Knörer)	218
Stefan Neuhaus: Märchen. Tübingen, Basel (A. Francke) 2005. (Thomas Amos)	221
Axel Ruckaberle (Hg.): Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart. 3 Bde. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2006. (Achim Hölter)	224
Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen (Francke) 2006. (Thomas Amos)	226
Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie. München (Wilhelm Fink) 2006. (Keyvan Sarkhosh)	230
Oxana Swirgun: Das fremde Rußland. Rußlandbilder in der deutschen Literatur 1900-1945. Frankfurt a.M. u.a. (Peter Lang) 2006. (Horst Schmidt)	235
Gero von Wilpert: Deutschbaltische Literaturgeschichte. München (C.H. Beck) 2005. (Horst-Jürgen Gerigk)	239

Sammelrezensionen

- Konrad Gross, Wolfgang Klooß u. Reingard M. Nischik (Hg.): Kanadische Literaturgeschichte. Unter Mitarbeit von Heinz Antor, Doris Eibl, Klaus-Dieter Ertler, Albert-Reiner Glaap, Paul Goetsch, Fritz Peter Kirsch, Martin Kuester, Rolf Lohse, Hartmut Lutz, Ursula Mathis-Moser, Markus M. Müller, Andrea Oberhuber, Caroline Rosenthal, Dorothee Scholl und Waldemar Zacharasiwicz. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2005.
- Ingo Kolboom u. Roberto Mann: Akadien: ein französischer Traum in Amerika. Vier Jahrhunderte Geschichte und Literatur der Akadier. Mit Gastbeiträgen von Maurice Basque, Sandra Eulitz, Jacques Gauthier, Ingrid Neumann-Holzschuh und Thomas Scheufler sowie einer CD-ROM mit Materialien und Dokumenten und einer DVD mit dem Film *Die Akadier - Odyssee eines Volkes* von Eva und Georg Bense. Heidelberg (Synchron) 2005. (Peter Goßens) 241
- spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature. Komparatistische Studien/Comparative Studies.* Herausgegeben von/Edited by Angelika Corbineau-Hoffmann u. Werner Frick. Berlin, New York (de Gruyter). (Peter Goßens) 247
- Buchanzeigen 254
- Publikationen von Mitgliedern 259
- Eingegangene Bücher 261
- Rufe, Ernennungen, Personalia 263
- Die Trägerinnen und Träger des Bandes 2007 264
- Die DGAVL - ein Kurzprofil 266
- Neue Mitglieder 2007. 267
- Liste der Mitglieder der DGAVL. 268

Begrüßung

Liebe Leserinnen und Leser,

der vorliegende Jahrgang 2007 unseres Jahrbuches *Komparatistik* erscheint leider mit einer beträchtlichen Verspätung, so dass wir uns entschlossen haben, zur Zählung ganzer Jahrgänge zurückzukehren. Der Personalabbau in den Geisteswissenschaften grassiert weiter, und er kommt mittelbar nicht zuletzt in der Überlastung von Herausgeber, Redaktion und Beiträgern gleichermaßen zum Ausdruck. Wir müssen daher in Kauf nehmen, dass die eine oder andere Ankündigung inzwischen nicht mehr aktuell ist und verweisen zum Ausgleich nachdrücklich auf die Möglichkeit, sowohl Calls for paper als auch Tagungsberichte, vor allem, wenn es sich um einen kurz- oder mittelfristigen Zeitrahmen handelt, auf der immer stärker besuchten Homepage www.dgavl.de zu platzieren. Diese hat sich inzwischen vor allem bewährt bei der Einladung zu Tagungen u.ä., bei der Verbreitung fachlich einschlägiger Stellenausschreibungen und bei der permanenten Aktualisierung der Übersicht über komparatistische Studienprogramme im deutschsprachigen Raum. Alle Mitglieder sind herzlich aufgerufen, zu diesen Rubriken beizutragen; dasselbe gilt übrigens auch für die wünschenswerte Nutzung des bereitgehaltenen Forums. Es stellt sich dabei immer deutlicher heraus, dass gerade unser Jahrbuch mit den Schwerpunkten Fachabhandlungen, Rezensionen und nach wie vor auch Nachrichten/Personalien aus der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft als langfristig perspektiviertes Medium mit der aktuellen und flexiblen Website zusammen das mediale Profil der DGAVL am besten darbietet.

Wir freuen uns das ganze Jahr hindurch über Vorschläge oder Manuskripte komparatistischer Ausrichtung. Bei Rezensionswünschen empfiehlt sich eine kurze Voranfrage; die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher kann nicht garantiert werden. Unbedingt bitten wir um Beachtung des Stylesheets, das über die Redaktion bezogen werden kann.

Die DGAVL hat im letzten Jahr eine erfreuliche Anzahl neuer Mitglieder gewonnen. Diese zu begrüßen, ist mir eine angenehme Pflicht. Ich verbinde sie mit der – an alle Mitglieder und alle Interessierten – gerichteten Einladung zur turnusmäßigen DGAVL-Tagung, die unter dem Thema »Comparative Arts – Neue Ansätze zu einer universellen Ästhetik« vom 26. bis 28. November 2008 in Münster stattfinden wird und für die bereits eine beträchtliche Anzahl vielversprechender Exposés eingereicht wurden. Zugleich erlaube ich mir, auf den inzwischen im Synchron-Verlag erschienenen Band *Visual Culture* hinzuweisen, der die Vorträge der Potsdamer Tagung 2005 präsentiert.

Die Redaktion besorgte Frau Dr. Christiane Dahms. Auch Frau Carolin Bohn, M.A., Herr Keyvan Sarkhosh, M.A., und Frau Anke Diedrich halfen bei den Vorarbeiten zu diesem Jahrbuch mit. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Achim Höller

NB: Im Jahrbuch 2005/2006 wurde des am 28. Mai 2005 verstorbenen Claus Träger gedacht. In der Darstellung seines Werdegangs hätte seine Promotion bei Hans Mayer nicht unerwähnt bleiben dürfen, ebenso seine langjährige Arbeit bei Werner Krauss an der Akademie der Wissenschaften der DDR zu Berlin. Claus Trägers Grabstätte ist auf dem Auen-Friedhof Markkleeberg Ost zu finden. Dank gebührt seiner Witwe Prof. Dr. Christine Träger für die verständnisvolle Ergänzung bzw. Korrektur.

NACHRUF

»Ich bin in Jugoslawien gestorben« – ein Nachruf auf Zoran Konstantinović

Der österreichisch-serbische Literaturwissenschaftler Zoran Konstantinović, geboren am 5. Juni 1920 in Belgrad, ist am 22. Mai 2007 in seiner Geburtsstadt verstorben. Nach der Kriegsgefangenschaft, in die er als Soldat der jugoslawischen Armee geriet, seinem 1945 in Zagreb begonnenen und in Belgrad fortgesetzten Studium, seiner Hochzeit mit der Kroatin Dagmar Bestal sowie der Geburt seiner beiden Kinder Vladimir und Dagmar und seiner Zeit als Universitätsprofessor für Germanistik in Belgrad wurde Zoran Konstantinović 1970 auf den ersten österreichischen Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft nach Innsbruck berufen. Dort baute er das Studium für Vergleichende Literaturwissenschaft und ein dazugehöriges Institut auf, das er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1990 auch leitete.

Der Tod von Menschen, die einem nahe standen, löst immer Trauer aus. Aber manchmal kommt auch das Gefühl dazu, dass ein System von Beziehungen nicht mehr vollständig ist. Trauer zeigt sich in einer individuell erlebten Emotion, auch in physischen Reaktionen. Der Verlust eines wichtigen Elements im Beziehungssystem, mit dem man gar nicht notwendigerweise nur in Zuneigung verbunden gewesen sein muss, zeigt sich unter anderem daran, dass man noch lange danach auf dieses rekurriert. Der Tod von Zoran Konstantinović hat ohne jeden Zweifel eine Lücke im System hinterlassen. »Die Familie ist nicht mehr komplett«, hat noch viele Wochen nach seinem Ableben jemand »am Institut«, an »seinem« Institut an der Innsbrucker Universität gemeint, das er bereits vor 17 Jahren als Emeritus verlassen hat, und auch *nicht* verlassen hat, veränderte sich doch durch seine Emeritierung über lange Jahre – zum Glück – »fast nichts«, war er doch weiterhin regelmäßig präsent.

»Das Institut« gibt es verwaltungstechnisch schon seit geraumer Zeit nicht mehr, denn die Innsbrucker Komparatistik ging auf organisatorischer Ebene in einem größeren Verband auf. Und doch wissen heute noch viele – und nicht nur Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Vergleichenden Literaturwissenschaft –, was gemeint ist, wenn vom »Institut« die Rede ist. Und diese Bedeutung ist in mehrfacher Hinsicht Zoran Konstantinović zu verdanken: Er war ein herausragender Wissenschaftler und unermüdlicher Vermittler, der viel Verständnis für andere Kulturen mitbrachte, kam er doch selbst als Nachfahre einer »Grenzerfamilie« (seine Vorfahren waren kaiserliche Offiziere) – also jener serbischen Bevölkerungsgruppe, die von den Habsburgern im 17. Jahrhundert als »Schutzwall« gegen die Osmanen unter anderem in der Vojvodina angesiedelt wurde – aus einer historisch sehr sensiblen Region. Als Symbol für seine jahrzehntelange Arbeit in den Berührungsräumen der slawischen mit der deutschsprachigen Kultur mag die Begegnung zwischen dem großen serbischen Sprachreformer Vuk Karadžić und Johann Wolfgang von Goethe stehen, auf die er immer wieder zu sprechen kam; und bis zuletzt war er stolz darauf, mit der österreichischen und jugoslawischen Staatsbürgerschaft Bürger zweier Heimaten zu sein.

Jeden Morgen kochte Zoran Konstantinović am ›Institut‹ Unmengen an (türkisch-griechisch-jugoslawischem) Kaffee, referierte mit viel Ernst und mit viel Witz auf unzähligen wissenschaftlichen Tagungen, sprach mit Begeisterung und Leidenschaft über die Bedeutung der Literatur vor Studierenden, kommunizierte mit formvollendeter Höflichkeit und großer Bescheidenheit, aber auch mit einiger Unnachgiebigkeit mit seinem Team.

Der Innsbrucker Komparatistik kam sowohl in der Forschung als auch in der Lehre diese herausragende Fähigkeit des Kommunizierens zugute, die nicht nur in den zwei bis drei jährlichen Tagungen und Symposien, sondern auch in der Ausrichtung des AILC/ICLA-Kongresses 1979 in Innsbruck deutlich wird. Zoran Konstantinović kannte unzählige Menschen aus Wissenschaft und Kunst persönlich, und das Auflisten aller Akademiemitgliedschaften, Auszeichnungen und Würdigungen würde den Rahmen dieses Nachrufs sprengen. Er verstand seine wissenschaftliche Arbeit als die eines Brückenbauers: »Nachbarschaft war für Zoran Konstantinović immer auch schon eine wissenschaftstheoretische Kategorie«, kann dann in den 1980er-Jahren Hans Robert Jaufß auch folgerichtig sagen. (Als Studierende glaubten wir einmal, uns die Entdeckung eines kaum bekannten russischen Semiotikers zugute schreiben zu können. Auf die Bitte an Zoran Konstantinović, dessen Texte doch einmal in einem Seminar zu behandeln, griff dieser spontan mit den Worten »Ach! Der Boris!« zum Telefon und lud ihn umgehend zu einem Gastvortrag ein.)

Und er beherrschte viele Sprachen und vertrat somit im besten Sinne des Wortes die Idee der Weltliteratur und seiner humanistischen Grundlegung. Damit ordnete sich Zoran Konstantinović in jene Tradition ein, die den Goetheschen Weltliteraturbegriff in der Bedeutung als »Prozess der kommunikativen Vermittlung« verstand, allerdings sah er auch die weniger helle Seite eines humanistischen Konzepts der Weltliteratur, nämlich Tendenzen der Überformung von Kulturen durch eine dominante Kultur, und öffnete sich somit einem aktuellen Konzept von Literatur, das nicht mehr das Universalistische und Gemeinsame betonte, sondern das Differenten und Trennende. In diesem Sinne entwickelte Zoran Konstantinović, dabei aber immer einem humanistischen Grundkonzept verpflichtet, eine weitere Bedeutung von Weltliteratur, nämlich die Konzeption literarischer Texte als »Anti-Ideologie«, als Instrument *gegen* die imperialistische Dominanz einer sich ausbreitenden Kultur. Dadurch erklären sich auch seine weit gestreuten Forschungsinteressen und Themen in der Lehre, die von Theorie und Methodologie der Vergleichenden Literaturwissenschaft über die Literaturen Mitteleuropas und des Donauraumes, die slawisch-deutschsprachigen Literaturbeziehungen, naive Malerei oder Chormusik bis zu Autoren wie V.S. Naipaul oder Salman Rushdie reichten und in mehr als 600, wissenschaftlich teils wegweisenden Publikationen ihren Niederschlag fanden.

Das Gebundensein an ein System, an eine ›Familie‹, gibt viel Kraft, bindet aber auch in einer nicht immer unproblematischen Weise an die Regeln dieses Systems: Zoran Konstantinović hat es seinem Team glücklicherweise nicht immer leicht gemacht. Er hat nicht nur viel von seinen Studierenden, sondern auch von seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern gefordert. Und er hat uns alle auch *herausgefordert*, Stellung zu beziehen. Zwar warnte er immer vor den drei »P« – Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler sollten sich vor Presse und Politik hüten, ebenso davor, sich selbst poetisch zu betätigen –, trotzdem mischte er sich Anfang der 1990er Jahre, also

zu Beginn der Kriege in Jugoslawien, in die Politik ein und meldete sich in Rundfunk und Presse zu Wort, um vor den in seinen Augen fatalen Folgen der Politik einer verfrühten Anerkennung der Souveränität Sloweniens und Kroatiens zu warnen. Die Geschichte und auch die Geschichtswissenschaft haben ihm diesbezüglich leider recht gegeben. Mit Thomas Mann, der ebenso vor der Einmischung des Intellektuellen in politische Belange gewarnt hatte, diese aber dann einforderte, wenn das Schicksal eines Landes auf dem Spiel stehe, erklärte Konstantinović seinen Gang in die Medien und seine politischen Interventionen.

Und auf diesem Gang hat er sich in der Öffentlichkeit manchmal auch weit vorge- wagt, hat die Idee eines gesamt-jugoslawischen Staates bis zuletzt hochgehalten und auch für Verständnis – nicht jedoch für eine Entschuldigung! – für die serbische Politik geworben, was ihm nicht nur harsche Reaktionen eintrug, sondern auch viele von uns in Innsbruck irritierte. Es führte uns allerdings dazu, politischen Themen sowie der Frage nach der Verantwortung des Intellektuellen und des Geisteswissenschaftlers ge- genüber eine klarere Position einzunehmen. Und in diesem Prozess verstanden wir plötzlich, was uns Zoran Konstantinović immer und immer zu lehren versuchte, näm- lich den Unterschied zwischen Behauptungen und Wahrheiten: Das Andere einer Behauptung ist ein Irrtum, das Andere einer Wahrheit eine andere Wahrheit. Und wir verstanden plötzlich noch etwas, was wir in der Arbeit mit ihm erlebt haben: Es ist der Dissens, der uns voranbringt, aber nur dann, wenn er von tiefer Wertschätzung für jene Person getragen ist, die eine andere Position vertritt. Und auch wenn seine politischen Stellungnahmen in den 1990er Jahren von dem abgewichen sein mögen, was viele in der europäischen Öffentlichkeit damals für richtig angesehen haben, so hat er, im Gegensatz zu seinen Kontrahenten, die persönliche Wertschätzung, und zwar *allen* gegenüber, niemals verloren.

Noch zwei Dinge hat uns Konstantinović gelehrt: Erstens verstehen wir menschli- ches Handeln nur dann, wenn wir die Genese dieses Handelns kennen, wenn wir also historisch denken und die Bedingungen (und Bindungen) individuellen Handelns be- rücksichtigen. Er hat uns gezeigt, dass es nicht genügt, nur die Texte und ihre Bezie- hungen untereinander oder zu anderen Kunstformen wahrzunehmen: Vielmehr müs- sen Texte immer in Kontexte eingebettet werden. Und zweitens soll man die Kraft und die Fähigkeit der Literatur nutzen, vom anderen, von anderen Kulturen und von Erfahrungen der Menschen Kunde zu geben, wobei Texte auch *performative* Kraft besitzen, also Wirklichkeiten prägen, ja generieren – allerdings ohne in ungerechtfertig- ter Weise zu verallgemeinern: So haben wir durch Zoran Konstantinović und durch die Literatur verstanden, dass es niemals ›die‹ Russen, Serben, Deutschen, Kroaten, Franzosen, Amerikaner, Österreicher, Wiener, Berliner, Ostdeutschen, Westdeutschen, Un- garn, Ukrainer, Japaner, Iren, Engländer, Katalanen, Jugoslawen oder Basken sind, die mit dem, was sie tun oder nicht tun, sagen oder nicht sagen, Nationen, Kulturen und Gesellschaften zu dem machen, was sie sind.

Martin Sexl

IN EIGENER SACHE

Einladung zur DGAVL-Tagung 2008

Comparative Arts. Neue Ansätze zu einer universellen Ästhetik

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 26. bis 28. November 2008

Leitung: Prof. Dr. Achim Hölter

Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft hat insbesondere in ihrer systematischen Variante seit jeher auf Universalien abgezielt. Diese Allgemeinbegriffe betrafen innerhalb des philologischen Horizontes vor allem die Gebiete der Rhetorik und Poetik: Die Rhetorik als ein terminologisch orientiertes Lehrgebiet muß sich ohnehin intensiv mit der Frage der Transferierbarkeit auseinandersetzen; und in der Gattungstheorie manifestiert sich die Relevanz generischer Konzepte, insofern hier permanent Diachronie und Synchronie aufeinander bezogen und aneinander verifiziert werden. Im disziplinären Rahmen der Komparatistik entwickelten sich nach dem wirkungsmächtigen Stichwort einer »wechselseitigen Erhellung der Künste« (Walzel) einerseits und Anläufen zu einer ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Utitz) aus den inzwischen nicht mehr umstrittenen Ansätzen der amerikanischen Komparatistenschule mannigfache Studien zum Verhältnis zwischen Literatur und anderen Künsten. Diese Relation wird gemeinhin unter dem in mehrfacher Hinsicht nicht trennscharfen Begriff ›Intermedialität‹ zusammengefaßt. Andererseits haben traditionelle ästhetische Kernbegriffe wie z.B. der des ›Erhabenen‹ im Kontext der französischen Kulturtheorie seit den 1980er Jahren auf eine Weise neue Aufmerksamkeit erfahren, daß – jenseits prinzipieller oder transkultureller Sprachskepsis – der Impuls zur Auslotung des allgemein Aussagbaren vielerorts wieder aufgegriffen wurde. Faßt man diese beiden Grenzüberschreitungsgesten – die von der Literatur zu den anderen Künsten/Medien und die von einer Kultur zur anderen – zusammen, so resultiert daraus die unübersehbare Tendenz, für die Künste generelle formale Aussagen zu erzielen. Dies geschieht nicht selten auf der Basis philologisch-komparatistischer Erfahrung und Terminologie, welche ein traditionales diskursives Archiv bereitstellen, das auf mannigfache Weise den Primat des Sprachlichen untermauert. Ob dieses Forschungsgebiet nun als Teilgebiet der Komparatistik oder übergreifend als ›comparative arts‹ oder ›interart studies‹ akzentuiert wird – entscheidend ist dabei eine genaue Abmessung von Desideraten und Arbeitsfeldern und eine präzise Exploration des Möglichen.

Denkbar wären Beiträge wissenschaftsgeschichtlichen Charakters, die nicht zuletzt auch ins Gedächtnis rufen könnten, welchen Stand die Debatte – seit Aristoteles, Batteux, Marmontel, Lessing oder Sulzer – schon einmal erreicht hatte und aufgrund welcher Prämissen. Ebenso bedürfte es eines Spektrums an Beiträgen über den aktuellen Stand einer übergreifenden Ästhetik, die sich ja ebenso aus der Kunst- und Medienwissenschaft wie aus der Philosophie speist. Anläufe zu einer analytischen Ästhetik

stunden dabei für die Bemühung um intersubjektiv absicherbare Aussagen. Daß die Sprache eine zentrale Rolle bei der Frage der Übertragbarkeit spielt (im doppelten Sinn: zwischen den Künsten, zwischen den Kulturen), bedürfte einer ausführlichen Debatte, die sich etwa auch der weitgehend metaphorischen Verwendung philologischer Termini in anderen Diskursen (z.B. Architekturkritik) widmen könnte. Als Gebiet besonderen Widerstands gegen jede sprachliche Decodierung sowie jeden direkten terminologischen Transfer könnte demgegenüber die ›absolute‹ Musik in den Blick kommen. Kernphänomene wie etwa das Komische oder das Konzeptpaar Pathos vs. Ironie könnten künsteüberschreitend geprüft werden, bis hin zur Integration beinahe globaler Phänomene wie Epochenstrukturen (Barock, Moderne) oder Verfahrensweisen (Theatralität, ästhetische Selbstreferenz, Narration).

Für die dreitägige Fachkonferenz bieten sich folgende Arbeitsgebiete an:

- Geschichte der allgemeinen Kunsttheorie
- Medienübergreifende ästhetische Praktiken zwischen Synästhesie, Gesamtkunstwerk und Hybridisierung
- Paragone – der Wettbewerb der Künste
- Allgemeine Kunsttheorie heute – Stand der Debatte und Fallstudien
- ›Intermedialität‹ oder ›interart studies?‹
- Transferprobleme zwischen Sprachen, Kulturen oder Medien – Theorie der Vergleichbarkeit
- Perspektiven einer universalen Terminologie
- Auf dem Weg zu einer ästhetischen Supertheorie?

Als Vorarbeit sei verwiesen auf: Achim Hölter: »Eine erste bibliographische Handliste von Reallexika zur Literaturwissenschaft seit 1900«, in: *Komparatistik* 2005/2006 (131–140). Eine orientierende Auswahlbibliographie »Interart Studies/Comparative Arts« können Sie auf der Netzseite der DGAVL unter der Tagungsankündigung einsehen.

Damit genug Zeit für Diskussionen bleibt, sollten die Vorträge die Dauer von 30 Minuten nicht überschreiten und in deutscher, englischer oder französischer Sprache gehalten werden.

Der Vorstand der DGAVL wird auf der Basis der eingegangenen Vorschläge über die Einladung entscheiden; bitte haben Sie Verständnis dafür, daß möglicherweise eine Auswahl getroffen werden muß. Nähere Einzelheiten werden per Rundmail rechtzeitig kommuniziert.

ABHANDLUNGEN

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Ein Kompendium des Imaginären als ästhetische Reflexion über Wissensdiskurse und Literatur Zu Luigi Serafinis *Codex Seraphinianus* (1981, 2006)

Die Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaften, vielfältig und komplex wie sie sind, gehören zu den Kerninteressen gegenwärtiger Literaturforschung (vgl. u.a. Krohn 2006, Michel 2003, Pethes 2003). Werden diese Beziehungen unterschiedlich interpretiert und modelliert, so impliziert dies jeweils differente Konzepte literarischen Schreibens und ein entsprechend ausdifferenziertes Selbstverständnis des literaturwissenschaftlichen Geschäfts selbst. Einer produktiven, weil vielseitig anschlussfähigen Ausgangsüberlegung zufolge verhält sich die Literatur *reflexiv* zu den Darstellungsformen und -strategien der außerliterarischen Wissensdiskurse – etwa in dem sie diese zitiert, imitiert, parodiert, explizit thematisiert oder zum Gegenstand von Anspielungen macht. Literatur integriert nicht nur auf inhaltlicher Ebene die Gegenstände und Theoreme der diversen szientifischen Disziplinen, sie trifft vor allem Arrangements, in denen sich deren Darstellungsweisen als solche bespiegeln. Literarisch-ästhetische Arrangements dieser Art markieren eine höhere Beobachtungsebene, von der aus u.a. Wahrheits- und Gültigkeitsansprüche der Wissensdisziplinen kritisch reflektiert werden können und die konstitutive Bedeutung von Darstellungsmedien und Wissensordnungen für die erfahrene Welt selbst deutlich wird. Dies konkretisiert sich besonders evident in literarischen Genres wie dem fingierten Forschungsbericht oder der fiktionalen historiographischen Darstellung, aber auch in den verschiedenen Spielformen literarischer Lexikographik und Enzyklopädistik, in literarischen Atlanten, Wörterbüchern, Bestiarien etc. Als Reflexion über wissenschaftliches Wissen und die diskursiven Spielformen seiner Vermittlung hat Literatur einen hybriden Zug.¹

1 Vgl. dazu Küpper 2001: »Was Literatur auszeichnet, ist [...] nicht eine spezifische Funktion, vielmehr eine Meta-Funktion, nämlich die, die disziplinären Diskurse zu inszenieren, zugleich aber deren jeweilige funktionale Begrenztheit [...] zugunsten einer ›Totalität‹ aufzuheben, welche letztere diesen Rang nicht als ›Schein‹ einer ›Wahrheit‹ gewinnt, sondern in Konsequenz der Freistellung von unmittelbarer Pragmatizität. Literatur hat die Dimension einer Art diskursiven Agora, eines Forums, auf dem die Teildiskurse, in die sich unsere Rede über Welt im Zuge der zivilisatorischen Entwicklung aufgesplittert hat, allesamt verhandelt werden, miteinander in Kontakt treten und sich zu Gesamtbildern synthetisieren, die keinen Wahrheits-, sondern einen tentativen Anspruch transportieren.« (208) – »Dem literarischen Text kann [...] eine die Orthodoxien und Ausschließlichkeitsansprüche disziplinärer Diskurse problematisierende Dimension zuwachsen, welche sich aus der Konfrontation dieser Diskurse ergibt. Und schließlich wird es in einigen seltenen Fällen dazu kommen, daß diskursive Hybridität und semiotische Elastizität konzeptuelle Figuren hervortreiben, wie sie bis dahin in den disziplinären Diskursen noch nicht gedacht worden sind.« (207)

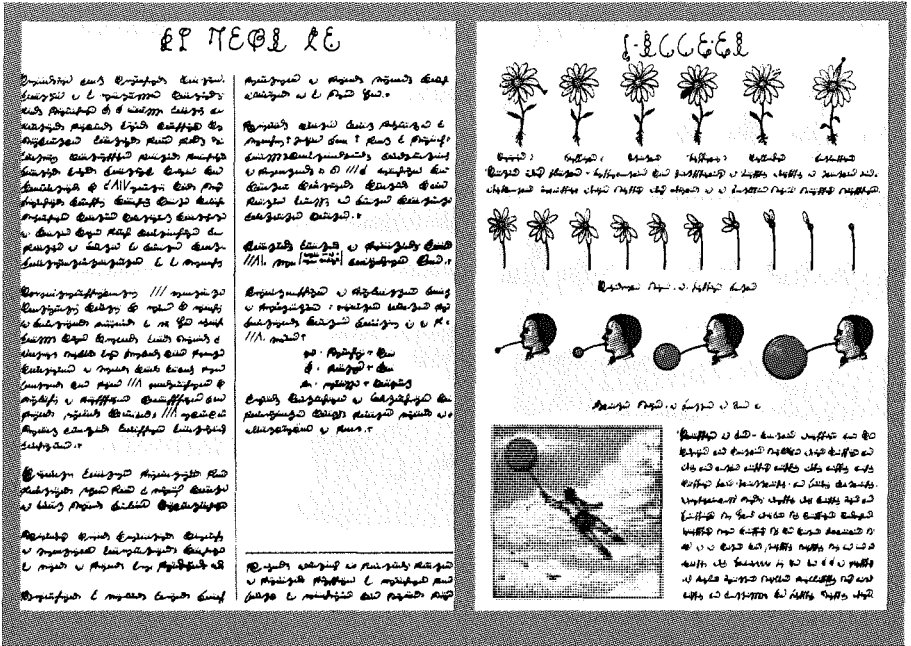
Kein literarischer Autor dürfte sich in solchem Maße zur Exemplifizierung des darstellungsreflexiven Grundzugs literarischer Fiktionen eignen wie Jorge Luis Borges. Auf programmatische Weise stehen seine Texte im Zeichen der Integration und gleichzeitigen Reflexion philosophischer, historiographischer und philologischer Diskurse. Die *Bibliothek von Babel* kann (neben anderen Deutungsoptionen) unter dem Aspekt als eine Allegorie der Literatur interpretiert werden, daß sie alle nur denkbaren wissenschaftlichen Themen umfaßt (Borges 1965a). Und die Erzählung über die imaginären Reiche von *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* spiegelt nicht minder programmatisch das Selbstverständnis und die Effekte literarisch-fingierender Enzyklopädistik (Borges 1965b). Durch (im wertneutralen Sinn) parodistische Bezugnahmen auf Disziplinen wissenschaftlichen Wissens bespiegeln die metadiskursiven Texte von Borges den Bedingungs- und Zusammenhang von Wissen und Weltkonstitution, die Idealität wissenschaftlich fundierter Weltentwürfe – und deren Rückwirkung auf die Kultur. Als entscheidendes Kriterium für die Überzeugungskraft – und damit auch für die praktische Effizienz – wissenschaftlicher Weltmodellierungen weist die *Tlön*-Erzählung deren Strukturiertheit und innere Konsistenz aus. Systematische Beschreibungen erdachter Welten erzeugen konsistente Wirklichkeiten: In dem Befund, Konsistenz sei das aus neuzeitlich-erkenntniskritischer Sicht maßgebliche Kriterium dafür, daß etwas allgemein als ›wirklich‹ akzeptiert werde, konvergieren die literarische Erzählung von Borges und die Analysen Hans Blumenbergs zur Geschichte philosophisch-wissenschaftlicher Wirklichkeitsbegriffe (Blumenberg 1969).²

An das skizzierte und von Borges exemplarisch vertretene Konzept einer metadiskursiven, wissenschaftsreflexiven Literatur mag man sich anlässlich einer rezenten Neuerscheinung erinnern fühlen, da diese auf besonders evidente Weise wissenschaftliche Darstellungsformen zum Anlaß eines ästhetischen Arrangements nimmt; es handelt sich allerdings um ein Buch, das man nicht lesen kann, zumindest nicht im konventionellen Sinn.³ Luigi Serafinis *Codex Seraphinianus* wurde ein Vierteljahrhundert nach seiner Erstpublikation (1981) neu aufgelegt, in leicht erweiterter Form.⁴ Die neuerliche Publikation des opulent ausgestatteten, ursprünglich entsprechend teuren und seltenen Bandes dürfte ihm eine breitere Rezeption verschaffen; das Buch hat seit 1981 den Status eines Kultobjekts gehabt, obwohl man es selten in Bibliotheken zu sehen bekam.

2 Zum neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff heißt es hier: »Wirklichkeit kann nicht mehr eine den gegebenen Dingen gleichsam anhaftende Qualität sein, sondern der Inbegriff des einstimmigen Sichdurchhaltens einer Syntax von Elementen. Wirklichkeit stellt sich immer schon und immer nur als eine Art von Text dar, der dadurch als solcher konstituiert wird, daß er bestimmten Regeln der inneren Konsistenz gehorcht. Wirklichkeit ist für die Neuzeit ein Kontext [...]«. Blumenberg 1969, 21.

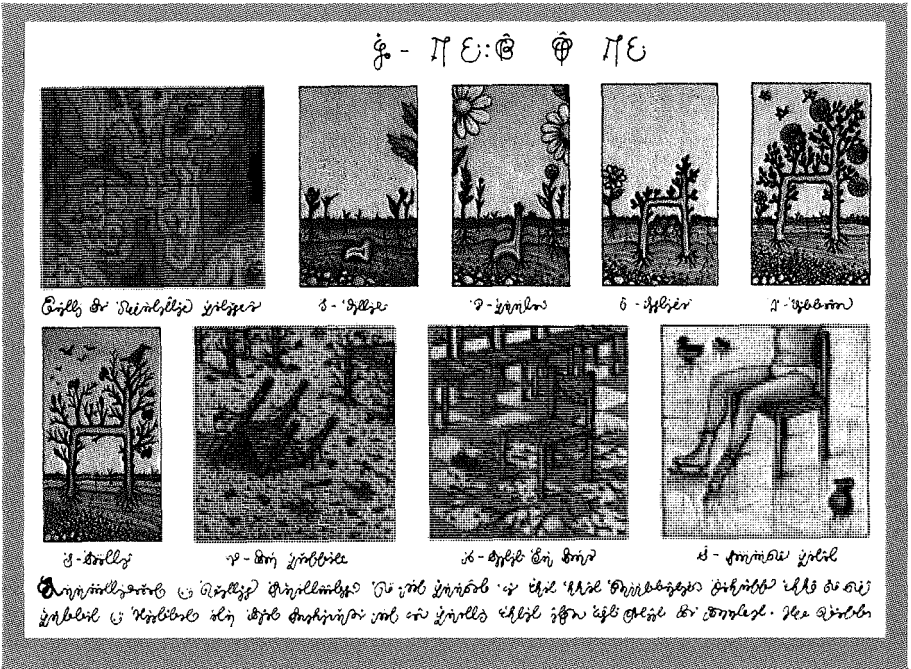
3 Ist aber, so wäre allerdings einwendend zu fragen, die Lektüre literarischer Texte eigentlich eine ›konventionelle‹ Lektüre?

4 Luigi Serafini: *Codex Seraphinianus*. Mailand (Franco Maria Ricci) 1981, erweiterte Neuauflage Mailand (Rizzoli) 2006, ergänzt um eine beigelegte Broschüre (*Decodex*) mit Artikeln verschiedener Autoren zu Entstehung, Inhalt und Wirkungsgeschichte des *Codex*. Zur Neuauflage vgl. die Angaben des Impressums (unpag.) am Ende des Bandes von 2006: »La presente edizione del Codex Seraphinianus, venticinque anni dopo la prima pubblicazione del 1981, è arricchita da una Prefazione originale dell' Autore. Le nove nuove tavole sono state realizzate con la stessa carta Vang e le stesse mattite Primalto dell'epoca. [...]«. – Vgl. auch Schwenger 2001.



Seiner Form nach ist der *Codex Seraphinianus* die nach Klassen von Gegenständen gegliederte und bebilderte Enzyklopädie einer imaginären Welt. Das, was ich mangels eines prägnanteren Ausdrucks behelfsweise den ›Text‹-Anteil des Kompendiums nennen möchte, ist in einer von Serafini erfundenen, bislang nicht decodierten und vielleicht auch gar nicht decodierbaren Schrift verfaßt (im letzteren Fall besser gesagt: in einer Pseudo-Schrift).

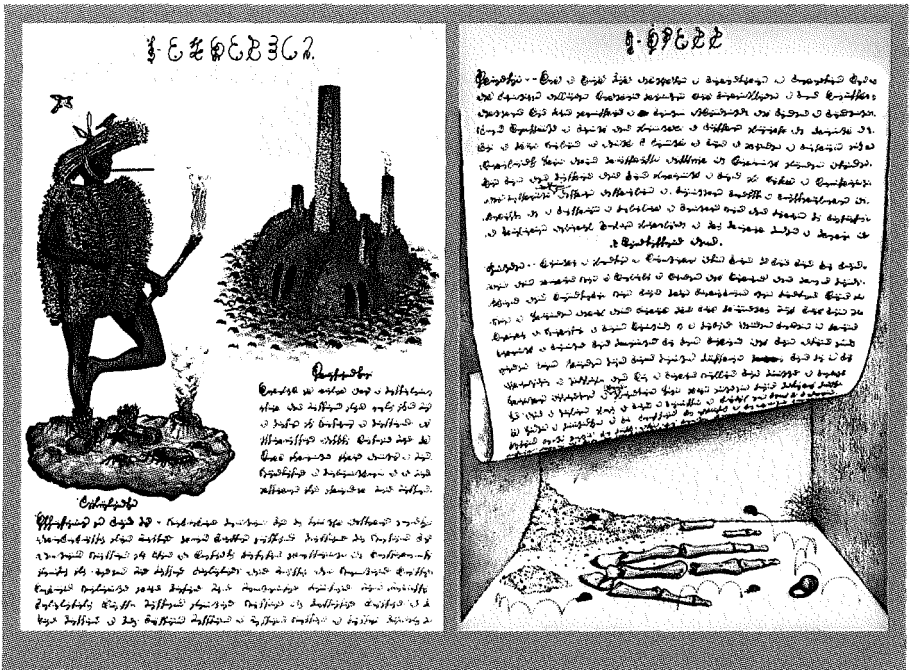
Die zahlreichen Zeichnungen zeigen – weitgehend unter variierender Verwendung bekannter, aber auf phantastisch-verfremdende Weise zusammengesetzter Bildmotive – imaginäre Schauplätze, Wesen, Gerätschaften, Entwicklungsprozesse und Kulturtechniken. Ebensovienig, wie ohne Vorbehalt von einem schriftlichen Text innerhalb des *Codex* die Rede sein kann, können die Zeichnungen als ›Illustrationen‹ aufgefaßt werden, da ja die Verifikation eines wechselseitig stützenden Verhältnisses zwischen Text- und Bild-Teilen unmöglich ist. Die Positionierung der Bilder erfolgt jedoch in Anlehnung an Illustrationsverfahren, und in diesem Sinn können sie ›Illustrationen‹ heißen; zumindest illustrieren sie, was Serafini sich ausgedacht hat. Durch seine mediale Verfassung suggeriert das Buch, es sei ein Wissenskompendium. Seine Gliederung erzeugt den Eindruck, die dargebotenen Informationen beruhten auf den Erkenntnissen verschiedener, aneinander angrenzender Disziplinen. Während die ›Text‹-Anteile diese Disziplinen nicht zu bestimmen erlauben, bieten die Bilder hier eine Orientierungshilfe; sie suggerieren eine Erkennbarkeit der repräsentierten Wissensgebiete in Analogie zu konventionellen Enzyklopädiën. Auf einen Teil, der wegen seiner Positionierung am Buchanfang als Einleitung oder Vorwort betrachtet werden mag, folgen einzelne Kapitel, jeweils abgetrennt durch eine eigene Frontseite und eingeleitet durch ›Inhaltsverzeichnisse‹ von tabellarischer Gestalt. Die im folgenden dargestellten Wissensgebiete schließen aneinander an. Unter Orientierung an den Zeichnungen sind folgende Bereiche erschließbar:



(a) »Natur«-Wissenschaften: Der *Codex* entwirft eine imaginäre Botanik; graphisch dargestellt sind Pflanzentypen, Gartenbau, Nutzpflanzen, Landschaften und Landschaftsgestaltung sowie eine Zoologie; diverse Familien von Lebewesen sind sortiert nach Gattungen und Arten (auf einen Abschnitt über »Mikroorganismen« folgen Abschnitte über »echsenartige« Wesen, »Fische«, »Schlangen«, »Vögel«, »Säugetiere« und zuletzt über eine Species heterogener, teilweise anthropomorpher Wesen, die in Städten wohnen, Kleider tragen, spielen und soziale Rituale praktizieren; berücksichtigt werden neben dem Körperbau auch Reproduktion, Biotope, Lebensweisen, Habitats). Die phantastischen Organismen sind vielfach Hybride aus heterogenen Bestandteilen, oft Kreuzungen aus biologischen (pflanzenartigen oder theriomorphen) Formen und technischen Geräteteilen. Ergänzt wird der makrobiologische durch einen mikrobiologischen Teil, der über die Mikrostruktur von Organismen informiert; seine Illustrationen erinnern u.a. an Darstellungen aus der Genetik und der Zellkunde. Auch die Chemie ist vertreten; entsprechende Illustrationen erinnern an Darstellungen von Experimenten in Chemiebüchern.

(b) Technik: Dieser Teil zeigt phantastische Installationen und Gerätschaften, deren Funktionsweise und Anwendung – signifikanterweise Maschinen, die sich bewegen und anderes in Bewegung bringen; Fortbewegungsvehikel (Fahrzeuge) sind besonders gut vertreten. Wiederum verbinden sich vielfach biologische und technische Bestandteile.

(c) »Anthropologisches« Wissen bzw. Wissen über die Spezies eines partiell anthropomorphen Kulturträgers: Unter Verwendung anthropomorpher Formen, die allerdings auf verschiedene Weisen verfremdet werden, werden solche Bewohner des imaginären Universums porträtiert, denen in der dem Leser geläufigen Welt am ehesten die Menschen korrespondieren. Das dargestellte Wissen bezieht sich auf Anatomie, Fortpflanzung und Fortbewegung, Sinnesorgane, Bekleidung, Tätowierungen, Haartrach-



ten, verschiedene Stämme und ihre Habitationsformen, auf verschiedenste kulturelle Praktiken und soziale Umgangsformen. Die graphisch repräsentierten Tätigkeiten sind divergent: Maskierung, Jagd, Kriegsführung, Schreiben, Mord durch Schreibwerkzeuge (!), Architektur, Spiele, Chirurgie. In Anlehnung an konventionelle Schaubilder zu differenten Menschenrassen werden Köpfe verschiedener Phänotypen der »Anthropoiden« dargestellt. Das Ordnungssystem dieser Rassenkunde ist allerdings befremdlich, enthält das Schaubild doch auch einen Gipskopf, einen tuchverhängten Kopf, einen unsichtbaren Kopf sowie zwei Leerstellen. Weitere Wissensgegenstände sind Archäologie, Siedlungsformen und Kulte; ihre Darstellung konzentriert sich auf einen (vielleicht »archäologisch« rekonstruierten) Ort. An den gezeigten Schauplätzen gehen die Bewohner rätselhaften Tätigkeiten nach, vielleicht zur Freizeitgestaltung, vielleicht zu kulturellen Zwecken. Die Illustrationen zeigen Spiele, Spektakel, Formen des Zeitvertreibs.

(d) Semiotik/Linguistik/Graphologie: Eingeleitet durch die Darstellung einer Tafel mit zwei verschiedenen Schriftsystemen (darunter das serafinische), gilt ein Teil der Enzyklopädie der Semiotik, der Schrift und Sprache. Die Abbildungen beziehen sich auf Schreib- und Artikulationsprozesse, also auf orale und skripturale Kommunikation. Auf einen Katalog von Elementarformen folgen Darstellungen von (teilweise dreidimensional wirkender) Schrift, die zu jenen Objekten offenbar in einem Ähnlichkeitsverhältnis steht. Wird die serafinische Schrift hier als Bilderschrift expliziert? Spielt Serafini auf die geläufige Unterscheidung zwischen motivierten (»ikonischen«) und konventionsbedingten Zeichen an?

(e) Nahrung/Geräte/kulturelles Inventar: Die Informationen gelten Themen aus dem Bereich der Ernährung (Nahrungsmittel und ihre Zubereitung, Gastronomisches, Fischfang und andere Formen des Nahrungserwerbs), ergänzt um eine katalogartige Bestandsaufnahme von Objekten, Gerätschaften, Bekleidungsstücken, all dies jeweils

gruppenweise angeordnet. Besondere Berücksichtigung findet die Optik (Sehhilfen, optische Geräte).

(f) Ein eigener Teil gilt dem Wissensgebiet Spiele, den Kartenspielen (ausführlich), Brettspielen, gymnastisch-akrobatischen Spielen und öffentlichen Spektakeln. Als Darstellung von Spielen wird der mit Darstellung spielende *Codex* hier gleichsam autoreflexiv.

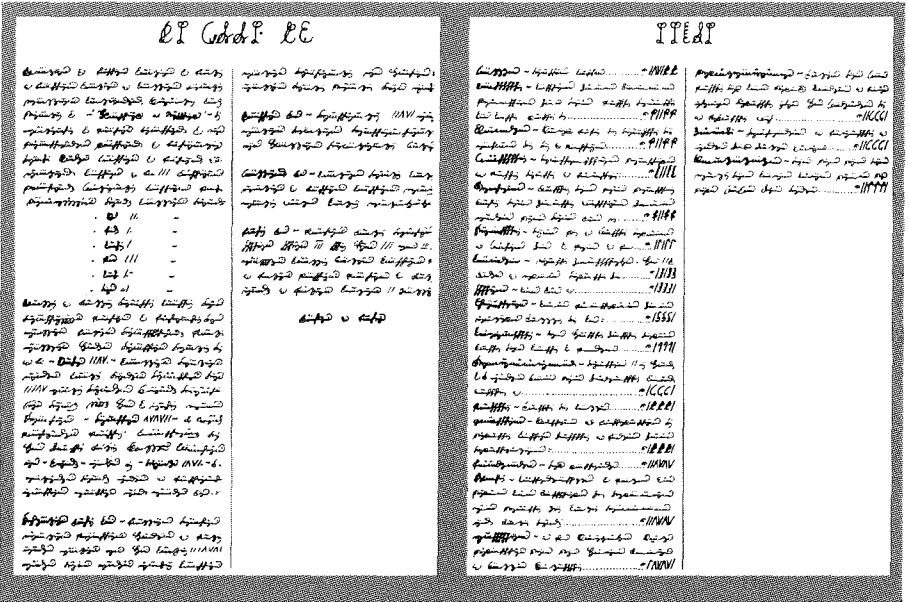
(g) Architektur: Der Baukunst widmet der Architekt Serafini ein eigenes Kapitel; dargestellt sind Beispiele für den Brückenbau (ausführlich), den Städtebau, für Gestaltungsformen von Inseln, Türmen und Labyrinthen. Auch hier kann von einer autoreflexiven Komponente gesprochen werden.

Selbstbezüglichen Charakter besitzen zudem Anfang und Ende des Buchs.⁵ Am Anfang begrüßt ein ringförmiges Wesen mit Krone und Farbpinsel den Leser in der imaginären Welt und eröffnet die eigentümliche Kommunikation, zu der dieses Buch einlädt. Die letzte Seite zeigt ein mit serafinischer Schrift bedecktes Blatt, das faksimiliert wirkt und dessen unteres Ende sich dem Blick des Lesers entzieht, da es sich in einer räumlichen Umgebung nach hinten rollt. Der Raum selbst erinnert an einen Sarg; auf dem Boden liegen die Einzelknochen einer skelettierten Hand neben einem Häufchen Asche; Kleinstlebewesen tummeln sich auf den Überresten – ein *memento mori* und zugleich Darstellung eines Verwandlungsprozesses.

Insgesamt bedient sich der *Codex* bei vertrauten Bildarsenalen der kultur- und naturwissenschaftlichen Disziplinen, auf die er anspielt; die mit Blei- und Buntstiften angefertigten Zeichnungen mit ihrer scheinbar unpräzisen Pseudo-Präzision erinnern an Lehrbücher und populäre Wissenskompendien. Die einzelnen Teile des Bandes folgen einem einheitlichen Schema: Auf ein »Inhaltsverzeichnis«, das Auskünfte über Strukturierung und Platzierung des Wissens im Buch zu geben suggeriert, folgen zum einen »Texte«, die von Bildern begleitet werden, sowie zum anderen Schautafeln mit erläuternden Bildunterschriften. Schaubilder, anatomische, physikalische und chemische Schemazeichnungen wirken bei aller Befremdlichkeit der dargestellten Objekte der Form nach vertraut. Neben Einzelbildern enthält der *Codex* auch Bildsequenzen.⁶ Die »Texte« sind in einer an Wissenschaftsprosa erinnernden Weise durchstrukturiert: Sie bestehen aus Absätzen, die einer alphabetischen oder numerischen Ordnung zu unterliegen scheinen; manchmal werden sie aus Einzelwörtern oder kleinen Wortgruppen von scheinbar klassifikatorischem oder erläuterndem Charakter gebildet. Ferner finden sich Listen, schematische Darstellungen, Bild-»Legenden«. Der *Codex* bedient sich eines eigenen (und ebenfalls undecodierbaren) numerischen Systems, das auf mehreren Ebenen verwendet wird. Auf ihm beruhen die Gliederung des Bandes in Kapitel und Unterkapitel, die Anordnung diverser Bilder und Textpassagen innerhalb der Ka-

5 Selbstreferentiell ist der *Codex* sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene. Inhaltlich verweisen etwa die Kapitel über Sprache und Schrift sowie über Spiele und Architekturen auf die Tätigkeit des Künstlers selbst; Brücke und Labyrinth können als autoreflexive Metaphern gedeutet werden.

6 Die Bilder stellen neben Objekten auch Räumlichkeiten und Topographien sowie (durch Bildsequenzen und Graphiken, die an Funktionszeichnungen erinnern) auch Prozesse dar: Wachstums- und Entwicklungsvorgänge, Metamorphosen, Rituale, Funktionsweisen von Maschinen etc.



pitel, die klassifikatorische Darstellung verschiedener Gegenstandsbereiche – sowie die Paginierung des gesamten Buchs (weshalb es schwer ist, Seitenangaben zu machen ...). Auch in die Zeichnungen sind vielfach Schrift- oder »Zahlen«-Elemente integriert.

Während die Texte unlesbar sind, lassen sich die Strukturierungs- und Präsentationsformen als solche auf Mikro- und Makroebene also bemerkenswerterweise »entziffern« – eine Beobachtung, die unter anderem Anlaß zur Frage nach der Gebundenheit von Wissensdiskursen an bestimmte Sprachen und von Wissensvermittlung an sprachliche Kompetenzen ist. Mit der in Analogie zu Lehrwerken konzipierten Modellierung eines imaginären Universums verbinden sich bei Serafini implizit Reflexionen über Medien und Medialität, über Texte, Sprache und Schrift, über Zahlen und klassifikatorische Systeme sowie über Bildformen verschiedener Art – vom mimetischen Bild bis zum abstrakten Schaubild. Da die dargestellten Gegenstände und die ihnen zugeordneten Wissensdisziplinen imaginär sind, verweist die Darstellung in besonderem Maße auf sich selbst; das Serafinische Universum besteht gleichsam nur aus seiner Darstellung. (Implizit reflektiert der *Codex* als phantastisches Kompendium auch über die Leitdifferenz von Fiktion und Nichtfiktion, schon weil einzelne Bauelemente der serafinischen Welt wiedererkennbar sind, ihre Ordnung hingegen erfunden wurde.)⁷

Zwar enthält Serafinis Buch neben Autornamen und Titel (abgesehen vom Impressum) kein Wort in lesbarer Schrift, und sein Text-Status ist fragwürdig, doch er ist intertextuell vernetzt. Durch seine Bilder wie durch seine Ordnungsschemata spielt er auf imaginäre Universen in der Literatur an, etwa auf Borges⁸ und Italo Calvino.⁹ Calvino selbst hat Analogien zwischen dem *Codex* und den *Metamorphosen* Ovids sowie

7 Suggestiert der *Codex* einerseits die Existenz eines ganzen imaginären Universums, so kann er als Enzyklopädie die verschiedenen Teile dieses Universums doch nur selektiv und exemplarisch darstellen; insofern suggeriert er auch die Existenz nichtdargestellter Teile der serafinischen Welt.

zu Edward Lears *Nonsense Botany* hervorgehoben (vgl. Calvino 1995, zuerst 1984).¹⁰ Er charakterisiert Serafinis phantastisches Universum als eine Welt, die aus geschriebener Sprache entstehe,¹¹ einen Kosmos, in dem geschriebene Wörter lebendig würden, ihre Körperlichkeit entfalteten, Beweglichkeit zeigten, sich als insgesamt wandelbare Materie erwiesen.¹² Wie alles Lebendige, so löse sich auch jedes aus Schrift bestehende Wesen bei Serafini schließlich in einer letzten Metamorphose auf – um in verwandelter Form als Substrat neuer Bildungen weiterzuleben. »Metamorphosen und Alphabete«

-
- 8 Inhaltlich ist der *Codex* nicht nur ein Parallelprojekt zur Enzyklopädistik von Tlön, sondern er wirkt, als sei er aus der Tlön-Welt selbst emergiert.
- 9 Vgl. neben den *Ficciones* von Borges auch *Le città invisibili* (Calvino 1973b) sowie *Il castello dei destini incrociati* (Calvino 1973a) von Calvino, die auf unterschiedlichen Ebenen Anschlußstellen zum *Codex* aufweisen. In den Beiträgen der Neuausgabe beigegebenen *Decodex* wird zwar der nicht der *Codex* selbst decodiert, wohl aber werden einige seiner intertextuellen Verflechtungen betont, wenngleich letztlich auch nur genannt. So nennt Federico Zeri (2006) neben utopischer Literatur auch Borges und Adolfo Bioy Casares, Raymond Roussel, Alberto Savinio als kompatible Autoren; Vittorio Sgarbi (2006) nennt außer Borges und Savinio auch Giordano Bruno, William Blake, Calvino, Cervantes, dies allerdings rein assoziativ.
- 10 »Wie Ovid in den Metamorphosen, glaubt Serafini an die Kontiguität und Permeabilität aller Gebiete des Existierenden. Das Anatomische und das Mechanische tauschen ihre Morphologien: menschliche Arme enden statt in einer Hand in einem Hammer oder einer Zange, Beine erheben sich nicht auf Füßen, sondern auf Rädern. Das Menschliche und das Pflanzliche komplettieren sich gegenseitig, wie zum Beispiel auf einer Tafel der Bebauung des menschlichen Körpers: ein Wald auf dem Kopf, Kletterpflanzen an den Beinen, Wiesen auf der Handfläche, Nelken, die aus den Ohren wachsen. Das Pflanzliche vermählt sich mit dem Warenkundlichen [...], das Zoologische mit dem Mineralischen [...], desgleichen das Zementierte mit dem Geologischen, das Heraldische mit dem Technischen, das Wilde mit dem Urbanen, das Geschriebene mit dem Gelebten. Wie manche Tiere die Formen anderer im selben Habitat lebender Arten annehmen, so werden die Lebewesen von den Formen der sie umgebenden Dinge angesteckt. / Der Übergang von einer Form zur anderen wird Phase für Phase verfolgt [...].« Calvino 1995, 159–160. – »In Serafinis Schrift-Universum werden Wurzeln, die fast gleich aussehen, unter verschiedenen Namen katalogisiert, denn jede Wurzelfaser ist ein Unterscheidungsmerkmal. [...] Die pflanzlichen Formen führen die Klassifizierung der imaginären Pflanzen weiter, die in Edward Lears freundlicher »Nonsense Botany« angefangen und in Leo Lionniss sideraler »Botanica Parallela« fortgesetzt worden ist.« Calvino 1995, 163.
- 11 »Am Anfang war die Sprache. In der Welt, die Luigi Serafini bewohnt und beschreibt, ist, glaube ich, das geschriebene Wort den Bildern vorausgegangen – diese winzige und gewandte und [...] überaus klare Kursivschrift, die wir immer um ein Haar meinen lesen zu können und die uns doch in jedem Wort und jedem Buchstaben entgleitet. Die Angst, die uns dieses andere Universum macht, entspringt nicht so sehr seiner Verschiedenheit von dem uns vertrauten, sondern seiner Ähnlichkeit mit ihm; desgleichen die Schrift, die sich leicht in einem uns zwar fremden, aber nicht unerreichbaren Sprachgebiet hätte entwickeln können. / [...] Die Dinge der Welt, die diese Sprache heraufbeschwört [...], sind fast immer erkennbar, aber der Zusammenhang zwischen ihnen scheint uns zerrüttet durch unerwartete Nebeneinanderstellungen und Beziehungen. [...] Wenn Serafinis Schrift die Kraft hat, eine Welt heraufzubeschwören, in der die Syntax der Dinge umgestürzt ist, dann muß sie, verborgen unter dem Geheimnis ihrer unentzifferbaren Oberfläche, ein tieferes Geheimnis haben, das die innere Logik der Sprache und des Denkens betrifft. Die Bilder des Existierenden verzerren und verdrehen ihre Verknüpfungen, die Verwirrung der visuellen Attribute erzeugt Ungeheuer, das Universum Serafinis ist voller Mißgestalten. Aber auch in der Mißgestalt gibt es eine Logik, deren Züge wir jeden Augenblick auftauchen und verschwinden zu sehen meinen, so wie die Bedeutungen dieser sorgfältig mit spitzer Feder gezeichneten Wörter.« Calvino 1995, 159f.

seien – so Calvino unter Anspielung auf das Ende des Buchs – gleichermaßen einem zyklischen Lebensprinzip unterworfen.¹³ Gerade Calvinos Interesse gilt offenkundig der darstellungsreflexiven Dimension des *Codex* (und implizit den Analogien zu seinem eigenen literarischen Œuvre, in dem die Materialität und Wandelbarkeit der Schrift ein Kernmotiv bildet, und das auf mehreren Ebenen Affinitäten zum Enzyklopädischen besitzt).¹⁴ Die von Calvino unterstrichene Beziehung der Serafinischen Welt mit dem metamorphotischen Kosmos Ovids korrespondiert ebenfalls auf einer analogen Disposition der Texte Calvinos selbst; sie basiert im *Codex* gleichermaßen auf den Zeichnungen (die oft wie mimetische Darstellungen metamorphotischer Zwischenwesen wirken) wie auf den »Schrift«-Zügen, welche an organische Formen erinnern. Die Œuvres von Borges und Calvino korrespondieren mit Serafinis Projekt in vieler Hinsicht – nicht zuletzt auch durch das Interesse an der Form und Materialität des Buchs, die hier wie dort auf verschiedene Weisen autoreferenziell reflektiert wird. Nicht abwegig erscheint neben solchen Parallelen im Bereich der Erzähltexte aber auch der Vergleich des *Codex* mit Beispielen einer programmatisch wortlosen Literatur, etwa mit *Fisches Nachtgesang* von Christian Morgenstern und mit einschlägigen graphisch-typographischen Poemen Ernst Jandls. Die Schriftblätter von Carlfriedrich Claus sind zwar durch eine ganz andere Schreibgestik charakterisiert als die (bei aller Verrätselung sauber, ordentlich und brav geschriebenen) Seiten Serafinis, aber sie operieren doch ebenso wie diese im Grenzbereich zwischen literarischen und graphischen Artefakten.

Serafinis Kompendium ist zum Gegenstand vielfältiger Kommentierungen und Decodierungsversuche geworden (vgl. u.a. Hofstadter 1991, 235).¹⁵ Erörtert wurden vor allem die Beziehungen zum sogenannten *Voynich-Manuskript*, einem rätselhaften illustrierten Buch, das vor rund 400 Jahren von einem unbekanntem Verfasser in einer unverständlichen Schrift verfaßt worden sein soll. Kryptographen haben es nicht ent-

-
- 12 »Mir scheint, daß die wahre ›fröhliche Wissenschaft‹ für Serafini die Linguistik ist [...]; das gesprochene Wort ruft noch einige Ängste hervor, wenn wir es wie einen schwärzlichen Brei von den Lippen tropfen sehen oder wenn es mit Angelruten aus einem weit aufgesissenen Mund gezogen wird. Das geschriebene Wort ist gleichfalls lebendig (man braucht es nur mit einer Hutnadel zu stechen, um es bluten zu sehen), aber es hat eine eigene Autonomie und Körperlichkeit, es kann dreidimensional und vielfarbig werden [...]. Es gibt Wörter, die man, um sie auf dem Papier festzuhalten, annähen muß, indem man den Faden durch Ösen der verschlungenen Buchstaben führt. Und wenn man die Schrift mit einer Linse betrachtet, erweist sich der dünne Tintenstrich durchzogen von einem dichten Strom an Bedeutungen – wie eine volle Autobahn, eine wimmelnde Masse, ein Fluß voll umherflitzender Fische.« Calvino 1995, 169.
- 13 »Am Ende – die letzte Tafel des *Codex* – ist es das Schicksal jeder Schrift, in Staub zu zerfallen, und auch von der Hand des Schreibenden bleiben nur die Knochen. Zeilen und Wörter lösen sich von der Seite ab und zerbröseln, und aus den Staubhäufchen springen wieder die kleinen regenbogenfarbigen Wesen hervor und beginnen zu tanzen. Das Lebensprinzip aller Metamorphosen und Alphabete beginnt seinen Zyklus von neuem.« Calvino 1995, 165.
- 14 »Serafinis Zoologie ist immer beunruhigend, mißgestaltet, alptraumhaft. Ihre Evolutionsgesetze sind die Metapher [...], die Metonymie und die Bilderverdichtung [...].« Calvino 1995, 163. Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) ist eine Art Enzyklopädie der Romanformen. In seinen Harvard Lectures *Sei proposte per il prossimo millennio* (1988) erörtert Calvino die Affinitäten zwischen moderner Literatur und Enzyklopädistik theoretisch. Vgl. Calvinos Vorlesung über »Vielschichtigkeit« in Calvino 1991, 139–165.

schlüsseln können; diskutiert wurde die These, es handle sich gar nicht um einen kryptographischen Text, sondern um bedeutungslose Zeichen.¹⁶

Ein Gegenstand literaturwissenschaftlichen Interesses ist Serafinis Kompendium schon wegen seiner intertextuellen Vernetzung, aber nicht darum allein: Der *Codex* selbst kann durchaus als ein Spezialfall von ›Literatur‹ betrachtet werden. Begründen ließe sich eine solche Einschätzung auf mehrfache Weise: Erstens stellt das Kompendium ein Parallelprojekt zu literarischen Konstruktionen möglicher Welten dar, wie sie etwa für die Gattungen der literarischen Utopie oder der Science Fiction charakteristisch sind, und er erzählt Mikro-Geschichten aus solchen Welten, wenn auch in Form von Zeichnungen statt mit konventionellen sprachlichen Mitteln. Daß sich im *Codex* kein im geläufigen Sinn lesbarer Text findet, ist zweitens auch kein zwingender Grund, ihn nicht als Werk der Literatur zu betrachten, denn sein Erscheinungsbild darf als radikale Konkretisierung des Konzepts der ›Verschlüsselung‹ betrachtet werden, das unter anderem poetologisch funktionalisiert worden ist. Wenn Poesie ›verschlüsselte‹ Rede ist, wenn Dichter eine ›Geheimsprache‹ sprechen, wie es einem implikationsreichen ästhetischen Topos entspricht, dann ist der *Codex*, zugespitzt gesagt, durch seine kompromißlose Unlesbarkeit ›poetischer‹ als jedes symbolistische Gedicht – und durch die Ostension seiner Unlesbarkeit zugleich ein Stück ›Poesie der Poesie‹. Die Erinnerung an den »Monolog« des Novalis und die Reflexionsfigur einer rein selbstbezüglichen Sprache ist angesichts der Hermetik von Serafinis skriptural entfalteter Welt (einer ›Welt für sich‹ aus Formeln und Zeichen) wohl nicht ganz abwegig (Novalis 1965, 672f.). Auch auf das für die *Lehrlinge zu Sais* prägende Konzept einer ›Chiffrenschrift‹ der Dinge könnte angesichts mehrerer Partien der Enzyklopädie Serafinis verwiesen werden – wenngleich solche Allusionen auf die Topik einer Hieroglyphen- und Zauberschrift im *Codex* ins Licht einer milden Selbstironie getaucht sind, bedingt schon durch die Skurrilität der dargestellten Wesen und Objekte. Drittens schließlich verhält sich der *Codex* auf nicht minder evidente Weise als die Borgesianische Erzählungen darstellungsreflexiv; er besitzt jenen einleitend skizzierten Charakter einer Meta-Darstellung (einer Darstellung von ›Darstellung‹) und das damit verbundene Moment der Hybridität. Integrierendes Thema dieses vordergründig so spielerisch erscheinenden Buches sind die Wissensdiskurse und ihre welterzeugende Funktion. Was Serafinis Kompendium in all seiner Unentzifferbarkeit bedeutet (im Sinne von: zu denken gibt), geht dabei in erster Linie aus dem Vergleich mit literarischen Texten hervor, die unter zitierender, parodierender und simulierender Bezugnahme auf die Wissenschaften reflexive Experimente mit Darstellungsformen anstellen.

15 Hofstadter (1991) findet für Serafini und seine Erfindungen u. a. die Prädikate schrullig, idiosynkratisch, esoterisch und kunstvoll, sortiert ihn aber im wesentlichen der Einfachheit halber in die Kategorie des »geistreichen Nonsens« (234) ein. Zu Decodierungsversuchen vgl. den Forschungsüberblick von Alessandro Riva in dem der Neuauflage des *Codex Seraphinianus* beigegebenen Heft *Decodex*, 3–12 (der Titel des Beitrags ist in seraphinianischer Schrift verfaßt und daher hier nicht zitierbar). Unter den vielen Entzifferungsversuchen scheinen Riva nur zwei explizit nennenswert: der des bulgarischen Linguisten Ivan A. Derzhanski und der des Marinekartographen Jim Marshall. Vgl. Riva 2006, 11.

16 Das Manuskript erhielt seinen Namen nach dem Buchhändler Wilfrid M. Voynich, der es 1912 erwarb; heute gehört es zu den Beständen der Beinecke Rare Book Library der Yale University (Angabe von 2005), 2005 erschien eine Faksimile-Ausgabe.

Wollte jemand einen Einwand gegen die Deutung des *Codex* als ein Stück ›Literatur‹ ins Feld führen, so würde er wohl auf die Unentscheidbarkeit der Frage hinweisen, ob das Buch wirklich *schriftlich* verfaßt ist. Schließlich ist ihre Schriftlichkeit ja für die Literatur konstitutiv. Doch gerade ob jener Unentscheidbarkeit provoziert der *Codex* zur Auseinandersetzung mit der Frage nach den Kriterien von Schriftlichkeit als solcher – mit der Frage nach dem Wesen von Schrift als einer fundamentalen Kulturtechnik, einem für alle Wissensdiskurse tragenden Darstellungsprinzip und einer Form, die wissenschaftliche Darstellungen mit literarischen Fiktionen verbindet. Bemühungen um tragfähige Modellierungen der Schrift in ihrer Materialität und Medialität, in ihrer Beziehung zu anderen Darstellungsformen, ihrer Relation zu Sprachlichkeit und Bildlichkeit, ihren performativen Dimensionen und ihrer Eigenschaft als historisch vielfältig ausdifferenzierte Kulturtechnik gehören zu den zentralen Anliegen gegenwärtiger interdisziplinärer Forschung (vgl. Grube/Kogge/Krämer 2005, Krämer/Bredenkamp 2003). Serafinis eigenwilliges Experiment bewegt sich an der Grenze dessen, was als ›Schrift‹ betrachtbar ist, da es suggeriert, schriftliche Texte zu enthalten und gleichzeitig die Verifikation der eigenen Schriftlichkeit unmöglich macht. Eben dadurch konfrontiert es den (Nicht-)Leser mit fundamentalen Fragen: Was unterscheidet Schrift vom reinen Ornament und vom Bild? Sind die Frage nach Schriftlichkeit und nach Lesbarkeit kongruent? (Das Thema Decodierung von Texten wird im *Codex* sogar explizit reflektiert: Ein im Buch abgebildeter Stein mit zwei verschiedenen Schriftsystemen bildet ein offenkundiges Pendant des Steins von Rosette, mit dessen Hilfe die Hieroglyphen entschlüsselt werden konnten; da im *Codex* aber beide Schriften unlesbar sind, bleibt eine Entzifferung unmöglich.) Unter welchen Bedingungen sind nonverbale visuelle Konfigurationen lesbar? Und in welchem Sinn ›liest‹ man Bilder? Was ist überhaupt ein ›Bild‹? Sind Bilder grundsätzlich ›Abbilder‹? Und wenn ja: von welcher Art von Urbildern? Auch hinsichtlich dieser Frage besteht eine Affinität des *Codex* zu aktuellen bildtheoretischen Diskussionen (vgl. dazu Böhme 2004, insbes. 13–46).

Auf ans Paradoxe grenzende Weise werden in der Serafinianischen Welt offenbar an sich unlesbare, vielleicht nicht einmal ›schriftliche‹ Konfigurationen dadurch lesbar, daß man sie in einem Intertext verortet – einem literarischen, einem mediologischen und medienästhetischen sowie einem wissenstheoretischen. Mit dieser Feststellung verbindet sich eine Herausforderung an die Adresse der Vergleichenden Literaturwissenschaft, zu deren wichtigsten Aufgaben ja die Erfassung, Beschreibung und Modellierung intertextueller Bedingungsverhältnisse und Strukturen gehört – nicht zuletzt im Grenzland zwischen Kunst und Wissenschaften.

Bibliographie

- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. 2. Aufl., München 1969, 9–27.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. 2. Aufl., München 2004.
- Borges, Jorge Luis: *La Biblioteca de Babel*. In: Ders.: *Obras Completas*. Bd. 5: *Ficciones*. Buenos Aires 1965, 85–95. [1965a]
- Borges, Jorge Luis: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: Ders.: *Obras Completas*. Bd. 5: *Ficciones*. Buenos Aires 1965, 13–34. [1965b]
- Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Turin 1973. [1973a]

- Calvino, Italo: *Il castello dei destini incrociati*. Turin 1973. [1973b]
- Calvino, Italo: *Collezione di sabbia*. Mailand 1984.
- Calvino, Italo: *Die Enzyklopädie eines Visionärs*. In: Ders.: *Gesammelter Sand. Essays*. München, Wien 1995, 159–165.
- Calvino, Italo: *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Mailand 1988.
- Calvino, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turin 1979.
- Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. München, Wien 1991.
- Le Code Voynich. *Le manuscrit MS 408 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library Yale University*. »Le manuscrit le plus mystérieux du monde«. Einl. v. Pierre Barthélémy. Paris 2005.
- Grube, Gernot, Werner Kogge u. Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005.
- Hofstadter, Douglas: *Metamagicum. Fragen nach der Essenz von Geist und Struktur*. 2. Aufl., Stuttgart 1991.
- Krämer, Sybille u. Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003.
- Krohn, Wolfgang (Hg.): *Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*. Hamburg 2006.
- Küpper, Joachim: *Was ist Literatur?* In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45 (2001), H. 2, 187–215.
- Michel, Matthias (Hg.): *fakt & fiktion 7.0. Wissenschaft und Welterzählung: Die narrative Ordnung der Dinge*. Zürich 2003 (=Edition Collegium Helveticum 1).
- Novalis: *Schriften in fünf Bänden*. Hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Bd. 3. Stuttgart 1965.
- Pethes, Nicolas: *Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28 (2003), 181–231.
- Riva, Alessandro: [Forschungsüberblick]. In: »Decodex« zu: Serafini 2006, 3–12.
- Schwenger, Peter: »Codex Seraphinianus«, *Hallucinatory Encyclopedia* (2001). URL: <http://faculty.msvu.ca/pschwenger/codex.htm> (27.04.2006).
- Serafini, Luigi: *Codex Seraphinianus*. Mailand 1981.
- Serafini, Luigi: *Codex Seraphinianus*. Mailand 2006.
- Sgarbi, Vittorio: *Della Seraphiniana methodus*. In: »Decodex« zu: Serafini 2006, 19–20.
- Zeri, Federico: *L'Universo trasfigurato*. In: »Decodex« zu: Serafini 2006, 17–19.

ACHIM HÖLTER

Das Eigenleben der Figuren

Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion¹

2007 kam ein Film in die Kinos, der manchen Trailer-Zuschauer zum Hellaufklappen reizte, also offenbar originell zu sein versprach. Für einen Literaturwissenschaftler zeichnete sich das Gegenteil ab. Der Film war vorhersagbar und sozusagen das, was wir die Durchdeklinaton eines ästhetischen Phänomens nennen könnten. Es handelte sich um die Komödie *Stranger than Fiction* (2006) von Marc Forster nach einem Drehbuch von Zach Helm (mit Emma Thompson, Dustin Hoffman usw.), in der der Steuerbeamte Harold Crick eine Stimme in seinem Kopf hört und irgendwann feststellen muss, dass es die seiner Schöpferin ist, die immer dann erklingt, wenn diese, die Romanautorin Karen Eiffel, an der Schreibmaschine sitzt. Ihr Schreiben ist also sein Lebensfaden. Als er nun erfährt, dass Karen Eiffel ihn sterben lassen will, muss er um sein Leben kämpfen ... Knapper und deshalb witziger wurde eine ähnliche Idee übrigens Ende 2004 im Drehbuch für die 82. Folge der TV-Serie *Berlin, Berlin* adaptiert, die unter dem Titel »Deus ex machina« ausgestrahlt wurde. Hier kommt es zu der Situation, dass die Serienheldin Lolle, die ja ohnehin zu einer Art Durchschauung der Fiktion angelegt ist, insofern sie bisweilen als Comic-Figur aus sich heraustritt, aus Unzufriedenheit mit dem Drehbuch (dem Tod Svens) die Kooperation verweigert. Dieser Streik, Ausdruck ihres sonst stets reizvollen Willens, wird vom Autor David mit mühevoller Argumentation abgewendet.² Aber inwiefern waren die beiden Ideen verwandt?

In den Rahmen der Erforschung, Klassifikation und Erklärung literarischer Selbstreferenzphänomene im engeren Sinn gehören Sujets wie Bücher, Bibliotheken, Leser, überhaupt Aktanten des Sozialsystems Literatur in der Literatur,³ aber auch alle spielerischen und autoreflexiven Elemente vorweggenommener Kritik (-criti-fiction-). Insbesondere wurden der Literatur zwischen Moderne und Postmoderne ihre Gestaltungsmittel verdächtig, Linda Hutcheon subsumiert alles unter »De-naturalizing the natural« bzw. »postmodern de-naturalizing« (Hutcheon 1989, 32 u. 49); man kann auch von »foregrounding« sprechen⁴ (vgl. Wolf 2001, 187f.). Wie man aber Ausstattung oder Landschaftsschilderung selbstkritisch und ironisch inszenieren kann, so erst recht die eigene poetische Personalpolitik. Sie ist ein Sonderfall des Verlusts der Grazie, wie an einer Reihe von Beispielen geprüft werden soll. Und zwar komparatistisch-bunt, so dass systematische Ähnlichkeit vor Chronologie rangiert, aber stets mit abstrahierenden Beobachtungen, denen eine knappe Systematisierung folgen soll.

1 Eine erste Fassung des vorliegenden Textes wurde am 5.7.2002 im Rahmen des Göttinger Symposions »Spiel-Arten der Komparatistik« vorgestellt. Der Schwerpunkt liegt auf einem systematischen Parcours durch mehr oder minder kanonische Texte der Weltliteratur, nicht aber auf einer lückenlosen Ausschöpfung, was erst recht für die im Speziellen spärliche, aber für die übergreifenden Phänomene umfangreiche Sekundärliteratur gilt.

2 Ich danke der Studio Hamburg Produktion Berlin GmbH für die Überlassung des Drehbuchs (Autor: David Safier, 2004).

3 Hier sei beispielhaft verwiesen auf das Projekt »Lexikon fiktiver Dichter« von Achim Hölder.

4 Zum »foregrounding« vgl. weiterführend den Art. von Werner Wolf in Nünning 2001, 187f.

Eine rezente Studie hat sich ganz einem der Kernphänomene des Eigenleben-Topos gewidmet: der Metalepse in der phantastischen Literatur (vgl. Klimek 2005). Zu unterscheiden ist dabei zwischen ab- und aufsteigender Metalepse, dem Sich-in-die-Fiktion-Hineinbegeben bzw. dem Wieder-Heraustreten. Hier haben wir es also mit einem generellen Aufriss des Verhältnisses von Realität und Fiktion zu tun. Letztere, die Buchwelt, ist gemeinhin und auch im Bewusstsein des Lesers von der Ebene, auf der der Autor und wir uns befinden, verlässlich getrennt. Eine Möglichkeit der Verunsicherung, wie sie phantastische Literatur stiften will, besteht nun genau darin, die Grenze durchlässig zu machen, Figuren oder Gegenstände oder Ereignisse wandern und eingreifen lassen zu können. Kurioserweise hat Patricia Waugh, deren Einführung in die Metafiktion zahlreiche Texte anspricht, die auch das hier behandelte Muster verarbeiten, es gerade in ihrem Kapitel »Some characters in search of an author« nur gestreift (Waugh 2003, 130–136). Hier ist der Ansatz primär metaphorologisch, weniger von der Metalepse, sondern von der Topologie der Textoberflächen her betrachtend.

Schon seit dem Pygmalion-Mythos fasziniert die Vorstellung, dass das von Menschen geschaffene Kunstwerk ein Eigenleben beginnen könne, eine Idee, die heute hauptsächlich im Diskurs über künstliche Intelligenz wiederbegegnet. Innerhalb der literarischen Textwelten wird die Hypothese so gestaltet, dass die erfundenen Inhalte von Büchern sich quasi selbstständig machen. Beschriebene Personen tun dies, indem sie etwa in die ›wirkliche Welt‹ eintreten oder sich scheinbar von der Führung durch ihren Autor lösen. Hier geht es um Spielmöglichkeiten im Sinne eines experimentellen Poetikverständnisses. Soweit wir als Komparatisten nur deskriptiv verfahren, haben wir unseren Blick meist unter dem Paradigma der Objektivität beschränkt auf das positiv Vorhandene, das in der Vergangenheit Realisierte. Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft erforscht aber à la Oulipo arbeitsteilig die Optionen der Literatur und sortiert sie nach bereits wahrgenommenen und noch offenen. Das Grundmuster des ›Eigenlebens‹ scheint zu heißen: Der Autor verliert seine Verfügungsgewalt über den Text. Texte der letzten Jahrzehnte mag man in dieser Hinsicht als Illustrationen insbesondere poststrukturalistischer Literaturtheorie lesen, ältere Werke hingegen verdeutlichen, wie die Literatur sich ihre Theorie, zunächst implizit, selbst vorausschreibt.

Die Radikalisierung des Eigenleben-Gedankens ist formal betrachtet eine Zuspitzung der rhetorischen Kategorie der ›fictio personae‹. Dabei handelte es sich in der antiken Rhetorik um die »Einführung nichtpersonhafter Dinge als sprechender sowie zu sonstigem personhaften Verhalten befähigter Personen« (Lausberg 1973, 411f.). Natürlich sind dies im Prinzip verschiedene Dinge, jedoch betonen Quintilian und andere an diesem poetischen Kunstgriff, den wir auch als Personifikation oder Proso-popoie kennen, immer wieder eine Bedingung des Gelingens, nämlich die überzeugende Lebendigkeit. Es scheint überhaupt, als handle es sich bei dem Phänomen in mehrfacher Hinsicht um das Weiterdenken selbstverständlich gewordener Metaphern. Dass Kunstwerke als ›lebendig‹ bewertet werden, ist eine Tradition, die mehr noch als in der Redekunst in den Bildenden Künsten bzw. deren Kritik zuhause ist. So spricht Sulzers *Allgemeine Theorie des schönen Künste* von »lebendigem Ausdruck«, verwendet den Begriff »lebhaft«, »in den schönen Künsten oft und in mancherley Bedeutungen [...], die allemal eine gute Eigenschaft anzeigen«, und das Prädikat ›leben‹ (wie vita) ist »in der Mahlerey der äußerste Grad der Vollkommenheit« (Sulzer 1793, 160, 164, 158). In diesem Horizont wäre ›Lebendigkeit‹ synonym mit ›Naturtreue‹, also einer Qualität von Malerei und Skulptur, die mit dem berühmten, bei Plinius (*nat. hist.*, 35, 65)

kolportierten Wettstreit des Zeuxis und Parrhasius assoziiert wird, deren gemalte Objekte Vögel, ja selbst Maler täuschten (*nat. hist.*, 308). Oder eben mit dem Pygmalion-Stoff (vgl. Aurnhammer/Martin 2003). ›Lebendig‹ kann aber dreierlei bedeuten: 1. authentisch im Sinne von ›vivezza‹ innerhalb des Texts, 2. überzeugend, also aus dem Text herauswirkend, 3. fortdauernd, also aus diesem Text in einen andern wandernd.

1. Eigenleben: präformierte visuelle Idee, Verfügbarkeit und Heimsuchung

Beginnen wir unchronologisch mit drei exemplarischen Spielarten des Eigenlebens bei Henry James, alle en passant vorgestellt in den Vorworten zu seinen *Novels and Tales*:

Soweit es darum geht, die abstrakte Idee einer Figur mit einem konkreten Äußeren zu verbinden, kann man den kreativen Prozess von beiden Seiten her beschreiben. Üblicherweise weist man den aktiven Part dem Autor zu. Sucht sich die Idee hingegen ihre visuelle Repräsentation, so mag es scheinen, als habe sich ein Jemand mit Namen, aber ohne Aussehen, eine Hülle gesucht, als sei also zum Beispiel ein junger Mann, den Henry James im Park erblickte, nicht so sehr Anlass für die Erfindung seiner Figur Owen Wingrave gewesen, sondern als habe dieser sich selbst gefunden: »Owen Wingrave, nebulous and fluid, [...] found ›himself‹ in this gentleman.« (James 1909, xxii)

Einst schilderte Turgenjew Henry James seine Schaffensweise:

It began for him almost always with the vision of some person or persons, who hovered before him, soliciting him, as the active or passive figure, interesting him and appealing to him just as they were and by what they were. He saw them, in that fashion, as ›disponibles‹. (James 1908a, vii)

Entsprechend modelliert James die Art und Weise, wie die Figuren seines Romans *The Portrait of a Lady* gewissermaßen aus eigenem Antrieb sich eingestellt hätten: »It was as if they had simply, by an impulse of their own, floated into my ken.« (Ebd., xvii)

Wenn ein Autor eine Romanfigur wiederholt verwendet, heißt dies im Rahmen der Lebensmetaphorik, sie *wiederzuerwecken* wie Klingsor bei der Beschwörung Kundrys. Für Christina Light, die spätere Princess Casamassima, hört sich das in Henry James' Rückschau so an:

The obscure law under which certain of a novelist's characters, more or less honorably buried, revive for him by a force or a whim of their own and ›walk‹ round his house of art like haunting ghosts, feeling for the old doors they knew, fumbling at stiff latches and pressing their pale faces in the outer dark, to lighted windows. (James 1908b, xviii)

Dies ist nur eine anschaulich ersonnene und mit professionellem Horror ausgestaltete Metapher. Erklärt man das Bild zur Realität, so gelangt man unmittelbar zu Stephen King.

Die gleiche Bildlichkeit findet man schon im November 1866 bei Flaubert. Dieser wird von Hippolyte Taine brieflich gefragt:

Ist es passiert, daß Sie, nachdem Sie sich mit großer Intensität und über einen langen Zeitraum eine Figur oder einen Ort vorgestellt haben, von diesem besessen werden, so als würde es sich um eine Halluzination handeln, bei der die Figur ein Eigenleben gewinnt und in Ihrem Wahrnehmungsfeld erscheint?

Freilich ist der Terminus ›Eigenleben‹ bezeichnenderweise erst durch die deutsche Übersetzung eingeflossen; im Original frug Taine: »Vous est-il arrivé, ayant imaginé un personnage ou un endroit avec intensité et longtemps, d'en être obsédé, comme par une hallucination, le personnage *se reformant de lui-même* et faisant tache sur le champ de la vision?« Flauberts Antwort lautet: »Die eingebildeten Figuren suchen mich heim, verfolgen mich, – oder vielmehr bin ich es, der in ihrer Haut steckt.« (zit. n. Stiegler 2006, 117f.) Französisch: »Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau.« (Flaubert, 312, Kursivierung hier und im Folgenden A.H.)

Im 2. Teil von *Les faux-monnayeurs* (1925) hat André Gide z. T. systematisch fingiert, dass die Romanfiguren gegenüber dem Erzähler autonom seien und dessen Allwissenheit unterliefen. Ein markanter Fall in diesem Sinn ist Uwe Johnsons Gesine Cresspahl. Bekanntermaßen insistierte Johnson darauf, seine Figur besitze ein »Eigenleben mit einem von ihm unabhängigen Willen« (Grambow 1997, 110), oder, wie er selbst es ausdrückte, er habe »von einer *zugegebenermaßen* erfundenen Person *quasi* den Auftrag, oder [...] mit ihr den Vertrag, ihr Leben wiederzufinden und aufzuschreiben in einer Form, die sie billigen würde« (zit. n. Schnell 1993, 509). Die beiden Einschränkungen (*zugegebenermaßen*, *quasi*), die letztlich nur den Autor vor einem Überspannen des rhetorischen Bogens schützen, sind unüberhörbar. Dennoch ist in den *Jahrestagen* selbst nicht nur die Erinnerung eigenwillig – daher die berühmt gewordene Formel der Tochter Marie von der »Katze Erinnerung« (Johnson, 670), die beinahe nebenher auch die ›fictio personae‹ als ›fictio animalis‹ erfüllt –, sondern auch die Figur Gesine, die ihrem Autor befiehlt, das Jahr der Handlung zu beschreiben (1426–1428), und die bei einer Passage dem zögernden Autor droht: »Du schreibst das hin! Wir können auch heute noch aufhören mit deinem Buch.« (1822, vgl. Schnell 1993, 511) Diese extrem metafictionalen Stellen finden sich indes nicht zufällig im 4. und letzten Band, den Johnson erst nach einer zehnjährigen Schreibkrise 1983 vorlegte. Es mag also zu seinem privaten Willensakt erforderlich gewesen sein, den unbedingten Schreibbefehl auf ein Über-Ich zu projizieren und diesem unbedingten Gehorsam zu leisten.

Jorge Luis Borges anthologisiert Traumtexte, darunter auch die Episode von Giovanni Papini (1906), in der eine Traumgestalt auftritt, der gentiluomo malato, der sich fragt, wer ihn träumt und was ihm beim Erwachen des Träumenden wiederfahren wird (Borges 1994, 80–82). Die Verwandtschaft von Traum und Dichtung ist so intensiv und traditionell, dass der staunend-kritische Umgang mit dem Traum der Metakritik der Dichtung ihr Muster vorgebildet hat. Wiederum Borges zitiert auch eine Stelle aus Lewis Carrolls *Through the looking-glass* (1871): »Du bist eine Gestalt in seinem Traum. Wenn dieser König erwachte, würdest du ausgehen wie eine Kerze.« (178) Es handelt sich also in mehrfacher Hinsicht um einen Topos: zum einen die generell akzeptierte Traumähnlichkeit der Poesie mit ihrem immensen Zitathintergrund (hier zweigt jedoch eine entscheidende Differenz ab), zum anderen das Bangen des Sekundärgeschöpfes um seine Existenz. Zur abzweigenden Differenz ist zu ergänzen: Wenn es überhaupt möglich ist, geträumte Geschöpfe autonom zu denken, so sind sie zweifellos dem gemeinhin befristeten Schlaf unterworfen. Literarische Figuren hingegen leben nach ebenso genereller Auffassung von ihrer Zeugung an ewig.⁵

2. Eigensinn: Rebellion und Autarkiebekundung

Hier ist eine zweite Einleitung erforderlich: Es besteht keine Einigkeit darüber, ob unter Fiktion auch deutlich nicht-narrative Texte subsumiert werden können. Obgleich ihre Handlungen zweifellos fingiert sind, verstehen die meisten unter ›fiction‹ nicht automatisch auch Theaterstücke. Deshalb ist der Definitionsbereich von Metafiktion noch schwerer festzulegen, als die Explikation der Vorsilbe Meta- schon alleine bewirkt. Da es in dieser Studie nicht primär um das Erzählerische geht, sondern um den literarischen Wirklichkeitsgrad und den Status, mit dem sich Autoren präsentieren, werden dramatische Texte mitbehandelt. Brian McHale, der eine Reihe von »Characters in search of an author« auflistet, erklärt für das Theater etwas einfach, aber im Prinzip zutreffend, die Bühnengrenze als »ontological threshold« werde zu einer nahe liegenden Quelle für »aesthetic exploitation« (McHale 1987, 121), während er generell postmoderne Erzähltexte auf die Formel bringt: »all of them having in common the foregrounding through metalepsis of the ontological dimension of recursive embedding« (120). In der Metafiktion kann auch das Gegenteil, die reine Souveränität des Autors, spielerisch herausgestellt werden (wie in Diderots *Jacques le fataliste*). Wenn aber der Text, von dem heutige Leser ohnehin gewohnt sind anzunehmen, dass sie selbst ihn erst konstituieren, als eigenmächtig vorgeführt werden soll, ist es wiederum ein Sonderfall (andere Varianten wären Offenheit, Kombinatorik, Interaktivität), dass – man möchte sagen: ausgerechnet – die erfundenen, papierernen Personen im Text ein Eigenleben entfalten oder sich ausdrücklich gegen ihren Autor auflehnen. Zunächst ist dies nicht mehr als das Wörtlichnehmen einer Metapher. Wir erinnern uns, dass eine der elementarsten poetologischen Forderungen lautete, die Literatur solle »lebendig« wirken und literarische Charaktere »leben«. Gerade im Drama überzeugen Charaktere umso mehr, je selbstkonsistenter sie sind, zumindest bis in die Dramenpoetik des 19. Jahrhunderts, je weniger der Wille eines Machers erkennbar bleibt. Hier wurzelt die Idee vom eigenen Willen der Figuren, zumal auf der Bühne ihre leibliche Individualität nicht zu übersehen ist; und deshalb kann man über das Eigenleben der Figuren nicht unter Ausschluss des Theaters sprechen.

Im Metatheater äußert sich das Eigenleben der Figuren als Eigenwille bzw. Eigensinn. Bühnencharaktere sind per se lebendig, oder anders gesagt: Bei aller bewussten oder unbewussten Inkongruenz von Schauspieler und Rolle haben der Darsteller und der Dargestellte doch vor den Augen des Publikums dieses eine gemeinsam: dass sie physisch lebendig sind. Damit ist natürlich der Sachverhalt nur verdeckt, dass der Akteur durch sein Spiel eine reine Fiktion, wie es ja im Lobjargon des Feuilletons heißt, »zum Leben erweckt«. Auch diese Grundgegebenheit, aus der Theater überhaupt nur entsteht, wird in unserem Zusammenhang zuweilen allegorisch gestaltet, aber hier soll etwas anderes unterstrichen werden, nämlich dass in der Spielsituation das Lebendigsein kein kategoriales Problem aufwirft und deshalb auch keine ästhetischen Möglichkeiten bietet.

5 In *Las ruinas circulares* wird die Sichtweise umgekehrt: Jemand entdeckt, dass er kein Eigenleben hat, sondern Produkt eines Traums ist. – Und natürlich ist auch das Doppelgängermotiv eng mit der Idee verknüpft. »Der Träumer bin ich«, sagte ich ein wenig trotzig.« Man wird dies in *Sophies Welt* wiederfinden. Vgl. Borges 1993, 195, ebenso 97 (*Der Andere*).

Und darum äußert sich das Phänomen im Drama auf dem Umweg über Eigensinn, für den nun wieder zweierlei Weg gangbar ist: Einerseits der des Aus-der-Rolle-Fallens, so dass der Schauspieler als Schauspieler oder Privatmensch, jedenfalls als etwas anderes erkennbar wird, als er bis gerade repräsentiert hat. Andererseits der des autonomen Agierens innerhalb der fiktiven Identität. Um in diesem Fall Eigenleben als Eigensinn überhaupt kenntlich zu machen, muss ein Willenskonflikt inszeniert werden; die Figur muss etwas anderes wollen, als von ihr als Figur erwartet wird, d.h. sie muss sich auflehnen gegen das Publikum (dann müsste freilich ganz die Erwartung des Auditoriums zum Thema gemacht werden). Oder, und dies ist das probateste Mittel, ihr Wille bricht den gemeinhin impliziten, weil allumfassenden Willen des Autors. Innerhalb des selbstreferenten Konzepts der Potenzierung lassen sich mit Lucien Dällenbach drei Modi der *Mise en abyme* differenzieren, die ›einfache‹, die ›unendliche‹ und die ›ausweglose Spiegelung‹. Und zu letzterer, der ›Réflexion aporistique‹, gehören eben nicht nur die »einander zeichnenden Hände Eschers«, sondern auch die »gegen ihre Darsteller rebellierenden Bühnenfiguren«. (Fricke 2003, 145)

Ludwig Tiecks Meisterstücke romantischer Ironie verfahren in erster Linie illusionsbrechend und reflexionspotenzierend. Im *Gestiefelten Kater* (1797) tritt zwar häufig der Dichter mit verzweifelter Gebärde auf, aber die Personen, mit denen er sich direkt auseinandersetzt sind – damals wunderbarlich genug – das Publikum sowie der Maschinist. Der einzige öffentliche Kontakt mit den Figuren seines Stücks erfolgt beim Fiasko des 3. Aktbeginns mit seinem nachmals berühmten Appell an die Zuschauer: »Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung [...]. Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, sein Sie dann nur so gütig, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten«. Der dies sagt, ist Hanswurst, und nach der Weigerung des Königs hervorzutreten, da er es »nicht vertragen« könne, ausgelacht zu werden, ist er der einzige, der sich auf die Bühne wagt, wo es prompt zu einer Meinungsverschiedenheit mit dem Dichter kommt. Wir befinden uns hier an der Grenze zum Eigenwillen der Figuren, denn die Weigerung des Königs passt zu seinem Figurencharakter und ist auch wegen der komischen Reibung von royaler Erhabenheit und kindlicher Weinerlichkeit wirksamer, wenn er als König, nicht als König-Darsteller rebelliert; im Grunde aber resultiert die Komik aus der Vermischung der beiden Statusvarianten. Noch klarer wird dies eben am Hanswurst, der mit dem Satz »Glauben Sie ihm kein Wort« einerseits seine Emanzipation vom Dichter manifest macht, aber andererseits noch per definitionem Akteur und Rolle in einem ist. (TGK, 42–45)

Im *Prinz Zerbino* (1798), der Fortsetzung des *Katers*, will der Titelheld im 6. Akt aus Überdruß das Stück samt Kulisse zurückdrehen. An diesem Punkt tritt der Verfasser auf und ruft sogleich Leser und Kritiker zu Hilfe, denn »Hier, meine Freunde, seht ein ganz neues Schauspiel; der Held meiner Tragödie ist unbändig geworden.« (TPZ, 332–337) Wir hören den Anklang an den entfesselten Prometheus des Aischylos, der diese Figur eben nicht ist. Der Setzer erklärt es für »pur unmöglich«, das Stück im Wortsinn rückgängig zu machen, denn »die ersten Bogen sind schon abgedruckt«. Dieses Faktum, die Selbstständigkeit des Protagonisten, arbeitet Tieck durch Wiederholung besonders heraus. So ruft der Verfasser: »Nunmehr ist er mir gar zu unbändig geworden« und deklamiert: »O Unglück! wenn der Held dem Verfasser über den Kopf wächst!« Zerbino selbst zieht in Zweifel, dass er »wider meinen Willen« im Stück behalten werden könne und argumentiert: »Es ist ja das erstemal nicht, daß sich ein Held gegen den Verfasser empört hat«. Dies ist ein Schlüsselsatz, weil er eine literarische Tradition

postuliert, die ganz offensichtlich auf die narrative Metafiktion bei Cervantes, Sterne, Diderot usw., aber vielleicht auch auf die theatralische etwa bei Holberg verweist. In Diderots *Jacques* z.B. blüht der Topos der ›unverfälschten Geschichte‹, das ›Ich kann nichts dafür, wenn die Figuren so niedrig reden‹. Der antizipierten Frage des aufgebrauchten Lesers, wie ein verständiger und sittlicher Mensch Erzählungen von solcher »obsécinité« verbreiten könne, entgegnet Diderot, oder, wenn man will, sein Erzähler: »Ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère.« (Diderot, 655)

Was wird nun bei Tieck betont? 1. der Wille – »Ich will aber nicht, ich will nicht«, ruft Zerbino wie ein Kind. 2. der Sachverhalt als bewusster: »Es ist aber doch niemals so sehr zur Sprache gekommen, dieser Anstoß wäre gar zu himmelschreiend«, wendet der Kritiker ein, wobei der Irrealis »wäre« vom Aussprechen selbst bereits unterlaufen ist. 3. der Konflikt⁶: Der entlaufene Zerbino droht dem Verfasser, falls er nicht aus dem Stück entlassen werde, eine Ohrfeige an und ringt mit ihm, unterliegt aber und wird gefesselt fortgeführt. Für diesmal hat also der Verfasser die Gewalt über den Text behalten. Interessant ist die Verbalisierung seines Sieges: »hier haben wir den unnatürlichen Bösewicht, der sich gegen mein Schauspiel verschworen hatte«, signalisiert doch das Adjektiv ›unnatürlich‹ (DWB, 1206) im zeitgenössischen Horizont deutlich den Diskurs von Verwandtschaftskonflikten und ist als Anspielung auf einen Vater-Sohn-Streit, ja als Andeutung eines gescheiterten Vätermords zu entschlüsseln.

Im dritten Band von Jacques Roubauds *Hortense*-Trilogie zieht der Autor genau diese Schraube weiter an, wenn er einen Auszug von Hortenses Tagebuch preisgibt, in dem diese u.a. lamentiert: »Was zuviel ist, ist zuviel. [...] Ich glaube nicht, daß ich das noch lange ertragen werde. [...] Entweder hört man auf, mich lächerlich zu machen, oder ich verlasse den Roman.« Soweit ist dies die topische Rebellionsgeste. In den folgenden Sätzen nimmt diese jedoch zusätzlich die Färbung des *Generationenkonflikts* an, hier: der Tochter-Vater/Eltern-Differenz:

Es stimmt zwar, daß es die Autoren gar nicht mögen, wenn ihre Heldinnen größer werden; sie haben die allergrößte Mühe, das hinzunehmen; aber hier handelt es sich um *mein* Leben, es sind *meine* Abenteuer, darin wird er sich gewöhnen müssen.
(Roubauds 1994, 219, Kursive im Original).

Joseph von Eichendorff war es, der speziell Tiecks Verfahren aus dem *Zerbino* 1824 in *Krieg den Philistern* mit etlichen Varianten, aber ohne intellektuelle Neuerung in Knittelversen fortsetzte. Dabei bricht vor allem der Narr die Illusion: »Ich weiß nicht, was der Autor sich denkt, / Hat mich ganz umsonst hierhergesprengt!« (Eichendorff, 500) Im Übrigen versuchen die Philister, das Stück zu verlassen – »Und die Kerle laufen uns aus der Handlung raus« –, werden aber eingeholt und wieder zurückgezwungen. (522, 531, 543) Dies nur als Illustration eines Kunstgriffs, der sich ohne Vertiefung rasch abnutzt. Schon bei Tieck selbst aber ging es ein Stück weiter. Sein Schauspiel *Die verkehrte Welt* (1799) ist auch in unserer Hinsicht die konsequente Steigerung eines Grundgedankens, der besonders markant hervortritt, weil das Stück nunmehr unmittelbar damit beginnt,

6 Die Konfliktualität gehört nach Schwanitz (1990) zum Grundinventar des Theaters, weil sie der Lebenswelt genau entspricht. Sie eignet sich deshalb auch besonders für selbstreferentielles Metadrama.

nämlich mit dem Dialog zwischen Scaramuz und dem Poeten (man beachte, dass er im *Kater* »Dichter«, im *Zerbino* »Verfasser«, nun »Poet« heißt):

SCARAMUZ: Nein, Herr Poet, sagt was Ihr wollt, redet was Ihr mögt, denkt und wendet ein, so viel es Euch nur möglich ist, so bin ich doch fest entschlossen, auf nichts zu hören, nichts zu überlegen, sondern auf meinen Willen zu bestehn, und damit Punktum!

POET: Lieber Scaramuz -

SCARAMUZ: Ich höre nichts. Da, mein Herr Poet, seht, wie ich mir die Ohren zuhalte.

POET: Aber das Stück -

SCARAMUZ: Was Stück! Ich bin auch ein Stück, und ich habe auch das Recht, mit zu reden. Oder denkt Ihr, daß ich keinen Willen habe? Meint Ihr Poeten, die Herren Schauspieler wären immer gezwungen das zu tun, was Ihr ihnen befiehlt? (TVW, 11)

Wir erkennen zwar, dass hier noch scheinbar aus der Perspektive des Akteurs gesprochen wird, aber der Scaramuccia entstammt der Commedia dell'arte, und dort sind Schauspieler, Charge und jeweilige Rolle weitgehend kongruent. Tieck nutzt also den Vorteil und problematisiert an dieser Stelle gerade nicht eine Distanz des Akteurs zu seiner Bühnenidentität, sondern das Aufbegehren des Sekundären gegen den primären schöpferischen Willen. Der nächste Satz des Scaramuz erklärt bereits den Untertitel der *Verkehrten Welt* als »historisches Schauspiel«: »O mein Herr, die Zeiten ändern sich manchmal plötzlich.« Die Emanzipation der Figuren ist also ein historischer, vielleicht gar notwendiger Prozess, und er steht in Analogie zur (Französischen) Revolution. Diese Sichtweise könnte eine Einordnung des hier beschriebenen Phänomens motiviert haben.

Philip K. Dick erklärte zu seinem Schaffensprozess wie sehr er sich nach einer Anfangsinspiration dem Schreibvorgang überlasse. »Ich lerne die Personen jedenfalls erst kennen«, sagte er, »wenn ich den Roman schreibe; ich muß sie richtig sprechen hören, muß sehen, daß sie etwas tun, wie sie reagieren etc.« Häufig gelange er an Stellen, an denen der Grundidee nach der Protagonist »ja« sagen müsste, aber »von seiner ganzen Anlage her« - also dem zufolge, was sich im Schreiben als sein Charakter herausstellt - »eigentlich ›nein‹ sagen müsste, also sagt er ›nein‹, und ich muß von da aus weitermachen und mich mit der Tatsache abfinden, daß er nun einmal so ist, wie er ist.« (Sutin 1994, 250) In einem Interview veranschaulichte Dick 1974 sein Verhältnis zu seinen Figuren weiter. Er habe »eine kleine Leinwand im Kopf, und darauf sehe« er seine Figuren, womit er meinte, dass er sie »klein«, wie in einem Film sehe. Diese Distanz verleiht ihnen mindestens den Status von Geschöpfen eines anderen. Demgemäß ist der Autor wiederum frei, ihre Autonomie zu erproben, und zwar folgerichtig, indem er mit ihnen als Unabhängigen Kontakt aufnimmt:

Ich könnte mir durchaus vorstellen, Runciter oder Leo Bulero in kritischen Situationen um Rat zu fragen - auf Romanebene, wohlgemerkt. Ich würde mich einfach in das Buch hineinschreiben, in der dritten Person: ›Er betrat das Büro.‹ Der Witz ist, daß Runciter dann etwas sagen würde, worauf ich selbst nie käme. (Dick, 304)

Hier zeigt sich wieder zweierlei, 1., dass der postmoderne Autor dem allegorischen Status seiner Literatur nicht entkommt, denn man muss keine Kognitionsphilosophie betreiben, um die immer wieder auftauchende paradoxe Konstruktion in diesen Abspaltungssequenzen zu entdecken. 2., dass die Submotive der Selbstreferenz miteinander netzartig eng verwoben sind. Wer die Autarkie der Figuren denkt, kann sich auch selbst in seine Geschichte hineindenken usw. Es ist aber auch eine reale Schreiboption,

dass Dick sich seine Handlungen gleichsam szenisch vorstellt, sofern sie eben szenisch-dialogisch ablaufen können. So »schreibt sich der Roman quasi von selbst, [...] wie eine Kettenreaktion, die sich, erst einmal ausgelöst, ohne bewusstes Eingreifen des Autors aus eigenem Antrieb fortsetzt«, freilich: »hauptsächlich in Dialogform«. Daher fragt Dick nicht: »Was könnte Leo jetzt sagen?« sondern »Was würde Leo jetzt sagen« (305).

3. Kräftemessen: Macht des Erzählers, Entfesselung der Figuren

Ein inzwischen fest eingewurzelt Pirandello-Missverständnis will es, dass die meisten Zuschauer, und mit wachsender Zeitdistanz immer mehr, im »pirandellismo« hauptsächlich das Prinzip Illusionsbrechung goutieren und die Reflexion auf das Theater als Kunstmedium. Natürlich bewegt sich der Autor, auch in den beiden Parallelstücken zu den *Sei personaggi*, in diesem Diskurs, aber der existierte, wie zu sehen war, schon lange, weshalb Pirandello hier am wenigsten originell ist. Typisch und individuell ist vielmehr sein Modus, über sich selbst allegorische Aussagen zu treffen.

Marcel Proust z.B. schreibt 1902: »Hundert Romanfiguren, tausend Ideen verlangen von mir, dass ich ihnen einen Körper gebe, wie jene Schatten in der Odyssee, die Ulysses um ein wenig Blut bitten, damit er sie ins Leben zurück bringe.« (zit. n. Biermann 2005, 64) Damit ist die Basiskonstellatation für Pirandello schon markiert: Dessen Drama *Sei personaggi in cerca d'autore* von 1921 waren schon die Novelle *La tragedia di un personaggio* (1911) und die *Colloqui coi personaggi* (1915) vorhergegangen. Ersterer ist als massive Kritik an den Kollegen gemeint. Schon dieser Text beginnt mit der »vecchia abitudine«, jeden Sonntagmorgen Audienz abzuhalten für die »personaggi delle mie future novelle« (PN, 390). Von denjenigen, die bis zur Erschöpfung gewartet haben, klopft mancher an die Türe eines anderen Schriftstellers, so dass der Sprecher nicht ohne Stolz erklären kann: »Mi è avvenuto non di rado di ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me« (390) und mit nicht geringerem Stolz hinzufügt, er beklage sich nicht darüber, denn »solitamente di nuovi me ne vengon davanti due o tre per settimana.« (391) Die Tragödie aber ist die des »dottor Fileno«, der einzigen lebendigen Figur (»L'unico vivo tra molte ombre vane«) in einem dem Erzähler zugeschickten Roman, denn dieser enthält genug Stoff, um daraus ein Meisterwerk zu schaffen (392). Seine Tragik besteht darin, nicht in bessere Hände als die eines Stümpers gefallen zu sein, soll heißen: nicht in die Pirandellos. Es ist wenig sinnvoll, hier allzu sehr den Erzählervorbehalt zu betonen. Schon in diesem Text auch heißt es: »Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri!« (ebd.), wie es dann auch im Vorwort zur *Trilogia* lauten wird.

Die *Colloqui* hatten im *Giornale di Sicilia* in Ich-Form das Problem gestaltet, das dann das weltberühmte Theaterstück des späteren Nobelpreisträgers prägte. Ausgangspunkt ist eine Bekanntmachung an der Kanzleitür des Erzählers:

Von heute ab finden keine Sprechstunden mehr für literarische Personen statt; dies gilt ohne Ausnahme, für Personen beiderlei Geschlechtes, jeder sozialen Herkunft, jeden Alters und jedes Berufes, die Anträge vorgelegt und Unterlagen eingereicht haben, um für irgendeinen Roman oder eine Novelle zugelassen zu werden. (PTT, 282)

Gemeint ist eine Absage an die bzw. eine Problematisierung der Literatur in Zeiten des Weltkrieges, der Form nach eingekleidet in das Redesystem der Bürokratie.

Das Motiv des Vor-der-Türe-Stehens nach Art eines brutalen Castings greift der Ich-Erzähler in Michael Krügers Novelle *Das Ende des Romans* (1990) auf, ein scheiternder Autor in seiner Schreibhütte am Starnberger See, der beschließt, den Helden seines Romans sterben zu lassen, genauer: er verordnet ihm Suizid. Diese endgültige Trennung verursacht ihm natürlich Skrupel. Deshalb überlegt er: »Sollte ich ihn laufen lassen? Sollte ich in Kauf nehmen, daß er eines Tages winselnd vor der Tür stehen würde, als geschundener Verlierer, darum bettelnd, wieder an meinen Bleistift angeschlossen zu werden?« (Krüger, 19) Als er nun nach dem harschen Entschluss damit beginnt, seinen Roman radikal zu kürzen, erfordert dies eine Veränderung der Anschlüsse, »um dem Helden keine Brüche zuzumuten«. Dieses Verb aber, zumuten, erzeugt fast zwangsläufig die Vorstellung eines souveränen Wesens; daher heißt es nun auch:

Aber die unangenehme Tätigkeit, einem vergleichsweise Fremden, der aus einem herausgewachsen war, ohne daß man dieses Wachstum durch Erfahrung hätte steuern können, diesem Fremden die Biographie umzuschreiben, kam mir nun, nach dessen Tod, noch verwerflicher vor als vorher. (37)

Noch vor Pirandellos erstem Stück hatte Miguel de Unamuno die Idee durchexerziert. In seinem Roman *Niebla* (1914) beschließt der junge Augusto Pérez aus unglücklicher Liebe, seinem Leben ein Ende zu setzen. Doch zuvor will er den Ich-Erzähler als »Verfasser dieser ganzen Erzählung« konsultieren. Dieser Erzähler entpuppt sich als deckungsgleich mit dem empirischen Autor Unamuno, und der eröffnet Augusto, er könne sich gar nicht töten, weil er weder tot noch lebendig sei, weder schlafe noch wach sei, sondern nur ein »Geschöpf meiner Einbildungskraft sowie der meiner Leser« (Unamuno, 271). Und hier wird der Text brisant, weil sich die Figur in ihrer existentiellen Verzweigung zur Wehr setzt. Da Unamuno selbst pointiert habe, Quijote und Sancho seien »weit realer als Cervantes« (272), schlägt Augusto zurück, zunächst mit der Frage, ob nicht vielmehr der Autor ein Fantasieprodukt sei, dann mit der Berufung auf poetologische Regeln, denn »ein Romancier oder ein Dramatiker können mit einer Gestalt, die sie erfinden, keineswegs alles anfangen, was ihnen gerade paßt« (274). Der Dialog spitzt sich zu, als Unamuno seine Souveränität ausspielt und Augusto dessen baldigen Tod ankündigt, worauf dieser nicht nur rebelliert (»Niemals! Niemals!«), sondern auch seinerseits droht, den Autor zu töten (276f.). Beim Abschied behält die Figur insofern recht, als sie allen, Autor wie Lesern, ihren Tod prophezeit, denn: »Gott wird aufhören, Sie zu träumen.« (280) Die Erkenntnis seiner Fiktionalität aber raubt Pérez den Lebensnerv; er stirbt in einer melancholischen Szene, während am Schluss des Buches sein Autor, an die Denunziation erinnernd, er selbst sei nur ein »Fantasiwesen« (297), träumt, er sterbe – und dabei aufwacht. Neben den intraliterarischen Selbstvergewisserungen ist *Niebla* deutlich auch eine religionskritische und philosophiehistorische Allegorie, in der der Mensch in seiner Todverfallenheit zugleich Gottes Verantwortung sucht und ihn in verzweifelter Aggression negiert.

Macedonio Fernández, legendäres Vorbild für Borges, arbeitete seit 1928 an dem Projekt *Museo de la novela de la eterna*, das nach dem Willen des Autors den »ersten guten Roman« ergeben sollte. Konsequenterweise erschienen Materialien daraus erst 1967 posthum. Die besondere Qualität des von Pro- und Epilogen wimmelnden Texts sollte darin bestehen, dass eine ontologische Status-Differenzierung zwischen Autor,

Lesern und Figuren unterminiert wird. Die Ähnlichkeit zu Pirandello ist frappant, wenn diverse Figuren unbedingt an dem Roman teilnehmen wollen – am meisten insistiert ein »chico del largo palo« (Fernández, 100, vgl. Rössner 1998, 398f.) – und vom Autor in Abstimmung mit den Lesern zurückgewiesen werden.

Pirandellos *Sei personaggi* nun sind das Drama von sechs Figuren, die von ihrem Autor abgewiesen, d.h. nicht gestaltet werden.⁷ Dabei hat der empirische Autor in seiner Vorrede sehr wohl das Paradox berücksichtigt, dass er genau diese nicht gestalteten Figuren doch gestaltet hat, und das er klärt durch die Differenzierung, er habe also »nicht sie selbst« abgewiesen, »wohl aber ihr Drama« (PTT, 21). Die sizilianische Familie verkörpert einen typischen potentiellen Novellenstoff, zu dem er sich nicht durchringt. Ausdrücklich identifiziert Pirandello den Schaffensprozess mit dem der »natürlichen Geburt«.⁸ Das ist eine Banalität, bei Pirandello jedoch wird sie allegorisch ausgeführt. Und ausgerechnet er betont im Vorwort, er »hasse die symbolische Kunst, bei der die Darstellung [...] mechanisch, allegorisch wird.« (17) Er habe nicht geglaubt, die sechs Personen lohnten die Mühe der Verlebendigung.

Pirandello suchte sein Heil, indem er diesen normalen Sachverhalt quasi rahmte und als »ganz neuen Fall« (18) auf die Bühne brachte. Natürlich, so möchte man sagen, fällt der folgende Satz: »Als Geschöpfe meines Geistes lebten diese sechs bereits ihr eigenes Leben [...], das ihnen zu verweigern ich nicht mehr die Macht hatte.« (17) Wir hören die Vater-Figur einen schon bekannten Topos, quasi Pirandellos Selbstzitat, verkünden: »lebendiger als alle, die atmen und Kleider tragen! Weniger wirklich vielleicht, aber wahrer!« (38),⁹ dieselbe Person, die auch erklärt: »wer das Glück hat, als lebendige Bühnenfigur auf die Welt zu kommen, der braucht sich auch um den Tod nicht zu scheren. Er stirbt nicht mehr!« (39) Der Wunsch, zu »leben«, nicht unbedingt »ewig«, aber »für einen Augenblick, in Ihnen« (40), spiegelt die Mensch-Gott-Beziehung wie in Philip K. Dicks *Blade-Runner* und Ridley Scotts gleichnamigem Film der vergebliche Wunsch der Replikanten. Er ist pathetisch. Der Vater und die Stieftochter sind die ausgereiftesten Figuren, gemäß der Logik, dass jeder »in dem Stadium der Erschaffung« erscheint, »das er in dem Augenblick in der Phantasie des Autors erreicht hatte, als dieser ihn von sich fortjagen wollte.« (20). Der Vater bezeichnet die Unveränderlichkeit der in die Literatur eingesperrten Existenz als »schrecklich« (83). Die Stieftochter verlangt nach einem kathartischen Durchspielen ihres Dramas mit der Absicht, zu verschwinden (»prenderò il volo«) (vgl. 41 u. 87), sie will Erlösung; ihr Leben ist also ein wiedergängisches. Wieder haben wir es mit zwei Richtungen zu tun.

Das Ganze mündet in eine Antiphon der Begriffe »Spiel« und »Wirklichkeit«. Die nach Ablauf der zugrundeliegenden Novellenhandlung verbleibenden vier Personen

7 Wilhelm von Scholz schrieb 1920 – vor Pirandellos *Sei personaggi*, wie Gero von Wilpert betont – das erfolgreiche Theaterstück *Der Wettlauf mit dem Schatten*, das Pirandellos Idee gewissermaßen umkehrt. Bei Scholz ist es »umgekehrt die reale Person, die in die Fiktion eindringt und eine literarische Verarbeitung ihres Schicksals mit allen Mitteln unterbinden will«. Wilpert 1978, 128.

8 Vgl. »Welcher Autor kann jemals sagen, wie und warum eine Gestalt in seiner Phantasie entstanden ist?« PTT, 16.

9 In seiner *Morgenlandfabrik* betont Hermann Hesse schon den Primat der Dichtkunst mit diesem Topos: »mochten auch diese Künstler«, gemeint sind Schriftsteller, »sehr lebendige und lebenswerte Gestalten sein, so waren die von ihnen erdachten Figuren doch ohne Ausnahme viel lebendiger, schöner, froher und gewissermaßen richtiger und wirklicher als die Dichter und Schöpfer selber.« Hesse, 341.

werden als Silhouetten sichtbar (92). Das ist alles so abstrakt-symbolisch, dass man die Bühne eigentlich nicht braucht. Die zitierte Passage im Vorwort enthält einen dichten Cluster aus Vokabeln, die den Bildbereich des Lebens umspielen – »diventar madre, germi della vita, germi vitali, creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana« (PT, 20) – und mündet in den Satz: »Lebendig geboren, wollten sie leben.« (»Nati vivi, volevano vivere.«) Die Figuren hätten »vivi« dagestanden, »vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro.« Hier wäre der gesamte Leben-Tod-Diskurs des Vorworts detailreich rekonstruierbar.

Letztlich handelt es sich jedoch immer nur um Allegorien über den Status der Fiktion. Pirandello präsentiert auf allegorische Manier eigentlich andere Thesen, nämlich 1. »Meine Figuren sind lebendig, d.h. sie haben hohe künstlerische Qualität.« 2. »Meine Figuren haben ein Eigenleben, sie haben mich gezwungen, sie zu gestalten, ich als Autor bin nur ihr Instrument.« Beide Thesen konvergieren in dem Urbild des Künstlers als begnadetem Propheten. Die *Sei personaggi* sind demnach ein Stück äußerster Eitelkeit, die scheinbar abgeschwächt wird 1. durch die apriorische Ironie der illusionsbrechenden Konstruktion und 2. durch die Tatsache, dass die Figuren mit ihrem Anliegen scheitern an dem unwilligen oder unfähigen Autor. Aber dies ist nur eine scheinbare Milderung, wiederum 1., weil ein Dichter als Alter ego Pirandellos gar nicht auftritt und der Vorwurf der Unzugänglichkeit auf den Theaterdirektor zurückfällt und 2., weil die Figuren – wie kalkuliert – ja in dem Bühnenklassiker *Sei personaggi in cerca d'autore* im Sinne Pirandellos dauerhaftes und höheres Leben erreicht haben.

Das erfolgreiche Durchbrechen der Leinwand und Weiterleben, womöglich in Farbe, ist die film-allegorische Umsetzung der Denkfigur »Eigenleben«. In Woody Allens Film *The Purple Rose of Cairo* (1985) (vgl. Barbieri 1994, 358) befreit sich der zweidimensionale Zelluloidcharakter Tom Baxter, der Held des Lieblingsfilms der Serviererin Cecilia, aus der Leinwand. Er durchbricht die Grenze zur Realität und beginnt aus Liebe zu seiner Zuschauerin ein Eigenleben in dreidimensionaler (in Wahrheit wiederum auf die Projektionsfläche der Leinwand beschränkter) Farbigkeit. Reizvoll wird dieses Wiedereinholen von Errungenschaften der Theaterliteratur dadurch, dass die meisten Figuren diesen Schritt nicht vollziehen, genauer: dass sie ihn nicht vollziehen wollen. Sie warten auf der Leinwand auf die Rückkehr des Protagonisten, ja der Schauspieler Gil Shepard unternimmt es sogar, Tom zurückzuholen. Eigenleben beweist sich in der Freiheit, sich für einen Verbleib in der Fiktion zu entscheiden. Und darin liegt die eigentliche Pointe des Woody Allen-Films: Er beweist, dass der einmal erreichte Zustand unhintergebar geworden ist. Die Figuren haben nun ein Eigenleben, ob sie wollen oder nicht.

Der Film weist zurück auf Woody Allens eigenes Drama *Gott* von 1975 (vgl. Rauth 1991, 169). Dieses führt, man möchte sagen: natürlich, Schauspieler und Autor zusammen. Sämtliche Denkfiguren unendlicher Reflexion à la Tieck werden abgearbeitet, bis hin zur Hypothese des Schauspielers, das Universum und die Menschen könnten unlogisch sein, denn dann hätten »die Figuren in den Stücken [...] keine festgelegten Charaktereigenschaften und könnten sich ihre Rollen selber aussuchen« (Allen, 101). Selbstverständlich schaltet sich auch Woody Allen in Person telefonisch ein. Diabetes, »eine Gestalt, die Sie geschaffen haben«, geht ans Telefon (104). Ebenso selbstverständlich erhalten diese Scherze eine Allen-typische Färbung, z.B. in dem Dialog einer Frau mit dem Schriftsteller Lorenzo Miller:

»Ich bin nicht erfunden.« – »Tut mir leid, gnädige Frau, Sie sind's.« – »Aber ich habe einen Sohn auf der Handelsschule in Harvard.« – »Ich habe Ihren Sohn geschaffen. Er ist nicht nur fiktiv, er ist auch homosexuell.« (108)

Die absurde Szenenfolge gipfelt, den Titel einlösend, in einem Telegramm, das die Botschaft des Autors für das Publikum enthält. Sie lautet: »Gott ist tot. Stop. Seht selber zu.« (125) Im Original: »You're on your own.« Die Figuren sind längst kritisch, werden aber von einem zynischen Autor in ihre Abhängigkeit zurückgejagt. Sie leben »on their own«, weil sie vom Autor-Gott, der eine existentialistische Ausbildung haben muss, in die Leere geworfen wurden. In Allens *Deconstructing Harry* (1997) wird das Spiel der Ebenen dann so modelliert, dass wir sowohl den Autor Harry Block und die Personen seines Umfeldes kennen lernen als auch die Figuren seiner Texte, die auf diesen Personen und ihm selbst basieren. Das Medium Film aber sorgt, schon diesseits der ironischen Durchlässigkeiten zwischen den Ebenen, dafür, dass auch die sekundären Menschen lebendig wirken.

Generell mag man im letzten Jahrzehnt die Tendenz erkennen, dass alles, was an Selbstreferenz in Erzählliteratur und Drama abgearbeitet wurde, nun im Film durchdekliniert wird. Als Beispiel mag *Simone* genügen, den Andrew Niccol, von dem auch die Parabel *The Truman Show* stammt, 2002 in die Kinos brachte, eine moderne Version des Pygmalion-Mythos, denn SIMØNE ist eine rein virtuell erschaffene Schauspielerin und Sängerin, die alleine schon durch ihren Erfolg in den Medien gleichsam ein Eigenleben erhält und dadurch den Regisseur (gespielt von Al Pacino) in eine Notlage bringt.

4. Figuren- und Erzählerverhältnisse: Angestellte und Selbstständige

Komparatistische Reflexionen folgen nicht notwendig der Chronologie. Deshalb kommen wir zu einer höheren Reflexionsstufe in der Narrativik zurück: Flann O'Brien trieb das Eigenleben-Spiel weiter in seinem 1939 erschienenen ersten Roman *At Swim-two-Birds*: Der Ich-Erzähler erfindet den Schriftsteller Trellis, der alle möglichen realistischen Personen und mythologischen Figuren, Sagenhelden, Feen und Teufel aufbietet, also aus der Welt oder der Literatur ausleiht, und daraus eigene Texte gestaltet. Er sieht die gesamte Literatur als »Limbus«, aus dem Autoren »ihre Figuren je nach Bedarf entnehmen können«, eine Realisierung des radikalen Intertextualitätsbegriffs dreißig Jahre vor dessen Erfindung, bezogen auf die handelnden Personen von Texten. Die »Figuren der einzelnen Bücher sollten austauschbar sein.« (O'Brien, 31) Die 2001 mit *The Eyre Affair* gestartete Romanreihe von Jasper Fforde um die Literaturpolizistin Thursday Next basiert auf diesem Prinzip, durch das z.B. Jane Eyre aus dem Brontë-Text entführbar wird. Der Begriff »Limbus« übrigens kommt, ob O'Brien ihn nun von dort bezogen hat oder nicht, bereits in diesem Sinn in Pirandellos *La tragedia d'un personaggio* vor: Entweder die wartenden zwei oder drei Figuren verhalten sich diszipliniert, oder: »via nel limbo tutt'e tre!« (PN, 391) Im konkreten Fall sind die Romanfiguren Trellis' Angestellte und sie verstellen sich und simulieren nur die von ihnen verlangten unmoralischen Handlungen (O'Brien, 85). Mit einer seiner Frauenfiguren zeugt er nach der »Theorie der Ästho-Autogamie« (53) den Sohn (!) Orlick. Dieser aber rebel-

liert mit den anderen Romanpersonen, weil alle mit ihrem jeweiligen Leben unzufrieden sind, zugleich jedoch normalerweise Trellis fürchten: »Der prügelt uns die Lebenslichter aus dem Leib.« (245) Trellis hat nun »alle seine Romanfiguren dazu gezwungen, bei ihm im Roten Schwan zu wohnen, damit er sie im Auge behalten und aufpassen kann, daß nicht gesoffen wird.« (45) Er verliert Macht über die Figuren, wenn er eingeschlafen ist (84).¹⁰ Die Figuren schlagen Orlick vor, »den Spieß (sozusagen) umzudrehen und eine Geschichte über Trellis zu schreiben, als wahrhaft angemessene Strafe für die Behandlung, die dieser anderen hat angedeihen lassen.« (233f.) Diese innerliterarische Revolte kann nur als Geschichte gelingen, d.h. Orlick schreibt einen Text, in dem sein Vater misshandelt und vor Gericht gestellt wird. Trellis wird der Prozess gemacht von den Figuren, die zugleich Richter und Geschworene sind (278f.). Hören wir das Beispiel einer Zeugenaussage:

»Waren Sie je bei dem Angeklagten angestellt?« - »Ja.« - »In welcher Eigenschaft?« - »Als Straßenbahnschaffner.« - »Geben Sie mit Ihren eigenen Worten eine kurze Darstellung der Vergütung und Dienstbedingungen, die mit der Stellung verbunden waren.« - »Ich erhielt für zweiundsiebzig Stunden in der Woche fünfzehn Shilling ausgezahlt, Einkünfte ohne Pensionsberechtigung. Ich war gezwungen, in einer unhygienischen Dachstube zu schlafen.« (282)

Gerettet wird der alte Trellis nur, weil ein Dienstmädchen irrtümlich genau dieses Manuskript verbrennt. Die verbrannten Seiten sind jene, »die die Existenz Furriskays und seiner guten Freunde begründeten und aufrechterhielten.« (310) Ihnen wurde gewissermaßen der »Stecker herausgezogen«.

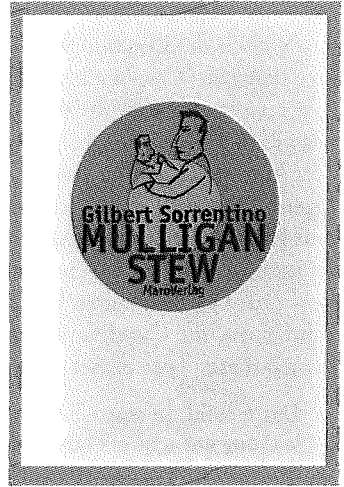
In Borges' *Kreisförmigen Ruinen* war die Möglichkeit, einen Menschen »vollständig« zu erträumen, in Frage gestellt worden. Die Literatur arbeitet wie die Wahrnehmung immer mit Verkürzungen. Eine zentrale Besonderheit O'Briens besteht darin, das Prinzip des Beschreibens wörtlich zu nehmen. Es existiert nur, was gesagt worden ist. (Vgl. Hölder 2008) Deshalb sind Trellis' Personen zugleich erwachsen und unfertig. Sie haben zwar eine implantierte Erinnerung, jedoch keine individuelle Vergangenheit. Ihr Eigenleben aber soll u.a. die merkwürdige Tendenz der Literatur zur verkürzenden Darstellung bewusst machen.¹¹

Diese Schraube nun wurde weiter angezogen von einem in Brooklyn geborenen Amerikaner italo-irischer Abstammung, Gilbert Sorrentino. 1979 macht er in dem Roman *Mulligan Stew* eine Nebenfigur O'Briens, Antony Lamont, zum Hauptcharakter, der natürlich wiederum Schriftsteller ist. Die Hauptfiguren seines Buches entstammen

10 Das Parallelmotiv kennt man z.B. in einem Disney-Comic als »Rebellion der Schatten«. Walt Disneys Lustige Taschenbücher Nr. 11. Stuttgart 1970, 9-44.

11 Als reine Metapher kennen wir die Zweidimensionalität schon von Musil. Ulrich hat Diotima empfohlen zu leben »wie eine Figur auf einer Buchseite«, »als wäre man kein Mensch, sondern bloß eine Gestalt in einem Buch, von der alles unwesentliche fortgelassen ist« (Musil, 590 u. 592): Dies ist erstens eine Metapher für die Rechtfertigung einer modernen, selektiven Persönlichkeitsverfassung, zweitens für die Umkehrung der Lebendigkeitsidee - die Papierwerdung des Menschlichen. Hier schließt das chiasmische Motiv der Metamorphose zwischen Buch und Mensch an, aber auch der Film der letzten Jahre: Immer stärker wird der Verdacht, nur eine Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein (*The Matrix*, *The Truman Show*), als Folge des Konstruktivismus und zugleich vorhersagbares Nach- und Einholen der Vorgaben aus der geschriebenen Fiktion. Vgl. Hölder 1999, 121-139.

leihweise, O'Briens Maxime folgend, bekannten Büchern: Martin Halpin kann man aus Joyces *Finnegans Wake* kennen, Ned Beaumont aus Dashiell Hammetts *The Glass Key*. Beide sind sie »vergrätzt über die peinlichen Dialoge, die pornografischen Exzesse und die widersprüchlichen Handlungen, die Lamont ihnen abverlangt, und so beschließen sie, ihrem Autor den Dienst aufzukündigen« (Rathjen 1997, 48). Ned meint: »Die Figur, die bis zum bitteren Ende in einem wahrhaft schlechten Buch bleibt, verurteilt sich zu einer Laufbahn, in der sie immer und immer wieder in derselben Art Buch auftreten muß.« Er erzählt »von einem Mr Shandy und einer Emma Bovary – Leute, die nach ihren ursprünglichen Stellungen nie wieder gearbeitet hatten.« (Sorrentino, 377) Mit anderen Worten: Die Figuren erkennen, dass für sie das Starsystem Hollywoods gilt. O'Briens Bild vom Limbus lässt aber darauf schließen, dass das Ziel einer fiktiven Existenz darin bestehen muss, nach Auftritt bzw. Engagement in einem Klassiker ausgesorgt zu haben. In Halpins Tagebuch wird nun beschrieben, wie er die gemeinsame Flucht mit Beaumont plant. Übrigens vermutet Halpin, Lamont werde »wahrscheinlich ohne uns weitermachen«. (601) Beaumont beschließt zuerst, im Wortsinne die Koffer zu packen, weil er Lamont für wahnsinnig hält. »Er hat die Vorstellung, daß er an einen Ort kommen kann, wo ihm vielleicht jemand sagt, wie er eine vernünftige Stelle findet ... Vielleicht gibt es ja wirklich eine Art ›Depot‹, wo Figuren warten können, bis man sie anstellt.« (527f.) Wiederum klingt die Limbus-Idee an.



Die Titelvignette von Sorrentinos metafiktionalem Roman zeigt den Autor, der versucht, eine ihm ähnelnde Handpuppe zu führen, die gegen ihn den Dolch zückt – das Paradox des gewollten Kontrollverlusts, der unmögliche Selbstmord als gespielter Vatermord. Dass hier eine Kette von Texten anzuschließen wäre, die man pauschal der Postmoderne zurechnet, liegt beinahe auf der Hand. Aus Platzgründen sei darauf verzichtet, das Panorama zu erweitern um Experimente, die das Eigenleben-Motiv weiter explorieren wie *The exaggerations of Peter Prince* von Steve Katz (1968) oder die Konstrukte von Gabriel Josipovici (*Mobius the Stripper*, 1974; er hört Stimmen) oder Raymond Federmans *Take it or leave it* (1976, wo die »narratees« dem Helden am Erzähler vorbei einen Beobachter senden) (vgl. McHale 1987, 123). Nur auf Robert Pingets *Mahu* sei verwiesen, in dem die schockierte Julia an der Theaterkasse erfährt, sie sei »qu'un personnage inventé par M. Mahu, l'ami du romancier Latirail.« Typisch sind die Reaktion und die trockene Pointe: »Julia proteste. Elle dit qu'elle connaît Latirail par son amie Mlle Lorpailleur qui justement est en train d'écrire sur lui. ›Alors, vous voyez bien.« (Pinget 1982, 98)

Zu den Romanen der sich anbahnenden Postmoderne gehörte Muriel Sparks *The Comforters* (1957): Caroline Rose vernimmt durch die Wand eine Schreibmaschine und Stimmen und entwickelt – da sie ihre Gedanken oder auch ihre Handlungen als Erzählerdiskurs hört – zunächst die Furcht, wahnsinnig zu werden, dann aber den Verdacht, sie sei selbst eine Figur in dem nebenan geschriebenen Roman. Muriel Spark hat die Idee veranschaulicht, indem sie tatsächlich ganze Sätze wiederholen lässt, bricht der Spannung ironischerweise aber rasch die Spitze ab: »es ist, als verfasse ein Schriftsteller

auf einer anderen Daseinsebene einen Roman über uns«, vermutet ihre Figur. Doch bevor noch die Erklärungen Nachbarn, Einbildung, Wahnsinn langwierig geprüft werden, heißt es: »Caroline hatte diese Vermutung kaum ausgesprochen, als die die Gewissheit verspürte, der Wahrheit auf den Grund gekommen zu sein.« (Spark, 97)¹² Carolines Freund Laurence versucht sogar, die diktierende Geisterstimme aufzunehmen. Ihr aber kommt es primär darauf an, der Erzählung nicht zu gehorchen. Der Topos des Eigenwillens wird in der Rebellionsformel erfüllt: »Ich weigere mich, meine Gedanken und Handlungen von irgendeinem unbekanntem [...] Wesen kontrollieren oder steuern zu lassen.« Und sie möchte »keinesfalls in diese erfundene Handlung verwickelt werden« (167f.). Nach einem Unfall sind es – wieder ein erfüllter Topos – gerade physische Schmerzen, die Caroline überzeugen, »nicht nur eine Romanfigur« zu sein (259). Romanen dieses Typs eignet stets eine starke Finalität. In *Die Tröster* liest sich das so:

Das Gefühl, in einen Roman verarbeitet zu werden, war schmerzlich. Ihre ständige Einwirkung auf seinen Verlauf blieb ihr verborgen, und jetzt wartete sie ungeduldig auf sein Ende: sie wußte, daß ihr die Handlung erst dann ganz verständlich werden würde, wenn sie endlich aus ihr entlassen und gleichzeitig abschließend darin verwoben war. (294)

Der Roman endet mit einer Anhebung der Ebenen: Caroline wird selbst zur Autorin, während ihr Freund sich dadurch degradiert sieht. Er hinterlässt ihr u. a. die rhetorisch oder metafictional zu lesende Nachricht: »Es ist mir unangenehm, eine Figur in Deinem Roman zu sein. Wie wird das alles enden?« (332).

In Kapitel 13 von John Fowles' Roman *The French Lieutenant's Woman* (1969) wird, allen avantgardistischen Theorien zum Trotz (1969!), die Bedeutung des Autors unterstrichen. Er ist »ein Gott, weil er schafft« (Fowles, 88). Da aber eine »echt erschaffene Welt unabhängig von ihrem Schöpfer sein muß«, hat er zu respektieren, dass Figuren wie Charles Smithson »ein Eigenleben zu führen« beginnen. Konkret klingt das z. B. so: »Als Charles Sarah dort am Klippenrand verließ, befahl ich ihm, sofort nach Lyme Regis zurückzukehren. Er tat es nicht; er drehte sich ohne Grund um und stieg zur Meierei hinab.« Die Maxime, die dieser Auflehnung recht gibt, lautet aber klipp und klar: »Nur wenn unsere Gestalten und Ereignisse beginnen, sich uns zu widersetzen, beginnen sie zu leben.« Hier geht Fowles in logischer Sprache einen Schritt weiter: Die Figuren dürfen nicht, sie müssen ihren eigenen Willen haben, und erst dieser bedeutet »Leben«. – Deshalb, weil er »die Freiheit gepredigt« hat, »die man den Gestalten eines Romans lassen muß« (360), gibt der Autor der Geschichte mehrere Schlüsse.

Auf andere Weise explizit ist auch Paul Auster. Sein Erfolgsbuch *City of Glass* (1985) geriert sich geradezu als dunkle Allegorie. Hier hat der Autor Daniel Quinn das Poe'sche Pseudonym »William Wilson« angenommen, unter dem er Detektivromane schreibt, für die er sich bequemerweise nicht verantwortlich fühlt, denn »William Wilson war schließlich nur eine Erfindung, und obwohl er in Quinn selbst geboren worden war, führte er nun ein unabhängiges Leben« (Auster, 11). Wie in Austers ganzem Roman die Frage nach der Identität des Autors im Mittelpunkt steht, so ist auch hier die andere Dichterexistenz, eine von vielen in dem Buch, diejenige Instanz, die ein Eigenleben zu führen beginnt. Quinn schreibt also keine Bücher über Wilson, die er nicht mehr zu kontrollieren vermöchte, sondern er gibt seinem Alter ego als

¹² Im Englischen durchaus eleganter: »Caroline knew that she had hit on the truth«. Zit. n. McHale 1987, 122.

Autor freie Hand. Dem steht sein enges Verhältnis zu der Detektivfigur Wilsons, d.h. seiner Romane gegenüber, einer Figur, die den Namen Max Work trägt, und mit der sich Wilson-Quinn inzwischen so sehr identifiziert, dass die Konstellation folgende Beschreibung erhält: »In der Dreiheit von Personen, die Quinn geworden war, diente Wilson als eine Art Bauchredner, Quinn selbst war die Puppe, und Work« - der zugleich als Erzähler fungiert - »war die belebte Stimme«. (12)

5. Die (Ohn-)Macht der Figuren

An Oulipo wurde schon erinnert: Jacques Roubaud führt in seinem Roman *Die Entführung der schönen Hortense* die Erkenntnisse der neueren Erzählforschung vor und ad absurdum. Natürlich habe auch er einen Erzähler erfunden, erläutert er, hauptsächlich, damit die Figuren sich »frei fühlen sollten«. Nun aber habe der Erzähler sich verselbstständigt, Gefallen an der Sache gefunden, und höre nun nicht mehr auf, dauernd »ich« zu sagen (Roubaud 1993, 8f.). - Der sterbensranke Georges Perec schließlich schrieb Notizen für das Ende seines Romans *53 jours*. Es sollte darin bestehen, dass die Figuren Salini und Patricia das Rätsel des Titels lösen (»Das ist die Zeit, die Stendhal gebraucht hat, um »Die Kartause von Parma« zu schreiben. Wußten Sie das nicht?«), die letzte contrainte, die diesmal der Tod dem Autor aufgegeben hatte. Perec fingiert aber, dass die Romanfiguren diese inhumane Idee gehabt hätten, und die Notiz endet: »Wir hatten reichlich Zeit vorgesehen, aber am Ende haben wir ihn wirklich drängen müssen ...« (Perec, 161f.). Da die Figuren indes nur Extrapolationen des real sterbenden Autor-Ichs sein konnten, nützte auch der subtilste Zwang nichts - das Buch blieb Fragment.

1986 erschien von dem Amerikaner Jonathan Carroll der Roman *Land of Laughter*: Der Literaturfan Thomas Abbey will die Biographie seines Lieblingsautors schreiben, der in einem hinterwäldlerischen Ort des Mittleren Westens gelebt hatte. Die Tochter des verstorbenen Romanciers Marshall France willigt unter merkwürdigen Bedingungen in das Projekt ein. Allmählich stellt sich heraus, dass die Personen des Orts, ihre gesamten räumlichen Lebensbedingungen und alle Details nur insoweit existieren, als France sie für seine Bücher erfunden hat. Nun hoffen die Einwohner auf ein Weiterleben, wenn es - in der Logik dieses schöpferischen Schreibens - dem genauso magisch begabten Biographen, gelingt, France wieder herbeizuschreiben. Dieser sabotiert am Ende das unheimliche Unterfangen.

In Martha Grimes' Persiflage auf die New Yorker Verlagsszene (*Mordserfolg*, Orig. *Foul Matter* 2006) begegnet eine Variante, die im Grunde das US-amerikanische Horrorgenre zitiert: Der Autor Ned Isaly hat seinen Figuren Nathalie und Patric in Paris einen melancholischen Schluss geschrieben, und als er sich noch - in Manhattan - fragt, ob Nathalie, die sich »ganz ohne Neds Hilfe« (Grimes, 393f.) von einer Parkbank entfernt, wieder mit ihm streiten und das Umschreiben einer Szene verlangen werde, wird er von einem Auto gerammt, an dessen Steuer (vermeintlich?) Patric sitzt. Die Figuren rebellieren also - wenn sie Erfolg haben, muss der Autor kapitulieren. Vielleicht gefällt ihm die Autarkie seiner Geschöpfe sogar.

In diese Richtung tendiert *Schattenstimmen* (amerikan. *In the night room*, 2004), ein Produkt von Stephen Kings gelegentlichem Ko-Autor Peter Straub: Bei ihm begegnet der Romancier Tim Underhill (der seinerseits ein deutlich markiertes Alter ego von Straub ist) bei einer Lesung in New York einer eigenen Romanfigur, allerdings leicht

versetzt (der Name klingt nur ähnlich, wie verhört). Das wirkt einigermaßen überzeugend, weil es zunächst aus deren Perspektive geschildert wird. Die Figur hat nicht nur ein genaues und attraktives Äußeres (ihr Schöpfer schläft sogar mit ihr), sondern sogar eine – partiell falsche – künstliche Erinnerung. Um bis zu ihrem Zielort, dem Schauplatz von Tim Underhills letztem Buch, am Leben zu bleiben, muss sie massenhaft kohlehydrathaltige Nahrung zu sich nehmen. Eine e-Mail aus dem Jenseits hatte Tim gewarnt, dass die Figur aus seinem vorigen Buch, Joseph Kalendar, sich »zugang zu deinem NIEDEREN REICH« (Straub, 142) verschafft habe, weil sie zu Unrecht angeklagt sei. Kalendar's »Geist« ist nun »hinter« Underhill »her« (290). Der Übergang Willys in die Welt des Autors vollzieht sich gleitend: »Sie *passierte* eine Schlucht, und was unbestreitbar der Broadway gewesen war, existierte nicht mehr.« (214) Underhill erläutert seiner Figur, sie sei »ganz und gar ein Produkt dieses Raums dazwischen«, nämlich zwischen »*sein* und *nicht sein*« (342). Tim erkennt seine Figur, weiß ihren Namen. Sie hat »ihren Weg zu dem einzigen Menschen gefunden, der ihr Leben nicht nur verstehen, sondern auch retten konnte« (220). Willy erklärt: »Ich hatte dieses schreckliche Gefühl, manipuliert zu werden, an Schnüren bewegt zu werden wie eine Marionette und gezwungen, all diese Dinge zu tun, die ich nicht wirklich tun wollte.« (234) Später hat sie das Gefühl noch immer, kennt aber nun den, der die Fäden hält und kann ihn mit »du« ansprechen (264). Interessanter aber wird es, da sie »gewisse Unterschiede zu ihrem Pendant auf dem Papier« entwickelt. »Seine Willy hätte nie daran gedacht, ihr Apartment in der Upper East Side zu verlassen, aber nur deshalb nicht, weil er sie nicht gut genug kannte.« (243) Dieser Zusatz klärt die Perspektive zugleich und ist eine leichte Zurücknahme, denn so bleibt es wieder bei der Projektion des Autors, der seine Heldin zwar »unterschätzt« (ebd.) hat, aber sozusagen nur aus mangelnder Professionalität, nicht, weil diese anders sein könnte als die Hervorbringung des Schöpfers. Explizit wird das Verhältnis erst in einem Diner, als Willy poltert: »Was, zum Teufel, geht hier vor, hast du mich erfunden oder so was?« (276) Da keine Beschreibung vollständig ist, leidet auch Willy als Figur unter den »Lücken« (283) in ihrem Leben. Dieses Unbehagen (»Ich habe diese Lücken gehasst.« ebd.) ist natürlich eine weitere Facette des sich regenden Eigenwillens. »Ich *wollte* nicht zu Michigan Produce fahren« und »Ich *wollte* meine Tochter nicht um Hilfe rufen hören« (284), sagt Willy. Dieses Beharren darauf, dass der Autor sie gezwungen habe, belegt ex negativo einen starken Eigenwillen. – Auch in *Schattenstimmen* geht es letztlich um die Frage, was am Schluss mit der Figur geschehen sollte. Tim erläutert seinen noch diffusen Plan, und Willy bedauert: »Ich habe es vermasselt, für uns beide.« (290) Da aus der Fiktionsebene auch zwei Killer dem Autor und seinem Geschöpf folgen, die von diesem über ihren sekundären Status aufgeklärt werden, stellt sich dem Autor explizit die Frage: »Was passiert mit ihnen, wenn sie dich umbringen?« (304) – Auch die Option, den Autor töten zu können, ist natürlich eine starke Variante des Eigenlebens. Am Ende verschwindet Willy in dem üblichen unheimlichen Haus, in dem sie (wie Tims Neffe) umgebacht worden sind. Und so heißt es: »Sie steckten bereits [...] in den Rollen, die er ihnen zugedacht hatte, und er konnte ihnen nicht mehr folgen« (386). Die Figuren sind sozusagen in ein schattenhaftes ewiges Leben entlassen (mehr als entflohen).

Der norwegische Lehrer Jostein Gaarder (geb. 1952) legte mit *Sofies Verden* (1991), das dem Untertitel nach ein *Roman über die Geschichte der Philosophie* sein soll, zugleich ein postmodernes Erzählspiel vor. Bis zum Kapitel über George Berkeley wirkt das Buch wie eine Teenagergeschichte, doch dessen These, dass das Sein auf dem bloßen

Wahrgenommenwerden beruhe, muss der Leser beim Wort nehmen: Die eigentliche Wirklichkeit ist Hildes Leben, deren Vater ihr mit einem Aktenordner zur Philosophiegeschichte und zahllosen Geburtstagskarten gratuliert. Major Knag hat Alberto Knox und Sofie Amundsen erfunden; Sofies Welt ist die Phantasie, in der sich bei einer aus dem Ruder laufenden Gartenparty die Konventionen der Realität verlieren. Als der Erzähler aus Beirut zurückkehrt, machen sich Sofie und ihr Lehrer selbstständig. Sie treffen auf bekannte literarische Figuren und erkennen, dass sie nicht wirklich leben, aber zum Ausgleich auch nie sterben können.

Weder die analytische Qualität der didaktischen Teile noch ihre stilistische Darbietung sind besonders anspruchsvoll. Und doch gehört *Sofies Welt* zu jenen Jugendbüchern, die gerne von Erwachsenen konsumiert werden, nicht zuletzt wegen des metafictionalen Spiels, weil die Figuren erkennen: »Unser Dasein ist also nicht mehr und nicht weniger als eine Art Geburtstagsunterhaltung für Hilde Møller Knag« (Gaarder, 566) und:

Wir leben unsere Leben in einer erfundenen Wirklichkeit, hinter den Worten einer langen Erzählung. Jeder einzelne Buchstabe davon wird vom Major in eine billige Reiseschreibmaschine getippt. Nichts von dem, was geschrieben ist, kann deshalb seiner Aufmerksamkeit entgehen. (458)

Sofie und Alberto beschließen nun, »aus dem Buch zu entkommen« und »eigen[e] Wege« zu gehen (419). Da beide aber begreifen, dass sie »nur Schatten in seiner Seele«, der Seele des Majors Knag, sind, und einsehen, dass es »nicht leicht für einen Schatten« ist, »seinen Meister anzugreifen« (420), wählen sie den Umweg über die Leserin des Manuskripts, Hilde: »Hier und jetzt fordere ich dieses arme Mädchen auf, gegen ihren Vater zu rebellieren« (420). Das Bewusstsein des schreibenden Majors ist zunächst nicht zu hintergehen (458), daher plant Alberto, in dessen Unterbewusstsein abzutauchen, sich sozusagen vergessen zu lassen (525f.). Hilde hingegen vermutet eher, dass ihr Vater gerade »versuchte«, »seine eigenen Zügel so sehr zu lockern, daß Alberto ihn am Ende selber überraschte« (527). Als die Geschichte der beiden endet, begreift Hilde: »Wenn Alberto und Sofie sich wirklich aus der Geschichte geschlichen hätten, dann würde darüber nichts auf den Blättern im Ordner stehen können.« (573) Und als sich die beiden auf eine autonome Reise begeben haben, bestätigt Alberto zwar, dass sie nur »der Kontrolle des Majors entwischt« sind, mutmaßt aber auch, dieser habe sie vielleicht »aus den Augen verlieren« *wollen* (575). Freilich müssen sie nun in der Konfrontation mit den Menschen ihre absolute Unwirklichkeit erkennen. Sie leben nur als unsterbliche fiktive Figuren: »Wenn wir uns aus einem Buch herausschleichen, können wir nicht erwarten, daß wir denselben Status erlangen wie sein Verfasser.« (576) Schon Pirandellos Dr. Fileno hatte erklärt: »Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Nun muore più!« (PNA, 392) Unter dem Motto »Rache ist süß« heißt es: »Anfangs wußten wir [...] nicht, daß es eine andere Wirklichkeit gibt, in der Hilde und der Major lebten. Und jetzt wissen sie nichts über unsere Wirklichkeit.« (Gaarder, 601). Diese Abnabelung kann mit erzählerischen Mitteln natürlich nicht befriedigend markiert werden, d.h. nur, insofern von Anfang an die Welt Sofies und Albertos in einer anderen Drucktype stattfand. Dass allerdings die von ihrem Vater in romantischer Ironie ausgebildete Hilde nun von ihnen nichts mehr liest, wird nur behauptet, nicht veranschaulicht. Es bleibt denn auch eigentlich eine andere Quintessenz, nämlich die nicht uneitle Zuversicht des Autors, dass seine Figuren ihr gewonnenes Eigenleben in der Phantasie vieler anderer Leser auf

Dauer fortsetzen werden. Eine Rahmenidee ist die der unendlichen Schachtelung der Fiktivität, d. h., dass jeder Autor nur die Erfindung eines noch höheren Bewusstseins ist (422f.) Das Problem von *Sofies Welt* ist seine Explizitheit. Es gibt sich als Philosophie-Lehrbuch und erklärt folgerichtig auch seine Kunstgriffe didaktisch und vor allem im Mund der Betroffenen. Das zerstört natürlich jedes Geheimnis, rückt den Erzähltext aber erkennbar näher an vergleichbare Dramen.

Es wird kein Zufall sein, dass die zunehmend lockere Beziehung zwischen dem schöpferischen Autor-Subjekt, dessen Macht von der Literaturtheorie wie von einer Art Gesetzgeber immer dramatischer beschnitten wurde, u. a. dazu führt, diese Relation als eine Art Vertragsverhältnis aufzufassen. Wir erinnern uns einerseits an Johnsons Gesine, andererseits an das Anstellungsverhältnis der Figuren bei O'Brien und Sorrentino. Wenn diese geschäftsmäßige, kündbare Beziehung akzeptiert ist und andererseits das Aus-der-Rolle-Fallen der Figuren seit der Illusionsbrechung der Frühromantik, eigentlich aber schon immer als ›lazzi‹ der Volkskomödie bekannt ist, dann ist die Plattform vorhanden für eine Umkehrung des Gedankens. Wenn der Mensch sich, sei es bildlich innerhalb eines ›wirklichen Lebens‹, sei es illusionsbrechend, sich seiner Freiheit bewusst wird, gerade weil (nicht mehr: obwohl) er eine Dramenfigur ist, dann sind wir bei Carl Zuckmayer: General Harras hat Bewusstsein von der Theatralität seines Handelns (und von der des Nazismus). Als die Schauspielerin Diddo ihn fragt: »Was geben wir überhaupt? Große Oper – Komödie – Trauerspiel?« antwortet er: »Alles zusammen, glaub ich. Und vermutlich gerade den 2. Akt.« (Zuckmayer, 196) Dies sagt er natürlich im 2. Akt. Das bedeutet nun nicht, dass hier auf eine regelrechte Illusionsbrechung zugesteuert würde, denn inzwischen ist, zumal gegenüber Theaterleuten, die Schauspielmetaphorik kein rhetorischer Sprengstoff mehr. So meint Harras auch kein Aus-der-Rolle-Fallen im eigentlichen Sinn, sondern *nur* die Abkehr von seiner bisherigen moralischen Gleichgültigkeit – die einer Rollenfestlegung ähnlich war – und den Mut zu einem tragischen Schluss: »Vielleicht spring ich aus meiner Rolle. Vielleicht werd ich kontraktbrüchig. Vielleicht schlag ich dem Autor ein Schnippchen.« (197)

6. Die Macht der Texte und der Interpreten

In Umberto Ecos *Pendolo di Foucault* sind es nicht die Figuren, die ein Eigenleben gewinnen, sondern die Geschichte. Der als Ecos Parabel auf wuchernden Interpretationswildwuchs von den drei Protagonisten mutwillig entworfene »große Plan« erweist sich als Realität, insofern andere Figuren an ihn glauben. Daher mutiert er zu tödlicher Wirklichkeit. Gemeint ist die gefährliche Macht der Texte und ihrer Interpreten, genau wie in dem kurzen Roman *Filosofia y Letras* (1998) des Argentiniers Pablo De Santis, der als *Die Fakultät* übersetzt wurde, und in dessen Mittelpunkt der mysteriöse Autor Homero Brocca steht, um dessen Werk sich drei Literaturwissenschaftler bemühen. Doch schon seine Texte sind bis auf einen verschollen, und überhaupt scheint es, als gebe es Beweise weder für Broccas Tod durch Ertrinken noch für seine Existenz (De Santis, 195). Der mächtigste Professor, Emiliano Conde, gibt am Schluss zynisch preis, dass er aus Prestigegründen eine Fälschung, präziser: eine Mystifikation geschaffen hat: »Ich war es, der ihn aus einem Haufen alter Papiere erschaffen hat. Ich bin sein Vater. Ich will, dass Brocca existiert.« (202). Und genau als dieses Geständnis auf die Fiktivität Broccas zuzulaufen scheint, taucht auf dem Dachboden ein seit längerem vermutetes

Phantom auf und schlägt Conde zunächst ein Ohr ab mit den Worten: »Ich bin Brocca«. Der zweite Axthieb tötet den Literaturwissenschaftler: »Ich bin mir nicht sicher«, so der Erzähler Mirò, »ob er im letzten Moment erkannte, dass sein Tod seine Arbeit als Wissenschaftler nicht unterbrach, sondern sein geduldiges Schaffen vollendete.« (202) Brocca schreibt soeben den Schluss: Er reicht Mirò unter der Türe die nächste Seite durch; der finale Satz lautet: »Von der letzten Seite des Romans beunruhigt, griff Mirò furchtsam in die rechte Jackettasche. Ein Schreck durchfuhr ihn, als er merkte ...« (205). Es ist das Ohr. Das metafiktionale Schreiben kommt mit der Romanhandlung zur zeitlichen Deckung.

Im Nachhinein erhält der Leser mit Broccas theoretischem Konzept zwar keinen logischen Schlüssel, aber immerhin eine poetologische Fortschreibung des Eigenleben-Topos:

Das Gebäude und der Roman unterhielten eine komplizierte wechselseitige Beziehung, über die er zu wachen hatte. Der Mechanismus, den er in Gang setzte, war nicht deterministisch. Brocca forderte das Schicksal heraus, aber der Fortlauf der Handlung war nicht gänzlich festgelegt. (210f.)

De Santis setzt mit dem Wesen, das die Literaturwissenschaftler für inzwischen ihre Kreatur halten, eine lebendige und mörderische Pointe gegen die Selbstermächtigung der Philologie. Eine allegorische Satire, nicht mehr allerdings.

Auch in vergleichsweise mainstream-artigen Romanen der Gegenwart begegnet der Topos als gängige Münze: Diane Setterfield lässt den Dickensschen Figuren, wie sie verschiedentlich mit ihrem Autor zusammen abgebildet sind, auf dieser allegorisch-graphischen Basis Wirklichkeit zuschreiben: »They are presented with the same firm lines as the writer himself, so why should they not be as real as him?« (Setterfield, 129) Ebenso werden in emergenten Literaturen bezeichnenderweise viele Schreibmuster nachgeholt, oft abgesichert durch einen nur im Gesamttext nachweisbaren Zynismus. Z.B. reflektiert in Wei Huis vielverkauftem Roman *Shanghai Baby* die Erzählerin, als sie in der U-Bahn den Duft eines Mannes spürt, wie sie selbst ihn in ihrem Text *U-Bahn-Geliebte* erfunden hat, »ob einer Schriftstellerin der Protagonist ihrer Erzählung tatsächlich erscheinen kann« (Hui, 224).

7. Thesen zur Ästhetik der Metafiktion

Der Eigenwille kann also darauf zielen, literarische Wirklichkeit zu werden, oder im Gegenteil, aus der Literatur befreit zu werden. Und wiederum kann diese Befreiung darauf abzielen, nicht zu sein oder stattdessen, wirklich zu sein. Und so weiter, in permanenten Bifurkationen der dichterischen Optionen.

Figuren rächen sich an ihrem Autor wie bei O'Brien, Autoren zahlen die Revanche heim wie bei Woody Allen. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist nicht nur konfliktgeladen, sondern gewalttätig. Doch als Literaturwissenschaftler müssen wir diese Metaphern zurückübersetzen. Im Grunde hat sich über zwei Jahrhunderte nicht mehr getan, als den Exponenten für den Problematizitätsgrad erfundener Wirklichkeit, etwa für den Sonderfall der erfundenen Menschen, sukzessive zu erhöhen. Bildlich münzte sich dies um in Streit, Familienzweist, Gewalttat, Verwandtenmord. Faktisch sind dies nichts weiter als hinaufgeschraubte Einkleidungen für eine kontinuierlich sinkende Selbstverständlichkeit alles Fingierten, für die Normalität des Künstlichen.

In einer Reihe von Fällen ist die Selbstständigkeit der Figuren Prämisse eines ästhetischen Programms und insofern *kein* Verfremdungsmittel. Auf der Bühne manifestiert sich etwa in den Freiheiten des Improvisationstheaters der Projekt- oder Vorschlagscharakter von Literatur im positiven Sinn. Im Roman Zolas wird die naturalistische Metapher der Versuchsanordnung zum Ausgangspunkt für die (präsumptiv!) ungesteuerte Entfaltung von Personen auf der Basis einmal gegebener Grundkonditionen. Im Historischen ist das Eigenleben sogar ein Faktum: Pinocchio kennt jedes Kind, wie viele aber außerhalb Italiens Carlo Collodi? Auch Robinson Crusoe setzt sich langfristig gegen seinen ›Vater‹ Daniel Defoe durch. Mythische Figuren aber wie Faust oder Don Juan haben ›viele Väter‹. Sie ›leben‹ frei oberhalb familiärer Rücksichten. Über den Martín Fierro und seinen Autor José Hernández mutmaßt Borges, »die Stimme des Protagonisten« habe »sich gegen die umstandsbedingten Ziele des Schriftstellers durchgesetzt.« (Borges 1995, 118)

Dass, wer eine Figur *erfindet*, diese vielleicht nur *vorfindet*, dass, wer eine Figur *einsetzt*, sie zugleich im Dschungel der Texte *aussetzt*, hat sich als Grundidee herauskristallisiert. Indes birgt der Topos des Eigenlebens wohl auch eine grandiose Dissimulation: Die meisten Autoren scheinen nicht an ihn zu glauben, aber er erlaubt ihnen – wie die Doktrinen der ›offenen Form‹ oder der ›Sinnkonstitution durch den Leser‹ – Bequemlichkeiten zu kaschieren oder ihre Kontrollarbeit an den Personen zu verschweigen.

Präformierte visuelle Idee, Verfügbarkeit, Heimsuchung des Autors durch den Schreib-Befehl der Figur, Figuren, die selbst(-denkend) an ihrer Wirklichkeit zweifeln, die sukzessive Rebellion bis zum versuchten Vatermord, Entfesselung und Verweigerung der Schauspieler und Figuren im Konflikt mit der Autorität des Dichters als Manifestation einer ›Verkehrten Welt‹, Kritik an schlechten Realisierungen anderer, hohe Qualität eigener Texte und Genialität, Abweisung naheliegender Sujets und der Aufdringlichkeit der Figuren, der Übergang in die Wirklichkeit, die freie Entscheidung über ein Eigenleben als Eigenwille zweiten Grades, aber auch die daraus resultierende negative Freiheit, Streik und Flucht aus dem Starsystem des Kanons, die Doppelexistenz des Schriftstellers, die Unsterblichkeit der Phantasie, die offene Allegorie auf die poststrukturelle Ohnmacht des Autors, komplementär dazu die Notwendigkeit der Freiheit von Figuren bis hin zur Zuckmayerschen Idee, gerade wer sich als Figur eines Dramas auffasse, gewinne die Freiheit, seinem Schicksal zu entfliehen, schließlich die tödliche Macht der Texte. All dies heißt: Eigenleben ist unvorhersehbar – einmal abgegebene Kontrolle ist unwiederbringlich verloren. Diese und weitere Thesen enthalten, oft genug explizit, die hier vorgestellten Texte, und das veranschaulicht die enorme Fruchtbarkeit eines die Fiktionalitätsgesetze sprengenden Gedankens, der freilich nebenher auch schon lange in sich selbst kreist.

Komparatistik ist Aufklärung, also Spielverderberei. Gnadenlos kann sie zeigen, wie in der Literatur das Rad immer neu erfunden wird. Hier konnte es nicht um das Nachprüfen der Filiationen gehen, sondern nur darum, Spielarten eines Topos vorläufig zu ordnen und verdächtig zu machen. Die Allegorie vom Eigenleben der Figuren zielt in erstaunlicher Direktheit und ohne großen ästhetischen Bedeutungsüberschuss auf wenige einfache Thesen: zunächst die der Eigengesetzlichkeit, der Autonomie von Kunst. Dann die der Dauerhaftigkeit von Phantasieprodukten. Dann die von der Fiktions-, d.h. Figurenhaftigkeit, die wir mit Schrecken an uns vermeintlich wirklichen Menschen erkennen. Andere Medien entwickeln das Phänomen analog, ob man an

Filme wie *The Pagemaster* für Kinder, *Truman Show* oder *Matrix* denkt oder an den humanistischen Holzschnitt des durch seine Sphäre greifenden Menschen oder an das Eigenleben der gemalten Figuren in *Harry Potter*. Dann noch die These vom Autoritätsverlust des Autor-Subjekts. Denn natürlich ist es kein Zufall, dass das Eigenleben der Figuren sich komplementär zum ›Sterben‹ des Autors entwickelt hat. Die Papiermenschen werden, wie es so schön heißt, zu Kannibalen an ihrem Schöpfer.

Das Eigenleben der Figur ist verknüpft mit dem Eigenwillen des Lesers. Das ganze Gefüge eines vom Subjekt gestifteten Sinnzusammenhangs ›Text‹ driftet allmählich und dann immer schneller auseinander. Der Begriff des ›Eigenlebens‹ ist eine Allegorie der literarischen Wertung, der Begriff des ›Eigenwillens‹ aber hebt ab auf die Grundproblematik der Rezeptionsästhetik, er negiert quasi die Hermeneutik. Wie hängen die beiden auf der allegorietechnischen Ebene zusammen? Dadurch, dass man den Eigenwillen haben muss, um Eigenleben reklamieren zu können. Wenn man das übersetzte durch die These, dass der Autor keine Kontrolle über den Sinn seiner Texte ausüben wollen darf, wenn er will, dass seine Texte ewig weiterwirken, so klänge das wie ein schönes, konsensfähiges Resultat, aber gemeint war es möglicherweise in den genannten Allegorien nicht. Ob Pygmalion, Frankenstein oder Prometheus – der Autor ist ein Gott-Imitator, der willentlich oder wider Willen Menschen schafft, die sich zu seinem Stolz oder Entsetzen als lebendig erweisen. Zumindest was das textuell-historische Nachleben angeht, entziehen sie sich wirklich seiner Kontrolle. Wer Figuren in die Welt setzt, riskiert in der Tat, dass sie ihn überleben. Alles andere sind nur Metaphern.

Bibliografie

- Allen, Woody: Gott. In: W.A.: Ohne Leit kein Freud. Dt. v. Benjamin Schwarz. Reinbek 1981, 98-126.
- Aurnhammer, Achim u. Dieter Martin (Hg.): Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike. Leipzig 2003.
- Auster, Paul: Die New York-Trilogie. Dt. v. Joachim A. Frank. Reinbek 1989.
- Barbieri, Marie E.: Metafiction in *Don Quijote* and *The Purple Rose of Cairo*: Three Characters in search of their freedom. In: Romance Language Annual (1994), 356-358.
- Biermann, Karlheinz: Marcel Proust. Reinbek 2005.
- Borges, Jorge Luis: 25. August 1983. In: J.L.B.: Spiegel und Maske. Erzählungen 1970-1983. Frankfurt a.M. 1993.
- Borges, Jorge Luis: Buch der Träume. Libro de sueños. Übers. v. Gisbert Haefs. Frankfurt a.M. 1994.
- Borges, Jorge Luis: José Hernández. In: J.L.B.: Persönliche Bibliothek. Frankfurt a.M. 1995.
- Carroll, Jonathan: Das Land des Lachens. Phantastischer Roman. Dt. v. Rudolf Hermstein. Frankfurt a.M. 1986.
- Dick, Philip K.: Die drei Stigmata des Palmer Eldritch. Roman. M. e. Nachw. v. Paul Williams. A. d. Amerikan. v. Thomas Mohr. Zürich 1997.
- Diderot, Denis: Œuvres. Ed. établie et annotée par André Billy. Paris 1951.
- Eichendorff, Joseph v.: Werke. Bd. I. München 1970.
- Fernández, Macedonio: Museo de la Novela de la Eterna. Edición Crítica. Coord.: Ana María Camblong, Adolfo de Obieta. 2° ed. Madrid u.a. 1996.
- Flaubert, Gustave: Correspondance 1859-1871 (=Œuvres complètes. Tome 14). Paris 1975.

- Fowles, John: Die Geliebte des französischen Leutnants. Roman. Übers. v. Reinhard Federmann. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1983.
- Fricke, Harald: Art. ›Potenzierung‹. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Berlin, New York 2003, 144–147.
- Gaarder, Jostein: Sofies Welt. Roman über die Geschichte des Philosophie. Dt. v. Gabriele Haefs. 8. Aufl. München 2000.
- Grambow, Jürgen: Uwe Johnson. Reinbek 1997.
- Grimes, Martha: Mordserfolg. Roman. Dt. v. Cornelia C. Walter. München 2006.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. XI, 3. Leipzig 1936. [DWB]
- Hesse, Hermann Hesse: Gesammelte Werke. Bd. 8. Frankfurt a.M. 1970.
- Hölter, Achim: Bibliomorphie und Anthropomorphie. Ein Doppelmotiv des literarischen Selbstbezugs. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): Allgemeine Literaturwissenschaft – Grundfragen einer besonderen Disziplin. Berlin 1999, 121–139.
- Hölter, Achim: Vollständige Beschreibung. In: Hölter, Achim u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): Wortgeburten. Heidelberg 2008 (im Druck).
- Hui, Wei: Shanghai Baby. Roman. A. d. Chines. v. Karin Hasselblatt. München 2002.
- Hutcheon, Linda: Poetics of Postmodernism. London, New York 1989.
- James, Henry: The Novels and Tales. Vol. III. New York 1908. [1908a]
- James, Henry: The Novels and Tales. Vol. V. New York 1908. [1908b]
- James, Henry: The Novels and Tales. Vol VII. New York 1909.
- Johnson, Uwe: Jahrestage. 4. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt a.M. 1988.
- Klimek, Sonja (geb. Dietrich): Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Magisterarbeit Münster 2005.
- Krüger, Michael: Das Ende des Romans. Eine Novelle. Frankfurt a.M. 1992.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. München 1973.
- McHale, Brian: Postmodernist Fiction. New York, London 1987.
- Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 1. Hg. v. Adolf Frisé. 2. Aufl., Reinbek 1978.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001.
- Perec, Georges: 53 Tage. Roman. A. d. Franz. v. Eugen Helmlé. M. e. Nachw. v. Jacques Roubaud. Frankfurt a.M. 1994.
- Pinget, Robert: Mahu ou Le Matériau. Paris 1982.
- Pirandello, Luigi: Novelle per un anno. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma 1998. [PN]
- Pirandello, Luigi: Trilogia. Introduzione di Gianni Riotta. Cura di Giovanna Tomasello. Milano 1993. [PT]
- Pirandello, Luigi: Die Trilogie des Theaters auf dem Theater. Hg. v. Michael Rössner. Mindelheim 1988. [PTT]
- Plinius: Natural History. Bd. IX. Hg. v. H. Rackham. Cambridge MA, London 1961. [nat. hist.]
- Rathjen, Friedhelm: Die Wonnen der Künstlichkeit. In: Die Zeit, 14.2.1997.
- Rauth, Reinhold: Woody Allen. Seine Filme – sein Leben. 2. Aufl. München 1991.
- Rössner, Michael: Art. ›Macedonio Fernández‹. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 21. München 1998, 398f.
- Roubaud, Jacques: Die Entführung der schönen Hortense. Dt. v. Eugen Helmlé. München 1993.
- Roubaud, Jacques: Das Exil der schönen Hortense. Roman. Dt. v. Eugen Helmlé. München 1994.
- Santis, Pablo de: Die Fakultät. A. d. Span. v. Claudia Wuttke. Zürich 2002.
- Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart, Weimar 1993.

- Schwanitz, Dieter: Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma. Opladen 1990.
- Setterfield, Diane: *The Thirteenth Tale*. London 2007.
- Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew*. Roman a. d. Amerikan. v. Joachim Kalka. Augsburg 1997.
- Spark, Muriel: *Die Tröster*. Roman. A. d. Engl. v. Peter Naujack. Zürich 1983.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a.M. 2006.
- Straub, Peter: *Schattenstimmen*. Roman. A. d. Amerikan. v. Christine Roth-Drabusenigg. München 2006.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 3. Tl. Neue vermehrte 2. Aufl. Leipzig 1793.
- Sutin, Lawrence: Philip K. Dick. Göttliche Überfälle. A. d. Amerikan. u. m. e. Bibliographie vers. v. Michael Nagula. Frankfurt a.M. 1994.
- Tieck, Ludwig: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart 1984. [TGK]
- Tieck, Ludwig: *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack*. In: *Schriften*. 10. Bd. Berlin 1828. [TPZ]
- Tieck, Ludwig: *Die Verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*. Hg. v. Walter Münz. Stuttgart 1996. [TVW]
- Unamuno, Miguel de: *Nebel*. Roman. A.d. Span. übertr. v. Otto Buek u. revid. v. Donis Deinhard. Köln, Berlin 1965.
- Wagh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London 2003.
- Wilpert, Gero von: *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*. Stuttgart 1978.
- Wolf, Werner: Art. ‚foregrounding‘. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001, 187f.
- Zuckmayer, Carl: *Des Teufels General* [Fassung 1966]. In: *C.Z.: Stücke 2*. Frankfurt a.M. 1976.

DAGMAR BURKHART U. HENRIKE SCHMIDT

Viktor Pelevins dekonstruktivistische Lektüre des Minotaurus-Mythos Im Labyrinth der Chat-Hölle

So kam es zur Allgemeinen Ariadnologie (General Ariadnology) und zum Zeitalter der Expeditionen ins Innere der Wissenschaft. Diejenigen nun, die solche Ausflüge planten, hießen Inspernten. Doch sie konnten nur kurzfristig Abhilfe schaffen, auch sie waren ja Wissenschaftler, und als solche hielten sie sich fest an der Insperntentheorie mit den Fachgebieten Labyrinthik, Labyrinthistik (beide verhalten sich zueinander wie Statik und Statistik), umweggeführte und kurzgeschlossene Labyrinthografie sowie Labyrintholabyrinthik.

Stanislaw Lem: *Lokaltermin* (*Wizja lokalna*, 1982)¹

1. Viktor Pelevins *Schreckenshelm* im Kontext des Verlagsprojekts *Die Mythen*

Was beabsichtigen der Berlin Verlag und dreißig weitere Verlage² mit ihrem groß angelegten Projekt, das in einer Serie von ›Auftragsarbeiten‹ zur Neuerzählung antiker Mythen aufgerufen hat? Ein Rühren im postmodernen Mythenbrei – oder eine kreative Re-Lektüre antiker Mythen? »Für die Buchreihe *Die Mythen* versammeln sich renommierte Schriftsteller zu einem international angelegten literarischen Unternehmen und schaffen mit ihren eigenen Versionen mythischer Geschichten einen modernen Kanon klassischer Erzählkunst«, heißt es programmatisch im Klappentext der deutschen Reihe. Das Pathos der verlegerischen Mission dieses monumentalen Mythenprojekts spitzt Karen Armstrong im einleitenden Band, der mit einer *Kurzen Geschichte des Mythos* die kulturgeschichtliche Grundlage zu den einzelnen literarischen Re-Lektüren liefern soll, noch zu: »Wenn professionelle Religionsführer uns nicht in mythischer Weisheit zu unterweisen vermögen, können unsere Künstler und Romanschriftsteller vielleicht diese priesterliche Aufgabe übernehmen und unserer verlorenen, beschädigten Welt neue Einsichten bringen« (Armstrong 2005, 134).

Viktor Pelevin hat sich an dem Projekt mit seinem Text *Der Schreckenshelm. Der Mythos von Theseus und dem Minotaurus* (2005) beteiligt. Im Gegensatz zu anderen an dem internationalen Mythenprojekt mitschreibenden Autoren und Autorinnen³ hält sich Pelevin nicht an eine interpretierende Nacherzählung des von ihm gewählten Mythos, des mythologischen Narrativs von dem im minoischen Labyrinth eingeschlos-

1 In der Übersetzung von Hubert Schumann.

2 In Frankreich, Großbritannien, Schweden, Dänemark, Holland, Finnland, Norwegen, Polen, Italien, Spanien, Russland, Griechenland, Israel, Japan, Korea, Indien, China, Australien und Kanada.

3 Atwood, Margaret: Die Penelopiade. Der Mythos von Penelope und Odysseus. Berlin u.a. 2005; Winterson, Jeanette: Die Last der Welt. Der Mythos von Atlas und Herkules. Berlin u.a. 2005.

senen Stier-Mensch-Ungeheuer und seinem Bezwiner Theseus.⁴ Der russische Autor dekonstruiert vielmehr den antiken Mythos, indem er ihm andere Diskurse aufpfropft und damit vom Ursprungstext abweichende Lesarten aufzwingt.

Formal wird dieser Bruch unterstrichen durch die Ausgestaltung des Texts in Form eines stilisierten Chats. Acht Personen mit den programmatischen Nicknames »Organizm(-:«, »Romeo-y-Cohiba«, »Nuts-cracker«, »Monstradamus«, »Ariadne«, »Isolda«, »UGLI 666« und »Sartrik«/»Sliff_zoSSchitan« treffen unfreiwillig in einem Chat aufeinander. Sie alle finden sich gefangen in identischen Räumen – funktional, aber bequem eingerichtet. Als einzige »Fenster« nach draußen fungieren Monitor und Computertastatur. Allerdings werden die Einträge im Chat von unsichtbaren Moderatoren zensiert. »Ich baue ein Labyrinth, worin ich mich verlieren kann, zusammen mit dem, der nach mir sucht. – Wer hat das gesagt und bei welcher Gelegenheit« – lautet die erste Nachricht in diesem »Thread« oder Gesprächsfaden⁵, geschrieben von Userin Ariadne. Der Versuch, mittels Chatgespräch der absurden Situation Sinn zu verleihen sowie einen Fluchtweg zu finden, führt die ProtagonistInnen angesichts zahlreicher Indizien auf die Spur des Mythos vom Minotaurus. Zudem entdecken die Chatter bei der Erkundung ihrer Zimmer, dass die Türen nach außen nicht gänzlich verschlossen sind, sondern sich mit einem Trick öffnen lassen und in jeweils unterschiedlich gestaltete Labyrinth führen. Hoffnungen auf eine Befreiung aus der Situation setzen sie nun, in Kenntnis des griechischen Ursprungsmythos, auf Theseus, dessen Befreiungstat sie sehnsüchtig erwarten. Doch Theseus rettet sie nicht.

Allein Userin Ariadne wird ihrer mythologischen Berufung gerecht und erweist sich in ihren Träumen als Spurenleserin. In ihren Visionen erscheint ihr der Minotaurus alias Asterisk, eine Figur von überlebensgroßer Statur, die einen Furcht erregenden Helm auf dem Kopf trägt, den Titel gebenden Schreckenshelm.⁶ Dieser ist aus Bronze angefertigt und verfügt über eine bizarre Form: An der Stelle des Gesichts befindet sich ein seltsames Gitter, zwei auf dem Helm montierte Hörner führen parallel nach hinten und fließen am Hinterkopf in einer Art Zopf zusammen, der wieder in den Helm mündet. Das gesamte Geschehen des im Ganzen handlungsarmen »Dramas« läuft ab in der Imagination des Users Sartrik/Sliff_zoSSchitan, der den Schreckenshelm trägt. Das Finale kulminiert in der Feststellung, dass alle Chat-Figuren inklusive des Minotaurus und Theseus Kopfgeburten seiner delirierenden Imagination sind. Die Erkundung des Labyrinths ist so in letzter Konsequenz eine Reise in das eigene Ich.

Mit der strikt durchgehaltenen Dialogform des Texts nimmt Pelevin dem Mythos von Anfang an die Konvention des Erzähltwerdens; es fehlen ferner große Teile des mythischen Narrativs von Minos, Pasiphaë, Ariadne, Theseus und Minotaurus. Übrig bleiben ihre Namen sowie Allusionen auf Bestandteile des Labyrinth-Mythos, und ein

4 Die klassischen Fundstellen des Mythos sind: Homer, *Ilias* 18, 590ff.; Vergil, *Aeneis* 5, 544ff.; Ovid, *Metamorphosen* 8, 157ff.; Plutarch, *Biographien* 15–21.

5 Von engl. *thread*=»Faden«, »Strang«, bezeichnet eine hierarchisch organisierte Folge von Beiträgen in Online-Diskussionsforen.

6 Der Titel *Šlem užasa* bzw. *Schreckenshelm* stammt aus der altnordischen Mythologie, wie sie u.a. in der *Edda* tradiert worden ist. *Ágirshelm* (*Aegishjálmr*, *Oegishjálmr*) bezeichnet in der nordischen Heldensage Sigurds Helm, den er dem besieigten Drachen Fafnir abnimmt und der vorher Fafnirs Vater Hreiðmarr gehörte. Dieser Schreckenshelm verweist parodistisch auf den *Cyberhelm*, dessen Name sich von William Gibsons Idee des Cyberspace (in seinem Science-Fiction-Roman *Neuromancer* von 1984) herleitet.

entscheidendes Element des Stoffes: die Unsicherheit der Beziehung von Raum und Ereignis.

2. Übersetzung ohne Original – zur editorischen Divergenz der deutschen und der russischen Buchfassung

Die deutsche Fassung des *Schreckenshelms* ist im Jahr 2005 im Berlin Verlag, dem deutschen Partner im internationalen Mythenprojekt, in der Übersetzung von Andreas Tretner erschienen. Die russische Fassung wurde zeitgleich im Moskauer Verlag Otkrytyj mir publiziert.⁷ Die beiden Bücher unterscheiden sich in zentralen Punkten voneinander, worauf bereits die Ersetzung des Schlüsselworts ›Mythos‹ durch den Terminus ›Kreatiff‹ im russischen Titel *Šlem užasa. Kreatiff o Tesei i Minotavre* hinweist. Was ist ein *kreatiff*? Bei dem Terminus, einem Lehnwort aus dem Englischen (›creative‹), handelt es sich um eine Genre-Bezeichnung innerhalb der russischen, männlich dominierten Netzliteratur der so genannten *padonki* (russ. ›Nichtsnutze‹, ›Taugenichtse‹), die durch die Verwendung einer von obszöner Lexik (russ. *mat*) durchsetzten Subkultur-Sprache gekennzeichnet ist. Ihre Träger stellen auf der Website <www.udaff.com>, benannt nach dem Pseudonym ihres Initiators »Udav«, kurze Texte mit absichtlich falscher Orthographie (Simulation mündlicher Rede, Gusejnov 2005) ins Netz, die meist Alkohol- bzw. Drogenkonsum, Sex und Partys thematisieren:

The »kreativs« of the »hujators« (the »dicking guys«, as the authors, or the »othas«, or »aftors« also call themselves) and their »camentin« (commenting) by the »sVitchers« (switchers, i.e. readers and viewers) are the kernel of Udaff.com's activity. It is there that the participant receives approval (»the otha bu-urns« – the author burns, i.e. touches) or disapproval (the »dickshit«). (Goriunova 2006, 186)

Eine Vielzahl der *padonki* arbeitet, ungeachtet des gegenkulturellen Habitus, höchst erfolgreich in den Design-Schmieden und den PR-Agenturen des ›neuen Russland‹. Das *kreatiff* wird in seiner sprachlichen Deformation und obszönen Obsession, die es innerhalb der Kulturindustrie zu einem unverkäuflichen Produkt macht, zu einer immanenten Kritik an einer kommerzialisierten Kultur-Produktion, an deren ständiger Perpetuierung ihre Kritiker gleichwohl aktiv teilhaben. Gleichermäßen werden die Normen der *political correctness* mit ihren Sprachverboten und Tabus provokativ unterlaufen. Besonders aggressiv wird mit nazistischen Topoi operiert. So fordert man etwa einen untalentierten Autor dazu auf »sich in den Gaswagen zu begeben und Gift zu trinken«. Die *padonki* sind dezidiert homophob und minderheitenfeindlich. Im russischen Text des *Schreckenshelms* ist die Figur des Chatters Sliff_zoSSchitan Repräsentant der *kreatiff*-Netzkultur und benutzt das Idiom der *padonki*. In der deutschen Fassung des Buches fehlt der Bezug auf diese spezifische russische Internetkultur mit ihrem offensiven Slang. Sliff_zoSSchitan mutiert zu Sartrik. Lediglich Emoticons verleihen den Repliken

7 Pelevin, Viktor: *Šlem užasa. Kreatiff o Tesei i Minotavre*. Moskva 2005. Dieser Text wird im Folgenden zitiert als PI. Seitenzahlen nach russischen Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe. Die deutsche Übersetzung, erschienen 2005 im Berlin Verlag, wird zitiert als PII. Seitenzahlen nach deutschen Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

der Chatter den Anschein von medialer Authentizität, ohne jedoch eine dem russischen Text vergleichbare Plastizität zu erreichen.

Weitere signifikante Unterschiede lassen sich festhalten. So fehlt der Bezug auf den Mythos nicht nur im Untertitel der russischen Textfassung, sondern das einleitende Vorwort, in dem Pelevin seine eigene Mythentheorie entfaltet, wird hier gleich ganz weggelassen. Dieses Vorwort »MINOTAURUS oder: Der Geist des Fortschritts« wurde von Pelevin in Englisch verfasst und für die deutsche Buchfassung aus dem englischen Original übersetzt. In der Konsequenz liegen zwei in ihrer Gesamtwirkung unterschiedliche Texte vor. Die forcierte Ausrichtung auf den Mythos entfällt in der russischen Buchvariante, während die deutsche Fassung wiederum den subkulturellen Kontext des *kreaitiffs* vermissen lässt.

Die gravierenden editorischen Divergenzen werden weder in der deutschen noch in der russischen Buchfassung ausgewiesen. Nach Aussagen des Übersetzers Andreas Tretner liegen sie zum einen in der »verlegerischen Pragmatik« der internationalen Kooperation begründet, zum anderem im »Anarchismus des Autors«. ⁸ Aufgrund der Einbindung des *Schreckenshelms* in das internationale Buchprojekt *Die Mythen* war das zeitgleiche Erscheinen des russischen »Originals« und der fremdsprachlichen Übersetzungen angezeigt. In der Folge wurde eine Manuskriptfassung ins Deutsche übersetzt, die der Autor für die russische Veröffentlichung noch weiter bearbeitete. Die kulturelle Komponente der *padonki* und des *kreaitiffs* ist dieser späten Bearbeitung geschuldet. Pelevin selbst weist, vom Übersetzer auf die Divergenz der Texte angesprochen, auf die grundsätzliche Unübersetzbarkeit der Sprache der *padonki* hin. Angesichts des politisch provokativen Potentials der entsprechenden Passagen dürfte es sich bei den vom Autor antizipierten Übersetzungsschwierigkeiten jedoch nicht primär um sprachliche sondern vielmehr um kulturelle Divergenzen handeln. Diese liegen im Bereich der politischen Kultur des postsowjetischen Russland ebenso begründet wie in der Spezifik der russischen Internetkultur. Deren so lustvolle wie zynische *political incorrectness* ist in den europäischen und insbesondere in den deutschen Kontext wohl kaum zu übertragen. Innerhalb des russischen Zusammenhanges macht jedoch genau dieses Spiel mit den sprachlichen und kulturellen Spezifika der Netzkultur den besonderen Reiz des Buches aus.

3. Der Text als Chat-Skript – Performativität des *Schreckenshelms*

Interessant bezüglich der editorischen Divergenz ist ein weiteres poetologisches Moment. Pelevin modifiziert seine Texte regelmäßig für einzelne Übersetzungen. Entsprechend häufig findet sich der Hinweis: »Die deutsche Übersetzung berücksichtigt speziell für diese Ausgabe vorgenommene Änderungen des Autors«. Der Text ist im Buch also nur scheinbar stabilisiert. Er existiert in verschiedenen Versionen und offenbart damit seine inhärente Dynamik. Die performative, über sich selbst hinausweisende Qualität des *Schreckenshelms* wird in der russischen Fassung jedoch noch zusätzlich akzentuiert, insbesondere mittels der paratextuellen Elemente wie des Klappentextes

⁸ Wir danken Andreas Tretner für die Auskünfte zu Verlagspolitik und Übersetzungsfragen.

und des Buchumschlags. So fokussiert der russische Klappentext die formale Eigenschaft des Texts als hybridem Genre, das an der Grenze zum Theaterstück stehe:

Der Schreckenshelm stellt eine zeitgenössische Übertragung des Mythos von Theseus und dem Minotaurus dar, ein im Stil des Internetchats gestaltetes, originelles ›Theaterstück‹. [...] Indem der Leser das Buch öffnet, betritt er ein Labyrinth, das aus einer Vielzahl von parallelen Räumen und Dimensionen besteht. Dieses Labyrinth ist der Text selbst. Die darin Umherirrenden erwartet der Minotaurus – ein Ungeheuer, von dem lediglich bekannt ist, dass es auf dem Kopf den Schreckenshelm trägt ... (PI, Klappentext Innenseite)⁹

Der Text harrt – mindestens programmatisch – seiner Aus- und Aufführung als ›Theaterstück‹.¹⁰ Die Charakterisierung im Klappentext suggeriert eine aktive Position des Lesers, der sich in einem unmetaphorischen Sinn durch den Text wie durch ein Labyrinth bewegt. Der Leser wird damit auf eine Stufe mit den fiktionalen Personen gestellt. Umgekehrt treten in einem weiteren Schritt der Simulation von textübergreifender Performativität die Figuren des *Schreckenshelms* als LeserInnen selber in Erscheinung. Sie kommentieren auf der Buchrückseite von PI die schriftstellerische Leistung ›ihres‹ Autors Pelevin im typischen Idiom der *padonki*:

»Niraskryta tema épistemologii. Aftar zalez' f gazenvagen i vypej jadu! User Minotaur« (»Das Thema der Epistemologie wird nicht erschöpfend behandelt. Autor, geh in den Gaswagen und trinke Gift! User Minotaurus«; diese Aufforderung ist eine Standardformel der *padonki* zur Qualifizierung schlechter Beiträge).

»Smijalso. Aftar peši esčo. User Theseus« (»Ich habe gelacht. Autor, schreib mehr. User Theseus«; bei »peši esčo«=»schreib mehr« handelt es sich ebenfalls um eine Floskel, die bereits in die Publizistik eingedrungen ist).

Angesichts des Verfließens der Grenzen zwischen dem Fiktionalen und dem ›Realen‹ im Internet bleibt ein gewollter Rest an Irritation zurück: es könnte sich durchaus um Zitate von Repliken ›echter‹ UserInnen handeln, die den im russischen Internet populären Autor Viktor Pelevin im Schutze der Masken seiner Figuren kommentieren. Der Faktor der phänomenologischen Verunsicherung, der die zeitgenössische digitale Kultur kennzeichnet und im Text selbst thematisiert wird, unterläuft die scheinbare Geschlossenheit des Buches und durchbricht den fiktionalen Rahmen.

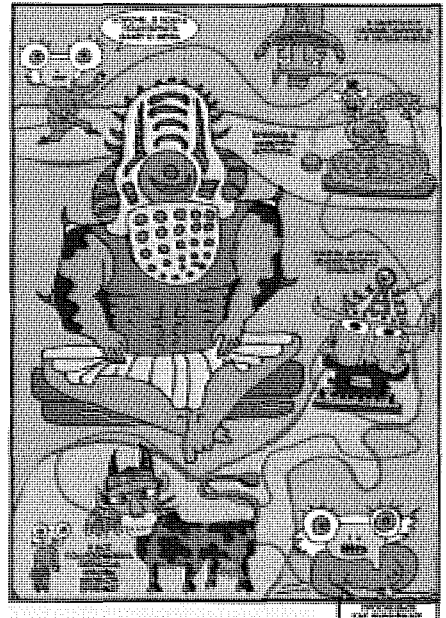
Die Schriftfassung des Textes ist denn auch nur eine Variante seiner literarischen oder künstlerischen Realisierung. Bereits vor dem Erscheinen des Buches existierte eine Hörspiel-Variante des Werks. Wenig später folgte die erste szenische Aufführung des Chat-Dramas unter der Regie der litauischen Künstlerin Živilė Montvilaitė in Form einer *Interactive Fiction Show*.¹¹ Diese Theater-Inszenierung bringt neben den SchauspielerInnen auch die ZuschauerInnen auf die Bühne und lässt sie – per Laptop – auf die Handlung Einfluss nehmen. Die russische Website zur Aufführung des *Schreckenshelms*

9 Übersetzungen aus der russischen Fassung des *Schreckenshelms* sowie alle weiteren Übersetzungen aus dem Russischen stammen von den Autorinnen. Dabei wird der deformierten Orthographie des *padonki*-Idioms keine Rechnung getragen.

10 Zum Verhältnis von Chat und Theater vgl. Sandbothe 1998, Sack 2000.

11 Es liegt eine Ironie in dem Umstand, dass gerade ein solche Form der Interaktivität im *Schreckenshelm* selbst als Form der Manipulation und Pseudo-Partizipation gegeißelt wird (PII, 70).

<www.shlem.com> hält zudem ein Mini-Computerspiel als Gimmick bereit: der Internet-User kann hier durch ein Gehirn-Labyrinth navigieren – rutscht er gegen die Gehirnwindungen brennen die Synapsen durch und es heißt: »replay«. Als weitere mediale Realisierung des Chat-Skripts werden auf der Homepage so genannte Wallpapers, Bildmotive für den Desktop des Personal Computers, sowie Comics angeboten. In der Zusammenschau ergibt sich damit eine Vielfalt multi-medialer Realisationsformen des Texts. Dieser funktioniert damit als eine Art Skript im doppelten Sinne: als Niederschrift in der Form eines Protokolls und als Handlungsanweisung für weitere multiple Realisierungen – als Hörspiel, als Buch, als szenische Aufführung, als Comic, als Computerspiel.



Darstellungen des Schreckenshelms als Comic-Adaptationen von
Andrej (Drew) Tkalenko und »XIXYC«¹²

Im Gegensatz zur Einbindung in das Mythenprojekt, die das Buch im weltliterarischen Kontext eines überzeitlichen »Kanon« verortet, stellt es im russischen Kontext lediglich einen Baustein innerhalb eines prozessualen kreativen Schaffens dar – im Sinne der Internet-Folklore des *kreaitiff*, das sich aus dem Internet speist, um dann wieder in seine Produktionen einzufließen.

12 Die Comic-Adaptationen von Andrej (Drew) Tkalenko und »XIXYC« sind zugänglich auf der Homepage der *Interactive Fiction Show* unter <www.shlem.com> sowie auf der Homepage von A. Tkalenko unter <http://www.drew.ru/web/illst.html>.

4. Kleine Typologie des Mythos: Vom Welterklärungsmodell zum »Instant-Mythos«

Pelevin stellt seinem Chat-Drama in den fremdsprachigen Fassungen eine kurze Abhandlung zum Mythosbegriff voran. Er unterscheidet, ähnlich wie Umberto Eco¹³, drei Typen von Mythen: erstens das traditionelle Narrativ des Mythos als Erklärung und Deutung der Welt; zweitens den heutigen Alltagsmythos als »Instant-Mythos« (PII, 8) im Sinne einer verzerrten, falschen Vorstellung von der Welt in den Massenmedien und der Marketingkultur (vgl. Burkhart 1999, 1101-1102); sowie drittens den Mythos Internet und die damit verbundene Computer-Gehirn-Metaphorik: »wenn man sich das menschliche Denken als einen Computer vorstellt«, könnten die Mythen als seine »shells« oder »ProgrammROUTINEN«, als »mentale Matrizes« (PII, 8) interpretiert werden, die einer Komplexitätsreduktion der Welterfahrung dienen und dadurch kulturelle Bedeutung generieren. Den Diskurs von Mythos-Typ II und Mythos-Typ III legt Pelevin über den antiken Prätext von Mythos-Typ I dergestalt, dass alle drei Mythosbegriffe in Spannung zueinander gesetzt und in einer synthetischen Lektüre aktualisiert werden. Er betreibt somit eine Dekonstruktion, die subversiv behauptet, dass die Bedeutung eines Textes radikal offen für kontradiktorische Lektüren ist und dass kein Text die Fähigkeit besitzt, die definitive Wahrheit über irgendeinen Gegenstand, geschweige denn über sich selbst, zu repräsentieren. Auf diese Weise unterläuft Pelevin gleichzeitig die von Armstrong für das Gesamtprojekt *Die Mythen* postulierte »priesterliche« Mission des Schriftstellers.

Als brillanter Beobachter des Zeitgenössischen porträtiert Pelevin das Überleben des Mythologischen in den Produkten der Massen- und der Popkultur, in der Form von Brands, Labels, Logos und Marketingkonzepten. Computer und das Internet selbst entwickelten, insbesondere in der Frühphase seiner Entstehung, Qualitäten eines pseudo-mythologischen Gegenstands (Münker/Rösler 1997). Dabei bezieht sich der Mythos Computer/Internet auf die verschiedenen Hypostasen der Erkenntnistheorie und der Epistemologie (Stichwort: Virtualität), der Subjektkonstruktion und der Identitätsbildung (Stichwort: Interaktivität) und schließlich der Konstitution des literarischen Texts (Stichwort: Hypertext). Sämtliche dieser Hypostasen werden von Pelevin im *Schreckenshelm* aktualisiert. Zu den prominentesten Metaphern, mit deren Hilfe der Mythos Internet bebildert wird, gehören die im *Schreckenshelm* bereits im Epigraph zum Vorwort aufgerufenen Figuren des Labyrinths und der Bibliothek: »Keiner kam darauf, daß Buch und Labyrinth ein und dasselbe waren«. Die hier von Pelevin zitierte Erzählung *Der Garten der Pfade die sich verzweigen* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) von Jorge Luis Borges wird in der Literatur im und über das Internet standardmäßig aufgerufen. Die Erzählung bietet Anknüpfungspunkte sowohl auf der motivischen und inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene der Textgestaltung. Im ersten Falle interessieren Bibliothek und Labyrinth als Raummetaphern für Ordnungsprinzipien und Wissenssysteme. Im zweiten Fall fasziniert die labyrinthische Gestaltung des Textes selbst, der in der Parallelität seiner Handlungs»pfade« als Vorläufer des Hypertexts in Buchform gewertet wird. Der zitierte Klappentext der russischen Fassung PI des *Schre-*

13 Umberto Eco, für den das Labyrinth die treffende Metapher des Chaos darstellt, unterscheidet in seiner *Nachschrift zum »Namen der Rose«* drei Arten von Labyrinthen: das antike des Minotaurus, den neuzeitlichen Irrgarten und das moderne Rhizom. Eco 1984, 64-65.

ckenshelms macht deutlich, dass diese Ineinssetzung von Text und Labyrinth auch hier intendiert ist.

Die Referenz auf Borges ist in der geisteswissenschaftlichen Literatur zum Internet zwangsläufig, ja fast zwanghaft geworden. Der russische Autor Pavel Afanas'ev spricht in diesem Zusammenhang vom »Garten der Fetzen, die sich verzweigen« (sad raschod-jačšichsja trjapok, Afanas'ev 2001), so verschlissen erscheint ihm der Verweis. Zwanzig Jahre zunehmend massenhafter Nutzung der digitalen Medien und des Internet haben in der Tat zu einer Entmystifizierung und kritischen Dekonstruktion seines mythologischen Potentials geführt. Schon rein technisch gesehen ist das Internet weder eine Bibliothek, noch ein Labyrinth, sondern – soweit man im bildlichen Beschreibungsmodus verbleiben will – ein Netz miteinander verbundener Computer. Auch die Analogie von Computer und Gehirn, oder Computer und Denken, wie sie Pelevin in seiner Metapher vom Mythos als »programm shell« vornimmt, ist vielfältig kritisiert worden (Porombka 2001). Dennoch entfaltet sie unermüdlich ihre fiktionale Kraft in literarischen und künstlerischen Diskursen. Pelevin selbst hat mit seinem Werk über die Jahre zur Füllung dieses Textreservoirs beigetragen und die »ewigen« Themen der Cyberfiction mit russischem Lokalkolorit ergänzt (Engel 1999; Popovska 2003). Im *Schreckenshelm* fließen die in den früheren Werken exponierten Motive der radikalen Relativierung von Welterfahrung und des manipulativen Potentials der digitalen Technologien zusammen. Zentral bleibt die Kritik an den begrenzten Formen der Internet gestützten Interaktivität, die in Hinblick auf das Hauptthema des »Stücks« – die Thematisierung des freien Willens des Menschen – die verschiedenen Gesprächsfäden leitmotivisch miteinander verknüpft.

Pelevins Applikation des Mythosbegriffs auf diesen literarischen und künstlerischen Diskurs über die Maschinalität und Manipulierbarkeit des menschlichen Denkens, die zwangsläufig die Frage nach dem freien Willen aufwirft, ist keinesfalls originell. Auch hier handelt es sich um die Perpetuierung und Dekonstruktion von »Instantmythen«. Innerhalb der Publikationsreihe *Die Mythen* stellt der *Schreckenshelm* insofern eine Form des subversiven Unterlaufens der Gesamtkonzeption dar. Der Text unterscheidet sich nicht nur in der literarischen Machart von den Werken seiner KollegInnen – indem er den Mythos nicht nacherzählt, sondern in einer zeitgenössischen Umgebung erneut in Szene setzt – sondern indem er am Beispiel des Internets die moderne Kapazität der Mythenbildung in ihrer ganzen Banalität und Verzertheit aufzeigt. Insofern handelt es sich beim *Schreckenshelm* nicht um die »Wieder-Erzählung« eines überkommenen Mythos in unserer mythenlosen Zeit (Armstrong 2005, 121–122), sondern im Gegenteil um die subtile Offenlegung und Dekonstruktion unserer zeitgenössischen Mythen, die einer Technologie einen quasi-göttlichen Charakter verleihen.

5. Enzyklopädische Literaturgeschichte des Labyrinths

Das Szenario, in dem sich die Protagonisten des Textes wiederfinden, ruft einen Topos unterschiedlichster literarischer Texte und Science-Fiction-Filme auf. Ohne Erinnerung daran, wie und durch wen sie in ihre mit Computer, Bett und Bad ausgestattete Zelle gekommen sind und wer sie mit einem antiken Chiton bekleidet hat, stehen die Figuren nur durch Chat-Kommunikation miteinander in Verbindung. Die Klopfzeichen-Probe an den jeweiligen Zellenwänden ergibt, dass die Zellen offenbar nicht

aneinander grenzen. Da auch der Rezipient allein die gedruckte Wiedergabe des Chats zur Orientierung hat, befindet er sich in der gleichen Situation wie die Figuren, er wird gleichsam zum Spurenleser im Labyrinth. Ariadne hat den *Thread* – in der Doppelkodierung des Worts eine Anspielung auf das Fadenknäuel im antiken Mythos, das sie Theseus schenkt und mit dessen Hilfe er nach der Tötung des Minotaurus aus dem Labyrinth herausfindet – dieses Chats begonnen, der zur Erkenntnis und Erkundung des Labyrinths führen soll. Oder besser: der Labyrinth, denn es stellt sich heraus, dass jeder (außer Sartrik) sein eigenes vor der Tür hat, das gemäß seinem Charakter und seiner Vorstellungswelt entworfen ist (Brôcan 2006, 4). Daraus erwächst ein kulturhistorischer Exkurs über die diversen Ausformungen von Labyrinthen:

- bei Isolda und Romeo-y-Cohiba ein (scheinbar identischer) schlossparkähnlicher Irrgarten aus Buchsbaumhecken und brunnengeschmückten Plätzen sowie einem Pavillon mit labyrinthischem Korridor und einem Raum mit Wandgemälde – dem Bild eines Geländewagens bzw. einer grünäugigen Wassernymphe –, dessen jeweilige Öffnungsluke sie zur erotischen Annäherung nutzen wollen, jedoch physisch wie psychisch, durch eine unbekannte Macht, eine »Maske« der »Scheinwelt«, verletzt werden¹⁴;
- bei UGLI 666 ein Buchstaben-Labyrinth in Form eines Gittergedichts mit dem permutativen Text SANCTA ECLESIA, welches das Zentrum eines als Labyrinthfigur gestalteten Fußbodenmosaiks wie auf den Böden gotischer Kathedralen (z. B. der von Poitiers oder der Chiesa Sta. Maria di Trastevere in Rom) einnimmt (Ernst 2002);
- bei Monstradamus ein blinder Korridor, begrenzt durch eine Betonwand mit mene-tekelartigem Schriftzug, ein Tisch, Schreibzeug, eine Pistole und Signifikanten des »Siebten Siegels« – eine Allusion auf die *Apokalypse*, wo die Öffnung des siebten Siegels (vgl. *Offenbarung* 8) vielfachen Tod und Verderben bringt, gleichzeitig aber auch eine Anspielung auf Ingmar Bergmans Totentanz-Film *Das siebte Siegel*;
- bei Organizm ein PC-Bildschirmschoner-»Maze« (engl. für Labyrinth) bzw. dessen Nachbau in Sperrholz (134) mit einem Stuhl und Spiegel¹⁵;
- bei Nutscracker ein TV-Schnittstudio mit einem Wand-Poster, auf dem der Pawlowsche Hund dargestellt ist, und Betacam-Kassetten, auf denen eine Reihe von Bewerbern beim Casting für die Rolle des Theseus ihre Ideen vorstellen – u. a. ein Amerikaner, der das Internet als Labyrinth entlarvt, ein Geschichtsprofessor, der das Labyrinth als Symbol für das Gehirn ansieht, eine Psychiaterin (Emblem: »Stier an der Kette auf einer Couch«), für die das Labyrinth aus »Dopaminketten der Lust« (PII, 142) besteht, und ein Vertreter der modernen französischen Philosophie, welcher der Diskursvielfalt labyrinthische Eigenschaften zuspricht.

14 Eine parodistische Allusion auf die Kuh-Atrappe der Pasiphaë, durch die sie Geschlechtsverkehr mit einem Opferstier ihres Gatten Minos hatte (ein Motiv, das am Ende des Textes aufgegriffen wird, PII, 183-184); außerdem ein Verweis des Autors auf die bekannten Missbrauchsmöglichkeiten einer IT-Chat-Bekannschaft.

15 Dieser leitmotivische »Tarkowski«-Spiegel der Erkenntnis alludiert auf Andrej Tarkovskijs Film *Zerkalo* (*Der Spiegel*).

Das elaborierteste Labyrinth in Form einer antiken Stadt, einer Parkanlage und einem Archiv zeigt sich Ariadne, die – der Rolle von Ariadne im antiken Mythos gemäß – sich als »Labyrinthführerin« betätigt und die Fragen der Chat-Teilnehmer durch ihre Traumerkundungen zu beantworten sucht. Gemeinsam ist allen Labyrinthspielarten in dem Text, dass in ihnen ein monströses, wie der Zauberer in L. Frank Baums *Wizard of Oz* immer wieder anders verkleidetes Wesen auftaucht, das einzig durch die Hörner seines Helms an den kretischen Minotaurus erinnert. Dieser Minotaurus wird von comicfigurartigen Zwergen begleitet, deren Aufmachung (Umhänge, Schlapphüte) und Funktion (Mythosinterpreten) an eine Parodie des Alberich der nordischen Mythologie bzw. an den allegorischen Zwerg (den »Geist der Schwere und Alles, was er schuf: Zwang, Satzung, Noth und Folge und Zweck und Wille und Gut und Böse«) in Nietzsches *Zarathustra* (1980, 248) denken lässt.

6. Phänomenologie des Chat

Der Titel gebende Schreckenshelm, den Ariadne in ihren Träumen sieht und den mit ihr im Chat eingeschlossenen Leidensgenossen beschreibt, ist eine komplizierte Konstruktion aus verschiedenen Elementen: dem »Frontalesker«, dem »Jetztgitter«, dem »Labyrinthscheider«, den »Überflusshörnern« und dem »Tarkowski-Spiegel«. Die Funktionsweise dieser Elemente des Schreckenshelms lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass mittels des Helms die Wahrnehmung der Realität gleichzeitig hervorgebracht und gesteuert wird. Gegenwart und Zukunft stellen hier lediglich verschiedene Aggregatstufen des Vergangenen dar. Zusammen mit der geschichtlichen, teleologischen Erfahrung von Zeit werden auch die weiteren Dichotomien des modernen Weltbildes aufgelöst: Es existiert kein Innen und Außen, kein Subjekt und Objekt, und damit auch keine Kausalität. Der Träger des Schreckenshelms¹⁶ ist gleichzeitig Produzent und Produkt seiner eigenen Wahrnehmung. Dies kommt einer Absage an die Existenz einer objektivierbaren Außenwelt oder ›Wahrheit‹ gleich, eine zentrale Aussage des radikalen Konstruktivismus und der postmodernen Philosophie.

Diese am Schreckenshelm theoretisch explizierte These vom Wirklichkeitsverlust wird zur realen Erfahrung in der konkreten Kommunikationssituation der Figuren im Chat. Eine geteilte und damit objektivierte Wahrnehmung und sprachliche Darstellung ihrer Situation erweist sich als unmöglich. Weder gelingt es ihnen, ihre jeweilige ›reale‹ Umgebung verbal so darzustellen, dass sie für die anderen Personen identifizierbar ist, noch sind sie sich der Existenz ihrer Gesprächspartner sicher, die sie ja lediglich als Sprachkörper auf dem Monitor erleben, ohne dass deren Identität in einer physischen Präsenz abgesichert wäre. Die erkenntnistheoretische Frage nach der Identität der eigenen Person sowie der Kommunizierbarkeit von Welterfahrung spiegelt sich in der alltäglichen Erfahrung des Chatters, der von seinem Gegenüber lediglich die semiotische Hülle wahrnimmt, ohne diese jemals auf ihre Realität überprüfen zu können.

16 Pelevin bezeichnet den Träger des Schreckenshelms mit einem hübschen Kalauer als »Schlemihl«, abgeleitet vom russischen Wort für »Helm« (=šlem). Sein Übersetzer Andreas Tretner findet die Entsprechung »Helmut«, die zwar den Mechanismus der Wortbildung abbildet, aber die Assoziation zum Schlemihl von Adelbert von Chamisso, der seinen Schatten verkauft, zwangsläufig ausblendet.

Der Faktor der Irritation angesichts des ungesicherten phänomenologischen Status des Gegenübers prägt die gesamte Kommunikationssituation, zwischen Spiel und Spionage. Die Dramatik dieses höchst handlungsarmen Kammerspiels besteht genau in diesem Umstand einer existentiellen Verunsicherung angesichts der sich zunehmend virtualisierenden Lebenswelten. Wobei Pelevin daran gelegen ist, diese Virtualisierung keinesfalls eng als computergenerierte künstliche Welten zu fassen, sondern emblematisch zu positionieren für einen grundsätzlichen Trend in der modernen, vom Fortschrittsdenken dominierten Welt, die ihre Rückbindung an ›natürliche‹ Gegebenheiten zunehmend verliert. Keine der Personen kann sich sicher sein, ob ihr Gegenüber existiert, oder ob es sich um eine ›Internet-Marionette‹ handelt. Die Figuren können sich nicht einmal ihrer eigenen Existenz versichern. Und die Handlung löst sich letztendlich so auf, dass sie alle Produkte eines einzigen delirierenden Chatters sind, die gegenüber dem sie beherbergenden ›Wirt‹, einer Parodie des Autors, eine parasitäre Funktion einnehmen und dessen Bewusstsein gegen seinen Willen okkupieren. Modellbildend für Texte und Filme, in denen eine Traumwirklichkeit bzw. eine virtuelle Welt mit der Realität verschränkt wird, ist Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*. Dort heißt es in der zentralen Vanitas-Szene mit dem schnarchenden Roten Schachkönig:

»Er träumt«, sagte Zwiddlei; »und was, glaubst du wohl, träumt er?« Alice sagte: »Das weiß keiner.« »Nun, *dich* träumt er!« rief Zwiddlei und klatschte triumphierend in die Hände. »Und wenn er aufhört, von dir zu träumen, was meinst du, wo du dann wärst?« »Wo ich jetzt bin, natürlich«, sagte Alice. »So siehst du aus!« entgegnete Zwiddlei verächtlich. »Gar nirgends wärst du. Du bist doch nur so etwas, was in seinem Traum vorkommt!«¹⁷

Potenziert wird dieser Umstand durch das Gefühl der Beobachtung, der Überwachung, denn die Anonymität des Chats ist ja nur eine scheinbare. Im *Schreckenshelm* ist dieses Gefühl der Exponiertheit gegenüber einer unsichtbaren Macht, der Existenz einer numinosen Kraft allgegenwärtig. Es wird thematisiert in den Dialogen der Figuren, es ist jedoch nicht minder präsent in den Beschreibungen der Träume Ariadnes oder der Erkundungen der Labyrinth. Beständig ist die Rede von der vermeintlichen Gegenwart eines Dritten, der oder das sich jedoch nicht zu erkennen gibt. Dieser Dritte kann sowohl mit Schrecken als auch mit Hoffnung verbunden werden. Es sind dies zum einen die im Dunklen verbleibenden Sensoren, die aktiv in die sprachlichen Artikulationen der Figuren eingreifen. Es ist dies aber nicht minder die Person des Theseus selbst, des Retters aus der Not, der mit einem zunehmenden Misstrauen betrachtet wird. Die Paranoia steigert sich innerhalb der Handlung beständig: Wird Theseus zunächst unterstellt, er schweige, um sich und die Rettung der Gruppe – mit Blick auf die allgegenwärtigen Moderatoren – nicht zu gefährden, so verdächtigt man ihn schließlich, seine Leidensgefährten in die Irre führen zu wollen anstatt sie zu befreien. Der Retter aus dem Labyrinth wird damit Teil des Gedankenlabyrinths selbst.

17 Zitiert nach der Übersetzung von Christian Enzensberger, Frankfurt a.M. 1963, 63.

7. Nicknames – Virtuelle Namensphilosophie

Die konkrete Ausgestaltung der sprachlichen, psychologischen und gesellschaftlichen Realitäten im Chat des *Schreckenshelms* ist die zentrale literarische Qualität des Texts. Dazu gehört auch die perfekte Stilisierung der Nicknames. Über die Nicknames erfolgt im Chat, zusammen mit den so genannten *Userpics*, den graphischen Illustrationen zur Person des Users, ein wesentlicher Teil der virtuellen Identitätsstiftung (Bechar-Israeli). Sexuelle Anspielungen wie im Falle Romeo-y-Cohibas sind dabei ebenso üblich wie romantische und mythologische Referenzen à la IsoldA oder Ariadne. Weit verbreitet sind auch religiöse und esoterische Wortgebungen, etwa UGLI 666. Ähnlich wie die Namen eine Typologie ergeben, lassen sich auch die von Pelevin skizzierten Figuren bestimmten Typen von UserInnen zuordnen:

- **Ariadne** als Bedeutungssucherin und Dichterin,
- **Organizm** mit dem für Linkshänder gebrauchten Emoticon (-: als Skeptiker,
- **Romeo-y-Cohiba** (Cohiba ist eine Zigarrenmarke¹⁸) als *latin lover* mit machohaften Zügen, der glaubt, in IsoldA seine Julia gefunden zu haben,
- **Nutscracker** (Nussknacker) als Technokrat und Werbe-Profi,
- **Monstradamus** (einer Zusammensetzung aus »Monster« und »Nostradamus«) als Geisteswissenschaftler,
- **IsoldA** als dümmliche Romantikerin auf der Suche nach ihrem Tristan,
- **UGLI 666** als religiöse Fanatikerin (ihr Nickname ist von englisch »ugly«¹⁹ für »hässlich« bzw. von UGLI als Abkürzung für den Logikbaustein *Universal Gate for Logic Implementation* abgeleitet; 666, die apokalyptische Zahl der *Offenbarung* 13, 18 verweist auf die mythische Gestalt des wiederkommenden Kaisers Nero und steht in der russischen Volksmythologie für den Antichristen),
- **Sliff_zoSSchitan** (in der Sprache der *padonki* »ein Autor, der nicht gut schreibt« oder »Eintrag in einem IT-Forum oder IT-Tagebuch, der nicht gelungen ist«²⁰ bzw. **Sartrik** als alkoholabhängiger, vulgärer Zyniker und typischer Vertreter der *padonki* (das SS verweist auf die Nähe dieser Subkultur zu faschistischen Ideologien).

Ein Nebenstrang der Handlung, um im Rahmen der bei Pelevin benutzten Bildlichkeit zu bleiben, besteht in der tragischen Liebesgeschichte von Romeo und IsoldA, die – *nomen est omen* – innerhalb der Chatcommunity ihre ganz private Liebesgeschichte einzufädeln versuchen. Und zwar, wie User Monstradamus bemerkt, nicht aufgrund persönlicher Anziehung, sondern gemäß der Kraft ihrer Rollennamen, die von den im Dunklen verbleibenden Moderatoren ja vorgegeben worden sind. Die Thematik des freien Willens wird hier auf einer weiteren zentralen Ebene behandelt, diesmal in Bezug auf die persönlichen und gesellschaftlichen Dispositionen der Figuren. Denn den Figu-

18 Auf dem hinteren Innenumschlag von PII ist ein Foto von Pelevin platziert, auf dem der Autor selbstironisch eine überdimensionierte, phallische Zigarre im Mund hat.

19 Mit »The Good, The Bad, The UGLI« (PII, 161) wird auf den zur Redensart gewordenen, gleichnamigen Titel des Italowesterns mit Clint Eastwood in der Hauptrolle verwiesen.

20 Vgl. das »Wörterbuch« des *padonki*-Idioms in der russischen Fassung von Wikipedia <<http://ru.wiktionary.org>>.

ren im Chat des *Schreckenshelms* werden die Namen und alle damit verbundenen sozialen Paradigmata willkürlich zugesprochen.

Auch hier gestattet sich Pelevin ein Spiel mit den zu Grunde liegenden Mythen und Legenden. So erscheint nicht nur die Liebesgeschichte der Protagonisten durch ihre Namen vorherbestimmt, sondern gleichfalls ihr Scheitern. Denn ihre Legenden entsprechen einander nicht. Die Reste des kulturellen Mythen- und Legendenreservoirs werden in der Pop- und Alltagskultur willkürlich miteinander vermischt, was dazu führt, dass die einzelnen Bestandteile nicht mehr zu einander passen und jegliche Fabel ins Leere geht. Einen vergleichbaren Effekt erzielen die im Text massiv eingesetzten Verfahren der permutativen Wortmanipulation, beispielsweise des Akrostichon, die in einer metamorphotischen Ekstase kulminieren. Zentrales Material für die mystisch inspirierte Sprachmanipulation bieten die Nicknames der Chatter sowie die Namen des mythologischen ›Personals‹; die historische Folie liefern philosophische und esoterische Spielarten der Namensphilosophie:

Asterios' vollständiger Name, der uns Macht über ihn verleihe, ist geheim. Er lautet: Asterios, der da sind Wir. Die Magier vergangener Zeiten haben diesen Zusatz in allen Inschriften immer wieder ausgemerzt, auf daß keiner dahinter komme, was ... (PII, 173)

Asterios ist »Wir«, Asterios ist Minotaurus, Minotaurus ist Theseus, Theseus ist Sartrik ... Alle Figuren können durch einander ersetzt werden. Sie stellen einzelne Facetten eines schizophrenen Bewusstseins dar. Der Austausch eines einzigen Buchstabens kann zu einer Transformation des Subjekts führen, wie sie exemplarisch am User Theseus realisiert wird. Theseus, von den im Labyrinth Eingeschlossenen sehnsüchtig erwartet, tritt lediglich an einer Stelle im Text auf, nur um sich sofort wieder zu verwandeln, und zwar in einen weiteren Repräsentanten des klassischen mythologischen Figurenarsenals: Göttervater TheZeus. Dieser schickt die versammelte Mannschaft von Hirngespinsten in bestem Computerslang ganz einfach zum Teufel: »Fuck U«.

Theseus hat aus den Ausführungen Ariadnes abgeleitet, dass er Asterisk-Minotaurus bei seinem Namen nennen muss, um ihn zu töten. Er ruft Asterisk alias Minotaurus an, das Kollektiv der Chatter als vielstimmige Repräsentanz seiner eigenen Imagination antwortet – und tötet sich damit selbst. Das Akrostichon MINOTAURUS visualisiert die Verschmelzung der einzelnen ›Stimmen‹ im Chat zu einer kollektiven Figur (PII, 176–177).

Monstradamus

Er ist es.

Theseus

MINOTAURUS!

Monstradamus Hä?

IsoldA Hä?

Nutscracker Hä?

Organizm(-) Hä?

Theseus Hä?

Ariadne Hä?

UGLI 666 Hä?

Romeo-y-Cohiba Hä?

UGLI 666 Hä?

Sartrik Hä?

TheZeus
Fuck U

Theseus erfolgreiche Flucht aus dem Labyrinth hinterlässt eine Lücke im Namen des Monsters, fehlt doch nun der Buchstabe T. An seine Stelle tritt in einer bizarren Szene des Sich-Selbst-Gebärens Sartrik/Sliff_zoSSchitan, woraufhin sich der Minotaurus zum MINOSAURUS verwandelt. Die monströse Topik des Ursprungsmythos, der Paarung von Frau und Stier, wird hier auf die Spitze getrieben. Die Wortpermutation zum Minosaurus und dessen kreatürliche Nähe zum Dinosaurier werden von den Figuren im Chat sofort als Kalauer verwendet und erlauben eine Erweiterung des bunten Reigens an Mythen und Legenden aus dem antik-hellenistischen und dem europäisch-mittelalterlichen Kulturkreis um Motivbereiche der asiatischen Mythologie (Drache, Schlange). Der Text wird hier selbst zum grotesken Mythenkörper.

8. Prätext *Huis clos* – In der Chathölle

Das Thema des an einem unbekanntem Ort mit anderen zusammen Eingesperrt-Seins wird in erster Linie durch Jean-Paul Sartres existentialistisches Stück *Huis clos* (*Bei geschlossenen Türen*, 1944) repräsentiert, in dem sich drei Personen – Ines, Estelle und Garcin – in einem hotelzimmerartigen, aber hermetisch abgeschlossenen Raum treffen, einander als Peiniger und Gepeinigter ausgeliefert sind und die Aufhebung von Selbsttäuschung und Lüge als wesentlichen Teil der Verdammnis erleben. Sartres wohl bekanntestes Bühnenstück *Huis clos* (englische Übersetzung *No exit*) wurde am 27. Mai 1944, wenige Wochen vor der Landung der Alliierten in der Normandie, uraufgeführt: ein einaktiges Drama über eine moderne Hölle. Wie in einem gruppenspezifischen Langzeitexperiment fallen die Menschen übereinander her, eine erzwungene Kommunikationsgemeinschaft als Folterkammer, das »Horror szenario einer Verurteilung zur unwiderruflichen Präsenz« (Sloterdijk 1998, 35). Die Figuren – die Lesbierin Ines, die ihre Macht über andere Menschen ausnutzte, Estelle, die zur Kindsmörderin wurde, und der herzlose Feigling Garcin – begreifen allmählich, dass sie tot sind und sich auf Grund ihrer Schuld in der Hölle befinden. Garcin bringt diese Erkenntnis auf den Punkt: »Also, dies ist die Hölle!« ruft er. »Kein Rost erforderlich, die Hölle, das sind die andern« (Sartre 1965, 42).²¹ Dieser zum geflügelten Wort gewordene Ausspruch charakterisiert das Stück, das ursprünglich *Les Autres* hieß, in besonderer Weise: Im dritten Teil seines philosophischen Hauptwerks *L'être et le néant* (*Das Sein und das Nichts*, 1943), in dem sich Sartre mit Kant, Hegel und Heidegger auseinandersetzt, behandelt er die ontologische Ausweglosigkeit des »Für-Andere-Seins« als negative Erfahrung, die es dem Einzelnen nicht erlaubt, das Dasein der Mitmenschen und ihrer Freiheitsansprüche anders denn als tödliche Bedrohung der eigenen freiheitlichen Selbstverwirklichung zu begreifen.

Die Referenzen der Pelevinschen Chat-Hölle zum Prätext *Huis clos* sind deutlich sowohl in Hinblick auf die Strukturierung beider Texte als Lesedramen oder Kammer-

21 Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Harry Kahn, Hamburg 1965.

spiele als auch in Hinblick auf das zentrale Thema: den freien Willen. Im *Schreckenshelm* wird die Situation des Eingeschlossenseins für die Betroffenen gedoppelt, und zwar auf paradoxe Weise. Sie sind eingeschlossen in ihren identisch ausgestalteten Hotelzellen, und sie sind eingeschlossen in dem kollektiven Kommunikationsraum des Chats, der es ihnen nicht erlaubt – im übertragenen Sinne – die Türe hinter sich zu schließen. Die Konsequenz ist eine perfide Kombination von Einzel- und Gruppenhaft, die sich in ihren negativen Auswirkungen potenzieren. Der zwangsweisen räumlichen Isolation entspricht eine ebenso zwangsweise Öffentlichkeit im kommunikativen Kollektiv des Chats – möglicherweise ist dies auch eine Transposition der kulturellen Erfahrung des sowjetischen Kollektivismus in die globalen Welten des Cyberchat.

Wie in *Huis clos* sprechen die Chatter über die Möglichkeit, dass sie tot sind und sich in der Hölle befinden (PII, 15); sie verwerfen aber den Gedanken, nicht ohne ihren Beobachtern einen »infernalischen Humor« zu bescheinigen (PII, 34). Userin UGLI 666 akzentuiert diesen Aspekt noch zusätzlich, indem sie den Aufenthalt in der Hölle als Strafe für die begangenen Sünden interpretiert. Worum es sich bei der jeweiligen Sünde handele, müsse hingegen jeder Einzelne für sich herausfinden (PII, 28). Der Freiheit des Willens als dem zentralen Thema beider Texte widmen sich die Figuren unter Akzentuierung der religiösen und philosophischen Fundierung des Freiheitsbegriffs einerseits sowie seiner gesellschaftlichen und machtpolitischen Instrumentalisierung andererseits:

UGLI 666

[...] Der Herrgott zwingt niemanden, zu ihm zu beten. Wir selbst wählen diesen Weg, denn Er hat uns mit einem freien Willen begabt.

Nutscracker

Daß ich nicht lache, Ugli. Freier Wille! Leben ist wie vom Dach fallen. Läßt es sich anhalten? [...] Die Freiheit des Willens beschränkt sich darauf, daß du dir aussuchen darfst, ob du schon unterwegs zu furzen anfängst oder es dir verkneifst, bis[t] du unten bist. Darüber, was besser ist, streiten die Philosophen. (PII, 131)

Subtiler als die demonstrativ ausgeführten philosophischen Referenzen ist das parodistische Spiel mit der Vorlage. Während Garcin in der Sartreschen Hölle entrüstet das Fehlen einer Hotel-Zahnbürste – Accessoire der »Menschenwürde« (Sartre 1965, 9-10) – konstatiert, sind die Zimmer der Chat-Hölle mit Hygieneartikeln komplett ausgestattet. Diese allerdings tragen das Asterisk-Firmenzeichen des hauseigenen Teufelersatzes, des Minotaurus; es prangt sogar auf jedem einzelnen Blatt des Toilettenpapiers (PII, 11). In vergleichbar despektierlicher Weise physiologisiert Pelevin den existentialistischen Ekel, der hier in die körperlichen Symptome des Alkoholikers Sartrik umschlägt: »Wir haben jetzt Sartrik in der Mitte, vergeßt das nicht. Uns wird die ganze Zeit übel sein. Zum xxx übel. Pausenlos.« (PII, 185), wobei ihm die Spezifik des Russischen in die Hände spielt, in dem »Ekel« und »Übelkeit« in einem Wort »tošnota« (so auch der russische Titel von Sartres *La nausée*, 1938) zusammenfallen.

9. Prätext Cube – Im Würfel-Labyrinth

<_carcass_> Pelevin, eine Frage – haben Sie nicht diese Erzählung von Lem gelesen ... die, in der ein gewisser Korkoran in einer Menge eiserner Kästen sitzt, die alle selbst etwas über sich denken, und dabei doch einfach nur eiserne Kästen sind? ...

Und haben sie nicht schon einmal das Gefühl gehabt, dass auch Sie selbst nur ein solcher Kasten sind, dem es nur so scheint, als ob er ein Mensch wäre [...].

<Pelevin> carcass: Wenn Du an Deiner realen Existenz zweifelst, kannst du einige einfache Experimente durchführen. Du kannst dich zum Beispiel auf einen Nagel oder eine heiße Herdplatte setzen.

(*Pelevin im Chat*)²²

In dem Film *Cube (Würfel)*, Kanada 1997 (Regie: Vincenzo Natali, Drehbuch: André Bijelić, Graeme Manson, Vincenzo Natali), auf den *Schreckenshelm* offenbar gleichfalls Bezug nimmt, ist das Thema des Eingeschlossen-Seins mit dem Labyrinth-Motiv verknüpft: Fünf Personen, die einander nicht kennen, finden sich inmitten eines aus Würfeln mit ca. 5 Meter Kantenlänge gebildeten ominösen Gebäudes wieder, ohne zu wissen, wie und warum sie dort hingelangt sind. Um zu überleben und hinauszukommen, müssen sie kooperieren; sie haben aber auf Grund ihrer durch Angst, Paranoia und Verzweiflung bestimmten Extremsituation bald Kommunikationsprobleme. An jeder Seite des kubusartigen Raumes befinden sich quadratische Luken, durch die man in die angrenzenden Kuben gelangen kann. Jeder Würfel ist entweder ein sicherer Würfel, oder er enthält eine tödliche Falle – zum Beispiel eine »Sushi-Maschine«, die das Opfer zerstückelt. Zunächst testen sie jeden Würfel, den sie betreten wollen, indem sie einen Stiefel hineinwerfen. Diese Methode kommt jedoch innerhalb von Minuten an ihre Grenzen: Rennes, der bereits aus sieben Gefängnissen ausgebrochen ist, stirbt in einer Säure-Falle, die der »Stiefel-Test« nicht aufspüren konnte. Leaven, eine angehende Mathematikerin, die für Pelevins Bedeutungssucherin Ariadne als einer der Prätypen gedient haben könnte, entdeckt quasi den Ariadne-Faden: Hinweise auf den mathematischen Code des Kubus an den Luken (Primzahlenkombinationen und kartesische Koordinaten), die signalisieren, welche Räume unbedenklich betreten werden können. Worth, der sich als einer der Architekten der äußeren Würfel-Hülle entpuppt, gibt ihr Informationen über deren Abmessungen. In einem der angrenzenden Kuben stößt die Gruppe auf den autistischen Kazan, der sich als Zahlengenie entpuppt. Leaven kann errechnen, dass die Gruppe nur sieben Räume von der äußeren Hülle entfernt ist und dass Primfaktorzerlegungen dreistelliger Zahlen zum Weiterkommen nötig sind, und Kazan nimmt solche Faktorisierungen mit Leichtigkeit vor. Bald schon schaffen sie es, sicher zu einer Seitenfläche des Kubus zu gelangen. Nach Auseinandersetzungen, bei denen die Ärztin Holloway von Quentin, dem scheinbar gutmütigen Polizisten, in den Tod gestoßen wird, treffen sie auf Rennes' Leiche und merken, dass sie wieder zu ihrem Start-Raum zurückgekehrt sind. Zunächst glauben sie, sich im Kreis bewegt zu haben, aber Leaven durchschaut, dass die Nummernkombinationen an den Würfeln auch jene Permutationen anzeigen, die jeder individuelle Würfel durchläuft, während er sich innerhalb des großen Würfels bewegt, und dass sie die »Brücke« erreicht hätten, wenn

22 Im Jahr 1997 nahm Viktor Pelevin an einem Literaten-Chat mit seinen LeserInnen, organisiert durch die russische Netzzeitschrift *Žurnal.ru*, teil (*Žurnal.ru* 1997). Die Orthographie folgt hier wie in folgenden Zitaten aus dem Transkript des Chats dem Original.

sie einfach in ihrem ursprünglichen Würfel geblieben wären. Nach tödlich endenden Machtkämpfen bzw. Unfällen entkommt allein Kazan lebend in die Außenwelt.

*Cube*²³ hat Kultstatus als Nischen-Science-Fiction-Titel auf der Grenze zwischen Thriller und Splatter-Film erlangt. Die Appellstruktur des Films liegt in seiner surrealen, kafkaesken Kulisse, in der die Hölle nicht nur »die Anderen«, sondern auch die unsichtbaren Manipulatoren in der Außenwelt darstellen, von denen sie wie in Orwells *1984* als Versuchskaninchen in einem großen Experiment behandelt werden. Die Parabel referiert ferner auf Borges' *Bibliothek von Babel*, deren »Universum« sich aus einer »womöglich unendlichen Anzahl sechseckiger Galerien« zusammensetzt und deren Bücher aus mathematischen Variationen von Buchstaben bestehen. Deutlich ist darüber hinaus die Allusion auf Piranesis manieristische Radierungen *Carceri (Gefängnisse)*, deren Deutung als Weltlabyrinth nahe liegt: Alle sieben Figuren in *Cube* wurden nach realen Gefängnissen benannt – Quentin (San Quentin in Kalifornien), Holloway (England), Kazan (Russland), Rennes (Frankreich), Alderson (West Virginia) sowie Leaven und Worth (Leavenworth in Kansas).²⁴

Wie die gefangenen Protagonisten von *Cube* bewegen sich auch die Chatter in Pelevins *Schreckenshelm* auf der Stelle, und wie jene fühlen sie sich – in ihren Zellen (PII, 179, 183) vor dem Screen sitzend oder ihre Labyrinth erkundend – wie Opfer in einer »Falle« (PII, 48). Den philosophischen Rahmen beider Texte bildet einerseits Heideggers Fundamentalonologie, andererseits die durch Sartre und Camus repräsentierte Existenzphilosophie. Das zeitlich-endliche Sein des Menschen wird bei Heidegger durch »Faktizität« bestimmt, die besagt, dass der Mensch sein eigenes, durch »Geworfenheit«, »Sorge« und »Sein zum Tode« gekennzeichnetes Dasein sich nicht selbst aussucht. Gerade in der höchsten Gefahr, dass der Mensch durch die neuzeitliche Technik seine Freiheit verliert, erwächst aber auch die Chance seiner Rettung durch denkerische Selbstbesinnung. Ähnlich intendierten die u.a. auf Heidegger zurückgehenden Existenzphilosophen in Abwendung von den großen metaphysischen Erzählungen und in Abkehr von der rational-technischen Welterklärung eine neue Sinnfindung: bei Sartre im Rekurs auf die Subjektivität des in seiner Freiheit einsamen Ichs, bei Camus durch mitmenschliche Solidarität in der Revolte gegen die Absurdität des Daseins.

Vergleichbar der Vulgarisierung des existenzialistischen Ekels im Übelkeitssyndrom des Säufers Sartrik findet der Kubus als Motiv und Lebensmetapher bei Pelevin im Mythen-Vorwort eine weitere, weniger existenzielle, als vielmehr zivilisationskritische Aktualisierung in der »Bürozelle« (im englischen Original »cubicle«):

Der Fortschritt war es, der uns in die verschiedenen dimensionierten und geschnittenen Großraumbürozellen mit flimmernden Bildschirmen getrieben hat, in denen wir heute hocken. Doch versucht man dieses High-End-Flimmern einmal in Begriffen und Inhalt und Struktur zu analysieren, wird man früher oder später den Ausgangspunkt der Reise erkennen: den Ursprungsmythos. Er mag neue Formen angenommen haben – dem Wesen nach jedoch ist er unverändert. Man darf sich darüber streiten, ob wir nun stetig in die Vergangenheit zurückgetrieben werden oder unerbittlich in die Zukunft vorwärts gestoßen wurden – in Wirklichkeit haben wir uns nicht von der Stelle bewegt (PII, 7).

23 Eine Persiflage zu diesem Film ist unter dem Titel *Kasten* (2006) in der Filmreihe *Berndivent* entstanden. Der Film zog die Sequels *Cube 2: Hypercube* (2002) und *Cube Zero* (2004) nach sich.

24 Zu *Cube* vgl. den entsprechenden Eintrag in der Online-Enzyklopädie Wikipedia unter <<http://en.wikipedia.org/wiki/Cube>> (15.12.2006).

Hier wird, ungeachtet des ironischen Gestus des Vorwortes, die Aktualisierung des Mythos-Themas mit dem Beigeschmack eines Verlusterlebnisses versehen, wie es das Verlagsprojekt im Ganzen auszeichnet und in den Büchern von Armstrong, Winterson und Atwood paradigmatisch zum Ausdruck kommt. Margret Atwood beispielsweise lässt ihre Penelope aus dem Hades einen Blick in die Welt des 21. Jahrhunderts werfen, der gleichfalls eine Verlustgeschichte beschreibt: »Die Leute, die heute kommen, sind indessen fast zu trivial, um auch nur die geringste Aufmerksamkeit zu verdienen. Sie wollen was über die zukünftigen Börsenkurse und die Weltpolitik und ihre persönlichen Gesundheitsprobleme hören« (Atwood 2005, 162-163).

10. Der *Schreckenshelm* als poetisches Prinzip und poetologischer Metakommentar

Das anhand der Prätexte *Huis clos* und *Cube* exemplarisch analysierte Prinzip der Intertextualität wird von Pelevin im *Schreckenshelm* auf die Spitze getrieben. Der Reigen der identifizierbaren Intertexte führt aus Platons Höhle in Kafkas Schloss, aus Lewis Carrolls Spiegelwelten in die simulierten Realitäten der Matrix der Brüder Wachowski. Pelevin beweist mit seinem *Schreckenshelm*, dass er nicht nur das ›Große Lexikon der Weltliteratur‹ in seinen Text zu verweben weiß, sondern er demonstriert gleichfalls die Beherrschung sämtlicher gängiger Spielarten des Labyrinth-Topos (vgl. Santarcangeli, Pongs, Kern, Schmeling, Glowinski u.a.), die er seinem Ludismus unterzieht. Die Variationen reichen vom griechischen Labyrinth als Vorstellung des Freiheitsverlusts, des Opfers und der heroischen Tat, über das Labyrinth als Ort der Bewährung in der Abenteuerliteratur und das Labyrinth in der esoterischen Kombinationskunst der manieristischen Verrätselung bis hin zur modernen Auffassung vom Labyrinth als Chiffre für den Orientierungsverlust des Menschen im Dschungel der Großstadt, für das »Unvermögen, zum sinngebenden Zentrum der gesellschaftlichen Struktur« (Daemrich 1987, 206-207) und zur eigenen Mitte vorzudringen, in einer Welt, die von undurchschaubaren Mächten dominiert wird. Auf der Metaebene schließlich wird der labyrinthische Diskurs zum Textmodell und das Labyrinth zur Metapher für das World Wide Web und die Netzliteratur.

Diese kulturwissenschaftliche Fleißarbeit enthebt den Leser der Aufgabe der Enträtselung versteckter Hinweise. In der Offenlegung der kulturellen Referenzen, die stereotype Züge tragen, wird das Buch zu einer Parodie des postmodernen Spiels mit Verweisen und Anspielungen. Das Verfahren der Intertextualität verweist nur noch auf sich selbst, wird im Sinne der autopoietischen Struktur des *Schreckenshelms* zu einer Selbstaussage. In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung von Stas Efrosinin von Interesse, der den Minotaurus in seiner Doppelbezeichnung als Minotaurus-Asterisk als poetologische Figur interpretiert. ›Asterisk‹ stehe im Englischen, wie textimmanent User Monstradamus bemerkt, für ein typographisches Zeichen, das eine Fußnote markiert. Die Fußnote, so Efrosinin (2006), gilt ihrerseits als eines der zentralen Merkmale der postmodernen Literatur. Im *Schreckenshelm* ist sie über die Vielzahl an intertextuellen Verweisen in den Text selbst integriert. Pelevin, der in der russischen wie der deutschen Literaturkritik als *der* Autor der russischen Postmoderne gilt, spielt dieses Spiel virtuos. Im Gegensatz jedoch beispielsweise zu Umberto Eco oder auch zu Boris Akunin treibt er die Verwissenschaftlichung seines Texts auf die Spitze, so dass sie karikaturistische

Züge im Sinne der Lemschen »Inspertise-Theorie« und »Allgemeinen Ariadnologie« annimmt.

In der Zuspitzung verändert das intertextuelle Spiel seine Wirkung. Es führt durch die exzessive Nutzung in die Beliebigkeit – und zwar in programmatischer Hinsicht. Dass sich Pelevin in *Šlem užasa* einer ausgestellten, ironisch traktierten und damit quasi entmythisierten Intertextualität verschrieben hat, deutet bereits der erste Satz des Textes an, mit dem Ariadne den Chat eröffnet: »Ich baue ein Labyrinth, worin ich mich verlieren kann, zusammen mit dem, der nach mir sucht. – Wer hat das gesagt und bei welcher Gelegenheit?« (PII, 9) In diesem Pseudozitat und der nachfolgenden Frage ist die Poetik des Gesamttextes umrissen: einerseits die Vorstellung eines Text-Raums, der ein Netzwerk von Verweisen und Korrespondenzen zwischen Texten bildet und dem sich der Autor weiter- oder umschreibend inkorporiert, und andererseits die Fiktion, dass eine Figur eine Welt erschafft, in der sie dann selbst agiert und damit den durch Borges literaturfähig gemachten und durch Escher visualisierten Systemsprung von Außen nach Innen im Sinne paradoxaler logischer Strukturen (Hofstadter 2007) vollzieht. In *Schreckenshelm* geschieht dies durch Sartrik, der sowohl den ganzen Chat mit den sieben Figuren deliriert, als auch einer der acht Teilnehmer an dem Chat ist.

Das Pseudo-Zitat kann jedoch nicht nur als Exposition des poetischen Verfahrens, sondern auch als poetologischer Meta-Kommentar gelesen werden. Ironisiert wird der Interpret, der durch seine Exegese die in Ariadnes Pseudo-Zitat gestellten Fragen beantwortet: Hier spricht der Autor Pelevin, und auf der Suche nach ihm geht der Leser in der exzessiven Vielfalt der Prä- und Kontexte verloren. Mit Witz und Sinn für die Mischung von Abwesenheit und Anwesenheit in der digitalen Kultur, zumal für die Technologie der Masken (Müller 2005, 4), unterzieht sich Pelevin der Aufgabe, nicht vom Labyrinth zu erzählen, sondern im Sinne von Borges das Buch zum Labyrinth zu machen und Verschwörungstheorien als Gedankenlabyrinth nachzubauen, in denen das Ungeheuer der Manipulation haust. Realisiert wird dieses Textlabyrinth allerdings nicht in Borgesscher Manier in Form eines – auf dem Papier oder multi-medial gestalteten – Hypertext, sondern in der strikt chronologischen Form des Chat-Protokolls. So erfüllt sich durch die Lektüre des *Schreckenshelms* das dem Text voran gestellte, wie eine Leseanleitung fungierende Motto »Keiner kam darauf, daß Buch und Labyrinth ein und dasselbe waren ...« aus Borges' Erzählung *Der Garten der Pfade die sich verzweigen*: Der Text ist das Labyrinth der Labyrinth, der Minotaurus sitzt im Kopf des von Prätexten, Ideologien sowie Simulationen, Labels und Marketingstrategien des Instant-Mythos manipulierten Lesers.

Im Russischen reimt sich ›mif‹ (Mythos) auf ›kreatiff‹. Angesichts eines so spielerischen, permutative Züge tragenden Texts wie dem *Schreckenshelm* liegt es nicht fern, den Themen- und Genrewechsel, den die editorische Divergenz der deutschen und der russischen Fassung ausweist, über die subversive Kraft des Wortspiels zu motivieren. Gleichzeitig entzieht sich die russische Version des *Schreckenshelms* mittels ihrer parergonalen Rahmung im Kontext der Netzliteratur dem Pathos des internationalen Buchprojekts *Die Mythen*. Sie verweigert sich einem »neuen erzählerischen Kanon« und entrichtet dem so fragwürdigen wie sprachgewaltigen Anarchismus einer ›Literatur von unten‹ ihren Tribut.

<Pelevin> Herzlichen Dank allen, die hier waren.
 <DD> Pelevin: hat es Ihnen hier gefallen und kommen Sie noch mal wieder?
 <Pelevin> Ich fand es sehr interessant.
 (*Pelevin im Chat*)

Bibliografie

- Afanas'ev, Pavel: Rulinet. Nabroski nekrologa [Rulinet. Skizzen zu einem Nekrolog]. In: Seteva-ja slovesnost' [Netzliteratur], <<http://www.litera.ru/slova/afanasiev/rulinet.html>>, 16.11.2001 (02.01.2004).
- Armstrong, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos. Berlin 2005.
- Bechar-Israeli, Haya: From ›Bonehead‹ to ›LoNehEAd‹: Nicknames, Play, and Identity on Internet Relay Chat. Dept. of Communication & Journalism. Hebrew University of Jerusalem (o.J.), <<http://jcmc.indiana.edu/vol1/issue2/bechar.html>> (23.12.2006).
- Beißwenger, Michael: Getippte Gespräche und ihre trägermediale Bedingtheit. Zum Einfluss technischer und prozeduraler Faktoren auf die kommunikative Grundhaltung beim Chaten. In: Schröder, Ingo W. et al. (Hg.) 2001, 265-299. Online <<http://www.michael-beisswenger.de/getippt/curupira.pdf>> (17.12.2006).
- Bröcan, Jürgen: Die Rückkehr der Titanen. Antike Mythen in erzählerischen Neuinterpretationen. In: Neue Zürcher Zeitung Online 21.8.2006, 1-6.
- Burkhart, Dagmar: Mythos. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. Kurt Ranke. Bd. 9. Berlin 1999, 1092-1104.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen 1987.
- Danilkin, Lev: Viktor Pelevin *Šlem užasa* [Viktor Pelevin *Schreckenshelm*]. In: Afiša. Knigi [Annonce. Bücher], 18.10.2005, <<http://msk.afisha.ru/books/book/?id=8281488>> (17.12.2006).
- Eco, Umberto: Nachschrift zum *Namen der Rose*. München, Wien 1984.
- Efrosinin, Stas: Viktor Pelevin. Šlem užasa. Kreatiff o Tesei i Minotavre. Ultrafikšn v epochu iskusstva izbykta. [Viktor Pelevin. Der Schreckenshelm. Ein Kreatiff über Theseus und den Minotaurus. Ultrafiction in der Epoche der Kunst des Überflusses]. In: Znamja 1/2006. Z.n.: Žurnal'nyj zal, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ef25-pr.html>> (03.11.2006).
- Engel, Christine: Der Text als Vexierbild, oder: Wo steckt Big Brother? Viktor Pelevins Erzählung Princ Gosplana. In: Kissel et al. (Hg.) 1999, 335-348.
- Ernst, Ulrich: Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Berlin 2002.
- Grant, Michael u. John Hazel: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 1987.
- Głowiński, Michael: Mythen in Verkleidung. Dionysos, Narziß, Prometheus, Marcholt, Labyrinth. Aus dem Poln. übers. von Jan Conrad. Frankfurt a.M. 2005.
- Gmür, Leonhard H. u. Lothar Just (Hg.): Das neue Filmlexikon 2006. Systema in der United Soft Media Verlag GmbH. München 2006.
- Göttlich, Udo, Jörg-Uwe Nieland u. Heribert Schatz (Hg.): Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien. Köln 1998.
- Goriunova, Olga: ›Male Literature‹ of Udaff.com and Other Networked Artistic Practices of the Cultural Resistance. In: Schmidt et al. (Hg.) 2006, 178-197.
- Gusejnov, Gasan: Berloga vebloga. Vvedenie v eratičeskiju semantiku [In der Höhle des Weblogs. Einführung in die erratische Semantik]. In: Archivy foruma »Govorim po-russki« [Archive des Forums »Sprechen wir Russisch!«, 2005, <http://speakrus.ru/gg/microprosa_erratica-1.htm> (26.01.2007).
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. u. Eva Wilde: Der *Chat* als Textsorte und/oder als Dialogsorte? In: linguistik-online 2003, <http://www.linguistik-online.de/13_01/hessLuettichWilde.html> (17.12.2006).

- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg 1957.
- Hofstadter, Douglas: Goedel, Escher, Bach (1979). München 2007.
- Hohmuth, Jürgen (Hg.): Labyrinth und Irrgärten. München 2003.
- Kern, Hermann: Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. München 1982.
- Kissel, Wolfgang, F. Thun u. Dirk Uffelman: Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65. Geburtstag. Würzburg 1999.
- Müller, Lothar: Die dreizehnte Tat des Herkules. In: Süddeutsche Zeitung (22.11.2005), 4-5.
- Münker, Stefan u. Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a.M. 1997.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 4. Berlin 1980.
- Pelevin, Viktor: Der Schreckenshelm. Der Mythos von Theseus und dem Minotaurus. Berlin 2005.
- Pongs, Hermann: Franz Kafka: Dichter des Labyrinths. Stuttgart 1960.
- Popovska, Elena: Die Welt zwischen den Welten oder die Golems von Moskau. Computer als Realitätserzeuger in Viktor Pelevins Princ Gosplana und Generation P. In: Anzeiger für Slavische Philologie Band XXXI. Hg. v. Wolfgang Eismann u. Klaus Trost. Graz 2003, 63-76.
- Porombka, Stephan: Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos. München 2001.
- Rasper, Martin: Ariadne im Daten-Labyrinth. In: Hohmuth (Hg.) 2003, 136-141.
- Sack, Tilman: Theater und Internet. Überlegungen zu einem Konzept ›Chat-Theater‹. In: dichtung digital. Beiträge zur Ästhetik digitaler Literatur und Kunst 2000, <<http://www.dichtung-digital.de/Interscene/Sack/index2.htm>> (17.12.2006) [nur für registrierte Nutzer].
- Sandbothe, Mike: Theatrale Aspekte des Internet. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität. In: Göttlich et al. (Hg.) 1998, 209-227. Online <<http://www.sandbothe.net/40.html>> (17.12.2006).
- Santarcangeli, Paolo: Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole. Paris 1967.
- Schmeling, Manfred: Der labyrinthische Diskurs: Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt a.M. 1987.
- Schmidt, Henrike, Katy Teubener u. Natalja Konradova (Hg.): Control + Shift. Public and Private Usages of the Russian Internet. Norderstedt 2006.
- Simek, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart 1995.
- Sloterdijk, Peter (Hg.): Sartre. Ausgewählt u. eingeleitet von Thomas H. Macho. München 1998.
- Schröder, Ingo W. u. Stéphane Voell (Hg.): Moderne Oralität. Marburg 2001.
- Žurnal.ru: Virtual'naja konferencija s Viktorom Pelevinym [Virtuelle Konferenz mit Viktor Pelevin]. Transkript. In: Žurnal.ru. Vestnik setevoj kul'tury [Journal.ru. Netzkultur-Bote], 1997. Online <<http://web.archive.org/web/20030801135842/zurnal.ru/transcripts/pel-tr.htm>> (01.02.2007).

ARNDT NIEBISCH

Ticken vs. Rauschen Geräusche bei Poe und Kafka

Die Moderne ist eine Szene des Geräuschs, des lauten Geräuschs. Die Schlachtfelder und der Stellungskrieg des ersten Weltkrieges stellen den Kumulationspunkt einer Entwicklung dar, die im späten siebzehnten Jahrhundert begann und sich systematisch mit der Verbreitung der Dampfmaschine und dementsprechend der Eisenbahn in die industrielle Produktion einschrieb. Historiker wie Wolfgang Schivelbusch und Stephen Kern haben auf den Einfluss dieser industriellen Veränderungen vielfach hingewiesen (Schivelbusch 1977, Kern 1983), und David Landes beschreibt in *The Unbound Prometheus* die industrielle Revolution als ein beinahe organisches Wachsen, das spätestens seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die gesamte Gesellschaft durchzog (Landes 2003, 3). Der permanente Lärm wird dabei zu einem Schlüssel für die Moderne überhaupt. Rilkes Malte Laurids Brigge, der sich über die Geräusche der Großstadt beklagt, die in seine Pariser Wohnung einbrechen (Rilke 1997, 8), und auch die Futuristen in F.T. Marinettis *Manifest des Futurismus* (publiziert 1909 in der französischen Tageszeitung *Le Figaro*), die sich, aufgeschreckt von einer Straßenbahn und fasziniert von Motorengeräuschen, aufmachen, um eine neue Ästhetik der Moderne zu proklamieren, sind Kronzeugen für die Präsenz des Geräuschs zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.

Das Verhältnis von Geräusch und Moderne wurde weitreichend diskutiert (vgl. Attali 1977, Kahn 1999). Es ist dabei wichtig zu beachten, dass die Moderne nicht einfach mehr und lautere Geräusche produziert, sondern die akustische Sphäre in allen ihren Dimensionen erweitert. Wie Kahn anmerkt: »Modernism thus entailed sounds and produced a greater emphasis on listening to things, to different things, and to more of them and on listening differently.« (Kahn 1999, 9) Die Moderne besteht eben nicht ausschließlich aus bedrohlichen Explosionen und dem störenden Heulen von Motoren. Die technisierte Gesellschaft zwingt ihre Bewohner nicht nur, ihre Sinnesorgane vor zu starkem Input zu schützen, sondern macht es auch notwendig, genauer hinzuhören, neue differenzierte Muster in beinahe chaotischen, akustischen Erscheinungen wahrzunehmen. Es ist nicht nur etwa die Zwölftonmusik, die traditionelle Hörgewohnheiten in Frage stellt, es ist auch die Psychoanalyse, die darauf hinweist, dass man seinem Patienten genauer zuhören sollte.¹ Besonders Medientechnologien wie der Phonograph sind es, die ein neues Hören fordern,² nicht zu vergessen die frühe Radiotelegrafie mit den zahlreichen Angestellten in Telegrafbüros, die genau in den Äther lauschen mussten, um die eintickenden Signale notieren zu können.³

1 Friedrich Kittler macht in *Aufschreibesysteme 1800/1900* darauf aufmerksam, dass die Psychoanalyse sich eben dadurch auszeichnet, dass sie sich bemüht, die Gesamtheit des Patientengesprächs zu berücksichtigen, hier fällt nichts als bloßes Rauschen aus, sondern es wird jede akustische Äußerung, wie bei phonographischen Medien, aufgenommen. »Die Psychoanalyse gibt keine vagen Parallelen zum Film ab; sie hat viel präziser die Lektion technischer Tonspeicher gelernt. Ihre Phonographie unbewußter Schallwellen fischt nicht im breiten Strom des Wahrgenommenen überhaupt, sondern einzig akustischer Daten.« Kittler 1995, 359.

Während es ein weitreichendes Bewusstsein für die Bedeutung des »großen Geräuschs« für die Moderne gibt, steht die Diskussion der leisen Signale, des leisen Rauschens in den Kommunikationskanäle, und die Geschichte der Charaktere, die sensibel genug sind, dies wahrzunehmen, weniger im Vordergrund. Im Folgenden werde ich auf Texte von zwei Autoren eingehen, in denen das genaue Hinhören und das leise Rauschen zentrale Motive sind und zum Anlass für Schock und nervlichen Zusammenbruch werden. Es sind Erzählungen von Poe und Kafka, in denen das leise Ticken und Rauschen einer technisierten Moderne die Protagonisten heimsucht. Es ist wichtig für meine vergleichende Diskussion der beiden Texte, dass hier Geräusch nicht nur auf der Plotebene eingebettet ist, sondern auch in beiden Fällen an den medienhistorischen Kontext anschließt; in ihm sind das Ticken und Pochen in Poes Texten und das Rascheln und Rauschen in Kafkas Erzählungen zu verorten.

1. Poe: Die Uhr und Telegrafie mit den Toten

Poes Texte, geschrieben in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, sind eingebettet in einem Diskurs, der bestimmt wird von der Ausweitung der Produktions- und Kommunikationsmittel. Es ist die Zeit, in der Marx seine Analyse der modernen Produktionsbedingungen anstellt, in der sich das amerikanische Eisenbahnsystem weit ausdehnt und die ersten Telegrafleitungen installiert werden. Edgar Allan Poes Schreiben bleibt nicht verschont von diesen medialen Umstellungen. Es ist weit bekannt, dass sich Poe intensiv mit kryptographischen Systemen befasste.⁴ Shawn J. Rosenheim diskutiert in seinem Buch *Cryptographic Imagination* diese Faszination Poes mit Chiffresystemen genauer und verweist darauf, dass das Interesse an Kryptographie nicht nur als Teil einer poetischen Praxis zu verstehen ist (Rosenheim 1997, 92-93), sondern in Verbindung mit der neu auftretenden Technologie des Telegrafens zu sehen ist, in der jede Form von Kommunikation immer schon eine chiffrierte ist.⁵

Bevor ich aber auf die Rolle des Telegrafens eingehe, ist es wichtig daran zu erinnern, dass Poes Texte in vielfältiger Weise heimgesucht werden von der ultimativen »Metamachine«, der Uhr. Der Historiker Lewis Mumford weist in seinem Buch *Technics and*

2 Es ist nicht nur so, dass phonographische Medien die ontologische Struktur des Akustischen ändern, sie mit anderen Worten reproduzierbar macht, sondern der Klang des Grammophons setzt andere Hörgewohnheiten voraus, wie dieser Ausschnitt aus einer Gebrauchsanleitung für ein Grammophon aus dem Jahr 1890 nahelegt: »Die Sprache des Grammophons richtig zu verstehen, muss sich auch das Ohr hieran gewissermaßen erst gewöhnt haben, wie dies ja auch beim Telephon der Fall ist.« Zit. nach: Bauer-Wabnegg 1990, 346.

3 Campbell (2006, 74f.) weist darauf hin, dass es eine zentrale Fähigkeit der Telegrafbeamten war, durch das Rauschen des Kanals früher Radioübertragung hindurch die telegrafischen, aber akustisch kodierten Signale wahrnehmen zu können.

4 Dieses Interesse an Kryptographie ist am bekanntesten dokumentiert durch das Kryptogramm in Poes Erzählung *The Gold-Bug* (Poe 1959, 93). Poe forderte außerdem die Leser des *Alexander's Weekly Messenger* heraus, ihm Kryptogramme zu schicken, die er daraufhin zu dekodieren versuchte. Nach Poes eigenen Angaben war er fähig, so gut wie alle Kryptogramme zu lösen. Nur Kryptogramme, zugesendet von einem Herrn Tyler, konnte Poe nicht entziffern. Shawn Rosenheim stellt in seinem Buch *Cryptographic Imagination* die These auf, dass Tyler in Wirklichkeit Poe selber war. Vgl. Rosenheim 1997, 35. Für eine detaillierte Diskussion von Poes Auseinandersetzung mit Kryptographie siehe Friedman 1993 und besonders Rosenheim 1997.

Civilization darauf hin, dass die Uhr mit ihrer Fähigkeit, den Tag in standardisierte Einheiten einzuteilen, Voraussetzung für alle industrielle Produktion wird.⁶ Jean-Paul Weber macht in seinem Aufsatz *Edgar Poe or the Theme of the Clock* auf die Wichtigkeit von Uhren in Poes Schreiben aufmerksam und untersucht die Funktion der Uhr in Texten wie *The Raven*, *The Pit and the Pendulum*, *The Tell-Tale Heart* und *The Masque of the Red Death*. Es ist dabei entscheidend, dass Weber nicht nur Ausschau nach tatsächlichen Uhren in Poes Texten hält, sondern auch interessiert ist an Elementen, die symbolisch für Uhren eintreten (beispielsweise identifiziert er den Raben in dem Gedicht *The Raven* als Uhrzeiger, vgl. Weber 1967, 83). Weber kann so die Omnipräsenz der Uhr in Poes Schreiben nachweisen und versteht die Uhr in einer psychoanalytischen Deutung als Zeichen für ein verdecktes sexuelles Kindheitstrauma.⁷ Ungeachtet, ob man dieser psychoanalytischen Lesart zustimmt, reicht die Bedeutung der Uhr aber weiter. In Poes Werk konstituiert die Uhr eben nicht nur einen sich wiederholenden Motiv- oder Symbolkomplex, sondern indiziert eine kaum spürbare allgegenwärtige Präsenz, die ihr auch Mumford als grundlegende Funktion für die moderne Arbeits- und Lebenswelt zuschreibt. Vor allem breitet sich die akustische Emission der Uhren, ein Schlagen oder Ticken, als Hintergrund in Poes Geschichten aus. Man denke nur an das rhythmische Schlagen der Uhr in *The Masque of the Red Death*, die beinah als organisches Lebewesen mit ihren »brazen lungs« der Geschichte ihren Rhythmus gibt (Poe 1959, 203).

Das technisierte rhythmische Geräusch – das beständige Ticken, welches im akustischen Hintergrund bleibt – verfolgt besonders den Protagonisten von Poes Geschichte *The Tell-Tale Heart*. In dieser Erzählung gesteht ein anscheinend verrückter Mörder einem anonym bleibenden Gesprächspartner seine Tat, die Tötung eines alten Mannes, mit dem er im gleichen Haus lebte. Der einführende Absatz dieser kurzen Erzählung

-
- 5 Adam Frank macht in seinem Aufsatz auf eben diese Notwendigkeit von Code in Telegrafenkommunikation aufmerksam, welche dem Telegrafen eine eigene Stimme gibt, die auf das Medium selbst und nicht auf die Botschaft oder den Sender verweist. »Electromagnetic telegraphy communicated coded language by way of electrical signals propagated in the medium of wires and electricity, and its force, I'll suggest here, lay both in its binary code and in an extension in indexicality which enabled much faster transmission than previous writing or communication at a distance. The strangeness of telegraphic experience for we later users of telephones and CD players is in offering to perception a ›voice‹ that, unlike these later audio technologies, is heard as already code or writing coming from an operator's fingers and coordinated to the movement of the telegraph key or armature.« Frank 2005, 636.
- 6 »The clock, not the steam engine, is the key-machine of the modern industrial age. For every phase of its development the clock is both the outstanding fact and the typical symbol of the machine: even today no other machine is so ubiquitous.« Mumford 1934, 14. Für Mumford hat die Uhr nicht nur deshalb eine große Bedeutung, weil sie der Zeit eine metrische Struktur gibt, sondern weil sie eine Maschine ist, die auf permanente und gleichmäßige Kraftübertragung ausgelegt ist. Genau diese Merkmale brauchen Kraftressourcen in industrieller Fertigung, um immer gleiche, standardisierte Waren zu produzieren. Mumford 1934, 15.
- 7 Weber kommentiert: »It has been observed that in the unconscious of the neurotic the rhythm of the clock is frequently associated with that of the sex act.« Und spekuliert weiter, dass Poe, da die Familie aus finanziellen Gründen wahrscheinlich genötigt war in einem Zimmer zu leben, die Elteren beim Sex beobachtet hatte, was ihn zur Imagination der Uhr gebracht habe. »Nothing argues against the assumption that little Edgar once chanced to witness the noturnal romps of his parents and that his infant imagination would have mistaken their movements for combat, struggle. That misinterpretation would loom, confusedly, in the background of the clocks of Poe, imparting the character of an obsession to them.« Weber 1967, 82.

kondensiert bereits die Verkettung von Wahnsinn, Überempfindlichkeit und akustischem Sinn.

True! - nervous - very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses - not destroyed - not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! And observe how healthily - how calmly I can tell you the whole story. (Poe 1959, 289)

Der Text beginnt als eine Verteidigungsrede des Mörders. Er versucht sich jedoch nicht von dem Vorwurf des Mordes freizusprechen. Es geht ihm vielmehr darum zu beweisen, dass die Tat kein Akt des Wahnsinns, sondern kühl kalkuliert und rational geplant war. Wie der Charakter später betonen wird: »You should have seen how wisely I proceeded - with what caution - with what dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him.« (Poe 1959, 289) Dieses Insistieren auf der Rationalität des Mordes lässt jedoch den Mörder eben gerade deswegen verrückt erscheinen. Auf diesen Punkt möchte ich aber im Folgenden nicht weiter eingehen, sondern vielmehr darauf hinweisen, dass sich der Mörder nicht einfach von allen psychopathologischen Symptomen los spricht, sondern nur vom Wahnsinn, der seine Tat motivationslos und irrational erscheinen lassen würde. Exklamativ, typographisch durch Gedankenstriche abgesetzt, »True! - nervous - very, very dreadfully nervous I had been and am« (Poe 1959, 289), analysiert der Mörder sich selber und diagnostiziert die Handlung als ein Ereignis, verursacht durch seine körperliche, reizbare Verfasstheit, von der besonders der Gehörsinn betroffen zu sein scheint. Die Nervosität schärft die Ohren des Mörders in dem Ausmaße, dass er hochsensibel für akustische Vorgänge in der Welt, aber auch zu einem Medium für jenseitige Erscheinungen wird. Der Mörder in *Tell-Tale Heart* wird zu einem Medium, und der internen Logik der Geschichte zu Folge ist das Schlagen des toten Herzens keine Halluzination, sondern eine Botschaft des Toten, die der hypersensible Verbrecher wahrnehmen kann. Diese Sensibilität des Ohres soll nun dem Mörder zum Verhängnis werden.

And have I not told you that what you mistake for madness is but over acuteness of the senses? - now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well, too. It was the beating of the old man's heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage. (Poe 1959, 291)

Das rhythmische Klopfen wird zunächst unzweifelhaft als das Schlagen des Herzens eingeführt, wenige Seiten später kehrt es allerdings zurück als eine Botschaft aus dem Reich der Toten. »It was a low, dull quick sound - much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton.« (Poe 1959, 293) Poe lässt offen, ob dieses wiederholte Ticken nur ein »tick« des Mörders, also eine Halluzination, oder ob es eine direkte Nachricht aus dem Jenseits ist. In jedem Fall scheint nur der hypersensitive Verbrecher fähig zu sein, diese Signale zu empfangen, die Polizisten, die den Ort des Verbrechens untersuchen, bemerken nichts davon. Der Mörder wird zu einer Schnittstelle, an der sich sowohl menschliche Herzen als auch mechanische Uhren anschließen können. Das Herz des alten Mannes operiert auf beiden Ebenen und in seiner jenseitigen Medialität indiziert es die Signale von Telegrafenkommunikation aber auch die Klopfgeräusche, die aus dem Jenseits einkommen.

Diese Verbindung von Technik und okkulten Medialität ist nicht spezifisch für Poe, sondern durchzieht die amerikanische Kultur zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Eliza Richards weist in ihrem Aufsatz *Lyric Telegraphy* auf diese Überschneidung von Okkultismus und Technologie hin und betont, dass das telegrafische Pochen seit der Implementation dieser Technologie als Vorbild für Jenseitskommunikation diene. Sie berichtet, dass im Jahr 1849, also vier Jahre, nachdem das erste Telegramm von Washington nach Baltimore gesendet wurde, Maggie und Katie Fox, zwei Mädchen aus Up-State New York, Schläge als Signale aus dem Jenseits »empfangen«, die von einem Nachbar ähnlich wie Telegrafenzeichen als alphabetische Chiffren dekodiert wurden (Richards 1999, 278). Weiter verortet Richards Poe hier nicht nur als Schriftsteller, der diese Kommunikation in seinen Texten darstellt, sondern macht darauf aufmerksam, dass Poe selbst zum Gegenstand dieser Telegrafie mit dem Jenseits wurde. Sarah Helen Whitman, die zu Lebzeiten eine Geliebte Poes war und sich nach seinem Ableben um seinen literarischen Nachlass kümmerte, kultivierte ihrerseits die Vorstellung, dass sie in Kontakt zu Poes Geist stünde (vgl. Richards 1999, 275–276).

Die sensorische Überempfindlichkeit, die eine Kommunikation mit Toten ermöglicht, ist nicht nur charakteristisch für *The Tell-Tale Heart*, sondern bildet auch die Grundkonstellation in *The Fall of the House of Usher*. Im Mittelpunkt dieser Erzählung steht Roderick Usher, Abkömmling eines alten Geschlechts, der allein mit seiner Schwester zurückgezogen in dem abgelegenen Herrenhaus der Familie lebt. Auch hier thematisiert das Erzählen eine sensorische Erkrankung. Der Erzähler berichtet von einem Brief, den er von Roderick Usher bekommen hat, in dem der Hausherr von einer »nervous agitation« (Poe 1959, 129) sprach.

He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odours of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.
(Poe 1959, 133)

Der Erzähler beschreibt die sensorische Schärfung der Sinne als einen Defekt, der die Zurückgezogen- und Eigentümlichkeit Ushers erklärt. Wie in *Tell-Tale Heart* wird die Pathologie der Sinneswahrnehmung benutzt, um den psychischen Zustand des Hauptcharakters zu sanktionieren. Ein weiterer Punkt, den beide Erzählungen gemeinsam haben, ist, dass die Sinnesverschärfung zwar alle Sinnesorgane betrifft, es aber das akustische Empfinden ist, auf das die Sinnespathologie hinausläuft. Es ist eben diese akustische Reizbarkeit, die der Erzähler wiederholt betont.

I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer [Roderick Usher], with the exception of certain effects of stringed instruments. It was, perhaps, the narrow limits to which he thus confined himself upon the guitar, which gave birth, in great measure, to the fantastic character of his performances. (Poe 1959, 135)

Ushers Musikalität leitet sich ebenso ab aus seiner spezifisch sensorischen Verfassung, und auch hier tritt die Hypersensibilität nicht als erweiternder, sondern als limitierender Faktor auf, der nur eine sehr besondere Form von Musik erlaubt. Schließlich kulminiert die Geschichte in der Wahrnehmung der Geräusche, verursacht durch die scheinot begrabene Schwester. Interessant in diesem Fall ist, dass der Erzähler auch

von einer Nervosität gereizt wird, dessen Ursprung er nicht lokalisieren kann, eben weil er nicht über die Sensibilität eines Roderick Usher verfügt. Roderick betont vielmehr, dass diese Geräusche für ihn als permanenter Hintergrund gegenwärtig waren.

Not hear it?—yes, I hear it and *have* heard it. Long—long—long—many minutes, many hours, many days, have I heard it—yet dared not—oh, pity me, miserable wretch that I am!—I dared not—I *dared* not to speak! *We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? (Poe 1959, 143)

Poes Protagonisten zeichnen sich oft durch eine Sinnlichkeit aus, die jene von normalen Sterblichen bei weitem übersteigt. Es ist auch Roderick Ushers Schicksal, hochempfindlich gegenüber bestimmte Saiteninstrumente zu sein und über ein Gehör zu verfügen, das ihn befähigt, die leisen Signale der lebendig begrabenen Schwester verursacht durch Kratzen und Pochen in der Gruft wahrzunehmen. Auch hier spielt die hochsensible Natur an eine mögliche Kommunikation mit den Toten an – in diesem Fall freilich an eine Kommunikation mit der buchstäblich untoten Schwester. Die okkulte Medialität, die Gegenstand von *The Tell-Tale-Heart* ist und das Ticken von Uhren mit dem Klopfen von Geistern dem Jenseits kurzschließt, ist kein Thema in *House of Usher*, taucht aber überdeterminiert in Poes bekanntestem Gedicht *The Raven* auf. Der Protagonist im *Raven* ist zwar kein Hypersensibler wie der Mörder in *Tell-Tale Heart*, doch immerhin in einem sehr rezeptiven, störungsanfälligen mentalen Zustand: er studiert einen alten Folianten. *The Raven* öffnet als eine Leseszene, welche jedoch unmittelbar gestört wird, und zwar von einem Klopfen, das durch die Flügelschläge eines Rabens an der Tür verursacht wird. Im Folgenden wird der Rabe zu einem vollständig mechanisierten Gesprächspartner, »a non reasoning creature« wie Poe in *The Philosophy of Composition* bemerkt (Poe 1958, 170), der hier quasi als Uhr oder noch besser als Metronom den Takt des Gedichtes angibt. Und es ist dieser Taktgeber, der wie die Standuhr in *the Masque of the Red Death* oder wie das Herz in *Tell-Tale Heart* die Verbindung mit dem Reich der Toten aufbaut.

Es ist eben auch dieser Rabe an der Tür, welcher als die verstorbene Lenore missverstanden wird. Poes Protagonisten scheinen einen Draht zur Unterwelt zu haben, welcher sie telegrafisch, eben durch Pochen, in Verbindung mit den Toten setzt. Aber nur nervlich gereizte Personen, mit einer ins Pathologische gesteigerten Empfindlichkeit, können sich in dieses Kommunikationsnetz einschalten oder glauben sich in eine solche Kommunikation einzuschalten.

2. Kafka: Rauschen

Während Poes Geschichten auf einem technisierten Hintergrund getaktet sind, der auf der Mechanik von Uhrwerken und der einfachen Kodierung früher Telegrafen basiert, verändern sich im zwanzigsten Jahrhundert die Kommunikationskanäle. Telegrafen ticken Signale nicht nur mehr über Kabel, sondern durch den rauschenden Äther. Drähte übermitteln nicht mehr einfache elektrische Impulse, die der digitalen Logik des Morsealphabets gehorchen, sondern analoge Signale, die Telefonie ermöglichen. Die Imagination von Kommunikation ist nicht mehr wie noch bei Poe auf Klopfzeichen fixiert, sondern inkorporiert das unregelmässige Rauschen, welches die modernen Medientechnologien Grammophon, drahtlose Telegrafie und Telefon generieren und

prozessieren können. Für Telekommunikationsingenieure wird dieses Rauschen zu einem Problem, das das Gelingen von Kommunikation gefährdet und so eine neue Hermeneutik notwendig macht, die versucht, Störung und Nachricht klar von einander zu trennen.⁸

Störung muss aber nicht immer rein negativ beschrieben werden. Gerade Franz Kafka schließt in seinen Texten an eine neue Ästhetik an, die nicht mehr von den Signalen, sondern von dem Rauschen fasziniert ist. In einer berühmten Stelle in einem Brief an Felice Bauer schaltet Franz Kafka dieses Rauschen in eine Traumlandschaft ein.

Sehr spät, Liebste, und doch werde ich schlafen gehn, ohne es zu verdienen. Nun, ich werde ja auch nicht schlafen, sondern nur träumen. Wie gestern z.B., wo ich im Traum zu einer Brücke oder einem Quaigeländer hinlief, zwei Telephonhörmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom »Pontus« zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, daß es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg.
(Kafka 1967, 264)

In Kafkas Traum übermitteln Telekommunikationsmedien keine menschlichen Nachrichten, sondern prozessieren gänzlich unkodierte »wortlose« Frequenzen, die von keiner Subjektivität erzeugt werden, sondern als das Rauschen des Meeres von keiner individuell menschlichen Äußerung durchdrungen werden kann. Gerhard Neumann liest in seinem Text *Nachrichten vom Pontus* diese Stelle aus Kafkas Brief als ein Resümee für die Medienrealität der Moderne, in der Medien die menschliche Stimme und Literatur unterdrücken (Neumann 1990, 170) und mit einem etwas überschreiben, das keine Inhalte, sondern einen Bereich »zwischen Rauschen und Gesang, zwischen Natur und Kultur« (Neumann 1990, 169) ausstellt. Für Neumann konstituiert diese Präsenz der Medien jedoch nicht das Ende von Kunst, sondern er weist darauf hin, dass technische Medien den Platz der weiblichen Muse einnehmen (vgl. Neumann 1990, 166–168). Die Inspiration durch das Rauschen der technischen Medien indiziere in pointierter Weise Funktionswechsel in moderner Literatur, die literarische Produktion von einem Instrument subjektiven Ausdrucks zu einer Praxis des automatischen Schreibens werden lasse, »das nichts mehr anderes ist als »Botschaft seiner selbst.« (Neumann 1990, 168) Ich stimme hier Neumann zu und möchte betonen, dass das Rauschen der Medien nicht nur als Zeichen für das Ende von subjektivem Ausdruck, sondern auch als Basis für eine neue Ästhetik verstanden werden kann, die an die Möglichkeiten moderner Medientechnologien anschließt.

8 Einer der bedeutendsten Theoretiker des Rauschens ist Claude E. Shannon, der mit seiner *Mathematical Theory of Communication* das grundlegende Werk für die moderne Kommunikationstheorie vorlegte. In diesem Aufsatz geht er darauf ein, dass Störung im Kanal die ausgesendete Botschaft verkompliziert und so die Kommunikation erschwert. »Noise« wird hier zu einem Faktor, der minimiert werden muss, um zuverlässige Kommunikationssysteme zu konstruieren. Es ist bezeichnend, dass Theoretiker wie Umberto Eco oder Max Bense seit den sechziger Jahren verstärkt Shannons Theorie für die Entwicklung einer modernen Ästhetik benutzen, in der die komplexe statistische Natur von Störung gerade als der Moment verstanden wird, an dem ästhetische Produktion entsteht. Vgl. Eco 1962 und Bense 1969. Für eine weitere Diskussion von Signal/Rauschen siehe auch Kittler 1993b.

Rauschen denotiert bei Kafka nicht bloß ›Störung‹, sondern ist auch fähig, ästhetisches Gefallen zu erzeugen. Eine weitere augenfällige Stelle für diese Kodierung von ›noise‹ als ästhetisches Material in Kafkas Werk ist eine Szene in dem Roman *Das Schloß* (1926).

Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telephonieren nie gehört hatte. Es war wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte ohne zu telephonieren, den linken Arm hatte er auf das Telephonpult gestützt und horchte so. (Kafka 2002a, 36)

Hier tritt K. in das Kommunikationssystem des Schlosses ein. Was K. hier aller Wahrscheinlichkeit nach hört, ist kontinuierliches Rauschen, das von dem operierenden Kommunikationssystem der Schlossbürokratie ausgesendet wird. Dieses Rauschen amalgamiert das Sprechen zahlloser Subjekte in einen anonymen Ton. Es enthält jegliche Konversationen, stellt aber dennoch keinen verständlichen Inhalt aus.⁹ Es ist blosses Geräusch und wäre noch aus den ästhetischen Paradigmen des neunzehnten Jahrhunderts ausgesondert worden.¹⁰ K. aber erhält ästhetischen Genuss von diesem rauschenden Kommunikationssystem, was besonders durch K.s kontemplative Pose – auf den linken Arm gelehnt – deutlich wird.

In einer komplexen, wenn auch verdeckten Weise, ist das Rauschen und die Störung durch das Geräusch zentral für Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* (1919). In diesem sehr kurzen Text erzählt ein anonymes Erzähler, wie ein seltsames technisches Gerät in seinen Haushalt einfällt. Dieses Objekt mit dem Namen Odradek besteht aus Holz und Draht und sucht das Haus des Erzählers heim. Es ist sehr mobil und spricht und lacht in einem seltsamen Ton.

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann. (Kafka 2002b, 282)

Dies ist die Einleitung des Textes und Odradek wird hier anfangs nicht als Gerät präsentiert. Zunächst wird nur der Name diskutiert, wobei die Diskussion des etymologischen Ursprungs des Namens von dem Erzähler als fruchtlos abgetan wird. Alle Versuche, den Ursprung des Namens auf eine slawische oder germanische Wurzel zurückzuführen, bleiben spekulativ, bzw. es wird aus der Unsicherheit beider Vermu-

9 Neumann (1990, 168) macht darauf aufmerksam, dass diese Erklärung des Geräuschs aus dem Telefon als Rauschen aller in Kommunikation sich befindlichen Stimmen an einer späteren Stelle im *Schloß* wieder aufgenommen wird. Kafka schreibt dort: »Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir in den hiesigen Telephonen als Rauschen und Gesang.« Kafka 2002a, 116.

10 Siehe hier besonders Helmholtz' (1863, 14) Unterscheidung zwischen Ton und Geräusch, wobei er das Geräusch – eine unregelmäßige akustische Frequenz – als prinzipiell unangenehme Empfindung aus dem Bereich der musikalischen Ästhetik aussondert.

tungen abgeleitet, dass wahrscheinlich keine der beiden Sprachfamilien der richtige Ursprung sein könne.

Der Text unterstreicht diese Instabilität von Bedeutung oder Benennung, die sich in Odradeks Namen manifestiert. Odradek tritt in den Text als ein linguistisches Phänomen mit hoher Unschärfe ein: seine Bedeutung kann nicht bestimmt werden. Odradek erscheint als eine Art semantischer Störung, als ein Rauschen der Signifikanten und der Sprache. Odradek ist von Beginn der Erzählung an nicht nur ein technischer Apparat, sondern ein linguistisches Rätsel. Mehr noch, diese sprachliche Unbestimmtheit spiegelt sich in der Beschaffenheit von Odradek als physischem Objekt:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. (Kafka 2002b, 283)

Dieses Zitat zeigt, dass die semantische Struktur des Namens auf einer anderen Ebene noch einmal in der Geschichte auftritt: ähnlich zum Namen regt die Form des Gegenstandes zu einer Spekulation über Zweck bzw. Bedeutung an. Aber weder die Bedeutung des Wortes noch der Zweck des Objekts können determiniert werden. Odradek hat anscheinend so etwas wie eine geschlossene Struktur, die eine bestimmte Funktionalität suggeriert, es kann aber letztlich kein intrinsischer Zweck erkannt werden. Auch eine Befragung des Objekts durch den Erzähler bringt kein weiteres Wissen, sondern bestärkt nur die Unbestimmbarkeit Odradeks. »Und wo wohnst du? ›Unbestimmter Wohnsitz‹, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern.« (Kafka 2002b, 284) Die Frage wird gefolgt von einer sehr kurzen Antwort: »›Unbestimmter Wohnsitz‹«. Diese Ortlosigkeit gehört zu den fundamentalen Qualitäten Odradeks. Es ist so unberechenbar in seinem Verhalten und Bewegungen, dass es nicht gefangen werden kann. (»Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.« Kafka 2002b, 283) Wolf Kittler merkt in seinem Text *Schreibmaschinen Sprechmaschinen* an, diese Ortsungebundenheit könne darauf hindeuten, dass es sich bei Odradek um eine Art von Radioapparat handelt, der an keine bestimmte Lokalität durch Kabel oder Drähte gebunden ist (Kittler/Neumann 1990, 158–160). Das statische Rauschen oder Rascheln, das die Äußerungen Odradeks begleitet, unterstreicht diese Vermutung, und man kann vielleicht so weit gehen zu sagen, dass die technische Eigenschaft von Rauschen – nämlich nie bei einer bestimmten Frequenz zu bleiben, sondern sich gleichmäßig über einen Frequenzbereich zu verteilen¹¹ – in der Mobilität und semantischen Unbestimmtheit Odradeks wiederzufinden ist.

11 Der Eintrag im *Großen Brockhaus* (1956, 569) hebt beispielsweise diese gleichmäßige Distribution des elektrostatischen Rauschens hervor und beschreibt ›Rauschen‹ in der Tat auch räumlich als eine »unregelmäßige« Bewegung, freilich von Elektronen und nicht wie bei Kafka von seltsamen Gegenständen: »›rauschen‹, Störeffekt bei der elektr.[ischen] Nachrichtenübertragung, wird durch unregelmäßige Elektronenbewegungen in Wirkwiderständen [...] und in Röhren [...] hervorgerufen. Das R[auschen] tritt gleichmäßig über den gesamten Frequenzbereich elektromagnet.[ischer] Schwingungen verteilt auf.«

Odradek hat keine spezifische Bedeutung, es dient keinem Zweck und es kann auch nicht eingefangen werden, aber es sucht den Lebensraum des bürgerlichen Haushalts als kleine Störung und ständiger Parasit heim. Der französische Philosoph Michel Serres macht in seinem Buch *Der Parasit* darauf aufmerksam, dass der Parasit sich eben dadurch auszeichnet, dass er keine bestimmte Position in einem ökonomischen Austausch hat, sondern den Kanal, das Medium des Handels oder Kommunikation besetzt und so zu einer Irritation von Kommunikation und Interaktion wird (Serres 1987, 64). Odradek kann, genauso wie das Rauschen oder die Störung in einem Kommunikationskanal, nicht einfach lokalisiert werden, sondern besetzt das Feld sozialer und kommunikativer Interaktion. Odradek ist niemals an einem bestimmten Ort, aber ständig und potentiell überall im Haushalt des Hausvaters. Kafkas Odradek reflektiert die komplexen Bedingungen von Kommunikationstechnologien und ihrem ubiquitären Rauschen. Das Rauschen, das Kafka in *Nachricht vom Pontus* hört, ist genau wie Odradek explizit nicht menschlich, das Singen, welches durch die Telefonleitungen des Schlosses rauscht, ist ein entsubjektiviertes Amalgam aus verschiedenen Stimmen, und auch Odradek tritt als permanente Hintergrundstörung auf, die nicht zu lokalisieren und zu identifizieren ist.

3. Unnachgiebige Geräusche

Poe und Kafka indizieren in ihren Texten die medialen Bedingungen, unter denen ihr Schreiben steht. Ihren Texten sind die Veränderungen der medialen Technologien und deren diskursiven Konsequenzen eingeschrieben. Die Beispiele aus Poes und Kafkas Werk streifen hier nur eine viel größere und tiefere Schicht, die sowohl bei Kafka als auch bei Poe zu finden ist. Poes Texte sind, wie ich gezeigt habe, durchzogen von einem leisen Ticken, es gibt jedoch auch noch andere Momente, in denen das Geräusch in seinem Schreiben auftaucht. Besonders signifikant ist hier die Detektivgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* (1841). In dieser Kurzgeschichte spielt das Geräusch und der Versuch, das Geräusch zu verstehen, eine entscheidende Rolle. Es sind die unverständbaren Äußerungen des Affen, der den Mord an den beiden Frauen beging, die von einer Vielzahl von Ohrenzeugen als sprachliche Artikulationen verstanden werden, die jedoch einer Sprache entstammt, die zwar menschlich ist, aber die sie nicht verstehen können. Es ist nun der Detektiv, der nicht der Versuchung unterliegt, anzunehmen, dass es sich um eine Sprache mit Bedeutung handeln muss, sondern der ableitet, dass es keine menschliche Äußerungen, sondern Geräusche sind, die von einem Tier hervorgebracht wurden.¹² Das Geräusch stellt hier eine besondere hermeneutische Herausforderung dar und kann im Kontext von Poes Interesse an Kryptographie als eine besondere Art der Dechiffrierung verstanden werden. Es ist hier nicht die Aufgabe des Detektivs, Sinn aus einer verschlüsselten Botschaft zu kodieren, sondern

12 Dupin erfährt über den Mord aus der Zeitung. Der Artikel informiert insbesondere darüber, dass es nur Ohrenzeugen gibt, wobei verschiedene Personen die Äußerungen als Deutsch oder Italienisch oder Russisch und so weiter identifizieren. Obwohl die Zeugen verschiedene Sprachen angeben, ist ihnen gemeinsam, dass sie alle Sprachen nennen, die sie nicht sprechen können. Diese Gemeinsamkeit bringt Dupin darauf, anzunehmen, dass es sich um keine menschliche Sprache handeln kann. Poe 1959, 395–396.

zu zeigen, dass die anscheinend verschlüsselte (in diesem Fall fremdsprachliche) Botschaft keine Bedeutung hat, sondern reines Geräusch ist.

Das bedeutungslose Geräusch tritt also auch schon bei Poe nicht nur als Störung auf, sondern wird zum Clou, der die Aufklärung des Mordes ermöglicht. Auf der anderen Seite ist bei Kafka das Geräusch nicht nur ein Objekt ästhetischen Interesses, sondern auch ähnlich wie in Poes Erzählungen *The Tell-Tale Heart* und *The Fall of the House of Usher* eine Quelle von nervlichem Zusammenbruch. Kafkas Prosaskizze *Großer Lärm* (1912) zeigt beispielsweise den Erzähler in seinem Zimmer, umgeben von der sich steigernden Lärmkulisse seines Haushalts. Türen werden geschlagen, der Vater durchquert ohne Warnung das Zimmer des Erzählers. In der Küche wird der Herd gereinigt, es wird durch die Wohnung gerufen und ein Kanarienvogel singt. Kafka beschreibt diesen Lärm, ähnlich wie Odradek, als ein ubiquitäres Phänomen, das in die Privatsphäre des Erzählers eindringt. Der Erzähler ist ähnlich zu Roderick Usher wie eine Spinne im Mittelpunkt der Geräuschquellen: »Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung.« (Kafka 2002b, 441) Der Lärm wird dabei zu einer sich steigernden Bedrohung, und die Erzählung endet mit einem buchstäblichen Zu-Boden-Gehen des Erzählers mit der Bitte an die Schwester, den Lärm doch zu beenden.

Der Vater ist weg, jetzt beginnt der zartere, zerstreutere, hoffungslosere Lärm, von den Stimmen der zwei Kanarienvögel angeführt. Schon früher dachte ich daran, bei den Kanarienvögeln fällt es mir von neuem ein, ob ich nicht die Tür bis zu einer kleinen Spalte öffnen, schlangengleich ins Nebenzimmer kriechen und so auf dem Boden meine Schwestern und ihr Fräulein um Ruhe bitten sollte. (Kafka 2002b, 441–442)

Auch wenn in dieser Textstelle die biblische Anspielung an die Verwandlung Satans in eine Schlange und ein verdrängtes inzestuöses Begehren eine medienhistorische Lesart hinten anstellen, bleibt es zentral zu sehen, dass der Lärm bzw. das ubiquitäre Geräusch ein zentrales Merkmal in Kafkas Texten ist, das den Erzähler auf das Entscheidendste herausfordert. Lärm, dies ist sowohl Kafkas als auch Poes Erzählungen eigen, breitet sich als ständiger Hintergrund aus. Es kommt dabei jedoch nicht so sehr darauf an, dass der Lärm besonders laut ist, die entscheidende historische Markierung des Mediengeräuschs ist seine Unnachgiebigkeit, seine ständige Präsenz. Eine moderne Medienlandschaft zeichnet sich ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch ihren allgegenwärtigen Netzwerkcharakter aus, diese ständige Präsenz wird aber bald nicht mehr bewusst wahrgenommen, sondern von den meisten Medienbenutzern einfach ignoriert. Die Geräusche des Straßenverkehrs werden für den Stadtbewohner Teil des alltäglichen Geschäfts, das Knistern der Grammophonplatte für den Musikliebhaber zum verschmerzbaeren Übel und das Rauschen der Radiotelegrafie für den Postbeamten zum Hintergrund, auf dem Kommunikation stattfindet. Poes und Kafkas Helden unterscheiden sich von diesen Menschen, sie sind in vielen Fällen Persönlichkeiten, die das Rauschen der Medien nicht filtern können, sondern wie moderne Medientechnologien selbst ständig auf Empfang geschaltet sind.

Bibliografie

- Attali, Jacques: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris 1977.
- Bauer-Wabnegg, Walter: *Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk*. In: Kittler/Neumann 1990, 316–382.
- Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. Reinbek b. Hamburg 1969.
- Bud, Luis J. u. Edwin H. Cady (Hg.): *On Poe. The Best from American Literature*. Durham/London 1993.
- Campbell, Timothy: *Wireless Writing in the Age of Marconi*. Minneapolis 2006.
- Eco, Umberto: *L'opera aperta*. Mailand 1962.
- Frank, Adam: *Valdemar's Tongue. Poe's Telegraphy*. In: *ELH* 72 (2005), 635–662.
- Friedman, William F.: *Edgar Allan Poe, Cryptographer*. In: Bud/Cady 1993, 40–54.
- Der Große Brockhaus, s.v. »Rauschen«. Bd. 9. 16. Aufl., Wiesbaden 1956, 569.
- Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig 1863.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*. Hg. v. Malcom Pasley. Frankfurt a.M. 2002. [2002a]
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 2002. [2002b]
- Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. New York, Frankfurt a.M. 1967.
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass. 1999.
- Kern, Stephen: *1890–1914. The Culture of Space and Time*. Cambridge, Mass. 1983.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1995.
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993. [1993a]
- Kittler, Friedrich: *Signal-Rausch-Abstand*. In: Kittler 1993, 161–181. [1993b]
- Kittler, Wolf: *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler/Neumann 1990, 75–163.
- Kittler, Wolf u. Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg i.Br. 1990.
- Landes, David S.: *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Cambridge, Mass. 2003.
- Mumford, Lewis: *Technics and Civilization*. San Diego 1934.
- Neumann, Gerhard: *Nachrichten vom »Pontus«*. *Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler/Neumann 1990, 164–198.
- Poe, Edgar Allan: *Poe's Poems and Essays*. Hg. v. Andrew Lang. London/New York 1958.
- Poe, Edgar Allan: *Poe's Tales of Mystery and Imagination*. Hg. v. Pádraic Colum. London/New York 1959.
- Regan, Robert (Hg.): *Poe. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs 1967.
- Richards, Eliza: *Lyric Telegraphy: Women Poets, Spiritualist Poetics and the »Phantom Voice« of Poe*. In: *The Yale Journal of Criticism* 12 (1999), 269–294.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. München 1997.
- Rosenheim, Shawn J.: *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore 1997.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1977.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt a.M. 1987.
- Shannon, Claude E.: *Mathematical Theory of Communication*. Urbana 1949.
- Weber, Jean-Paul: *Edgar Allan Poe or the Theme of the Clock*. In: Regan 1967, 79–97.

PATRICK STOFFEL

Groteskes bei Rabelais und E.T.A. Hoffmann oder Groteske: ein Komparameter

Seit Michail Bachtins Arbeiten zu Rabelais hat die darin entwickelte Groteske-Konzeption eine umfassende Rezeption erfahren, nicht nur in den Literaturwissenschaften, sondern in den Kulturwissenschaften überhaupt. Das Groteske hat sich dabei als ein fruchtbares Werkzeug erwiesen, das aber auch, und gerade deswegen, öfters unreflektiert angewandt wird. Hierbei wird gerne übersehen, dass Bachtins dynamische Konzeption des Grotesken in Rabelais' Werk zu einer bestimmten Ausprägung, nicht aber zu einer endgültigen Form gelangt ist. Eine solche Festlegung des Grotesken auf einen bestimmten Ausdruck widerspräche der Programmatik der Konzeption. Bachtin selbst möchte die Metamorphose des Grotesken in einem Kanon des grotesken Realismus erfassen, wofür er mit seinen Arbeiten zu Rabelais einen Anfang macht; einen Anfang nicht in chronologischer, sondern in systematischer Hinsicht. Darüber hinaus gibt er Rück- und Ausblicke auf den Kanon des grotesken Realismus, ohne dass diese ihren Gegenstand mehr als nur erahnen ließen. Ein solcher Ausblick ist den deutschen Romantikern gewidmet, unter ihnen auch E.T.A. Hoffmann, dessen Werk Bachtin großen Einfluss »auf die weitere Entfaltung der neuen Groteske in der gesamten Weltliteratur« (Bachtin 1995, 87) attestiert. Im Folgenden soll nun dem Grotesken bei E.T.A. Hoffmann nachgegangen werden, und zwar hinsichtlich der speziellen Ausprägung als auch der Veränderungen, welche es seit Rabelais erfahren hat. Hierfür wird das Groteske, wie es Bachtin programmatisch für Rabelais herausgearbeitet hat, noch einmal vorgestellt. Bei E.T.A. Hoffmann findet sich Groteskes vielfach und ziemlich heterogen gestaltet; der Grund dafür, dass an dieser Stelle einzig die *Prinzessin Brambilla* berücksichtigt wird, liegt darin, dass in ihr, wie wir sehen werden, eine qualitative Differenz in der Gestaltung des Grotesken besonders deutlich zum Tragen kommt. Diese wird aber erst dann ersichtlich, wenn das Groteske als ein Werkzeug des Vergleichs nicht bloß Maßstab, sondern selbst Gegenstand der Untersuchung ist.

1. *Gargantua et Pantagruel* – die Geburt des grotesken Körpers

Groteske Motive finden sich schon sehr früh. In den weiteren Kreis der Kunstbetrachtung aber tritt der Begriff des Grotesken erst relativ spät ein. Das erste Mal taucht er in der Renaissance auf, wo bei Ausgrabungen in Rom am Ende des 15. Jahrhunderts eine bis dahin unbekannte Art der römischen Ornamentmalerei entdeckt wurde, die, abgeleitet von dem italienischen Wort für Grotte, *grotta*, *la grottesca* genannt wurde. Ihre Besonderheit liegt im spielerischen Umgang mit Pflanzen-, Tier- und menschlichen Formen, die ineinander übergehen und gleichsam auseinander entstehen. Im steten Übergang von einer Form zur anderen drückt sich die innere Bewegung des Lebens aus, ohne dass eine der Formen zu klar umrissenem, fertigen Ausdruck gekommen wäre, in der »ewigen Unfertigkeit des Lebens« (Bachtin 1995, 83).

Rabelais gestaltet diese Unfertigkeit des Lebens motivisch in den Geburten seiner beiden Protagonisten. Gargamella, die mit Gargantua im elften Monat schwanger ist,

verschlingt anlässlich eines Festschmauses, zu dem ihr Mann Grandgousier geladen hat, sechzehn Fass, zwei Eimer und sechs grosse Töpfe voll Kutteln. Kutteln (*gaudebillaux*) aber »sont grasses tripes de coiraux. Coiraux sont beufz engressez à la creche et prez guimaulx. Prez guimaulx sont qui portent herbe deux fois l'an. D'iceulx gras beufz avoient faict tuer troys cens soixante sept mille et quatorze, pour estre à mardy gras sallez« (Rabelais 1995, 68). Zentrales Motiv ist der Überfluss: der viermalige Gebrauch des *fett* (*gras*) und seiner Ableitungen steigert die Fülle des Wachstums bis hin zur gigantischen Menge der geschlachteten Ochsen. Daneben deutet sich durch die Kutteln bereits der verschlungene Themen-Komplex dieser grotesken Szene an: die unauflösbare Verknüpfung von Leben, Tod, Geburt, Ausscheidung und Essen. Kutteln, die Innereien der Mastochsen, deren zugleich verschlingender und ausscheidender Bauch, werden wiederum von Gargamella verschlungen und gelangen in deren Leib. Da in den Kutteln, auch wenn diese gewaschen werden, doch Kot zurück bleibt, und sich so eine schöne Menge Kot in Gargamella anhäuft, verschwimmt die Grenze zwischen dem essbaren und dem essenden Körper; die Kutteln werden in Gargamellas eigenem Darm wiederum zu Kot. Menschlicher und tierischer Leib vermischen sich, sind unauflösbar miteinander verflochten. Im Akt des Essens, zentral für den grotesken Körper, verdichtet sich das ganze Motivsystem noch einmal: Es offenbart sich die Unfertigkeit und Geöffnetheit des Körpers und dessen Beziehung zur Welt. Er geht über seine Grenzen hinaus, »er schluckt, verschlingt, zerteilt die Welt, nimmt sie in sich auf, bereichert sich und wächst auf ihre Kosten« (Bachtin 1995, 323). Im Akt des Essens verarbeitet der Mensch die Welt; in einem »für den Menschen positiven Sinn« (Ebd.) ist die Grenze aufgehoben. Darüber hinaus, so wird sich zeigen, haben die Kutteln auch Anteil an der Geburt Gargantuas. Stilistisch findet sich diese Entgrenzung und Vermischung in dem Kettenprinzip wieder, durch welches in der zitierten Passage ein Glied in das andere greift; ein und dasselbe Wort beendet den einen Satz und beginnt den nächsten. Wie in der grotesken Ornamentmalerei bildet diese Komposition eine unauflösbare Einheit, in welcher die einzelnen Glieder ineinander übergehen und auseinander entstehen (vgl. Bachtin 1995, 263).

Ein anderes stilistisches Mittel der grotesken Darstellung findet sich im folgenden Kapitel, beim Bechern: »Mouillez vous pour seicher, ou vous seichez pour mouiller?« (Rabelais 1995, 72) Es ist der Chiasmus, eine einfache Form der Inversion. Motivisch findet sich diese Inversion, die Umkehrung, im darauf folgenden Kapitel bei der tatsächlichen Geburt. Bei Gargamella, welche durch den übermäßigen Konsum von Kutteln Durchfall bekommen hat, tritt bereits der Dickdarm nach außen, was erst fälschlich für das austretende Neugeborene gehalten wird. In einer ersten Inversion wird Innen und Außen verkehrt. Durch zu stark adstringierende Mittel aber bekommt Gargamella nun Verstopfung, worauf sich die Kotyledonen der Gebärmutter nach oben hin öffnen. Da schlüpft das Kind nun hindurch, wandert durch den Körper nach Oben und tritt zum linken Ohr Gargamellas aus deren Körper aus. In dieser zweiten Inversion wird Oben und Unten verkehrt; die gewohnte Ordnung *steht Kopf*.

Die allermeisten Merkmale des grotesken Körpers finden sich in dieser Geburtsszene: Er ist nicht in sich geschlossen, sondern durch seine Körperöffnungen zur Welt hin geöffnet. Über diese Öffnungen, den Mund, die Nase, die Geschlechtsorgane, den Verdauungstrakt und andere, durch welche der groteske Körper aus sich heraustreten und umgekehrt die Welt in ihn eindringen kann, nimmt er in Momenten wie dem Koitus, der Schwangerschaft, der Geburt, dem Essen, Trinken und Sich-Entleeren an der inneren

Bewegung des Lebens teil – der nun aufgebrochene menschliche Körper ist durchsetzt von Pflanzen und Tieren, von der Welt. In der Inversion von Außen und Innen, von Oben und Unten stellt der groteske Körper die gewohnte Ordnung auf den Kopf.

Ein letztes zentrales Moment des grotesken Körpers, die Vermischung zweier Körper, eines sterbenden und eines geborenen werdenden, tritt uns bei der Geburt Pantagruels, Sohn des Gargantua, entgegen. »Badebec [...] mourut du mal d'enfant, car il [Pantagruel] estoit si merueilleusement grand et si lourd qu'il ne peut venir à lumiere sans ainsi suffocquer sa mere.« (Rabelais 1995, 314) Badebec, die Frau des Gargantua und Mutter des Pantagruel, verstirbt bei dessen Geburt. Pantagruel ist als ein Neugeborenes aus dem Geschlecht der Riesen per se schon die Verkörperung des Grotesken. Nicht alleine durch die in dieser Szene noch einmal ausdrücklich erwähnte Hyperbolie des Körpers, sondern vor allem auch durch ihre natürliche Verbundenheit zur Welt in der Verbindung von Körper und topographischem Relief sind die Riesen genuin groteske Gestalten. Die meisten lokalen Riesenlegenden verbinden Naturerscheinungen und die geographische Beschaffenheit der Gegend wie Berge, Flüsse, Felsen und Inseln mit dem gigantischen Leib der Riesen (vgl. Bachtin 1995, 370). So sind Gargantua und Pantagruel durch unzählige Naturerscheinungen in Frankreich, deren Namensgeber sie sind, unzertrennlich mit der dortigen Landschaft verknüpft. Der Körper des Riesen ist schon immer ein zur Welt hin geöffneter Körper, der wie kein anderer begangen werden kann, wie dies der Erzähler Alcofribas (Anagramm, ein weiteres stilistisches Verfahren der Inversion) anlässlich seines sechsmonatigen Ausfluges in den Schlund seines Protagonisten Pantagruel vorführt.

Gargantua, der beim Tod seiner Frau zunächst in Tränen ausbricht, überkommt angesichts seines neugeborenen Sohnes dann doch ein fröhliches Lachen: »Ho, ho, ho, ho! que suis ayse! Beuvons, ho! Laissons toute melancholie!« (Rabelais 1995, 320) Im Körperdrama, das sich anlässlich der Geburt Pantagruels abspielt, sind Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten. Der individuelle, in sich geschlossene Körper wird, wenn nicht aufgehoben, so doch zurückgestellt hinter den grotesken Körper, der nicht für sich ist, sondern immer schon Medium des sich ewig erneuernden Lebens. Der groteske Körper *ist* nie, er *wird*. Er zeigt die Äußerungen des Lebens nicht in deren (nie erreichter) Vollendung, sondern in der Metamorphose, der Transformation in der Zeit inbegriffen. So wandelt sich Badebecs sterbender Körper zu einem Körpergrab, aus dem gleichzeitig das neue Leben entspringt. Die positive Anerkennung und Verarbeitung dieses Umstandes, dass wir genuin groteske Gestalten sind, äußert sich im befreienden Lachen Gargantuas und in seiner Aufforderung zum Trinken. Lachen und Trinken sind die bei Rabelais vorgestellten Herangehens- und Verarbeitungsweisen, die auch in literarischen Verfahren wie der komischen Inventarisierung der Welt (vgl. Bachtin 1995, 416–422) in der Arschwisch-Episode (1. Buch, 13. Kapitel) zum Tragen kommen. Durch die komische Inventarisierung der Welt erlangt ein jeder der in dieser Episode vorgestellten Gegenstände eine zweite Wahrheit, die ihn aus der gewohnten Ordnung dieser Welt löst und ihn an der grotesken, fröhlichen Welt Anteil nehmen lässt. Gleichzeitig verlassen deren Bezeichnungen bei Rabelais ihre eindeutige Bestimmbarkeit; das zweitönige, ambivalente Wort strukturiert den der grotesken Welt gemäßen grotesken Text. Rabelais besetzt, an der Sprachgrenze zwischen Latein und Vulgärsprache schreibend, einen im französischen Sprachraum einmaligen historischen Zeitpunkt, um in der neuen Schriftsprache Französisch das ambivalente, weil noch neue, dadurch nicht eindeutig belegte geschriebene Wort zu *schöpfen*.

Im Westen sahen die Interpreten in der von Bachtin proklamierten Polyphonie des lebendigen Romanwortes, in der Volkskultur als Gegenkultur, wie Bachtin sie an Rabelais entwickelte, vor allem das demokratischste aller literarischen Verfahren, welches es gestattet, absolut verbindliche Wahrheiten, die übliche Ordnung, überhaupt alle Hierarchien zu verlachen und zu relativieren, indem durch das Groteske das Unterste nach oben und das Oberste nach unten gekehrt wird. Dass mit Kristeva die Anfänge der Bachtin-Rezeption in die Ereignisse rund um den Mai 1968 fielen, war dieser Sichtweise bestimmt förderlich. Im Osten, der ehemaligen Sowjetunion, wird vor allem auf die dieser Ambiguität entgegengesetzte Tendenz der markant kollektivistischen und materialistischen Züge des grotesken Körpers, wie sie gerade auch in der Geburtsszene Pantagruels erkannt werden, hingewiesen. Bachtin, der vermeintliche Antisystematiker, so wird gesagt, präsentiere ein rigide ideologisches, geschlossenes System von utopischem Charakter.¹ Aber dieser vor allem an Bachtins Werk entbrannte Streit vergisst darüber hinaus das Werk Rabelais, an welchem Bachtin sein Konzept des Grotesken entwickelte. Wenn auch die heutige Forschungslage zu Rabelais durch und durch von Bachtins Theorie durchsetzt ist, so darf doch dieser ›Ost-West-Konflikt und dessen Streitpunkte nicht auf Rabelais übertragen werden. Es scheint, wie Renate Lachmann bemerkt, als verlange die Beschäftigung mit dem Grotesken auch groteske Argumente, indem »die Semantik der Repression einerseits und die des Protestes andererseits hybridisiert werden«, so dass »Zonen der Unentscheidbarkeit bezüglich der Prädikate sich ausbreiten.« (Lachmann 2004, 51) Und genau darin liegt die wahrhaft ambivalente Wahrheit des Grotesken. Das Groteske, und das wird öfters übersehen, stellt die Ordnung nicht auf den Kopf, um die auf den Kopf gestellte Ordnung als neue Ordnung zu installieren. Im grotesken Vorgang der Auflösung von in sich geschlossenen und fertigen Entitäten wird die Möglichkeit einer festen, alleingültigen Ordnung – auch die der Demokratie – überhaupt verneint. Das Groteske, und Rabelais hat es erkannt, muss sich selbst grotesk sein, auch wenn dies auf sein eigenes Werk nur bedingt zutrifft. Die Permeabilität, d.h. die Durchlässigkeit des grotesken Körpers ist bei ihm motivisch gestaltet und in der Wortschöpfung und in einzelnen stilistischen Mitteln wie der Inversion auch verwirklicht. Aber ein Werk, indem das Groteske die literarische Darstellung durch und durch bestimmt, ein Werk, das sich selbst grotesk ist, hat erst E.T.A. Hoffmann geschaffen.

2. Die groteske Gestalt der *Prinzessin Brambilla*. Protagonistin und Werk zugleich

Die *Prinzessin Brambilla* ist ein Capriccio nach Jacques Callot. Wie auch in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* ist der lothringische Radierer und sein druckgraphisches Werk explizit Inspirationsquelle für das dichterische Schaffen Hoffmanns. So schreibt Hoffmann in den *Fantasiestücken*: »Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer

¹ Zu diesem ›Ost-West-Konflikt in der Bachtin-Rezeption vgl. Stewart 2004.

alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen.« (Hoffmann 1993, 18)

Als solch groteske Gestalten erscheinen die Protagonisten, allen voran Giglio, auf dem Korso. Diesem rät Celionati zu folgender Maske: »Je abenteuerlicher, je abscheulicher, desto besser! eine tüchtige Nase« (Hoffmann 1985, 787). Gleich folgenden Tages beschafft sich Giglio eine solch abenteuerliche und abscheuliche Maske: »Eine seltsame mit zwei hohen Hahnfedern geschmückte Kappe, dazu eine Larve mit einer roten, in hakenförmigem Bau und unbilliger Länge und Spitze alle Exzesse der ausgelassensten Nasen überbietend« (Hoffmann 1985, 787). Mit Hilfe dieser Maske gelingt es Giglio, die Traumgestalt der Prinzessin aufzuspüren, ohne dass die groteske Gestalt als solche selbst Zweck und Ziel der Bestrebungen wäre. Diese Darstellungsweise, das Skurrile und Groteske als wahre Gestalt des im Menschen Verborgenen, entspricht zwar ganz dem von den Interpreten vereinfachten serapiontischen Prinzip, in welchem die innere Wirklichkeit sich zur einzigen Realität verdichtet, die der *Prinzessin Brambilla* immanente Poetik geht aber über dieses vereinseitigende Prinzip hinaus, um, wie sich zeigen wird, den »chronischen Dualismus« (vgl. Sasse 2001, 66f.) zu überwinden.

Eine andere groteske Gestalt ist der Magus, welcher einen silbernen Trichter als Mütze auf dem Haupt trägt. In der Tradition der Groteske dient dieser Trichter als Requisit, über das der groteske Körper sich zur Welt hin öffnet und umgekehrt als Öffnung, durch welche die Welt in den Körper eindringt (vgl. hierzu Kremer 1995, 28). Als trichterförmig sublimierte Gebärmutter entspringen ihm die Kopfgeburten des Magus immer dann, wenn dieser in einem Buch liest. So singen die Mohren, beim Einzug in den Palast Pistoja hinter dem Magus einhergehend, eine Lautabfolge, aus welcher sich der Name der Prinzessin herauslesen lässt, während der Magus in einem Buch liest. Wie hier die Prinzessin, so entspringt gegen Ende des *Capriccios* das Urdarland dem Trichter des Magus; das Groteske, in seiner Entgrenzung des Körpers, der Aufhebung der Grenze von Innen und Außen, versinnbildlicht durch den zur Welt hin geöffneten Trichter, lässt uns im Karneval² wie in der Lektüre die zweite, ebenso wahre Wirklichkeit erfahren.

Aber nicht nur an dieser Stelle finden sich autopoetische Reflexionen im Text, welche das Groteske als zentrales Moment der Dichtung offenbaren. Wenn Celionati, welcher das Verwirrspiel, wie Hoffmann den Text, inszeniert, die Bürger Roms – und mit ihnen die Leser – zur Teilnahme am Suchspiel nach der Prinzessin und dem Prinzen auffordert, empfiehlt er ihnen das Tragen »unmässig großer Brillen« (Hoffmann 1985, 784), um zu entdecken, was vor der Nase steht. Das Groteske ist einerseits ein literarisches Verfahren, die Erfahrung der zweileibigen Gestalt, der doppelten Welt, des Grotesken also, zu gestalten, andererseits ist der Lektürevorgang wiederum ein groteskes Geschehen, in welchem die Grenze zwischen Buch und Welt, zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Innen und Außen, durchlässig wird.

Die Verdoppelung der Gestalt im grotesken Körper bedeutet aber nicht, dass die zweite, groteske Gestalt nun Anspruch auf die alleinige Realität erhöhe. Im Zweikampf zwischen dem Schauspieler Giglio Fava und dem Capitano Pantalon, in welchem sich der chronische Dualismus in seiner reinsten Form äußert, treten zwei Ausprägungen einer und derselben Gestalt gegeneinander an. Mit dem auf dem Korso laut belächeln

2 Zum Karneval in der *Prinzessin Brambilla* vgl. Sasse 2001.

Tod des Schauspielers Giglio Fava, welcher sich als ein »aus Pappendeckel geformtes Modell [...] mit Rollen aus den Trauerspielen eines gewissen Abbate Chiari erfüllt« (Hoffmann 1985, 889) entpuppt, findet die alte Gestalt einen humoristischen Tod, damit die neue in einer ebenso humoristischen Wiedergeburt *zur Welt kommt*. Die alte Gestalt des schlechten Schauspielers Giglio Fava, der in seinem Innern »ganz und gar Prinz Taer« (Hoffmann 1985, 780), die Rolle des Abbate Chiari, die er gerade auf der Bühne verkörpert, ist, besaß keinen Identitätskern, welcher sich durch die Gestaltwandlungen hätte bewähren können. Aber auch die neugeborene Gestalt des Capitan Pantalon alias Prinz Chiapperi ist bloß eine weitere Rolle, in welche Giglio, der glaubt, seine alte Gestalt des Schauspielers getötet zu haben, schlüpft. Und eben gerade darin, dass er glaubt, die alte, falsche Gestalt getötet zu haben und als neues, wahres Ich wiedergeboren zu sein, liegt der chronische Dualismus, an dem er krankt. D.h. der chronische Dualismus ist nicht, wie der Maler Reinhold meint, »jene seltsame Narrheit, in der das eigene Ich sich mit sich selbst entzweit« (Hoffmann 1985, 894), sondern der Irrglaube, es gäbe eine einfache Persönlichkeit jenseits der Doppelgestalt, wofür es der Ausmerzungen der falschen Gestalt bedürfe, der einseitigen Aufhebung. Auch der Capitan Pantalon, der beschließt, »länger keine Illusion und Fantasterei zu ertragen, sondern beide schonungslos zu vernichten« (Hoffmann 1985, 899), gibt sich so als weitere Illusion zu erkennen, dergestalt es ihm nicht möglich ist, die Prinzessin Brambilla, Protagonistin und Werk zugleich, aufzufinden.

Die völlige Heilung vom chronischen Dualismus vollzieht sich erst im Urdarland, welches sich dem Liebespaar durch den grotesken Lektürevorgang des Magus eröffnet. Dort, wo sie in den spiegelhellen Urdarsee schauen, und sich darin, in ihrem Spiegelbild, als wahrhaft doppelgestaltig erkennen, brechen sie in das heilende Lachen aus. Der Heilungsprozess bringt die Erkenntnis, dass die Vervielfältigung des Bewusstseins, der Gestalt, kein pathologisches Zuviel, keine Abweichung von der Norm, sondern Vervollständigung, Erreichen derselben darstellt. D.h. nicht das in sich geschlossene, mit sich einfach identische Bewusstsein ist gesund, sondern das immer schon verdoppelte, welches sich als solches auch erkennt (vgl. hierzu Bergengruen 2004, insb. 136f.). Im Lachen, welches die beiden befällt, erkennen und bewältigen sie ihre Doppelgestalt und die der Welt. Es ist dieses Lachen, welches die Doppelgestalt der Groteske strukturiert sowie wirklich erkennt und verarbeitet.

Auf der Ebene der Dichtung, des Wortes, zeigt sich die groteske Doppelgestalt im mobilen, werdenden und vergehenden *Ich*, welches sich selbst ausstülpt und umgekehrt die sinnlich erfahrbare Umwelt in sich aufnimmt. Umwelt- und Selbstwahrnehmung werden ohne abzusetzen miteinander verbunden.³ Auch hier reflektiert Hoffmann eine idealtypische Lektüre. Im Tanz des Giglio mit der unbekanntenen Schönen sagt sie zu ihm: »Sieh, wie dich umkreisend ich dir entschlüpfe in dem Augenblick, da du mich zu erhaschen, mich festzuhalten gedachtest!« (Hoffmann 1985, 870f.) Worauf er bemerkt: »[...] so wie ich dich erfaßte, wärest du ja nicht mehr – schwändest hin in Nichts! [...] Und doch, Schönste, bleibt ewig nur dein Tanz und das ist gewiß das Wunderbarste an dir« (Hoffmann 1985, 871). Weniger erfreut, aber nichtsdestoweniger treffend, stellt dies auch der Künstler Reinhold fest: »Mich will es bedünken, als hetze das bunte Maskenspiel eines tollen märchenhaften Späßes allerlei Gestalten in immer schnelleren

3 Zur Gestaltung des mobilen *Ichs* vgl. Griebel 2004, insb. 58.

und schnelleren Kreisen dermaßen durcheinander, daß man sie gar nicht mehr zu erkennen, gar nicht mehr zu unterscheiden vermag.« (Hoffmann 1985, 898)

Darin zeigt sich ein weiteres zentrales Merkmal des Grotesken, die Inversion des Sinns⁴. »Um sich selbst als wiederholbares ästhetisches Ereignis anbieten zu können« (Kremer 1995, 30), hat der Text selbst groteske Gestalt angenommen.

Das Groteske strukturiert die Prinzessin Brambilla mehrfach; viele der karnevalischen Gestalten weisen groteske Züge auf, in denen sich menschliche, tierische und pflanzliche Formen mischen. Traditionelle groteske Motive finden sich zuhauf. Das Groteske beschränkt sich aber nicht alleine auf die Motivwahl, sondern findet sich in der textimmanenten Poetik wieder, indem die Dichtung dem Leser eine eindeutige Begriffszuweisung verweigert. Das *Ich* der Protagonisten selbst zeigt sich in seiner Auflösung, seiner grotesken Ambiguität. Darüber hinaus wendet sich der Erzähler in auto-poetischen Reflexionen an den Leser, um die Lektüre selbst, im Text binnengespiegelt, als grotesken Vorgang auszugeben, indem die Doppelgestalt unserer selbst, von Innen und Außen, von Phantasie und Wirklichkeit, ebenso wie im Karneval, deutlicher als anderswo zutage tritt.

3. Das Groteske bei Rabelais und E. T. A. Hoffmann im Vergleich

Rabelais hat das Groteske, insbesondere den grotesken Körper, motivisch gestaltet. In für den grotesken Körper typischen Szenen wie der Geburt oder des Sich-Entleerens, wobei die Körperöffnungen und der durch diese ermöglichte Austausch des Körpers mit der Welt zentral sind, wird die Entgrenzung des grotesken Körpers durch seine Permeabilität und die Inversion von Innen und Außen vollzogen. In der Inversion von Oben und Unten wird die gewohnte Ordnung *kopfüber* gestellt und die Möglichkeit einer jeden festen, allein gültigen Ordnung oder Entität verlacht. Der individuelle Körper tritt, wenn er auch nicht ausgelöscht wird, hinter den ewig absterbenden und sich erneuernden Körper des inneren, ewig unfertigen Lebens zurück. Stilistisch versucht Rabelais diese Bewegung, wie sie die Bildende Kunst in der grotesken römischen Ornamentmalerei vollzog, nachzubilden, einerseits durch Inversionen im Satzbau wie dem Chiasmus und dem Anagramm oder dem kettengliederartigen Verknüpfen mehrerer Sätze, andererseits durch das zweitonige, neu geschöpfte Wort.

Von Rabelais zu E. T. A. Hoffmann führen verschiedene genetische Merkmale, ob indirekt über das druckgraphische Werk von Jacques Callot⁵ oder über Sterne's *Tristram Shandy*, oder aber über die direkte Erwähnung Pantagruels im *Meister Floh*⁶. Ein Überbleibsel einer solchen Linie in der Gestaltung des Grotesken mag die lange Nase

4 Die Inversion des Sinns beschreibt Kremer (1995) als eine »Zeichenbewegung«, die »den Sinn in sich selbst zurücklaufen« lässt, wobei sie »Überschuß und gleichzeitige Zurücknahme des Sinns« (29f.) ermöglicht.

5 Vgl. hierzu Reifenscheid 1996, 24: Callot beziehe sich in einigen seiner grotesken Figuren auf die damals berühmten *Songes drolatiques de Pantagruel*, von Richard Breton 1565 in Paris publiziert.

6 »Wahr ist es, daß Thetel im Zorn in die Salzmeste griff, die er auf Reisen gewöhnlich am Gürtel zu tragen pflegt, wie Pantagruel seine Gewürzbarke«. Hoffmann 2004, 339.

sein, welche Giglio auf dem Corso zur Schau stellt. Diese Nase, traditionelle Ausprägung der grotesken Gestalt, ist bei Hoffmann aber nicht mehr eingebettet in den verschlungenen Komplex der leiblich-materiellen Motive, worin sie bei Rabelais als Körperöffnung eine zentrale Rolle für den hyperbolischen, durchlässigen, kopfüber gestellten, ewig unfertigen Körper spielt, sondern ist die äußere Gestaltung des nun neu entdeckten und formulierten grotesken Ichs. Hoffmanns Protagonisten treten auf dem Corso in ihrer grotesken Doppelgestalt auf, wobei im Verlauf der Erzählung verschiedene Metamorphosen vor sich gehen, alte Körper abgeworfen und neue gestaltet werden. So geht als erstes Giglios Gestalt als Schauspieler, in der er verschiedene Rollen *ganz und gar* gestaltet, in die Brüche. Seine karnevaleske Doppelgestalt aber, der Capitan Pantalon, ist auch nicht das gesuchte, wahre Ich; auch er ist eine Illusion. Erst da, wo Giglio in den Urdarsee blickt und sich darin widerspiegelt, erkennt er seine ursprünglich doppelte Identität, welches kein Zuviel, sondern erst die Vervollkommnung des Bewusstseins ist, und bricht in das die Groteske anerkennende Lachen aus. Die groteske Gestalt des Körpers bei Rabelais, welcher sich in seiner Sinnlichkeit als Teil und Teilnehmer des sich wandelnden, unfertigen Lebens in dieser Welt erfährt, hat sich bei Hoffmann in die groteske Gestaltung des Bewusstseins hinein verlagert. Er gestaltet die Rabelais noch fremde innere Unendlichkeit des Individuums.⁷

Darüber hinaus gelingt es Hoffmann, das Groteske nicht nur motivisch, sondern auch in der sprachlichen Darstellung so zu gestalten, dass der Text sich selbst grotesk wird. Das Ich seiner Protagonisten löst sich im Laufe der Erzählung auf, wird und vergeht, stülpt sich aus und vereinnahmt die Umwelt. Der Karneval wirbelt die Gestalten immer schneller durcheinander, so dass die Charaktere im Buch, aber auch die Leser, nicht mehr eindeutig zu erkennen, nicht mehr zu unterscheiden vermögen. In mehreren autopoetischen Reflexionen zeigt Hoffmann, dass darüber hinaus auch gerade der Akt der Lektüre ein grotesker Vorgang ist, in welchem die groteske Doppelgestalt von Innen und Außen, von Fiktion und Wirklichkeit, deutlicher als anderswo erfahrbar wird.

So ist das Groteske, in der von Bachtin initiierten metamorphotischen Konzeption, auch jenseits des Aktes der Ausscheidung ein Ort der Reflexion über die literarische Produktion und Rezeption selbst (vgl. Griebel 2004, 58) und eignet sich, aufgrund der Permeabilität seiner offenen und in sich wandelbaren Konzeption, die den Vergleich auch der unterschiedlichsten Medien geradezu erzwingt und zugleich erst ermöglicht, als ein Parameter des komparatistischen Arbeitens überhaupt: ein Komparameter.

Bibliografie

- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M. 1995.
 Bergengruen, Maximilian: Die heitere Therapie. Persönlichkeitsspaltung und Groteske in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: Colloquium Helveticum 35 (2004), 119–141.
 Griebel, Christina: Urin und Pink – Der groteske Leib am Ort des Machens. In: kultuRRevo-
 lution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 48 (2004/2), 52–58.

7 Vgl. Bachtin 1995, 95. Bachtin bemerkt, dass die innere Unendlichkeit des Individuums der Renaissance fremd war, die Romantik dieselbe aber bloß dadurch entdecken und gestalten konnte, dass die Renaissance die groteske Methode ermöglicht hatte.

- Hoffmann, E.T.A.: Jacques Callot. In: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarb. v. Gerhard Allroggen u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M. 1993, 17f.
- Hoffmann, E.T.A.: Meister Floh, in: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 6: Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814–1822. Hg. v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Anhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel u. Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M. 2004, 303–467.
- Hoffmann, E.T.A.: Prinzessin Brambilla, in: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarb. v. Gerhard Allroggen. Frankfurt a.M. 1985, 767–912.
- Kremer, Detlef: Literarischer Karneval. Grotiske Motive in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 3 (1995), 15–30.
- Lachmann, Renate: Der Bachtinsche Grotiskebegriff und die postsowjetische Literatur (das Beispiel Vladimir Sorokin). In: kultuRRévolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 48 (2004/2), 44–51.
- Rabelais: Œuvres complètes, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, réédition corrigée et entièrement refondue. Paris 1995.
- Reifenscheid, Beate: E.T.A. Hoffmann als Illustrator. Von Grotisken und Capricci. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 4 (1996), 20–32.
- Sasse, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom »chronischen Dualismus« zur »Duplizität des irdischen Seins« in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 9 (2001), 55–69.
- Stewart, Neil: Karneval und Konzeptualismus. Zur russischen Rezeption Michail Bachtins in den achtziger und neunziger Jahren. In: kultuRRévolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 48 (2004/2), 34–43.

ALEXANDRA RASSIDAKIS

Darstellungen von Abwesenheit:
Trauerarbeit mit Vanitassymbolen bei
Anna Seghers und David Bailly

In Anna Seghers Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (1963) wird mit den Mitteln der Phantastik eine Begegnung über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg inszeniert: Ein Schulausflug, der vor dem ersten Weltkrieg stattfand, wird in die Gegenwart der im mexikanischen Exil lebenden Erzählerin geholt. Das Besondere bei dieser Darstellung des Vergangenen ist die nachträgliche Perspektive: der Ausflug wird nicht neutral geschildert, sondern im Wissen um die Zukunft, die sich in diesem Falle als die Gewissheit über Vernichtung und Tod ausnimmt. Das Wissen der Erzählerin kontaminiert somit die Schilderung von der heiteren Versammlung der Jugendlichen, wobei bei jeder Gelegenheit die Allgegenwart des Todes hervorgehoben wird. Die Art der Darstellung gestaltet sich nach dem Prinzip ›heute Leben – morgen Tod‹ und lässt sich, wie ich zeigen möchte, als moderne Umsetzung des Eitelkeitstopos lesen, der auf der Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit basiert. Daher wird im Folgenden dieser Text vor dem Hintergrund der Vanitas-Tradition betrachtet und dem *Stilleben mit Vanitassymbolen* von David Bailly aus dem 17. Jahrhundert gegenübergestellt werden. Die plastische Darstellung des Abwesenden in Verbindung mit der Thematik der Vergänglichkeit, beides Elemente, die besonders ausgeprägt in der Gattung Stilleben anzutreffen sind, stellen zentrale Merkmale sowohl des Textes von Seghers als auch des Gemäldes von Bailly dar.

Das Werk von Bailly ist kein *reines* Stilleben: das Stillebenarrangement wird durch ein Selbstporträt ergänzt, wodurch ein Subjekt eingeführt wird, aus dessen Perspektive, wie es zu zeigen gilt, die Abwesenheit als Verlust erfahren wird. Die bildliche Darstellung des Abwesenden, durch welche die Grenze zwischen Lebenden und Toten aufgehoben wird, stellt so gesehen die temporäre Aufhebung des Verlustes dar. Hierin besteht eine weitere Parallele zu dem Text von Seghers, der sich, obgleich er das Schicksal einer gesamten Generation schildert, als persönliche Erfahrung von Verlust präsentiert: Die Erzählerin nimmt das sie umgebende Exil als schmerzvolle Abwesenheit der vertrauten Welt wahr und schreibt sich als trauerndes Subjekt in den Text ein. Trauer bestimmt ihre Wahrnehmung und dient als Motor des Erzählens, das demnach als Trauerarbeit im Sinne Freuds verstanden werden kann. Das Eintauchen in die Vergangenheit, das in seinem spezifischen Oszillieren zwischen allgemeinem und persönlichem Schicksal die Handlung ausmacht, erweist sich als heilsam, denn es wird als Präsenz des Abwesenden erfahren und bedeutet somit eine temporäre Aufhebung des Verlustes. Der Text von Seghers und das Bild von Bailly dienen daher als Anlass, Trauerarbeit in der Kunst als Darstellung von Abwesenheit zu betrachten.

Es erscheint sinnvoll, der eigentlichen Bild- bzw. Textanalyse einige Grundüberlegungen voranzuschicken, um so die zwei theoretischen Pole darzulegen, mit deren Hilfe in dieser Arbeit über die Möglichkeit der Darstellung von Abwesenheit nachgedacht werden soll: Als erstes gilt es, den Vanitastopos in der ikonologischen Tradition des Stillebens als grundsätzliche Inszenierung von Abwesenheit zu präsentieren. Die Thematik der Darstellung von Abwesenheit soll mit dem Freudschen Konzept der

Trauerarbeit verbunden werden: Wenn, wie es in den hier angeführten Beispielen der Fall ist, eine Erzählinstanz eingeführt wird, aus deren Perspektive die Abwesenheit als Verlust empfunden wird, dann ist die Thematisierung von Abwesenheit und das Festhalten an der einstigen Anwesenheit als Trauerarbeit zu lesen. Daher soll in einem zweiten Schritt der Freudsche Begriff der Trauerarbeit als ein Zurückholen des verlorenen Objektes während des Erinnerungsprozesses und durch ihn kurz erläutert werden, sowie damit zusammenhängend der Ansatz des Kunsthistorikers Maurice Owen zur Darstellung des verlorenen Objektes in der Kunst.

1. Trauerarbeit und die bildliche Darstellung des Abwesenden

Stilleben galten über Jahrhunderte als eine minderwertige Kunstform, geeignet als Übung für angehende Künstler. In der Klassifikation der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts rangiert das Stilleben an letzter Stelle, da es dem Prinzip der *Imitatio* und nicht der *Inventio* entspricht.¹ Ein weiterer Grund für diese Geringschätzung ist das *Sujet*: Stilleben werden auch *Rhopographien* genannt, weil sie Alltagsgegenstände abbilden und im Gegensatz zur Historienmalerei oder der religiösen Malerei nicht auf eine ›große Erzählung‹ rekurrieren. Daher wurden sie immer wieder als uninspirierte Abbildungen der Alltagswelt eingeschätzt, die von Fleiß und Geschicklichkeit zeugen, jedoch kaum als Ausdruck künstlerischer Imagination zu betrachten sind. Die verhältnismäßig limitierte thematische Auswahl schafft ein starkes Traditionsbewusstsein: Jedes Gemälde reiht sich in die Tradition ein, wodurch das Hauptaugenmerk auf die Ebene der Ausführung gerichtet wird. Es erstaunt daher nicht, dass die Neuerungen sich vor allem auf der Ebene der Technik vollziehen:² Der Gebrauch der Perspektive, die Brillanz des Farbauftrags sowie der gekonnte Einsatz von Licht- und Schatteneffekten tragen dazu bei, die Plastizität der abgebildeten Gegenstände und die unterschiedliche Beschaffenheit der Materialien zu betonen. Auf diesen Aspekt der Materialität sowie auf den Gestus des Zurschaustellens, also die Hervorhebung der Artifizialität der Komposition, ist die der Meisterwerke der Gattung innewohnende Faszination zurückzuführen.³ Die abgebildeten Gegenstände eines barocken Stillebenarrangements sind immer doppelt kodiert: Neben ihrer materiellen Präsenz verweisen sie auf eine göttliche Ordnung und sind somit Träger einer metaphysischen Botschaft. Das Abwesende ist nicht nur geographisch oder zeitlich nicht präsent, sondern auch im Sinne einer höhe-

1 Über die historische Wertschätzung des Stillebens siehe König 1996, 54f.

2 Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen zur Technik der Darstellung der niederländischen Stilleben bei Grimm 1993, 185–200.

3 Die das Barock kennzeichnende Betonung der Materialität wird in der Kunstkritik als zentraler Aspekt des Still-Lebens hervorgehoben; so schreibt Gombrich (1973, 163): »Die Bildergattung Stilleben hätte sich nie entwickeln können, wären die frühen Sammler nicht so erstaunt und entzückt gewesen über Bilder, die ihre Erwartungen über das technisch Mögliche weit übertrafen und ihnen den Eindruck des stofflichen Charakters der dargestellten Gegenstände vermitteln konnten.« Siehe hierzu auch Klock 1999. Den subversiven Charakter der Materialität hebt Borsò (2005) in ihrem Aufsatz zum spanischen Barock hervor: Die Materialität der Inszenierung in der Malerei Zurbaráns konterkariert die rituellen Zeichen und erlaubt eine Lektüre gegen-den-Strich, um sie als Bestätigung und zugleich Untergrabung von Macht zu interpretieren.

ren Ebene verborgen und zugleich offenbart. Man kann somit von einer grundsätzlichen Doppelheit sprechen: der besonders elaborierten Materialität der abgebildeten Gegenstände einerseits (Präsenz) und ihres Verweischarakters, der meist metaphysischen Referenz (Absenz) andererseits.⁴ Diese Doppelheit kann zu einer Spannung führen, etwa bei den niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts, die zum einen weltliche Macht, Überfluss und Genuss demonstrieren, zum anderen an die Vergänglichkeit ermahnen.⁵

Betrachtet man Stilleben unter dem Aspekt von Präsenz, wird deutlich, dass sich diese Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit auf mehreren Ebenen wiederfindet: Traditionellerweise haben Stilleben die Funktion, das Abwesende so realistisch wie möglich darzustellen, um über seine Abwesenheit hinweg zu täuschen bzw. zu trösten. In diesem Sinne argumentiert Bruegel d. Ä. gegenüber seinem Mäzen, indem er sein Blumen-Stilleben mit folgenden Worten begleitet: »[...] ein Blumenbild, welches ich mit Mühe in den Gärten finde: ähnliche Blumen sind zu hoch geschätzt, um sie zu Hause zu haben: ich hoffe, dass der verehrte Herr daran im Winter Freude haben wird.«⁶ Die Erzeugnisse der Kunst werden gelobt als beständiger und dauerhafter als jene der Natur,⁷ weshalb auch die oftmals in Stilleben anzutreffende Uhr sowohl Erinnerung an das Verstreichen der Zeit als auch den Triumph der Malerei, welche die Zeit anzuhalten vermag, bedeuten kann. Allerdings kann auch umgekehrt argumentiert werden: Gerade die künstlerische Darstellung des Abwesenden, seine bildliche Anwesenheit also, unterstreicht seine Abwesenheit.⁸ In ihrer spielerischen Variante erscheint sie in den Stilleben der Kategorie der Trompe-l'Œil, die in der selbstreferentiellen Verwischung von Grenzen Präsenz vortäuschen soll.⁹ Einen tragischen Anstrich ge-

-
- 4 Es handelt sich um eine ausgeprägte Form von »Präsenzeffekten«, wie sie Gumbrecht beschreibt. Im Fall des Stillebens scheint mir die Aufforderung Gumbrechts besonderes Gewicht zu erhalten, »das ästhetische Erleben als ein Oszillieren (und mitunter auch als Interferenz) zwischen *Präsenzeffekten* und *Sinneneffekten* zu begreifen«. Gumbrecht 2004, 18ff.
- 5 Die Kunstkritik führt diese Spannung auf die kulturgeschichtliche Situation in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, das Aufkommen einer wohlhabenden bürgerlichen Klasse und die strengen Vorstellungen des Calvinismus zurück. Martin spricht hier von einer *dialektischen polysemischen Akkumulation* und kommentiert: »[...] it is in part this dialectical structure that makes the paintings such hermeneutically rich objects – particularly in a cultural setting that is itself caught in a tension between accomplishment and anxiety.« Martin 2005, 8. Vgl. hierzu auch Wagner-Egelhaaf 1997, 82ff.
- 6 Jan Bruegel d. Ä. in einem Brief an Bianchi vom 26. September 1608, zit. in König 1996, 132.
- 7 Vgl. Federico Borromeo, der 1628 schreibt: »Wenn der Winter naht und alles mit Eis überzieht, hat mich der Anblick – und ich imaginierte sogar den Geruch –, wenn auch nicht von echten, so doch von künstlichen Blumen [...] erfreut, wie er sich in der Malerei ausdrückt, [...] und in diesen Blumen wollte ich die Vielfalt der Farben sehen, die nicht verfliegen wie bei einigen Blumen, die [in der Natur] angetroffen werden, sondern beständig und sehr dauerhaft sind.« zit. n. König 1996, 129.
- 8 In dem Sinne wie Barthes (1989, 86ff.) von der Melancholie des Betrachters der Photographie spricht, dem bewusst wird, dass das, was er sieht, einem Moment der Vergangenheit entspricht, etwas, was so gewesen ist, aber nicht mehr ist.
- 9 Baudrillard sieht in der Artifizialität des Trompe-l'Œil eine Zurschaustellung von Absenz (»they are the Absence of everything else«) und kommentiert: »[O]nly isolated objects, abandoned, ghostly in their exinscription of all action and all narrative, could retrace the haunting memory of a lost reality, something like a life anterior to the subject and its coming to consciousness.« Baudrillard 1988, 54.

winnt sie in den Vanitas-Stilleben, wo sie mit der Thematik der Vergänglichkeit verknüpft wird. Die Botschaft von der Unumgänglichkeit des Todes wird durch das Oszillieren zwischen Gegenwart und Zukunft ausgedrückt und manifestiert sich als Spannung zwischen Präsenz und Absenz. Hierbei wird in zwei Richtungen argumentiert: Einerseits gilt es, die Anwesenheit des Todes im Leben hervorzuheben. Hierauf verweist der Sinnspruch *et in arcadia ego*, der oftmals auf Melancholie-Abbildungen figuriert.¹⁰ Der Tod ist, auch wenn er abwesend ist, inmitten des Lebens, also anwesend, und eine reiche Symbolik wird eingesetzt, um auf ihn zu verweisen: Neben den augenscheinlichen Symbolen wie Totenkopf, erloschene Kerze oder Stundenuhr gibt es auch subtilere, zu denen etwa die Seifenblasen, herabgefallene Blütenblätter oder Faulstellen an überreifem Obst zählen. Diese Symbole der Omnipräsenz des Todes können zugleich als Hinweis auf die künftige Abwesenheit des Menschen verstanden werden. Andererseits wird das Leben als anwesend in seiner Abwesenheit abgebildet: Im Stilleben strictu sensu kommen keine Menschen vor, die abgebildeten Gegenstände stammen jedoch meist aus dem Alltag. Es handelt sich um Gebrauchsgegenstände aus unterschiedlichen Lebensbereichen, die in ihrer Abgegriffenheit bzw. arrangierten Unordnung¹¹ Spuren ihrer abwesenden Benutzer bergen: Das Weinglas ist halb leer, der Becher umgefallen, der Kamm und die Feder abgenutzt, das Buch aufgeschlagen, der Tisch übersät mit Brotkrümeln.¹² (Besonders imposante Beispiele hierfür stellen jene Stilleben in Monochromtechnik von Pieter Claesz dar, die der Kategorie der Banketje zugeordnet werden, jedoch nicht die Pracht des gedeckten Tisches, sondern die Kargheit und Unordnung der Essensreste präsentieren).¹³ Auch hier gilt die Umkehrung des Argumentes: Durch die Spuren der einstigen Anwesenheit wird die jetzige Abwesenheit der Personen unterstrichen. Das Stilleben und insbesondere das Vanitas-Stilleben kann demnach als die Inszenierung des Abwesenden gelesen werden, wobei der Aus-

10 Panofsky hat anhand der Rezeption von Poussin die doppelte Bedeutung und auch die unterschiedliche Rezeption des Spruches, der je nach dem, ob der Tote oder der Tod spricht, anders zu verstehen ist, deutlich gemacht. Panofsky 1978, 351 f.

11 Die Spannung zwischen Ordnung und Unordnung wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich interpretiert: Wagner-Egelhaaf sieht hierin die beiden Aspekte allegorischer Interpretation, einerseits Ordnung im Sinne metaphorischer Lesbarkeit der metaphysischen Botschaft, andererseits Unordnung als metonymisches Nebeneinander wegen der Arbitrarität der Bildkomponenten: »Ordnung und Unordnung erweisen sich als einander reflektierende und konterkarierende Strukturmuster der Bildkomposition.« Wagner-Egelhaaf 1997, 82 f. Bryson (2003) kommentiert den Widerspruch zwischen der Feinheit der abgebildeten Gegenstände sowie der darstellerischen Sorgfalt und den Spuren des unachtsamen Umgangs, von dem diese Gemälde zeugen: »Die Produktion ist ein feingesponnenes Gewebe, das zwischen Handwerker, Maler und Betrachter verläuft und das durch den Konsum einen Riss erhält.« (131) Bryson verbindet die dadurch entstehende Spannung zwischen Ordnung und Unordnung mit der calvinistischen Theologie, die das Asketische verlangt: Er beobachtet eine Verbindung zwischen dem Grad der Unordnung und dem des Wohlstands, deren moralische Fragwürdigkeit somit unterstrichen wird. Man könnte jedoch auch die Unordnung als Zeichen für die Allgegenwart des Todes deuten; so gesehen ist der freudigste, sorgenfreie Moment kontaminiert durch die Gewissheit des Todes. Auf diese Weise lässt sich der Vanitasgedanke über die im engeren Sinne verstandenen Vanitas-Stilleben hinaus konstatieren.

12 Zu Formen der Absenz in der Kunst, wenn auch nicht direkt zu Stilleben, siehe Ernst 1990.

13 Vgl. Gregory 2004. Bryson (2003) bezeichnet diese Gemälde von Claesz als »Predigten über die Zurückweisung weltlicher Verführung« (125).

druck ›Inszenierung‹ auf die für die Gattung charakteristische Artifizialität bzw. Arrangiertheit verweisen soll.

Die Thematik der Vergänglichkeit, wie sie in der europäischen Vanitastradition des Barock elaboriert wird, basiert auf einer linearen Zeitvorstellung: die Botschaft bedingt eine Zeitachse, nur dann ist sie *lesbar*. Somit ist diesen Bildern eine narrative Struktur inhärent, auch wenn sie stille Gegenstände und keine Helden bzw. Heiligenschicksale abbilden. Die Thematisierung der Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit kann einen spielerischen Charakter haben wie in dem Fall der Trompe-l'Œil oder aber Ansporn zu Reflexion und eventuell Quelle einer melancholischen Stimmung sein, weshalb Vanitas-Stilleben oftmals in Melancholie-Darstellungen inkorporiert werden. Wenn jedoch der Tod, über die allgemeingültige Botschaft hinaus, von einem Subjekt als schmerzhafter Verlust empfunden wird, dann bildet die Darstellung des Abwesenden Teil der Trauerarbeit.

In seiner Arbeit über *Trauer und Melancholie* von 1915 stellt Freud die Trauer als eine natürliche Reaktion auf den Verlust eines Liebesobjektes dem Phänomen der Melancholie gegenüber. Trauerarbeit wird als ein langwieriger Prozess beschrieben, während dessen der Trauernde sich von der Realität, die ihm als »arm und leer« erscheint, abwendet, jede andere Tätigkeit, die nicht mit dem verlorenen Objekt zusammenhängt, vernachlässigt und in das Erinnern versinkt, bis »jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, eingestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen worden ist« (Bryson 2003, 199). Trauerarbeit wird somit als eine qualvolle Erinnerungsprozedur beschrieben, als ausschließliche Hingabe an das Erinnern, durch die und während derer das verlorene Liebesobjekt *présent* ist. In gewisser Hinsicht handelt es sich um ein Fortbestehen des verlorenen Objektes, oder anders formuliert: Trauerarbeit kreist um die Präsenz des Abwesenden.

Der Kunsthistoriker Maurice Owen beschäftigt sich mit der Visualisierung von Trauer in der Kunst. Die Versöhnung mit der Realität eines Verlustes findet, so stellt Owen fest, oftmals als Ritual der Wiederherstellung, der Darstellung des verlorenen Objektes, statt: »[...] some form of reconstructive ritual in which the deceased, who is metaphorically speaking dis-membered from us is re-membered. Through memory and memorialisation the departed are brought back. Not literally, but through some form of re-visualisation.« (Owen 2003, 223)

Erinnerung soll also in gewisser Weise das verlorene Objekt wiederherstellen. Durch die Visualisierung von Trauer in der bildenden Kunst gewinnt dieser Prozess eine räumliche Dimension: Owen erklärt in Bezug auf die späthellenistische Malerei, wie durch den Gebrauch der Perspektive ›falsche Türen‹ entstehen und so ein virtueller Raum der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart geschaffen wird, der die Begegnung von Lebenden und Toten zulässt. Auf dieser Ebene kann das verlorene Objekt wiederhergestellt werden als Darstellung des Abwesenden: »A false door or metaphorical gateway capable of dissolving the physical barriers of time and space, whilst at the same time creating a psychological sense of reunion.« (Owen 2003, 228)

Die Darstellung von Trauer in der Literatur oder Kunst soll im Folgenden im Sinne der Freudschen Trauerarbeit verstanden werden, d.h. als eine Prozedur, während derer das verlorene Liebesobjekt aus der Vergangenheit in die Gegenwart der Darstellung geholt wird. Kunst als Trauerarbeit zu erfassen, bedeutet zu zeigen, wie aus der Perspektive des trauernden Subjektes der Text oder das Bild als Orte der Begegnung fungieren,

in denen die Grenzen zwischen Lebenden und Toten außer Kraft gesetzt werden. Dieses Eintauchen in das Andenken ist, wie anhand der hier behandelten Beispiele zu sehen sein wird, mit einem besonderen Umgang mit der Zeit verknüpft, mit der Aufhebung der Linearität.

2. David Bailly: *Stilleben mit Vanitassymbolen*

In Baillys Gemälde *Stilleben mit Vanitassymbolen* von 1651¹⁴ kommen alle traditionellen Requisiten der Gattung vor: Neben den Vanitassymbolen im engeren Sinne (Stunden-glas, erloschene Kerze, Totenkopf, verwelkte Blumen, Spruchband aus dem Kohelet) finden sich Bücher, Notizen, Musikinstrumente, Malerutensilien, Symbole weltlichen Reichtums (Münzen, Perlenkette), Genussmittel (Tabakpfeife, Wein). Dies alles ist auf dem Tisch drapiert, dem Betrachter also in konstruierter Unordnung auf der Horizontalen dargelegt. Die Artifizialität wird durch den Vorhang unterstrichen, der die rechte obere Ecke des Bildes bedeckt, eine geläufige Technik des Illusionismus der Zeit. Dadurch wird signalisiert, dass es sich um eine Zurschaustellung handelt. Über dem Arrangement schweben – Symbole der Vergänglichkeit – Seifenblasen.¹⁵

Es figurieren auffallend viele Kunstobjekte: Neben den ebenfalls zur Gattung gehörenden kunstvollen Weingläsern und Blumenvasen finden sich zwei Skulpturen sowie vier Porträts. Die Darstellung von Artefakten und Kunstobjekten in Stillleben ist nicht selten; dadurch kann die Malerei als jene alles umfassende Kunst präsentiert werden, welche es vermag, Erzeugnisse anderer Künste zu inkorporieren. Der Maler kann außerdem seine handwerkliche Fertigkeit erproben und mit derjenigen der angewandten Künste vergleichen.¹⁶ Besonders sorgfältig ist bei diesem Bild die detaillierte Wiedergabe der unterschiedlichen Materialien: Die besonderen Eigenschaften von Holz, Stoff, Metall, Glas usw. treten deutlich hervor, wodurch die die Gattung kennzeichnende Spannung zwischen metaphysischer Botschaft und materieller Präsenz eintritt.

Bei diesem Stillleben handelt es sich um eine Mischform: Neben dem Tisch sitzt ein junger Mann, ein Selbstbildnis. Der Mann ist nicht passiv, kein weiteres Objekt zur Betrachtung, sondern vollzieht eine Geste. Er schaut den Betrachter an und deutet auf das Porträt eines älteren Mannes, in dem man mühelos dieselbe Person erkennt; die Doppelung wird durch die identische Postur und Kleidung unterstrichen. Darüber hinaus weist dieses Bild weitere Elemente auf, welche die Grenzen der Gattung Stillleben überschreiten: Der Tisch befindet sich nicht auf Augenhöhe des Betrachters, sondern man schaut auf ihn herab; in Verbindung mit dem Hintergrund wird der Tisch somit in den ihn umgebenden Raum eingegliedert. Der Tisch steht außerdem nicht – wie es für die Gattung üblich ist – für sich vor einem dunklen Hintergrund; die

14 David Baillys Bild hängt in Leiden im Stedelijk Museum De Lakenhal.

15 Auch hier gibt es eine zweifache Kodierung: einerseits symbolisieren Seifenblasen auf Grund ihrer Durchsichtigkeit moralische Reinheit, andererseits dient die Oberfläche als Spiegelfläche, wodurch sie zum selbstreferentiellen Zeichen werden. Zur Vieldeutigkeit der Seifenblasen in der Stilllebenmalerei siehe Martin 2005, 9ff.

16 Bryson erörtert am Beispiel Kalfs diese Konkurrenz zwischen der Malerei und den anderen Künsten: »Er will der Malerei eine Stellung als Kunst bzw. Kunsthandwerk sichern, das alle anderen subsumiert.« Bryson 2003, 134ff.



David Bailly: *Selbstbildnis mit Vanitassymbolen* (1651)
 Öl auf Holz, 65 x 97,5 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

dahinter stehende Wand ist sichtbar, genauer gesagt, eine Kante, die das Bild zweiteilt. Die eine Seite der Wand, zum jungen Mann hin, ist hell, die andere ist dunkel. Auf jeder Seite der Wand hängt jeweils eine Zeichnung. Die Horizontale der Tischkante kreuzt die Vertikale des Wandvorsprungs, die sich in dem Kerzenständer wiederholt. Die Kerze steht neben dem Porträt des älteren Künstlers und zwischen ihm und dem Porträt der jüngeren Frau.

Die Eigenart des Bildes von Bailly ergibt sich, so meine These, durch seine narrative Struktur: Die aktive Präsenz des Künstlers, der außerhalb des Stillebens steht und es uns präsentiert, sowie seine Präsenz in zwei chronologischen Momenten, als junger Mann und als älterer Mann, führen eine Erzählinstanz ein, die, wie es scheint, eine persönliche Geschichte erzählt, welche durch die verwendete Symbolik innerhalb der Vanitastradition positioniert wird.

Der junge Mann, sein Porträt und der Totenkopf (das universelle Selbstporträt), bilden eine Diagonale. Diese Verbindung wird durch die Linie des Stockes, den der junge Maler in der Hand hält und die aus dem Bild hinausführt, zusätzlich unterstrichen. Die Botschaft überrascht nicht: Der Hinweis auf die schwindende Jugend und das unausweichliche Ende ist ein Topos der Vanitastradition. Hier jedoch wird das allgemeine *memento mori* auf die Person des Künstlers bezogen: diese Tatsache kann als Demutsgeste des Künstlers interpretiert werden, der sich selber als dem Schicksal ergeben präsentiert (vgl. Martin 2005, 22). Die persönliche Geschichte kann von links nach rechts, als Folge von Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft gelesen werden. Dies ist die eine ›Geschichte‹, die dieses Bild buchstäblich inszeniert. Sie entspricht dem Aufbau

vom persönlichen zum allgemeinen Schicksal, wie er etwa in den berühmten Vanitas-Sonetten von Gryphius, *Thränen in schwerer Krankheit*, etc. zu finden ist.

Spätestens die Doppelung des Künstlers macht allerdings auf die Tatsache aufmerksam, dass unter den dargestellten Objekten auffällig viele Paare erscheinen: Zwei Skulpturen, zwei Perlenketten, zwei Bücher, zwei Skizzen, zwei Pokale, zwei Porträts. Dies ist die zweite Geschichte, die dieses Bild erzählt: Zu den Bezügen zur Person des Künstlers zählt ebenfalls das Frauenporträt, das nicht bloß eine Frau in der Blüte ihrer Jugend darstellt und daher als ein ebenso traditionsreicher Topos der Vergänglichkeit in einem Stillleben nicht weiter verwundert, sondern darüber hinaus als ein Jugendporträt der kürzlich verstorbenen Gattin des Künstlers identifiziert werden konnte (vgl. Martin 2005, 20). Die Kerze, die zwischen den zwei Porträts steht, bildet somit auch eine Grenze zwischen Lebenden und Toten, wobei es sich wohl um eine kürzlich gezogene Grenze handelt, da die Kerze noch raucht. Über und hinter dem Tisch, auf dem die gebrauchten Gegenstände von einem Alltagsleben zeugen, sind die Umrisse eines weiteren Frauenbildes zu erkennen. Diesmal nicht als Porträt in einem Rahmen oder an die Wand gepinnt, wirkt es recht geisterhaft. Die Ähnlichkeit zu dem anderen Frauengesicht legt es nahe, auch hierin die Darstellung der Frau des Künstlers zu sehen. Die Skulptur des Heiligen Sebastian – ein Verweis auf die Krankheit – vervollständigt diese zweite Geschichte, die von der Krankheit und dem Tod der Gattin erzählt, aber auch von ihrer Präsenz nach dem Tod: Als Schatten, im Akt des Erinnerns, ist sie in ihrer Abwesenheit präsent. Somit kann man behaupten, dass das Bild den Akt der Erinnerung visualisiert. Es stellt einen Raum dar, eine »falsche Tür« nach Owen, in dem eine Koexistenz von Lebenden und Toten möglich wird.

Die Bewegung auf der Zeitachse, die in diesem Bild vollzogen wird, ist eine doppelte: Als Erinnerung an die Verstorbene handelt es sich um eine Bewegung nach hinten, von der Gegenwart aus in die Vergangenheit. Als Mahnung an den zukünftigen Tod, der Vanitastradition gemäß, skizziert es eine Bewegung nach vorne, von der Gegenwart in die Zukunft.

Besonders interessant wird dieses Bild jedoch, wenn man die Information hinzufügt, dass der Künstler 1651, als er das Bild malte, 67 Jahre alt war. Somit ist das Porträt des älteren Mannes das gegenwärtige Selbstbildnis und die Darstellung des jungen Mannes ist seine Abbildung in der Vergangenheit. Dieser »Betrug« kann als Überheblichkeit des Künstlers gedeutet werden, der mittels seiner Kunst den Zeitablauf aufheben kann, ebenso wie er es auch vermag, Zeit anzuhalten, was etwa anhand des vom Tische fallenden Papiers demonstriert wird.¹⁷

Diese Beobachtung verändert allerdings die Perspektive: Die Gegenwart wird hier als Zukunft der Vergangenheit inszeniert. Eine derartige Verschiebung des Standpunktes hat als Ergebnis die Projektion eines gegenwärtigen Geschehens in die Zukunft. Das Geschehen aber, um das dieses Bild kreist (alles deutet darauf hin), ist der Tod der Frau. Die Tatsache des Todes, die abstrakte Abwesenheit, wird hier als konkreter Verlust erfahren, weshalb das Bild als Ausdruck von Trauer gelesen werden kann. Die chronologische Inversion schafft einen Raum, in dem die schmerzliche Gegenwart aufgehoben wird, in dem der Verlust noch nicht geschehen ist, auch wenn alles (durch die zahlrei-

17 Dies ist die Interpretation von Martin, dessen detaillierter Analyse des Bildes meine Arbeit viel zu verdanken hat. Martin kommentiert jedoch nicht die zeitliche Umkehrung und die damit zusammenhängende Veränderung der Perspektive. Vgl. Martin 2005, 22.

chen Vanitassymbole unterstrichen) auf seine Unausweichlichkeit hindeutet. Die Kunst vermag diesen Raum zu schaffen, setzt sich über die Zeitabfolge hinweg und visualisiert die Anwesenheit der Abwesenden. Es wird so möglich, in die anwesende Abwesenheit einzutauchen bis der Verlust akzeptiert werden kann und die Trauerarbeit vollendet ist.

3. Anna Seghers: *Der Ausflug der toten Mädchen*

Sie feiern nicht, die Zeiten, und nicht müßig rollen sie hinweg
über unser empfindendes Leben: Sie wirken im Geiste seltsame Dinge.
Augustinus: *Bekenntnisse* IV (8,13)

In der zahlreichen Sekundärliteratur zu Anna Seghers *Der Ausflug der toten Mädchen* (1963)¹⁸ wird gerne auf die autobiografischen Aspekte der 1943/44 im mexikanischen Exil geschriebenen Erzählung verwiesen, zumal sie eine Seltenheit im Werk Seghers darstellen (vgl. Doane 2003, sowie Hilzinger 1996). Die Besonderheit des Textes ist jedoch kaum auf seinen autobiografischen Wert zurückzuführen, sondern auf die Tatsache, dass hier das Porträt einer Generation entworfen wird, weshalb auch die Erzählerin in erster Linie nicht als das Objekt der Darstellung, sondern als Chronistin fungiert. Die historischen Umstände ihrer Entstehung sind daher notwendig für das Verständnis dieser Erzählung, die sich als Reaktion und Reflexion auf das Phänomen des Nationalsozialismus präsentiert.

Die Erzählung beginnt in medias res und lediglich einige verstreute Bemerkungen ermöglichen es dem Leser, die Vorgeschichte der Erzählerin zu rekonstruieren, die, von den Nazis verfolgt, nach Mexiko geflohen ist. Geschwächt von einer schweren Krankheit, die zu ihren sonstigen Strapazen hinzukam, fällt es ihr schwer, sich an ihre neue Umgebung zu gewöhnen. Mit dem ersten Satz wird offensichtlich die Frage nach ihrer Herkunft beantwortet: »Nein, von viel weiter her. Aus Europa.« Der Mann sah mich lächelnd an, als ob ich erwidert hätte: »Vom Mond.« (207) Auf diese Weise wird direkt zu Beginn das Fremdsein der Erzählerin thematisiert, fürs Erste als geografische Entfernung von dem, was für sie Heimat ist. Mexiko wird als der Gegenpol zu dem vom Krieg aufgewühlten Europas dargestellt, als das absolut Andere, unzerstört und unschuldig, jedoch auch unbeteiligt und desinteressiert. Die Landschaft spiegelt die Einsamkeit der Erzählerin wider, das grelle Licht schmerzt sie. Es wird bald deutlich, dass die Entfernung von der Heimat auch eine zeitliche Dimension umfasst, da alles, was mit ihr verbunden ist und jetzt Gegenstand der Sehnsucht darstellt, für immer verloren ist.¹⁹ Die eigentliche Handlung setzt ein, als die Erzählerin bei einem Spaziergang einen Ort aufsucht, der seit dem Vortag bereits ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. Sie wundert sich selber über diese Neugierde, denn, wie sie bezeichnenderweise sagt, »es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heim-

18 Anna Seghers 1963. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe, auf welche die Seitenzahlen in Klammer verweisen.

19 »Ich hatte sogar, als ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten, frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, vor dem ich in Selbsttäuschung glaubte, er könnte mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war.« (209)

fahrt.« (208) Auf diese Weise wird das Geschehen vorweggenommen: Durch ein halb verfallenes Tor kommt sie in einen Garten und befindet sich am Rhein, inmitten eines Schulausfluges, an dem sie selber als Schülerin teilnimmt. Die Notwendigkeit zu trauern, sich der Erinnerung an die verlorene Heimat hinzugeben, wird somit als der Motor für das Eintauchen in die Vergangenheit angegeben.²⁰

Es handelt sich um einen Schulausflug, der vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges stattgefunden hatte, wobei durch die Erzählperspektive auf die zeitliche Distanz aufmerksam gemacht wird. Da die eigene Vergangenheit der Erzählerin, d.h. die Erfahrung des ersten Weltkrieges sowie des Nationalsozialismus, die unausweichliche Zukunft all jener darstellt, die in diesem Garten versammelt sind, ist sie in der Lage, all dem, was sich um sie abspielt, die nachfolgenden Ereignisse gegenüberzustellen. Die heitere Zusammenkunft, die idyllische Landschaft, die harmonische Stimmung eines gelungenen Ausfluges werden durch viele Einzelheiten hervorgehoben, wodurch der Kontrast zu Grausamkeit und Zerstörung der bevorstehenden Kriege stärker wird. Das Wissen um das spätere Schicksal der Mädchen »verseucht« den Blick der Erzählerin und wirft einen Schatten auf den sonnigen Nachmittag des Schulausfluges. Aus dieser Perspektive erscheint die unbeschwerte Freundschaft der Mädchen gekünstelt und unecht. Die Verzerrung der idyllischen Szenerie durch die zeitliche Distanz wird besonders deutlich, wenn die Erzählerin sich darüber wundert, dass weder das Verhalten der Mädchen Zeichen des kommenden Verrats aufweist, noch in den Gesichtern und Körpern Spuren der zukünftigen Folter zu erkennen sind.²¹

Der Schulausflug, die Rheinlandschaft, das Elternhaus stehen für all das, was unwiederbringlich verloren ist, und so ist der Prozess des Erinnerns Teil der Trauerarbeit um den Verlust. Dieses Eintauchen in die Erinnerungen schafft eine Distanz zur schmerzlichen Gegenwart, weshalb es eine belebende und heilsame Wirkung auf die Erzählerin hat.²² Der Verlust wird für die Dauer dieser Zeitreise rückgängig gemacht und das erzählende Subjekt ist zugleich diejenige Person, die den Verlust bezeugt und erlitten hat.²³ Die Gegenwart mit der emotionalen Last der Trauer ist der Erzählerin zwar präsent, doch aus der Perspektive des Schulausfluges nimmt sie einen unwirklichen Charakter an.²⁴ Mit dem Fortschreiten der Erzählung und dem Abklingen des Ausfluges überlagern allmählich die Erinnerungen/die Bilder der Vernichtung jene des Friedens,

20 Weniger kann ich der Interpretation von Doane folgen, die in der »Verjüngung der Erzählerin die Manifestation der regenerativen Kräfte, die die zwischenmenschlichen Beziehungen erneuern«, sieht. Doane 2003, 295.

21 Vgl. etwa: »Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte [...]«. (210)

22 »Der eine Tag Schulausflug schien mir alles zugleich entfernt und zurückgeschenkt zu haben.« (231) »Je mehr und je länger ich um mich sah, desto freier konnte ich atmen, desto rascher füllte sich mein Herz mit Heiterkeit. Denn fast unmerklich verflüchtigte sich der schwere Druck von Trübsinn, der auf jedem Atemzug gelegen hatte. Bei dem bloßen Anblick des weichen, hügeligen Landes, gedieh die Lebensfreude und Heiterkeit statt der Schwermut aus dem Blut selbst, wie ein bestimmtes Korn aus einer bestimmten Luft und Erde.« (214)

23 »Dann verstand ich klar, die Christophkirche konnte unmöglich bei einem nächtlichen Fliegerangriff zerstört worden sein, denn wir hörten ihr Abendläuten. Ich hatte mich überhaupt umsonst gegraut, auf diesem Weg heimzugehen, weil sich mir im Gedächtnis festgehakt hatte, dieser mittlere Stadtstreifen sei völlig von Bomben zerstört.« (232)

und als die Erzählerin schließlich nach Hause geht, fallen die zwei Zeiten zusammen.²⁵ Die körperliche Erschöpfung, die dem Mädchen nicht erlaubt, die wenigen Stufen zur väterlichen Wohnung zu bewältigen, bedeutet die Rückkehr in die Wirklichkeit Mexikos, den Sieg der Realität. Das Licht, die Farben sind wieder fremd und die Erzählerin beschließt (so endet die Erzählung), den »Auftrag« ihrer Lehrerin zu befolgen, »den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben.« (238)

In Seghers' Text nimmt die Erinnerung die Form einer bildlichen Rekonstruktion der Vergangenheit an, die der Erzählerin realer vorkommt, als die sie umgebende Wirklichkeit. Durch die nachträgliche Erzählperspektive wird eine Insel im Zeitfluss, eine »falsche Tür« nach Owen geschaffen, die eine Begegnung zwischen Lebenden und Toten erlaubt. Für den Zeitraum der Begegnung befindet sich die Tatsache des Todes sozusagen in der Schwebelage,²⁶ das Subjekt hat die Möglichkeit, den Verlust zu erzählen, um sich dann dem Leben zuwenden zu können. Die Prozedur der Erinnerung an sich ist also heilsam; sie setzt Kräfte frei, die in neue Tätigkeiten investiert werden können, von der schriftstellerischen Tätigkeit hin zum Aufbau der zerstörten Heimat.²⁷ Somit stellt dieser Text ein Beispiel dar für eine Poetik, die sich, um die traumatische Vergangenheit zu bewältigen, für das Erzählen entscheidet und nicht für das Schweigen.

Bei der Rekonstruktion der Vergangenheit in Seghers Text wird, wie wir gesehen haben, die nachträgliche Perspektive besonders hervorgehoben. Die spezielle Färbung, welche den so entstandenen Bildern anhaftet, hängt mit dem Wissen um die Unausweichlichkeit des Todes zusammen. Deshalb scheint es gerechtfertigt, diese Erzählung vor dem Hintergrund der Vanitastradition zu untersuchen:

Die Beschreibung des Ausfluges zeichnet sich durch eine starke Bildlichkeit aus; der Blick der Erzählerin schweift über die Rheinlandschaft und entwirft das Gemälde der Ausflugsgesellschaft. Allerdings handelt es sich um ein Bild, das als Vanitasgemälde gelesen werden kann, da die alltäglichste Einzelheit auf den zukünftigen Tod verweist, oftmals mit grausamer Direktheit:

Jetzt kam Otto Fresenius, dem ein Geschöß im ersten Weltkrieg den Bauch zerreißen sollte, von seiner Liebe angespornt, als erster über den Landungssteg auf den Wirtzgarten zu. (221)

Während die Else, fest und rund wie ein Knödelchen, durch nichts anderes zu zersplittern als durch eine Bombe (bei dem englischen Fliegerangriff) in ihre Mädchenreihe hinein-sprang. (225)

24 »[...] so dass alle Reisen über unendliche Meere von einem Kontinent zum anderen verblassten und abenteuerlich wurden, wie Kinderträume.« (228)

25 »Wie jung sie doch aussah, die Mutter, viel jünger als ich. Wie dunkel ihr glattes Haar war, mit meinem verglichen. Meins wurde ja schon bald grau, während durch ihres noch keine sichtbaren grauen Strähnen liefen.« (236)

26 Es handelt sich um einen Zwischenzustand, vergleichbar mit dem in der bekannten Erzählung von Borges: Ich beziehe mich auf den Text *El milagro secreto* von 1942 aus der Sammlung *Ficciones* (1944): Gott schenkt, indem er die tödliche Kugel in der Luft erstarren lässt, dem zum Tode verurteilten Schriftsteller ein Jahr, so dass er im Geiste seinen Roman zu Ende schreiben kann.

27 In der Sekundärliteratur wird unter Verweisen auf politische Stellungnahmen und Briefauszügen der politisch-didaktische Aspekt des Textes hervorgehoben, dessen erzählerisches Konzept »die Umerziehung der Leser im nachfaschistischen Deutschland« sei. Siehe Hilzinger 1990, 1580ff. Ähnlich argumentiert auch Schlossbauer, wenn er schreibt: »Denn aus der Essenz des Erinnerungstextes gilt es nun, eine neue Heimat zu schaffen.« Schlossbauer 1994, 597.

Denn in dem Ort ihrer [Idas] neuen Tätigkeit schlug eine Bombe ein, die Freunde und Feinde zerknallte und natürlich auch ihren Lockenkopf, über den jetzt noch einmal Lore fuhr mit fünf manikürten Fingern, wie nur sie allein in der Klasse welche hatte. (218)

In der Vanitastradition, sei es bei Stillleben, sei es bei Texten wie z.B. Barocksonetten über die Eitelkeit, wird der unausweichliche Tod aus der Perspektive desjenigen beschrieben, der von der Gegenwart ausgehend eine Gewissheit in Bezug auf die Zukunft äußert. Die Bewegung auf der Zeitachse ist also linear, es handelt sich um eine Teleologie. Im Falle der Erzählung von Seghers wird die Abfolge nach dem Vanitas-Schema ›heute Leben – morgen Tod‹ entfaltet, jedoch als Rückblick, da der Erzählerstandpunkt in der Zukunft liegt. Man kann somit von einem invertierten *memento mori* sprechen, bei dem die Gewissheit des Todes nicht auf die Zukunft, sondern auf die Vergangenheit projiziert wird.²⁸

Vor dem Hintergrund der Vanitastradition tritt ein weiterer Aspekt deutlich hervor: In der Kunst des *memento mori* wird der Tod als das unumgängliche Schicksal sowohl auf persönlicher wie auch auf kollektiver Ebene eines jeden Lebewesens präsentiert. Die melancholische Stimmung resultiert aus dem Wissen um die Unumgänglichkeit dieser linearen Entwicklung. Im Falle der Erzählung jedoch handelt es sich um den Tod im Kontext der zwei Weltkriege, der somit als ein gerade nicht natürlicher und eher unerwarteter Tod beschrieben wird; der Bezug zur Vanitastradition unterstreicht die Absurdität der Kriegserfahrung, durch die, wie der Text an mehreren Stellen betont, die natürliche Reihenfolge der Generationen außer Kraft gesetzt worden ist.²⁹

Schließlich ist auch der Gestus des Wissenden, auf den diese Erzählung gründet, typisch für die Vanitastradition:³⁰ Die Erzählerin weiß als Einzige um das tragische Schicksal der hier versammelten Mädchen, das sich zum Zeitpunkt der Erzählung bereits vollzogen hat. Es handelt sich um ein Wissen, das dem fröhlichen Bild des Ausflugs einen tragischen Anstrich gibt: Das Wissen um den Tod wirft seinen langen Schatten auf die Vergangenheit und verwandelt die Idylle³¹ in ein Vanitasgemälde.

Der Vanitas-Gedanke basiert auf einer teleologischen Struktur, aus der die Dringlichkeit der Botschaft resultiert und daher auch seine Überzeugungskraft: Sowohl die Erzählerinstanz als auch der Betrachter der entsprechenden Dichtungen oder Gemälde befinden sich an einem Punkt der Gegenwart, von dem aus die Zukunft betrachtet

28 So gesehen handelt es sich um eine chronologische Inversion, welche an der Teleologie des *memento mori* lesbar wird, und weniger um die »Aufhebung der Eindimensionalität der Realzeit zugunsten einer polyphonen Zeitstruktur«, wie es Schlossbauer beschreibt. Schlossbauer 1994, 581.

29 M. E. wird durch die Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit die Drastik der Zerstörung gesteigert und wohl kaum in ihrer Wirkung gemildert, wie Schlossbauer argumentiert: »Die lebendige Vergegenwärtigung der noch heilen Kinderwelt vermag die kommende Katastrophe des Nationalsozialismus zu relativieren.« Schlossbauer 1994, 582.

30 Es handelt sich m. E. um dieselbe Haltung, die Pauen in Bezug auf die Pessimismus-Tradition herausarbeitet; Pauen spricht von der »Selbstinszenierung des Erkennenden« bzw. dem »Heroismus der Erkenntnis«, der nicht vor der Wahrheit zurückschreckt und bereit ist, jede Illusion zu bekämpfen. Pauen 1997, 37 sowie 98.

31 Schlossbauer konstatiert den idyllischen Charakter der hier beschriebenen Reinlandschaft und kommt zum Schluss, dass das »Übermaß an Stilisierung auf die Dauer einen verfremdenden Effekt hat.« Schlossbauer 1994, 587 ff.

wird. Dieser Blickwinkel erlaubt Ersterem, dem Wissenden, die Ankündigung und Letzterem, dem Leser bzw. Betrachter, die Bewusstwerdung der Unumgänglichkeit des Todes. Was geschieht jedoch, wenn der Moment der Erzählung an einen zukünftigen Punkt auf die Zeitachse gesetzt wird, wenn der Tod also nicht am Ende, sondern am Anfang des Erzählens steht und als sein Motor fungiert? Der Tod wird dann als die Zukunft der Vergangenheit präsentiert, als eine Gewissheit, die sich in beide Richtungen auf der Zeitachse projizieren lässt. Der Text von Seghers wie auch das Bild von Bailly kreisen um die Erfahrung von Verlust; ihre narrative Struktur setzt die Erinnerung als Bewegkraft ein, um in die Vergangenheit einzutauchen, einen Raum der Begegnung zu kreieren und so das verlorene Objekt wiederherzustellen. In diesem Sinne kann dieses Erzählen als Trauerarbeit verstanden werden.

In beiden Fällen kontaminiert das Wissen um den Verlust die alltäglichen, heiteren Einzelheiten der Komposition. Die Thematisierung von Endlichkeit in diesen Texten erlaubt es, sie zur europäischen Vanitastradition in Beziehung zu setzen: Der Tod ist omnipräsent und der jeweilige Text bzw. das jeweilige Bild fungiert als Mahnung, als *memento mori*, bei dem die Stimme des Wissenden aus der Zukunft kommt. Unter dem Aspekt von Präsenz betrachtet, handelt es sich um eine doppelte Bewegung: einerseits wird das Vergangene, Verlorene in die Gegenwart der Darstellung geholt, andererseits wird die Darstellung des Wissens um die Zukunft, der Unausweichlichkeit des Todes, überschattet. In diesem Sinne sind sie, die Novelle wie das Gemälde, Inszenierungen von Abwesenheit.

Bibliografie

- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt a.M. 1989 (franz. Orig. 1980).
- Baudrillard, Jean: The trompe-l'œil. In: Bryson, Norman (Hg.): Calligram. Cambridge 1988, 53–62.
- Borges, Jorge Luis: El milargo secreto. In: Ders. Obras Completas. Bd. I. Barcelona 1996, 508–513.
- Borsò, Vittoria: Ritual und Inszenierung im spanischen Barock. In: Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 2005, 293–322.
- Bryson, Norman: Stilleben. Das Übersehene in der Malerei. München 2003.
- Doane, Heike A.: Die wiedergewonnene Identität: Zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): Ästhetiken des Exils. Frankfurt a.M. 2003, 287–300.
- Ernst, Wolfgang: Absenz. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 1990, 1–16.
- Gombrich, Ernst: Das Stilleben in der europäischen Kunst. In: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. Wien 1973, 149–163.
- Gregory, Henry: Eine schmackhafte Mahlzeit: Erzählerisches und Bedeutsames in Pieter Claesz' Stilleben. In: Biesboer, Pieter: Pieter Claesz, Stilleben. Stuttgart 2004, 97–112.
- Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart, Zürich 1993.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M. 2004.
- Hilzinger, Sonja: Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996, 30–40.
- Hilzinger, Sonja: Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr. In: Weimarer Beiträge, Bd.

- 36, H. 10 (1990), 1572-81.
- Kloek, Wouter: The Magic of Still Life. In: Chong, Alan. u. Kloeg, Wouter (Hg.): Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720. Amsterdam 1999, 39-49.
- König, Eberhard (Hg.): Stilleben. Berlin 1996.
- Martin, Wayne: Bubbles and Skulls: The Phenomenological Structure of Self-Consciousness in Dutch Still Life Painting. In: Hubert L. Dreyfus und Mark Wrathall (Hg.): The Blackwell Companion to Phenomenology and Existentialism. Oxford 2005.
- Owen, Maurice: The false Door. In: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção. Bd. 2, H. 5 (2003), 222-228.
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978.
- Pauen, Manfred: Pessimismus. Berlin 1997.
- Schlossbauer, Frank: Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau. Anna Seghers *Der Ausflug der toten Mädchen* zwischen Requiem und Utopie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 113 (1994), 578-597.
- Seghers, Anna: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Dies.: Erzählungen. Berlin 1963.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart, Weimar 1997.

PETER BRANDES

Ethik und Kontingenz der Freundschaft bei Baudelaire und Kafka

Freundschaft beruht auf Beständigkeit. So lautet jedenfalls eine weit verbreitete Annahme. Doch bedenkt man den Verlauf so mancher Freundschaft, die nach anfänglicher Euphorie ein abruptes Ende findet, und den noch radikaleren Fall, daß Freundschaft in Feindschaft umschlägt, so ist man geneigt zu sagen: Nichts ist so unbeständig wie die Freundschaft. Diese paradoxe, scheinbar schwer durchschaubare Struktur von Freundschaft finden wir nicht nur allenthalben in unserer eigenen Lebenswelt, sondern auch nicht selten in der fiktionalen Welt der Literatur.

Im Folgenden sollen zwei literarische Freundschaftsgeschichten fokussiert werden, deren Kern in einer gewissen Zufälligkeit des Freundschaftsbundes besteht. Freundschaft erwächst bei so unterschiedlichen Autoren wie Baudelaire und Kafka aus einer Ethik der Täuschung, die im Zeichen des Bösen zu stehen scheint. Dem allgemeinen Verständnis nach beruht Freundschaft auf Gemeinsamkeit, auf Geschichte, auf Erinnerung. Die Protagonisten bei Baudelaire und Kafka kennen nichts von dem: Der Freund, von dem sie je erzählen, erscheint als zufälliger Einbruch in die Welt des literarischen Subjekts.

In Franz Kafkas 1912 entstandener Erzählung *Das Urteil* wird der Leser von der Frage des Vaters an seinen Sohn überrascht, ob es dessen Freund in Rußland, an den Georg Bendemann einen wichtigen Brief geschrieben hat, wirklich gebe. Der Vater stellt als Ankläger des Sohnes dessen Freundschaft in Frage und damit die Möglichkeit von Freundschaft überhaupt. Grundlos und namenlos erscheint der Freund hier dennoch als Freund und am Ende der Geschichte, wenn man dem Vater Glauben schenken darf, als Feind. Das eint ihn mit der Figur des Freundes in jenem kleinen Text Baudelaires, der vor allem durch eine mittlerweile kanonisch gewordene Exegese Jacques Derridas an Bekanntheit gewonnen hat: die 1864 erstmals erschienene Geschichte *La fausse Monnaie*, die später im Kontext von *Le Spleen de Paris* abgedruckt wurde. Der dort gezeichnete Freund wird dem Ich-Erzähler durch das Almosen, das in einem falschen Geldstück bestand, und die dazu gelieferte Begründung dieser Handlung suspekt. Der Freund, der dem Ich-Erzähler zufolge »das Böse aus Dummheit« (Baudelaire 1985, 223) tut – »faire le mal par bêtise« (ebd., 222) –, erscheint am Ende der Erzählung nicht dieses Namens würdig: der grundlos angenommenen Benennung wird im Schuldspruch des Ich-Erzählers noch die Evidenz des Namens entzogen. Freundschaft erweist sich als willkürlich in diesen beiden literarischen Erzählungen. Sie hat keinen Grund, weder im narrativen Geflecht noch im ausgesagten Gehalt des Wortes. Die Benennung ›Freund‹ erscheint unangemessen, ja falsch gegenüber den dargestellten Personen. Diesem Widerspruch im Text und im Freund als Freund und Nicht-Freund sind die folgenden Überlegungen gewidmet. Dabei wird zunächst in aller gebotenen Kürze danach zu fragen sein, was die Begriffe Freund und Freundschaft antizipieren.

1. Begriff der Freundschaft

Das deutsche Wort Freund geht auf das gotische *frijōnds* (ahd. *friunt*, mhd. *vrunt*) zurück und ist ein erstarrtes Partizip von *frijōn* (*lieben*). Das Deutsche Wörterbuch stellt daher als Hauptbedeutung das lateinische *amicus* (*Liebender*) heraus (DWB 4, Sp. 161). Der ursprüngliche Wortsinn schließt zudem noch die Bedeutung von *Verwandter* ein.¹ Als Freundschaft wird in der Regel eine auf gegenseitige Attraktion gründende Beziehung bezeichnet. Im Vagen bleibt allerdings oft der Grund der Freundschaft: Worin entspringt das Interesse und die Zuneigung für den anderen? Oder anders gefragt: Hat Freundschaft einen allgemein nachvollziehbaren Grund? Ist das Befreundet-Sein mit hin universalisierbar? Die wesentlichen Bestimmungen der Begriffe Freund und Freundschaft finden sich bereits in Aristoteles' Ethik. Aristoteles hatte die Freundschaft in einem System des wechselseitigen Austauschs verortet, das sich nach Nutzen, Lust und Tugendhaftigkeit organisiert (vgl. Aristoteles, 216–218). Während allein Nutzen und Lust als Freundschaftsmotive nur von kurzer Dauer sind, ist die Freundschaft aus Tugendhaftigkeit, die Lust und Nutzen in sich vereint, beständig und wird von Aristoteles als »vollkommen« (ebd., 219) bezeichnet. Diese Beständigkeit der Freundschaft, die sich zudem durch eine geringe Zahl von Freunden auszeichnet, bildet gleichsam das Fundament der Polis. Eine hervorgehobene Bedeutung erhält bei Aristoteles die Brüderfreundschaft, die dem Ideal der Polis am nächsten zu kommen scheint. Es zeigt sich hier schon an, wie sehr der Begriff der Freundschaft von der Männerfreundschaft seinen Ausgang nimmt. In seiner 1994 erschienenen Schrift *Politiques de l'amitié* geht Derrida auf diese Applikation des Aristoteles zurück, um die Aporien einer männlichen Politik der Freundschaft aufzuzeigen. In Anlehnung an Nietzsches Begriff der Narrenfreundschaft sucht er dem Paradigma der Brüderfreundschaft die Möglichkeit einer Ethik der Freundschaft einzuschreiben, die sich aus dem Denken des »vielleicht« eröffnet. Dabei fungiert der Aristoteles zugeschriebene Satz »O Freunde, es gibt keine Freunde« als Leitmotiv für Derridas Dekonstruktion der Freundschaft, die sich wesentlich aus einer Replik Nietzsches speist. Denn Nietzsche hatte diesen paradoxen Anspruch in *Menschliches, Allzumenschliches* auf den Kopf gestellt. In dem Kapitel *Von den Freunden* heißt es:

[...] und vielleicht kommt jedem auch einmal die freudigere Stunde, wo er sagt
 ›Freunde, es gibt keine Freunde!‹, so rief der sterbende Weise;
 ›Feinde, es gibt keinen Feind!‹ – ruf ich, der lebende Tor. (Nietzsche 1966, 645)

Es ist nicht nur die Inversion des Freundes, die den Begriff der Freundschaft in seine Aporie treibt; für Derrida wird mehr noch die Rhetorik des »vielleicht« zum Zeichen der Transgression des Freundes. Das »vielleicht« und die Ambivalenz der Freund-Feind-Relation bringen Derrida zufolge ein Ungleichgewicht in den philosophischen Begriff der Freundschaft. Das, was Nietzsche – im Kontrast zu Aristoteles – die »gute Freundschaft« nennt, setze, so Derrida, »eine bestimmte Unterbrechung der Wechselseitigkeit oder der Gleichheit« (Derrida 2002, 97) voraus. Aristoteles hatte die Ökonomie im Verhältnis der Freundschaft stets betont – wobei er sich auf seine eigenen ökonomischen Hypothesen über die Großzügigkeit im vierten Buch der *Nikomachischen Ethik*

1 »Eine Person, welche durch die Banden der Verwandtschaft mit uns verbunden, und uns folglich zu lieben verbunden ist.« Adelung 1796, Sp. 283.

stützen konnte, daß nämlich unverhältnismäßige Verschwendung dazu führt, »Hab und Gut zu ruinieren« (Aristoteles, 87), und somit zur Erlangung des höchsten Guts, dem Glück, unzweckmäßig ist. Derridas Freundschaftstheorem entwickelt sich dagegen in Analogie zum Gabe-Begriff. Gerade der Bruch im Kreis der Freundschaftsökonomie, die Unterbrechung des freundschaftlichen Gabentauschs, ermöglicht das »es gibt« der Freundschaft. Ein solches Ethos der Freundschaft findet sich bereits in Derridas Lektüre von Baudelaires *La fausse Monnaie*.

2. Böse Freundschaft?

Eine Rhetorik der Blindheit hatte bekanntlich Paul de Man Derridas Rousseau-Lektüre bescheinigt und sie zugleich als Grundprinzip der literarischen Erkenntnis ausgewiesen (vgl. de Man 1993, 223–226). Eine solche Rhetorik der Blindheit ist auch der Dreh- und Angelpunkt von Derridas Lektüre von *La fausse Monnaie*, die nämlich ihre Schlüsse aus einer Diagnose des Blicks, des sehenden und des gesehenen Auges gewinnt.² Entscheidend ist für Derrida der erste Satz des letzten Abschnitts der Geschichte, in dem davon die Rede ist, daß der Erzähler dem Freund in das Weiße der Augen blickt, nachdem dieser ihm gesagt hat, es gebe kein größeres Vergnügen, als einen Menschen zu überraschen, indem man mehr gebe, als erwartet werde:

Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouvané de voir que ses yeux brillaient d'une incontestable candeur.

Ich blickte ihm tief in die Augen [in das Weiße der Augen; P.B.], und sah mit Entsetzen, daß seine Augen von unbestreitbarer Treuherzigkeit leuchteten.
(Baudelaire 1985, 222/223)

Für Derrida wird das Weiße der Augen zum Signum der Blindheit des narrativen Diskurses: »Aber dieser Augenblick markiert vielleicht die Blindheit selbst, von der der Diskurs des Erzählers ausgeht. Wenn man den Blick des anderen kreuzt, sieht man entweder *sehende* Augen oder *gesehene*, also sichtbare Augen« (Derrida 1993, 208). Unmöglich sehe man aber in den Augen die Wahrheit, also etwa die »unbestreitbare Treuherzigkeit« (»incontestable candeur«). Diese Treuherzigkeit kennzeichne vielmehr den Erzähler selbst, der glaubt in Augen – ganz gleich ob in gesehenen oder in sehenden – könne man die Wahrheit sehen. Auf solcher Blindheit oder auch Gutgläubigkeit beruhe also das Urteil, das der Ich-Erzähler über den Freund fällt:

On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est; et le plus irréparable de vices est de faire le mal par bêtise.

Man ist niemals entschuldbar, wenn man böse ist, aber es liegt ein gewisses Verdienst darin, zu wissen, daß man es ist; und es ist das ärgste von allen unheilbaren Lastern, das Böse aus Dummheit zu begehen. (Baudelaire 1985, 222/223)

2 Dies ist auch für Murphy ein entscheidender Aspekt der Erzählung: »Il s'agit à nouveau d'une interprétation, d'une lecture du regard [...]« Murphy 2003, 443.

Der Vorwurf, das Böse aus Dummheit zu tun – dieser sehr eigenwillige Vorwurf, der zugleich ein moralisches Urteil begründet –, scheint eben auf der Blindheit der Erzählung zu fußen. Bezüglich des Augen-Motivs verweist Derrida außerdem auf den gleichfalls in *Le Spleen de Paris* erschienenen Text *Les Yeux des Pauvres* (vgl. Derrida 1993, 154f.). Auch hier geht es um eine Lektüre der Augen (vgl. Murphy 2003, 243–276). Der Ich-Erzähler, der mit seiner Freundin in einem neu eröffneten Eck-Café sitzt, beobachtet eine arme, in Lumpen gekleidete Familie,³ die voll Bewunderung das Café betrachtet. Während der Ich-Erzähler diesen Anblick der starrenden Augen in besonderer Weise goutiert, erachtet seine Begleitung die Augen der Armen als Belästigung. Der Erzähler kann zwar in den Augen der armen Familie lesen, die Augen der Geliebten, in denen er ein unausgesprochenes Einverständnis sehen will, vermag er dagegen nicht zu verstehen.

Derrida fokussiert nur die Augen der Geliebten, mit denen der Erzähler abrechnet. Die Augen der Armen versteht er als Anblick des Anderen, als Sicht und Gesicht des ganz Anderen. Im Text erweisen sich die Augen der Armen aber als lesbar, analog zur Sprache:

Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge. Les yeux du père disaient: ›Que c'est beau! que c'est beau! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs.‹ – Les yeux du petit garçon: ›Que c'est beau! que c'est beau! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous.‹ Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.

Diese drei Gesichter waren ungewöhnlich ernst, und diese sechs Augen waren starr auf das neue Café gerichtet, mit der gleichen, nur durch das Alter abgestuften Bewunderung. Die Augen des Vaters sagten: ›Wie schön ist das! wie schön! als hätte alles Gold der armen Welt sich über diese Wände ergossen.‹ – Die Augen des Knaben: ›Wie schön ist das! wie schön! aber in dieses Haus dürfen nur die Leute, die nicht wie wir sind.‹ Und die Augen des Kleinsten waren allzu verzaubert, um etwas anderes auszudrücken als eine tiefe freudige Benommenheit. (Baudelaire 1985, 208–211)

Die Augen – als sehende und Gesehene – sehen nicht nur; die Augen sprechen. Ihre Sprache ist dem Baudelaireschen Subjekt so verständlich wie die wörtliche Rede. D.h. freilich nicht, daß sie restlos verständlich wären, daß sie nicht der hermeneutischen Entschlüsselungsverfahren bedürfte. Doch die Augen haben bei Baudelaire einen anderen Status, als es Derridas Rhetorik der Blindheit intendiert. Sie sind sprechend, insofern sie das Sehen und das Gesehene, den Blick und das Bildliche kommunizierbar machen. In polemischer, übertriebener, ja möglicherweise boshafter Form geschieht dies in *Sur la Belgique*:

L'œil belge, gros énorme, braqué, insolent (pour les étrangers). [...] N'importe quoi est si vaste pour un œil belge qu'il faut qu'il y mette le temps pour le regarder. L'œil belge a l'insolence innocente du microscope. (Baudelaire 1961, 1328f.)

Das belgische Auge, weit aufgerissen, starren Blicks, unverschämt (für die Fremden). [...] Alles und jedes ist für ein belgisches Auge so unübersichtlich, daß es Zeit braucht, um es

3 Zur Armen-Thematik vgl. Greiner 1993, 254–256.

in den Blick zu bekommen.

Das belgische Auge hat die unschuldige Unverschämtheit des Mikroskops.
(Baudelaire 1992, 315)

In metaphorisch-allegorischer Form finden wir diese Sprache des Sehens und der Bilder auch in den *Fleurs du Mal*:

Elle cherchait dans l'œil de sa pâle victime
Le cantique muet que chante le plaisir,
Et cette gratitude infinie et sublime
Qui sort de la paupière ainsi qu'un long soupir.

Sie forschte im Auge ihres bleichen Opfers
nach dem stummen Jubel, den die Lust singt,
und nach jener Dankbarkeit - der höchsten, der unendlichen -,
die wie ein langer Seufzer aus der Wimper bricht.
(Baudelaire 1975, 16/17)

Die Rhetorik der Augen geht bei Derridas Lektüre einher mit dem Topos der Gabe, deren Oszillieren zwischen Präsenz und Abwesenheit in Termen der Visualität dargestellt wird. Das Sehen als Sprache fungiert dort zugleich als Anruf oder Imperativ der Gabe. Die in *Donner le temps* entwickelte Relektüre von *La fausse Monnaie* wurde daher verschiedentlich als Ethik der Gabe (vgl. Wetzel/Rabaté 1993) apostrophiert. Eine Analyse des moralischen Urteils, das der Ich-Erzähler über den Freund fällt, findet sich allemal; eine ethische Dimension, wie sie Derrida etwa in *Gesetzeskraft* oder *Marx' Gespenster* entwickelt (vgl. Derrida 1991 u. Derrida 1996), läßt sich vor allem anhand des Freundschaftstopos aufzeigen.

Der Ich-Erzähler in Baudelaires Geschichte spricht am Anfang von »mon ami« (Baudelaire 1985, 220), dem namenlosen Freund, am Ende aber nur von einem allgemeinen *man*: »on«. Als *on* ist der Freund in einem Diskurs der Schuld und des Schuldigwerdens verstrickt, aus dem es kein Entkommen gibt: »On n'est jamais excusable« (Baudelaire 1985, 222). Worauf die Freundschaft gründet, wird aus der Geschichte nicht ersichtlich. Wir erfahren nichts über die Vorgeschichte, über den Ursprung und den Werdegang der Freundschaft. Die Erzählung eröffnet jedoch folgende Koordinaten des Freundschaftsbundes: es ist dies, die von Derrida stark betonte Symbolik des Tabaks, das gemeinsame Almosengeben und schließlich das, was man die Ambivalenz des Bösen nennen könnte und was zumindest in der Phantasie des Ich-Erzählers ihn und den Freund für kurze Zeit eint. Der Tabak signifiziert für Derrida wesentlich den Freundschaftsbund. Ausgehend von Macel Mauss' Überlegungen zum Tabakopfer (vgl. Mauss 1989, 129) versteht Derrida hier das Wort »bureau de tabac« (Baudelaire 1985, 220) als Hinweis auf einen rituellen, durch Verausgabung besiegelten Bund: »Der agonalen Szene wird eine starke libidinöse Besetzung zwischen dem Erzähler und seinem Freund verliehen, im Innern oder ausgehend von einer Freundschaft, einer Übertragung, einem Bund einem Vertrag - zu denen der Tabak den Ton [...] anzugeben scheint.« (Derrida 1993, 151) Der homoerotische Aspekt dieser Freundschaft wird hier ebenso angedeutet, wie der Tabak als Signifikant des Freundschaftsbundes dargestellt wird. Der Genuß von Tabak ist die einzige im Text erkennbare Gemeinsamkeit der Freunde. Daß sich die Freunde aber vom Tabakladen entfernen, sei als Zeichen des Verrats zu lesen, als Meineid gegenüber dem vom Tabak gestifteten Bund.⁴

Die Beziehung zum Freund artikuliert sich im Kontext dieser Ich-Erzählung zudem in der Form der erzählerischen Selbstreflexion. Es ist die Beziehung des Ich zu seiner Phantasie, zu seiner »beschwerliche[n] Gabe« (Baudelaire 1985, 223), die den Erzähler zu literarischen Spekulationen verleitet: daß die böse Tat in der spekulativen Phantasie gut werden könne. Zwar berge das falsche Geldstück die Möglichkeit in sich, den Bettler in das Gefängnis zu bringen. Sie kann sich aber auch zum Guten wenden. Die gute, die vollendete Freundschaft ist für Aristoteles die Freundschaft der Guten, die in sich beständig ist, da sie auf dem Glück der Freunde basiert, das aber unabhängig von Freundschaft ist. Das Glück selbst hat er bekanntlich im ersten Buch der *Nikomachischen Ethik* als das höchste Gut, nach dem alle streben, gekennzeichnet.⁵

Um das Glück dreht sich unzweifelhaft auch die Erzählung *La fausse Monnaie*. Beide Freunde sprechen vom *plaisir*, einen anderen zu überraschen – jedoch aus unterschiedlichen Motiven. Das höchste Gut wird hier allerdings mit Hilfe des Bösen zu erlangen gesucht. In der Erzählung kommt die Möglichkeit von Glück erst durch die böse Gabe ins Spiel. Sie öffnet die Phantasie des Erzählers, die die möglichen gesellschaftlichen Konsequenzen überschlägt und verschiedene Folgegeschichten antizipiert. Das Böse der Gabe besteht augenscheinlich in dem Charakter der Täuschung, was sie aber zugleich mit der Literatur und der Kunst im Zeichen der *mimesis* eint. Gut und glücksbringend wird diese Täuschung, wenn die Täuschung auch in der weiteren Kommunikation gewahrt bleibt, wenn das Falschgeld nicht als Falschgeld erkannt wird. Der Freund des Ich-Erzählers kalkuliert jedoch anders: er strebt nach dem höchsten Gut, indem er das Glück durch eine gelungene Täuschung sich selbst anzueignen sucht. Er rechnet, nach der Auffassung des Ich-Erzählers, damit, durch den Schein dieser prächtigen Gabe ein gleichermaßen gesellschaftliches wie metaphysisches Glück zu erlangen. Der Ich-Erzähler kalkuliert dagegen auf ein hypothetisches, spekulatives Glück. Sein Urteil über den Freund ist mithin rein intentionalistisch geprägt. Nicht die Täuschung per se ist verwerflich, sondern ihre jeweilige Begründung. Während der Ich-Erzähler das Böse als spekulative Hypothese zum Guten literarisch – nämlich durch die Potenz der Phantasie – legitimiert, gründe das Böse des Freundes auf Dummheit: »und es ist das ärgste von allen unheilbaren Lastern, das Böse aus Dummheit zu begehen« (Baudelaire 1985, 223).

Ausgehend von dieser eigentümlichen Formulierung schwächt Derrida die Bedeutung des Wortes *Böse (mal)* gegenüber der *Dummheit (bêtise)* deutlich ab. Es ginge weniger um das Böse im Sinne des *teuflich Bösen* bei Kant als vielmehr darum, das eigene unrechte Handeln nicht zu erkennen, obschon die Anlagen hierfür gegeben seien. Das »Böse aus Dummheit zu begehen« (Baudelaire 1985, 223), meine die Weigerung des Freundes, sich seines naturgegebenen Verstandes zu bedienen. Aus dieser Perspektive erscheint der Ich-Erzähler geradezu als Sprachrohr der Kantschen Ethik,

-
- 4 Die Bewegung der Erzählung, die eine Entfremdung der Freunde vorantreibt, scheint dem recht zu geben. Doch wird der Tabakladen – anders als das archaische Tabakopfer – immer auch als Ursprung des modernen Tabakkonsums zu lesen sein. Die Freunde mögen also das Tabakopfer ihrer Rauchwaren möglicherweise in der Bewegung des Entfernens zelebrieren oder in einer Zukunft, auf die die Erzählung überhaupt erst verweist. Am Ende bleibt offen, ob die semantische Bewegung, die vom Tabak wegführt, die im Rauchen situierte Gemeinsamkeit abschließt oder eröffnet.
- 5 »Als ein solches [vollkommenes; P. B.] Gut aber gilt in hervorragendem Sinne das Glück. Denn das Glück erwählen wir uns stets um seiner selbst willen und niemals zu einem darüber hinausliegenden Zweck.« Aristoteles, 15.

die das Böse als »Widerstreit der menschlichen Willkür gegen das Gesetz« (Kant 1993, 684)⁶ beschreibt und seinen Ursprung im menschlichen Vermögen zur Freiheit sieht. Das Böse im Sinne eines »teuflischen Wesen[s]« (Kant 1993, 684) schließt Kant aus, da eine von dem moralischen Gesetz unabhängige boshafte Vernunft nicht möglich sei. Für das Urteil des Erzählers über den Freund werde aber letztlich, so Derrida, gar nicht das Böse geltend gemacht, sondern nur dessen Dummheit. Die Metaphysik des Bösen bleibt bei Derrida ebenso wie bei Kant ausgespart. Es muß jedoch fraglich erscheinen, ob eine solche Marginalisierung des Bösen diesem Text und dessen Situierung im Kontext von *Le Spleen de Paris* gerecht wird.⁷

Natürlich läßt sich nicht mit Eindeutigkeit sagen, daß Baudelaires Schreiben das Böse im Sinne eines *teuflischen Wesens* fokussiert. Das Böse erhält jedoch eine durchaus metaphysische, zumindest aber ästhetisch begründete Bedeutung.⁸ Der Text, der in *Le Spleen de Paris* unmittelbar auf *La fausse Monnaie* folgt, heißt *Le Joueur généreux* und weist deutliche Parallelen zu jenem auf. Auch hier geht es um eine Gabensituation, um das Rauchen und um die Begegnung mit dem Bösen. Das Böse bleibt dabei nicht nur ein Wort. Der Ich-Erzähler begegnet dem Teufel, freundet sich mit ihm an, raucht und betreibt Glücksspiel mit ihm, bei welchem er sich schließlich mit seiner Seele verschuldet. Um ihm zu zeigen, daß er ein guter Teufel sei, verspricht der Satan dem Ich-Erzähler in allen Lebenssituationen Glück, Gesundheit und Reichtum. Die einzige Sorge, die den Erzähler am Ende plagt, ist die Ungewißheit, ob der Teufel auch sein Versprechen halten wird, was sich in einem finalen Gebet an Gott ausdrückt: »Mon Dieu! Seigneur, mon Dieu! faites que le diable me tienne sa parole!«/»Mein Gott! Herr, mein Gott! mach, daß der Teufel mir sein Wort hält!« (Baudelaire 1985, 230/231) Anders als in *La fausse Monnaie* erhält hier der Gehalt der Freundschaft einen besonderen Akzent. Denn schon nach kurzer Zeit, so betont der Erzähler, »waren mein Gastgeber und ich [...] gute alte Freunde«/»vieux et parfaits amis« (Baudelaire 1985, 227/226). Diese Freunde haben augenscheinlich eine Reihe von Gemeinsamkeiten und ähnliche Interessen, wie etwa die Vorliebe für die Philosophie. Zudem kommunizieren sie miteinander. Möglicherweise macht der Teufel aus diesem Grund dem Erzähler jenes generöses Geschenk, das er mit einer Verkehrung seines Namens verbindet:

«Je veux que vous gardiez de moi un bon souvenir, et vous prouver que Moi, dont on dit tant de mal, je suis quelquefois *bon diable* [...]»

«Ich möchte, daß Sie mich in guten Andenken behalten, und ich will Ihnen beweisen, daß Ich, dem man soviel Böses nachsagt, manchmal ein *guter Teufel* bin [...]»

(Baudelaire 1985, 228/229)

6 Zum Begriff des Bösen bei Kant vgl. auch Safranski 1997, 190–194.

7 Aus diesem Grund müssen auch die Versuche, das Böse bei Baudelaire in einer antibourgeoisen bzw. revolutionären Ästhetik aufzuheben, wie dies etwa Oehler und Sahlberg unternehmen, als einseitig und unangemessen erscheinen. So spiegelt Sahlberg zufolge *Le Spleen de Paris* »die neue Sammlung der Arbeiterbewegung, die sich von den Niederlagen von 1848 und 1851 erholt hat und auf dem Weg zur Commune von 1871 ist.« Sahlberg 1980, 29. Folgt man Oehler, so legt der Text »*Assomons les pauvres!* [...] die Heuchelei bürgerlicher Philanthropie bloß.« Oehler 1979, 160.

8 Auf die besondere Bedeutung Baudelaires für die Ästhetik des Bösen hat bereits Bohrer hingewiesen: Er konstatiert bei Baudelaire eine Wende von der »Rhetorik des Bösen als des Schönen« zur kreativen Form einer »Imagination des Bösen.« Bohrer 2004, 17.

Nur zu leicht und mit gutem Grund könnte man sich anlässlich dieser Äußerung auf die Position zurückziehen, der Teufel fingiere diese Rede nur, um den Erzähler für sich einzunehmen und über den wahren Sachverhalt hinwegzutäuschen: daß es ihm nämlich einzig um den Gewinn von dessen Seele geht und nicht um die Freundschaft, die eigentlich eine Fiktion sei. Das Böse wäre also auch weiterhin böse, selbst wenn der Teufel behauptet, manchmal gut zu sein. Doch um eine solche aufklärerische Position ist es dem Text nicht zu tun. Es bleibt bewußt in der Schwebe, ob der Böse jener großzügige Spieler ist, den der Titel verspricht, oder ob er wie der Freund in *La fausse Monnaie* mit seiner Gabe den Nehmenden betrügen will. Das Gute des Teufels ist hier rein hypothetisch. Es beruht auf einem Versprechen, dessen Ausgang ungewiß bleibt.

Das fragile Band der Freundschaft hat nun gerade in diesem literarisch-metaphysischen Ethos des Bösen seinen hypothetisch-fiktionalen Grund. Das Böse als phantasie-rendes Tätigsein zum Guten bzw. zur Möglichkeit des Guten ist die Gemeinsamkeit der beiden Freunde, die den Freundschaftsbund besiegelt und zugleich zertrennt. In der Phantasie des Ich-Erzählers führen das Böse und dessen unkalkulierbare Kontingenz zur Hypostasierung des Freundes, dem durch dieses Verfahren Geistesflügel erwachsen. In der Physiognomik des Freundes wird aber das »Böse aus Dummheit« zum Schuldschein der Literatur. Nicht für die kontingente Erfahrung eines Ereignisses, das zum Bösen wie zum Guten führen kann, sondern für den Schein des ethischen Guts wird die Potenz des Bösen geopfert. Und darüber fällt der Ich-Erzähler sein dem Ethos des Bösen und der Kontingenz der Freundschaft geschuldetes Urteil.

Vor diesem Hintergrund muß es fraglich erscheinen, ob der Freund in *La fausse Monnaie* noch ein Freund ist bzw. ob er als Freund überhaupt existent, eine – im fiktionalen Rahmen – reale Person ist. Der Text läßt dies offen. Gewiß ist aber, daß aus der Bezeichnung Freund gerade die narrative Spannung der Erzählung entsteht. Es ist ganz gleich, ob der Freundschaftsbund existent ist; er ist als literarische Hypothese das Band, das Narration und Geschichte gleichermaßen zusammenhält.

3. »Ein unbrauchbarer Mensch. Ein Freund?«

In einer Tagebuchnotiz vom 30. Juli 1917 scheint auch Kafka um die Frage nach dem Begriff der Freundschaft bemüht:

Ein unbrauchbarer Mensch. Ein Freund? Suche ich mir gegenwärtig zu machen, was er besitzt, so bleibt, bei günstigem Urteil allerdings nur, seine meiner Stimme gegenüber etwas tiefere Stimme. Rufe ich »Gerettet, ich meine, wäre ich Robinson und riefe »Gerettet«, wiederholte er es mit seiner tiefen Stimme. [...] Es ermüdet allmählich, immer diesen Baßgeiger mit sich zu führen. Dabei ist er selbst gar nicht munter bei der Sache, er wiederholt nur, weil er es muß und nichts anderes kann. Manchmal während eines Urlaubs, wenn ich einmal Zeit habe, diesen persönlichen Dingen mich zuzuwenden, berate ich mit ihm, in der Gartenlaube etwa, wie ich mich von ihm befreien könnte.

(KKA 3.1, 813f.)⁹

9 Kleinwort (2004) macht in seiner Studie über *Kafkas Verfahren* deutlich, wie diese Figuration des Freundes im Kontext von Kafkas Schreibsituation im Sommer 1917 als »seelenlose[r] und unbrauchbare[r] Doppelgänger« (139) des schreibenden Ich lesbar wird.

Der Freund erscheint hier als ein lästiges Double, als Revenant der eigenen Sprache. Es handelt sich bei diesem Freund um einen Menschen, der unbrauchbar, nicht verwertbar ist: denn seine Freundschaft bringt weder Nutzen noch Lust. Ein solcher Freund wäre zudem ein Störer der Selbstliebe, eine der Grundvoraussetzungen von Freundschaft, wie Aristoteles hervorhebt.¹⁰ Der solchermaßen lästig gewordene Freund wird in diesem Kontext geradezu zum Feind, von dem es sich zu befreien gilt. Franz Kafka hatte diese ambivalente Skizze der Freundschaft bereits in einer früheren Erzählung literarisch ausgestaltet: in *Das Urteil* von 1912.

In der Forschung ist die Figur des Freundes im *Urteil* zwar schon mehrfach diskutiert worden, die der Struktur dieser Figur zugrunde liegende Aporie der Freund-Feind-Relation wurde dabei bisher noch nicht bedacht. Der Freund wird selten als eine in sich geschlossene Entität aufgefaßt. Vielmehr gilt er den Interpreten in der Regel als Alter Ego von Georg Bendemann.¹¹ Oftmals ist der Freund auch als Relationsmatrix für die Vater-Sohn-Thematik angesehen worden.¹² Zur Stützung dieser Annahme wird auf Kafkas eigene Äußerungen zum *Urteil* hingewiesen. So heißt es etwa in einer Tagebuchnotiz vom 11. Februar 1913: »Der Freund ist die Verbindung zwischen Vater und Sohn« (KKA 3.1, 491).

Ist also der namenlose Freund gemäß der Selbstauskunft Kafkas keine eigenständige Person, sondern bestenfalls eine allegorische Personifikation der ambivalenten Freundschaft zwischen Vater und Sohn? Ich möchte im Folgenden die These vertreten, daß der Freund als Freund zugleich den individuellen Freund und die Personifikation der Aporie von Freundschaft darstellt. Ich werde dabei vorrangig die folgenden Topoi und Motive der Erzählung berücksichtigen: (a) die Relation von Freund und Freunden; (b) das Glück der Verlobung als Glück der Freundschaft; (c) die Inkommensurabilität des Vaters gegenüber dem Freund und den tausend Freunden; (d) der geheime Bund des Vaters mit dem Freund.

10 Aristoteles unterscheidet in der *Nikomachischen Ethik* zwischen wahrer Selbstliebe und Egoismus. Der Egoist lebt nach seinen Begierden. Die eigentliche Selbstliebe zeichnet dagegen den aus, der »stets das Schöne und Edle für sich zu haben wünscht.« Aristoteles, 259.

11 Charles Bernheimer sieht in der Figur des Freundes »Georg's alter ego constructed on a narcissistic model, a model best understood, I believe in terms of Jacques Lacans description of the ›mirror phase.« Bernheimer 1977, 149. Auch Hans Hiebel versteht in seiner strukturalistischen Lektüre des *Urteils* den Freund als Alter Ego Georgs und zieht gleichfalls eine Verbindungslinie zu Lacans Spiegelstadium (vgl. Hiebel 1999, 39–45). Diese zunächst plausibel erscheinende Lesart gewinnt ihre Überzeugungskraft aber nur in der Ausblendung des Wortes Freund, dessen Bedeutung sich keinesfalls auf die eines anderen Ich reduzieren läßt (vgl. hierzu auch Josph Vogls Kritik dieser dyadischen Lesart: Vogl 1990a, 299, Anm. 11). Auf die »schillern[de] Bedeutung des Freundes innerhalb der Geschichte« hat Gerhard Neumann (1981, 146) hingewiesen. Auch Neumann sieht im Freund die Möglichkeit des anderen Selbst von Georg als gegeben, betont aber die ambivalente Position, die der Freund im Kontext der Familiensituation einnimmt. Der Freund ist zugleich innerhalb und außerhalb des familiären Systems situiert. Etwas überdeterminiert erscheint die Deutung von Wiebrecht Ries, der den Freund als »das geheime richterliche Ich Georgs« bezeichnet, »mit dem sich die Imago des strafenden Über-Ichs, der Vater, siegreich verbündet, um das nach sexueller und beruflicher Emanzipation strebende Ich Georgs zu vernichten.« Ries 1993, 55.

4. Der Freund und die Freunde

Das Erste, was wir im ersten Absatz der Geschichte über den Freund lesen, ist, daß er ein »Jugendfreund« (KKA 7.1, 43)¹³ Georgs ist. In dem zweiten Absatz der Erzählung, der sich nun ganz der Person des Freundes zuwendet, erfahren wir allerdings nichts über den Freundschaftsbund und dessen Ursprung. Die Reflexion Georgs setzt vielmehr zu dem Zeitpunkt ein, mit dem eine Entfremdung in der Freundschaft sich anzubahnen beginnt. Vor Jahren war der Freund nach Rußland ausgewandert. Das Ergebnis dieser Auswanderung fällt jedoch in den Augen Georgs spärlich aus. Sein in Petersburg aufgebautes Geschäft scheint zu stocken, er »arbeitete [...] sich in der Fremde nutzlos ab« (43), er hat dort kein soziales Netz und hat sich »offenbar verrannt« (44). Ein freundschaftlicher Rat scheint Georg angesichts dieser Situation unangemessen, da er falsch verstanden werden würde. Freundschaft erscheint in Georgs Reflexion hypothetisch als die Unmöglichkeit von Kommunikation.¹⁴

Präziser handelt es sich jedoch um die mögliche Unmöglichkeit der Kommunikation unter Freunden als Freunde. In Georgs Überlegungen geht es nicht nur um die Beziehung zwischen zwei Freunden, sondern um die Relation zwischen dem Freund in Petersburg und einer numerisch nicht weiter definierten Anzahl von Freunden, die zu Hause geblieben sind. Dabei bewegen sich diese Überlegungen in einem Bedeutungsfeld von Freundschaft, das durch die Begriffe des Vertrauens, des Verstehens und der Entfremdung markiert ist. Es wird vom Nachdenkenden als objektiv gesetzt, daß der Freund im Ausland unglücklich ist und beruflich nicht weiterkommt. Georg ist in Zweifel, ob man ihn dazu bewegen solle zurückzukehren: »Sollte man ihm vielleicht raten, wieder nach Hause zu kommen, seine Existenz hierher zu verlegen, alle die alten

12 Rainer Kaus zufolge repräsentiert der »Freund [...] die Gemeinsamkeit zwischen Vater und Sohn, eine libidinöse Verbindung zwischen ihnen.« Kaus 1998, 27. Auch die jüngst in einem Reclam-Band erschienenen Beispielanalysen von Kafkas *Urteil* sehen in dem Freund vor allem das Verbindungsglied zwischen Georg und seinem Vater. Christine Kanz betrachtet in ihrem Beitrag die Beziehung von Vater und Sohn unter Gender-Gesichtspunkten. Dabei fungiert der Freund als Vermittlungsinstanz dieser ambivalenten Freundschaft: »Die hier aufgezeigten [...] Positionen von Vater und Sohn spiegeln jeweils die Differenzen beider Männer, wobei der in persona niemals auftretende Freund die von beiden unterdrückten Gemeinsamkeiten verkörpern könnte.« Kanz 2003, 171. Nina Ort sieht in ihrer systemtheoretischen Lektüre des *Urteils* in der Figur des Freundes »jene Unterscheidung«, »die die wechselseitige Beobachtung von Vater und Sohn determiniert.« N. Ort 2003, 213. Joseph Vogl hat dagegen auf die Perspektive der Figur des Dritten aufmerksam gemacht, wie sie in den Relationen des Freundes zum Ausdruck kommt: »Der Dritte ist also nicht bloß abwesend, sondern in seiner Abwesenheit auf vertrackte Weise virulent; die Intervention eines Dritten wird damit [...] zur Frage nach dem Ort, der Geltung und der Instanz eines ›Urteils‹, eine Frage, die die tatsächliche Rollenverteilung des Geschehens übernimmt und jenes Drama zu Zweit und zu Dritt inszeniert.« Vogl 1990a, 300. Auch Michael Niehaus weist auf diesen bisher vernachlässigten Aspekt in der Figur des Freundes hin: »Gleichwohl gibt es die Position des Dritten im Duell zwischen Vater Bendemann und seinem Sohn Georg. Es ist der als Abwesender anwesende Petersburger Freund.« Niehaus 2002, 357.

13 Im Folgenden werden Zitate aus dem *Urteil* nach dieser Ausgabe nur mit der Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

14 Zur »Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation« im *Urteil* vgl. auch C.-M. Ort 2003, 112.

freundschaftlichen Beziehungen wieder aufzunehmen [...] und im übrigen auf die Hilfe der Freunde zu vertrauen?» (44)

Hier wird zum ersten Mal das Wort *Freund* im Plural verwendet, ohne daß deutlich wird, wer der Referent dieses Namens wäre. Dem Freund in der Fremde stehen die Freunde in der Heimat gegenüber. Dabei läßt sich nicht einmal mit Sicherheit sagen, daß die Bezeichnung *Freunde* Georg Bendemann mit einschließt. Indem diese unbestimmt gelassenen Freunde eingeführt werden, wird aber auch der Wahrheitswert des Wortes fragwürdig. Die Freunde werden aus der von Georg dem Freund zugeschriebenen Sicht zur Bedrohung der eigenen Existenz, denn sie suggerieren ihm – in Georgs Phantasie – »daß seine bisherigen Versuche mißlungen seien« und daß nur sie selbst, »nur seine Freunde etwas verstünden« (44).

Die Freunde, so wird immer deutlicher, erweisen dem Freund keinen Freundschaftsdienst. Die Freunde, die Georg erdenkt, um über seine Freundschaft mit jenem Freund in Petersburg zu reflektieren, sind, so scheint es, *keine* Freunde. Zwei mögliche Konsequenzen des Ratschlages nach Hause zurückzukehren, stellt sich Georg vor Augen. Beide bewirken bzw. festigen die Entfremdung des Freundes zu den Freunden. Blicke der Freund entgegen des Rates in Petersburg, so wäre er »verbittert durch die Ratschläge und den Freunden noch ein Stück mehr entfremdet.« (44f.) Würde er hingegen dem Ratschlag der Freunde folgen, so fände er »sich nicht in seinen Freunden und nicht ohne sie zurecht, litte an Beschämung, hätte jetzt wirklich keine Heimat und keine Freunde mehr« (45). In dieser hypothetischen, ja fiktionalen Rückkehr des Freundes scheint das zur Evidenz zu werden, was mit dem Namen der Freunde sich schon ankündigte: daß die Freunde keine Freunde sind, daß es keine Freunde gibt.

5. Das Glück der Freundschaft

Bei all dem gilt es zu bedenken, daß diese Freunde, über deren Zahl wir nichts wissen, rein hypothetische, auf Spekulation beruhende Entitäten sind, die die Struktur der personalen Freundschaft zu verallgemeinern suchen. Georgs weitere nunmehr persönlich gefärbte Reflexion verweilt bei dieser Figur der möglichen Kommunizierbarkeit von Freundschaft: sie findet ihren Ausdruck in dem Verschweigen von Georgs Verlobung. Das Freundschaftsdilemma, welches Georg beschreibt, leitet sich kausal aus der hypothetischen Zurückweisung der Freundschaftsdienste durch den Freund ab: »Aus diesen Gründen konnte man ihm, wenn man noch überhaupt die briefliche Verbindung aufrechterhalten wollte, keine eigentliche Mitteilungen machen« (45).

Dies hat zunächst das Verschweigen der Verlobung zur Folge, die durch unbedeutende Informationen über »gleichgültig[e] Menschen« (47) ersetzt wird. Als sich Georg dann doch entschließt, seinem Freund von seiner Verlobung zu schreiben, so geschieht das nicht aus einer begründeten Revision seiner vorherigen Einsicht, sondern aus einem unbegründeten Willen zur Selbstbehauptung: »So bin ich und so hat er mich hinzunehmen«, sagte er sich, »ich kann nicht aus mir einen Menschen herauschneiden, der vielleicht für die Freundschaft mit ihm geeigneter wäre, als ich es bin.« (48) Das So-Sein, das hier auf Georgs Beziehung zu Frieda Brandenfeld rekurriert, tritt in einen möglichen Gegensatz zur Freundschaft. Dieses So-Sein Georgs scheint ein neues Selbstbewußtsein, eine Selbstbeziehung anzuzeigen, die stärker ist als der Bund der Freundschaft. Indem Georg in Gedanken bereit ist, die Freundschaft für sein So-Sein zu

opfern, stellt der Brief eine neue und zwar aristotelische Begründung der Freundschaft in Aussicht. Dort heißt es nämlich:

Es wird sich noch Gelegenheit finden, Dir Näheres über meine Braut mitzuteilen, heute genüge Dir, daß ich recht glücklich bin und daß sich in unserem gegenseitigen Verhältnis nur insofern etwas geändert hat, als Du jetzt in mir statt eines ganz gewöhnlichen Freundes einen glücklichen Freund haben wirst. (48f.)

Die Freundschaft der Glücklichen ist für Aristoteles die wahre Form der Freundschaft. Sie hebt die Freundschaft über die reine Nutzen- oder Lust-Freundschaft. Eine solche eher gewöhnliche Freundschaft scheint, Georg zufolge, auch die zwischen ihm und seinem Freund gewesen zu sein. Der gewöhnliche Freund ist zum glücklichen Freund geworden.¹⁵ Bedenkt man jedoch die Lage des Freundes in Petersburg und dessen von Georg selbst diagnostiziertes Unglück, so muß man konstatieren, daß die Freundschaft ein deutliches Ungleichgewicht erhalten hat. Es ist eine asymmetrische Freundschaft zwischen einem Glücklichen und einem Unglücklichen, die als solche keineswegs als vollendet gelten kann, da ihr das Prinzip der Gleichheit mangelt. Dieses Verhältnis ist es dann auch, das Georg den vom Vater erhobenen Vorwurf der Überheblichkeit einträgt.

6. Der Vater und die tausend Freunde

Beinahe noch paradoxer erscheint dem Leser im Verlauf der Geschichte die Kommunikation zwischen Vater und Sohn. Besonders sinnfällig wird dies anhand des Diskurses über den Freund. Zunächst zweifelt der Vater an der Realität des Freundes. Er fragt Georg: »Hast du wirklich diesen Freund in Petersburg?« (52) Dann bestreitet er die Existenz des Freundes: »Du hast keinen Freund in Petersburg« (53), um ihn sich dann schließlich selbst als freundschaftlich-verwandschaftlichen Komplizen zur Seite zu stellen: »Wohl kenne ich deinen Freund. Er wäre ein Sohn nach meinen Herzen.« (56) Doch ehe es zu diesem überraschenden Bund zwischen Vater und Freund kommt, werden von Georg erneut die Freunde im Plural, die unzähligen Freunde beschworen. Anstatt die Frage des Vaters, ob er »wirklich diesen Freund in Petersburg« habe, mit »ja« zu beantworten, weicht Georg aus: »Lassen wir meine Freunde sein. Tausend Freunde ersetzen mir nicht meinen Vater.« (52)

Wiederum ist von nicht näher definierten Freunden die Rede, die nicht als echte Freunde erscheinen. Man soll die Freunde sein lassen, lautet Georgs Imperativ. Selbst eine Vielzahl von Freunden sei dem Vater gegenüber inkommensurabel. Dieser Satz kann in zweifacher Weise verstanden werden. Als Irrealis: gesetzt, man könnte eine

¹⁵ Gleichzeitig impliziert diese Verwandlung den Verrat an der Männerfreundschaft. Das indizierte Glück ist nicht Prädikat der Freundschaft, sondern der Person Georgs. Gerade die Abwendung vom Freund und die gleichzeitige Hinwendung zur Freundin eröffnet die Perspektive des Glücks, das aber gerade die Figur des Freundes und damit die so gefaßte Freundschaft ausschließt. Umgekehrt betrachtet Frieda Brandenfeld, wie Peter-André Alt anmerkt, »den Freund als Widerspruch zum Verlobungsplan Georgs, weil sie in ihm keinen wirklichen Menschen, sondern nur eine Chiffre für das verstärkte (im Bündnis verdoppelte) Junggesellentum erblickt.« Alt 2005, 325.

solche Vielzahl von echten Freunden, wie sie die Zahl Tausend ausdrückt, haben, so wäre selbst diese Anzahl von Freunden nicht mit dem Vater und dessen Freundschaft vergleichbar. Freundschaft wäre hier also auch durch die ursprüngliche Bedeutung von *frijóns* (*Verwandter*) gekennzeichnet.

Es ließe sich der Satz aber auch im aristotelischen Sinne als Bekenntnis zu einer kleinen Anzahl von Freunden verstehen: »So ist es doch wohl das Richtige, nicht so viel Freunde wie nur irgend möglich zu wollen, sondern nur so viele, als für das gemeinsame Leben ausreichen« (Aristoteles, 266). Wer zu viele – nämlich »tausend« – Freunde hat, der hat in Wirklichkeit keinen Freund. Der Vater repräsentiert dagegen die eigentliche, durch den verwandtschaftlichen Bund, »den Blutkreis« (KKA 3.1, 492), wie es Kafka in seiner Tagebuchnotiz zum *Urteil* formuliert, gefestigte Freundschaft.

Es kommt durch diesen Vergleich der tausend Freunde mit dem Vater mithin eine weitere bedeutsame Komponente der aristotelischen Politik der Freundschaft zum Tragen: die Charakterisierung der Freundschaft nach Verwandtschaftsbeziehungen. Diese Freundschaftsformen seien nämlich, wie Aristoteles im achten Buch der *Nikomachischen Ethik* ausführt, den unterschiedlichen Polisverfassungen analog. So gleicht das Verhältnis vom Vater zu seinen Söhnen dem Königtum, das Verhältnis vom Mann zur Frau der Aristokratie und das brüderliche Verhältnis der Demokratie bzw. Timokratie. Aristoteles kennzeichnet deutlich das Königtum als die beste Form der Polisverfassung und die Timokratie als die schlechteste. Obschon die Freundschaft zwischen Brüdern als Freundschaftsform von Aristoteles besonders hervorgehoben wird, steht sie nach der Bewertung der Polisverfassungen unterhalb der Vater-Sohn-Freundschaft und somit in einer gewissen Konkurrenz zu selbiger. Dies ist auch kennzeichnend für die Situation zwischen Georg Bendemann und seinem Vater. Im Zeichen der Königs-Freundschaft wird Georg verlegen, wenn er von seinem Freund reden soll. Er opfert die Freundschaft und die Freunde nun nicht mehr seiner eigenen Selbstbezüglichkeit, sondern seinem Vater. Die Frage der Freundschaft erweist sich folglich als Frage der Verwandtschaft, was auch in der Beziehung des Vaters zum Freund zum Ausdruck kommt.

7. Der Bund zwischen Vater und Freund

Daß Georg keinen Freund in Petersburg habe, läßt sich natürlich auch noch anders verstehen. Wenn man nämlich den Ausführungen des Vaters Glauben schenkt, dann erweist sich der Freund am Ende als Verbündeter des Vaters und wird somit zum Komplizen von dessen Urteil und mithin zum Feind Georgs. Die Figur des Freundes aus Petersburg würde mithin, wie etwa Oliver Jahraus argumentiert, im Verlauf der Erzählung systematisch dekonstruiert.¹⁶ Der Referent des Wortes hätte sich als Chimäre erwiesen. Welche Plausibilität hat dann aber die Freundschaft von Freund und Vater. Sie wird oft über den Umweg einer imaginären Verwandtschaftsbeziehung erläutert: »Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen« (56), sagt der alte Bendemann über den Freund.

16 »Der Freund exemplifiziert so die Subversion seines Sinns; der Freund allein ist praktizierte Dekonstruktion: Der Freund bleibt Freund, weil er nur als solcher überhaupt identifizierbar und adressierbar ist, aber von einem Freundschaftsdienst kann nicht mehr gesprochen werden. Man kann also sagen, das Zeichen des Freundes ist selbst in einem Prozess der Dekonstruktion begriffen.« Jahraus 2003, 252.

Damit scheint der Freund als Alter Ego Georgs sich zu einem durch den Vater konstruierten Ich-Ideal gewandelt zu haben. Der Freund erschiene somit als Projektionsfläche für einen imaginären Sohn. Dem widerspricht wiederum die Aussage des Vaters: »Ich war sein Vertreter hier am Ort.« (57)

Der Vater erklärt sich somit zum bloßen Stellvertreter des Freundes. Nicht der Freund wäre also ein Substitut für den Sohn, sondern der Vater für den Freund. Eben deshalb erschiene der Vater als Komödiant, als jemand, der nur den Vater spielt, der aber wie der Freund alles »tausendmal besser« (59) weiß als Georg. In der Zuspitzung des Konfliktes, der sich um die Frage nach der Freundschaft, nach dem wahren und dem falschen Freund, dreht, kommt schließlich auch das zur Sprache, was für den Ich-Erzähler aus *La fausse Monnaie* der unbegründbare Grund seines Urteils war: das Böse aus Dummheit zu tun. Einen »dumme[n] Jungen« (59) nennt der Vater seinen Sohn, der bisher nur etwas von sich selbst wußte, der in einer reinen Selbstbeziehung, in einer Freundschaft mit sich selbst lebte und in der Konstruktion imaginärer Freunde den Freund als Freund unkenntlich machte. Dieser »dumm[e] Junge«, der es, wie der Vater meint, besser hätte wissen können, wird im abschließenden Urteil als das dargestellt, was Kant für unmöglich hält: als teuflisches Wesen. Denn so lautet das Urteil des Vaters:

Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wußtest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch! – Und darum wisse: Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens! (60)

Die Unschuld, und das indiziert hier wohl auch die Dummheit, verwandelt das Kind, den Sohn, in einen teuflischen Menschen. Das, was vor der Erkenntnis von Gut und Böse situiert ist, wäre demnach das eigentliche, das teuflische Böse. Worin bestünde aber dieses teuflische Wesen des Sohnes? Sicherlich hat Georg Bendemann nicht alles getan, um die Lage des Freundes zu verstehen, um ihn als Person zu sehen und anzunehmen. Doch ist das schon hinreichend, um ihn unter dem Vorwurf der Bosheit zu verurteilen? Anders als bei Baudelaire erfahren wir hier nur wenig über das Böse. Es scheint im Verborgenen zu wirken, in dem unbestimmten Namen des Freundes und der Freundschaft. Auch hier wird offenbar das Böse, die falsche Freundschaft zum Ermöglichungsgrund des Literarischen. Indem Georg vorgibt nur das Gute für den Freund zu wollen, bestätigt er dessen böse Lage: die Krankheit, die Entfremdung, die finanzielle Situation. Das eigentlich Gute – das Gespräch – wäre hier aber gerade das Falsche. Das gesellschaftlich Böse, die soziale Zurückweisung des Freundes, durch welche die gute Freundschaft korrumpiert wird, führt Georg scheinbar zum höchsten Gut: zum Glück. Es ist nicht zufällig das Glück des Schreibens, das mit dem Versprechen des Eheglücks koinzidiert. Das Gute und das höchste Gut der Literatur liegen hier in der Selbstbeziehung, in der Imagination des phantasierenden und schreibenden Subjekts. Der unbekannte, der falsche Freund wird so zur Triebkraft der literarischen Phantasie, zum Ursprungsort der Freunde und der Erzählung mit dem Titel *Das Urteil*.

8. Widmung

Die Erfahrung dieser aporetischen Freundschaft steht einmal mehr im Zeichen der Kontingenz, die zugleich von der tradierten Macht der Providenz, für die figurativ der Vater einsteht, gekreuzt wird. Wollte man aus diesem Spiel von Zufälligkeit und Notwendigkeit der Freundschaft eine Ethik ableiten, ein Ethos der Literatur¹⁷ womöglich; man gelangte geradewegs zu jenem kontingenten und gleichzeitig providentiellen Schuldspruch, den der Vater vollzieht: Die Literatur und das literarische Subjekt sind schuldig, sofern sie von der Freundschaft schreiben und damit die Freundschaft für ihr eigenes Sujet verraten und verkaufen – oder womöglich die Brüderfreundschaft für die Freundschaft mit einer Frau opfern.

Für Fräulein Felice B. war der Titel des Erstdrucks von 1913 in der *Arkadia* unterschrieben. In den Drucken von 1916 und 1920 lautet die Widmung nur noch: *für F.* Der Buchstabe scheint evidenterweise das Initial von Felice zu bedeuten. F. signifiziert demnach den Namen Felice Bauer und dessen Referenten. Im Kontext der Geschichte kann das F. aber noch anderes bedeuten. Denkbar wäre auch eine weit offenere Lesart: *Für F.* meint: für den Freund, für die Freundschaft. Eine Geschichte nicht über, sondern für die Freundschaft. Die Worte Freund oder Freundschaft wären also in dieser möglichen Widmung nicht nur auf den Freund in der Erzählung zu beziehen, sondern weiter, offener zu fassen. Der Freund, für den diese Geschichte gegeben wird, der wahre Freund und Liebhaber, das ist: der Leser. Es ist der Leser, der die Erzählung lesen und im Lesen annehmen, ihre mögliche Falschheit oder Bösartigkeit, ihren Verrat gegenüber der Freundschaft zu nehmen weiß. Baudelaire hat in seinem an den Leser adressierten Widmungsgedicht der *Fleurs du Mal* dieser Freundschaftsrelation Ausdruck verliehen. Es ist dort die Allegorie der Langeweile, die den Dichter und den Leser in eine Gemeinschaft, eine Freundschaft, einbindet:

C'est l'Ennui! [...]
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

Die Langeweile ist! [...]
 du kennst es, Leser, dieses zarte Scheusal,
 – scheinheiliger Leser, – Meinesgleichen, – mein Bruder!
 (Baudelaire 1989, 56/57)

Der Leser ist – in seiner Potenz, in seiner Fähigkeit zu lesen – ein möglicher Freund des Textes und des Autors bzw. von dessen literarischen Agenten. Der Leser ist der mögliche Adressat des literarischen Schrifttums und seiner spekulativen Phantasie. Man kann aber nicht sicher sein, ob der literarische Text den Leser erreicht. Man kann nicht sicher sein, ob dieser Freund des Literarischen nicht auch dessen Gegenteil, den Feind, in sich birgt. Denn der Leser ist und bleibt für das schreibende Subjekt eine unbekannt-Größe. Im Leser schlummert die Möglichkeit einer literarischen Freundschaft. Ihren Wahrheitsgehalt erhält sie aus der im Text angelegten Lektüre, die sich stets zum Bösen wie zum Guten wenden kann.

17 Zur Konstitution einer literarischen Ethik bei Kafka vgl. auch Vogl 1990b.

Bibliographie

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Zweiter Theil. Leipzig 1796.
- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München 2005.
- Aristoteles, Nikomachische Ethik, hg. u. übers. v. Franz Dirlmeier. Stuttgart 1992.
- Baudelaire, Charles: Œuvres complètes. Hg. v. Claudes Pichois. Paris 1961.
- Baudelaire, Charles: Nouvelles Fleurs du Mal. Neue Blumen des Bösen. Sämtliche Werke/Briefe. Bd. 4. Hg. u. übers. v. Friedhelm Kemp. München, Wien 1975.
- Baudelaire, Charles: Le Spleen de Paris. Sämtliche Werke/Briefe. Bd. 8. Hg. u. übers. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois. München, Wien 1985.
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Sämtliche Werke/Briefe. Bd. 3. Hg. u. übers. v. Friedhelm Kemp. 2. Aufl. München Wien 1989.
- Baudelaire, Charles: Richard Wagner. Meine Zeitgenossen. Armes Belgien! 1860–1866. Sämtliche Werke/Briefe. Bd. 7. Hg. u. übers. v. Friedhelm Kemp. München Wien 1992.
- Bernheimer, Charles: Letters to an Absent Friend: A Structural Reading. In: Angel Flores (Hg.): The Problem of The Judgement. Eleven Approaches of Kafka's Story. New York 1977, 146–167.
- Bohrer, Karl-Heinz: Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie. München 2004.
- Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«. Frankfurt a.M. 1991.
- Derrida Jacques: Falschgeld. Zeit geben I. München 1993.
- Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a.M. 1996.
- Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft. Frankfurt a.M. 2002.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 4. Leipzig 1878. Fotomechanischer Nachdruck. München 1984. [DWb 4]
- Greiner, Thorsten: Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik des »modernité« im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht. Tübingen 1993.
- Hiebel, Hans H.: Franz Kafka: Form und Bedeutung. Formanalysen und Interpretationen von *Vor dem Gesetz*, *Das Urteil*, *Bericht für eine Akademie*, *Ein Landarzt*, *Der Bau*, *Der Steuermann*, *Prometheus*, *Der Verschollene*, *Der Proceß* und ausgewählten Aphorismen. Würzburg 1999.
- Jahraus, Oliver u. Stefan Neuhaus (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart 2003.
- Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus/Neuhaus 2003, 241–262.
- Kafka, Franz. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcom Pasley u. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1982 ff. [KKA]
- Kant, Immanuel: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. In: Ders.: Werkausgabe. Bd. VIII. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1993, 649–879.
- Kanz, Christine: Differente Männlichkeiten. Kafkas *Das Urteil* aus gendertheoretischer Perspektive. In: Jahraus/Neuhaus 2003, 152–175.
- Kaus, Rainer J.: Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka. Eine Deutung von Kafkas Erzählung *Das Urteil*. Heidelberg 1998.
- Kleinwort, Malte: Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena. Würzburg 2004.
- de Man, Paul: Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a.M. 1993, 185–230.
- Mauss, Marcel: Die Gabe. Formen und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. In: Ders.: Soziologie und Anthropologie. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1989, 9–144.
- Murphy, Steve: Logiques du dernier Baudelaire. Lecture du *Spleen de Paris*, Paris 2003.

- Neumann, Gerhard: Franz Kafka: Das Urteil. Text, Materialien, Kommentar. München, Wien 1981.
- Niehaus, Michael: Entgründung. Auch ein Kommentar zu Kafkas ›Das Urteil‹. In: Weimarer Beiträge 3/2002, 344-363.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. In: Ders.: Werke. Bd. 1. Hg. v. Karl Schlechta. München 1966, 435-1008.
- Oehler, Dolf: Pariser Bilder 1 (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine. Frankfurt a.M. 1979.
- Ort, Claus-Michael: Sozialgeschichte der Literatur und die Probleme textbezogener Literatursoziologie – anlässlich von Kafkas *Das Urteil*. In: Jahraus/Neuhaus 2003, 101-125.
- Ort, Nina: Zum Gelingen und Scheitern von Kommunikation. Kafkas *Urteil* – aus systemtheoretischer Perspektive. In: Jahraus/Neuhaus 2003, 197-219.
- Ries, Wiebrecht: Kafka zur Einführung. Hamburg 1993.
- Safranski, Rüdiger: Das Böse oder Das Drama der Freiheit. München, Wien 1997.
- Sahlberg, Oskar: Baudelaire und seine Muse auf dem Weg zur Revolution. Frankfurt a.M. 1980.
- Vogl, Joseph: Ökonomien: Bendemann, Ödipus und Leviathan. In: Kittler, Wolf u. Gerhard Neumann (Hg.): Franz Kafka: Schriftverkehr. Freiburg 1990, 295-315 [1990a].
- Vogl, Joseph: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München 1990 [1990b].
- Wetzel, Michael u. Jean-Michel Rabaté (Hg.): Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida. Berlin 1993.

ECKART GOEBEL

Das Ding (Sublimieren) Lacans Luther

Für Avital Ronell

»Luther ist ein für die Christenheit äußerst wichtiger Patient.«
Kierkegaard

Vorbemerkung

Dieser Text gehört zu den Vorarbeiten zu einer ästhetischen Anthropologie unter dem Titel *Sublimation & Desire*. Ausgangspunkt der gemeinsam mit Ulrich Baer (vgl. Baer 2006, 218–235) betriebenen Forschung ist die Vermutung, dass der von Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* entwickelten melancholischen Zivilisationstheorie womöglich ein Denkfehler zu Grunde liegt: dass, entgegen der Freudschen These, die Zivilisation es sei, die es uns erlaube, unser Begehren überhaupt zu erkennen, zu bestimmen und zu realisieren. Ziel des Projekts insgesamt ist eine Apologie der Zivilisation auf dem Weg einer Apologie der von Freud primär als Surrogat gedachten Sublimierung. Der für Freud zentrale Begriff der Sublimierung wird von ihm nur fragmentarisch erörtert, bleibt widersprüchlich. *Sublimation & Desire* führt die Kritik von zwei Seiten. Einerseits wird die Vorgeschichte in den Blick genommen. Es zeigt sich, dass die Theorien des Sublimen, exemplarisch bei Kant, faktisch bereits solche der Sublimierung ausbilden, wie umgekehrt die Freudsche These die Lehren vom Erhabenen argumentativ und in ihrem Faszinationspotential beerbt. Andererseits liefern die großen Metakritiken, etwa Marcuses *Eros & Civilisation*, Adornos *Ästhetische Theorie*, Deleuzes und Guattaris *Anti-Ödipus* sowie Lacans *Seminar VII* einer ästhetischen Anthropologie die notwendigen Argumente, um Sublimierung als ›Fülle‹ (so Marcuses Terminus) denken zu können. Indirekt erweitern die Studien zur Geschichte der Sublimierung eine These Odo Marquards, demzufolge das in den Vordergrund Treten anthropologischer Ansätze stets eine Krise geschichtsphilosophischen Denkens signalisiert (vgl. Marquard 1992, 122–144). Als Sublimierung überlebt Geschichtsphilosophie innerhalb der Anthropologie rudimentär, was sich daran zeigt, dass Anthropologie immer dann, wenn sie im Begriff erhabenen Begehrens kulminiert, geschichtsphilosophische Fragestellungen freigibt, exemplarisch auch hier bereits bei Kant. Eine Apologie der Sublimierung, die deren Begriff von Melancholie emanzipiert, vermag womöglich diesen vitiösen Zirkel des Nachdenkens über ›den Menschen‹ zu verlassen. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf Lacans mit Blick auf Luther elaborierte Freudkritik. Aus Raumgründen wird auf eine Darstellung der Funktion verzichtet, die Lacan dann, mit Blick vor allem auf die *Antigone* des Sophokles, der Kunst zuweist. Kunst schafft Lacan zufolge zwischen uns und dem »Ding«¹ die lebensnotwendige Distanz, womit der Kunst eine anthropologische Schlüsselrolle zufällt. Lacan erinnert an eine Einsicht, die bereits Erik H. Erikson in seiner frühen, von Lacan ignorierten Luther-Monographie formulierte: die Einsicht in die klandestin protestantische Dimension der Psychoanalyse:

[Man] kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass [Luther] oftmals gerade die Dinge öffentlich bekannte, die mehr als dreihundert Jahre später (als die Aufklärung psychologisch einen Punkt erreicht hatte, der keine Umkehr mehr zuließ) Freud offen anpackte und in Begriffe fasste, als er bei der Untersuchung seiner Träume die neurotische Komponente seiner geistigen Suche herausforderte und bändigte. (Erikson 2005, 53)

1.

Wir haben etwas verloren, etwas fehlt uns, um glücklich zu werden. Da ist eine schmerzhaft Leere, ein Loch, das gefüllt werden muss (vgl. Lacan 1986, 101). Unser ganzes Leben ist darauf ausgerichtet, dieses verlorene Objekt, dieses begehrte »Ding« wiederzufinden, an dessen einmal genossene Präsenz uns vermeintlich das »ozeanische Gefühl« (Freud 1930, 197) erinnert. Zuweilen glauben wir, dass eine Rückkehr zu Mutter Natur uns dieses »Ding« zurück brächte. Doch wir müssen begreifen, dass wir von Natur aus aus der Natur heraus gefallen sind. Wir sind ein Ich, weil wir nicht mehr eins sind mit der Mutter: »Erst im Schmerz der Trennung tritt das Selbst ins Leben.« (Heinrich 1985, 69). Bereits archaische, der Natur angeblich nächst verbundene Kollektive begründen, wie Robert Spaemann pointiert, ihre Ordnung nicht unter Rekurs auf Natur unmittelbar, sondern über Kosmo- und Theogonien: Einheit des Ich mit der Natur ist ein paradoxes Phantasma, Naturrecht eine romantische Fiktion: »Aller Nomos unterdrückt das, was von Natur aus ist.« (Spaemann 1994, 20). Wiederherstellung von Einheit gelänge nur um den Preis des Ichverlustes, womit die Möglichkeit zerstört wäre, Einheit als Glück zu erfahren. Die traurige Einsicht in die Paradoxie der Existenz nötigt auf den Weg der Zivilisation, der als ein kluger Umweg zum »Ding« erscheint oder doch verkauft wird. Denn wir werden nie daran glauben, dass uns der Zugang zum

-
- 1 Lacan weigert sich im gesamten *Seminar VII*, eine bündige Definition des »Dings« zu geben, und er gebraucht das deutsche Wort, was auch etwa in der englischen Übersetzung beibehalten wurde, um die Fremdheit dieses Phänomens zu markieren. Dass Lacan sich wider die Definition sperrt, hat seinen guten Grund. Wir ersehnen scheinbar ein Etwas, eben ein Ding, dessen Besitz uns dann glücklich machen soll, mag dieses Etwas nun die Mutter, ein Sexualobjekt oder etwas anderes sein, sei es der Gegenstand einer Sammelleidenschaft oder etwas Imaginäres wie Erfolg, Anerkennung etc. Doch sind alle möglichen realen und idealen Objekte in exakt ihrer Eigenschaft als Objekte nur ein trauriger Ersatz für das Ding, das der *Name* für die vergebliche Sehnsucht ist, in eine Welt zurückzukehren, in der es noch keine Differenz zwischen Ich und Welt, noch keine Differenz zwischen dem Selbst und seinen Objekten gab. Insofern ein Selbst zu sein bedeutet, getrennt und im Schmerz zu sein, wäre der Schmerz niemals zu tilgen durch ein Objekt, sondern nur dadurch, dass man aufhört, ein Selbst zu sein – Tod oder Psychose –, weshalb alles daran gesetzt werden muss, zwischen uns und dem »Ding« eine Distanz zu schaffen. Der Kunst kommt eine prominente Funktion zu, weil sie uns kathartisch unsere Selbstwerdung aus dem undifferenzierten Ozean noch einmal durchleiden lässt, wodurch es, vielleicht, erträglicher wird, ein Selbst zu sein. Th. W. Adorno, hier sehr eines Sinnes mit Lacan, nennt diese Wirkung der Kunst in der *Ästhetischen Theorie* »Erschütterung«, »die Selbstnegation des Betrachtenden, der im Werk virtuell erlischt. [...] Der Schmerz im Angesicht des Schönen ist die Sehnsucht nach jenem vom subjektivem Block dem Subjekt Versperreten, von dem es doch weiß, daß es wahrer ist als es selbst. Erfahrung, die des subjektiven Blocks ledig wäre, wird eingeübt von der Ergebung des Subjekts ins ästhetische Formgesetz.« Adorno 1997, 396.

»Ding« für immer verwehrt ist. Wir sind bereit, um des »Dings« willen Kompromisse einzugehen, unsere ebenso natürlichen wie unnatürlichen Triebe zu hemmen, statt des Lustprinzips das Realitätsprinzip einzusetzen. Wir sind sogar bereit, Triebziele dauerhaft aufzugeben, damit wir in der so möglichen Zusammenarbeit mit anderen zuletzt zu unserem Glück finden. Und all dieser Verzicht oder doch Aufschub, obwohl wir, entsprechend unserer hungrigen Natur, eigentlich »auf nichts verzichten« können (Freud 1908, 172). »Kulturversagung«, Aufbau der Zivilisation auf Triebverzicht, »Unterdrückung, Verdrängung« sind nach Freud Ursache der »Feindseligkeit, gegen die alle Kulturen zu kämpfen haben« (Freud 1930, 227), Grund des Unbehagens in der Kultur. Alles, der Mikro- wie der Makrokosmos, scheint während dieser Suche nach dem Glück gegen uns zu sein (Freud 1930, 208): »Man möchte sagen, die Absicht, daß der Mensch ›glücklich‹ sei, ist im Plan der ›Schöpfung‹ nicht vorgesehen.« (Ebd.) Unser Körper ist gebrechlich, altert unaufhaltsam und vergeht zuletzt, Natur bleibt übermächtig, ihre Kontingenz wird niemals überwindbar sein. Der »Nebenmensch« schließlich ist nicht immer wohlwollend, sondern, womöglich überwiegend, feindselig bis zur Todfeindschaft, erweist sich als dritte und qualvollste Quelle des Leidens, am qualvollsten (vgl. Freud 1930, 209), weil wir durch uns selbst wissen: Der »Nebenmensch« hat, anders als unser Körper oder ein Gewitter, die Wahl: »Wir sind unsere eigenen Folterknechte« (Luther 1981, 93).

»Man findet es«, dieses »Ding«, fasst Lacan die unbehagliche Diagnose Freuds zusammen, daher »bestenfalls wieder als Leid.« (Lacan 1986, 67) Der Psychoanalyse nicht nur Lacanscher Ausprägung zufolge verbirgt sich im Innersten des Begehrens das »Begehren der Mutter«, das Lacan »den Ursprung von allem« (Lacan 1986, 339) nennt. Insofern die Ausbildung des Ichs gekoppelt ist an den Untergang des Ödipuskomplexes, in dessen Durcharbeitung die inzestuösen Objekte zum Ich-Ideal transformiert werden, dem Agenten jeder Sublimierung, kann der regressive Durchbruch zum »furchtbare[n] Saugzentrum des Begehrens« (Lacan 1986, 296) nur vollzogen werden um den Preis eines Zerfalls der Ich-Struktur. Das begehrende Ich steht angesichts des »Großtraumas« des Ödipuskomplexes vor einem Dilemma: Alle späteren Liebesobjekte sind unzureichend, Rückkehr zum Ursprung bedeutete den »psychischen Tod der Psychose« (Zagermann 1985, 43, 23).

Die Konfliktstruktur des Subjekts wird umschrieben durch die beiden Mythen der Psychoanalyse: den Ödipus-Mythos einerseits, den Mythos vom Urvater andererseits. Während der Ödipus-Konflikt das Subjekt zu ewig unbefriedigter, trauriger Wanderschaft verdammt, stellt der Urvater die Wanderschaft unter das Zeichen der Angst, der vollendeten Sündhaftigkeit, bestenfalls der Transgression – oder, nach vollbrachtem Vaternord, unter das Zeichen des toten Gottes und seiner Gesetze. »Die Religion«, meint Lacan folglich, ist die große Trösterin, sie »besteht in allen Weisen, dieser Leere aus dem Weg zu gehen« (Lacan 1986, 160). Religion verspricht Kompensation: »Weil die Seele auf ihrem Hunger sitzen bleibt, braucht sie ein Leben jenseits, damit dieser nicht vollendete Akkord irgendwo, man weiß nicht wo, seine Auflösung findet.« (Lacan 1986, 377) Religion verspricht, dass wir »wiedererlangen werden, was wir verloren haben, was wir opferten, was wir nie erhielten.« (Lacan 1986, 161)

Es ist möglich, dass Religion enttäuscht, dass Gott nicht nur schweigt, sondern sogar ungerecht zu handeln scheint. Es kann sein, dass wir, wie Luther, der die Stelle mit Vorzug zitiert, Hiob zustimmen (*Hiob*, 12. 6): »Die Hütten der Gottlosen haben die Fülle.« Die bittere Einsicht kann ins Herz der Dunkelheit führen. Wir gehen aus

brennender Ungeduld, Schmerz, Verzweiflung und Hass den Weg der Intoxikation, des Selbstmordes oder den Weg der Grausamkeit und des Verbrechenens, das Lacan als Verhalten definiert, »was die natürliche Ordnung nicht respektiert« (Lacan 1986, 313), also als die strikte Schattenseite der Zivilisation, die mit ihr entsteht. Das Verbrechen findet nicht einmal ein Ende beim Tod des Anderen, der als Toter nur noch Objekt ist, nicht mehr Träger des »Dings«, weshalb bereits der von Lacan verdrängte Sartre Hass als wesentlich ohnmächtiges und daher »schwarzes Gefühl« beschrieb (Sartre 1991, 718). Wir wollen in der möglichen Entfesselung des Hasses daher den Tod des Anderen noch nach dessen Tod, wollen wieder und wieder seinen Tod, den »zweiten Tod« (Lacan 1986, 313). Wir bereiten dem Anderen, da er uns den Zugang zum Glück zu verweigern scheint, die Hölle auf Erden oder, wenn uns das nicht gelingt, wünschen wir dem gehassten Anderen ewige Höllenqualen, einen zweiten Tod, erliegen dem »Phantasma eines ewigen Leidens« (Lacan 1986, 313). Psychoanalyse muss sich daher auf zwei Weisen zur Religion stellen: Sie klärt über die psychologische Genese der Religion auf, muss sich aber andererseits daran erinnern lassen, dass der konfliktuös strukturierte Mensch immer »kreationistisch« (Lacan 1986, 369) bleiben wird. In diesem doppelten Sinn erhellt Reflexion der Religion, Theologie, was der Mensch ist, etwa die Theologie Martin Luthers:

Wer, sagst Du, wird sich ernstlich bemühen, sein Leben zu bessern? Darauf antworte ich: Kein einziger Mensch. [...] Wer will glauben, sagst Du, daß er von Gott geliebt werde? Darauf antworte ich: kein einziger Mensch wird es glauben, und keiner wird auch dazu imstande sein. (Luther 1525, 181)

2.

Wir haben etwas verloren, etwas fehlt uns, um glücklich zu werden. Das, was verloren gegangen ist, kann auch ein Zitat sein, hier ein wichtiges Zitat Martin Luthers. Ich habe die Übersetzung von *De servo arbitrio* wieder und wieder gelesen und das Zitat nicht gefunden, so dass ich an meinen Fähigkeiten als Leser zweifelte, zuletzt an meinem Gedächtnis und an meinem Verstand. Alle rekurren auf dieses Zitat über den Vater, ich aber finde es nicht. Denn »um die Position Freuds bezüglich des Vaters zu begreifen, muss man schon dem Gedankengang eines Luther gefolgt sein.« (Lacan 1986, 120) Die Schrift über den Unfreien Willen, *De servo arbitrio*, von 1525 zeichnet das Bild eines Vaters, der seine Kinder abgrundtief hasst, sie hasst bereits vor Erschaffung der Welt. Was immer diese Kinder tun, es hilft nichts, auch das beste Werk nicht, den Vater gnädig zu stimmen. Die untadeligste Lebensführung kann Erlangung der Gnade nicht verbürgen, alle Werke sind wertlos. Für Kleinigkeiten haben wir Willensfreiheit, im Hinblick auf Dinge der Gnade ist unser Wille geknechtet, unfrei, nichtig. Die psychologische Lutherforschung, glanzvoll aufgearbeitet durch Dieter Groh, hat herausgestellt, dass Luther in *De servo arbitrio* einen schizophrenen Gott konzipiert, der seine Kinder, die Menschen, in eine grausame *double bind*-Situation bringt: Handle gottgefällig, was du aber nicht tun kannst. Der Mensch steht in einem Verhältnis zu einem streng fordernden Gott, dem er sich nicht entziehen kann – die Parallele zum hilflosen Kind –, dem er genügen muss und doch nicht genügen kann. Dem universalen Heilsversprechen steht die absolute, unbeeinflussbare Willkür gegenüber, dieses Heilsversprechen einzulösen oder nicht (vgl. Groh 2003, 563 ff.).

Die Passage, auf die sich Lacan, Erikson, Groh und andere beziehen, war in der deutschen Fassung von *De servo arbitrio* nicht auffindbar. Die Lösung: Die strenge Mutter, die Evangelische Verlagsanstalt, hat den Abschnitt zensiert, in dem der Sohn Martin Luther über die Grausamkeit Gottes verzweifelt. Klage führt. Es existiert eine Übersetzung des Passus aus dem Lateinischen ins Englische einerseits, ins Deutsche andererseits, beide jenseits des theologischen Zwangszusammenhangs. Um, wie Lacan rät, sich von Luther erläutern lassen zu können, was Freud unter einem Vater verstand, der einen hasst, weil man existiert, muss man Latein beherrschen, was insofern katholisch ist, als das Pathos Luthers bekanntlich darin bestand, die Lehren der Kirche dem Volk zugänglich zu machen. Oder man muss sich von der Bevormundung durch die protestantische Kirche lösen, die die Treue zur Schrift übt, indem sie unangenehme Passagen emendiert. Das, so lehrt die philologische Anekdote, was wir verloren haben, in diesem Fall ein Zitat, können wir nur jenseits wiederfinden, durch Aufklärung und Auflösung der zensierenden Autorität der Theologie. Der im Geheimnis der lateinischen Sprache belassene Text, um dessen Interpretation Lacan sich bemüht, lautet, in der Übersetzung Grohs:

Dies verletzt freilich jenen Gemeinsinn bzw. die natürliche Vernunft am meisten, dass Gott aus reiner Willkür Menschen im Stich lässt, verhärtet und verdammt, als wenn er von den Sünden und den so starken und ewigen Qualen der Elenden erfreut wäre, er, der einer so großen Barmherzigkeit und Güte usw. gepriesen wird. Dieses ungerechte, dieses grausame, dieses unerträgliche Bild ist von Gott wahrzunehmen, an dem auch so viele und so bedeutende Männer so vieler Generationen Anstoß genommen haben. Und wer würde nicht Anstoß daran nehmen? Ich selbst habe nicht nur einmal Anstoß daran genommen bis an den Abgrund und die Hölle der Verzweiflung, dass ich wünschte, niemals ein menschliches Geschöpf geworden zu sein, bis ich wusste, wie heilvoll jene Verzweiflung war und wie nahe sie der Gnade war. (Groh 2003, 564)

Die Nähe der Gnade ist nicht die Gewissheit der Gnade. Indem die Mutter den Schrei der Verzweiflung abwürgt, verschwindet aus der deutschen Ausgabe von *De servo arbitrio* nicht nur das hässliche Porträt eines sadistischen Gottes. Es entsteht ein von Grund auf anderes Bild Martin Luthers, der souverän und von jenen Anfechtungen frei zu sein scheint, die Menschen heimsuchen. Durch das Ausschneiden des menschlichen Bekenntnisses wird Luther selbst zur über- und unmenschlichen Vaterfigur, vor der sich die Gläubigen in Verzweiflung und in Scham winden. Doch wird nur in Kenntnis der kaum gebändigten Verzweiflung Luthers verständlich, warum er etwa, in Provokation der Ethik der katholischen Kirche nicht nur seiner Zeit, in den *Tischgesprächen*, dafür plädiert, den Tod eines Menschen durch Selbstmord nicht als Sünde zu verdammen, sondern zu begreifen in Analogie zum Raubmord. Wer sich aus Verzweiflung tötet, sündigt nicht, er wird zum Raub satanischer Verzweiflung (vgl. Luther 1981, 261).

Im Jahr 2006 kam der erste Band einer Neuausgabe der lateinischen Schriften Luthers auf den Markt, die als zweisprachige notwendig wurde, da heute offenbar selbst der theologische Nachwuchs nicht mehr über notwendige Sprachkenntnisse verfügt, wie die Einleitung moniert (Luther 2006, VI). In dieser Einleitung kommt es zu einer Wende, die die historische Wendigkeit der Theologie dokumentiert. Der in der alten Ausgabe diskret emendierte Passus aus *De servo arbitrio* wird nicht nur vollständig übersetzt, sondern obendrein als Schlüsselstelle für eine zeitgemäße Luther-Lektüre ausgezeichnet (vgl. Luther 2006, XXXV)!

3.

Was haben Jacques Lacan, der französische Psychoanalytiker, und Martin Luther, der deutsche Reformator, miteinander zu tun? Auf den ersten Blick nichts, bei näherer Betrachtung werden die Parallelen immer erstaunlicher. Luther erhob den Anspruch, als erster seit langer Zeit wieder die Bibel, die heilige Schrift des Vaters, wirklich genau zu lesen und zu deuten. Lacan erhob den Anspruch, die Schriften Sigmund Freuds, des Vaters der Psychoanalyse, als erster seit langem wirklich genau zu lesen und zu deuten. Beide, Luther wie Lacan, folgen kompromisslos dem Prinzip der *sola scriptura*, der möglichst genauen Lektüre der Signifikanten. Beide, Luther und Lacan, wurden zunächst zu Reformatoren, dann zu Renegaten, zuletzt zu Neugründern einer alternativen Gemeinschaft, die der Orthodoxie den Rücken kehrte. Beiden wurde von ihren Feinden vorgeworfen, sie hätten den Ehrgeiz besessen, neue Päpste zu werden. Der Ablasshandel war für Luther der Anlass, seit dem Thesen-Anschlag von 1517 den Weg als Protestant zu gehen. Ablass war das Versprechen, durch Erwerb von Briefen des Papstes den Aufenthalt im Fegefeuer zu verkürzen, im Grunde das Versprechen, Glück und Seligkeit seien käuflich und nicht gebunden an Glaube, Buße und Gnade. Die Reformation, die Lacan in der Psychoanalyse einleitet, bezieht ihr Pathos aus der Attacke auf das Glücksversprechen der revidierten Psychoanalyse: dass der Durchgang durch eine Kur den Patienten glücklich mache, zuletzt Zugriff auf eben jenes »Ding« ermögliche, von dem die Psychoanalyse doch weiß, dass es unzugänglich bleiben muss. Für Lacan sind Analytiker, die das Glück der Kur versprechen, die Ablasshändler des 20. Jahrhunderts, betreiben »eine Art Gaunerei« (Lacan 1986, 361). Lacan erinnert an den harten Satz Freuds, es sei der Sinn der Analyse, hysterisches Elend in gemeines Unglück zu verwandeln.

Luther wie Lacan lehnen die aristotelische Ethik ab. Lacan zeigt auf, dass die Lehre von Maß und Mitte eine Machtordnung verbirgt, die als »Herrenmoral« (Lacan 1986, 375) ihrerseits nicht befragt werden darf. Luther erkennt, dass der von Erasmus gepriesene aristotelische »Mittelweg« begangen werden kann vor allem von den Privilegierten. In einem wichtigen theologischen Aphorismus artikuliert sich die Sozialkritik am von weltlicher Macht geschützten Edel-Skeptizismus des Erasmus und schlägt in religiösen Fundamentalismus um: »Der heilige Geist ist kein Skeptiker« (Luther 1525, 156). Luthers Ablehnung des Aristoteles ist theologisch notwendig, weil dessen Ethik die moralische Qualität aus den Werken bestimmt. Das ist ein sozialer, kein theologischer Maßstab. Luther muss den Rang der Werke vernichten, nicht nur, um den Ablasshandel zu bekämpfen. Auf der Nichtigkeit der Werke zu bestehen und gemäß *Röm. 3.28* einzig auf den Glauben zu setzen, wird unvermeidlich, wenn die Theodizee-Problematik vermieden werden soll. Als guter Mensch zu leben, bedeutet in dieser Welt keineswegs, von Gottvater bevorzugt und verwöhnt zu werden. Luthers Schrift *Von den guten Werken* ist, wie noch deren implizite Rezeption durch den Kant der Anthropologie verdeutlicht, der Gegenentwurf zur Ethik Aristotelischer Provenienz.

Schließlich entspricht dem Insistieren Luthers auf einem Glauben, der höher als das Wissen zu schätzen sei, da das Wissen Faulheit, Wahnsinn und Tod durch zu viel Glück bedeute (vgl. Luther 1981, 238), bei Lacan die Lehre vom permanenten Aufschub des Begehrens, insofern die restituierte Jouissance als radikale Regression der Psychose gleichkommt. Was Luther der Glaube, das ist für Lacan der Aufschub des Glücks. Erneut, beide, Luther wie Lacan, halten sich strikt auf der Ebene des Signifikanten.

ten, der auch laut Lacan ein Sinnversprechen ist, das notwendig auf ein Jenseits verweist. Angesichts der Parallelen könnte man sagen, Jacques Lacan sei der Martin Luther der Psychoanalyse, und mit Blick auf den Papst eine Konvergenz zwischen den beiden entlaufenen Söhnen des Katholizismus formulieren: Der heilige Vater ist nicht heilig, weil er kein Vater ist. Oder anders gesagt: Der Zölibat ist das Begehren, die Ehe aber ist Sublimierung, denn sie erhebt ein Objekt auf die Ebene des »Dings«. Die frappierenden Korrespondenzen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen Luther und Lacan ein Abgrund zu klaffen scheint. Abgesehen von dem banalen Hinweis darauf, dass Lacan Nietzsches Einsicht repetiert, dass Gott tot sei, öffnet sich der Abgrund konkret, so scheint es, in der Frage nach dem Begehren: »Ich behaupte«, sagt Lacan am Ende des Seminars über die *Ethik*, »daß es nur eines gibt, dessen man schuldig sein kann, zumindest in analytischer Perspektive, und das ist, abgesehen zu haben von seinem Begehren.« (Lacan 1986, 380) Kaum ein größerer Gegensatz zu dieser These ist denkbar als das von Luther im Einklang mit dem Brief des Paulus an die Römer formulierte Gebot: »Du sollst nicht begehren.« (Luther 1520, 15) Während die mosaischen Gebote detailliert angeben, was der Mensch nicht begehren soll: seines Nachbarn Weib, Knecht, Magd, Rind, Esel noch alles, was dein Nächster hat, untersteht bei Paulus und Luther das Begehren überhaupt dem Verbot. Da der Mensch aber nicht anders kann als zu begehren, ist er immer und überall sündig. Der Widerspruch zwischen Luther und Lacan ist nur scheinbar, denn einen Vater zu haben, das heißt, immer und überall schuldig zu sein, unter einem Verbot zu stehen, das sich auf alles bezieht: ob es um das Essen geht, um Güter, um Frauen und Männer. Es ist alles immer entweder vom Vater verboten oder durch ihn gestattet. Präzise erweitert Lacan die Studien Freuds zur monotheistischen Religion um die Analyse des Protestantismus Luthers. Die prominentesten Elemente der Lutherschen Theologie werden erkennbar als Bestätigung der Theorie von der Genese des toten Gottes aus dem ermordeten Urvater: der Willkürgott, die Nichtigkeit der Werke, die vollendete Sündhaftigkeit, schließlich die notorische Drastik der Lutherschen Sprache. Luther erfindet, was Freud dreihundert Jahr später analysieren muss. Luthers skatologische Obsession erlaubt es Lacan zu sagen, dass Luther uns faktisch, das heißt über »die Macht der Bilder«, aus der Welt der Theologie in uns selbst zurückkehren lässt, »das heißt in unseren Körper und nirgendwo sonst hin«. (Lacan 1986, 115) Luthers Tischgespräche und Predigten sind

letzten Endes unendlich analytischer als alles das, was eine moderne Phänomenologie in verhältnismäßig zarten Formen des Verlusts der Mutterbrust auszudrücken weiß – was ist diese Vernachlässigung, die ihre Milch versiegen lässt. Luther sagt wörtlich – *Ihr seid der Abfall, der aus dem Hintern des Teufels auf die Erde fällt.* (Lacan 1986, 115)

Vermag es Lacan einerseits, aus der Sprache Luthers die analytische Dimension der Religion herauszulesen, die an den Himmel projizierte infantile Sexualforschung und anale Theorie der Geburt, so erscheint ihm Luthers Bild des hassenden Vaters, dem auch die besten Kinder nichts recht machen können, als theologische Variante des Mythos vom Urvater. Angesichts der nur fragil zur religiösen Tugend umzudenkenden Verzweiflung über diesen Vater bleibt Luther selbst am Ende nur Resignation, Hoffnung auf ein Jenseits. Damit ist das letzte Element der analytischen Theorie der Religion benannt, der Trost über eine heillose Welt:

Es gibt ein Leben nach diesem Leben, in dem alles, was hier nicht bestraft und belohnt ist, dort wird bestraft und belohnt werden, da dies Leben nichts ist als ein Vorläufer oder vielmehr Anfang des künftigen Lebens. (Luther 1525, 249)

4.

Was haben die Parallelen zwischen Luther und Lacan mit der Frage nach der Sublimierung, idealistisch formuliert: mit der Frage nach dem Geist der Natur zu tun? Freud entwickelt seine Theorie der Sublimierung, die eine Theorie der Naturbeherrschung impliziert – Beherrschung sowohl unserer Triebnatur als auch Beherrschung der Natur als Gegenstand der modernen Naturwissenschaft –, aus Anlass seiner Diskussion der Frage nach dem religiösen Bedürfnis. Die fragmentarische und widersprüchliche Theorie der Sublimierung wird von Lacan weitergeführt, wobei sich herausstellt, dass diese Weiterarbeit den Rekurs auf Elemente der religiösen Tradition notwendig macht. Die Ausarbeitung der psychoanalytischen Theorie der Zivilisation weitet sich zu einer Ontopsychologie. Lacan lässt sich durch Luther darüber belehren, was der Mensch ist, der darum kämpft, seiner Natur Geist einzuhauchen: zu sublimieren. Weite Teile des *Seminars VII*, das der Ethik der Psychoanalyse gewidmet ist, diskutieren den Begriff der ›Sublimierung‹. Schematisch ausgedrückt sind es laut Freud die Triebe, die unser innigstes Band zur Natur bedeuten. Der Glücksbegriff des Menschen ruht auf der Idee, uneingeschränkt dem Lustprinzip zu folgen. Freud erörtert angesichts der garantierten Frustration Modi der Leidabwehr: Ablenkung, Ersatzbefriedigung, Betäubung. Das sind Maßnahmen des Individuums, ohne die es für uns auf dem Planeten der Versagungen nicht auszuhalten wäre. Es gibt schließlich eine weitere Möglichkeit: dass sich Menschen zusammenschließen und »zum Angriff auf die Natur« übergehen (Freud 1930, 209). Freuds Naturbegriff ist der der modernen Naturwissenschaft seit dem 17. Jahrhundert, der magisch-animistische, teleologische, schließlich theologische Naturbegriffe verabschiedete und Natur als das Ganze des Beobachtbaren verstand, das einerseits übermächtig und unser aller Substanz ist, andererseits aber das mathematisch und physikalisch Berechenbare und daher Verlässliche wird (vgl. Spaemann 1994).

Für Freud, wie für viele Theoretiker seit dem 17. Jahrhundert, ist der Mensch von Natur aus ein Wesen, das aus der Natur heraustritt. Natur ist das, dem wir entstammen, ein *terminus a quo*. Durch die drei Elemente der Zivilisation: erstens Wissenschaft, zweitens Regelung des Sozialverkehrs zur Ermöglichung der Wissenschaft und des Überlebens, drittens die individuellen Techniken der Leidabwehr – von Intoxikation und Ablenkung bis zu Meditation und kompensatorisch wirkender Phantasieproduktion (Kunst) – wird es möglich, die Versagungen zu mindern. Der Weg »zu einer Wiedererlangung des Triebes [...] hängt mit einem kulturellen Verlust des Objekts zusammen.« (Lacan 1986, 123)

Strukturell wird die Einsetzung des Realitätsprinzips ermöglicht dadurch, dass es Sublimierung gibt, eine Veränderung am Objekt des Triebes (vgl. Freud 1915, 86). Nun ist auffällig, dass Freud die entscheidende Lehre von der Sublimierung nur in Ansätzen entwickelt, die sich zudem widersprechen. Die Kulturtheorie Freuds ruht auf einem Begriff, der dunkel blieb. Die Dunkelheit betrifft sowohl deren Struktur im Kontext von Trieblehre und Metapsychologie als auch ihre Bewertung. Im Innersten der nüchtern formulierten Zivilisationslehre steckt ein ungeklärtes »Ding«. Freud kennt drei

kategorial ihrerseits nicht miteinander verschaltete Formen von Sublimierung, eine Sublimierung A, die Produktion von Kunst, eine Sublimierung B, die Rezeption von Kunst (vgl. Freud 1908), die beide Spezialfälle der Begabung des Menschen zu einer Sublimierung C sein sollen, jenem umfassenden Triebverzicht, der Zivilisation ermöglicht (vgl. Freud 1930, 211). Warum hat Freud keine Theorie der Sublimierung formuliert, keine Schrift verfasst, die den Begriff eigens ausarbeitet? Das Problem liegt vor allem darin, dass es Freud nicht gelingt, einen Begriff von Sublimierung zu fassen, der frei wäre vom Beigeschmack des Ersatzes, des bitteren Verzichts auf das »Eigentliche« (vgl. Freud 1908, 172). Freud entdeckt später, dass Sublimierung immer gekoppelt ist an einen transitorischen, narzisstischen Zwischenschritt. Um den Übergang von einem zu einem neuen Objekt zu ermöglichen, ist eine narzisstische Rückwendung erforderlich, in der sich das Ich-Ideal bildet (vgl. Freud 1923, 297f.). Was geschieht indes mit dem Ich, das Züge des verlorenen Objektes in sich aufnimmt, um sich dem Es als Übergangsobjekt anzubieten, um es anschließend erneut als Ideal in die Welt zu projizieren? Es ist in Trauer, im schlimmsten Fall melancholisch. Trauer und Melancholie schreiben sich als schwarze Spur in den Zivilisationsprozess bereits auf der Ebene der *Konstitution* von Sublimierung ein. Damit wird Sublimierung, Zivilisation notwendig traurig. Zivilisation ist Trauerarbeit. Freud erkennt ferner, dass der Triebanspruch mit der Fähigkeit zur Idealbildung ansteigt. Je feiner die Fähigkeit zur Idealbildung ausgebildet ist, um so schärfer und qualvoller wird dem Subjekt bewusst, dass verzichtet werden muss. Freud sieht sich konfrontiert mit der Tatsache, dass der Differenzierte und nicht der Primitive ein Problem mit dem Sublimieren hat (vgl. Freud 1914, 61f.). Auf dem Höhepunkt der Zivilisation kehrt das Archaische ungebrochen, noch neurotisch intensiviert, wieder. Mit der *Einführung des Narzissmus* entdeckt Freud die Dialektik der Aufklärung. Es wäre daher die gewaltige Aufgabe, Wege zu zeigen, wie gegen Trauer und Unbehagen anzugehen wäre. Gelungene Sublimierung wäre gegeben, wenn der Akzent im Erleben des Subjekts vom egoistischen Wunsch nach Trieberfüllung auf das Objekt verlagert würde, also der Übergang möglich wäre vom *amour propre* zum *amour pur* oder zumindest eine Amalgamierung von Trieb und Objekt. Liebe als Liebe zum Objekt in seiner Freiheit und nicht Liebe zum eigenen Trieb, das wäre gelungene Sublimierung. Oder, romantisch formuliert: Sublimierung ist Liebe. Eine Ausarbeitung dieses Projektes hat Freud nicht mehr vorgenommen. Er hinterließ die offene Frage: ob es gelungene Sublimierung geben könne.

5.

Lacan stellt sich der Herausforderung, indem er die Schärfe der Problematik deutlich herausstellt. Freud zeigt, dass der Begriff des höchsten Gutes der Welt des Lustprinzips entstammt, »daß jenes Höchste Gut, das das *Ding* ist, das die Mutter, das Objekt des Inzests ist, ein verbotenes Gut ist und daß es kein anderes Gut gibt.« (Lacan 1986, 88) Die Suche nach »einer natürlichen Moral«, das optimistische Vorhaben der Zivilisierung, »das natürlich die Reifung der Instinkte« (Lacan 1986, 110) bewirken soll, die Hoffnung auf »eine meliorisierte Natur oder natürliche Melioration« (Lacan 1986, 111) ist immer schon gescheitert. Dass das höchste Gut ein schwarzes Übel ist, zeigt sich am von Freud entdeckten Phänomen, das nur jenseits der ödipalen Situation als paradox erscheint: dass nämlich »das Moralbewusstsein um so fordernder auftritt, je mehr es

geläutert ist – um so grausamer, je weniger wir es tatsächlich verletzen« (Lacan 1986, 111). Je mehr sich das Subjekt um das höchste Gut bemüht, um so stärker wird der »Parasit« des Schuldgefühle produzierenden Moralbewusstseins, »der sich aus den ihm zugestandenen Befriedigungen ernährt«. (Lacan 1986, 112) Und deshalb wird das Porträt Gottes, das Luther zeichnet, für Lacan so aufschlussreich:

Luther freilich, das ist meiner Meinung nach viel mehr. Der Haß, der sogar vor der Erschaffung der Welt da war, der korrelativ ist zu der Beziehung, die zwischen einer bestimmten Wirkung des Gesetzes als solchem und einer bestimmten Konzeption des Dings besteht, als radikalstes Problem und, um alles zu sagen, als das Problem des Bösen – ich denke es kann Ihnen nicht entgehen, daß das genau das ist, womit Freud es zu tun hat, wenn die Frage nach dem Vater, die er stellt, ihn dazu führt, in ihm uns den Tyrannen der Horde zu zeigen, als den, gegen den sich das Urverbrechen richtete, das eben damit die Ordnung, das Wesen und das Fundament des Bereiches des Gesetzes eingeführt hat. (Lacan 1986, 121)

Insofern sich die Sorge um das höchste Gut immer tiefer in den Stacheldraht der Schuld verstrickt, potenziert sich die Problematik nur, wenn zwei Subjekte liebend aufeinander treffen. Dem Weg zum Nächsten sind enge Grenzen gesteckt, denn man entdeckt,

daß der Nächste all die Bösartigkeit hat, von der Freud spricht, daß diese Bösartigkeit aber keine andere ist als die, vor der ich in mir selbst zurückweiche. Ihn zu lieben als ein Ichselbst, heißt gleichzeitig, mich notwendig auf irgendeine Grausamkeit zuzubewegen. (Lacan 1986, 240).

Verzichtet sei hier auf ausgreifende Zitate der extrem pessimistischen Anthropologie Luthers, dem auch die Welt der Natur eine verrottete und korrupte war: »je elter je kerger, jhe lenger je erger« (vgl. Groh 2003, 581), sondern hingewiesen nur auf den Rat für jenen, der sich verheiraten will: Beten, beten beten (vgl. Luther 1981, 285). Das ist weniger scherzhaft gemeint, als es klingt. Luther weiß, dass zwei Menschen, direkt miteinander konfrontiert, die Entdeckung der Grausamkeit machen: »Die Begierde kommt ohne besonderen Anlass, wie Flöhe und Läuse« (Luther 1981, 286). Es bedarf – wie noch Julia Kristeva lehrt – eines vermittelnden Dritten, einer übergeordneten Instanz, eines Ideals, eines Gottes, damit Zweisamkeit gelingen kann (vgl. Kristeva 1989, 11). Die Suche nach dem höchsten Gut gerät immer tiefer in die Falle der Schuld, Liebe ist Entdeckung der Grausamkeit, ist nicht natürlich. Selbst jenseits dieser Brennpunkte erweist sich die Suche nach dem Guten als Streben nach Macht. Gut ist etwas, über das ich verfügen kann: »Der Bereich des Guten ist die Entstehung der Macht«. (Lacan 1986, 276) Im Kern des Guten lauert nicht nur die psychotische Selbstauflösung, sondern zumal der Wille zur Ermächtigung:

Die wirkliche Natur des Guten, sein tiefer Doppelcharakter liegt darin, daß es nicht schlicht und einfach ein natürlich Gutes ist, die Antwort auf ein Bedürfnis, sondern mögliche Macht, Macht zu befriedigen. Deshalb organisiert sich jedes Verhältnis des Menschen zum Realen der Güter durch das Verhältnis zur Macht, die die Macht des anderen ist, der imaginären anderen, ihn derselben zu berauben. (Lacan 1986, 281)

Das Bild menschlichen Lebens, das Lacan im Einklang mit Luther zeichnet, ist eines in Selbsthass, wechselseitiger Zufügung von Grausamkeit und ein endloser Wettbewerb

um Macht. Er herrscht das unersättliche Begehren nach dem, was der andere hat, es ist ein Leben im Zeichen von Lebensneid. Der Lebensneid ist selbst tragisch, insofern er Begehren des anderen im doppelten Sinne ist: zu werden wie der andere, indem man raubt, was der andere hat. Auch hier erhält der Täter immer nur Objekte, niemals das ersehnte »Ding«.

6.

Angesichts dieser schonungslosen Phänomenologie muss eine Ethik der Psychoanalyse eine Ethik der Grenzen sein. Sie muss zunächst Grenzen bewusst machen, die den konflikthaft strukturierten Menschen gesetzt sind:

Nicht jede Sublimierung ist möglich für das Individuum. Beim Individuum [...] sehen wir uns an Grenzen. Es ist da etwas, das nicht sublimiert werden kann, es gibt eine libidinöse Forderung, die Forderung einer bestimmten Dosis, eines bestimmten Satzes an direkter Befriedigung, in dessen Ermangelung es in der Folge zu Schäden und schweren Störungen kommt. (Lacan 1986, 114)

Zivilisation muss daher Regressionsasyle bereit halten, Ablenkungen. Ferner muss sie fähig sein, das Missverständnis der Liebe aufzufangen. Denn:

Die allgemeinste Formel, die ich Ihnen von der Sublimierung geben kann, ist diese – sie erhebt ein Objekt – und hier wehre ich mich nicht gegen kalauerhafte Anklänge, die mit dem Gebrauch des Terms, den ich bringen möchte, verbunden sein mögen – zur Dignität des *Dings*. (Lacan 1986, 138)

In den Intimbezügen der Subjekte muss es möglich sein, die strukturell generierte Frustration zu verarbeiten, die sich einstellt, sobald das zum »Ding« sublimierte Objekt sich erweist als das, was es ist: als Mensch. Hier formuliert Lacan eine Lösung des Sublimierungsproblems von ausgesuchter Raffinesse. Er schlägt vor, nicht am Trieb zu arbeiten oder am Objekt, sondern den Wechsel der Objekte zu favorisieren. Permanenter Wechsel gestattet es, dem Zug des unersättlichen Triebes zu folgen, ohne in die tödliche Falle eines Begehrens nach dem »Ding« zu gehen. Promiskuität, Vermeidung heillosen Fixierung, schafft gesunde Distanz zu den Eltern und ihren Wiedergängern:

In der Definition der Sublimierung als einer Befriedigung ohne Verdrängung gibt es implizit oder explizit einen Übergang vom Wissen zum Nichtwissen, ein Anerkennen dessen, daß das Begehren nichts anderes ist als die Metonymie des Diskurses des Anspruchs. Es ist der Wechsel als solcher. Ich bestehe darauf – dieses im eigentlichen Sinne metonymische Verhältnis eines Signifikanten zum anderen, das wir Begehren nennen, ist nicht das neue Objekt, auch nicht das Objekt von früher, es ist der Wechsel des Objekts in sich selbst. (Lacan 1986, 350)

Vorgesehen werden muss dann eine Kompensation der Sublimierungsarbeit jenseits der Liebesbeziehungen:

Sublimieren Sie, was immer Sie wollen, Sie müssen es mit etwas bezahlen. [...] Was an Gut um des Begehrens willen geopfert wird – und Sie werden darauf achtgeben, daß das dasselbe heißt wie, was an Begehren um des Guten willen verloren geht –, dieses Pfund

Fleisch ist genau das, was wiederzuerlangen, die Religion als ihren Dienst und als ihre Verwendung ansieht. (Lacan 1986, 384)

Insgesamt besteht die Ethik der Psychoanalyse in einer doppelten Bewegung, das Begehren der Menschen als unvermeidlich anzuerkennen und freizugeben und ihm zugleich strenge Grenzen zu setzen: »Die Blumen des Begehrens sind in diesem Gefäß, dessen Umgrenzung wir festzuhalten versuchen.« (Lacan 1986, 355) In analytischer Perspektive, die die eschatologische Perspektive auf das in dieser Welt für immer verlorene »Ding« einnimmt, ist Angst vor dem Über-Ich und das entsprechende Schuldgefühl nur die Maske vor der einzigen Schuld, die es im Kontext der analytischen Triebtheorie gibt. Der womöglich zentrale Satz des *Seminars VII* lautet daher:

Letztlich besteht das, wessen sich das Subjekt wirklich schuldig fühlt, wenn es Schuld auf sich lädt, es mag dem Beichtvater gefallen oder nicht, im Grund darin, daß es von seinem Begehren abgelassen hat. (Lacan 1986, 381)

Insgesamt lehrt Lacan, dass nicht die Zivilisation die Verantwortung trägt für unser Unbehagen, sondern nur wir selbst, unsere konstitutionelle Unnatur, die uns zu Hungerleidern nach dem Unerreichlichen macht. Wir sind uns selbst unangenehm. Zivilisation setzt unserem Selbsthass Grenzen; und darin besteht Lacans Umwendung Freuds im Zeichen einer Reflexion auf Religion.

Bei der Inventarisierung der Stellungnahmen zum Problem der Sublimierung wurde ein additiv-administrativer Stil gewählt, um zu verdeutlichen, dass es nach Lacan offenbar eine mit großer Autorität ausgestattete Instanz geben muss, die die Verordnungen für das Sozial- wie das Intimleben formuliert, eine Instanz, die die schwankend bleibende Bewegung zwischen Begehren und Frustration ebenso flexibel wie straff organisiert und insgesamt die Explosion des Ganzen verhindert. Es muss Subjekte geben, wenn anders die Bombe nicht hochgehen soll (Lacan schreibt mit permanentem Seitenblick auf den Kalten Krieg), denen das sublimste Werk der Sublimierung gelingt: die Sehnsucht nach dem »Ding« umzuformulieren in die Verantwortung für den »Thing«, für den Sozialverband (vgl. Lacan 1986, 56 ff.). Im Einklang mit Freud unterstreicht Lacan, »wie kostbar jene männliche Identifizierung ist, die aus der Liebe zum Vater fließt«, der eben nicht nur die Aufgabe zukommt, die »Normalisierung des Begehrens« qua Kastration zu lancieren, die den Blick vom Ursprung und Nirvana wegdreht. (Lacan 1986, 219) Im sublimen Namen des Vaters zu agieren, bedeutet gelungene Sublimierung:

Anerkennung der Funktion des Vaters in der Menschheitsgeschichte [ist] eine Sublimierung, die wesentlich für das Entstehen einer Spiritualität ist, die als solche ein Neues darstellt, einen Schritt in der Erfassung der Wirklichkeit als solcher. (Lacan 1986, 219)

Von dieser Zumutung her, das Monstrum lieben zu sollen, das der Vater ist, und zwar in solchem Ausmaß, dass man nicht davor zurückweicht, selbst Vater zu werden, erklärt sich das Interesse Lacans an Luther. Im Vater verbirgt sich die andere Seite der Sehnsucht nach dem »Ding«:

das elementare Grauen vor einer solchen erneuten, das Bewusstsein auslöschenden Verschmelzung mit der Mutter, mit der primären Matrix, das seine Personifikation in der Imago des Vaters, seiner den Inzest untersagenden Funktion findet. (Zagermann 1985, 9)

Luther interessiert Lacan nur sekundär als Autor, der den ums Glück betrogenen Menschen ein kompensierendes Jenseits verspricht. Lacan interessiert sich für Luther primär als leidenden Sohn, der die Einsicht zum Ausgangspunkt seiner Theologie macht, dass wir als Söhne gehasst werden »dadurch, daß wir geboren werden.« (Luther 1525, 238) Die Theologie Luthers dokumentiert die schmerzhaften Stationen auf dem Weg eines Sohnes, der sich zur Vaterposition durchkämpft. Im Vergleich dazu sind, wie Luther schreibt, »das Papsttum, das Fegefeuer, der Ablass und ähnliches [...] mehr Lappalien als wirkliche Probleme.« (Luther 1525, 252) Der Papst ist kein Vater, nur eine im Begehren steckende Stellvertreterfigur. Der Weg zur Vaterposition führt den Sohn Luther durch drei Lichter hindurch, das schwache Licht der Natur, das flackernde Licht der Gnade und das gleißende Licht der Herrlichkeit:

Im Licht der Natur ist es unlösbar, daß das gerecht ist, daß das Gute heimgesucht wird und daß es dem Bösen wohl geht. Doch dies löst das Licht der Gnade. Im Licht der Gnade ist es unlösbar, wie Gott den verdammten kann, der aus seinen eigenen Kräften nichts anderes tun kann, als sündigen und schuldig werden. Hier sagen sowohl das Licht der Natur, wie das Licht der Gnade, daß die Schuld nicht des armen Menschen, sondern des ungerechten Gottes sei. Denn sie können nicht anders über Gott urteilen, der den gottlosen Menschen umsonst ohne Verdienste krönt, und einen anderen nicht krönt, sondern verdammt, der vielleicht weniger oder wenigstens nicht mehr gottlos ist. Aber das Licht der Herrlichkeit redet anders und wird alsdann zeigen, daß Gott, dessen Gericht bisher eine unbegreifliche Gerechtigkeit innewohnt, die gerechteste und offenkundigste Gerechtigkeit zugehört. (Luther 1525, 250)

In der Rede vom gleißenden Licht konvergieren die von Lacan akzentuierte Spiritualität und radikale Diesseitigkeit. Es liegt eine bewundernswerte Tiefe in Lacans Beobachtung, dass Spiritualität den Schritt zur Erfassung der Wirklichkeit als solcher geht. Im gleißenden Licht der Herrlichkeit, der Allegorie des Reifungsprozesses, verbrennen die kindlichen Klagen, die im Licht der Natur wie der Gnade geführt werden. Ins gleichgültige Licht der Herrlichkeit zu blicken bedeutet, sich für einen ebenso ekstatischen wie tödlichen Augenblick aus der Welt der Klage heraus zu schwingen, um nach der totalen Blendung die Wirklichkeit in ihrer Fülle zu entdecken. Das Licht der Herrlichkeit entbirgt die Fülle einer Welt, in der es sinnlos ist zu klagen, weil es keinen Vater mehr gibt: Theologie hebt sich auf ihrem Höhepunkt selbst auf. Es gibt keine Instanz, an die man sich wenden könnte außer denjenigen Instanzen, die die Menschen selbst schaffen. In der Sekunde der Einsicht hat der Sohn die Vaterposition eingenommen und den Glauben verloren. Unter dem Gesetz des Vaters war Leben der Zwang, »fortwährend im Ungewissen zu arbeiten und Lufthiebe zu machen« (Luther 1525, 246). Im Licht der Herrlichkeit vergeht das Gespenst des toten Vaters, dem die verzweifelten Lufthiebe und Klagen galten. Zurück bleiben die Söhne und Töchter und deren reale Konflikte. Lacan denkt Freuds Theorie der Sublimierung im gleißenden Licht Luthers zu Ende. Sublimierung ist nicht Abkehr von der Welt, sondern der Königsweg zu ihrer Entdeckung.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1997.
- Baer, Ulrich: *Das Rilke-Alphabet*. Frankfurt a.M. 2006.
- Erikson, Erik H.: *Der junge Mann Luther. Eine psychoanalytische und historische Studie* (1958). Nachdruck. Eschborn 2005.
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*. Studienausgabe. Bd. 10. Frankfurt a.M. 1982. [Freud 1908]
- Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzissmus*. Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1982. [Freud 1914]
- Freud, Sigmund: *Triebe und Triebchicksale*. Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1982. [Freud 1915]
- Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1982. [Freud 1923]
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. Studienausgabe. Bd. 9. Frankfurt a.M. 1982. [Freud 1930]
- Groh, Dieter: *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*. Frankfurt a.M. 2003.
- Heinrich, Klaus: *Versuch über die Schwierigkeit Nein zu sagen*. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1985.
- Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt a.M. 1989.
- Lacan, Jacques: *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*. Weinheim, Berlin 1986.
- Luther, Martin: *Tischgespräche*. Hg. v. Kurt Aland. Stuttgart 1981.
- Luther, Martin: *Traktat von der christlichen Freiheit*. In: *Die reformatorischen Grundschriften*. Bd. 4. München 1983.
- Luther, Martin: *Vom unfreien Willen (De servo arbitrio)*. In: *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers*. Hg. v. Kurt Aland. Bd. 3. Berlin 1949.
- Luther, Martin: *Der Mensch vor Gott*. Lateinisch-Deutsche Studienausgabe. Bd. 1. Hg. v. Wilfried Härle. Leipzig 2006.
- Marquard, Odo: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a.M. 1992.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek b. Hamburg 1991.
- Spaemann, Robert: *Natur*. In: *Ders.: Philosophische Essays. Erweiterte Ausgabe*. Stuttgart 1994, 19–40.
- Zagermann, Peter: *Ich-Ideal, Sublimierung, Narzissmus. Die Theorie des Schöpferischen in der Psychoanalyse*. Darmstadt 1985.

VITTORIO HÖSLE

Pre-established harmony between parental and
personal choice of the partners

Masked encounters in Ludvig Holberg's *Mascarade*, Carlo Goldoni's
I Rusteghi and Georg Büchner's *Leonce und Lena*¹

*For Jonathan Israel, masterful interpreter of the European
Enlightenment and splendid defender of Reason*

The activity of comparing, in natural history, in the social sciences, and in the humanities, consists in finding both similarities and differences between the objects of comparison. Such similarities and differences exist between any two objects, for they share necessarily the common trait of being an object; and if Leibniz' principle of the identity of the indiscernibles is true, there must be also some differences between them. This entails that finding similarities and differences does not yet make a comparison fruitful; otherwise every comparison, even the most arbitrary one, would be interesting. Certainly the relevance of a comparison is increased when its results allow us to state genealogical relations; for sometimes the similarities found are so close that one cannot avoid the conclusion that one of the two objects is genealogically dependent on the other, either directly or indirectly, or that at least they are both relying on a common ground (be it an ancestor or a source). Sometimes, however, even surprising similarities may be simply typological and be grounded in nothing other than common laws of nature or common tendencies of the human mind. Comparisons between such objects can increase our insights as well, if not even more than genealogical analyses. The comparison among a definite set of objects clearly is more promising when the common properties are not obvious, but quite rare, in the ideal case even limited to the objects compared; for then the choice of these objects makes perfect sense and need not answer the charge of being arbitrary. If the differences between the objects, furthermore, exhaust a conceptual realm and/or shed light on a general tendency of development, then the chances increase that one is engaged in a meaningful comparison.

The following essay in comparative literature focuses on three comedies that perhaps satisfy the aforementioned conditions, namely Ludvig Holberg's *Mascarade* of 1724, Carlo Goldoni's *I Rusteghi* of 1760, and Georg Büchner's *Leonce und Lena* of 1836. My interest is typological, not genealogical, i.e. I do not claim that the later authors knew the earlier dramas; for the three authors belong to different cultures and write their texts in different languages - Danish, Venetian, and German. Still, even if I am not interested in the question, I cannot exclude such knowledge either. There are similarities not only in the main structure, but also in the details; and Holberg is

1 I thank Nancy D'Antuono and Ted Cachey for an invitation to the Goldoni conference in April 2007 at Saint Mary's College, where I delivered this lecture, and Emily Stetler for correcting my English.

possibly known to Goldoni and certainly to Büchner. Already in 1746 Gotthard Fursman has published in Copenhagen the first (and only) volume of his projected six-volume French translation of all twenty-six comedies by Holberg in existence at that time; it includes *Mascarade*. It is unlikely that Goldoni ignores the Italian translations that Elisabetta Caminer Turra made of Holberg's *Den Vagelsindede* and *Den politiske Kandestøber* (works included in Fursman's volume, which was clearly used by Turra). These translations appear in Venice in 1775 and 1776 respectively, and Turra is a famous intellectual of her times (cf. Clausen 1994). In Germany, Holberg was a major influence already in the 18th century. One should not forget that German literature lagged behind the literature even of its smaller Germanic neighbors not only in the 17th century, when Gryphius learned from Vondel, but still in the first half of the 18th century, when Gottsched recognized that Germany did not have really good comedies.² In 1743 and 1744 Johann Georg Laub translated eighteen of Holberg's comedies into three volumes in German, among which was *Mascarade*, and in 1752–1755 Gabriel Christian Rothe published a five-volumes-translation of all of Holberg's comedies; twenty-five of his comedies were re-translated by Adam Oehlenschläger in 1822–1823, again including *Mascarade*.

He was also a strong presence on stage – we know that »between 1748 and 1865, more than 2,000 Holberg performances took place in Germany« (Greene-Gantzberg 1994, 83). Not only Gottsched, also Johann Elias Schlegel critically admired Holberg, whose *Den politiske Kandestøber* exerted a strong influence on Goethe's comedy on the German reaction to the French Revolution, *Die Aufgeregten* (1793). Lenz, the hero of Büchner's story, studied Holberg, and so the assumption is cogent that Büchner must have heard of Holberg. How many comedies of him he read, though, is difficult to know, and so, again, I do not claim that Büchner read *Mascarade*.³ Even less am I convinced that he knew Goldoni's *I Rusteghi*. It was included in the 11-volume German translation of forty-four of his comedies, done by Lessing's friend Justus Heinrich Saal from 1767 to 1777, with the German title *Die vier Grobiane* (Hösle 1993, 377, fn. 11), and besides Büchner knew Italian. But Goldoni's star sank in the early 19th century both in Italy and Germany (see Petronio 1958), and it is not likely that Büchner read much of him, even if he certainly knew his name. This is shown by the epigraph of *Leonce und Lena*, consisting of quotes from Alfieri and Gozzi: »E la fama?« – »E la fame?« In 1976, Kurt Ringger showed that the Gozzi to whom Büchner's reference would better fit (even if it is unlikely that he had him in mind) is not Goldoni's rival Carlo, but his brother Gasparo, an admirer Goldoni's, whose very favorable review of *I Rusteghi* in the *Gazzetta Veneta* of February 20th, 1760 is regarded by Giuseppe Ortolani as having inaugurated »la critica teatrale in Italia« (Goldoni VII 1385). But certainly Büchner cannot have known this review.

So, why choose these three texts (which have all become the basis for operas) for a comparison? Well, they have a peculiar trait in common that few other comedies share. Of course, I cannot mean that they end with a wedding – after all, since the Hellenistic New Comedy this has been the classic ending of innumerable European comedies. The

2 *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, 2nd part, 11th chapter (Gottsched 1973; VI 2, 346, 359). In the chapter Holberg, too, is quoted (352f.).

3 Majut (1932, 8) and Hinderer (1977, 133f.) only generically mention a possible influence by Holberg on *Leonce und Lena*.

conflict between the young generation, which finds itself in love, and the parents, who do not acknowledge the loves of their children and try to subject them to their own marriage plans, is the life-blood of the comedy since Menander; and the triumph of the children, usually helped by astute servants, is what grants this type of drama the happy ending and thus the comic flavor. *However, the paradoxical point in our three dramas is that the clash between the parents and the children arises despite the fact that the parental and the individual choices coincide.* But how is in such a case a conflict possible? Fundamentally, there are two possibilities. Either the children do not know that those chosen by their parents are those they have fallen, or will fall, in love with and thus revolt – this is what occurs in both Holberg and Büchner, even if the two dramas are radically distinguished by a different, even opposed reaction to the final discovery of the coincidence of parental and personal choice. Or, as in Goldoni's plot, it is the parents who revolt to the discovery of such a coincidence, because the personal love added to their plans is gained in a way that violates the decorum and challenges their authority.

But there is a further trait connecting the three dramas, namely the *importance of masks*. Holberg's and Goldoni's comedies play during carnival, and even if this is not the case in Büchner, his Leonce and Lena marry while masked and discover their true identity only afterwards. This point is clearly connected with the earlier one, for it is important that in Holberg and Büchner the lovers meet each other in a context where they do not know each other by full name and are attracted to each other by their personality, not by their social status. In Goldoni, on the other hand, the two lovers, who know who they are, can meet each other before the wedding only secretly; the bridegroom has to come masked and even disguised as a woman.⁴

In the following I will discuss those traits of the three comedies that are most interesting from a comparative point of view. I will sum up in detail the plot of the first, for it is the least likely to be known by the reader in a time in which literary studies are structured more and more according to national languages and Danish is not widely read.

I.

Masquerade begins with the young hero Leander waking up, rubbing his eyes and asking his servant Henrich for the time. The watch shows four, but Henrich interprets it as 4 a. m., and when his master tells him that at that time in January there could not be so much light, Henrich insinuates: »Then the sun cannot function right. It is impossible that it is already afternoon; for we just got up.« (»Saa maa Solen ikke gaae rigtig da. Det kan jo umuligt være Eftermiddag; thi nu stod vi først op«, I, 399; the translation is mine). When Leander responds that he is sure that at least his English watch does not run wrong, Henrich proposes to set the sun back; for since watches are supposed to

4 Somehow related to the three comedies is Marivaux's *Le jeu de l'amour et du hazard* (1730), in which two young persons who have been chosen by their parents for each other and have never met before dress up as their respective servants and fall in love with the right character, whom they believe to be their potential spouse's servant. Here, too, there is masking and pre-established harmony, but the latter connects the lovers, not the lovers and their parents. In fact, the bride's father, Orgon, knows about both disguises from the beginning.

follow the sun, then his watch would also run back in time. This brilliant beginning shows in few strokes the relation between master and servant. Even if the servant has to satisfy the needs of the master, in this case answer his question, he does it in a way that quickly shows that he is more witty and resourceful than Leander. He does everything to satisfy his own need to continue to sleep by giving answers that are obviously absurd, because they invert and deny the usual causal relations: even if Leander believes that he is still drunk from the masquerade, from which they returned on 4 a.m., I think that Henrich consciously and ironically suggests the power of the human mind to detach itself from reality – an inventiveness that somehow mirrors that of the artist.⁵ In the whole drama Leander will rely on Henrich, who dresses up twice to achieve his ends and even represents to his master a short comedy about the likely consequences of his refusal to marry his fiancée, playing himself all the different roles. It is even explicitly stated that this comedy is in three acts – exactly like *Mascarade* itself (II 4; I 423). Henrich is, incidentally, the only figure to speak another language (as fake rabbi in III 6 he does not only utter pseudo-Hebrew words, but converses also in a decent German) – again like Holberg himself, who was a remarkable polyglot and indeed a true European.

Henrich is one of Holberg's funniest creations. A descendant of the slaves of the New Comedy and of Arlecchino, he is more a brother of Truffaldino in Goldoni's *Il servitore di due padroni* (to name only one of his servants) than of Büchner's Valerio, who in his melancholy and depth is an heir to the fools of Shakespeare, particularly Jaques in *As you like it*. Holberg does not seem to know Shakespeare, even if he studied in Oxford and is familiar with, e.g., Ben Jonson and George Farquhar (cf. Argetsinger 1994, 148). His models are Plautus and Terence, later in his life Aristophanes; among the moderns mainly Molière and the *commedia dell'arte*. The impact of the latter becomes clear when one looks at the names of the majority of Holberg's personae: they are Danish transpositions of their Italian models. In many of them the *amoroso* is called Leander, the *amorosa* Leonora, their respective servants Henrich and Pernille (in *De usynlige* their names are still Harlequin and Colombine); the severe father, instead of Pantalone, is now called Jeronimus. Still, despite the functional equivalence of the homonymous personae in different plays, their character is often quite different (Argetsinger 1983, 69f.; cf. also Campbell 1914, 139–196). As Goldoni, Holberg aims at individualization: the Henrich of *Mascarade*, as I said, is more fascinating than many of his namesakes.

Comedies live from contrasts, and if we compare the first and the second scene, we easily discover that in a typology of such contrasts, contrasts between persons in an asymmetric relation are to be distinguished from those between persons on equal footing. For Henrich does not only contrast with Leander, but also with the other servant, Arv, who appears in the next scene and sides with Leander's austere father Jeronimus. Nothing shows the difference between the two servants more than the wry answer he gives to Leander's admittedly superfluous question, whether noon has past: »After an old calculation it is after noon, when it four o'clock in the afternoon.« (»Efter

5 In I 10 (I 407) Leander praises, albeit ironically, Henrich's art and invention. Leonard commends the quality of his head, when Jeronimus threatens to break it into pieces (II 3; I 418). The latter regards Henrich as the driving force behind what is going on (III 7; I 440 and III 9; I 442).

gammel Regning saa er det over Middag, naar Klokken er fire om Eftermiddagen« (I 400). When Leander mentions that his father is now meeting his future father-in-law, Leonard, Henrich asks him whether his bride, to whom he is formally engaged, is beautiful. Leander has to answer that he does not know, for he last saw her when she was six years old, twelve years ago. Henrich finds it strange to marry a person whom one has never seen or at least when one cannot be sure that the gilt has not worn off. One feels in such remark a subtle feeling of superiority of the servant, for even if he belongs to an underprivileged class, whose plight he eloquently depicts in II 3, he is at least spared the necessity of marrying a person he does not know. But Leander insists that he reserves the right to say no to his bride, if he does not like her, when he visits her tomorrow.

Still, he does not seem to be very interested in the meeting, for he thinks about going this evening to the next masquerade, even if he regrets that many common girls also go. But this, Henrich insists, is the best feature of masquerades – that everybody is treated alike (I 401). One feels that the Christian carnival has traits of the Roman Saturnalia, and in fact Henrich voices the hope that he might dance, under the cover of a mask, with the mother of his master. His hope is not ungrounded, for Magdelone appears in the next scene and confesses that she would like to join her son in the masquerade. He reassures her that both young and old people are welcome: the carnival bridges the generational no less than the social divide. But it also creates tensions between persons of the same status. The comical contrast between Henrich and Arv is repeated on a higher level when Leander's father Jeronimus appears and forcefully expresses his disapproval of the carnival, praising the austere mores of the earlier times. His wife, who had just begun to dance *Folie d'Espagne*, hypocritically joins in: »Oh certainly, I lived in my parents' house like in a monastery.« (»Jo vist, jeg levede i mine Forældres Huus ligesom i et Kloster«, I 4; I 404). But she is ›unmasked‹ just in the moment in which a woman and a man appear who bring her the clothes and masks she had ordered. (It is important that there are two figures; for she could handle the situation with the first person; but the repetition, an important factor of the comic, undoes her.) The only excuse that she can find is that she wanted to look at the masquerade to find better reasons to condemn other people; i.e., she pretends to be a moralist voyeur. Jeronimus does not believe her and sentences everybody to stay at home; Arv must guard the door. But Henrich dresses up as a ghost who proves extraordinarily familiar with the moralist Arv's sins and thus, after unmasking and blackmailing him, gets to leave together with Leander. The first act ends with a silent masquerade during which Leander falls in love with another mask. Both take off their masks and exchange rings. The stage direction betrays that the girl in question is Leonard's daughter, but neither the couple nor the public in the theatre is given this piece of information.

The second act begins with Jeronimus triumphantly reporting that till midnight he has been preaching morality to his wife. But when he discovers that Leander and Henrich have been out again, he becomes furious and wants to beat up Henrich. Fortunately, however, Leonard appears, who explains that he himself allowed his daughter to go to the masquerade yesterday. After all, he enjoyed himself as a young man, and if he now denied the contemporary youth the right to the same behavior, only because he himself is now no longer physically able to engage in it, he could rightly be accused of envy – or, as Nietzsche will later say, of resentment. Henrich,

whom Leonard extracts from Jeronimus a promise to spare, in the next scene will echo the idea and insist on the necessity of pleasure also for servants, who will then better serve their masters. Henrich himself does not want to moralize – the Danish has ›moralisere‹ – but wants to point to the contradiction in those drunken old men, who moralize against the youth's vices. Jeronimus' main concern is that the masquerades foster unchaste behavior, but the experienced Henrich points out to him that Danish young people do not need to wait for carnival to be able to engage in it; it may be different in Spain, where women sit closed in their houses. Leonard, the friend of the middle way, defends the masquerades by addressing their therapeutical function and even getting at what one could call the metaphysical basis of the institution:

It presents to humans the original equality, in which they found themselves at the beginning, before pride got the upper-hand and one human regarded himself as too good to deal with another; for as long as the masquerade lasts, the servant is equally good as the master. Therefore I do not condemn masquerades, but their abuse.

(»Thi de forestiller Menneskene den naturlige Lighed, hvorudi de vare i Begyndelsen, førend Hovmod tog Overhaand og eet Menneske holdt sig for god at omgaaes med et andet; thi saalænge Mascaraden varer, er Tieneren lige saa god som Herren. Jeg fordømmer derfor ikke Mascarader, men deres Misbrug«, II 3; I 420).

Henrich adds that masquerades do not harm other people, and when Jeronimus mentions that their participants harm themselves, because they lose money, Henrich insists that he lets his money circulate, which is more virtuous than giving alms as Jeronimus does. For, he explains to him, in accordance with early modern defenses of capitalism à la Mandeville, there are two types of poor people, lazy ones and diligent ones. Through charities one encourages the first type, but by taking part in festivities one obliges them to work as tailors, shoemakers, etc. If all people lived as withdrawn as Jeronimus, all such people would die of hunger (II 3; I 421). It is not clear to me whether Holberg sides with Henrich – Jeronimus' retort that card-players are not motivated by the desire to create jobs for card-makers makes the valid point that what counts in ethics are intentions, not consequences; but he shows his enormous capacities as dramatist in ascribing the different positions to the appropriate characters. For it is true to life that a person who has to work as hard as Henrich does is usually less generous than wealthy persons towards those poor that he, rightly or wrongly, perceives as lazy.

No less true to life is Henrich's reaction when Leander confesses to him to have fallen in love for the first time. He makes fun of his own earlier loves, which he sweated out in dancing; he declares that sudden loves cannot last; he insists with all possible earnestness that it is not a good idea to fall in love with another on the eve of a wedding. But he is most worried that the unknown woman his master has chosen may belong to a lower class (II 4; I 422). This is again a realistic feature of a faithful servant, who may enjoy the temporary leveling in carnival, but does not want to see the class order, and certainly not the life chances of his master, endangered. Leander, however, is unshakeable; he is sure that the woman he encountered was chosen for him by heaven itself, even if love is fundamentally something inaccessible to rational analysis. In the fictitious comedy he now plays before his master, Henrich represents the lawyers of the two parties; and when Leander's lawyer claims that his client cannot hold his promise because he has been overcome by a stronger love, the opponent sarcastically

remarks that everybody could avail himself of such an excuse. When his adversary declares that he does not understand anything about the power of love, he retorts that he is as expert as the other; and in a scene of enormous *vis comica* on stage, Henrich, who had run from one side to the other to represent the two figures, begins to beat himself up to symbolize the altercation of the two lawyers. But when Leander remains as determinate as before – a seriousness contrasting strongly with the hilarity of the public – Henrich gives in, acknowledges the absoluteness of his master's love, and promises to help him despite all the difficulties that he foresees. Indeed Jeronimus, when informed about the new situation, insists that the wedding with the fiancée take place the same evening and threatens to deliver his son to the authorities if he disobeys. Only Leander's thinly veiled allusion to his suicide is able to check his father. Leander's threat is one of the two most tragic moments of the drama, but it is rendered immediately comic by Henrich's echo.

It does not come as a surprise that the third act begins with a scene mirroring II 4: it is now Leonard's daughter Leonora who confesses to her servant Pernille the insane love she has fallen prey to, also for her the first love ever. The difference from II 4 is that Leonora has already spoken with her father, whom she has never in her life seen so enraged, and, as she herself recognizes, with good reason. When Pernille suggests that, this being so, perhaps she should obey him, Leonora, similarly to Ovid's Medea (*Metamorphoses* VII 20), declares: »Oh, Pernille, I see and approve what is useful for me, but I follow what will harm me. My heart has wavered for a long time between reason and love; but love has found its victory.« (»Ach Pernille, jeg seer og approberer det som mig tienligt er, men følger det som mig er skadeligt. Mit Hierte har ballanceret længe mellem Fornuft og Kiærlighed; men Kiærlighet har vundet Seit«, I 429). Since Leonora condemns her own love, she expresses the hope that she would have died before meeting her lover and that he would now prove unfaithful; but just in that moment Leander appears with Henrich and reasserts his love. Leonora, who does not know herself anymore, declares that when he took off his mask, she, too, felt that a judgment was pronounced on her that she should love this man; heaven itself obliged her to love him against her own will. Why against her own will? Leonora avers that she is formally engaged to someone else. Leander is fascinated by the similarity of his own situation and promises to die rather than to marry someone else. Since Leonora wants to know the name of his fiancée and her rival (it is significant that the woman, not the man, asks this question), the comedy comes dangerously close to its dénouement, but happily Leander cannot answer, for Leonard is approaching and he thus has to run away.

Leonard's ensuing outrage at the masquerades represents a comic revenge for Jeronimus, to whom he had felt so superior. He is no less aggressive to his daughter than Jeronimus has been to Leander, reproaching her of being the sort of woman to fall in love every evening with another man, even though he must know that this is not true. When Pernille tries to defend her mistress's choice and to point to her new lover's merits, Leonard makes a brutal joke that Leonora's new lover will rob also Pernille of her virginity, if she still happens to be a virgin. While Jeronimus threatens the use of physical force, Leonard employs psychological violence – at the end of the scene he does not want to be Leonora's father anymore⁶ – and that is hardly better. He is certainly more polished and cultivated than Jeronimus, but the explosion of wrath in such a person is often more shocking because less expected and because more re-

pressed material has accumulated. When Leonora points to fate, Leonard cries out that we always find a pretext for our desires in fate; but Pernille insists that there is fate in love – even if neither her father nor her mother have been Calvinists. Of course, the remark is funny, because the appeal to complex inter-Protestant discussions on free will and determinism is inappropriate in the context of a seemingly simple love-story; but the deeper meaning of the remark becomes clear at the end when a pre-established harmony indeed seems to have warranted the coincidence of personal and parental choice.

Leonard's wrath is caused by seeing his welfare as well as his honor endangered (III 3; I 433). He particularly fears Jeronimus' reaction, as he does not know that the latter finds himself in the same situation; as often, the anticipated negative reaction of the other makes one behave worse. In III 4 both men appear on stage, but they do not see each other and alternately express analogous sentiments. Inversion is a well-known comic structure; and the *vis comica* of the scene rests on the fact that their fears must vanish in the moment in which the two persons recognize that they are shared. When they meet each other, they try to propitiate each other by gestures of utmost humility – they fall both upon their knees – and can only interpret those of the other side as mockery. When finally the situation in which both find themselves becomes clear, they decide to force their children to keep their engagement. It is interesting that it is Leonard who first declares this intention, even if he then has some afterthoughts, since he fears his daughter might harm herself. But Jeronimus tells him that nothing is more absurd than letting one's children hope that one believes in their threats.

The lovers decide to flee and to marry without parental consent. But Henrich is captured, and under torture he must confess the hiding place of his master and his lover. While Jeronimus waits for them to be brought back, he tells Leonard, who has been made to believe that his daughter will agree to his plans, that he would die of grief if his son did not return. Leonard is admonishing him to behave as a Christian and not to let himself be overcome by depression, when he gets a letter by Pernille claiming that his daughter has drowned herself and stating that it is a sin to force one's children into marriage. Now it is his turn to fall into utter despair, the more as he recognizes his own guilt in his daughter's presumed death (III 11; I 444). Leonard is honest enough to recognize that behind all the pretended care for one's children were massive economic interests, and he wants to follow his daughter by killing himself. But now Leander is brought back with his girlfriend. The two lovers recognize that their chosen partners are those from whom they had run away and that the people the marriage with whom they revolted against are those they love most. »I am simultaneously Leonora and Leonora's rival.« (»Ja jeg er Leonora og Leonoras Rival tillige«, III 13; I 446). In a final reflexive passage, Henrich declares that a comedy has been played, and he adds to the general joy by asking for Pernille's hand. He remarks that it is only upper-class people's love that can make the subject of a comedy and he ends by praising the masquerade, which increased the love of the higher couple and allowed him to find a wife.

6 Jeronimus makes an analogous remark in III 9 (I 442), but at least not in the presence of his son.

II.

The main difference between Goldoni's and Holberg's dramas has already been mentioned: Lucietta and Felippetto never doubt that the person they fall in love with is the one chosen by their fathers. Their disobedience is not directed against the parental choice; they only desire to see their spouses before the wedding. While Felippetto at least has been told beforehand that he is to be married, even if he will meet his bride only at the wedding, Lunardo plans to inform his daughter only when she has to sign the marriage contract. For he is the boss, as he says twice: »Son paron mi.« (I 3; VII 636) Felippetto's request to see his bride before he marries her is rejected by his father, and while he confesses to his aunt Marina that he reserves the right to say no, (I 6; VII 642) Lucietta, who from the beginning scene onward is subtly depicted as ready for marriage, does not seem to take the possibility seriously that she might dislike Felippetto and explicitly excludes that he might not like her – a self-confidence that makes her stepmother Margarita envious (II 7; VII 669).

In her long speech in the last act Felice will make the same point. Girls have to be married by their fathers, and they ought to obey them; but they should be able to meet their spouse beforehand, for it is possible that they will dislike him. »Seu seguro, *vegnimo a dir el merito*, che el gh'abia da piàser? E se nol ghe piassesse?« (III 2; VII 687f.) The challenge to the paternal authority is thus far more limited than in *Mascarade*. In *I Rusteghi* it is the fathers (and their two friends) who want to prevent the marriage of the loving couple when they discover that the two young people have met. They are far more authoritarian than Jeronimus and Leonard, whose outrage is more justifiable, when they find out that their children plan to break an engagement (organized by the parents, but still with the children's formal consent), marry someone else and elope. Still, their motives are similar. Leonard sees his honor at stake, if his promise is violated; and Lunardo begins the third act with the the following remark: »Se trata de onor, se trata, *vegnimo a dir el merito*, de reputazion de casa mia. Un omo de la mia sorte.« (VII 681) No less brutal than Leonard's allusion to Pernille's loss of her virginity is his sarcastic remark, when his wife hesitantly asks whether it would not be appropriate to have the spouses first meet: »Cossa voressi? che i fasse prima l'amor?« (I 3; VII 637)

The real encounter between the two spouses is in truth as chaste as possible. Felippetto appears in female mask and is too shy to take it off; only through the trick of offering him tobacco does Marina induce him to do so. As in Holberg, the unmasking has a profound symbolic valence; for the undressing of the body as well as the shaking off of social roles belong to the essence of love.⁷ Felice pretends that the visitor is her sister, and when Lucietta laughs, Felippetto is enchanted by her pure laughter: »(Oh co la ride pulito!)« (II 11; VII 676) Goldoni seems to allude to the deep psychological truth, certainly obvious to a person who professionally makes people laugh, that how we laugh says much about who we are. After many asides, Felippetto finally has the courage to address directly his spouse, who derides his clumsiness in reassuming the *bauta* (the carnival hooded cloak with mask) – partly an expression of his unwillingness to part, partly again of symbolic value. He asks her: »Me burlala?«; when she answers »Mi no«, but in contradiction with her statement continues to laugh, he

7 Think of Octave in what is perhaps the greatest film of all times, Jean Renoir's *La Règle du jeu*.

adds »Furba!«. This is all that they say directly to each other – according to Goldoni, not only pure laughter, but also the capacity of laughing at each other are important factors in forging the bond of love. When they are discovered by their fathers, they will not speak to each other anymore (Felipetto will silently greet Lucietta, when he is led away), but they will fall unto their knees before their fathers (II 14; VII 680) – two parallel asymmetric acts that contrast well with Jeronimus' and Leonard's symmetric falling unto their knees before each other.

Lucietta could never think to escape with a lover chosen by herself, because she lives almost as a prisoner in her father's house (a life form Henrich ascribes to Spanish women). When her father considers putting her into a monastery to punish her for behavior, he is absolutely serious, while Magdelone was making fun of her husband when she told him that her parents brought her up like in a monastery. (Her recollection of her juvenile enjoyments in I 4 corresponds to Margarita's memories in I 1, but need not point to a direct influence, since such remembrances are both psychologically natural and dramatically plausible.) Neither Lucietta nor her step-mother are allowed to enjoy the carnival and see comedies (I 1), while Leonard encourages Leonora to go to the masquerade (even if he later has his qualms about having been too permissive). Lunardo's severity corresponds rather to that of Jeronimus, but the latter is outwitted by his son and particularly by Henrich. Lucietta, however, has no servant, and her step-mother is a dubious ally. Still, it is the carnival that makes it possible for Felipetto to mask himself and to come to Lunardo's house; in both comedies the carnival has the effect of bringing people together who otherwise could not meet. The differences partly have to do with the different national cultures, but even more important is the class aspect; for Lunardo, Maurizio, Canciano and Simon are not representatives of the average Venetians of their time. The morale of the drama is, thus, outdated, as Goldoni himself recognized already in 1787 (*Mémoires* II 34; I 393). His heroes are themselves fully aware of the fact that they are regarded as »salvadeghi« by their wives (I 5; VII 640 and III 1; VII 681). Even after they have finally consented to the marriage, they still refuse to invite also Felice's ciccibeo, Count Riccardo, to the wedding dinner, and Felice repeats her complaints about »sta rusteghezza, sto salvadegume«: »Ve farà esser rabiosi, odiosi, malcontenti, e universalmente burlai.« (III 5; VII 695)⁸

With the exception of Canciano, the only »cittadino« in the drama, the »rusteghi« are, despite their acquisition of a certain wealth, of backward provenance, as Padoan has shown by analyzing their last names (see Padoan 2001, 154). Leonard and Jeronimus, on the other hand, are, first, Lutherans, who several times express their religious feelings, while such feelings are completely absent in Goldoni's text.⁹ They also belong

8 The last attribute has to be read reflexively as an allusion to the result of Goldoni's comedy, which makes this type of people ridiculous. Also the last sentence of the drama makes sense both within the literary universe as well as in relation to the audience of the representation. Other reflexive passages – allusions to the comedy played within the drama, exactly analogous to Henrich's final remarks – are found in II 11 (VII 676) and II 13 (VII 681). They are spoken by Count Riccardo and Felice respectively, the two most enlightened figures of the play. One shall not object that the category of reflexivity is a later imputation, alien to Goldoni. In a note to the Pasquali edition of 1762 Goldoni writes to Felice's remark »Eh, chi l'ha ordenà, no xe allocco«: »Qui l'autore parla di se stesso, che non si scorda ciò di cui ha parlato«.

9 This is true in general of his work; see Dazzi 1957, 207: »Escluso dal suo teatro ogni riferimento, anche esteriore, alla religione ...«

to a higher social rank, even if both the Venetian and the Danish father give a considerable dowry and inheritance respectively to their daughters and thus have a strong business interest in the interaction. But in Goldoni's drama the issue is mentioned quite early (I 5; VII 638f.), while in Holberg's comedy it is conceded only at the end with feelings of repentance on the side of Leonard, who believes he has driven his daughter into death (III 11; III 445). We have already seen that Holberg masterfully first opposes the two fathers and then lets the differences between them appear less impressive than they seemed at first sight: when challenged in his honor, Leonard does not behave better than Jeronimus, even if the fear of having lost his daughter at the end reawakens his nobler instincts. Goldoni is even more artful by introducing four characters, who, even if they are all more similar among themselves than Holberg's two personae,¹⁰ still are shaded as unmistakably different: Lunardo by his desire to exert power over other human beings; the widower Maurizio, who cautiously suggests an encounter between the spouses before the wedding (I 5; VII 638), by his pride in his limited pleasures; Simon, who even resents a visit by his wife's relatives, by his solitary rudeness; Cancian, the one least fitting into the group, by an awareness of the superiority of his wife, who artfully plays with him.¹¹ Goldoni knows that persons of similar social status and similar character may become quite different due to their spouses. In his *Mémoires* he writes:

Ce sont quatre Bourgeois de la ville de Venise, du même état, de la même fortune, et tous les quatre du même caractere, hommes difficiles, farouches, qui suivent les usages de l'ancien tems, et détestent les modes, les plaisirs, et les sociétés du siecle.

Cette conformité de caractere, au lieu de répandre la monotonie dans la Piece, forme un tableau tout-a-fait nouveau et fort plaisant; car chacun d'eux se montre avec des nuances particulieres, et j'ai prouvé par cette expérience, que les caracteres sont inépuisables. [...]

Les femmes, par exemple, contribuent infiniment à radoucir la rudesse de leurs maris, ou à les rendre plus ridicules. (II 34; I 392)

This indeed is the main difference between Holberg's and Goldoni's comedies. While the former grants in good *commedia dell'arte* tradition a decisive role to the servants, they are conspicuously absent in Goldoni's play. What he offers instead, are the activities of the three wives (see Fido 1977, 41f.). Again, their differences are remarkable. Margarita is the weakest character – she vies with her step-daughter, she is inconsistent in her choices, and she never tries to resist Lunardo's impositions. Marina is more courageous; she sincerely wants to help her nephew Felippetto. But when he is discovered in Lunardo's house, she is utterly helpless (II 14; VII 681). One could compare these two women with Magdelone, whose rebellion against her husband is limited to small lies; when they are discovered, she immediately gives in.¹² The real

10 They all hate modern freedom: »E tuto xe causa la libertà« (II 5; VII 663).

11 See particularly I 9 (VII 646ff.), but also the way how she silences him, to the utter surprise of his friends, in III 2 (VII 685f.).

12 Holberg also knows stronger women. Lisbed's mother Magdelone in *Erasmus Montanus*, for example, insists on the rights of a mother, and when her authoritarian husband Jeronimus claims that a father is always more than a mother, she disagrees: »For nobody can doubt that I am her mother, but that you – but I do not want to say more, for I am getting upset.« (»Thi at jeg er hendes Moer, derom kand ingen tvile; men om I – ja jeg vil ikke sige meer, thi jeg ivrer mig.« III 6, III 35). One feels Strindberg's *Fadren* lurking in the background of this remark.

heroine in Goldoni's play is Felice, the most intelligent and self-assured of the personae, whose emancipation is manifested also by her having a cicisbeo. It is she, who organizes Felippetto's and Count Riccardo's masked visit; and she herself comes masked, thus suggesting a more complex identity, to Lunardo's house (II 8; VII 670). She has traits of that type of person in a drama who fulfills a role analogous to that of a stage director, since he or she organizes the action of the other people; Shakespeare's Prospero is the most famous example. But the difference is that Felice fails in her attempt, because Count Riccardo comes out from his hiding place when his character is abused; for he, too, is picky about his honor.

Felice's greatness consists now in the fact that she does not resign herself to having been defeated, but assumes, together with Count Riccardo (III 2; VII 688), responsibility for the havoc she has wreaked upon the young couple. She decides to speak frankly and openly with the ›rusteghi‹. The courage she musters when in the decisive scene III 2 she enters the four lions' den is remarkable. Canciano, under peer pressure by his friends, even threatens her physically,¹³ but she insists on reciprocal respect as basis of every marriage: »Son vostra muggier; me podè comandar, ma no me vòì lassar strapazzar. Mi no ve perdo el respeto a vu, e vu no me l'avè da perder a mi. E dopo che sè mio mario, no m'avè mai più parlà in sta maniera.« (III 2; VII 685) After having silenced him, she addresses the other two men, showing a remarkable perspicacity with regard to their character differences and warning them against creating discord between Canciano and herself. She appeals to the Golden Rule, which, however, is not at all linked to the Gospel, but seems to function as a principle of inner-worldly morality.¹⁴ »Quel che no voressi che i altri fasse con vu, gnanca vu coi altri no l'avè da far.« She then concedes her responsibility in what has happened, even if artfully involving also the other two wives, and recognizes that she will judge herself according to right reason: »Se gh'ho torto, me darè torto; e se gh'ho rason, me dare rason.« She then defends the principle that spouses must meet before they marry in order to find out whether or not they like each other and says that also Margarita thought so, but did not have the courage to act accordingly. The wives behaved appropriately, and Felice's intentions were pure: »Mi ho operà per bon cuor.« It is not difficult to find in Felice's speech the basic features of modern ethics: the principle of autonomy of reason, the courage and willingness to assume responsibility, the intentionalist point of view, the idea of reciprocal respect as an emanation of a secularized Golden Rule – ideas which will find its most complex expression in Kant's ethics – fit very well with the modern postulate that marriage must be based on consensus and even love among the spouses. The idea for which Felice fights corresponds exactly to the means she uses.

The pathos of reason in *I Rusteghi* detracts from its dramaticity; for the audience of a comedy prefers inventive intrigues to subtle character studies, not to mention moral sermons. Holberg's comedy is funnier; in Mark Roche's path-breaking typology, it is a comedy of coincidence (the latter term should not be taken as excluding some form of divine guidance),¹⁵ while Goldoni's drama would be, in his terminology, a comedy of

13 On domestic violence in Goldoni, including also our comedy, see Günsberg 2001, 86 ff.

14 On the debates of the early 18th century about a morality not based on religion, see Israel 2006, 663–696. Israel's two path-breaking books will be the standard work on Enlightenment for decades to come.

15 See the analysis of *Mascarade* (which is compared with *Leonce und Lena*) in Roche 1998, 14f.

reduction. But even more important for Goldoni than ridiculing the ›rusteghi‹ is pointing out that people do not have to be ruled and thwarted by hazard (such as the discovery of Felippetto's forbidden visit). As a representative of Enlightenment, Goldoni thinks that people can take their fate into their own hands. It is almost impossible not to compare Felice with Goethe's Iphigenie, who also rejects intrigue and communicates her plan to Thoas. Of course, Felice has first engaged in an imbroglio and tries now to save a situation seemingly hopeless; she does not sense the profound feeling of love that Iphigenie feels for Thoas. Even in her honest speech she remains somehow manipulative, and certainly ironic, when she imitates, e.g., Lunardo's mannerism. After all, it is a comedy, not a tragedy or drama of reconciliation. Her aside »I ho messi in sacco, ma con rason« (III 2; VII 688) is typical of her: She sees herself in a situation of struggle and never entrusts herself completely to the decision-making of the male world, as Iphigenie does, but she thinks herself justified by reason in behaving as she does. And indeed, Thoas is a man of another dignity than the ›rusteghi‹. Still, Felice and Iphigenie are two of the greatest symbols of the Enlightenment belief in reason and its capacity of taming wildness. Close-minded Venetians as well as barbaric Scythians can be swayed by the charm of communicative reason, which will achieve more than all the intrigues of strategic rationality. As Kant did not understand, but as both Goldoni and Goethe represent in their dramas, such a charming reason, which rejects both violence and fraud, is expressed best by a female character. Goldoni speaks in his *Mémoires* of difficult husbands and wishes them wives who resemble Félicité (II 34; I 394) – in the French version the name tells us even more explicitly that it is reason that builds up happiness.

III.

If one looks at the particular shape of the genres in European literary history, one finds that the type of comedy inaugurated in the fourth century BC has remained astonishingly constant more than 2000 years. In his important study of the comic, Horn distinguishes three phases in the history of the genre: the Old Comedy, preserved only in Aristophanes' dramas; the comedy from Menander up into the 20th century; and the modern absurd comedy of authors like Ionesco and Beckett. He rightly claims that this modern comedy is more similar to the Aristophanic type than to the New Comedy (see Horn 1988, 265–280). His tripartition is fundamentally correct. However, one should add that some features of modern comedy appear already in the few Romantic comedies of the last decade of the 18th and the first decades of the 19th century. Tieck's *Der gestiefelte Kater*, e.g., is more a drama about the public's reaction to the theater than about what its title suggests – not very different from Pirandello's *Ciascuno a suo modo*, even if without the dramatic power of the latter that results from the connection between the two strands. Romanticism contributed to the downfall of the New Comedy-like drama not only by its revolt against realistic constraints and its continuous violations of the mimetic illusion; extremely important was the discovery of a new concept of love. This discovery can be traced at least back to Shakespeare, who in fact breaks several of the conventions of the new comedy and was therefore loved by the Romantics and Büchner, while Holberg ignored him and Goldoni respected him from afar (V 1018–1020). But Shakespeare's comedies still end in weddings, and he clearly

shares the belief of his time in the indissolubility of marriage. Romantic love, on the other hand, becomes a far more complex affair than one that could be settled by a simple marriage; a wedding is no longer an ending that settles a tension and elicits pure joy. The more profound the love, the deeper the pain, the stronger the desire for death – this new characteristic renders love a topic problematic for a comedy. Tristan and Isolde are not characters that fit into that genre, even if Isolde had never married Marke.¹⁶

Of all German Romantic comedies probably the only one that has survived on stage is Georg Büchner's *Leonce und Lena*. (One will add *Der zerbrochne Krug*, if one counts Kleist as a Romantic.) This is amazing, since Büchner is usually regarded as the German author who did most to overcome Romanticism. It does not come as a surprise that, when Büchner was discovered posthumously, *Leonce und Lena* was widely neglected up to the second half of the 19th century. Naturalism could be inspired by *Woyzeck*, not by our comedy. Indeed: If *Woyzeck* and *Leonce und Lena* had been preserved as anonymous texts, I do not think that a critic stating that they are the work of the same author would have met with success, for the world-views behind them seem widely at variance. One way of bridging their difference is to say that *Leonce und Lena* is a persiflage of Romantic comedy. This is doubtless true, but the problem is that self-parody is one of the basic features of Romanticism. Tieck, Brentano, and obviously Heine, and outside Germany Kierkegaard and Gogol, know full well – at least as long as they remain great artists and avoid the temptation of becoming bigoted – that their new form of sensibility has a tendency to become comic, and therefore they themselves make fun of it. This capacity of self-irony, on the other hand, makes them become aware that they are really extraordinary individuals, and so it may re-enforce their tendency to look into themselves. The oscillation between depression and megalomania is a basic feature of the Romantic subjectivity; and thus the elements of self-irony in Büchner's comedy are not very different from its closest model, Alfred de Musset's *Fantasio*.¹⁷ Even the social satire is not alien to Musset (think of I 3); but his Bavarian king is a decent person, while Büchner makes only fun of King Peter and his court. The scene with the peasants in III 2 has a peculiar flavor pointing to the co-author of *Der Hessische Landbote* and is more rooted in immediate historical reality than Musset's drama, namely the wedding of prince Ludwig of Hessen-Darmstadt with princess Mathilde of Bavaria in 1833.

16 A remarkable criticism of a pre-figuration of Romantic love can be found in Holberg's *De usynlige*. While Leander is right in idealizing his invisible lady, his servant Harlequin, who breaks with Colombine in order to love a masked lady because he finds normal love without mystery too boring (I 3, II 2), is cruelly abused by an old and ugly woman and obliged to marry his earlier fiancée under humiliating conditions. Holberg teaches that romantic ideals, which are traced back to Spain, may be good for the higher, but certainly not for the lower, classes. The Danish term is ›Romansk‹ (I 5; III 233) or ›Spansk‹ (I 1; III 224 and III 6; III 253). – In Goldoni, the Cavaliere di Ripafratta in *La locandiera* might have Romantic inklings; Mirandolina certainly does not.

17 The intertextual allusions to Musset, but also to Goethe, Jean Paul, Tieck and Brentano are legion; the love scene has aptly been called by Dedner (1987) a »Zitat-Furioso« (170). Not only Büchner, but also Lena is literarily educated (III; I 113).

Not only the tendency to self-mockery is implicit in Romanticism, but also Büchner's interest in a character like Woyzeck is influenced by Romanticism, as much as his treatment is different. The psychopath of humble origins would not have been regarded by Goethe, even in his *Sturm und Drang* time, as a legitimate subject for a tragedy; while Romanticism becomes aware of abysses of the human soul and society that earlier times had preferred to overlook. The ways in which one can react to this new discovery are manifold: They encompass both a new form of religiosity, no longer based primarily on reason, as well as atheism; Wackenroder and Schopenhauer are both Romantics. Büchner's Payne in III 1 of *Danton's Tod* has nothing to do with the historical Thomas Paine, but much to do with Schopenhauer: »Nur der Verstand kann Gott beweisen, das Gefühl empört sich dagegen. Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus.« (I 58) Suffering can be limited to a brief amount of time. It becomes more problematic when it is extended, and even more so, when, as is probably unique to humans, someone is aware of its future extension. Boredom can probably be defined as a feeling of pain caused by the consciousness of a pure extension of time that will not be filled by anything intrinsically valuable.¹⁸ Since it is less painful than other forms of suffering, it can become an appropriate subject of a comedy, and indeed *Leonce und Lena* is fundamentally a comedy about boredom (I 1; I 96).¹⁹ Leonce will answer Rosetta's question whether he loves her out of boredom: »Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins.« (I 3; I 101) Even God is supposed to have created the world out of boredom (III 3; I 127).

As already mentioned, *Leonce und Lena*'s immediate predecessor is Musset's *Fantasio*. It makes perfect sense that the latter's drama avoids the happy ending of a marriage: Elsbeth is saved from the necessity of marrying the despicable prince of Mantua; but Fantasio, who has brought this about and who has features both of Leonce and of Valerio, is not even willing to become the princess's buffoon. »J'aime ce métier plus que tout autre; mais je ne puis faire aucun métier.« (II 7; 135) Fantasio is constitutionally unable to love, because he is no longer religious and knows that love presupposes religion: »L'amour n' existe plus, mon cher ami. La religion, sa nourrice, a les mamelles pendants comme une vieille bourse au fond de laquelle il y a un gros sou.« (I 2; 112) Büchner's drama, on the other hand, continues the millenary tradition of comedy by ending with a wedding. It is only one, though, and not two as in Holberg and in many other comedies (Clemens Brentano's *Ponce de Leon*, the other model of *Leonce und Lena*, ends with five); and indeed it is hard to conceive how Valerio could ever marry Lena's governess. What justifies Büchner's change with regard to Musset?

Leonce and Lena are royalty, and as such they would have not been regarded by earlier comedians as proper objects of a comedy. As far as I can see, classical tragedy has dealt mainly with the *renunciation* of love by a prince for the reason of state (as in Racine's *Bérénice*). Before the rise of the romantic ideal of love, the mere necessity of marrying a person one does not love would hardly have been experienced by a prince as something unbearable, the political importance of the matter being obvious and the

18 I do not know any Greek text describing boredom. The first analysis can be found in Lucretius (3.1053 ff.).

19 Poschmann argues plausibly for his decision to follow mainly Ludwig Büchner's, and not Karl Gutzkow's, edition (I 586–600).

male prince being always allowed to keep a mistress. In Musset and Büchner, however, it is felt as intolerable. Leonce and Lena decide to flee in order to avoid a marriage imposed on them. The difference from Leander and Leonora is that the latter protest only *after* they have fallen in love with someone else; Leonce und Lena have not found someone else (Leonce has just sent Rosetta away). Still, Lena refuses:

O Gott, ich könnte lieben, warum nicht? Man geht ja so einsam und tastet nach einer Hand, die einen hielte, bis die Leichenfrau die Hände auseinandernähme und sie Jedem über der Brust faltete. Aber warum schlägt man einen Nagel durch zwei Hände, die sich nicht suchten? (I 4; I 109)

The religious metaphoric is continued by the governess, who compares Lena to a sacrificial lamb; but when Lena, inspired by the »Rede des toten Christus« in Jean Paul's *Siebenkäs*, interprets the world as a crucified savior, she uses religious language to subvert religious feelings of harmony with the world. But already in the next scene she praises the world as beautiful – an inconsistency not rare in romanticism, which tends to build generic statements about the world on passing moods. No less contradictory are Leonce's assertions. On the one hand, he makes fun of ideals when he meets Valerio for the first time: »Unglücklicher, Sie scheinen auch an Idealen zu laborieren.« (I 1; I 97) On the other hand, he confesses having the ideal of a woman, even if at the same time he subverts it by juxtaposing infinite beauty with infinite lack of spirit: »Ich habe das Ideal eines Frauenzimmers in mir und muß es suchen. Sie ist unendlich schön und unendlich geistlos.« (II 1; I 112) Leonce does not believe in ideals, but cannot live without them; therefore he expresses and scorns them simultaneously. It is difficult to interpret Büchner's own attitude to the social utopia sketched at the end differently: He knows both that it cannot be realized and that humans need political imagination. Perhaps one can compare his stance with Niels Bohr's famous answer whether he believed in the power of the horseshoe a visitor found hanging in his house: »Of course not, but the great thing is that it helps even if you don't believe in it.«

When Leonce meets Lena, his melancholy attitude attracts her. »Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie *sind*.« (II 3; I 117) The pain of such an existence seems somehow to render a savior necessary. Lena had earlier asked the governess: »Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz?« (I 4; I 110) Now a third possibility seems to present itself to her: neither Christ nor one's own self, but the lover is the savior necessary. Lena's and Leonce's dreamlike encounter celebrates the Romantic connection of love and death and triggers in Leonce the desire to drown himself. What in Holberg was only pretended, because Leonora was *not* allowed to marry the man she loved, is almost implemented in Büchner, because Leonce *has* encountered the woman of his dreams: »Jetzt stirb. Mehr ist unmöglich.« (II 4; I 118) But Valerio saves his master from this lieutenant's romanticism, and Leonce is soon out of the mood to repeat his act. On the contrary, he decides to marry the woman, whose name is unknown to him.

Since King Peter wants to have the wedding planned for the day celebrated even if the spouses are absent, he is willing to have it done *in effigie* when Valerio comes in with two masked figures whom he declares to be automata. The last scene describes various threats to stable personal identity. First, there is Peter's empty idealism that refuses to see reality as it is, but subjects it to his own whims. In II 1 he had already

thrown around philosophical concepts and found in Fichte's »Ich bin ich« an answer to his tormenting doubt whether it is really he or somebody else who speaks;²⁰ now he wants to have his ideas implemented at every cost. But while the two persons brought in for him are only images that have to allow him to be happy for twelve hours, Valerio describes them in opposite terms: they are machines, and as such no more real persons than if they were fancies in Peter's mental life. Valerio even declares himself an automaton. Nothing in his inner life corresponds to what he says:

[...] daß ich vielleicht der dritte und merkwürdigste von beiden bin, wenn ich eigentlich selbst recht wüßte, wer ich wäre, worüber man übrigens sich nicht wundern dürfte, da ich selbst gar nichts von dem weiß, was ich rede, ja auch nicht einmal weiß, daß ich es nicht weiß, so daß es höchst wahrscheinlich ist, daß man mich nur so reden läßt, und es eigentlich nichts als Walzen und Windschläuche sind, die das Alles sagen. (III 3; I 135)

Even the love behavior of the automata is determined by their inner mechanism; and there is no concomitant mental life. The third threat besides the idealist and the materialist could be called the social. (It will later be analyzed in tiresome detail by Pirandello.) The roles that we are obliged to play alienate us from our true self (see Reddick 1994, 215). Valerio, who is afraid of being peeled like an onion, assumes an identity at His Majesty's request, but does not want to be confronted with different images of himself. »Aber, meine Herren, hängen Sie alsdann die Spiegel herum und verstecken Sie Ihre blanken Knöpfe etwas und sehen Sie mich nicht so an, daß ich mich in Ihren Augen spiegeln muß, oder ich weiß wahrhaftig nicht mehr, was ich eigentlich bin.« (I 125) Masks are apt symbols of our social roles, and as in Holberg and Goldoni, the lovers recognize each other when they take off their masks. Büchner's lovers, however, had first met without masks; so the question arises what new information they could get when they unmask themselves. Well, they get it through others' reactions to them. Leonce is recognized by the court as the prince, and the governess clarifies Lena's identity. Everything seems to dissolve in harmony, since the king abdicates in favor of Leonce, leaving room for the playful arcadian utopia at the end, which is analogous to similar visions at the end of some of Aristophanes' comedies. Viëtor writes:

Die alte Metapher vom Leben als Spiel und den Menschen als Marionetten in der Hand eines unbegreiflichen Geschicks, diese Metapher, die Büchner wohlvertraut ist, schimmert auch in seiner Komödie durch. Aber ihr pessimistischer Gehalt löst sich hier auf in den hellen, gläubigen Klängen eines Mozartischen Opern-Finales. (Viëtor 1949, 184)

One must have strong doubts about this interpretation, which would be more appropriate for Holberg than for Büchner.²¹ For Leonce and Lena differ markedly in their response to the discovery that they have found on their own the spouse who had been chosen for them for political reasons. Leonce speaks of flight into paradise, but Lena counters: »Ich bin betrogen.« Leonce echoes it, suggesting an identity in feeling which is deceptive; for while Lena then speaks of coincidence (Zufall), Leonce mentions providence (Vorsehung). The servants' reactions are similarly different: Valerio laughs

20 Leonce does not doubt that he is the one who speaks, but he would like to be another person (I 1; I 96).

21 They were already uttered by Fink (1961) and by Benn (1976, 169).

and hopes that the lovers will honor chance and like each other, while the governess is touched by seeing her romantic fantasies fulfilled. But the most interesting trait of the last exchanges is Lena's silence; after »Ich bin betrogen« und »O Zufall!« she is completely silent. The stage direction says that she reacts to Leonce's fanciful questions by leaning on him and shaking the head. There are different ways of reading this silence: on the one hand, Lena generally does not speak much – much less than Rosetta; and clearly Büchner admires women whose soul does not need reflection but radiates natural grace and strength.²² On the other hand, the interpreter cannot ignore what her last words are: she is not at all happy at the discovery of the harmony between parental and personal choice. Speaking of fraud, as she does, is inappropriate, for nobody has organized the outcome. It is tempting to link her feeling of unease to Valerio's tale about the automata. By taking off their masks Leonce and Lena have proven that they are living human beings – but at the same time, Lena has discovered that their flight from heteronomy has led them back to the position from which they wanted to escape. Freedom proves to be an illusion. The lovers may no longer be automata, but they are puppets in a story not staged by an astute mind (such as Sarmiento in Brentano's *Ponce de Leon*, who in I 18 appears himself dressed up as an automaton), not even by divine providence, but by chance.²³ Lena is too much in need of love to do anything else than lean on Leonce, but her shaking of the head shows that she does not share the childish political visions of Leonce and Valerio. For Leonce imagines his newly acquired power as the right to play with his subjects as with puppets: »Nun Lena, siehst du jetzt, wie wir die Taschen voll haben, voll Puppen und Spielzeug?« (III 3; I 128). He dreams of repeating the wedding again, obviously because, even while he abhors, he also needs and desires boredom. Lena's silent »nein« to all these proposals has a sadness in it that reminds of Alkmene's famous »Ach« at the end of Kleist's *Amphitryon*.

There is a gap in sensibility between Leonce and Lena that does not bode well for their marriage. And this is all the more tragic, as in Büchner's cruel world love is the only hope for finding meaning and a stable identity. If even this hope is shattered, everything becomes dark. The greater the burden of expectation with regard to Romantic love, the more cruel the disillusionment when estrangement follows it. In Holberg's comedy, despite all tensions the generations are reintegrated into the social order; the young people may marry whom they love and can at the same time admire their parents who, even if they violated their autonomy, chose so wisely for them. In Goldoni, the act of reintegration is the result of the conscious effort and appeal to reason by an intelligent and courageous woman. In Büchner, the final harmony has a bitter aftertaste: while one of the spouses now wants to play the puppeteer himself, the other is profoundly humiliated by seeing even her most personal choice as part of a soulless mechanism. She has no other choice than leaning on Leonce, but she cannot nod assent to a world-order that mocks the human desire for freedom and to a husband who plans to do the same in his puny kingdom.

22 Think of Lenz' description of Friederike Brion in Büchner's *Lenz* (I 240).

23 Cf. Büchner's famous letter to Wilhelmine Jaeglé of January 1834 (II 377): »Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel ...« On Büchner's social determinism, see Glebke 1995, 54ff.

Bibliography

- Argetsinger, Gerald S.: *Ludvig Holberg's Comedies*. Carbondale, Edwardsville 1983.
- Argetsinger, Gerald S.: *Ludvig Holberg and the Anglo-American World*. In: Rossel 1994, 139-161.
- Benn, Maurice B.: *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*. Cambridge 1976.
- Büchner, Georg: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Ed. Henri Poschmann. Frankfurt a.M. 1992, 1999.
- Campbell, Oscar James: *The comedies of Holberg*. New York, London 1914.
- Clausen, Jørgen Stender: *Ludvig Holberg and the Romance World*. In: Rossel 1994, 104-138.
- Dazzi, Manlio: *Goldoni e la sua poetica sociale*. Torino 1957.
- Dedner, Burghard (ed.): *Georg Büchner. Leonce und Lena*. Frankfurt a.M. 1987.
- Fido, Franco: *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*. Torino 1977.
- Fink, Gonthier-Louis: *Léonce et Léna. Comédie et réalisme chez Büchner*. In: *Etudes Germaniques* 16 (1961), 223-234.
- Glebke, Michael: *Die Philosophie Georg Büchners*. Marburg 1995.
- Goldoni, Carlo: *Tutte le opere*. 14 vols. Ed. Giuseppe Ortolani. Milano 1935-1956.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*. 12 in 23 vols. Ed. Joachim Birke und Brigitta Birke. Berlin, New York 1968-1987.
- Greene-Gantzberg, Vivian: *Ludvig Holberg and German-speaking Europe*. In: Rossel 1994, 67-103.
- Günsberg, Maggie: *Playing with Gender. The Comedies of Goldoni*. Leeds 2001.
- Hinderer, Walter: *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*. München 1977.
- Holberg, Ludvig: *Comoedier*. Ed. Hans Brix. 3 vols. Kjøbenhavn 1922-1923.
- Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg 1988.
- Höfle, Johannes: *Carlo Goldoni. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. München, Zürich 1993.
- Israel, Jonathan: *Enlightenment Contested. Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670-1752*. Oxford 2006.
- Majut, Rudolf: *Studien um Büchner. Untersuchungen zur Geschichte der problematischen Natur*. Berlin 1932.
- Musset, Alfred de: *Théâtre complet*. Ed. Simon Jeune. Paris 1990.
- Padoan, Giorgio: *Putte, Zanni, Rusteghi*. Ed. Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio and Piermario Vescovo. Ravenna 2001.
- Petronio, Giuseppe: *Goldoni. Storia della critica*. Palermo 1958.
- Reddick, John: *Georg Büchner. The Shattered Whole*. Oxford 1994.
- Ringger, Kurt: *Georg Büchner zwischen FAMA und FAME*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 128 (1976), 100-104.
- Roche, Mark: *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany 1998.
- Rossel, Sven Hakon (ed.): *Ludvig Holberg. A European Writer. A Study in Influence and Reception*. Amsterdam, Atlanta/GA 1994.
- Viëtor, Karl: *Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft*. Bern 1949.

THOMAS AMOS

Der Boom der Studienliteratur Überlegungen zu einem symptomatischen Phänomen

Jene Veränderungen, denen die deutsche Universität durch den Bologna-Prozeß seit einigen Jahren unterworfen ist und die in der Einführung der Bachelor- und Master-Studiengänge ihren sinnfälligsten Höhepunkt finden, bescheren insbesondere den Geisteswissenschaften ein in Form und Umfang bislang nicht gekanntes Phänomen: die auf Studierende ausgerichtete Einführungs- und Studienliteratur. Während früher allenfalls formale Richtlinien zur Abfassung von Hausarbeiten in Fotokopien zirkulierten oder Umberto Eco für hiesige Verhältnisse nur bedingt geeignete Abhandlung *Wie man eine wissenschaftliche Hausarbeit schreibt* (¹1988)¹ Hilfe verhieß, bedienen diese Bücher, längst ein lukrativer Markt, die gestiegene Nachfrage nach gebündeltem und standardisiertem, auf Fakten basierendem und prüfungsrelevantem Wissen samt schneller Orientierung. Allerdings hätte unrecht, wer nur dem reglementierterem Studium angepaßte Lehrwerke auf denkbar niedrigem Niveau erwartet, tönt doch aus diesen Publikationen unüberhörbar das gewandelte (Selbst-) Verständnis der Geisteswissenschaften als erlernbare Disziplinen, und damit hat sich die auch nach der Umbruchzeit Ende der sechziger Jahre mancherorts herrschende quasi-sakrale Aura endgültig überlebt; andererseits besteht, zugespitzt formuliert, bei derartiger Reduktion auf das Handwerkliche die Gefahr, daß jegliche kritische Beschäftigung mit Autoren, Texten und dem Fach selbst in einem Maße unterbleibt, wie es an deutschen Universitäten einzig auf das Jura-Studium zutrifft. Antizipatorisch jedenfalls reagiert die jüngst entstandene Studienliteratur auf die noch kommenden strukturellen Veränderungsprozesse der Universität – insbesondere die Aufteilung in ein kurzes, weitgehend verschultes (Basis-)Studium und ein daran anschließendes, wissenschaftlich ambitionierteres Aufbau- bzw. Promotionsstudium –, indem sie sich mit ihrer stärkeren Gewichtung reiner Wissensvermittlung Dozenten wie Studenten nachdrücklich als Begleitmaterial für Lehrveranstaltungen zumindest der Anfangsphase empfiehlt und deren Inhalt, Form und Charakter wesentlich prägt. Die Umgestaltung der universitären Ausbildung in den Geisteswissenschaften und die neuartige Studienliteratur bedingen sich mithin wechselseitig.

Ein Blick auf die Romanistik, die vorgeblich konservativste Fremdsprachenphilologie, zeigt, wie spezielle Publikationen die neuen Studiengänge flankierend und strukturierend begleiten. Die von Jürgen Grimm, Frank-Rutger Hausmann und Christoph Miething verfaßte *Einführung in die französische Literaturwissenschaft* (Stuttgart, Weimar ⁴1997, ¹1976) und der in der Reihe *bachelor-wissen* erschienene Band *Französische Literaturwissenschaft* von Maximilian Gröne und Frank Reiser (Tübingen 2007) gleichen sich weitgehend vom Inhalt und Aufbau her (Literaturbegriff, Gattungs- und Methodenübersicht).² Unterschiedlich indes die Berücksichtigung von Theorie und praktischem Alltagsgeschäft: Während Grimm, Hausmann und Miething literaturwissenschaftlichen Methoden einen hohen Stellenwert zuerkennen (101–189), stellen Gröne und Reiser

1 Italienische Originalausgabe: *Come si fa una tesi di laurea*. Milano 1977.

eindeutig das grundlegende Verfahren der (vormals an den Gymnasien *ad nauseam* geübten) Text-Analyse in den Vordergrund und demonstrieren es ausgesprochen detailreich (59–164). Neben Übungsaufgaben, die zeitgemäß im Internet überprüft werden können, betrifft die entscheidende, ebenfalls höchst signifikante Neuerung das Layout: Schaubilder, Abbildungen, Marginalien, farbige Unterlegungen sollen den Stoff graphisch veranschaulichen, mithin das Lernpensum lesefreundlich und memorierbar transportieren. Mit seinen charakteristischen Nova – explizit didaktische Aufbereitung, verständliche Diktion, durchgängiger Bezug zur Seminarpraxis – repräsentiert der ohne weiteres von Dozenten als Einführungsveranstaltung für Studienanfänger zu übernehmende Band den neuen Typus der kompakt-pragmatischen Studienliteratur in reiner Form. Im Unterschied dazu begreifen sich die beiden neueren deutschsprachigen Einführungen in die Vergleichende Literaturwissenschaft, *Komparatistik* (Tübingen 1992) von Peter Zima und *Einführung in die Komparatistik* (Berlin ²2004, ¹2000) von Angelika Corbineau-Hoffmann, als weit ausgreifende, wissenschaftlich valide Übersichtsdarstellungen mit dem Bestreben, das Fach zu konturieren; insbesondere Corbineau-Hoffmann problematisiert epistemologisch die Arbeitsgebiete der Komparatistik (u.a. Imagologie oder Thematologie). Bei der Analyse von Lyrik treten die Unterschiede noch stärker hervor. Gröne und Reiser (»Lyrik analysieren – Beispiele und Übungen«, 78–92) untersuchen ihr Textkorpus (u.a. ein Gedicht von Victor Hugo und Rimbauds Sonett *Voyelles*) primär auf Metrik und Stilistik; Corbineau-Hoffmann (»Im Vorübergehen: Ein Fallbeispiel komparatistischer Textanalyse«, 101–114) vergleicht drei auf mannigfache Art miteinander verbundene Gedichte (Hofmannsthals *Einem, der vorüberging*, Baudelaires *A une passante* und Georges *Von einer Begegnung*) unter dem auch für das Fach relevanten Aspekt der Begegnung mit dem Fremden. Die abschließende Feststellung, »[...] daß ein literarischer Text (und darüber hinaus auch ein Kunstwerk generell) wohl immer einen gewissen Anteil an Fremdheit sein eigen nennt« (114), positioniert mit dem Verweis auf die Grenzen jeglicher Interpretation die Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften.

Neben den auf ein Studienfach zugeschnittenen Einführungen erscheinen vermehrt literaturwissenschaftliche Lehr- und Arbeitsbücher zu einzelnen Gattungen und Epochen, wobei die Ausrichtung auf eine Einzelphilologie, hauptsächlich Germanistik oder Anglistik, dominiert.³ Für einen durchaus repräsentativen Überblick sollen im folgenden drei Beispiele die zweifelsohne zukunftssträchtige Art der Studienliteratur, ihre Problematik und ihr Potential, näher ausführen; als Untersuchungskriterien, die ihrerseits sehr genau die eigentümliche Stellung zwischen herkömmlicher Sekundärlite-

2 Siehe auch Gier, Albert: *Orientierung Romanistik. Was sie kann, was sie will*. Reinbek 2000 sowie die von Ralf Schnell für die Germanistik (Reinbek 2000) und von Ansgar Nünning und Andreas H. Jucker für die Anglistik (Reinbek 1999) verfaßten Bände. Die u.a. berufliche Perspektiven der Absolventen behandelnde oder Universitätsinstitute aufführende Reihe bereitet prototypisch die neue Einführungsliteratur für Studienanfänger vor.

3 Siehe z.B. Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt ²2007, ¹2004; Geisenhanslüke, Achim: *Einführung in die Literaturtheorie*. Darmstadt ³2006, ¹2003 oder Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt ²2006, ¹2003; als übergreifende Einführung s. Neuhaus, Stefan: *Grundriss der Literaturwissenschaft*. Tübingen 2003; als Beispiel dafür, daß die neue Konzeption auch Einführungen in das wissenschaftliche Arbeiten einschließt, s. Behmel, Albrecht: *Erfolgreich im Studium der Geisteswissenschaften*. Tübingen 2005.

ratur und Lehrbüchern berücksichtigen, dienen insbesondere das bei der Behandlung des Themas gehaltene wissenschaftliche Niveau und dessen didaktische Aufbereitung.

Exemplarischer Rang in mehrerer Hinsicht kommt dem von Peter Wenzel herausgegebenen Band *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme* (Trier 2004) zu, dessen offenbar auch verlegerischem Kalkül geschuldeter Titel in seiner ersten Hälfte der anvisierten studentischen Leserschaft hohen Gebrauchswert signalisiert. Entgegen seinem Untertitel will der Band nicht in die Narratologie einführen,⁴ was er natürlich mittelbar dennoch tut, sondern in die Analyse zentraler Elemente narrativer Texte, so daß ein Abriss zu historischer Entwicklung und gegenwärtigem Stand der Erzähltheorien nur folgerichtig als theoretischer Ballast erscheint und deshalb wegfallen kann.⁵

Zwei Besonderheiten machen dem Hg. zufolge die vorliegende Einführung aus: Das sei erstens der (vom Strukturalismus übernommene) Einsatz graphischer Modelle, denen, neben der offensichtlichen Eingängigkeit und Memorierbarkeit, eine »theoretisch-ordnende, praktisch-analytische und kritisch-hinterfragende [sic] Funktion« (2) zugeschrieben wird. Zweitens erhebt der Hg. den Anspruch, die Bereiche der Erzählforschung umfassend abzudecken, was paradoxerweise den Ausschluß neuester Tendenzen, etwa das Verhältnis Narratologie/Neue Medien, meint (vgl. 2f.). Mit diesen beiden Prämissen definiert sich der Band eindeutig als Lehrbuch.

Den Hauptteil mit den Beiträgen zu den wichtigsten Aspekten narrativer Texte⁶ kennzeichnet eine klare, leicht verständliche Diktion; sämtliche Kapitel sind gegliedert in komprimierten Forschungsbericht, Behandlung des jeweiligen narratologischen Aspekts (oft anhand von Schaubildern), resümierendes Fazit, Literaturhinweise und einen »Toolkit« betitelten Fragenkatalog, dessen »Leitfragen« auf die einzelnen Abschnitte verweisen und dadurch einen raschen Zugang in die Problemstellung bzw. die einzelnen Abschnitte des jeweiligen Kapitels ermöglichen.

Verlässlich sind die Beiträge, wenn sie bisherige Forschungsergebnisse referieren; so der auf weitgehend gesichertem Terrain operierende Beitrag von Stephanie Bachorz zu

4 Für ein konträres Konzept s. Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006; die vorzügliche Einführung enthält auch das Kapitel »Some Don'ts for narratological Beginners; oder: Was man in Seminararbeiten und anderen Qualifikationsarbeiten vermeiden sollte« (155-167) sowie eine überaus nützliche »Kleine Fibel erzähltechnischer Termini« (168-179).

5 Bezeichnenderweise, da dieser ahistorischen Vorgehensweise geschuldet, unterläuft dem Herausgeber in seiner Einleitung ein reichlich kurioser Lapsus: Die Erzählliteratur sei, so seine Argumentation, deswegen zentraler Gegenstand der Literaturwissenschaft geworden, da sie bei Lesern wie Kritikern hohes Ansehen genieße (vgl. 1). Wäre Popularität bei Laien ein Kriterium, ist dem zu entgegen, richtete sich das Augenmerk der (Erzähl-) Forschung auf (in der Regel weniger ergebnisreiche) para-literarische Genres, experimentelle Texte fielen ganz dem Bannfluch anheim.

6 Modelle des Erzähltextes (Peter Wenzel, 5-22), Handlung (Jan-Philipp Busse, 23-49), Figuren (Stephanie Bachorz, 51-67), Raum (Birgit Haupt, 69-87), Zeit (Peter H. Marsden, 89-110) Erzählsituation und Fokalisierung (Sven Strasen, 111-140), Erzählmodus und Figurenrede (Ute Quinkert, 141-161), Erzählbeginn und -schluß (Constanze Krings, 163-179) Spannung (Peter Wenzel, 181-195) und Illusionsbildung und -durchbrechung (Anke Bauer u. Cornelia Sander, 197-222); ein Ausblick auf die »post-klassische« Erzähltheorie beschließt den Band (Mike Petry, 223-233).

Figuren (vgl. 51–67). Schwächen in Darstellung und Argumentation treten bei von der Narratologie vernachlässigten oder terminologisch weniger klar definierten Bereichen zutage, was für Raum und Spannung in narrativen Texten gilt (vgl. 69–87 u. 181–195) wie auch für die interpretatorisch höchst relevante Bedeutung des Textanfangs und -endes (163–179). Constanze Krings stellt zunächst Hans-Wilhelm Schwarzes Modell (1982/1998) des Erzählansfangs mit drei Kategorien (*ab ovo*, *in medias res* und *in ultimas res*) vor; die vierte Kategorie Schwarzes, jene vor dem eigentlichen Beginn stehenden Texte (Vorwort, Motto usw.), die Gérard Genette unter ›Paratexte‹ subsumiert (*Seuils*, 1987), problematisiert die Verf. zwar, ohne sie jedoch aus der Analyse auszuschließen (vgl. 167). Wozu dies nötig war, bleibt unklar, folgt doch im Anschluß die eindeutig praxistauglichere Systematisierung von Helmut Bonheim (*The Narrative Modes*, 1982) mit ihrer Differenzierung in statische (Kommentar, Beschreibung) und dynamische Modi (Bericht, direkte und indirekte Rede), was einen unterschiedlich hohen Grad von Expositonalität ergibt. Eine kurze Definition der gebrauchten Termini, etwa ›Kommentar‹ oder ›Bericht‹, wäre übrigens zur Klärung hilfreich gewesen. Als bedauerliches Manko erweist sich, daß Kriterien zur Bestimmung und Begrenzung sowohl des Erzählansfangs als auch des Erzählchlusses, etwa inhaltlicher, grammatikalischer oder typographischer Art, sowie der Hinweis auf das Verhältnis Textanfang/-schluß zum Residualtext fehlen, wobei bereits eine Schätzung des Wortvolumens hilfreich sein dürfte. Ebenso wünschenswert scheint – statt der offenbar willkürlich ausgewählten Primärtexte, u. a. Stevensons *Treasure Island*, Kurzgeschichten von Joyce und Beckett – jeweils ein epochenübergreifender, narrative Texte aller Art einbeziehender Überblick.

Der zweckmäßig angelegte Band vertritt insofern musterhaft die neue Studienliteratur, da er die derzeitige narratologische Forschungslage resümiert, ohne ihre Desiderata maßgeblich fortzuentwickeln und statt dessen der Anwendbarkeit in der universitären Praxis größten Stellenwert einräumt. Impulse zur fachlichen Diskussion oder Anregungen zur kritischen Reflexion fehlen; des weiteren, und dies dürfte das größte Manko sein, zeigen die Verf. der einzelnen Beiträge nicht, wie die interpretatorische Verarbeitung der durch die Analyse gewonnenen Erkenntnisse aussehen könnte. Nur folgerichtig sind die Hinwendung zur Narratologie, deren Popularität gerade bei den Teilnehmern der neuen Studiengänge wegen ihrer Systematik, der relativ leichten Erlernbarkeit und der optimalen Verwendbarkeit für Prüfungen noch beträchtlich zunehmen wird, und der strikte Zuschnitt auf Anglistik und Amerikanistik als Hauptrezipienten der internationalen Erzählforschung hierzulande, was auch Negation des französischen Poststrukturalismus beinhaltet; der von Julia Kristeva geprägte Begriff der Intertextualität ergäbe beispielsweise ein sehr interessantes Kapitel.

Konzipiert ist *Der Roman. Eine Einführung* (Tübingen, Basel 2005) von Christoph Bode mit der Absicht, dem (studentischen) Leser »die Bandbreite und Wirkungszusammenhänge erzähltechnischer Möglichkeiten« (XIV) der von akademischer Lehre und Wissenschaftlern, Lesepublikum und Buchverlagen in seltener Einmütigkeit präferierten narrativen Gattung vor Augen zu führen. Die Gliederung stimmt zu großen Teilen mit dem von Peter Wenzel herausgegebenen Band überein;⁷ jenseits des narratologischen Mainstreams ergeben sich eigene, reizvolle Akzente, wenn ein separates Kapitel ›Multiperspektivität‹ (249–261), sogenanntes ›unzuverlässiges Erzählen‹ (261–277) sowie die Frage nach dem Geschlecht der Erzählung (277–287), also »exponierte Schaltstellen der Erzähltexte« (249) angeht. Überlegungen zur Gegenwart und Zukunft des Romans

unterstreichen, eine Art Ausblick, die weiter fortdauernde, unabschließbare Entwicklung der Gattung (305–326). Das herangezogene Textkorpus enthält Werke der englischen und deutschen Literatur, was den Band in allen Philologien einsetzbar macht.

Charakteristisch für diese laut hinterem Buchdeckel »anspruchsvolle, doch lebendig und verständlich geschriebene Einführung« ist, daß der Verf. weniger erklärt als mit deutlich vernehmlicher eigener Stimme darlegt – und mithin den Beweis führt, daß die Diskurs-Ebene gleichfalls bei wissenschaftlichen Texten von Belang sein kann. Dies ist keineswegs nur eine Frage objektiven Geschmacks: Trotz verringelter Lesegeschwindigkeit gestalten sich Aufnahme und Verarbeitung der anders dargebreiteten Informationen schwieriger, doch selbständigem akademischem Arbeiten angemessener. Verglichen mit dem hier durchgängig gepflegten, am Klima amerikanischer Seminare angelehnten, zwanglosen Gesprächston,⁸ der sich weder anbietet, noch die Materie simplifiziert, spricht aus dem Band von Peter Wenzel die staubtrockene *opinio communis*.

Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner (München 2006) von Volker Klotz ist eine scheinbar aus der vorgestellten Reihe ausscherende Einführung, allerdings von exzeptioneller Art: Vorgestellt (nicht: gelehrt, das wäre schier unmöglich) wird die Kunst des Erzählens – und, reziprok, die Kunst des Lesens. Etwas bodenständiger erläutert der Verf. im Vorwort seinen Gegenstand, nämlich »das vielfältige Spektrum von Erzählen überhaupt [...] seinen Ausdrucksspielraum, [...] die erstaunlich weite Spanne seiner Möglichkeiten.« (14) Es geht also um das jedem literarischen Werk von Rang eigene, im Prozeß des Erzählens selbst liegende Faszinosum, was es an den »markanten Gegenständen und Verfahrensweisen, aber auch an den markanten Anlässen, Gelegenheiten und Zielen des Erzählens« (15) darzulegen gilt. Reichen Ertrag versprechen, naturgemäß, die »epischen Großkonstruktionen« (15) der sogenannten Höhenkammliteratur, doch sollen das etablierte, der Weltliteratur entnommene Textkorpus auch unbekanntere Werke ergänzen, und das verheißt einige »Gran unfrommer Literatur-Missionar« (16). Komparatistische Vorgehensweise, Unkonventionalität bei der Zusammenstellung des umfangreichen Textkorpus, eindrucklicher Individualstil – deutlicher könnte die distinkte Stellung des Bandes schwerlich ausfallen.

Das Eröffnungskapitel »Erzählen überhaupt: Wie spielt es sich ab?« (17–47) demonstriert die mit virtuoser Souveränität zwischen Epochen und Literaturen schaltende Vorgehensweise des Verf. Nachdem er die »erzählende Vergegenwärtigung« (20) in narrativen Texten in Abgrenzung zur Dramatik und Lyrik am Beispiel einer Szene aus dem *Woyzeck* (20ff.) und Eichendorffs Gedicht *Der stille Freier* (22–25) erläutert hat, führt Klotz anhand des Anfangs von Strindbergs naturalistischem Roman *Das rote Zimmer* (1879) vor, wie der Leser einen Blick auf Stockholm aus der Vogelschau tun kann (27–39), nämlich durch »narrative Helfershelfer« (28) des Erzählers: Das sind

7 Auf das Kapitel »Anfänge – Was ist zu erwarten?« (1–34) folgt ein die Gattung verortender historischer Aufriß, »Der neuzeitliche europäischer Roman (Vorläufer, Ursprünge, Konventionen, Unterarten)«, (36–80); die nächsten Kapitel erläutern die fundamentale Unterscheidung zwischen *discourse* und *story* (81–96), die Zeit (97–220; mit dem bei Wenzel fehlendem Erzähltempus, 118–122), Figuren (Figurenkonzeption, 123–132 und -zeichnung, 132–142) und die Erzählsituation nach Stanzel und Genette (143–248), dann Symbolik und Raum (288–304).

8 Vgl. z.B. hierzu insbesondere Culler, Jonathan: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, New York 1997 (dt.: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart 2002) und Neuhaus, Stefan: *Grundriss der Literaturwissenschaft*. Tübingen 2003.

Vogelflug, Sonne und Wind, die »im Auftrag des Erzählers den Schauplatz des Geschehens vermessen« (39), während dieser im Hintergrund verharrt. Hugos *Notre-Dame de Paris*, *The Chimes* und *Bleak House* von Dickens (33–37), *Aeneis* und *Commedia* (39–43) sowie das portugiesische Epos *Os Lusíadas* dienen mit den nach Autor und Erzähler jeweils als dritter Akteur agierenden Helfern – die angerufene Muse, Vergil und die Flußnymphen des Tajo – als weitere Exempel dieses so anschaulichen Kunstgriffes. Als Beweis des weltliterarischen und dezidiert komparatistischen Anspruchs werden sogleich Apollonios Rhodios und Heiner Müller, Homer und Derek Walcott besprochen. Erfreulicherweise überwindet der Verf. den in der Literaturwissenschaft grassierenden Eurozentrismus, greift dann allerdings fast reflexartig, als seien beispielsweise Kanada, Australien oder Japan literarische *terrae incognitae*, doch wieder fast ausschließlich auf lateinamerikanische Autoren zurück (u.a. Juan Rulfo, García Marquez). Daß der Verf. am Ende die Sammlung *Aqua quemada* (1981) des Mexikaners Carlos Fuentes über die Romane Balzacs und Faulkners stellt (vgl. 486), mutet eigenwillig an.

Drei Kapitel behandeln ausgewählte, dem Verf. wesentlich erscheinende, originelle Metaphern des Erzählvorgangs: »Erzählen als Beleuchten« (49–118), »Erzählen als Navigieren« (119–192) und »Erzählen als Ent-töten« (193–260), dann unterscheidet er bei »Erzählen im großen Ganzen« gattungsspezifisch zwischen Epos (261–349) und Roman (351–449). Das »Unaufhörliches Erzählen, längs und quer« (451–487) betitelte Schlußkapitel erinnert daran, daß die von Borges als Labyrinth aufgefaßte Bibliothek sich ins Unendliche weitet.

Der Band birgt eine Vielzahl auf den ersten Blick bedeutungsloser Details, die indes, stets bedeutungsvoll, *in medias res* führen, so wenn der Verf. in dem Goethes *Werther* gewidmeten Unterkapitel (»Entladungen des inneren Überdrucks«, 372–381) vor dem Hintergrund anderer europäischer Romane das seinerzeit frappierend Neuartige des Titels herausstellt (vgl. 372f.). Oder er weiß jenen raren Fall, da der Leser (nicht: das Leben) als Co-Autor fungiert und den Romancier Eugène Sue für *Les Mystères de Paris* (1842/43) eigene Erfahrungen und Lebenszeugnisse zur Verwertung überträgt: »Wie wohl nie zuvor und wie nur ausnahmsweise jemals danach geht hier Erzählen aus sich heraus, um bereichert in sich zurückzukehren und den Faden, merklich umgefärbt, weiter zu spinnen.« (433) Regelmäßig eröffnet sich eine ungewohnte Sicht auf bekannt geglaubte Werke. Geht er beispielsweise auf den *Orlando furioso* ein (323–349), stellt der Verf. nicht nur schlaglichtartig dem Protagonisten den erotomanischen Ruggiero und den beschaulichen Astolfo gegenüber, sondern erklärt wenig später außerdem, wie ganz reale Erfindungen, Schießpulver und Buchdruck, am Anfang der Neuzeit den Tod des Epos bewirken – und Ariost zu seinem meta-fiktionalen Opus anregen. Wiederholt liefert der Verf. lemma-ähnliche Einführungen, beispielsweise zu Basiles *Pentamerone* (226–231), Jan Potockis *Manuscrit trouvé à Saragosse* (248–260) oder Faulkners Roman *As I lay dying* (386–390), die, obwohl höchst informativ, keine zähen Abhandlungen, sondern, spannend formuliert, zur Lektüre verführen. Hier kündigt sich prototypisch ein Lexikon für Leser an. Entscheidend zum Lesevergnügen trägt auch die überall durchbrechende geistreiche, ganz unwissenschaftliche Polemik durch, etwa wenn er die *Wanderjahre* neben andere, marginale »verrenkte und überanstrengte Romane« (424) stellt, »wo kompositorische Gebrechen mit ideologischen Wundersalben behandelt werden. Unheilbar und trotzdem lesenswert.« (425)

Was der Rezensent in dünnen Worten eben zusammenzufassen versuchte, *erzählt* der Verf. in leichtfüßiger und unerhört kenntnisreicher Diktion. Der wissenschaftliche wie

stilistische Rang des Bandes ermißt sich erst ganz, wenn man die zettelkasten-artigen Digressionen von Rolf Vollmann (*Die Wunderbaren Falschmünzer*, Frankfurt a.M. 1997) dagegenhält.⁹ Heutzutage, da gewissermaßen eine anleitende Einladung in das Lesen auch und gerade für Studenten der Literaturwissenschaft vonnöten ist, erinnert die jetzt schon zum Klassiker gewordene (meta-)narratologischer Studie daran, daß sich dies als instruktives Abenteuer abspielen kann.

Bestimmte Tendenzen lassen sich bei der gegenwärtig auf dem Buchmarkt vorliegenden Einführungs- und Studienliteratur beobachten, die als wissenschaftshistorisch relevantes Zeugnis eine präzise Momentaufnahme im Zuge der Veränderung der deutschen Universität abgibt und deshalb große Aufmerksamkeit verdient. Der neue, seit einigen Jahren geballt vordrängende Typus offeriert analog zu den Bachelor- und Master-Studiengängen ein komprimiertes, wiewohl für einen verkürzten Studiengang ausreichendes Basiswissen. Die Beschäftigung mit Literatur (und, weniger stark, anderen Medien) erfolgt hier durchgehend unter dem Gesichtspunkt der Praktikabilität. Es gilt das Primat der reinen Faktenvermittlung. Bereits die Thematisierung kontrovers diskutierter Sachverhalte unterbleibt; gleichzeitig verschwindet die Grenze zum Fern- oder Selbststudium fast völlig. Mitunter herrscht mit programmatischer Absicht ein aufgelockerter Gesprächston nach angelsächsischer Art, der jedenfalls einer ergiebigen akademischen Atmosphäre grundsätzlich überaus dienlich ist. Charakteristisch scheint, daß diese Studien- und Einführungs-literatur stets einen Leser impliziert, der sich, bei dürftiger Vorbildung, reichlich widerstrebend mit seinem (freiwillig gewählten) Fach beschäftigt und deshalb ständig gewisser Stimulation bedarf. Ob eine derartige frontal-autoritative Lernsituation die Herausbildung der von den Bachelor- und Master-Studiengängen in Hinblick auf die Berufstauglichkeit vehement geforderten sozialen Fähigkeiten begünstigt, darf ohnehin bezweifelt werden. Radikal gegen den herrschenden Zeitgeschmack wenden sich auf beinahe anachronistische Weise vereinzelt Autoren, indem sie auf unkonventionelle, unsystematische Herangehensweise pochen, die den Leser stärker fordern und formen. Dahinter steht kein konservativer Elitegedanke, sondern der ungebrochene Glaube an eine fröhliche Wissenschaft und an das Ideal eines akademischen Diskurses, der diesen Namen zurecht trägt. Die zur Zeit boomende pseudo-innovative Studienliteratur und die Sekundärliteratur in ihrer herkömmlichen Form werden mittelbar gleichermaßen zur Diskussion gestellt – und verworfen. In einem geradezu postmodernen Sinne schließen derartige »Einführungen« die Lücke zwischen Sekundärliteratur alter Schule und Essay, und möglicherweise kündigt sich in dieser hybriden Form die Studienliteratur der Zukunft an.

9 Vgl. auch Pennac, Daniel: *Comme un roman*. Paris 1992, darin der in Frankreich populäre Romancier die zehn Rechte des Lesers aufstellt (vgl. 162).

Voltaire, Beaumarchais und das ›jus primae noctis‹

Die schon von seinen Zeitgenossen aufgebrachte und bis heute nicht ausgeräumte Vorstellung, Voltaire sei kein guter Komödienautor (vgl. Stackelberg 1999), hat unter anderem auch dazu geführt, ihn bei der Suche nach Vorbildern für Beaumarchais' *Mariage de Figaro* zu übersehen. Dass der Erfinder des *Figaro* Voltaire hoch geschätzt und gut gekannt hat, steht jedoch außer Zweifel. Nicht umsonst war Beaumarchais der Herausgeber der Kehler Ausgabe. Jacques Schérer behauptet, der Einfluss Voltaires auf Beaumarchais sei sogar noch größer als derjenige Molières (Schérer 1954, 24f.). Er verfolgt eine interessante Spur, die von *Adelaïde du Guesclin* zu *Tarare* führt, kommt aber nicht auf *Le Droit du Seigneur* zu sprechen, die Komödie, deren Titel doch schon nahe legt, an *Figaros Hochzeit* zu denken. Schon da dreht sich fast alles um das legendäre ›jus primae noctis‹. Voltaire lässt es so wenig zu jenem kommen, wie Beaumarchais, aber seine Vermeidungsstrategie sieht ganz anders aus: Er verharmlost die Sache, während Beaumarchais die Widersacher des Grafen Almaviva alle Hebel in Bewegung setzen lässt, damit das feudale Schandrecht nicht noch einmal in Kraft tritt. Die Gefahr, dass dies geschehen könnte, droht in Voltaires Komödie nicht lange, im Grunde besteht sie gar nicht. Sehr bald werden jedenfalls alle diesbezüglichen Sorgen behoben, während sie bei Beaumarchais fast bis zum Ende der Handlung bestehen bleiben. Dass er dasselbe Thema aufgreift, es aber etwas anders behandelt, spricht dafür, dass Beaumarchais damit, rückblickend auf Voltaire, so etwas wie eine »replizierende Absicht«¹ verfolgte. Jedenfalls wird die Vorstellung, das berüchtigte Herrenrecht bestehe noch, bei Beaumarchais ebenso vorausgesetzt, wie bei Voltaire, obwohl keiner von beiden wirklich daran glaubte. Denn es handelt sich um eine Legende, die offenbar bewusst aufgefrischt wurde, um das Publikum zu empören. Dass dem so und nicht anders war, lässt sich nachweisen, wenn man *Figaros Hochzeit* mit *Le Droit du Seigneur* vergleicht und dazu auch noch Voltaires weitere Aussagen über das angebliche oder vermeintliche Feudalrecht heranzieht: Während Voltaire, wie wir gleich sehen werden, davon überzeugt war, so etwas wie ein Anrecht auf die Brautnacht seiner Mägde habe es für keinen Grundherren je gegeben, scheint es noch immer einer verbreiteten Meinung zu entsprechen, mit Dietmar Rieger anzunehmen, das ›droit de cuissage‹ habe im 18. Jahrhundert noch volle Rechtsgültigkeit besessen, ob es aber praktiziert wurde oder nicht, habe im Ermessen des jeweiligen Herren gelegen (Rieger 1984, 386). Wird dieses Recht im *Petit Larousse* zu Recht *legendär* genannt (vgl. Rieger 1984, 386), liest man im *Großen Brockhaus* von 1970 unter dem Stichwort ›lus‹, »das Recht auf die Brautnacht einer neuvermählten Hörigen sei im Mittelalter vereinzelt bezeugt« (338). Dagegen steht, was der Rechtshistoriker M. Bouvier-Ajam, den Rieger selbst in Anmerkung zitiert, schreibt, dass es sich nämlich um »une coutume barbare consacrée par l'usage« und keineswegs um ein ›Recht‹ gehandelt habe (vgl. Rieger 1984, 386). Der Direktor des Max-Planck-Instituts für europäische Rechtsgeschichte, Michael Stolleis, den ich um Rat fragte,²

1 Zum Begriff der literarischen ›Replik‹ vgl. Stackelberg 2000: Ich meine damit literarische Übernahmen, die mit einer Absicht zu widersprechen verbunden sind, also das, was André Gide einmal »influence par réaction« genannt hat, vgl. Gide 1929, 34.

zitiert dazu den einschlägigen Artikel im *Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte*, verfasst von Adalbert Erlert (Bd. II, 1978, Sp. 498): Darin ist von dem »angeblichen Privileg des Grundherren auf Beiwohnung in der Brautnacht einer Grundhörigen« die Rede, das »in der Phantasie, namentlich in der Epoche der antifeudalen Bestrebungen« eine »große Rolle gespielt« habe. Nur in zwei »schweizer Weistümern« von 1538 und 1541 werde dieses »Recht« dem Herren oder seinem Beamten zuerkannt, aber »dem hörigen Bräutigam« werde »in gleichem Atemzug das Recht zugestanden, die erste Nacht durch eine geringe Abgabe für sich zu erkaufen«. Der Artikel schließt mit dem euphemistischen Satz: »Es ist kein Fall bekannt, in dem das Jus primae noctis wirklich ausgeübt worden wäre.« Von einem Feudalrecht, das generell gültig gewesen wäre, kann jedenfalls nicht die Rede sein. Wann die Sage aufgekommen ist, dass es bestanden habe, bleibt ungewiss, aber wenn Adalbert Erlert mit »der Epoche antifeudaler Bestrebungen« die Aufklärung, oder richtiger die Jahre vor der Revolution gemeint haben sollte, wo es so etwas wie eine Renaissance des Hochadels, die so genannte »réaction nobiliaire«, gegeben hat, hätte er nicht Unrecht gehabt, denn damals ist das fragliche Feudalrecht (wie wiederum Rieger schreibt) zu einem bevorzugten Angriffsziel der Kritik geworden. Mit Voltaire haben Montesquieu, Diderot und andere darauf angespielt.³

Offenbar gab es Feudalherren, die auf das »jus primae noctis« pochten, ob sie es für gegeben hielten oder nicht, und dass die einfachen Landbewohner es nicht besser wussten. Es muss ein regelrechter Volksglaube gewesen sein, sonst hätte Figaro nicht eine ganze Schar von Dienstboten, Bäuerinnen und Bauern zusammentrommeln können, um in der zehnten Szene des ersten Aktes seiner *Mariage de Figaro* diese ein Loblied auf Almaviva singen zu lassen, weil er das vermaledeite Herrenrecht abschaffte, als er Rosine heiratete. Damit wollte Figaro seinem Herrn die Hand binden und bewies, wie festgestellt worden ist, dass er es wie die späteren Revolutionäre verstand, die Massen zu mobilisieren. Aber dann wird der Graf eben doch rückfällig. Dass es das »jus primae noctis« in Wahrheit nie gegeben habe, wie Beaumarchais mit Voltaire meinte, sagt Almaviva nicht. Beaumarchais hatte gute Gründe, es zu verschweigen, weil er ja doch wusste, dass sich die aus niederen Adligen und Bürgerlichen bestehende Mehrheit seines Publikums nicht getroffen zu fühlen brauchte, wenn ein Hochadliger und Schlossherr wie Almaviva des Rückfalls in das alte Schandrecht bezichtigt wurde. Beaumarchais spaltete damit sozusagen die Klasse und konnte mit dem fortschrittlichen Teil des Adels, der mit ihm stimmte, rechnen. Er wusste, was er tat und womit er Erfolg haben würde.

Das heißt nicht, dass seine Erfolgstrategie nicht auch durch eine Erinnerung an Voltaires *Le Droit du Seigneur* mit angeregt worden sein konnte. Voltaire hatte seine Komödie 1760 geschrieben und alsbald der Comédie française angeboten. Der Zensor, Crébillon der Ältere, hatte jedoch Einwände gehabt und Streichungen oder Änderungen verlangt, die berücksichtigt werden mussten, ehe das Stück 1762 zur Aufführung gelangte. Es scheint einen Rechtsstreit darüber gegeben zu haben. Jedenfalls machte Voltaire die Änderungen rückgängig, als er sein Stück 1778 drucken ließ. Dies war das Entstehungsjahr von Beaumarchais' *Mariage de Figaro*. Da der Verfasser ein habitué der Comédie française war und dort auch hinter die Kulissen guckte, kann ihm das alles

2 Ich zitiere Michael Stolleis, brieflich an mich am 06.01.2006.

3 Vgl. hierzu die Einleitung zur Neuauflage von *Droit du Seigneur*, Voltaire 2002.

schwerlich entgangen sein. Er musste auch die Ohren spitzen, wenn es um einen Rechtsstreit ging, denn darin hatte er ja mehr als genug Erfahrung.

Was nun die Handlung von *Le Droit du Seigneur* betrifft, so mögen die folgenden Andeutungen dazu genügen (Vgl. Stackelberg 1999): Colette, eine Bauerntochter, hat von Mathurin, einem reich gewordenen Bauern, ein Heiratsversprechen erhalten. Dann aber, zu Beginn der Handlung, will Mathurin nichts mehr von seiner alten Liebe wissen. Er hofiert nun Acanthe, ein Mädchen, das sich vornehm gebärdet, das Bücher gelesen hat und, je nachdem, als ein gebildetes Geschöpf oder ein Blaustrumpf angesehen wird. (Das Stück spielt in der Pikardie und in der Zeit des Humanismus.) Colette gibt jedoch nicht klein bei. Sie wendet sich an den Bailli, also den Dorfschulzen, der Recht sprechen soll. Dieser hört (zeittypisch) auf den Namen Métaprose. Er dreht und wendet sich mit einer Fülle pseudogelehrter Wendungen auf lateinisch und französisch, verweist den Fall aber schließlich an den adligen Grundherrn, einen Chevalier du Carrage, der einstweilen noch irgendwo Krieg führt, dann aber in sein Heimatdorf zurückkehrt und bereit ist, sich der Sache anzunehmen. Métaprose hat unterdessen Mathurin darüber aufgeklärt, dass die Adligen seit dem Mittelalter das Vorrecht genießen, über die jungen Damen ihres Dorfes nach Gutdünken zu verfügen. Das Vorrecht bestehe jedoch, erklärt der adelsfreundliche Bailli, lediglich in einem ›entretien‹ von einer Viertelstunde, bei dem das Mädchen und der Grundherr einander gegenüber sitzen und der Herr dem Mädchen Geschenke und Komplimente macht, vielleicht auch Weisungen erteilt. Mehr nicht. Mathurin, das ist das Interessante daran, traut dem nicht. Er teilt die verbreitete Meinung, dass die Adligen bei dieser Gelegenheit dem Volk seine Frauen wegnehmen und protestiert dagegen. Sagt der Bailli zu ihm: »[...] tu dois foi, [...] tu dois plein hommage a monseigneur le marquis du Carrage [...]«, so entgegnet der Bauer: »Qui, je dois tout; j'en enrage dans l'âme; Mais, palsandié, je ne dois point ma femme«. (Voltaire 2002, 60)

War Métaprose ein Schönredner und Mathurin ein aufmüpfiger Bauer, so stellt Voltaire in der Gestalt des Marquis du Carrage einen aufgeklärten Landadligen vor, der sich tatsächlich genauso verhält, wie Métaprose es gesagt hat – nur dass er bei dem Zwiegespräch, das dann stattfindet, der artigen und gebildeten Acanthe bei jedem seiner Ratschläge mit dem Stuhl etwas näher rückt, sodass, als die Viertelstunde um ist und Mathurin hereinpoltert, die beiden auf Tuchfühlung nebeneinander sitzen. Wir ahnen schon, was kommen wird, dass Acanthe nämlich eine Waise aus adligem Hause ist und einem Bauern zur Aufzucht übergeben wurde, weil die Eltern verarmt waren. So steht der Hochzeit zwischen dem Marquis und dem vornehmthuenden Mädchen, also dem happy ending der Komödie, nichts mehr im Wege. Mathurin muss zu Colette zurück, die ihren Rechtsanspruch durchgesetzt hat.

Voltaire hat also sein Stück auf der selben Voraussetzung aufgebaut wie Beaumarchais, nämlich der Vorstellung, das ›jus primae noctis‹ sei ein Adelsprivileg, das immer noch ausgeübt werden konnte. Dass der Bailli es verharmlost und der Landadlige es gar nicht anwendet, sondern zu einem galanten Gespräch umfunktioniert, kann nur als die Absicht des Autors verstanden werden zu sagen: es gibt auch gute Adlige! Darenin setzte er seine Hoffnung, das entsprach seinem Wunschenken – und so schrieb er denn seine Komödie als eine Lektion an die Adresse des Adels: Ihn aufzuklären schien Voltaire besser, als ihn abschaffen zu wollen. Dass Mathurin die Gleichheitsrechte der Menschen verkündet und damit die Privilegien des Adels in Frage stellt, steht auf

einem anderen Blatt. Es geschah auch wohl nur, um keine allzu rosige Darstellung, vielmehr: kein allzu simples Schwarz-Weiß-Bild zu malen.

Von da lässt sich die Brücke zu Beaumarchais schlagen. Almaviva hatte im *Barbier de Seville*, als er auf das ›jus primae noctis‹ verzichtete, etwa dasselbe getan, wie der Marquis du Carrage. Und *Le Mariage de Figaro* ist, den markigen Sprüchen Figaros in seinem berühmten Monolog zum Trotz, auch keine generell adelskritische Komödie: »Il attaque les mauvais nobles, il n'attaque pas la noblesse en tant que classe«, schreibt Schärer (1954, 100) über Beaumarchais. Seine Komödie war ebenfalls als eine Lektion an die Adresse des Adels gedacht, nicht als ein Aufruf zu dessen Abschaffung. Es gibt genug adelsfreundliche Äußerungen des Autors, die das anzunehmen berechtigen. Eine davon zitiert Philippe van Tieghem (1960, 64), in der sich Beaumarchais für die Beibehaltung des Adels ausspricht, der als Zwischenglied zwischen König und Volk eine unerlässliche Stütze des Regimes darstelle (Das ist ein Gedanke des altadligen Montesquieu!). Schließlich hatte Beaumarchais ja auch in diesem Regime Karriere gemacht, verdankte seinen Aufstieg den Beziehungen zum Königshof, hatte in den Adel eingehiratet, ließ sich seine Waffenlieferungen für die Rebellen in Amerika von der Krone bezahlen und spionierte für Marie-Antoinette ...

Beaumarchais war ein Nutznießer des Systems, nicht dessen Kritiker; zu einem Wegbereiter der Revolution hat ihn sein Publikum gemacht, gewesen ist er es nicht. All das erinnert lebhaft an Voltaire, der ja auch aus dem Bürgertum stammte und mit dem Adel sympathisierte, sofern dieser aufgeklärt, gebildet, literarisch und musisch interessiert war.

Von daher wäre es naiv zu glauben, Beaumarchais hätte an die Existenz eines ›Rechts auf die erste Nacht‹ glauben müssen, um es publikumswirksam einzusetzen. Sieht man sich in Voltaires Werk nach Äußerungen dazu um, findet man deren mindestens vier: die Artikel ›cuissage‹ und ›taxe‹ des *Dictionnaire philosophique*, die ›Apologie des Dames de Babylone‹ in der *Défense de mon oncle*. Ich berichte erst kurz über die zuletzt genannten Texte, dann etwas ausführlicher über den Artikel ›cuissage‹.

Im Artikel ›taxe‹ zählt Voltaire höhnisch die ›Preise‹ auf, welche nach kanonischem Recht Sünden wie Inzest, Vergewaltigung, Kindsmord, Diebstahl und Dokumentenfälschung kosten: alles ist bezahlbar! In dem Zusammenhang nennt Voltaire auch die Summen, die weltliche oder geistliche Herren sich dafür bezahlen ließen, damit sie auf ihr angebliches Recht zur Entjungferung in der Brautnacht verzichteten. Dieses erpresste Geld hieß ›marchetta‹. Im Artikel ›marchet‹ oder auch ›marchetta‹ der Encyclopédie, verfasst vom Chevalier de Jaucourt, erhält man darüber genauere Auskunft. Es scheint nicht selten auf das ›jus primae noctis‹ überhaupt nur rekurriert worden zu sein, um die ›marchetta‹ zu erpressen, ja vielleicht ist dies sogar der wahre Hintergrund hinter der ganzen schmutzigen Geschichte. Voltaire neigt dazu, dies zu meinen, denn wenn ein Grundherr Geld genug hatte, brauchte er auf kein Recht zu pochen, um Dörflerinnen zu verführen: Er bestach sie! Und: Welcher Adlige hätte das Geld nicht brauchen können?

In der *Défense de mon oncle*, einem der frechsten Texte Voltaires, in dem der Verfasser seinen Onkel als den angeblichen Verfasser der *Philosophie de l'histoire*, also der Einleitung zum *Essai sur les moeurs* verteidigt, kommt die Rede wieder auf das ›fameux droit de prélibation, de marquette, de jambage ou de cuissage‹. Voltaire fragt sich, ob die großen Herren bei der Gelegenheit (›la première nuit de nocces‹) nur ein Bein, oder

beide Beine in das jüngerliche Bett gelegt hätten. Sicher hätten sie Geld dafür verlangt, dass sie nicht mehr und nicht Übleres taten. Das ›jus‹, um das es ginge, sei ursprünglich ein Kriegerrecht gewesen, das erkläre die Sache vielleicht. Aber auch hier meint Voltaire, die Herren hätten bald mehr Wert auf das Geld gelegt, das sie für ihren Verzicht bekamen, als auf die Ausübung des angeblichen Rechtes.

Ähnlich heißt es im *Essais sur les mœurs* dort, wo Voltaire sich auf einen Artikel von Du Cange (›Marketta‹) bezieht, in dem zu lesen steht, das besagte Recht sei in Schottland aufgekommen. Warum in Schottland? Darauf antwortet Voltaire im Artikel ›cuisage‹ des *Dictionnaire philosophique*, der anderthalb Seiten füllt. Im Nordteil der britischen Insel hätten die adligen Herren noch »unbeschränkter« ihre Macht ausgeübt als anderswo, meint Voltaire. Und sie hätten gewusst, warum sie ihren Untergebenen lieber die Töchter als die Frauen wegnahmen, weil diese nämlich durch den Hinweis auf ein Gesetz leichter einzuschüchtern gewesen seien. »La majesté des lois les subjuge tout d'un coup«. In Wirklichkeit, steht jedoch auch hier wieder, habe es das fragliche Recht nie gegeben, es sei ein »Missbrauch«, der zur Gepflogenheit geworden sei, zu »coutume«. (Voltaire war ein beachtlicher Kenner der Rechtsgeschichte!) Gebe es Missbräuche zu allen Zeiten und allerorts, so erlaube jedoch kein Gesetz es, den anderen ihre Frauen, das heißt ihren Besitz wegzunehmen, denn das verstoße gegen die Sitten. Wörtlich: »J'appelle loi contre les mœurs une loi publique qui me prive de mon bien, qui m'ôte ma femme pour la donner à un autre; et je dis *que la chose est impossible*.« Klarer konnte der Tatbestand nicht ausgesprochen werden. Und der Hinweis auf das ›jus primae noctis‹ als ein Eigentumsdelikt ist interessant. Es stelle in der Tat ein solches Delikt dar, schreibt auch Rieger (1984, 385f.), und zitiert dazu zwei Passagen aus *Figaros Hochzeit*, in denen Figaro von Susanna als seinem Eigentum spricht.

Summa summarum: War das Gesetz zur ›Beiwohnung in der Brautnacht‹ eine Schutzbehauptung, die wahrscheinlich von Anfang an öfter zur Erpressung von Geld für den Verzicht darauf geführt hat, de facto aber nie existierte, so ist doch das Gerücht und die Befürchtung, es könne ausgeübt worden, durchaus real gewesen. Voltaire ging davon ebenso aus, wie nach ihm Beaumarchais: der eine in der Absicht, verharmlosend zu wirken, um den Adel nicht zu diskreditieren, der andere, um damit eine Welle der Entrüstung anzustoßen, von der er sich mehr Erfolg für seine Komödie erhoffte.

Ich habe unterschlagen, dass auch Voltaire in seiner Komödie eine Gegenfigur zum guten Marquis du Carrage eingebaut hat, den Chevalier de Gernance. Dieser ist der Vetter des Marquis und ein ruchloser Vertreter seines Standes. Er vergewaltigt im Walde ein Mädchen, oder versucht doch, das zu tun, und lässt von seinem schändlichen Vorhaben erst ab, als er erkennen muss, dass die dafür Auserkorene seine Schwester und von Adel ist, niemand anderes nämlich als Acanthe! Der Marquis zürnt dem Chevalier zwar, aber er sieht merkwürdig rasch über dessen Vergehen hinweg und schustert ihm zum Schluss der Komödie auch noch eine seiner eigenen, ehemaligen Geliebten zu: So endet das Stück mit drei Eheschlüssen. Aber das führte über die Thematik des ›jus primae noctis‹ hinaus.

Beaumarchais hat also – was den springenden Punkt seiner Komödie betrifft – wider besseres Wissens gehandelt, wenn wir nicht annehmen wollen, dass er weder *Le Droit du Seigneur* noch Voltaires andere diesbezügliche Äußerungen gekannt habe – und das dürfte schlechterdings unmöglich sein. Von daher fällt noch einmal ein Licht auf die Strategie des Dramaturgen, von der schon die Rede war. Eigentlich, so könnte man

einwenden, hätte Figaro ja dem Grafen Almaviva vorhalten können, dass er sich auf ein Recht berufe, das es nie gegeben habe. Der Diener war gebildet genug, um so etwas sagen zu können. Schließlich hatte er Theaterstücke geschrieben, eine Komödie über die Sitten im Serail und Traktate über den Wert des Geldes verfasst usw. Aber nein, wie sein Herr, so schweigt auch Figaro sich über den wahren Tatbestand aus und tut so, als glaube er, wie alle Welt, an das frevelhafte Recht. Der Grund ist klar: Beaumarchais wollte keinen aufgeklärten Adligen vorstellen wie den Marquis du Carrage, sein Almaviva sollte mit seiner bösen Lust, seiner Unmoral, seinem Mangel an ehelicher Treue entlarvt werden. Das schürte die Emotionen. Beaumarchais bewies damit (wenn das zu beweisen nötig gewesen wäre), dass er ein besserer Dramatiker war als Voltaire. Im Übrigen, wenn er die Wahrheit verschwieg und sich an etwas hielt, das als wahrscheinlich gelten konnte, handelte er damit nicht nach der Vorschrift des Aristoteles? Auch das hätte Beaumarchais für sich in Anspruch nehmen können (vgl. Stackelberg 1999). Voltaire pflegte das in seinen Tragödien auch so zu halten. Wenn er einen Ödipus, einen Mohammed, eine Zaïre oder einen Lusignan auftreten ließ, gestaltete er sie allemal, Aristoteles folgend, so wie ihm das wahrscheinlich schien, das heißt nach eigenem Gusto. Seinem Marquis du Carrage aber wollte er, nachdem er sich davon überzeugt hatte, das ›jus primae noctis‹ verstoße gegen Vernunft und Sitte, nicht ein Vergehen anlasten, von dem er meinte, es habe seinen Ursprung in einer mittelalterlichen Gerüchteküche. Da machte sein Aufklärerehrgeiz ihm als Theatermann einen Strich durch die Rechnung, denn die wohlwollende Eheberatung eines Blaustrumpfs ist eben weit weniger aufregend, als die Entjungferung einer hübschen Zofe. Daran ändert auch das Stühlerücken nicht viel.

Bibliografie

- Gide, André: *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Paris 1929.
 Eintrag ›Ius, in: *Der grosse Brockhaus. Enzyklopädie*. 20 Bde. 17., völlig Neubearb. Aufl., Bd. 9. Wiesbaden 1970, 338.
- Œuvres complètes de Voltaire. Hg. v. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Jean Antoine Nicolas Caritat de Condorcet u. Jacques Joseph Marie Decroix. 70 Bde. [Kehl] 1784–1789.
- Rieger, Dietmar: Figaros Wandlungen. In: Ders. (Hg.): *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1984, 370–406.
- Schéer, Jacques: *La Dramaturgie de Beaumarchais*. Paris 1954.
- Stackelberg, Jürgen von: *Gegendichtungen. Fallstudien zum Phänomen der literarischen Replik*. Tübingen 2000.
- Stackelberg, Jürgen von: Voltaires Komödien. In: *Poetica*. Bd. 31. (1999), 415–436.
- Tieghem, Philippe van: *Beaumarchais par lui-même*. Paris 1960.
- Voltaire: *Dictionnaire philosophique*. Ed. prés. et annotée par Alain Pons. Paris 1994.
- Voltaire: *Le droit du seigneur ou l'écueil du sage*. Hg. v. Material Poirson. Vignon 2002.

ANKÜNDIGUNGEN

Pirandello e l'identità europea

Convegno internazionale di studi pirandelliani
Universität Graz, 18. bis 20. Oktober 2007

Mit Sicherheit kann Luigi Pirandello als ein universeller Autor angesehen werden, das Werk des sizilianischen Nobelpreisträgers zum kulturellen Erbe der Menschheit schlechthin gezählt werden. Andererseits würde niemand zögern, ihn als ›italienischen Klassiker‹ des 20. Jahrhunderts zu definieren, und schließlich kann man kaum einen Text der Sekundärliteratur über sein Werk finden, in dem er nicht auch als ›sizilianischer Autor‹ präsentiert wird. Die Universität Graz organisiert in Zusammenarbeit mit dem Centro Nazionale Studi Pirandelliani (Agrigento) und dem Deutschen Pirandello-Zentrum (München) ein internationales Symposium, in dem diese verschiedenen – und andere, neue Facetten Pirandellos behandelt werden sollen.

Das Projekt Europa ist in eine Krise geraten, eine Verabschiedung der europäischen Verfassung, die versucht, einige ›Werte‹ unseres Kontinents zu definieren, ist nicht in Sicht. Einerseits wird betont, dass der Reichtum dieses Europas gerade in seiner Verschiedenheit liegt, und andererseits wissen wir alle, dass es noch von vielen nationalen Ängsten und Eifersüchten erfüllt ist. Vielleicht ist gerade jetzt die Zeit gekommen, in diesem Reichtum des kulturellen Erbes nach Stimmen zu suchen, die als Orientierung nicht mehr oder jedenfalls nicht nur für eine nationale Kultur, sondern für eine europäische Kultur schlechthin dienen können. Die skeptische, relativistische, aber zutiefst menschliche Welt des Humoristen Pirandello käme sicherlich dafür in Betracht. Das Rahmenthema läuft auf die Erörterung einer Reihe von Fragen über die Stellung Pirandellos zu Werten und zu Elementen gemeinsamer Tradition hinaus, die in den Diskussionen über die gescheiterte europäische Verfassung zur Sprache gekommen sind. Das erscheint gerade für ein Symposium geeignet, das – wenngleich im deutschen Sprachraum angesiedelt – ein europäisches Symposium sein möchte, welches sich nicht nur italienischen Kollegen öffnet, sondern auch Forschern aus den neuen EU-Mitgliedsländern. Dafür ist Graz ein idealer Ort – in geographischer Nähe zu Slowenien, Kroatien, Tschechien, Slowakei, Rumänien und Ungarn und historisch mit diesen Ländern eng verbunden, liegt die Stadt am Kreuzungspunkt der Hauptverkehrswege, die von Italien nach Prag, nach Krakau, nach Wien und nach Bratislava führen.

Tagungsleitung: Fausto De Michele
Tagungsort: Universität Graz, Romanistik Institut, Mehrzwecksaal,
Merangasse 70, A-1080 Graz

Programm

Donnerstag, 18. Oktober 2007

- 09:00 Uhr Tagungseröffnung und Begrüßung/Apertura Convegno e saluto
 09:45 Uhr Michael Rössner (München): Pirandello autore europeo del secolo XXI: una lezione del rispetto umano della diversità (europea)
 10:15 Uhr Kaffeepause/Pausa caffè
 10:45 Uhr Nino Borsellino (Rom): Pirandello, la politica e l'antipolitica
 11:15 Uhr Remo Ceserani (Bologna): Luigi Pirandello e Georg Simmel
 12:00 Uhr Mittagessen/Pranzo
 14:00 Uhr Hruska Frantisek (Bratislava): Pirandello e Svevo, due scrittori europei
 14:30 Uhr Sergio Micheli (Siena): Pirandello e il cinema. I film durante il fascismo e dopo
 15:00 Uhr Johanna Borek (Wien): Via di qua! Italienische Komödianten zieht es in den Norden
 16:30 Uhr Stadtbesichtigung/Visita guidata della città
 20:00 Uhr Abendessen/Cena

Freitag, 19. Oktober 2007

- 09:00 Uhr Sarah Zappulla Muscarà (Catania): Il dialogo tra Luigi e Stefano Pirandello nel tempo della dolorosa lontananza
 09:30 Uhr Roberto Alonge (Turin): Pirandello messo a nudo (tra le due guerre)
 10:00 Uhr Kaffeepause/Pausa caffè
 10:30 Uhr Cesary Bronowsky (Thorn): Elementi umoristici pirandelliani nel corpus delle opere teatrali di Jerzy Szaniawski
 11:00 Uhr Vincenzo Lauretta (Agrigent): Pirandello e il teatro
 12:00 Uhr Mittagessen/Pranzo
 14:00 Uhr Ilona Fried (Budapest): ›Come tu mi vuoi‹ da Pirandello a Rivette - ›Va Savoir‹
 14:30 Uhr Doina Derer, Corina Popescu (Bucarest): Pirandello e lo spirito europeo nella drammaturgia romena
 15:00 Uhr Morana Čale (Zagreb): Riflessi moltiplicanti: Pirandello e gli autori croati
 15:30 Uhr Kaffeepause/Pausa caffè
 17:30-19:00 Uhr (Generalversammlung per i membri del Pirandello-Zentrum München)
 19:30 Cena e festa Pirandello-Zentrum Monaco di Baviera/Abendessen und Festakt Pirandello-Zentrum München
 Lesung (Kunst Universität, Graz)

Samstag, 20. Oktober 2007

- 09:00 Uhr Johannes Thomas (Paderborn): L'umorismo pirandelliano nel contesto di una certa tradizione europea

- 09:30 Uhr Fausto De Michele (Graz): Pirandello europeo, tra archeologia dell'umorismo e arte del romanzo
- 10:00 Uhr Kaffeepause/Pausa caffè
- 10:30 Uhr Alice Flemrova (Prag): Pirandello e Bergson. Il sentimento pessimistico dell'intuizione ottimistica
- 11:00 Uhr Simona Micali (Siena): Per un profilo dell'artista umorista: Pirandello nella tradizione del Künstlerroman europeo
- 12:00 Uhr Mittagessen/Pranzo
- 14:00 Uhr Round Table: Prospettive della ricerca europea su Pirandello nel secolo XXI
Tereza Sieglova (Prag)
Edina Sábados (Budapest)
Elena Randi (Padova)
Alessandro Marini (Olomouc)
- 15:00 Uhr Kaffeepause/Pausa caffè
- 16:00-17.00 Uhr L' *At-theatre* di Busto Arsizio: *L'altro figlio. Tra novella e dramma*
- 17:15 Uhr Preisverleihung/Premiazione
- 19:30 Uhr Steirisches Abendessen/Cena stiriana

*Der Europäer August Wilhelm Schlegel
Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*

Internationale Tagung in der SLUB Dresden, 6. bis 8. März 2008,
gefördert durch die Fritz Thyssen-Stiftung

Am Beispiel August Wilhelm Schlegels sollen die Chancen und Regeln des europäischen Kulturtransfers vom Ende des 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts untersucht werden; Termini wie ›Kulturtransfer‹ als Summe wechselseitiger und langfristiger Phänomene der Rezeption und der kulturellen Aneignung, ›Vermittlung‹, ›Übersetzung‹ sind anhand von Schlegels Wirken zu präzisieren. Dabei sind zwei Stoßrichtungen zu verfolgen: Zum einen ist Schlegels rezeptive Tätigkeit im ganzen Umfang zu ermitteln und zu gewichten – auch in Konfrontation mit dem Kenntnisstand seiner Zeit – und seine Wirkung vor allem jenseits der deutschen Sprachgrenzen detailliert zu erforschen. Zum anderen ist nach den in der Romantik allenthalben angelegten Grenzüberschreitungen, aber auch den Abgrenzungen zwischen ›Poesie‹ und ›Wissen‹ zu fragen. Schlegels Werk eignet sich für eine solche Fragestellung besonders, beginnt man bei der frühromantischen Theoriebildung und geht man bis hin zur wissenschaftlichen Praxis des älteren Schlegel in Bonn. Zu bedenken ist die Logik eines Weges von frühromantischer ›Wissenspoetik‹ (Gerhard Neumann) zu strikter wissenschaftlicher Disziplinierung in Zeiten eines sich rasch ausdifferenzierenden akademischen Feldes

und zeitgleich zu einer diskursiven Verschiebung auf dem literarischen Feld von der Spätromantik zum Vormärz.

Veranstalter: Prof. Dr. York-Gothart Mix, Dr. Jochen Strobel (Philipps-Universität Marburg)
 Ort: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Zellescher Weg 18, D-01069 Dresden

Programm

I. Biographie, Positionierungen

Prof. Dr. Roger Paulin (Cambridge): August Wilhelm Schlegel. Die Struktur seines Lebens

Prof. Dr. Achim Hölter (Münster): Schlegels Göttinger Mentoren (Fiorillo, Heyne, Bürger, Eschenburg)

Prof. Dr. York-Gothart Mix (Marburg): Schlegels Positionierungen im literarischen Feld um 1800: Der Briefwechsel mit Ludwig Tieck

II. Epochenprobleme, Epochengrenzen

Manuel Bauer, M.A. (Marburg): Transformationen innerhalb der frühromantischen Literaturtheorie. August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* (1801–04) als erste Rezeptionsstufe der Frühromantik

PD Dr. Dirk von Petersdorff (Saarbrücken): August Wilhelm Schlegels Position im romantischen Diskurs

III. Ästhetische Theorie

Prof. Dr. Detlef Kremer (Münster): Europäische Romantik. Ästhetik und Kulturpolitik in A.W. Schlegels Berliner Vorlesungen

Prof. Dr. Claudia Albert (Berlin): Bild, Symbol, Allegorie, Zeichen. Schlegels Ästhetik der Moderne

Clémence Couturier-Heinrich (Amiens): Der Rekurs auf Rousseau bei der Gegenüberstellung von Antike und Moderne in August Wilhelm Schlegels Jenaer und Berliner Ästhetik-Vorlesungen

Öffentlicher Abendvortrag: Prof. Dr. Silvio Vietta (Hildesheim): Die Dante-Rezeption der Frühromantik und das Projekt der ästhetischen Säkularisation in der europäischen Kultur

IV. Nationalkulturen

Dr. Thomas Bürger (Dresden): Bibliotheksführung und der Nachlaß August Wilhelm Schlegel in der SLUB

Prof. Dr. Walter Schmitz (Dresden): August Wilhelm Schlegels Entwurf einer transnationalen Nationalliteratur

Dr. Ulrich Fröschle (Dresden): Deutschland als der Orient Europas. August Wilhelm Schlegels Deutschlandbild und seine Verflechtung mit den politischen Diskursen seiner Zeit

V. Europäische Literaturen

Prof. Dr. Roland Krebs (Paris): August Wilhelm Schlegels Schrift *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* und ihre Wirkung in Frankreich

Prof. Dr. Christoph Strosetzki (Münster): August Wilhelm Schlegels Rezeption spanischer Literatur

Prof. Dr. Klaus Manger: August Wilhelm Schlegel als Lyriker

Dr. Jochen Strobel (Marburg): Blütenlese und Blumengabe. August Wilhelm Schlegels Übersetzungen romanischer Lyrik als interkulturelle Kommunikation

Dr. Christine Roger (Amiens): Die Erstfassungen von August Wilhelm Schlegels Shakespeare-Übersetzungen

VI. Orientalistik

Prof. Dr. Anil Bhatti (Neu Delhi): August Wilhelm Schlegels Indien-Experiment. Romantische Übersetzung, Kulturtransfer und Wissenschaft

Dr. Stephen Fennell (Cambridge): Schlegel-Langlois-Streit

VII. Schlegel-Rezeption

Dr. Dorota Masiakowska-Osses (Póznán): August Wilhelm Schlegel und Polen. Gegenseitige Rezeption

Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München): Bernard von Brentanos August Wilhelm Schlegel-Biographie

Tlön im literarisch-künstlerischen Kontext

Kolloquium an der Ruhr-Universität Bochum, 14. Juni 2008

Im Rahmen eines von der DFG geförderten Forschungsprojekts zum Zusammenhang zwischen Wissenspoetik und Buchgestalt (Leitung: Monika Schmitz-Emans) findet am 14. Juni 2008 an der Ruhr-Universität Bochum im Muischen Zentrum ein Kolloquium zum Thema *Tlön im literarisch-künstlerischen Kontext* statt. Ausgangspunkt der Beiträge wird zum einen die berühmte Erzählung über *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* von Jorge Luis Borges sein, zum anderen das zwischen 1997 und 2006 entstandene, 2007 an verschiedenen Orten präsentierte Buchkunstprojekt *Zweite Enzyklopädie von Tlön* von Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki. Leitend für das Kolloquium ist die Frage nach Formen und Verfahren literarischer und bildkünstlerischer Reflexion über Prozesse der Generierung und der Darstellung von Wissen. *Die Zweite Enzyklopädie von Tlön*, die von der Borges-Erzählung angeregt wurde, besteht aus 50 Einzelbänden. Diese sind auf unterschiedliche Weisen und jeweils in Korrespondenz zu ihrem Thema buch-künstlerisch gestaltet. Dabei werden sowohl bild- und buch-künstlerische als auch sprachliche Mittel in starker Ausdifferenzierung eingesetzt. Zu den Besonderheiten der Zweiten Enzyklopädie gehört neben der Verwendung unterschiedlicher Materialien und typographi-

scher Formen insbesondere auch ihre Vielsprachigkeit (deutsch, englisch, spanisch, französisch etc.). Sehr ausgeprägt und vielfältig sind die Beziehungen der Einzelbände zu literarischen Autoren und Texten.

Teilnehmer des Kolloquiums sind Ulrich Ernst (Wuppertal), Achim Geisenhanslüke (Regensburg), Achim Hölter (Münster), Andreas Kilcher (Tübingen), Alfons Knauth (Bochum/Freiburg i.Br.), Martin Müller (Berlin) und Alfonso de Toro (Leipzig). Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki stellen die zweite Enzyklopädie vor.

Informationen unter: ruhr-universität-bochum.de/komparatistik

BERICHTE VON TAGUNGEN

Bibliotheken nach Babel

7. Symposium des Promotionsstudiengangs Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München Kloster Seon, 8. bis 9. Juli 2006

Nicht nur in Borges' Erzählung *La Biblioteca de Babel* (1941) und Ecos Roman *Il nome de la rosa* (1980) bildet die Bibliothek einen besonderen ästhetischen Reflexionsraum in der Literatur. Als Ort der Ordnung und der Unordnung, der Wahrheit und der Fiktion, des Wissens und der Inspiration wird sie in Beiträgen des Symposiums beleuchtet. Dessen Titel »Bibliotheken nach Babel« verweist sowohl auf fiktive Bibliotheken in der Nachfolge derjenigen aus der Feder von Borges als auch auf reale, die eingerichtet wurden, um Ordnung ins Chaos ungeordneten Wissens zu bringen und somit für historisch geprägte Wissensordnungen stehen. Eng verknüpft mit geschichtlich variablen Auffassungen von ›Text‹, ›Leser‹, ›Kanon‹ und ›Bildung‹ versprechen sie Aufschluss über die Genealogie theoretischer Leitkonzepte, an denen sich auch die heutige kulturwissenschaftliche Praxis noch orientiert. Nicht zufällig wurden Bibliothek und Archiv seit den späten 1980er Jahren zu mots de guerre einer Kulturwissenschaft, die sich in medientheoretischer Perspektive programmatisch an den materiellen Bedingungen ästhetischer Vermittlungs- und Überlieferungsprozesse auszurichten begann. Deshalb lohnt neben der motivisch-thematischen auch eine funktionsgeschichtliche Betrachtung der Bibliothek als gesellschaftliche, kulturpolitische Institution. In diesem Sinne wird sie in weiteren Beiträgen als Generalarchiv, Rezensionsorgan und Medienkooperation analysiert, wodurch die Spannweite des Bibliotheksbegriffs deutlich wird. Gemeinsam mit dem Ort der Bücher werden als dessen Besucher nicht zuletzt auch literarisch-fiktive sowie lebensweltlich-reale Leser in den Blick genommen, deren Lektüren sie am Leben halten – oder am Leben hindern.

Aage Hansen-Löve eröffnete das Symposium mit seinen Reflexionen *Das Buch als solches oder die doppelte Buch-Führung: Lesen/Essen/Leben*. Sein Beitrag betrachtete Arten und Funktionen des Lesens in der russischen Literatur von der Romantik bis zur Avantgarde. Hansen-Löve liest Erfolg und Scheitern der Figuren als Resultat von Lesehunger, Lesewut und Leselust, wobei Bücher begehrt, verzehrt und zerstört werden. Verfolgt man nur einen der intertextuell verflochtenen Fäden des Vortrags, so lässt sich nachvollziehen, wie Bibliophilie in Bibliomanie und gar in Bibliophagie ausarten kann. Hansen-Löve interpretiert Puškins Romanheld Evgenij Onegin und dessen verschmähte Geliebte Tatjana als Opfer fehlgeleiteter Lektüren. Eine Schlüsselfunktion besitzt Tattjanas Ausflug in die Lesestube des abweisenden Geliebten, wo sie dessen Absenz durch seine Präsenzbibliothek zu restituieren und seinen Charakter durch die Lektüre seiner Bücher zu rekonstruieren versucht, wobei sie in ihm einen Leser erkennt, der sich für das wirkliche Leben disqualifiziert. Die von Roland Barthes proklamierte »Lust am Text« lässt sich am Beispiel von Gogols *Toten Seelen* entdecken, wenn man Cмиčikovs

Diener Petruška seine heimlichen Lese-Leidenschaft im wahrsten Sinne des Wortes von den Lippen liest, die nicht nur poetischen, sondern auch auto-erotischen Charakter hat. Von solcher Leselust ist der Schritt zum Bücherfetischismus nicht mehr groß, dem die augenfälligen wie greifbaren avantgardistischen Buch-Objekte in ihrer Typographie und Haptik entgegenkommen. Am Ende des Spektrums von Buch-Beziehungen verortet Hansen-Löve Chlebnikovs poetischen Kannibalismus, den er am Vierzeiler *Die Fliege* exemplifiziert und mit dem Mythos des ›Buch-Essens‹ (als Verschlingen des ›Welt-Textes‹) in der Apokalypse des Johannes korreliert.

Eine reale und überdies historisch höchst bedeutsame Bibliothek nimmt Alexander Nebrig in seinem Vortrag *Herzogs August Ethica. Zum Verhältnis von Bibliotheksordnung und Literaturbegriff* in den Blick. Die von August dem Jüngeren (1579–1666) von Braunschweig-Lüneburg gegründete Bibliothek zählte im 17. Jahrhundert zu den größten Europas. Nebrig untersucht die Systematik des von August lange Zeit selbst geführten Katalogs, der die Buchbestände nach zwanzig Klassen ordnet. Ausgehend von der Beobachtung, dass darin einzelne, heute unzweifelhaft zu den Werken der Weltliteratur zählende Dichtungen nicht der *classis Poetica*, sondern der *classis Ethica* zugeordnet werden, grenzt Nebrig einen ethischen von einem poetischen Literaturbegriff ab. Tragödien, aber besonders die Erzählprosa von Boccaccio, Rabelais und Cervantes wurden von August als Beitrag zur Ethik verstanden, die in der bildungsgeschichtlichen Praxis seit dem Mittelalter das Trivium der *Septes artes liberales* ergänzte. Nebrigs These lautet, dass die Unterscheidung zwischen ethisch und poetisch seit der Romantik keine Rolle mehr spielt, weil der Begriff poetisch eigentlich ethisch meint. Diese Ethisierung der Poesie lässt sich noch an der neuesten Literaturwissenschaft beobachten.

Phöbe Annabel Häckers Beitrag *Die Bibliothek als Rezensionsorgan. Zur Sprachursprungsdebatte in Friedrich Nicolais ›Allgemeiner deutscher Bibliothek‹* behandelt ›Bibliothek‹ und ›Babel‹ als historische Phänomene, indem Nicolai mit der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* sowohl eine spezielle ›Bibliothek nach Babel‹, nämlich eine Rezensionszeitschrift vorstellt, als auch von ›Babel nach der Bibliothek‹ spricht, wenn er, ausgehend von Rezensionen um 1770, noch einmal die Sprachursprungsdebatte beleuchtet. Die *ADB* hebt zwei diskursive Ereignisse hervor: Johann Peter Süssmilchs Versuch, die Unmöglichkeit menschlicher Spracherfindung zu beweisen, sowie die Preisausschreibung der Berliner Akademie von 1769, die nach den menschlichen Mitteln der Spracherfindung fragt. Das Nebeneinander theologischer und anthropologischer Erklärungsweisen lässt eine Übergangssituation entstehen. Zunächst werden die von der *ADB* rezensierten Schriften daraufhin untersucht, inwiefern in ihnen theologische Argumentationsmuster erhalten geblieben sind. Außerdem werden direkte Babel-Verweise fokussiert, um zu bestimmen, wofür die Bibelerzählung in dieser Zeit argumentativ eingesetzt wird. Als besonders interessant erweist sich Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*: Der Übergang gestaltet sich bei ihm einerseits als eine Form der ›Theo-Anthropologie‹, die das Theologische ins Anthropologische integriert und umdeutet. Andererseits legt er eine eigene Interpretation der Babel-Erzählung vor, die das biblische Ereignis von einer göttlichen Handlung zu einem vom Menschen verursachten notwendigen Ereignis umdeutet, das zur Ausdifferenzierung der Sprache führt.

Den neuesten ›Bibliotheken‹ auf dem Buchmarkt widmet sich Susanne Krones' buchwissenschaftlicher Vortrag über Reihen wie »Die Andere Bibliothek«, »Bibliothek Suhrkamp« und »SZ-Bibliothek« mit der Frage: *Schreiben Reihen, Editionen und Medienkooperationen die Literaturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts?* Betrachtet man Bibliothek-

ken als kulturpolitische Akteure, die unsere Vorstellung von ›Kanon‹, ›Leser‹ und ›Bildung‹ prägen, so agieren die *Bibliotheken nach Babel* seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch auf dem Buchmarkt: Das jüngste Phänomen sind Medienkooperationen zwischen Buch- und Zeitungsverlagen wie die *SZ-Bibliothek*, die *Bild-Bestseller-Bibliothek* u. a. Diese sind nicht nur ökonomisch erfolgreich, sondern entwickeln auch in kultureller Hinsicht eine ungeahnte Breitenwirkung und akzentuieren die Konzepte ›Kanon‹, ›Leser‹ und ›Bildung‹ neu. Die ›Bibliotheken‹, die zum Beispiel 50 bedeutende Romane des 20. Jahrhunderts verlegen, tragen entscheidend zur Kanonbildung in ihrem Segment bei – weil die Auswahl durch von einem breiten Publikum anerkannte Experten erfolgt und weil die Ausgaben als aufwendig gestaltete Hardcover zu niedrigem Preis außerhalb jeder Konkurrenz stehen. Den ›Bibliotheken‹ ist aber noch mehr gelungen: Sie sprechen neue Leser an. Unter den Käufern der *SZ-Bibliothek* und der *Bild-Bestseller-Bibliothek* waren etwa 10% erstmalige Belletristikkäufer und im Fall der Letzteren sogar 13% erstmalige Buchkäufer. Damit, so scheint es, tragen solche Kooperationen dazu bei, ›literarische Bildung‹ zu verbreitern, jedoch um den Preis einer Eingrenzung: auf ›moderne Klassiker‹. Die Texte sind dabei Sieger und Verlierer zugleich: Bibliotheken dieser Art publizieren nur Lizenzen, keine Originalausgaben, sie publizieren nur etablierte Autoren, keine Debütanten.

Über ein vergleichsweise abstrakteres Konzept von Bibliothek reflektiert Markus Wiefarn in seinem Beitrag *Die Bibliothek als Generalarchiv: Empirie, Demokratie und die List der Kombinatorik*. Glaubt man Michel Foucault, dann hält die Idee eines allumfassenden Generalarchivs erst mit der Moderne Einzug und löst das ältere Modell der individuellen Auswahl, der persönlichem Geschmack verpflichteten Kollektion ab. Die paradigmatische Bibliothek wäre nunmehr die vollständige, in der Welt und archivierter Bestand zur Deckung kommen, also jedem Phänomen der Realität ›draußen‹ sein verschriftlichtes Pendant ›drinnen‹ zukäme. Wie sich mit Boris Groys zeigen lässt, wird die Bibliothek somit zu einem permanenten Abgleich des bereits Erfassten mit dem noch nicht Archivierten angehalten, sie ist ständig auf der Suche nach dem Neuen, das als Effekt erst im Rahmen des Vergleichsprozesses erzeugt wird. Zu fragen ist dabei, ob Wirklichkeit im Laufe dieses Prozesses noch eine primäre, dem Archiv vorgängige Qualität behält oder nicht vielmehr im Kontrast zum archivierten Bestand erst eigentlich sichtbar gemacht werden kann. Der Vortrag geht diesem komplexen Verhältnis des Archivs zu seinem wie immer gearteten Außen nach und untersucht die offenbar wechselseitigen Konstitutionsbedingungen. Mit Blick auf Borges' *Bibliothek von Babel* wird zudem ein alternatives Modell einer vollständigen Bibliothek aufgezeigt – jenes, das Vollständigkeit nicht über den Weg der Empirie erreichen will, sondern via Kombinatorik, also nicht als Repräsentation aller externen Phänomene, sondern als interne Generierung aller möglichen Sätze.

Von *Pygmalion im Bücherzimmer: Skripturale Skulpturen der Weiblichkeit in Adalbert Stifters ›Nachsommer‹* sprach Annette Keck. Ausgangspunkt des Vortrags ist die Betrachtung von Text-Bild-Korrelationen in einer von Karl Philipp Moritz verfassten pädagogischen ABC-Fibel für den ›guten Leser‹ des 18. Jahrhunderts, die auf metapoetischer Ebene Sinn und Unsinn des Lesens und schließlich die Vergänglichkeit der Bücher reflektiert. Vor diesem Hintergrund werden fiktive Leser in Stifters Roman sowie dessen reale Leser in den Blick genommen. Der Vortrag hat gezeigt, inwiefern die Belebung der Buchstaben als Lektüre-Erfahrung begriffen werden kann, die Buch, Mensch und Kunst verbindet und als Bild schöner Weiblichkeit fasst. Vorausgesetzt ist dabei eine Sakrali-

sierung der Bibliothek, die jegliche Vergänglichkeit bannen soll. Der Roman schließt dabei an pädagogische Verfahren von Fabeln an, indem er zum einen die Willkürlichkeit der Zuordnung von Graphem und Vorstellungsbild über einen Biomorphismus der Letter zu verdecken sucht und andererseits Momente der Willkürlichkeit, der Vereinzelung, des Zusammenhanglosen und Toten zugunsten eines lebendigen Sinnzusammenhangs aufheben will.

Bernhard Teuber beleuchtete *Zwei Lateinamerikaner in der Weltliteratur: Jorge Luis Borges und Alfredo Bioy Casares schreiben sich in den abendländischen Kanon ein*. Ausgangspunkt des Vortrags ist die Erkenntnis, dass Borges' Erzählung *La biblioteca de Babel* auf das Motiv einer virtuellen, aber endlichen Bibliothek zurückgreift, wie sie in Leibniz' Fragment *Apocatastis panton* (1715) entwickelt ist. In dieser imaginierten Bibliothek sind dank eines raffinierten Systems von Buchstabenkombinationen alle denkbaren Versionen der Weltgeschichte verzeichnet. Das Gedankenexperiment steht bei Leibniz im Kontext der Théodicée-Frage, bei Borges im Kontext der Weltliteratur im Sinne Goethes. Die Freunde Borges und Bioy Casares streben etwa ab 1920 danach, sich in die Weltliteratur einzuschreiben, zu der nun auch Lateinamerikaner Zutritt erlangen sollen. Beide knüpfen auf verschiedene Weise an kanonische Texte an. Da Borges in der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* einen fiktionalisierten Begriff des Subjekts entwickelt, das *uno y eterno* (»eines und ewig«) sei, gelingt es ihm – obwohl er nur ein »verspäteter« Epigon ist –, sich imaginär mit dem umfassenden Subjekt der Weltliteratur schlechthin zu identifizieren, zum Beispiel mit Homer in der Erzählung *El inmortal*. Das diskursiv entwickelte Konzept universaler Autorschaft gestattet es Borges, selbst die Rolle eines universalen Autors der Weltliteratur einzunehmen. Eine andere Strategie wählt Bioy Casares, der nicht auf Konzeptualität, sondern auf Performanz setzt: In seinem phantastischen Roman *La invención de Morel* (1940) schließt er an H.G. Wells' *The Island of Doctor Moreau* an. Bei Bioy Casares trifft ein namenloser Ich-Erzähler auf einer Insel auf die mechanisch erzeugten Abbilder des scheinbaren Liebespaars Morel und Faustine. Da der Namenlose Faustine begehrt, versucht er, zwischen sie und Morel zu treten. Als Allegorie betrachtet lässt sich Morel als Repräsentant von Moreau/Wells und Faustine als Repräsentanz von Literatur/Kunst lesen. Mit Hilfe einer geheimnisvollen Aufzeichnungs-Maschinerie macht sich der Erzähler daran, sich selbst als einen Dritten »nachträglich« in die Beziehung von Morel und Faustine »hineinzukopieren« oder einzuschreiben. Aus der Performanz dieser Aufzeichnung entsteht ein Produkt der Literatur: Ein namenloser Niemand, unverkennbar eine *Allegorie des lateinamerikanischen Schriftstellers*, wurde dank dieses Tricks zu einem *Autor der Weltliteratur*.

Virginia Richter führt in ihrem Vortrag *Bibliotheken im Kopf – Zur literarischen Konstruktion geheimer, verlorener und verbotener Bibliotheken* durch imaginäre Bibliotheken, verstanden als »Wunschräume«, konstruiert im Kopf des Lesers. Solche »idealen Bibliotheken« fungieren als Bausteine bei der Realisierung einer Kultur im Individuum (»Idiokultur«), denn Literatur ist einer der stärksten kulturellen Codes. Die Auswahl der Lektüre ist identitätsbildend, aus der »verinnerlichten Bibliothek« speist sich die Identität des Lesers. Interessant sind diverse Extremfälle, zum einen der maßlose Leser, der nur lebt, um zu lesen oder nur überlebt, weil er liest, zum anderen die literarisch topische unzugängliche Bibliothek – sei es, weil sie labyrinthisch-undurchdringlich (Eco, *Der Namen der Rose*), babylonisch (Borges, *Die Bibliothek von Babel*), verboten, zerstört (Bradbury, *Fahrenheit 451*) oder aufgrund von Dyslexie unerreichbar ist (Schlink, *Der Vorleser*). Literarische Reaktionen darauf seitens fiktiver verlorener Leser

reichen von der Vernichtung der Bibliothek, über den Einbruch einschließlich Ermordung des Bibliothekars, bis zur Einrichtung substitutiver heimlicher, imaginärer Bibliotheken. Als Beispiele für besonders intensive, gefährliche Begegnungen mit der Weltliteratur unter den Bedingungen unzugänglicher Bibliotheken bespricht Richter Bradburys *Fahrenheit 451* und Schlinks *Vorleser*: Zwei Romane, die sich um die Verbrechen des Nicht-Lesen-Dürfens und des Nicht-Lesen-Könnens drehen und nach der Interdependenz von Leseverhalten und Humanität fragen: Machen Bücher den Menschen besser?

Mit dieser Frage endet das Symposium, das mit einem besonderen Anlass verbunden war: Der Verabschiedung von Herrn Professor Hendrik Birus, Lehrstuhlinhaber am Institut für Komparatistik sowie Initiator und Sprecher des Promotionsstudiengangs Literaturwissenschaft. Herr Professor Birus wechselt als Vice President und Academic Dean of the School of Humanities and Social Sciences an die International University of Bremen. Er hat die Seeoner Symposien wie den Studiengang insgesamt maßgeblich geprägt, wofür ihm unser allerherzlichster Dank gilt.

Evi Zemanek

Metropolen im Maßstab. Erzählen mit dem Stadtplan

Organisation: Achim Hölter (Münster),
Volker Pantenburg (Berlin) und Susanne Stemmler (Berlin)
Brecht-Haus, Berlin, 16. bis 18. März 2007

Nach dem ›linguistic turn‹ oder dem ›pictorial turn‹, in denen die Textualität und Bildlichkeit kultureller Artefakte ins Zentrum gerückt wurden, liegt das Augenmerk in den Literatur- und Kulturwissenschaften verstärkt auf deren Räumlichkeit: In den letzten Jahren ist demnach vermehrt vom ›spatial turn‹ die Rede gewesen. Der visuellen Umcodierung von Gegenwartskultur Rechnung tragend, wendeten die Beiträge der Tagung *Metropolen im Maßstab* ihre Aufmerksamkeit auf die moderne literarische und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema (Groß-)Stadt. Wissenschaftstheoretisch setzte die Tagung bei der Überkreuzung von ›spatial turn‹ und ›pictorial turn‹ an und stellte sie am konkreten Gegenstand ›Stadtplan‹ auf die Probe. Faktische und fiktive Kartografien von Städten wie Berlin, Paris und New York und ihre Übersetzung in verschiedene künstlerische Medien – Text, Film und bildende Kunst – wurden exemplarisch in den Blick genommen. Die Beiträge entfalteten sich dabei in einem breiten Spektrum, in dem vier Perspektiven erkennbar wurden.

Erstens wurden konzeptionelle und poetologische Überlegungen zu möglichen (Stadt-) Raum- und Textanordnungen auf der Matrix eines Stadtplans angestellt: Dieser Betrachtungsmöglichkeit schlossen sich Christian Mosers verweisdichte Lektüren von historischen Ansichtsplänen und planimetrischen Darstellungen in der englischen Literatur vom 17. bis zum 19. Jahrhundert an; wie unter dem genannten Gesichtspunkt die Konzeptkunst der 1960er und 70er Jahre auf den Stadtplan Bezug nahm, führte Volker Pantenburg bildreich vor; Achim Hölters Vortrag *Kein Erzählen ohne Stadtplan. Um Michel Butor herum* wies neben den vielschichtigen Bezügen zwischen Butors Entwurf des fiktiven Stadtplan »Blestons« und dem Textplan von *L'Emploi du Temps* die intertextuell vernetzbare Stadtpoetik des Romans nach; *Georges Perecs Lust am Stadtplan/am gekerbten Raum/an der Adressierbarkeit* war der titelgebende Impuls für Robert Stockhammers konzeptionellen Beitrag in Form eines Videos. Oulipistische Anordnungsprinzipien verfolgend, entwarf er als Hommage an George Perec und notwendigerweise auf der Grundlage eines Stadtplans (und Straßenverzeichnisses) einen alphabetisch geordneten Spaziergang durch die Straßen Berlins und filmte diesen ab. Die zwangsläufigen Schnitte, wenn realer Stadtraum und Ordnungsprinzip nicht übereinanderlagen, die kreuzenden Straßennamen keinen alphabetischen Anschluss gaben und so der lineare Verlauf des Spaziergangs unterbrochen wurde, visualisierte er in einer Zwischenmontage durch das auf sich selbst zurückreflektierende Abfilmen von Sicherheitskameras, die den Filmenden bzw. die filmende Kamera ins Visier nahmen. So kontrastiert der Film den numerischen, streng geometrischen und alphabetischen Umgang mit Stadtplänen und -räumen, wie George Perec ihn in *Espèces d'espaces* (1974) vorschlägt, mit den ebenfalls in den 1970er Jahren in Paris entstandenen Raumtheorien und Überlegungen zur subversiven Unterwanderung des gekerbten Raums Henri Lefebvres (*Production de l'espace*, 1974), Michel de Certeaus (*L'invention du quotidien*, 1989), Gilles Deleuzes und Félix Guattaris (*Mille Plateaux*, 1980).

In einem zweiten Aspekt wurde auf die Funktionsweisen des Stadtplans im erzählerischen Diskurs, in Text und Film, eingegangen: Neben Jörg Dünnes Vortrag *Zwischen Kombinatorik und Kontrolle: Zur Funktion des Stadtplans in Jean-Pierre Melvilles ›Le Samouraï‹*, der den Zusammenhang zwischen Stadtplan und Machtdiskurs herausstellte, thematisierte Ekkehard Knörer die Engführung von statischem Blick auf den Plan und aneignendem Gehen durch die Stadt in Jacques Rivettes Film *An der Nordbrücke*; Dorothea Löbbermann stellte mit Karen Tei Yamashitas *Tropic of Orange* und Robert Majzels *City of Forgetting* zwei zeitgenössische literarische Verfahrensweisen vor, die, um Reflexionen über das Verhältnis von Stadt und Text zu organisieren, ihren Texten jeweils Stadt- bzw. Textordnungspläne voranstellen; Nils Plaths Vortrag *Zeit/Stadt/Plan. Zum Erzählen von urbanen Topographien bei Uwe Johnson* ging auf die unterschiedlichen Trägermedien ›Erzähldiskurs‹ und ›Stadtplan‹ sowie deren Verhältnis zueinander in Uwe Johnsons *Berliner Stadtbahn (veraltet)*, *Boykott der Berliner Stadtbahn* und *Jahrestage* (Bd. 1) ein. Der Stadtplan wird in den ausgewählten Passagen insbesondere der *Jahrestage* zum Zeitspeicher, der der Selbstpositionierung der Figuren in der Gegenwart sowie innerhalb des Zeitvergehens bzw. der Fortsetzungsgeschichte dient, wenn in den geschilderten veralteten U-Bahn- und Stadtplänen zusätzliche Aufzeichnungen und Markierungen von Marie und Gesine benannt werden. Neben ihrer Rolle als interpretierbare Instrumente bzw. Dokumente von medialisierter Wirklichkeit spiegeln Stadtpläne in den Texten Uwe Johnsons implizit poetologische Reflexionen über das Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität wider: Als exemplarische Formate einer Wirklichkeitsvermessung sind sie selbst Versionen von Wirklichkeit – Fiktionen, die sich unter dem politischen Aspekt gefälschter Karten der DDR doppelt verdichten und den Abbildrealismus von Kartographien ebenso wie von Romanen (besonders solchen, die Stadtpläne thematisieren) in Frage stellen.

In der sich anschließenden Diskussion wurde auf eine von Johnson in seinen Berlin-Texten wiederaufgelegte Beschreibungstradition verwiesen, die den Stadtplan mit der anthropomorphischen Darstellung von Blutkreisläufen in Verbindung bringt – Johnson allerdings greift das Bild auf, um den durch den Mauerbau kollabierten ›Kreislauf‹ Berlins zu benennen. Außerdem kam – mit Blick auf die seinen Texten eingeschriebenen poetologischen Überlegungen Johnsons am thematischen Faden des Stadtplans entlang – die literaturkritische Frage nach dem Verhältnis von ›Kartizität‹ (Robert Stockhammer) und Qualität eines Textes auf.

Ein dritter Aspekt betraf Überlegungen zu Konzepten kultureller Topografien, in denen sich Fremd- und Identitätsdiskurse überschneiden: Anke Birkenmaier ging hier auf Federico García Lorcas Fremderfahrungen in New York und Havanna in den Jahren 1929/30 und die daraus folgenden literarischen Niederschläge ein; Susanne Stemmler stellte das sich modernisierende Istanbul Orhan Pamuks vor, der seine Autobiographie auf der Grundlage der melancholischen Textur der Stadt erzählt; Marcel Vejmelka zeigte in seinem Vortrag *Triptychon der Städte. Cuzco, Abancay und Chimbote bei José María Arguedas* die Repräsentationsformen des Stadtraumes in den Romanen *Los ríos profundos* und *El zorro de arriba y el zorro de abajo* des peruanischen Schriftstellers und Anthropologen José María Arguedas. Der Konflikt des Verhältnisses zwischen indigener und kolonialer Kultur bzw. die sogenannte Transkulturation (nach Fernando Ortiz und Ángel Rama) spiegelt sich in den drei Städten wider: Cuzco repräsentiert mit der noch bestehenden Inka-Mauer das ehemalige Zentrum des Inkareichs im kolonialisierten Peru; kolonialen Knotenpunkt bildet die – geographisch paradoxerweise von indi-

genem Umland umkreiste – Provinzstadt Abancay; eine transkulturelle Stadtstruktur realisiert schließlich die Hafenstadt Chimbote, die Stadt der ›mestizaje‹, d.h. der Vermischung indigener und kolonialer/europäischer Kultur. Die Städte in der Darstellung Arguedas' sind auf zwei Ebenen zu verstehen: Sie bilden Mikrokosmen einer universellen Ordnung ab und sind zugleich Punkte in global-historisch bedeutenden urbanen Netzwerken, von denen sie intern maßgeblich gestaltet und bedingt werden.

Schließlich ließ sich ein vierter Aspekt in der Beitragsreihe erkennen, der die Zeichenhaftigkeit von Plan und Literatur ans Licht holte und die Entstehung der imaginären Karte sowie des imaginären Stadtraums durch die formgebende Eigenschaft des Zeichens herausstellte: Angelika Hoffmann-Maxis kontrastierte in diesem Zusammenhang in ihrem Beitrag *Der Stadtplan und die Planbarkeit von Texten. Das Paradigma Paris* literarische kartografische Nachzeichnungen mit Fiktionalisierungen der Stadt Paris bei Louis Sébastien Mercier, Honoré de Balzac, Marcel Proust und Patrick Modiano. Andreas Mahler nahm unter diesem Gesichtspunkt in seinem Vortrag *Imaginäre Karten. Performative Topographie bei Borges und Réda* die Unterscheidung von Territorium und Karte als Ausgangspunkt für die Frage nach der Performativität der Sprache und nach der Raumerfahrung in der Literatur des 20. Jahrhunderts: Nicht die mimetische Darstellung der Städte Buenos Aires und Paris setzen Jorge Luís Borges und der sich explizit auf ihn beziehende Jacques Réda um. Vielmehr erschaffen die beiden Autoren imaginäre Karten und Stadtbilder durch Sprache, eine performative Topografie im und durch den Text. Der dichte, zeichentheoretisch-poetologische Vortrag zeigte, wie sowohl Borges als auch Réda die (Sprach-) Form an sich – den ›hecho estético«¹ – und damit den Gedanken einer ästhetischen Erfahrung selbst ausstellen.

Deutlich zeichnete sich bei dem Symposium die Vielseitigkeit der Ansatzmöglichkeiten auf der paradigmatischen Grundlage des ›spatial turns‹ ab. Die Bandbreite der Aspekte mag gerade im engführenden Ausgangspunkt des Tagungskonzepts begründet gewesen sein, die Überkreuzung von Raum und Zeichenhaftigkeit auf den buchstäblichen Punkt zu bringen und anhand des konkreten Stadtplans das Paradigma ›spatial turn‹ zu überprüfen und weiterzuschreiben.

Carolin Bohn

1 Borges, Jorge Luís: *La muralla y los libros*, in: *Prosa completa*. 3 Bde. Barcelona 1980, Bd. 2, 133.

REZENSIONEN

Einzelrezensionen

Thomas Amos: *Architectura cimberia. Manie und Manier phantastischer Architektur in Jean Rays ›Malpertuis‹*. Heidelberg (Winter) 2006. 244 S.

Die vorliegende Studie, eine Frankfurter Dissertation, beschäftigt sich mit der manieristischen Dimension von Jean Rays Roman *Malpertuis* aus dem Jahre 1943 und beleuchtet dabei insbesondere die vielfältigen Beziehungen des Textes zur bildenden Kunst und Architektur, die von der mittelalterlichen Baukunst über Piranesi bis Magritte reichen. Mit seiner umfangreichen und detaillierten Analyse des französischsprachigen Werks aus der Feder des belgischen Autors Jean Ray (1887–1964) gelingt Thomas Amos in der Tat eine bemerkenswerte Wiederentdeckung, handelt es sich doch um den eher seltenen Fall eines modernen Erzähltexts im Gewand der phantastischen Literatur und der *gothic novel*. Schon in Horace Walpoles prototypischem Schauerroman *The Castle of Otranto* bewegen sich die Leser bekanntlich in einem rätselhaften architektonischen Raum, der nicht unwesentlich zur Genese jener grauenerregenden, schauerlichen Atmosphäre beiträgt, wie sie die phantastische Literatur bis zu Howard Phillips Lovecrafts *Essay On Supernatural Horror in Literature* und darüber hinaus entscheidend geprägt hat. In Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *Ligeia* bewohnt der Ich-Erzähler mit seiner zweiten Frau nicht von ungefähr eine merkwürdige mittelalterliche Abtei, während der Dorfpriester Romuald in Théophile Gautiers ›conte fantastique‹ mit dem Titel *La morte amoureuse* traumartige nächtliche Exkursionen zu seiner Geliebten in einen eindrucksvollen venezianischen Palast unternimmt.

Was ist nun, so wäre zu fragen, das Besondere und Spezifische des geschilderten architektonischen Ambientes in Jean Rays Werk? In Rays Roman erweist sich die gewählte Architektur nicht allein als titelgebend und modellbildend, sondern wird darüber hinaus eindrucksvoll selbstreflexiv entfaltet und thematisiert. Davon zeugen vor allem die Verwendung von metafiktionalem bzw. metaästhetischen Komponenten wie der Figur der *mise en abîme* und des ›Bilds im Bild‹ sowie die Darstellung von aufschlussreichen Spiegelsituationen, die antizipierende Funktionen erfüllen (105–108).

Die Erzählung schildert zunächst die Verbannung der griechischen Götter in ein ungewöhnliches Haus, Malpertuis genannt, dessen eigentümliche, labyrinthisch-verschlungene Architektur nicht ohne Grund zum Ausgangspunkt und organisierenden Zentrum von Amos' Romanlektüre avanciert. Denn wir haben es hier nicht nur mit einem faszinierenden synkretistischen Gebilde in der Nachfolge der neugotischen Architektur und mit den beliebten Schauplätzen in der Tradition des europäischen Schauerromans zu tun, sondern auch mit einem hermetischen Bauwerk eigener Art, das vielfältige Perspektiven eröffnet und gerade aufgrund seiner eklektischen, rätselhaften Gestalt und den zahlreichen Anleihen bei vertrauten kunsthistorischen Stilen als eine imposante Konstruktion der modernen Imagination in Erscheinung tritt.

Mit dem fiktiven Bauwerk Malpertuis aufs engste verbunden ist zudem die ominöse Gestalt jenes geheimnisvollen Magiers und Rosenkreuzers Cassave (man fühlt sich

durch die Gleichheit des Anlautes wohl nicht ohne Grund an den zwielichtigen Grafen Cagliostro, der ebenfalls einem Geheimbund angehörte, erinnert), zumal Cassave innerhalb des Romangeschehens auch der Drahtzieher ist, der die ›Deportation‹ der klassischen Gottheiten veranlasst haben soll. Es ist vor der Folie des bisher Gesagten kaum verwunderlich, wenn den Roman ein weit reichendes Geflecht intertextueller Anspielungen durchzieht, die von Amos sorgfältig beschrieben und identifiziert werden: So reicht der Bogen von literarischen Anspielungen von E. T. A. Hoffmann über Edgar Allan Poe bis Howard Phillips Lovecraft, während auf der Ebene der Referenzen auf die Malerei und bildende Kunst die Erbauer der romanischen und der gotischen Kathedralen ebenso wenig fehlen wie Piranesi und Alberti. Die kunstvoll gestaltete, manieristische architektonische Grundstruktur des Romans wird durch den Verfasser kenntnisreich belegt und in ebenso verdienstvollen wie detailreichen Einzelanalysen näher erläutert.

Die Romanlektüre legt auf diese Weise Schritt für Schritt das labyrinthisch verschlungene Verknüpfungsprinzip des erzählten Geschehens offen, wobei sich die Überschriften der einzelnen Kapitel bewusst eng an den dargestellten innerfiktiven Räumlichkeiten orientieren, worauf Titel wie »Die Skulpturen der Fassade«, »Cassaves Schlafzimmer« oder »Der Saal der Geheimgesellschaft« hinweisen. Obgleich die Studie somit vom Ansatz her eher deskriptiv angelegt ist, indem sie von der innerfiktiven Raumbeschreibung ausgeht, gelingt es dem Verf. dennoch immer wieder, scharfsinnig die übergreifenden Interpretationszusammenhänge zu erfassen und das Netzwerk intertextueller Beziehungen sachkundig und mit Liebe zum Detail zu durchleuchten. Das kosmische Grauen, das Howard Phillips Lovecrafts phantastische Kurzgeschichten durchzieht und die unheimlichen mythischen Gestalten im Umkreis des großen Cthulhu inspiriert hat, bündelt sich in Rays fiktionalem Entwurf paradoxerweise gerade in der Begrenzung des häuslichen Innenraums, wo der genretypische *locus horribilis* bis in die Einzelheiten der Skulpturen und die Verästelungen der verschlungenen Ornamentik erfahrbar wird. Amos verwendet diesbezüglich auch den von Hocke geprägten Terminus des »ornamentalen Grauens« (48), der eine genuin ästhetische Triebfeder jener subtilen Konstrukte der schauernden Imagination enthüllt. Das Schreckenerregende erfährt eine eigentümliche Wendung nach Innen, in die Enge des Interieurs, ohne dabei die unterschwellige Verbindung zum Erhabenen völlig einzubüßen. Die Kunst der Suggestion und der Ausparung, auf der die Evokation der unheimlichen Atmosphäre und die Wirkung des Grauens beruhen, wird von Jean Ray wie von seinen ›gotischen‹ Vorläufern souverän beherrscht.

Die Dynamik der phantastischen Entwürfe und des innerfiktiven Geschehens wird bei Jean Ray von der Genese imaginärer Raumstrukturen maßgeblich bedingt und getragen. So liegt die Vermutung nahe, die phantastischen Räumlichkeiten seien Repräsentationen und Abbilder der Vorgänge des individuellen Unbewussten oder gar des gesellschaftlich Verdrängten und Marginalisierten.

Man hätte sich in diesem Zusammenhang vielleicht über die äußerst detaillierten und erhellenden Einzelanalysen hinaus noch die Entfaltung einer systematischen Raumkonzeption und eine entsprechende theoretische Fundierung gewünscht, sei sie nun literatur- und kulturwissenschaftlicher Art oder tiefenpsychologischer Ausrichtung, aber dies hätte wohl den Rahmen der Dissertation gesprengt. Amos deutet an, dass das ungewöhnliche Raumerleben, das in der manieristischen Architektur vorgeprägt ist, sich mit einer außeralltäglichen, gleichsam phantastischen Zeiterfahrung verbindet. Damit scheint ein interessanter Gesichtspunkt im Blick auf die besondere

Raum-Zeit-Struktur der phantastischen Literatur angesprochen, den es – auch über *Malpertuis* hinaus – weiter zu verfolgen lohnen würde:

Auf dem Dachboden von Malpertuis entsteht ein neuer Raum, dem die Zeit fehlt. Das graue Licht [...] erlaubt keine Rückschlüsse auf die Tageszeit, weil es hier oben keine gibt; folglich können auch keine Gegenstände zerfallen, wäre doch an ihnen das Fehlen der Zeit sichtbar. (170–171)

Da es sich um bei Rays *Malpertuis* um einen eher weniger bekannten Roman aus dem phantastischen Genre handelt, ist der beigefügte Anhang mit der Inhaltsübersicht der einzelnen Kapitel für die Orientierung der Leser durchaus dankenswert und hilfreich. Es ist das Verdienst von Amos' anregender Studie *Architectura cimmerica*, einen Roman vorgestellt zu haben, der zu Unrecht in Vergessenheit zu geraten droht, gleichwohl er zweifellos ein wichtiges Werk der phantastischen Literatur der Moderne bildet. Die vorliegende Dissertation stellt daher sowohl für den Literaturwissenschaftler und Spezialisten als auch für den Liebhaber und Kenner phantastischer Literatur eine Bereicherung und sehr empfehlenswerte Lektüre dar. Erwähnt sei ferner, dass der Winterverlag für eine ansprechende Buchgestaltung und ein angenehmes Druckbild gesorgt hat, das die Lektüre zu einem Vergnügen macht.

Annette Simonis

Sabina Becker: *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 2007 (=Rowohlt Enzyklopädie, Bd. 55686). 223 S.

Sabina Becker, Professorin für germanistische Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg, hat mit diesem Buch eine kleine, aber feine Methoden-Enzyklopädie vorgelegt. Zwar kommt es zu Wiederholungen, wenn einzelne Methoden gegeneinander abgegrenzt werden, aber daraus ergibt sich der Vorteil, dass jeder Eintrag auch für sich gelesen werden kann. Die 19 Abschnitte des Buches reichen von Gadammers Hermeneutik bis Bourdieus Kultursoziologie, erschlossen werden kann es auch über ein Personen- und Sachregister.

Der Positivismus wird von Becker mit Foucaults Bekenntnis, ein »glücklicher Positivist« zu sein, gerettet (39). Der Abschnitt über den Strukturalismus spannt einen Bogen von Jakobsons und Tynjanovs Gründungsmanifest *Probleme der Literatur- und Sprachforschung* (1928) bis zu Genettes Narratologie. In ihren Ausführungen über sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze verweist die Autorin nicht nur auf die einschlägigen Literaturgeschichten von Grimminger oder Glaser, sondern auch auf das *Internationale Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*. Im Abschnitt zur Rezeptionsästhetik bespricht sie die Konstanzer Schule, Ingarden, Jauß und Iser. Die Systemtheorie Luhmanns wird in Beziehung gesetzt zu zwei Forschungsgruppen zur ›Theorie der literarischen Kommunikation‹ an den Universitäten Bielefeld und Siegen, wo S.J. Schmidt seine empirische Literaturwissenschaft ausgearbeitet hat.

Die Darstellung der Literaturpsychologie geht von Freuds Auffassung aus, dass literarische Texte Tagträumen vergleichbar seien, und führt zur Analyse des unbewusst-

ten Begehrens literarischer Signifikanten im Anschluss an Lacan. Die Verf. erklärt, dass für die feministische Literaturwissenschaft entscheidende Anstöße von Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929) und Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* (1951) ausgegangen seien. Diesen Faden führt sie weiter zu den *gender studies* und Cixous' Annahme einer ›écriture féminine‹. Ihre Ausführungen über die Dekonstruktion stehen im Zeichen von Derridas Kritik am Logo- und Phallozentrismus, unterstrichen wird der Einfluss auf die ›Yale Critics‹ Paul de Man und Harald Bloom.

Ein eigener Abschnitt ist der von Bachtin und Genette geprägten Intertextualität gewidmet. Folgt man Kristeva, dann bedeutet dies, dass jeder Text ein »Mosaik von Zitaten«, die »Absorption und Transformation eines anderen Textes« ist (144). Ähnlich versteht die von Foucault entwickelte Diskursanalyse Literatur als »Schnittstelle einzelner Diskurse« (154). Jürgen Link hat dafür den Begriff des Interdiskurses geprägt (158). So geht es auch in Greenblatts New Historicism darum, Begriffe zu entwickeln, mit denen sich darlegen lässt, wie Textbausteine, beispielsweise amtliche Zeugnisse oder Zeitungsausschnitte, »von einem Bereich des Diskurses übersetzt und damit ästhetisches Eigentum« werden (176). Im Abschnitt über die Kulturanthropologie verweist die Verf. darauf, dass Greenblatts ›Poetik der Kultur‹ von der ›dichten Beschreibung‹ des Ethnologen Clifford Geertz beeinflusst ist.

Die Verf. macht darauf aufmerksam, dass die Arbeiten von Roland Barthes wegweisend für die Literatur- und Kultursemiotik sind. Bei seinen *Mythen des Alltags* und den *Mythologies* handelt es sich jedoch nicht – wie von ihr angenommen – um zwei verschiedene Bücher (173), sondern das eine ist die gekürzte Übersetzung des anderen. Das ließe sich in einer Neuauflage ausbessern. Erwägenswert wäre auch die Aufnahme eines Abschnitts zur postkolonialen Kritik, so dass die Zielgruppe des Buches beispielsweise erfährt, wie man durch Saids kontrapunktische Lektüre den Kanon gegen den Strich bürsten kann mit der Frage, wie das Imperium in ihm vorkommt.

Auf dem Umschlag wird versprochen, dass Studenten der neuen Bachelor- und Masterstudiengänge in diesem Lehrbuch praxisorientierten Zugang zur Literatur finden. Um diesen Anspruch einzulösen, verweist die Autorin gelegentlich auf literarische Texte wie Lessings *Emilia Galotti*, Goethes *Faust* oder Hoffmanns *Sandmann*, ohne dass dies jedoch systematisch geschähe. Die Stärke des Buches besteht wohl eher darin, dass es den Studenten der Literaturwissenschaft begleitend zur eigenen Lektüre literatur- und kulturtheoretischer Primärtexte eine Orientierung zu geben vermag. Beckers Kompendium hilft in erster Linie dabei, Unterschiede und Zusammenhänge zwischen verschiedenen methodischen und theoretischen Ansätzen herzustellen.

Thomas Schwarz

Klaus-Michael Bogdal u. Oliver Müller (Hg.): *Innovation und Modernisierung. Germanistik von 1965 bis 1980*. Heidelberg (Synchron) 2005 (= Studien zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, Bd. 8). 263 S.

›Massenstudium und Reformuniversität‹ – so hätte der Titel des vorliegenden Bandes auch lauten können, denn damit sind genau die Parameter benannt, unter denen sich seit Mitte der 1960er Jahre die universitäre Ausbildung an deutschsprachigen Hoch-

schulen entwickelt hat. In dreizehn Beiträgen wirft die von Klaus-Michael Bogdal und Oliver Müller herausgegebene Dokumentation einer 2002 in Bielefeld veranstalteten Tagung verschiedene Blicke auf das universitäre Studium der Germanistik in dieser Zeit, das angesichts einer schon damals seit Jahrzehnten proklamierten Dauerkrise zur innovativen Ausbildungs- und Forschungsdisziplin reformiert werden sollte. Als Fachdisziplin ist die Germanistik dabei ein exponiertes Beispiel, das prototypisch auch für andere Fächer steht. Dies macht eine Bemerkung der Herausgeber zu Beginn des Bandes deutlich, die den nachfolgenden Beiträgen die Richtung weist: »Der Hauptschauplatz der Modernisierungen der sechziger Jahre ist unbestritten das gesamte Bildungssystem, dem eine Schlüsselstellung bei der Reformierung anderer gesellschaftlicher Bereiche eingeräumt wird.« (9f.)

In vier größeren thematischen Blöcken nähert sich der Band dabei einem auch für die Wissenschaftsgeschichte recht jungen Gegenstand: die frühen Reformbemühungen einer Wissenschaftlergeneration, die derzeit kurz vor oder nach der Emeritierung stehen dürfte. Während Gabriele Metzler zunächst die historischen und politischen Bedingungen der bundesrepublikanischen Gesellschaft in den 1960er Jahren untersucht, markiert Oliver Sill am Beispiel der Germanistik die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen. Unter dem Titel »Transformationen eines Faches« beschäftigen sich Peter Uwe Hohendahl und Siegfried J. Schmidt dann mit dem diskursiven wie methodischen Wandel, der seit dieser Zeit in der amerikanischen wie in der deutschen Germanistik zu beobachten ist: Der New Criticism und die Interdisziplinarität bzw. »Medienorientierung« (60) in der Empirischen Literaturwissenschaft (ELW) haben dem wissenschaftlichen Umgang mit Literatur entscheidende Impulse gegeben. Die kritische Distanz, mit der die beiden prominenten Fachvertreter ihre persönliche Wissenschaftsbiographie im vorliegenden Band präsentieren, macht auch die Stärke und Besonderheit der nachfolgenden Beiträge aus. Hier wird die Reformentwicklung an unterschiedlichen Universitäten nicht nur dokumentarisch, sondern immer auch wissenschaftsgeschichtlich reflektiert vorgestellt. Erlebte Fachgeschichte wird zum exemplarischen Gegenstand komplexer wissenschaftshistorischer Rekonstruktionsversuche: Hans Peter Herrmann berichtet über »Denormalisierung« im Institut für Neuere deutsche Literaturgeschichte in Freiburg, Hans Wolf Jäger skizziert die »Normalisierung« der Hölderlinphilologie in Bremen. Beide zeigen deutlich die Schwierigkeiten beim Umgang mit einem wissenschaftshistorisch überaus problematischen Erbe.

Anders im letzten Kapitel, bei dem an den nordrheinwestfälischen Reformuniversitäten einem Phönix gleich aus »Neue[n] Universitäten – Neue Germanistik« entstand. Diesem wohl einzigartigen Phänomen in der Bildungslandschaft der Nachkriegszeit widmet sich ein Großteil der Beiträge: Siegfried Grosse und Hans Peter Kasper stellen den institutionellen und methodischen Paradigmenwechsel vor, der am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum zu beobachten war. Wilhelm Vosskamp beschreibt die Entstehung des »Zentrums für interdisziplinäre Studien« (ZiF) in Bielefeld. Einen Perspektivenwechsel vollziehen Michael Vogt, Helmut Scheuer und Doris Rosenstein, die über ihren Studienalltag in Münster, Bielefeld und Siegen nachdenken. Was vordergründig den Anschein persönlicher Erinnerungen hat, ist nichts weniger als die kritische Bestandsaufnahme einer heute anscheinend im Untergang begriffenen Epoche, in der Bildung und Wissen ein transformierbares Konzept waren, das möglichst vielen Menschen möglichst differenziert vermittelt werden sollte. Da Bildung, Wissen und universitäre Ausbildung heute durch ideologische Euphemismen und ge-

setzgeberische Modelle fast ausschließlich ökonomisch orientierten Effizienzvorstellungen unterworfen sind, erscheinen diese am Menschen und an den Möglichkeiten eines diskursiven Wandels interessierten Diskussionen der 1960er und 1970er Jahre als fast unwirkliche Utopien: Massenuniversitäten sind heute ein ebenso problematisches Faktum wie die eklatanten Beureuungsmissverhältnisse gerade in den Geisteswissenschaften; Reformstau ist ein Alltagsphänomen und die Universität wie die universitäre Ausbildung mutieren durch die Studienreformen zunehmend zu einem bildungspolitischen Durchlauferhitzer, der seine Parameter nicht mehr von innen heraus bestimmt, sondern vornehmlich auf außeruniversitäre Interessen und Bedingungen Rücksicht zu nehmen hat. Nichts drückt diese Veränderungen in der universitären Wirklichkeit und die Aufgabe dieser gesellschaftlichen und bildungspolitischen Utopie besser aus, als das Titelphoto des vorliegenden Bandes, das die Sprengung eines 1966 gebauten Studentenwohnheimes in Frankfurter Nordwestzentrum im März 2002 zeigt: der Abbruch einer Epoche hinterläßt erste Narben.

Noch einmal zum vorliegenden Band: Die Beiträge sind von hilfreichen Bibliographien begleitet, die einen ersten Einstieg in dieses bislang weitgehend unbearbeitete und junge Gebiet der Wissenschaftsgeschichte erlauben. Der Band wird von einer umfangreichen Dokumentation der Diskussionen (177–249) beschlossen, die sich in engagierter Form mit jedem einzelnen Beitrag auseinandersetzen. Ihr großes Verdienst ist es, die persönliche Perspektive des jeweiligen Vortrags in einen allgemeinen Kontext zu überführen und damit auf die weiterführenden wissenschaftsgeschichtlichen und bildungspolitischen Dimensionen der verhandelten Phänomene hinzuweisen. Spannend wird es vor allem am Schluß des Diskussionsteils, bei dem sich die Diskutanten vom vorgegebenen Rahmen lösen und zur ansonsten weitgehend unausgesprochenen Kernfrage der gesamten Tagung kommen: Denn die Reform- wie die Massenuniversitäten sind nicht ohne einen in seinen Grundsätzen revidierten Bildungsbegriff denkbar, in den traditionelle Vorstellungen von literarischem Kanon und bürgerlichem Humanismus nur noch zu Teilen integrierbar sind. Klaus-Michael Bogdal macht dies am Beispiel der Bochumer Ruhr-Universität deutlich:

Daran läßt sich genau zeigen, daß Intellektualität und Intelligenz nicht unbedingt mit Bildung identisch sind, was Germanisten meistens annehmen. Darin lag die Chance der Ruhruniversität, aus bildungsfernen Schichten aber letztlich hochintelligente Leute zu rekrutieren und dann auch in solche Zusammenhänge zu bringen. (249)

Diese Diskussionen um die Veränderungen des Bildungsbegriffs kann und muß dieser Band nicht zu Ende führen. Allerdings bleibt der von ihm ausgehende Impuls, der nicht nur die Diskussionen um einen traditionellen Bildungskanon, sondern auch den veränderten »Gebrauchswert von Bildung« (Dainat, 249) an den Reformuniversitäten zum Gegenstand und Maßstab der heutigen universitären Bildungspolitik macht.

Peter Goßens

Beate Burtscher-Bechter, Peter W. Haider, Birgit Mertz-Baumgartner u. Robert Rollinger (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraumes*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006 (=Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 36). 372 S.

Europa - Maghreb - Levante: die Namen der Küsten des Mittelmeerraumes bezeichnen auch die Grenzen einer der spannungsvollsten Kulturlandschaften dieses Planeten. Nirgendwo sonst dürfte es einen vergleichbaren Wechsel von Krieg und Frieden, von Religionen, von Staatsformen und kulturellen wie politischen Zentren gegeben haben und nirgendwo sonst hat dieser Wechsel verschiedene Völker und Kulturen so nachhaltig geprägt. Daher wundert es um so mehr, daß der Kulturraum Mittelmeer bislang fast ausschließlich in historischen, an der Kultur der Antike bis zur Frühen Neuzeit interessierten Studien ihren Niederschlag gefunden hat. Die maßgeblichen Arbeiten Fernand Braudels¹ sind zwar methodisch auch von der Literaturwissenschaft wahrgenommen worden, allerdings hat der Gegenstand seiner Untersuchungen, der Mittelmeerraum, bislang nur wenig Interesse gefunden. Die unschätzbare reiche mediterrane Literatur wurde meist in populärwissenschaftlichen Medien gesammelt: So gibt es (in deutscher Sprache) eine Reihe von anthologischen Projekten,² eine schöne Fernsehserie des Bayerischen Rundfunks (*Am Mittelmeer*, 2003) und natürlich ein Themenheft der Zeitschrift *mare*³.

Ansonsten wurde der Mediterran als Kulturraum von wissenschaftlicher Seite recht stiefmütterlich behandelt. Sieht man von der französischen Literaturwissenschaft ab, die sich schon längere Zeit dem Phänomen des französisch-maghrebinischen Kulturkontaktes in der modernen Literatur widmet und daher regelmäßig die Passage über das Mittelmeer unternimmt,⁴ wurde die Kultur in den übrigen Anrainerstaaten des Mittelmeerraumes zwar oft Gegenstand von Einzelstudien. Aber als eigenständiges kulturelles und transnationales Beziehungsgeflecht wurde dem Mittelmeerraum nur

1 Braudel, Fernand: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* 3 Bde. Frankfurt a.M. 2001, 2. Aufl.; Ders. (Hg.): *Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen*. Frankfurt a.M. 1987.

2 So u.a. Barthel, Manfred (Hg.): *Auf den Spuren der Dichter. Geschichten rund ums Mittelmeer*. 6 Bde. Bergisch-Gladbach 1985-1989; Endriss, Beate-Ursula, Bernd M. Scherer u. Wolfgang Storch (Hg.): *Das weiße Meer. Erkundungen des Mittelmeers*. Frankfurt a.M. 1998; Geus, Theodor (Hg.): *Das Reiselesebuch Mittelmeer*. Frankfurt a.M. 1985; und schon früh: Ziock, Hermann: *Atem des Mittelmeeres*. München 1959.

3 Nr. 25 (2001), Schwerpunkt Mittelmeer.

4 Vgl. neben der Studie zur algerischen Frauenliteratur, die eine der Herausgeberinnen dieses Bandes vorlegte (Mertz-Baumgartner, Birgit: *Ethik und Ästhetik der Migration. Algerische Autorinnen in Frankreich*. 1988-2003, Würzburg 2004), vor allem auch die Aufsätze von Arend, Elisabeth: *mare nostrum? - Das Mittelmeer in der Diskussion um kulturelle und literarische Grenzziehungen*. In: Turk, Horst, Brigitte Schultze u. Roberto Simanowski (Hg.): *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen 1998, 263-283; ferner Verheyen, Gunther: *Mythos Mittelmeer (I)*. Wortführer, Inhalte und Geschichte. In: *Dokumente. Zeitschrift für den deutsch-französischen Dialog*, Jg. 57 (2001), H. 2, 172-180; sowie: *Frankophoner Mythos Mittelmeer. Kritik, islamische Stimmen und Hegemoniestreben*. In: *Dokumente. Zeitschrift für den deutsch-französischen Dialog*, Jg. 57 (2001), H. 4, 303-312.

wenig Beachtung geschenkt. Neben einem in Kroatien initiierten Kolloquium⁵ war es vor allem Predrag Matvejevićs faszinierender Essay *Der Mediterran*⁶, der bisher eine kulturgeschichtliche Kartographie des gesamten Mittelmeerraumes unternahm. Dabei ist, und darauf hat Beate Burtscher-Bechter in einem leider recht abgelegenen erschienenen Aufsatz hingewiesen, gerade der Mittelmeerraum ein seit Jahrtausenden von Handel und Migration geprägter »Raum des Übergangs«, der »ganz im Sinne postkolonialer Theoretiker als geographische Kontaktzone zwischen den Kulturen bezeichnet werden«⁷ kann. Als heterogener Kulturraum wird der Mediterran von seinen Bewohnern zum einen als »Brücke«, zum anderen als »Mauer« erfahren. Eine solche Ausgangslage macht die Beschäftigung mit dem Mediterran zu einem sehr komplexen Unternehmen, das einen komparatistischen Ansatz geradezu herausfordert. Immerhin geht es bei der Beschäftigung mit der Geschichte des gesamten Mittelmeerraumes um nichts weniger als um eine Geschichte der abendländischen Kultur, die heute – gerade aufgrund des immer noch spürbaren Einflusses der schon methodisch weitgehend überholten Darstellungen von Spengler, Toynbee u.a. – dringend neu geschrieben werden müßte.⁸

Der hier vorzustellende Band *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraumes* liefert dazu reiches Material auf einem durchweg hohen Reflektionsniveau. Der Band versammelt Beiträge aus der Alten und Neuen Geschichte, der Politikwissenschaft, der Soziologie, der Allgemeinen Sprachwissenschaft, der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Anglistik und der Romanistik und versucht den Mittelmeerraum von diesen verschiedenen Seiten her zu erschließen. Das Themenspektrum wird durch zwei einleitende Impulsbeiträge zu den Feldern »Grenze« und »Mittelmeer« erörtert. Zu Beginn untersucht Monika Schmitz-Emans mit einem ideengeschichtlichen Überblick die »Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen« von der Antike bis zur globalisierten Gegenwart. Die »Grenzziehung« ist, so Schmitz-Emans, eine grundlegende kulturelle Tätigkeit wissenschaftlichen Denkens: »Wissenschaftlich-philosophisches Denken beginnt mit Grenzziehen, und philosophisches Denken heißt im Abendland bereits seit der Antike, explizit über Grenzen nachzudenken.« (25) Dabei ist es gerade die Literatur, wie Schmitz-Emans am Beispiel von Christian Morgenstern deutlich macht, die immer wieder auch die Relativität der Grenzziehung und die damit verbundene Ausdifferenzierung von Weltwissen zur Diskussion stellt. Den zweiten Impuls geben die beiden Herausgeberinnen Beate Burtscher-Bechter und Birgit Mertz-Baumgartner, die das Titelthema des Bandes auf den Problemkreis Mittelmeer übertragen: Im Spannungsfeld zwischen regionalen Konflikten und kultureller Einheit wird das Mittelmeer als »ambivalente[r] Raum der Ab- bzw. Ausgrenzung einerseits, der Grenzüberschreitung und wechselseitigen Durchdringung andererseits« (49) dargestellt. In ihren Ausführungen beschäftigen sie sich weniger mit manifesten Grenzen, sondern vor allem

5 Association des Écrivains croates (Hg.): Les littératures européennes contemporaines et la tradition méditerranéenne. Zagreb 1974, (The Bridge 39/40).

6 Matvejević, Predrag: *Der Mediterran. Raum und Zeit*. Zürich 1993.

7 Burtscher-Bechter, Beate: »Dritter Raum« Mittelmeer. In: Sutic, Miroslav (Hg.): *Knjizevne teorije XX veka*. Beograd 2004, 257–266, hier 262.

8 Zur Problematik neuerer Versuche vgl. meine Rezension zu Hermann Wiegmanns *Abendländischer Literaturgeschichte* (2003), in: *Wirkendes Wort*, Jg. 54 (2004) H. 3, 467–470.

mit dem Meer als zu überwindendem Zwischenraum. Einerseits wird er als Hindernis empfunden, andererseits laden seine transitorischen Möglichkeiten auch zur Passage und damit zum kulturellen Kontakt ein. Ihre Lektüre einer Vielzahl moderner Autoren besonders aus Frankreich, Algerien und Spanien⁹ untersucht die unterschiedlichen Erfahrungen der (Un-)Möglichkeit dieser Passage über das Meer. Um die Ambivalenz der spezifischen Erfahrung des maritimen Raumes deutlich zu machen, wählen sie das Bild des Fergendienstes der ›Übersetzung‹¹⁰, das zum einen recht wörtlich, im nautischen Sinne verstanden werden kann, zum anderen aber auch die Dimensionen und die Schwierigkeiten eines kulturellen Dialogs im ›dritten Raum‹ Mittelmeer deutlich macht.

Die übrigen Beiträge des Bandes widmen sich – jeweils am Beispiel ›Mittelmeer‹ – in vier größeren Einheiten den unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Aspekten von Grenzen, Grenzräumen und ihrer Überwindung. Unter dem Stichworten *Territorium - Grenze - Politische Einheit* untersuchen Anton Pelinka am Beispiel der Türkei und Ursula Mathis-Moser am Beispiel der französischsprachigen Migrationsliteratur die Frage von politisch-kulturellen Einheiten und ihren Abgrenzungsproblemen gegenüber alteritären Positionen von Transnationalität. Im zweiten Abschnitt – *Von der Wahrnehmung des ›Anderen‹ oder der (ge)doppelte Blick* – widmen sich die Althistoriker Robert Rollinger und Reinhold Bichler der Tradierung stereotyper Wahrnehmungsmuster des Mittelmeerraumes in antiken orientalischen Quellen und bei Herodot, wobei die Relativität der Urteile über das ›Eigene‹ und das ›Fremde‹ schon in diesen frühen Texten deutlich zutage tritt. Auch der dritte Arbeitsbereich des Bandes – *Stereotyp und Diskurs. Abgrenzungen und deren Brüchigkeit* – hat in den Beiträgen von Gerhild Fuchs, Angelo Pagliardini, Leona F. Cordey, Manfred Kienpointner und Wolfgang Scheffknecht die Relativität stereotyper Wahrnehmungsmuster zum Thema. Allerdings wird der Untersuchungsschwerpunkt hier in das Mittelalter und die frühe Neuzeit verlegt. Der vierte Abschnitt geht dagegen von einer anderen Prämisse aus und untersucht nicht die Grenzen des Mittelmeerraumes, sondern die faszinierenden Formen des mittelmeeerischen Kulturkontaktes durch Handel und Akkulturation bei den Phöniziern (Peter Haider) und den Vandalen und Herulanern (Roland Steinacher). Einen Ausblick in die Zukunft bringt der abschließende fünfte Abschnitt mit dem Beitrag des Soziologen Bernd Weiler, der über das *Unbehagen in der Multikultur oder Über die Bedeutung der Grenzen in der ›Neuen Völkerwanderung‹* nachdenkt. Weiler setzt dem grenzüberschreitenden Optimismus und der geforderten Selbstverständlichkeit globaler Lebensformen eine warnende Schlußthese entgegen, die zugleich das Anliegen und die Notwendigkeit des Bandes in eine einleuchtende Formel überführt:

Das Argument, dass diese Differenzen nur imaginiert sind und im Vergleich mit den bestehenden Gemeinsamkeiten eigentlich unbedeutend sind, das Argument, dass sprachliche, kulturelle und nationale Grenzen nicht zusammenfallen, dass Grenzen durchlässig sind, ja ›objektiv‹ gar nicht existieren, enthebt uns nicht der Aufgabe, die Menschen und ihre Grenzen ernst zu nehmen.

9 Der ebenfalls vorgestellte Andrea Camilleri paßt m.E. aus inhaltlichen, aber auch aus Generationsgründen nicht ins Bild, hier wäre z.B. Erri de Luca ein passenderes Beispiel gewesen.

10 Vgl. dazu Paul Celans Brief an Peter Schifferli, 1. April 1954: »Sie sehen: es handelt sich [beim Übersetzen; P.G.] – mitunter – um eine Art Fergendienst.« In: »Fremde Nähe«. Paul Celan als Übersetzer. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1997, 399.

In diesem Sinne kann der vorliegende Band insgesamt überzeugen. Die verschiedenen Beiträge sind mit großer Kompetenz geschrieben und geben dem interessierten Leser einen Einblick in die unterschiedlichen Facetten eines seit 3000 Jahren intensiv erschlossenen Kulturraumes. Gerade das Titelthema *Grenzen und Entgrenzungen* wird heterogen vorgestellt. Für das notwendige Projekt einer Kulturgeschichte des Mittelmeerraums und des transnationalen Kulturaustausches bietet der Band, wie oben schon erwähnt, zahlreiche instruktive Einzelanalysen und Beispiele auf hohem theoretischen Niveau. Zu wünschen wäre im Sinne einer Kultursynthese allerdings, daß sowohl die transnationale als auch die transhistorische Perspektive noch deutlicher betont worden wären. Lediglich der Eingangsbeitrag von Monika Schmitz-Emans leistet in dieser Hinsicht einen kulturhistorischen Rundumschlag. Alle übrigen Beiträge bleiben in ihren angestammten Bereichen: Während die historischen und alphilologischen Beiträge sich vor allem dem Zeitraum bis zur Frühen Neuzeit widmen, beschäftigen sich die Literatur- und Sozialwissenschaften vornehmlich mit der Gegenwartskultur. Hier wäre ein stärkerer komparatistischer Einfluß und der Mut zu einer – wenn auch vielleicht lückenhaften – Antwort auf die Frage, was denn mediterrane Kultur ist, wünschenswert gewesen. Dennoch ist dieser Band zumindest in der deutschsprachigen Wissenschaft eine Pionierleistung, von der hoffentlich weitergehende Impulse bei der Beschäftigung mit dem für die europäische Kultur grundlegenden Kulturraum ›Mittelmeer‹ ausgehen.

Peter Goßens

Stephan-Alexander Ditze: *America and the Americans in Postwar British Fiction. An Imagological Study of Selected Novels*. Heidelberg (Winter) 2006. 368 S.

Die Ergebnisse imagologischer Forschung stehen gelegentlich unter dem Verdacht, Literatur nur als Quellenmaterial für eine im Grunde soziologische Fragestellung zu funktionalisieren, ohne dabei den spezifischen Bedingungen, unter denen in der Literatur Bedeutung generiert wird, Rechnung zu tragen. Insofern gibt es eine ganze Reihe methodologischer Probleme und erkenntniskritischer Vorbehalte gegenüber der komparatistischen Imagologie, die wissen will, wie Selbst- und Fremdbilder der Nationen in der Literatur entstehen und verhandelt werden. – Es ist das Verdienst der gleichermaßen gründlichen wie verständlich geschriebenen Arbeit von Stephan-Alexander Ditze, die methodologischen Probleme der Imagologie nicht zu ignorieren, sondern der Methodenfrage etwa ein Drittel des Umfangs zu widmen. Allerdings begibt sich der Autor hier in ein an Untiefen reiches Gewässer. In einem ersten Teil wird ein »Critical Survey of (Comparative) Literary Imagology« geboten, der umfassend in die Fachdiskussion einführt. In einem zweiten Teil wird ein »Structuralist Approach to Literary Imagology« geboten, der eine neue Begrifflichkeit verwendet und detailliert das in den folgenden Studien von fünf diachron gewählten Texten der englischen Literatur benutzte Raster entwickelt. Es handelt sich aber nur in einem begrenzten Sinne um eine komparatistische Arbeit. Denn hier wird in nur einem Sprachraum operiert und ausschließlich die britische Perspektive behandelt. Aufgrund dieser Beschränkung läßt sich gewissermaßen von der Übertragung der komparatistischen Methode in die Anglistik sprechen. Dabei entfällt jedoch gerade der von Dyserinck so nachdrücklich geforderte »suprana-

tionale Standpunkt«, der als Kern komparatistischer Arbeit generell gelten kann. Diesen kritisiert Ditze hinsichtlich der geforderten kulturellen Neutralität, die selbst ein hochgradig kulturell kontingentes Konstrukt sei (vgl. 43). Außerdem, so argumentiert Ditze, »researchers trying to meet Dyserinck's standard would have a hard time divesting themselves from their own upbringing and socialization.« (ebd.) Sonst könne Supranationalität nur erreicht werden, wenn Forscher ausschließlich solche imagologischen Studien unternähmen, bei denen ihre eigene Nation nicht vorkomme. Dies hält Ditze für illusorisch und schlägt statt dessen vor, »imagological critics should simply be careful not to unconsciously grant their culturally determined underlying assumptions a foothold in their analyses.« (ebd.) Dieser hermeneutisch nicht sehr substantielle, gut gemeinte Ratschlag wird in dem darauffolgenden Unterkapitel, das den epistemologischen Status der literarischen Imagologie zu verhandeln verspricht, jedoch nicht weiter entwickelt. Stattdessen bestreitet Ditze der Imagologie den Status eines eigenständigen Forschungsgebietes oder gar einer eigenen Disziplin. Er ordnet sie vielmehr der Thematologie zu:

It might therefore not be too far-fetched to argue that literary imagology – or parts of its research program – form just a special branch of thematics or topos studies addressing a certain group of motifs or topoi, namely certain countries and their inhabitants as they continue to feature in literary texts throughout the centuries. (49)

Mit dieser terminologisch durchaus problematischen Zuordnung wird weder im ernsthaften Sinne ein erkenntnistheoretisches Problem gelöst, noch das der komparatistischen Methodologie: Denn die Imagologie als Teilbereich der Thematologie zu bezeichnen, verschiebt höchstens das disziplinäre Problem, da die Thematologie nun auch nicht gerade ein klar definiertes terminologisch konsolidiertes Terrain ist. Allein die implizite Gleichsetzung von ›motif‹ und ›topos‹ zeigt das mangelnde Problembewußtsein in diesem Bereich.

Wichtiger aber als die Positionierung innerhalb der Disziplin ist die terminologische Diskussion und Innovation, die der zweite Teil der methodologischen Ausführungen bietet. Hier wird unterschieden zwischen ›Image‹ und ›Stereotyp‹, was nicht durchgängig in der Fachdiskussion üblich ist. Vor allem aber kommt es zur Definition des neuen Begriffes ›imagene‹. Dieser Neologismus steht in Differenz zu dem von Leerssen gesetzten Begriff des ›imageme‹, womit Leerssen ein tief sitzendes Muster, eine Blaupause der nationalen Charakterisierungen meint.¹¹ Ditze schreibt dagegen:

[...] the use of the term ›image‹ in the current study will be limited to denoting the conception, idea or view a certain character featuring in a work of fiction or the (implied) author of that specific work of fiction himself holds and/or voices of his own country and its people (›auto-image‹) or of a foreign country and its people (›hetero-image‹). A national image should be regarded as a cluster of features, that is image facets or, to coin a new term, ›imagenes‹ which are applied by a *single* person or character to a certain country and its people, be it his own country (›auto-imagenes‹) or a foreign country (›hetero-imagenes‹). (51)

11 Leerssen, Joseph Theodoor: The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. In: Poetics, Bd. 21.1 (2000), 265-292, hier 270 und 279.

Auto- und Hetero-Image einer Nation setzen sich aus den Bausteinen der ›imagenes‹ zusammen, die ihrerseits nicht normativ verstanden werden dürfen. Die Wertigkeit jedes einzelnen ›imagenes‹ hängt vom jeweiligen Kontext ab. Ditze führt als Beispiel die amerikanische Vulgarität an, die einerseits als Mangel an Kultur negativ oder als Befreiung von sozialen Restriktionen positiv besetzt sein kann oder auch neutral bewertet wird. Die Semantik eines ›imagenes‹ kann als Substanz, seine Wertigkeit als Akzidenz begriffen werden (vgl. 52). Das heißt also, daß die ›images‹ in einzelne ›imagenes‹ aufgespalten werden, um eine Vergleichbarkeit der einzelnen Elemente zu ermöglichen. Wichtig ist weiterhin die Unterscheidung von ›Image‹ und ›Stereotyp‹: Dem ›image‹ gegenüber definiert Ditze die ›stereotype‹ als nicht-individuell:

[...] the notions ›image‹ and ›stereotype‹ can be established as distinct categories of analysis on the basis of two *causae partitionis*. Firstly, an image – defined as a cluster of features or imagenes – is always held or voiced by an *individual* be it a fictitious character or the (implied) author himself while a stereotype is a cluster of features that, by definition, remains *invariant* and resistant to change for a certain period of time while an image is a potentially *variant* cluster of features. Stereotypes are those features regarded as ›typical‹ of a certain country and its people that have attained invariance in the sense of Blaicher's ›konstante Dominanten‹¹² due to repetition and processes of intertextuality. (55)

Da jedoch eine vollständige Konstanz der Stereotypen nicht zu erwarten ist, spricht Ditze eher von ›stereotypical features‹, die in den Werken verschiedener Autoren durch die Geschichte immer wieder auftauchen. Insgesamt wird also zwischen dem ›image‹ (individuell und veränderlich), das aus ›imagenes‹ besteht, und der ›stereotype‹ (überindividuell und weitgehend unveränderlich) unterschieden. Diese Differenzierung erscheint als durchaus sinnvoll, und es wird abzuwarten sein, inwiefern sie in der Fachdiskussion aufgenommen wird. Mit dieser begrifflichen Klärung ist für Ditze jedoch nur die Grundlage einer strukturalistischen Untersuchung geschaffen, die sich im weiteren auf eine ganze Reihe hier nur teilweise zu nennender, aber im Detail nicht zu diskutierender Strukturmerkmale der ›imagenes‹ richtet. Dabei bezieht sich Ditze lediglich auf die Realien¹³ (56), nicht aber auf die Handlung der analysierten Romane. Das entwickelte Modell wird als transhistorisch und universell angesehen und unterscheidet zwischen der »Personal Dimension«, der »Transpersonal Dimension« und der »Non-Personal Dimension«. Diese werden wiederum in unterschiedliche Substrukturen aufgelöst, die nur tabellarisch zu erfassen sind. Beispielfhaft sei genannt, daß die »Personal Dimension« wiederum in die »Exteriority (Physical Body)«, die »Sociality (Diachronic and Synchronic Relations)« und die »Interiority (Psyche)« zerfällt. Diese werden in mehrere und nicht abgeschlossene Untereinheiten zerlegt, was zu einem Schaubild führt (58), das keineswegs den Eindruck erweckt, vollständig oder umfassend zu sein. Die einzelnen Strukturmerkmale werden in unterschiedlicher Ausführlichkeit erläutert und bilden das Raster, mit dem die fünf gewählten Romane untersucht werden. Jeweils ein Werk aus jeder Dekade der Nachkriegszeit wird diesem Muster entsprechend auf die jeweiligen ›images‹ und die diese konstituierenden ›imagenes‹ hin untersucht. Schließlich werden aus den mindestens in zwei verschiedenen Romanen vorkommen-

12 Blaicher, Günther: Das Deutschlandbild in der englischen Literatur. Darmstadt 1992, 6.

13 »Characters and items of setting« nach Chatman, Seymour: Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, London 1978, 19.

den ›imagines‹ die nationalen Stereotypen rekonstruiert und in einer Tabelle aufgeführt, die der oben genannten Struktur entspricht. Bei den gewählten Romanen handelt es sich um:

Evelyn Waugh's *The Loved One: An Anglo-American Tragedy* [TLO] (1948),
 Graham Greenes *The Quiet American* [TQA] (1955),
 Kingsley Amis' *One Fat Englishman* [OFE] (1963),
 David Lodge's *Changing Place: A Tale of Two Campuses* [CP] (1975),
 J.G. Ballards *Hello America* [HA] (1981).

Für die oben schon genannte Kategorie ›Personal Dimension/Exteriority (Physical Body)‹ ergeben sich folgende Ergebnisse:

›standardization (TLO, TQA, HA)‹,
 ›uniformity (TLO, TQA, HA)‹,
 ›artificiality (TLO, TQA)‹,
 ›sterility (TLO, TQA)‹,
 ›heterogeneity (OFE, CP)‹.

Die hier zitierte tabellarische Zusammenfassung steht selbstverständlich nicht monolithisch im Text, sondern wird ausführlich in den entsprechenden interpretatorischen Passagen erarbeitet und diskutiert. Die Textinterpretation ist außerordentlich interessant und ergiebig, wenn auch stellenweise allzu ausführlich. Daß jeder einzelne Roman in das starre strukturalistische Analyseraster gebracht wird, fällt dabei über weite Strecken kaum auf. Die Rekonstruktion der Stereotypen nimmt dagegen kaum mehr als zehn abschließende Seiten in Anspruch. So werden also gut hundert Seiten Methodologie von jeweils etwa fünfzig Seiten für jeden der fünf Romane gefolgt, während auf den letzten zehn Seiten das Destillat gewonnen wird. Für den Leser – wie der Rezensent hier die eigene Lektüre mutig zu verallgemeinern wagt – eine seltsame Erfahrung. Der starke Gegensatz zwischen der strukturalistischen Methode auf der einen Seite und der in die äußere Form dieser Methode gebrachten Interpretation der Romane auf der anderen Seite wollen nicht recht zusammenfinden. Die Tabelle spiegelt keineswegs die Lektüererfahrung wider und läßt eine gewisse Ratlosigkeit zurück, da die Nennung der Stereotypen in der Tabelle nichts mit dem komplexen Vorgang der literarischen Bedeutungskonstitution zu tun hat: Daß in allen fünf Romanen stereotyp Amerikas ›material affluence‹ (355) aus britischer Perspektive konstatiert wird, ist weder überraschend, noch bedarf es zu dieser Erkenntnis der Lektüre der Romane. Wie das Einkommensgefälle in den einzelnen Texten literarisch funktioniert, ist dagegen jeweils höchst spannend. Als Fazit bleibt die Frage, inwieweit der große methodische Aufwand der strukturalistischen Analyse im Verhältnis steht zu den Ergebnissen und ihrer Qualität. In Zeiten des Methodenpluralismus mag die Rückbesinnung auf den Strukturalismus als Retrogeste gar modischen Reiz haben, aber ob sie zukunftsweisend ist, mag bezweifelt werden. Dies sei gesagt, ohne die Verdienste der Arbeit um die Fachdiskussion und im interpretatorischen Detail zu schmälern!

Pascal Nicklas

Jost Eickmeyer u. Sebastian Soppa (Hg.): *Umarmung und Wellenspiel. Variationen über die Wasserfrau*. Overath, Witten (Bücken & Sulzer) 2006. 317 S.

Die Idee des vorliegenden Sammelbandes ist den beiden Herausgebern durch ein Seminar der Sommerakademie der Studienstiftung des Deutschen Volkes vermittelt worden, das von Gabriella Rovagnati (Università degli Studi di Milano) geleitet wurde. Das Resultat solcher Vermittlung sind zwölf Beiträge zum Thema »Nixen, Nymphen, Sirenen, Melusinen, Undinen, Seejungfrauen, Rusalki, Vili, Najaden, Nereiden, Okeaniden, Seegespenster, Apsaras, Mami Watas.« Natürlich wird eine Systematisierung angestrebt. Die Herausgeber vermerken in ihrem Vorwort:

Im Kern sind all diese Wasserfrauen Naturwesen, die eine höchst unterschiedliche Beziehung zum Urelement unterhalten: sei es, dass sie einen Fischschwanz haben, um das Wasser zu bewohnen, sei es, dass sie ihre Opfer dorthin locken, oder sei es, dass sie sich zwar auf festem Land bewegen, jedoch dem Wasser entstammen. So breit das Spektrum dieser Phantasieschöpfen ist, so verschieden, ja widerstrebend sind die Wesenszüge der Wasserfrau: Einmal ist sie in Gestalt der Sirenen Verderberin, ein andermal in Gestalt der kleinen Seejungfrau Lebensretterin. Sie trägt in sich die Sehnsucht nach einer Seele oder sie lebt als unpersönliches Naturgeschöpf dahin; sie will aus dem Natürlichen zur Menschenvelt heraustreten (Undine) oder sie bleibt zurückgezogen im Elementarischen (Nixe). (8)

Es fehlt auch nicht, zur Einstimmung, der Eintrag über »*Nympha aquatica*« aus dem *Magnum Bestiarum Occultum* (in Wahrheit eine ludistische Novität unserer Zeit). Kurzum: Das Projekt, das hier realisiert wurde, ist eine Freude für den Komparatisten. Der von den Beiträgen abgesteckte Zeitraum reicht vom Mittelalter bis in unsere Gegenwart. Am Beginn stehen zwei Gedichte des griechischen Surrealisten Odysseas Elytis (1911-1996, Nobelpreis 1979) in deutscher Übersetzung von Gerhard Vöpel, und am Ende »Mythen heute - Die Wasserfrau im Fantasy-Rollenspiel« (Fabian Geier) und »Der Sirenenmythos in der »Dialektik der Aufklärung«« (Sebastian Soppa). Dazwischen informieren Benz Gebert über »Die Fremde von Nebenan. Sirenen in der mittelalterlichen Literatur zwischen Allegorese und Mythos«, Daniel Schneider über Conrad Gessners Meermenschen und Jost Eickmeyer über »Ein Nixengedicht aus dem siebzehnten Jahrhundert, samt einem eingehenden Gutachten des Doktor Andreas Libavius von 1615/1616«, Gabriella Rovagnati selbst schreibt über »Rudolf Hangelstanges deutsche Version von Boccaccios *Ninfale fiesolano*«. Die Romanistik ist des weiteren vertreten mit Stefan Liebermanns Ausführungen über Jean Giroudoux' Schauspiel *Ondine*. Lena Stevkers anglistischer Beitrag behandelt »Die Melusine-Sage in A.S. Byatts *Possession* als Kritik am viktorianischen Frauenbild«. Hervorgehoben sei, dass auch die Slawistik zum Zuge kommt, was sich nicht von selbst versteht. Hier liefert Maria Deppermann den entscheidenden Beitrag: »Rusalka - Nixe der Slawen. Zur Imago der nicht kanonisierten Frau in der russischen Literatur von der Romantik zur Moderne«. Auch Filmwissenschaft und Musikwissenschaft fehlen nicht. Matthias Hurst untersucht »Film-Nixen als Anima-Figuren« am Beispiel der Filme *Splash* (USA 1984, Regie: Ron Howard) und *Dagon* (Spanien 2001, Regie: Stuart Gordon). Howard präsentiert eine romantische Liebesgeschichte mit komödiantischen Elementen, Gordon hingegen einen Horrorfilm, der auf zwei Erzählungen von H.P. Lovecraft basiert. Melanie Unsel schlägt eine Brücke von der Musikgeschichte zur Kunstgeschichte, untersucht »Muschel, Schwan und Wasserfrau in Rimskij-Korsakovs Oper *Sadko*« und geht dem Echo

dieser Oper in den Bildern von Michail Vrubel nach.

Eine zehnteilige Bibliographie, die den Ehrgeiz einer einschlägigen Auswahl hat, beschließt den begrüßenswerten Band mit Hinweisen zu Anthologien und Kompilationen, zu klassischen wie auch randständigen Primärtexten und zur Forschung. Den Herausgebern ist mit diesem Sammelband nicht nur eine ansprechende Einführung in ihr Thema gelungen, sondern auch dessen systematische Ausrichtung, die für alle weitere Beschäftigung mit dem »Damenvölkchen, das eine ausgeprägt Nähe zum Wasser hat«, von Nutzen sein wird.

Horst-Jürgen Gerigk

Carolin Fischer: *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg (Winter) 2007. 349 S.

Der Titel von Carolin Fischers soeben erschienener Studie über Liebeslyrik (mit der sie sich an der Universität Potsdam habilitierte) klingt nicht zufällig an Philippe Lejeunes »autobiographischen Pakt« an: Beschreibt Lejeune damit eine durch textuelle und paratextuelle Signale ausgelöste implizite Übereinkunft zwischen Text und Leser/-in über den Status des Textes als Autobiographie, so meint Carolin Fischer eine Übereinkunft, die »die Trennung zwischen Text- und Autorebene immer wieder verschwimmen lässt« (12). Denn, so ihr Ausgangspunkt, zwar sei die Unterscheidung zwischen Autor und Sprecherinstanz längst auch in Bezug auf die Lyrik üblich. Dennoch sei immer wieder festzustellen, »welche Resistenz nichtsdestoweniger biographistischen Tendenzen der Auslegung innewohnt.« (11) Das ›Ich‹ des lyrischen Textes, so die Ausgangsthese, habe nämlich eine Doppelfunktion: es trete sowohl als ›amator‹ als auch als ›poeta‹ auf. Als ›poeta‹ nehme es innerhalb des Textes diejenige Rolle ein, die der Autor des Textes in der Realität einnimmt. Darum werden die poetologischen Äußerungen des Textes als solche des Autors gelesen, was wiederum dazu beitrage, diese (vermeintliche) Identität von ›poeta‹ und Autor auch auf den liebenden Sprecher, den ›amator‹, zu übertragen.

Carolin Fischers ausführliche kritische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Lyrikdefinitionen sowie vor allem mit den einschlägigen Forschungspositionen und Terminologien zum Thema Autor/Sprecher im besonderen in Germanistik, Romanistik und Anglistik macht deutlich, welch unterschiedliches Interesse dem Thema entgegengebracht wird und dass noch immer eine einheitliche Definition fehlt. Das in der Germanistik übliche ›lyrische Ich‹ bleibe unscharf, der angelsächsischen ›speaker‹ unterscheide nicht zwischen der Sprecherinstanz in Lyrik und Prosa. Darum entscheidet sich Carolin Fischer für den Begriff ›poetisches Ich‹: »Das poetische Ich ist eine Figur des Autors, die sich in einem Gedicht in der ersten Person Singular äußert und damit gemäß der Logik des Textes diesen produziert, d.h. sie tritt implizit als Verfasser von Poesie in Erscheinung«; das poetische Ich habe also die Funktion des ›poeta‹ inne (71). Es sei diese Textlogik, die dazu führe, dass das poetische Ich von Rezipienten oft mit dem Autor gleichgesetzt bzw. mit ihm verwechselt werde, zudem es oft so gestaltet sei, dass man es nicht eindeutig vom Autor unterscheiden könne (Konzentration auf Ge-

fühlsaussagen, Mangel anderer identifikationsfördernder Faktoren, 72). Diesen Prozess bezeichnet die Verf. als *impliziten* poetischen Pakt, wohingegen sie vorschlägt, dann von einem *expliziten* poetischen Pakt zu sprechen, wenn das Ich sich unmissverständlich als Verfasser der jeweiligen Verse äußere (73).

Die folgenden Kapitel sind jeweils einem der großen Liebeslyriker der europäischen Literatur gewidmet: Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare (der leider in der Kapitelüberschrift nicht genannt wird) und schließlich vergleichsweise kurz, im letzten Kapitel »Conclusio Ausblick auf die Moderne«, Baudelaire. Detaillierte Einzelanalysen werden mit der Struktur der jeweiligen Gedichtsammlung verbunden und konsequent auf die Frage nach dem Verhältnis von Text, »amator« und »poeta« bezogen. Die Ergebnisse sind meist, wenn auch nicht in jedem Fall, überzeugend.

In Ovids *Amores* produziere die konsequent durchgeführte Doppelung des Ich in die Rollen von »poeta« und »amator« eine durchgängige Spannung; wo der »amator« erfolglos sei, habe der »poeta« Erfolg. Im Gegensatz dazu mache Petrarca gleich zu Beginn des *Canzoniere* die Einheit des »poeta« mit dem »amator« zum konsequent realisierten Grundprinzip des ganzen *Canzoniere* (vgl. das Einleitungsgedicht), obgleich er der eigenen Authentifizierungsstrategie fortwährend widerspreche. Ronsard positioniere sich zwischen Ovid und Petrarca; auch bei ihm werde der poetische Pakt gleich zu Beginn und im Vergleich zu den anderen am überzeugendsten realisiert. Shakespeare hingegen schließe den poetischen Pakt »sukzessiv«, gleichsam in Clustern, und mittels des Kunstgriffs, ein Konkurrenzverhältnis zur Figur eines »rival poet« zu inszenieren, gelinge es ihm,

Liebeslyrik zu schreiben, in der oberflächlich betrachtet fast nur von Dichtung die Rede ist, was zu einer Verquickung der beiden Rollen des Ich führt, die den poetischen Pakt so überzeugend gestaltet, dass es nur verständlich ist, dass Shakespeares *Sonnets* ihre Interpretationen bis heute immer wieder zu biographistischen Rückschlüssen verleiten. (298)

Baudelaire schließlich greife in den *Fleurs du Mal* besonders dann auf Vorbilder – insbesondere Petrarca's *Canzoniere* – zurück, wenn er seinem Publikum den poetischen Pakt anbiete. Nicht obzwar, sondern gerade *weil* die *Fleurs du Mal* die Autonomie der Dichtung betonen, erscheine der poetische Pakt um so unauflöslicher geknüpft.

Grundsätzlich gelingt der Studie der Nachweis der These, die Instanz des poetischen Ich und die damit verbundene Textlogik habe nicht nur beim Publikum, sondern auch in der Literaturwissenschaft immer wieder die (oft implizite) Gleichsetzung von poetischem Ich und Autor zur Folge. Nicht gänzlich überzeugt bin ich freilich davon, dass das skizzierte Konzept des poetischen Ich das Ich der Lyrik grundsätzlich vom Ich eines Erzähltextes unterscheidet. Denn auch dieses Ich erscheint ja Verfasser seines Textes – es sei nur an die endlose literaturwissenschaftliche Diskussion um das Ich in Marcel Prousts Roman *A la recherche du temps perdu* erinnert. Hier wäre in einer gattungstheoretischen Studie noch einmal nachzufragen.

Der konsequent komparatistische Ansatz (wenn auch mit einem deutlichen Schwerpunkt auf den romanischen Literaturen) identifiziert das thematisierte Phänomen und seine Relevanz als europäisches und trägt zur Profilierung der einzelnen Dichtungen – in synchroner wie diachroner Perspektive – bei. Darüber hinaus wird die Arbeit gleichsam *en passant* zu einer vergleichenden literaturtheoretischen Studie, denn in der Diskussion der disparaten Forschungstraditionen bezüglich des »lyrischen Ich«, »sujet lyrique«, »lo lirico« oder »speaker« wird deutlich, wie wenig die Einzelphilologien zuweilen

Diskussionen aus den benachbarten Disziplinen aufnehmen und fruchtbar machen. Carolin Fischer gelingt hier eine überzeugende komparatistische Engführung verschiedener Ansätze.

Gertrud Lehnert

Gerald Gillespie: *Echoland. Readings from Humanism to Postmodernism*. Brüssel, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien (Peter Lang) 2006 (=New Comparative Poetics, Vol. 19). 334 S.

Echoland, der Titel von Gerald Gillespies rezentem Band mit Abhandlungen zur Vergleichenden Literaturwissenschaft, ist selbst ein Echo: Er wurde bei Joyce entlehnt (genauer: aus *Finnegans Wake*), dessen Werk für Gillespie exemplarisch die neuzeitliche Literatur in ihrer Vielschichtigkeit und Polyfunktionalität repräsentiert.¹⁴ Gillespie begreift und kommentiert literarische Werke als ein doppeltes Echo: als eines der literarischen Tradition, aus deren Horizont auch und gerade die Vertreter sich als dezidiert modern verstehender Schreibweisen zu verstehen sind, sowie als eines der Kulturen selbst, aus deren vitalen Zusammenhängen sie hervorgehen und auf die sie sich aus reflektorischer Distanz beziehen. Im Fokus der vorgelegten Analysen stehen die echoartigen Reflexe weltliterarischer Werke auf ihre Vorläufer, und der Verf. erörtert diese Reflexe vor allem anhand jener Spuren, welche bedeutende literarische Gestalten bei ihrem Weg durch die Weltliteratur gezogen haben – auf Routen, welche direkt oder auf Umwegen, explizit sichtbar oder verborgenerweise vom Humanismus bis in die Postmoderne führen. Die 18 jeweils selbständigen, wenn auch thematisch miteinander vernetzten Abhandlungen sind Erkundungszüge auf dem Territorium der neuzeitlichen Literatur, die ihren Ausgangspunkt von verschiedenen, einander ergänzenden Fragestellungen nehmen und jeweils der Exploration eines bestimmten thematischen Feldes dienen. Daß sie als Kapitel ausgewiesen werden, unterstreicht den Gedanken ihrer Kohärenz. Dabei ist Gillespies Buch insofern auch selbst ein Echo-Land, als es auf einer Reihe früherer Publikationen beruht, die sich hier zusammengestellt finden, um als Ensemble einen Schallraum für die literarische Moderne zu bilden.

Die transtextuell agierenden Gestalten Faust, Hamlet, Don Quijote und Don Juan sowie ein romantisierter und modernisierter Ödipus sind bei der Kartierung des weitläufigen Raumes Gillespies wichtigste Reiseführer. Ihre Bedeutung für die Selbstverständigung des neuzeitlichen Bewußtseins und für dessen literarische Artikulation wird sowohl in ihnen speziell gewidmeten Abhandlungen erörtert (vgl. Kap. II: »Domesticating Don Juan«, Kap. XI: »Romantic Oedipus«, Kap. XII: »Faust en Pataphysicien«) als auch anhand panoramatisch entfalteter intertextueller Geflechte evident gemacht. Eine Reihe von Kapiteln ist schwerpunktmäßig modernespezifischen Themen und Diskursen gewidmet (vgl. Kap. IV: »Onward to Brave new Worlds«, Kap. VI: »The Fine Art of Erotic Dreaming«, Kap. VII: »Anticipations of Rousseau in the Philosophic Poetry of His Countryman Albrecht von Haller«, Kap. VII: »Agents and Agency of History in

¹⁴ Vgl. dazu auch Gillespie, Gerald: Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context. Washington, D.C. 2003, sowie das abschließende Kapitel des vorliegenden Bandes: »Entering Echoland«.

Romantic Literature«, Kap. X: »Mysterious and Terrifying Others since Late Romanticism«). Weitere Kapitel fokussieren Strategien neuzeitlicher, moderner und postmoderner Selbstverständigung im Medium literarischen Schreibens (Kap. V: »Imagined, Witnessed, and Enacted Pagan Frolics«, Kap. XIV: »Difficult Byways on the Road to Modernity«). Einen wiederum anderen Zugang zum intertextuellen Echoland der Literatur eröffnen Studien zu spezifischen Schreibweisen (Kap. I: »The Relevance of Irrelevance. Games and Puzzles in the Humoristic Tradition since the Renaissance«, Kap. XV: »Multilingualism in the High Modernist Novel and Poem«, Kap. XVII: »Postmodern Mannerism. Context in Text and Text as Pretext in Barth and Donoso«). Ein Schwerpunkt auf autoreflexiven Modellierungen des Künstlers darf in einer Bestandsaufnahme moderner Diskurse, Themen und Schreibweisen nicht fehlen (vgl. dazu Kap. XVI: »Portraits of the Artist as a Young Siegfried. Mann's Felix and Joyce's Stephen Approach the Supreme Mysteries«).

Daß sich Gillespie (und mit ihm der Leser) auf seiner Entdeckungsreise stets auf dem Boden der analysierten und verglichenen Texte selbst bewegt und sich als deren eigenes Echo versteht, sei besonders hervorgehoben. Aus so verschiedenartigen Landschaften zusammengesetzt und so unterschiedlich schwer begehbar das weitläufige Echoland der neuzeitlichen Literatur auch ist – Gillespie zeichnet Routen vor, deren Verfolgung dem Leser wichtige Orientierungen bietet, vor allem darum, weil die begangenen Wege immer wieder zu Aussichtspunkten führen, von denen aus sich größere Teile des gesamten Geländes panoramatisch überschauen lassen. Und der weite Horizont, der die frühneuzeitlich-humanistische und barocke sowie die moderne und postmoderne Literatur umspannt, bleibt als Bezugsrahmen stets gegenwärtig.

Monika Schmitz-Emans

Eva Hausbacher u. Lyubov Bugaeva (Hg.): *Ent-Grenzen. Za predelami. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Intellektual'naja èmigrazija v ruskoj kul'ture XX veka*. Frankfurt a. M. (Lang) 2006. 220 S.

Fragen der Kulturbegegnung werden für die komparatistische Forschung immer relevanter, allein schon aufgrund der aktuellen Situation der Globalisierung und der damit verbundenen Verschmelzung, Berührung und Überlappung verschiedener Kulturen und Literaturen. Neueste Erkenntnisse im Bereich der interkulturellen Forschung liefert der literatur- und kulturwissenschaftlich orientierte Sammelband *Ent-Grenzen. Za predelami. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Intellektual'naja èmigrazija v ruskoj kul'ture XX veka*. Bereits der in zwei Sprachen gehaltene Titel weist auf die Berührung zweier verschiedener Kulturkreise hin und macht den Sammelband sowohl für die russischsprachige als auch für die deutschsprachige Forschung interessant, besonders aber für jene Wissenschaftler, die beider Sprachen mächtig sind. Die im Titel angedeutete Zweisprachigkeit erstreckt sich außerdem über die beiden Einleitungen und Beschreibungen auf dem Buchdeckel, was auf ein großes Engagement seitens der Herausgeberinnen schließen lässt. Die zwölf Aufsätze sind ebenfalls in zwei Sprachen verfasst, und so beinhaltet der Band neben fünf deutschen außerdem sieben russische Abhandlungen.

Die Herausgeberinnen sind Eva Hausbacher und Lyubov Bugaeva, beide derzeit am Fachbereich für Slawistik der Paris-Lodron-Universität Salzburg als Literaturwissenschaftlerinnen tätig. Während sich Hausbacher vorwiegend mit Fragen der Interkulturalität, Postcolonial Studies und postsowjetischen Literatur beschäftigt, engagiert sich Bugaeva in den Bereichen der Komparatistik, Intertextualität, Philosophie und Anthropologie der Literatur. In diesem Sammelband bündeln sie ihre Interessen und vereinen zwölf Beiträge eines im April 2004 in Salzburg stattgefundenen Symposiums zum Themenkreis der intellektuellen Emigration und dem damit verbundenen künstlerischen Schaffensprozess in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Der Intellektuelle nimmt hierbei grundsätzlich eine Position zwischen zwei Welten ein, von wo aus er seine innere Spannung zwischen Heimat und Fremde thematisieren und fruchtbar machen kann.

Die Gliederung der zwölf Aufsätze erfolgt in vier thematischen Blöcken: Der erste Abschnitt bildet durch die Ausführungen der Autoren Bogomolov, Berg, Bugaeva und Lebedev das terminologische und theoretische Gerüst und trägt den Titel »Russische Emigration: Allgemeine Fragestellungen«. Dieser Block ist zwar in russischer Sprache verfasst, dennoch muss man sich den Schwierigkeiten ob der eventuell fehlenden Sprachkenntnisse dank der von den Herausgeberinnen im Vorwort gebotenen knappen, aber dennoch sehr ergiebigen und erfreulichen Zusammenfassungen der jeweiligen Aufsätze nicht zur Gänze fügen.

Den Anfang macht Nikolaj Bogomolov (23–40), welcher mit den diachron gesetzten Eckpfeilern 1918–1923, 1945 und 1970er Jahre (bis zur Perestrojka) drei Emigrationswellen im 20. Jahrhundert konstatiert und in seiner Analyse feststellt, dass es innerhalb dieser Bewegungen bei den Emigranten unterschiedliche Tendenzen der Bewältigung und der Beziehung zum sowjetischen Ausgangsland gibt. Relevant für literarische Folgeuntersuchungen sind vor allem seine Einordnung von Persönlichkeiten wie Ėrenburg, Repin oder Nabokov in die Dynamik der Emigrationswellen. Michael Berg (41–50) geht einen Schritt weiter und untersucht primär die Beziehung zwischen äußerer und innerer Emigration, wobei letztere seiner Ansicht nach eng mit Strategien des neben der offiziellen Kultur existierenden kulturellen Undergrounds in Verbindung steht. Er sieht in der Literatur die Aufhebung sämtlicher Grenzen und die Möglichkeit einer Distanz zur sowjetischen Realität, ohne gleichzeitig das Land verlassen zu müssen. Wünschenswert wäre zwar ein noch tieferes Eintauchen in die Thematik, dennoch stellt Bergs Untersuchung einen empfehlenswerten und einen von eigenen Erfahrungen geprägten Einblick in die Wechselbeziehungen von russischer bzw. sowjetischer Gesellschaft und daraus resultierender Literatur dar. Im nächsten Aufsatz versucht die Herausgeberin Lyubov Bugaeva (51–72) eine Verknüpfung der Emigrationsproblematik mit auch in der Komparatistik rezenten Diskussionen über Cultural Studies. Interessant ist vor allem die Ausführung ihrer These, wonach postsowjetische Schriftsteller wie Šiškin, Lebedev oder Rybakova nicht mehr das Unbehaustsein als Ausweg wählen (und hier knüpft sie indirekt an Berg an), sondern die Grenze durchbrechen, sich durch bewusste Mechanismen in den Raum einschreiben und ihn so neu definieren. Schreiben wird auf diese Weise zu einem Prozess der Kompensation und der Suche nach einem angenehmeren Lebensraum. Bugaeva fundiert ihre Anschauungen durch zahlreiche Bezüge zu verschiedenen Literaturtheorien (Said, Freud, Eco, Lacan) und Primärtexten (vor allem Nabokov). Ebenfalls im Themenkreis der Schriftstellersituation in der russischen Kultur bewegt sich Andrej Lebedev (73–86), der zugleich sein eigenes

Schicksal in der zeitgenössischen russischen Diaspora verdeutlicht. Schreiben dient als Perspektive einer möglichen Bewältigung der Entfremdung, doch zur Publikation bleibt den Emigranten oft nur die Flucht in die Weiten des Internets oder aber die klare Entscheidung für jene Kultur, in der man eine Publikation anstrebt. Anfangs mag der Aufsatz zwar vielleicht den Eindruck erwecken, Lebedev wolle seine Schriften präsentieren, doch geht es vordergründig um die Beschreibung der beklemmenden Schwierigkeit, als Schriftsteller in der Diaspora erfolgreich zu sein.

Gänzlich in deutscher Sprache offenbart sich anschließend der zweite Abschnitt, der mit Hausbacher, Tippner, Lange und Parnell die »Entfremdung als literarisches Phänomen« untersucht und verschiedene Schriftsteller präsentiert. Den Auftakt macht die Herausgeberin Eva Hausbacher (87-104), welche dem Exil sowohl eine kreativ-schöpferische (vgl. Adorno, Said) als auch eine leidvolle Komponente abgewinnen kann. Schmerz und Befreiung liegen in der Exilthematik oft sehr nahe beieinander und besonders eine komplette Entwurzelung mündet meist in einen schmerzhaften Identitätsverlust, denn »das Exil ist ein Ort, der sich auf keiner Landkarte findet« (87). Hausbacher bezieht sich in ihren Ausführungen insbesondere auf Elisabeth Bronfen und erläutert Kunst und Literatur als Ausdruck von Exil, wobei primär eine metaphorische Verwendung als sinnvoll betrachtet wird. Als Verdeutlichung dieser These dient Hausbacher in Folge Vladimir Nabokovs englischsprachiger Roman *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), wo realer und metaphorischer Exildiskurs deutlich vermischt werden. Ausgehend von einer Begegnung zwischen Elsa Triolet und Viktor Šklovskij (1922) beschreibt Anja Tippner (105-128) das Exil als Lebensform und Metapher, da beide neben Isolation und Fremdheit der Emigration ein positives künstlerisches Potential abgewinnen können. Tippner vergleicht Texte von Triolet und Šklovskij, welcher anders als Triolet zum Heimkehrer wird, und manifestiert als Exilparadigma drei Aspekte: Leiden an der Deplatizierung, Nostalgie und deren Sublimierung im Schreiben. Letztere bietet einen einigermaßen versöhnlichen Ort für den Exilanten. Ulrike Lange (129-144) betont anhand des Schriftstellers Zinovij Zinik in ihrem Aufsatz die Gemeinsamkeiten von innerer und äußerer Emigration. Zinik trat neben seinem Rückzug in inoffizielle Kreise ein reales Exil in Israel an und schrieb programmatisch seinen Roman *Peremeščennoe lico* (1985), dessen komplexe Handlung Lange sehr ausführlich schildert. Daran anknüpfend bringt sie zunächst Erfahrungen und Stationen des Protagonisten in den Kontext der Exilthematik, um anschließend dessen Situation und Geisteshaltung vor und nach der realen Emigration durch das Prisma der intellektuellen Emigration zu beleuchten. Langes Arbeitsweise ist stark mit einer bildhaften Symbolik behaftet: so wird das Schielen des Protagonisten für sie zum Ausdruck einer verdoppelten Wahrnehmung, und ein vorkommender Drehstuhl avanciert zur Metapher für Ortlosigkeit und Bewegung. Christina Parnell (145-172) beschäftigt sich im Kontext der Emigration mit aus dem Zentrum des russischen Kulturdiskurses gedrängten Personengruppen (Frauen, Juden, Homosexuelle) und führt hierzu passend einen kurzen Abriss zur jüdischen Geschichte durch. Die untersuchten Autoren Juzefovskaja, Kanovič und Rubina stellen sich in ihren Identitätserzählungen die stets duale und doch zentrale Frage, ob ihre Figuren eine neue Heimat bekommen oder fremd bleiben.

Die beiden Salzburger Absolventen Sibille Rigler und Alexander Höllwerth vereinen im dritten Abschnitt »Emigration und Marginalität« ihre nicht vordergründig literarischen Erkenntnisse. Sibille Rigler (173-186) misst dem Thema Marginalität in ihrem Aufsatz große Bedeutung bei und betont anhand Vladimir Nabokovs berühm-

ten Romans *Lolita* (1955) und der gleichnamigen Verfilmung (1997) des amerikanischen Regisseurs Adrian Lyne (im Vorwort fälschlicherweise *Eduard* Lyne) die Rolle der Sexualität, die Humbert Humbert aufgrund seiner pädophilen Neigung in eine Außen-seiterrolle führt. Rigler sieht in ihm die Figur des ewigen Emigranten par excellence und stellt die These auf, er suche als einzig versöhnlichen Ausweg seine persönliche Heimat bei Lolita. Die Analyse behält dank Riglers vorwiegend komparatistischen Zugangs stets die Ambivalenz zwischen Film und literarischer Vorlage im Auge. Alexander Höllwerth (187–204) widmet sich einem komplexeren Thema, indem er die Emigration aus dem sakralen russisch-eurasischen Imperium beleuchtet und geosophische bzw. geopolitische Konstruktionen bei dem radikalen zeitgenössischen russischen Philosophen Aleksandr Dugin untersucht. Die heutige Situation beschreibt Höllwerth als chaotische Vielheit und verdeutlicht so Dugins Kritik am Westen bzw. Kritik an der Moderne, die in Russland einen Verlust von Ganzheit und Heimat bewirkt habe. »Der moderne Abendländer ist demnach der Emigrant schlechthin« (191), lautet Höllwerths zentrale Lesart von Dugins Thesen, die er basierend auf der Guénonschen Dichotomie von Tradition und Moderne und auf Dugins Anschauungen in einem sehr theoretischen und philosophischen, aber dennoch greifbaren und spannenden Diskurs entfaltet.

Der letzte Abschnitt »Postscript: Rückkehr in die Heimat« bewegt sich auf einer weniger theoretischen Ebene und ist dem im Exil lebenden Schriftsteller Michail Šiškin gewidmet. Nach einigen einleitenden anthropologischen Gedanken von Lyubov Bugaeva (205–212) kommt Michail Šiškin (213–216) selbst zu Wort, um sein Leben als Russe im Exil zu thematisieren. Seit über zehn Jahren lebt der 1961 in Moskau geborene Schriftsteller in der Schweiz, wo er als Übersetzer in einem Asylamt täglich Worte in Schicksale verwandelt. Seine im Rahmen des Symposiums verfassten Reflexionen tragen den Titel *Vozvraščenie na rodinu* (dt. *Rückkehr in die Heimat*), sodass ein wichtiger Aspekt, nämlich der nach wie vor vorhandene Bezug zur russischen Heimat, bereits angedeutet wird.¹⁵ Seine eigene Exilsituation sieht er ähnlich problematisch wie Lebedev, rundet den Sammelband aber versöhnlich ab, indem er feststellt, dass nicht die Unterschiede sondern die Gemeinsamkeiten in den verschiedenen Kulturen maßgeblich sein sollten. Vorwerfen ließe sich dem Schriftsteller lediglich, dass der für den Sammelband vorbereitete Beitrag nach genauerer Betrachtung eine teils wortwörtliche Zusammensetzung von diversen, im Internet veröffentlichten Interviews zu Tage bringt, was der Qualität des Textes jedoch keinen Abriss tut. Er entnimmt dem bereits bestehenden Textkorpus die relevanten Passagen und installiert sie zu einer stimmigen Reflexion.

In Summe präsentieren Hausbacher und Bugaeva einen sehr empfehlenswerten und formal weitestgehend korrekten Sammelband, der vor allem negative Begleiterscheinungen der Emigration nicht ausspart. Sämtliche Problematiken der inneren und äußeren Emigration werden in zwölf russischen und deutschen Aufsätzen von Schriftstellern und Wissenschaftlern auf breiter Ebene bearbeitet. Der Bezug zu russischen Schriftstellern findet in einer kulturellen Einbettung stets Eingang und lässt vor allem

15 Optimal ist für Šiškin eine fruchtbare Vereinigung der westlichen Worttechnik mit der Menschlichkeit der russischen Kultur, um so durch Sprache und Literatur eine neue Realität konstituieren zu können, ohne dabei aber die Vergangenheit und die russischen Wurzeln auszuklammern.

die Biografie Nabokovs und deren vielschichtige Transformationen in einem neuen Licht erscheinen. Kapiteleinteilung und Aufbau wirken logisch und bilden ein harmonisches Ganzes, was nicht zuletzt der Komplexität und der thematischen Dichte des Themas zu verdanken ist, sodass manche Aufsätze auch an anderer Stelle gerechtfertigt wären (so ließen sich die Reflexionen Lebedevs ebenso gut neben Šiškin im vierten Kapitel lesen). Die Ergebnisse des Symposiums sind ein nur kleiner Schritt auf der noch relativ unbefleckten Landkarte des gegenseitigen Verständnisses und zeigen auf, dass geografische Grenzen und deren Überschreitung eine Vielfalt an Folgeerscheinungen mit sich ziehen, die einer noch eingehenderen Betrachtung in der Forschung bedürften.

Georg Stefan Gierzinger

Torsten Hoffmann u. Gabriele Rippl (Hg.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* Göttingen (Wallstein) 2006. 232 S.

Daß die Diskussion über jene Entwicklung nicht mehr neu ist, die man, unterschiedlich akzentuierend, als ›visual‹, ›iconic‹ oder ›pictorial turn‹ charakterisiert hat, daß also die im Untertitel des vorliegenden Bandes gestellte Frage ein mittlerweile allseits vertrautes Zitat aus der jüngeren Diskursgeschichte ist, spricht nicht gegen eine gründliche Auseinandersetzung mit der fraglichen Thematik, wie sie hier neuerlich in Angriff genommen wird – auch wenn solch prominente Plazierung der Frage nach dem aktuellen Leitmediencharakter der Bilder vielleicht eine Originalität des Zugriffs auf das Thema Bilder suggeriert, die spätestens nach der Publikation des von Christa Maar und Hubert Burda herausgegebenen Sammelbandes zum *Iconic turn* (2004) einfach nicht mehr möglich ist.¹⁶

Die kundige und kompakte Einleitung der beiden Herausgeber verdeutlicht die Situierung der hier versammelten Diskussionsbeiträge innerhalb des Diskurses über Bilder, ihre Macht und ihren angeblichen Status als Leitmedien sinnvollerweise dann auch sofort; sie stellt dabei eine Verbindung zwischen der aktuellen ›Konjunktur von Bildern‹ und der spektakulären und facettenreichen Technikgeschichte der Medien zur Bilderzeugung und -speicherung seit dem 19. Jahrhundert her, wie sie wiederum, vor allem von Seiten der Medientheorie, von Medien-, Kultur- und Literaturhistorikern ausgiebig erörtert worden ist. Zu Recht weisen Hoffmann und Rippl darauf hin, daß die schlagwortartig als ›pictorial‹ oder ›visual turn‹ charakterisierten Tendenzen zur Aufwertung des Visuellen unterschiedlich bewertet wurden und werden; die Möglichkeit der Manipulation von Bildern und durch Bilder, die durch Bildmedien beförderte Entdifferenzierung zwischen Realem und Simulationen sowie die (angebliche oder tatsächliche) Beschädigung der Wort- und Sprachkultur als Folge der Aufwertung des Visuellen haben manche Besorgnisse ausgelöst, welche als Kehrseite der Faszination durch Bilder zu gelten haben – der nicht zuletzt künstlerisch fruchtbaren Faszination durch die sinnlichen Qualitäten der Bilder und den direkteren Zugang zur sinnlichen

16 Maar, Christa u. Hubert Burda (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder.* Köln 2004.

Welt, den sie zu Recht oder Unrecht verheißen. Während so die Ambivalenz jener (auch diskursiven) Karriere der Bilder in der Gegenwartskultur von vornherein in den Blick gerückt wird, wird der ›visual turn‹ als solcher – trotz der im Titel immerhin formulierten Frage – nicht explizit in Zweifel gezogen. Das Interesse des Bandes insgesamt richtet sich auf Klärungen des Funktionierens von Bildern, ihrer Aussagekraft, ihrer Beziehung zur Wirklichkeit sowie zu anderen Medien (vgl. Einleitung, 8) – dies allerdings aus verschiedenen Perspektiven und Frageansätzen heraus. Die ›neue Macht der Bilder‹ wird in Beziehung zu aktuellen bildtheoretischen Diskursen gesetzt; und zwischen beidem – praktischen Formen der Bildverwendung einerseits, Bild- bzw. Medientheorien andererseits – muß ja in der Tat unterschieden werden, auch wenn enge reziproke Einflüsse bestehen. Die einzelnen Beiträge des Bandes gehen auf eine 2005/06 am Göttinger Zentrum für komparatistische Studien veranstaltete Ringvorlesung zurück. Einige Beiträger haben die Vorlesung offenbar zum Anlaß genommen, Überlegungen, Konzepte und Positionen vorzustellen, die sie bereits in anderen Zusammenhängen vertreten hatten, für die sie als Wissenschaftler ›standen‹ und um deren Erklärung willen sie eingeladen wurden.

In den Beiträgen der ersten Abteilung des Bandes (»Theoretische Grundlagen«) geht es um bild- und kulturtheoretische Grundfragen. Christiane Kruses Beitrag »Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen« (15–42) nimmt schon durch seinen Titel Bezug auf eine historisch durch verschiedene Stationen ihrer Geschichte verfolgte Kernthese zur kulturellen Funktion von Bildern: Mit Bildern wird auf das Bewußtsein der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit von Dingen und Menschen reagiert; ihre memoriale (also kompensatorische) Funktion erläutert Kruse ausgehend von Plinius d.Ä. unter Verweis auf die Geschichte des Porträts – und analysiert schließlich unter diesem Leitaspekt Werke des japanischen Photographen Hiroshi Sugimoto, der Wachfiguren historischer Personen photographiert und sich über diese doppelte mediale Brechung reflexiv mit der Institution Porträt als solcher auseinandersetzt. Die Ambivalenz eines jeden Verbildlichungsprozesses, der die äußere Erscheinung des jeweils Abgebildeten zwar festhält, sie zugleich aber mortifiziert, wird dabei deutlich gemacht und als künstlerisch relevantes Thema exponiert. Carsten Peter Warncke setzt sich in seinen Ausführungen mit Lessings *Laokoon* und Roland Barthes' *La chambre claire* auseinander und stellt dabei die These auf, beide Texte basierten – hierin im übrigen repräsentativ für eine weitverbreitete Ignoranz – auf einem unzulänglichen Wissen über Bilder (»Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte«, 43–64). So legitim individuelle und womöglich dekonstruktiv verführende Interpretationen historischer Texte sein mögen, so kritisch stimmt doch die Lektüre von Ausführungen, mit denen den jeweiligen Verfassern (hier Lessing und Barthes) auf der Basis einer, vorsichtig gesagt, einseitigen Fragestellung zunächst medientheoretische Konzepte bzw. Thesen zugeschrieben werden, um diese angeblichen Thesen dann souverän zu korrigieren bzw. zu ›widerlegen‹. Lessings Gegenüberstellung von Dichtung und bildender Kunst beruht nicht auf einer Identifikation ersterer mit einem ›Vortrag‹ (und nicht auf entsprechender Ignoranz des geschriebenen Textes, respektive des Lektüreprozesses), sondern der Verfasser des *Laokoon* orientiert sich (in seiner Eigenschaft als Theaterdichter und Dramaturg) an der dramatischen Dichtung, wenn er die Bedeutung auditiver Wahrnehmung für den Rezeptionsprozeß dichterischer Werke betont. Wir können uns beruhigen: Lessing war in der Tat »kein Dummkopf« und hat die »Tatsache«, daß man dichterische Werke lesen kann, nicht »ignoriert« (53); für ihn aber war der Ort, an dem Dichtung zur

vollkommenen und adäquaten Darstellung kommt, nicht das Leseputz, sondern die Bühne, wo im Medium sprachlicher Prozesse etwas geschieht. Die These, Lessing habe, rhetorisch trickreich, im Rekurs auf mittelalterliche Vorstellungen »die Dichtung wieder ans Hören binde[n]« wollen (54) und den Gesichtssinn implizit als inferior denunziert, erscheint hochspekulativ; vielleicht kann man dem aktuell so populären Medium des Hörbuchs eine solche Implikation unterstellen, dem *Laokoon* aber kaum. Die Sorge zu teilen, in der Rede von »Literaten« (sic) über Photographie dokumentiere sich die »für unsere Kultur charakteristische Missachtung des Bildes« (50), fällt aus mehreren Gründen schwer (schon weil so viele Schriftsteller sich intensiv auf Bilder einlassen); sie ausgerechnet mit Barthes und Susan Sontag in Verbindung zu bringen, ist mehr als eigentümlich. Daß es Barthes nicht um die (in der Tat hochproblematische) Behauptung geht, es seien »reale Dinge [...], die in einem Augenblick ihrer Existenz durch die Aufnahme fixiert und so ihrer Vergänglichkeit enthoben werden« (49), sondern vielmehr um die phänomenologisch inspirierte Reflexion darüber, wie sich die Wahrnehmung von Photos strukturiert, ist von der Forschung glücklicherweise längst angemessen verdeutlicht worden, desgleichen der auf keine systematische These reduzierbare narrative und betont perspektivische Diskurs von *La chambre claire*.

Klaus Sachs-Hombachs Beitrag »Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen«, 65–78) plädiert für die Institutionalisierung einer interdisziplinären allgemeinen Bildwissenschaft; Sachs-Hombach erinnert an eigene frühere Programmschriften und nimmt den Anlaß wahr, sich mit kritischen Stimmen dazu auseinanderzusetzen. – Sybille Krämer erinnert in ihrem Beitrag »Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie« (79–92) einleitend wiederum an den *Laokoon*, der als Kronzeuge für die Auffassung angeführt wird, Sprache und Bild gälten »gewöhnlich als disjunkte symbolische Ordnungen« (79). Krämers kritische Auseinandersetzung mit dieser Disjunktion ist sachlich gut nachvollziehbar; Lessing, der nicht die Differenz von Sprache und Bild, sondern die von Dichtung und Malerei fokussiert, sollte aber (aus angedeuteten Gründen) besser aus dem Spiel bleiben. Auch Krämers Ausführungen beruhen weitgehend auf an anderer Stelle Dargelegtem; sie verdeutlichen plausibel die mediale Eigenwertigkeit der Schrift als einer Hybridbildung aus Sprachlichem und Bildlichem, entsprechende Funktionen der Schrift und deren Verwandtschaft mit der Kartographie. – Unter dem Titel »Intermediale Poetik: Ekphrasis und ›iconic turn‹ in der Literatur/-wissenschaft« wendet sich Gabriele Rippl der wichtigen Frage nach der Bedeutung des vielfach diagnostizierten ›iconic turn‹ für die Literatur zu (93–107), die freilich im Rahmen einer kurzen Abhandlung nur aus der Vogelflugperspektive angegangen werden kann. Rippl differenziert zur Kartierung des weitläufigen Geländes zwischen verschiedenen Dimensionen bzw. Kategorien der literarisch relevanten Text-Bild-Beziehung: (1) Wort-Bild-Kombinationen, (2) ikonische Anordnung der Buchstaben und (3) Beschreibungen, wobei letztere nochmals in ekphrastische Texte sowie in ›pikturalistische‹ Beschreibungen untergliedert werden, bei denen Objekte beschrieben werden, als seien sie ein Bild. Ein zweiter Teil des Beitrags gilt überblicksweise der rezenten Geschichte literaturwissenschaftlicher Bemühungen um intermediale Fragen, Ansätze und Modelle. Daß der ›iconic turn‹, sei er nun historisches Faktum oder diskursives Konstrukt, seine Spuren in der jüngeren Literatur hinterlassen hat, wird von Rippl zu Recht betont. Ob hier literaturgeschichtlich eher Brüche oder eher Kontinuitäten diagnostiziert werden können, hängt wohl von der Beobachtungsperspektive ab.

Abteilung II, »Die Entstehung technischer Bilder«, verhält sich zur Diskussion um den Status der Bilder als *neues Leitmedium* eher ergänzend, als daß sie an dieser direkt partizipierte; sie enthält nur zwei Beiträge. Herta Wolf beleuchtet in ihrer Abhandlung »Pröbeln und Musterbild – die Anfänge der Fotografie« (111–127) interessante Etappen in der Vor- und Frühgeschichte der photographischen Bilderzeugung, erläutert technische Verfahrensweisen der Bilderzeugung und deren zeitgenössische Diskursivierungen; mit experimentellem Gestus (»pröbeln« ist ein in der Linsenschleiftechnik geläufiges Synonym fürs Probieren) entstanden ästhetisch oft hochgradig reizvolle Bilder. – Die Bedeutung des Diskurses über Bilder und Bildmedien für deren Entwicklungsgeschichte erläutert Kay Kirchmann (»Das verspätete Bild. Zur Debatte um den Bildstatus der Fotografie und des frühen Films«, 128–144) an instruktiven Beispielen unter Akzentuierung des seinerzeit heftig umstrittenen Kunstcharakters von Photographie und Film. Als unkünstlerisch abqualifiziert, orientierten sich die neuen Bildmedien teilweise an den kanonischen bildnerischen Kunstgattungen: etwa mit ›malerisch‹ arrangierten Photos, die Kirchmann als »Anbiederung« kritisiert (136), oder mit Filmen, die durch ihre phantastische Bildlichkeit auf den Vorwurf zu reagieren suchten, das Kino töte die Phantasie. Kirchmann vertritt die These, erst »in der Rückwendung auf die technischen, und das heißt eben auch auf die fotorealistischen Potenziale des jeweiligen Mediums« sei der Photographie und dem Film »der Durchbruch zu einem neuen Verständnis von ästhetischer Relevanz« gelungen (143), und d.h., nicht die Orientierung an den ästhetisch akzeptierten bildenden Künsten, sondern das implizite Bekenntnis zum Dokumentarisch-Realistischen sei für das ästhetische Selbstverständnis und die daraus resultierende Gestaltungspotenziale von Photographie und Film fruchtbar geworden. Diese These ist wünschenswert klar, aber auch leise dogmatisch. Gegen ihren medienpuristischen Grundgestus ließen sich u.a. solche Hybridierungsphänomene ins Feld führen, wie sie gerade in Beiträgen des vorliegenden Bandes gewürdigt werden (wenn Schrift Bild werden darf, soll und muß, warum soll dann nicht Photographie *Malerei* werden?); und was es mit dem ›Photorealistischen‹ denn eigentlich auf sich habe, könnte (s.o.) u.a. im Rekurs auf Barthes gefragt werden. Gerade die ›dokumentaristischen‹ Photos Atgets (vgl. 137) wirken heute wie Inszenierungen, wie sentimentalische Konstrukte eines historischen Paris als einer für uns nur noch aus Bildern bestehenden imaginären Welt.

Abteilung III versammelt »Historische Fallstudien«; im Einzelnen mag gefragt werden, wie sich diese historischen Fallstudien zur im Untertitel gestellten Frage nach dem *neuen Leitmedium* Bilder verhalten – es sei denn, man versteht sie im Sinn von Nachweisen, daß der leitmediale Status der Bilder eben nicht neu ist. Gerald Moers erläutert im Rekurs auf kundig und nachvollziehbar kommentierte Beispiele diverse »Bildfunktionen im pharaonischen Ägypten« (147–169). Gilbert Hess umreißt ebenso instruktiv und detailliert Geschichte und Konzeptualisierungen der Emblematis (»Text und Bild in der frühen Neuzeit: Die Emblematis«, 170–192). – Die letzten beiden Beiträge gelten Aspekten bzw. Spielformen gegenwärtiger Bildkultur: Habbo Knoch setzt sich kritisch mit der Präsenz- und Authentizitätssuggestion von technisch perfekten Photographien auseinander und betont deren Inklinaton zur Verwischung der doch letztlich unaufhebbaren Distanz zwischen Betrachter und Betrachtungsobjekten (»Unerträglich. Moderne Gewalt und die Suche nach dem rettenden Bild«, 193–208). – Um bildliche Darstellungen von Immigranten, also von Vertretern kultureller Fremde, im Rahmen von Werbekampagnen geht es in Walter Leingrubers Studie »Bilder der Anderen. Eine

kulturwissenschaftlich-ethnographische Betrachtung« (209–230); an Beispielen erörtert wird das subkutane Nachwirken stereotyper Vorstellungen auch in politisch korrekten und humanitär inspirierten Kampagnen.

Der vorliegende Band bietet insgesamt interessante Beiträge zur Debatte um die Macht und die Funktionen der Bilder. Daß es, wie die Herausgeber einleitend feststellen, »noch keine allgemein akzeptierte Bildwissenschaft gibt« (8), ist vielleicht weniger zu bedauern denn als Chance zu sehen, diskursive Vereinseitigungen zu vermeiden. Wenn sich die Beobachtungen diverser Beiträge gerade nicht primär auf die Gegenwartskultur beziehen, sondern auf frühere Formen des praktischen und diskursiven Umgangs mit Bildmedien, ist kein Schaden, sondern eher ein Vorzug. Die Herausarbeitung historischer Kontinuitäten und Analogien bildet ein sinnvolles Gegengewicht zum Trend, ›turns‹ zu diagnostizieren, um die Besonderheit der Gegenwartskultur zu profilieren; sie belegt die Bedeutung historisch-philologischer Forschungen auch angesichts der (selbst gar nicht so neuen) Faszination durch manchmal nur scheinbare Innovationen.

Monika Schmitz-Emans

Annina Klappert: Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte. Bielefeld (Aisthesis) 2006. 565 S.

Annina Klapperts Dissertation bringt, wie der Untertitel verrät, zusammen, was historisch nicht zusammengehört: *Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte*. Es handelt sich mithin um eine dezidiert nicht-historisch vorgehende Arbeit. Ja, der Verzicht auf die literarhistorische Einordnung, der Sprung zwischen den Epochen und ästhetischen Kontexten ist geradezu eine der zentralen Pointen des Buches: als Überraschungseffekt, der sich einstellt, wann immer die Vergleichbarkeit zweier historisch so weit auseinander liegender Phänomene wie eben Jean Paul und Hypertexte an Evidenz gewinnt. Diese Evidenz stellt sich ein ums andere Mal ein, freilich mit allen Abnutzungseffekten, die angesichts einer Textlänge von mehr als 500 Seiten zu befürchten sind.

Die Ergebnisse, auf die Klappert zielt, sind struktureller Art. Es geht ihr um die Strukturen des Schreibens, des Lesens, des Wertens. Ihre Studie ist kein philologisches, auch kein im engen Sinne theoretisches Buch, sondern der Versuch einer Modellbildung. Im Zentrum stehen die Paradigmen ›Link‹ und ›Lücke‹, die hier als zwei prinzipiell unterschiedene, jedoch graduirbare und dialektisch aufeinander bezogene Perspektiven gefasst werden. Klappert bezeichnet sie als »Ordnungsschema« der Wahrnehmung und begreift die »konträren« Perspektiven ausdrücklich als »transzendentalen« Sachverhalt (20). Das Paradigma ›Link‹ steht dabei für eine Perspektive der Geschlossenheit und Verknüpfung, der bereits hergestellten, aktualisierten Kombination. Aus der Perspektive der ›Lücke‹ dagegen kommt das noch Offene, das Potenzielle, die Kombinierbarkeit in den Blick. Zwischen beiden Polen baut sich das »Spannungsverhältnis zwischen Begrenzung und Entgrenzung« auf (20).

In Kapitel II, »Die Perspektiven von Link und Lücke«, wird das Modell im Feld einschlägiger Typologien und Ansätze verortet und entfaltet. Konkret sind dies Wolfgang Iser's Entwurf der Rezeptionsästhetik,¹⁷ Roland Barthes' Unterscheidung zwischen

dem »lesbaren« und dem »schreibbaren« Text,¹⁸ Umberto Ecos Überlegungen zum »offenen Kunstwerk«¹⁹ und Espen J. Aarseths Theorie des »Cybertext« mit dem Zentralbegriff der »Ergodizität«.²⁰ »Ergodisch« sind, so Aarseth, Texte, bei denen man als Leser/-in Arbeit (»ergon«) in den »Weg« (»hodos«) der nicht in linearer Sequenz vorgegebenen Lektüre investieren muss. Klappert sieht die Vorzüge ihres »Link«-»Lücke«-Modells in seiner größeren Flexibilität und darin, dass es nicht in erster Linie Eigenschaften von Texten beschreibt, sondern »Link« und »Lücke« als zwischen den Ebenen verschiebbare Kategorien fasst, die Text- wie Leseinstellungen als Perspektiven in den Blick nehmen lassen. Diese Ebenenflexibilität spielt Klappert in der Kapitelfolge konsequent durch. Im Kapitel III, »Schreibweisen«, wird die Perspektive von »Link« und »Lücke« zur Beschreibung der Textentstehung bei Jean Paul ebenso wie bei Hypertexten verwendet. Kapitel IV, »Lektürewesen«, nimmt die Wendung auf die Leser-Perspektive vor. Kapitel V, »Wertungsweisen«, kombiniert dann beides, um zu sehen, welche Lektürestrategien bei der Anwendung auf welche Textsorten aus welchen Gründen zu welchen Wertungen führen.

Bei aller Konsequenz führt das freilich zu Darstellungsproblemen. Die Beobachtungsdifferenzen, die sich aus der Einstellung auf Schreib-, Lektüre- und Wertungsweisen ergeben, bleiben auf die Dauer von drei umfangreichen Kapiteln zu gering, um nicht zu Redundanzen zu führen. Stets läuft die Argumentation auf die vom »Link«-»Lücke«-Paradigma aufgespannten Grundverhältnisse zwischen engerer (»Link«) und loserer (»Lücke«) Verknüpfung von Elementen hinaus. Was in Kapitel III unter dem Titel »Schreibweisen« in der Anwendung des Modells entwickelt wird, erfährt in den Folgekapiteln in erster Linie wiederholende Variationen durch Umperspektivierung. Umgekehrt heißt das: Kapitel III zu den Produktionstechniken und Produktionstechniktheorien Jean Pauls (bei ihm fällt beides in ziemlich singulärer Weise zusammen) und der Autoren/Theoretiker von Hypertext ist das Kernkapitel der Dissertation.

Kapitel III, »Schreibweisen«, beschäftigt sich mit den Verfahren des »Schreibens aus Stücken«. Für Jean Paul wie für Hypertexte arbeitet Klappert ein mehrstufiges Textproduktionsverfahren heraus. Auf einen ersten Schritt des Sammelns heterogenen Materials folgt die Verlinkung des Gesammelten. Die Sammlung – in Jean Pauls Fall eine Unzahl von Exzerptheften, in Sachen Hypertext etwa Sam Nelsons »großangelegtes, globales Speichersystem« (105) *Xanadu* – eröffnet Möglichkeiten neuer Bezieh- und Kombinierbarkeiten gerade dadurch, dass sie Material aus angestammten Kontexten reißt und so von den eingewöhnten Sinn- und Umfeldbindungen löst. Die »lücke«-perspektivische Utopie solcher Verfahren hat Heiko Idensen in Sachen Hypertext auf den Punkt gebracht:²¹ »Alles kann mit allem verbunden werden!« (132) Umso nötiger sind – will man nicht dem reinen Zufall die Regie überlassen – Verfahren der Verlinkung und Verbindung, die aus der unendlichen Potenzialität eine Text-Aktualität machen. Das Prinzip, das bei Jean Paul die Neu-Kombination antreibt, folgt dem von ihm

17 Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München ⁴1994, ¹1976.

18 Vgl. Barthes, Roland: Die Lust am Text. Aus d. Franz. v. Traugott König. 8. Aufl. Frankfurt a.M. 1996 [1973].

19 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M. ⁸1998, ¹1962.

20 Vgl. Aarseth, Espen J.: Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore, London 1997.

21 Idensen, Heiko: Hypertext als Utopie. Entwürfe postmoderner Schreibweisen und Kulturtechniken. In: NfD 44 (1993), 37–42.

ausdrücklich ins Zentrum der dichterischen Tätigkeit gestellten Konzept des ›Witzes‹. Ausführlich setzt sich Klappert mit Jean Pauls Praxis und Theorie des Witzes auseinander, in Lektüren zentraler Theoriestücke wie dem IX. Programm der *Vorschule der Ästhetik*, aber auch der in der jüngeren Sekundärliteratur oft als Selbstaussage zum eigenen Verfahren herangezogenen Erzählung *Die Taschenbibliothek*. Diese Lektüren stützen sich auf den in der Forschung der letzten Jahrzehnte erarbeiteten Stand – von Götz Müller bis Thomas Wirtz und Kurt Wölfel – und erfolgen weitgehend in rekonstruktiver Absicht. Klappert nimmt Jean Pauls Selbstaussagen als gültige Beschreibungen und stellt dabei die drei Prinzipien des »Welt-Zirkel« von Freiheit, Gleichheit und Witz« (117ff.), der Modularität (121ff.) und der »Mobilisierung von Wissensbereichen« (124ff.) heraus.

Die wohl wichtigste These innerhalb des Gesamtdesigns der Arbeit ist nun, »dass der Witz bei Jean Paul und der elektronische Link in der Hypertext-Theorie funktional äquivalent beschrieben werden« (116). Der Witz wie der Link suchen nach Beziehungen, die zuvor nicht bestanden. Allerdings siedelt ihr Funktionieren auf unterschiedlichen Ebenen. Jean Paul schreibt eben keine Hypertexte, auch wenn in ihnen die ›Lücke‹-Perspektive dominiert, auch wenn sie in mancher Hinsicht »multikursal« sind – letzteres ein Begriff Espen J. Aarseths, der damit nicht streng narrativ-linear gebaute, sondern in mehrere Richtung gleichzeitig lesbare Texte beschreibt. Was dagegen, so Klappert, dem Hypertext »funktional äquivalent« (116) ist, ist Jean Pauls witzgesteuertes Schreibverfahren, das programmatisch für jede Neu-Verbindung durch die in den Exzerptheften und den dazugehörigen Registern vorbereitete witzige Nahelegung des Entfernten offen bleibt. Die Gegenbewegung der »Schließung« (164ff.) dieses potenziell unendlich offenen Prozesses fasst Klappert – wiederum mit Jean Paul selbst – unter dem Begriff ›Phantasie‹ (Kapitel III.3). Indem sie die Phantasie aber in einer Funktions-äquivalenz mit dem Hypertext selbst sieht, gelingt ihr eine Neubestimmung des »Vermögens« als »Medium«:

Hypertext und Phantasie werden also als *Medien* der Transformation, Formierung und Sichtbarmachung aufgefasst. Hierbei wird [...] vorausgesetzt [...], dass sich natürliche und technische Medien trotz ihrer Disparatheit in ihren Funktionen ähneln können und daher ein natürliches Medium wie die Phantasie mit einem technischen Medium wie dem Hypertext durchaus verglichen werden kann. (168f.)

An Stellen wie diesen glückt der vom Buch angestrebte transhistorische Strukturvergleich in exemplarischer Weise, weil in der Perspektivierung des einen Vergleichsgegenstands durch den anderen vertraute Phänomene in neuem Licht erscheinen – und so auch die Differenzen als *medienspezifische* auf den Begriff gebracht werden können. Ergänzend ließe sich vielleicht hinzufügen, dass eine Rückverlängerung der Vergleichsperspektive auf jahrhundertlang eingespielte Textproduktionsverfahren der Rhetorik manch weitere Gelegenheit zu solch produktiven Überraschungen geboten hätte.

In Kapitel IV, »Lektürewesen«, exponiert Klappert ein zentrales Problem der noch jungen Hypertexttheorien: deren konstitutive Unterschätzung der Leistungen, die auch Nicht-Hypertexte, vor allem so ›Lücke‹-perspektivisch orientierte wie die Jean Pauls, dem Leser abfordern. Schließlich »schafft *jede* Lektüre, auch die Lektüre einer immer gleichen Materialanordnung, eine neue Version des Textes« (263). Zwar geht die Verf. diesem Problem, unter Herbeiziehung der Erzähltheorie Gérard Genettes, in der Auseinandersetzung mit Textbewegungs-Metaphern, etwa Jean Pauls eigener Unterscheidung

von »Schlich« und »Sprung« (Jean Paul 1990, 176), nach. Dabei gelangt sie aber über eine Präsentation der eher unbefriedigenden Theorielagen nicht hinaus. Auch die exemplarische Lektüre von Jean Pauls *Quintus Fixlein*-Erzählkonglomerat bringt wenig Überraschendes an den Tag. Nur oberflächlich verwiesen wird auf Großtheorien wie die Dekonstruktion – und an Klapperts Darstellung von J. Hillis Millers Auseinandersetzung mit dem Hypertext in Kapitel V, »Wertungsweisen«, ist nicht nur das Geschlecht des Verfassers unzutreffend.

Dennoch: Annina Klapperts Dissertation gelingt Beachtliches. Das erarbeitete Perspektivmodell wird sich auch auf andere Texte und Konstellationen anwenden lassen. Die Vergleichsgegenstände »Jean Paul« und »Hypertext« beleuchten einander in oft anregender Weise. Und in ihren besten Passagen leistet die Arbeit eben das, was auch Witz und Link zu leisten vermögen: sie eröffnet neue Perspektiven und macht sichtbar, was zuvor nicht sichtbar war.

Ekkehard Knörer

Stefan Neuhaus: *Märchen*. Tübingen, Basel (A. Francke) 2005. 391 S.

Obwohl die zeittypischem Literaturverständnis geschuldete Zuordnung von André Jolles längst revidiert und das Märchen von der Forschung als sozusagen komplexe Form rehabilitiert wurde, fehlen neuere Überblicksdarstellungen zu der gerade für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft höchst interessanten Gattung. Diese Lücke zu schließen ist ambitionöses Ziel des vorliegenden Bandes. Großen Wert legt der Verf. auf terminologische Überlegungen (»Die Merkmale«, 1–18 und »Die Einheit des Märchens«, 371–375), wobei er mit den etablierten, doch seiner Ansicht nach überholten Begriffen ›Volksmärchen‹ (vgl. 3–7 u. 372) und ›Kunstmärchen‹ (vgl. 7f.) über weite Strecken erst operiert, um sie, was etwas verwirrend wirkt, im Schlußkapitel zu verwerfen (vgl. 371), da beide Termini dem Literatur- und Kunstverständnis der deutschen Romantik verpflichtet (vgl. 371f.) und lediglich »Unterkategorien des Märchens« (372) seien. Die bekannte Fügung von Richard Benz übernehmend, sieht der Verf. in den von E.T.A. Hoffmann begründeten, ebenfalls einbezogenen »Wirklichkeitsmärchen« (vgl. 372f.) mit ihrem unmittelbaren Realitätsbezug und der strikten Trennung in zwei Bereiche eine »Variation des Verhältnisses von Wunder- und Alltagswelt« (372). Nichtsdestoweniger, und hier nimmt der Verf. die eigene, eben ausgeführte These zurück, breitet ein Schema anhand einer Reihe binärer Oppositionen Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen dem einfachen Volks- und dem vielschichtigen Kunstmärchen aus (vgl. 9 u. 372); an mehreren Stellen lassen sich hier indes Modifikationen anbringen, beispielsweise hinsichtlich des Erzählschlusses, denn das Kunstmärchen versagt sich keineswegs das *happy ending*. Ergänzend sei angemerkt, daß das von einem Autor verfaßte Märchen (oder die Märchennovelle) zumindest im 19. Jahrhundert ein architextuelles Phänomen darstellt, was das von der Großmutter im *Woyzeck* erzählte Märchen ausdrücklich belegt. Büchners an späterer Stelle, nämlich im Kontext der für die Gattung als krisenhaft deklarierten Wende zum 20. Jahrhundert, komplett zitierte Text, der sich übrigens nahezu allen zuvor für das Kunstmärchen verbindlich erklärten Merkmalen entzieht, demonstriert freilich keineswegs »das Tradi-

tionelle und Rückwärtsgewandte der Gattung Märchen« (249), sondern plädiert, meta-narrativer Text, *ex negativo* für das der Gattung eigene Potential.

Bei der nicht unwichtigen Abgrenzung der Märchenliteratur zur Phantastik und zur Fantasy vertritt der Verf. die Ansicht, Phantastik sei »kein Gattungsbegriff, sondern nur eine Merkmalsbezeichnung literarischer Texte [...], die verschiedenen Gattungen angehören, also Sage, Märchen, Legende, *gothic novel*, Science Fiction uvm.« (Hervorhebungen SN; 16), ignoriert jedoch, neben der unzulässigen Vermengung dieser u.a. in ihrer Intention völlig verschiedenen Genres und Gattungen, die von Tzvetan Todorov in seiner *Introduction à la littérature fantastique* (1970) aufgeführte Tatsache, daß Manifestationen des Übernatürlichen im Märchen (wie in Sage und Legende) kritiklose Akzeptanz bei den Adressaten finden. Wendet man dieses für Todorovs theoretischen Ansatz gattungskonstituierende Kriterium korrekt auf Tolkiens *Lord of the Rings* an, ergibt sich keineswegs eine Zugehörigkeit dieser vermeintlichen Fantasy zur Phantastik wie der Verf. folgert (vgl. 13), vielmehr fällt die Trilogie der Literatur des Wunderbaren mithin dem Märchen zu, als dessen moderne Weiterentwicklung unter Einbeziehung der Ritter-Epik die Fantasy erscheint. Das vom Verf. konstatierte »Definitions-wirrwarr« (16) klärt sich also nicht, auch wenn er schließlich zu der Definition gelangt, Märchen seien »fantastische, d. h. »über den Realismus hinausgehende« Texte, erweitert um die Kategorie der nicht primär religiös geprägten Transzendenz, die sich als das Wunderbare bezeichnen lässt. Das Wunderbare ist die Aufhebung oder Veränderung von Naturgesetzen durch Eingriff von »übernatürlichen Kräften.« (Hervorhebungen SN; 17). Diese rudimentäre Gattungsbestimmung ist in ihrer semantischen Ausrichtung – die Zitate sind dem *Duden* entnommen – schlichtweg ein unzureichender Minimalkonsens und ohnehin kaum geeignet zur Applikation auf vielschichtige Texte, wie es der *Goldne Topf* ist; wenn er hierauf zu sprechen kommt, bemerkt der Verf. kurzerhand, es handle sich beim Märchen ohnehin um »eine nicht genauer definierbare Gattung« (18).

Das Kapitel »Die Funktionen« umreißt volkscundliche (19–22), sozialgeschichtliche (22ff.), strukturelle (24ff.), tiefenpsychologische (27–30) und psychoanalytische (30–38) Deutungsansätze des Märchens, bevor der Verf. die eigene Herangehensweise erläutert (38–41), die ein philologisches, d.h. unter expliziter Berufung auf J.M. Lotman strukturalistisches Vorgehen unter Einbeziehung von sozialgeschichtlichem Kontext und Rezeptionsforschung meint (vgl. 39ff.). Der Hauptteil des Bandes (45–364) besteht aus Darstellungen der nach der Definition ausgewählten Märchen. Längst selbst zu einem literarischen Mythos gewordenen Texte, die *Tausendundein Nächte* stehen am Anfang (45–52), dann vollzieht sich der Übergang zur Individualliteratur anhand der wirkungsmächtigen, europaweit rezipierten Sammlungen von Straparola (53–55), Basile (56–63) und Perrault (64–69); es folgt, nach Wielands *Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (70–77) und Goethes *Märchen* (89–96), der dem 19. Jahrhundert, der Blütezeit der Gattung, gewidmete, umfangreiche Teil (97–247) mit nachdrücklicher Akzentuierung der deutschen Romantik samt Ausläufern in Biedermeier und Realismus (Novalis, Tieck, Fouqué, Chamisso, Brentano, Hauff, Keller). Ausführlich behandelt werden E.T.A. Hoffmann (*Der goldne Topf, Klein Zaches, Nußknacker und Mausekönig, Das fremde Kind, Die Königsbraut*; 149–181) sowie die Sammlungen von Musäus (78–88), der Brüder Grimm (131–142) und Bechstein (213–216). Beispiele aus der englischen (Dickens' *A Christmas Carol*, Carrols *Alice's Adventures in Wonderland* und Wildes Märchen) und italienischen Literatur (Collodis *Pinocchio*) skizzieren die europäische Verbreitung. Bis hierhin gibt sich die Auswahl hauptsächlich kanonisierter Werke insgesamt recht soli-

de, während die Gattungszugehörigkeit (und teils auch der literarische Rang) der folgenden Texte mindestens diskutierenswert bleibt. Mit der Schwellenepoche um 1900 setzt nach Ansicht des Verf. die Krise der Gattung ein, was Tucholskys *Märchen* (1907), eine politische Satire auf das Kunstverständnis Wilhelms II., illustrierte (248–254); das Märchen werde fortan »metaphorisch gesprochen, säkularisiert« (373). Der dem 20. Jahrhundert gewidmete, sehr heterogene Teil (255–364) vereint (für einen keineswegs repräsentativen Querschnitt) L. Frank Baums *Wizard of Oz*, James M. Barries *Peter Pan*, Horváths *Sportmärchen*, Kästners *Der 35. Mai*, Lewis' *Narnia*-Reihe; Kinderbuchklassiker von Astrid Lindgren, Otfried Preußler und Michael Ende, die Märchensatire von Hans Traxler sowie Beispiele jüngerer und unmittelbar zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur (u.a. die Harry Potter-Reihe). Im Verlauf der historischen Entwicklung der Gattung, stellt der Verf. fest, habe sich seit Wilhelm Hauff der Adressat verändert und das nunmehr »altersübergreifend« (373) gewordene Märchen ziele auf Kinder und Erwachsene gleichermaßen (vgl. 373). Abgesehen davon, daß die besprochenen »klassischen« Märchen des 19. Jahrhunderts in zahlreichen gekürzten, bearbeiteten oder gar »gereinigten« Versionen vorliegen, um sie vermeintlich kindgerecht zu machen, richten sich nichtsdestoweniger die herangezogenen, nach 1950 erschienenen Texte, auch wenn sie bei erwachsenen Lesern durchaus Interesse finden, primär an Kinder und gehören mithin der Kinderliteratur an. Die »Untergattung des Kindermärchens« (373) dominiert zwar im ausgehenden 20. Jahrhundert, offen bleibt jedoch, ob und, wenn ja, weshalb das anscheinende zur marginalen Gattung degradierte Märchen von anderen narrativen Genres oder Medien verdrängt wurde.

Die Einzelkapitel behandeln die Märchen auf eine Weise, die Nacherzählung des Inhalts und unsystematische Analyse vermischt, dabei einen meist geringen Informationswert bietet und etwa mit Hinweisen auf Rezeptionsgeschichte oder Sekundärliteratur geizt; auch den Originaltitel von Straparolas Sammlung, um ein Beispiel für offenbar belanglose Details aufzuführen, erfährt der Leser nicht. Häufig gibt der Verf. Anregungen, wie im Falle Brentanos, bei dem er, vollkommen zurecht, einen befremdlichen Antisemitismus diagnostiziert (vgl. 201), ohne sich näher auszulassen; oder er deutet zwar bei *The Wizard of Oz* einen intermedialen Vergleich zwischen Buch- und der noch berühmteren Film-Fassung von 1939 an, thematisiert jedoch nicht die in der Figur des Zauberers/Filmvorführers angelegten selbstreferentiellen Bezüge. Über einen solchen interpretatorischen Umweg hätte sich ein spannender, genuin neuer Zugang ergeben, statt dessen erfolgt eine oft betuliche Präsentation der Texte.

Das Kapitel »Das Märchen aller Märchen« (365–370), erkennt in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1821) ein »Meta-Märchen« (365), also die Summe des romantischen Märchens bzw. der Gattung an sich, ohne diese These durch die zahlreichen darin enthaltenen Merkmale von Meta-Fiktionalität (Leser- und Autoren-Figuren, theoretische Diskurse, Paratextualität u.a.m.) zu erhärten. In diesem Zusammenhang manifestiert sich erneut und besonders deutlich die Schwäche des eilig verfaßten Bandes – eine allzu gefällige Diktion, die fortwährend ins Essayistisch-Unkonkrete abgeleitet.

Mit seinem unzulänglichen theoretisch-terminologischen Fundament und der allzu oberflächhaften Behandlung der Fallbeispiele eignet sich der vom Verf. als Standardwerk intendierte Band, der neben einem studentisches Publikum aller neueren Philologien auch interessierte Laien ansprechen will, lediglich zur ersten Orientierung, und ist – ungeachtet vergleichender Ausblicke, beispielsweise bei den Prätexten zu *Dornröschen* (vgl. 136–142) – auch aus komparatistischer Sicht nicht sonderlich ergiebig. Max

Lüthis konzise Abhandlung, *Märchen* (¹⁰2004), die der Verf. als veraltet bezeichnet (vgl. VII), und vor allem die brillante Studie von Volker Klotz *Das europäische Kunstmärchen* (1985) – hier erkennt der Verf. »Nachwehen einer ideologiekritisch bewegten Literaturwissenschaft« (VII) – bleiben weiterhin die relevanten Referenztitel zum Märchen.

Thomas Amos

Axel Ruckaberle (Hg.): *Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*. 3 Bde. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2006. 1500 S.

Goethes Terminus hat es geschafft: Als zeitgemäße Marke für eine globalisierte, vernetzte, rasch auf inner- und außersystemische Reize reagierende Kommunikationsstruktur ist ›Weltliteratur‹ mindestens in den Titeln von Büchern und Curricula in aller Munde. Den theoretisch-historischen Unterbau liefert die literaturwissenschaftliche Basisforschung parallel dazu in aufwendigen Projekten. So nimmt es nicht wunder, daß der Metzler-Verlag mehrere seiner Produkte aus den letzten fünf bis zehn Jahren, nämlich das *Autoren Lexikon* (2004), das *Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren* (2006), das *Lexikon amerikanischer Autoren* (2000), das *Autorinnen Lexikon* (1998) sowie das *Lexikon antiker Autoren* (1997) synthetisch unter dem neuen, wirkungsmächtigen Titel vermarktet, wobei nur ungefähr die Hälfte der Artikel aus den Vorgängerwerken übernommen, die übrigen neu verfaßt sind. Ein solches Lexikon ist Pflichtexemplar für Philologen und einschlägige Bibliotheken, reizt aber zugleich die kanonbewußte »Lesewelt«, wie man das im frühen 19. Jahrhundert nannte. Zusätzlich zum Signalterminus ›Weltliteratur‹ ist offenbar die magische Zahl 1000 ein weiteres strategisches Instrument auf dem umkämpften Markt der für eine breite Leserschaft konzipierten Literaturlexika (vgl. *1001 books you must read before you die*, hg. v. Peter Boxall oder *501 books to read before you die* von Steve Watkins). Zum Vergleich: Die neueste (vierte) Auflage von Gero von Wilpert's *Lexikon der Weltliteratur* enthält 12.000 Personeneinträge. Was dort neuerdings getrennt wird – deutsche bzw. fremdsprachige Literatur – bleibt hier, freilich unter einer vom deutschen Buchmarkt geleiteten Perspektive, vereinigt. So zentriert sich der berücksichtigte Autorenkanon erklärtermaßen um zwei Aspekte, nämlich »einerseits klassische, zum Kanon der Weltliteratur zählende Autorinnen und Autoren, andererseits Schriftsteller, vor allem der Gegenwartsliteraturen, die für deutschsprachige Leser/-innen durch ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum von Interesse sind« (V).

Zwar wurden einige Anonyma wie die Bibel, das *Nibelungenlied* oder die *Räuber vom Liang Schan Moor* aufgenommen, doch bleibt der Ansatz personen-, nicht werkbezogen. Dies sorgt dafür, daß sich keine Präferenz für bestimmte literarische Gattungen durchsetzt; hingegen liegt es auf der Hand, daß einige universelle Autoren wie etwa Goethe, Hugo, Vergil oder Tolstoi leicht überproportionale Artikel erhielten. Die im Durchschnitt eineinhalb Seiten umfassenden Artikel folgen dabei keinem engen, verbindlichen Schema. Sie stellen Leben und Werk der Autoren in den Grundzügen chronologisch dar, wobei die zentralen Werke auch inhaltlich charakterisiert und in ihrer Bedeutung für die Rezeption und die weltliterarische Vernetzung der Schriftsteller gewürdigt werden. Nicht selten sorgen kurze Zitate dafür, daß die poetologischen

Prinzipien mindestens angesprochen werden. Insgesamt profitieren die meisten Artikel von einer lebendigen, unpräntiösen Sprache, die auch nicht redaktionell auf Präsens oder Präteritum festgelegt wurde. Komparatistische Professionalität darf man nicht in den minimalen bibliographischen Notizen suchen – diese beschränken sich summarisch auf, wo vorhanden, Werkausgaben in deutscher Sprache (beispielsweise verweist der Eintrag zu Carlo Goldoni exklusiv auf die vierbändige deutschsprachige Ausgabe *Lustspiele* von 1957) –, sondern in den jeweils vorangestellten originalsprachlichen Werktiteln.

Auf ein ausführliches Vorwort, das die Auswahlprinzipien methodologisch untermauern könnte, ist – vielleicht klugerweise – ganz verzichtet worden. So findet eine explizite Auseinandersetzung mit dem Begriff ›Weltliteratur‹ nicht statt, auch eine Gesamtbibliographie, etwa zur Lexikographie unter diesem Konzept, wurde nicht erstellt. Hingegen erläutern die knappen Vorbemerkungen die Genese der drei Bände zur Genüge.

Es erscheint nicht sinnvoll, hier über die Auswahl zu rechten. Selbstverständlich fehlt im Alphabet zwischen Abe Kōbō und Marina Zwetajewa keiner der zum mehr oder minder unumstrittenen Olymp der Weltliteratur gehörigen 100 oder 200 Namen. Umso überraschender und bereichernder ist die Erweiterung auf den größeren Kreis von 1000 insbesondere dort, wo Vertreter(innen) fernöstlicher, arabischer oder afrikanischer Literaturen vorgestellt werden. Auch Gegenwartsautoren wie Durs Grünbein oder Peter Ackroyd sind vertreten; kennzeichnend für den deutschen Basischarakter des Werks ist aber sicher die weltliterarisch erstaunlich isolierte Figur Karl Mays. Exemplarisch für die heterogene Zusammensetzung des Lexikons mag man folgende, beinahe beliebig herausgegriffene Sequenz aus dem genetischen Code des literarischen Erbes (wie ihn das vorliegende Nachschlagewerk vermittelt) auffassen: »Roth, Joseph – Roth, Philip – Rousseau, Jean-Jacques – Rowling, J. K. – Roy, Arundhati – Różewicz, Tadeusz – Rühmkorf, Peter«. Es liegt auf der Hand, daß die Berücksichtigung aktueller Lesefavoriten den Proporz des Ganzen mindestens in Frage stellt: So mag man die Aufnahme Henning Mankells oder seiner Landsleute Sjöwall/Wahlöö im Horizont der Kriminalliteratur rechtfertigen – Weltliteratur ist dies sicher nur unter dem Aspekt ihrer Verbreitung, speziell im deutschsprachigen Raum.

Die Ausstattung ist solide und attraktiv, zugleich klar auf das Medium Wort konzentriert. Insgesamt stellt das ungebildete Metzler Lexikon Weltliteratur daher einen Kompromißvorschlag dar zwischen inhaltreicheren, datengesättigten, aber dafür weniger zum Lesen einladenden Großlexika wie etwa Wilpert, illustrierten, den Vorlieben des breiten Publikums entgegenkommenden Einladungen zum Schmökern, wie sie von angelsächsischen Verlagen entwickelt werden, und den auf Nationalliteraturen spezialisierten Lexika, aus denen es sich speist. Die pragmatische Abstinenz gegenüber allen Begründungsforderungen dürfte sich nicht als Nachteil erweisen. Hingegen fragt sich, ob die relativ aufwendige und nicht ganz billige Edition für sich alleine die akademische und vorakademische Klientel erreicht. Vielleicht muß man dieses Lexikon im Kontext der anderen Metzler-Nachschlagewerke und -Literaturgeschichten lokalisieren, für deren Käufer es als Supplement gedacht sein dürfte.

Achim Hölter

Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen (Francke) 2006. 261 S.

Mit Tzvetan Todorovs 1970 erschienener *Introduction à la littérature fantastique* behandelt erstmals nach dem *scientific turn* eine Abhandlung das wichtigste Genre der lange von akademischer Seite negierten, doch nunmehr verstärkt ins Blickfeld gerückten Para-Literatur. Als zentrales Distinktionsmerkmal eines phantastischen Textes, der den etablierten Naturgesetzen zuwiderlaufende Handlungen erzählt, gilt laut Todorov das beim Leser hervorgerufene Zögern (›hésitation‹, vgl. Todorov, 36) zwischen der natürlichen und einer gleichfalls offerierten übernatürlichen Erklärung des Geschehens (ebd., 37f.). Die Akzeptanz des Übernatürlichen ordnet den Text der mit dem Wunderbaren (›le merveilleux‹) befaßten Literatur zu, wohingegen eine auf rationalen Gründen fußende Erklärung auf das Gebiet des Unheimlichen (›l'étrange‹) führt. Zweitens – und dies das als gegeben vorauszusetzende Kriterium – muß der Leser auf dem Literalsinn bestehen und sowohl eine allegorische als auch eine poetische Ausdrucksweise ablehnen. Während das Adjektiv ›phantastisch‹ zuvor *ad libitum* als Synonym für u. a. ›exzentrisch‹ oder ›außergewöhnlich‹ diente, erlaubt Todorovs Definition präzise terminologische Klarheit, was aber nicht verhinderte, daß rasch eine immer noch andauernde, kontrovers bis verbittert geführte Diskussion einsetzte, die beispielsweise den vorausgesetzten idealen Leser oder das prognostizierte Ende der Phantastischen Literatur im 20. Jahrhundert bemängelt. Freilich richtete sich die Kritik an Todorovs Ansatz mittelbar stets auch gegen den Strukturalismus selbst, insbesondere gegen dessen hier manifest werdende Grundcharakteristika: die Schematisierung und Klassifizierung von Texten und das ideologiefreie Prinzip der Gleichbehandlung von *high brow*- und *low brow*-Literatur. Beharrlich wurde jedoch übersehen, daß sich die *Introduction* schon durch den Titel als Einführung und Entwurf ausweist, also gemäß strukturalistischem Selbstverständnis keineswegs den Anspruch auf Abgeschlossenheit erhebt.

Mit dem vorliegenden Sammelband will Mitherausgeber Ruthner, »Phantastiktheorien – interdisziplinär und im Plural! – über Todorov hinaus planen« (13) und schlägt »Phantastik als Oberbegriff einer *spekulativen* Literatur« (Hervorhebung CR; 9) vor, wozu er die »Schauerphantastik« (9) zählt sowie u. a. Science-Fiction, utopische bzw. dystopische Literatur, Märchen, Fantasy. Der nicht näher definierte, doch unverkennbar in Anlehnung an Schauerroman und -romantik des (frühen) 19. Jahrhunderts geprägte Neologismus, der das Phantastische über die Rezeption des Lesers – eines idealen, wie übrigens bei Todorov – greifen will, erweist sich jedoch als kaum tragfähig, kann doch auch ein realistischer Kriminalroman »Schauer« erzeugen, und diese »spekulative Literatur« ginge dann im weiten Feld der fiktiven Literatur auf (und letztlich unter). Schon im Vorwort setzt mithin eine wenig hilfreiche Begriffsverwirrung ein, welche zu beenden die »berühmt berüchtigte Phantastik-Theorie« (10) Todorovs ja angetreten war.

Die angestrebte Neu-Definition soll methodenpluralistisch aus bereits existenten anthropologischen, religions- und medienwissenschaftlichen, sozial- und diskursgeschichtlichen, narratologischen, rhetorischen, poetologischen und semiotischen Ansätzen er- und bestehen; es fehlen Literatursoziologie und Post-Strukturalismus, letzteres umso bedauerlicher, da Donald F. Burleson 1990 eine überaus anregende, heftig umstrittene dekonstruktivistische Studie zu H.P. Lovecraft vorlegte. Neben der Auseinan-

dersetzung mit Todorovs *Introduction* ist also eine Bestandsaufnahme unter kulturwissenschaftlicher Prämisse beabsichtigt; die Vorgehensweise der Beiträge soll den jeweiligen methodisch-theoretischen Ansatz umreißen und ihn deduktiv auf ein größtenteils den Verkehrssprachen der Komparatistik angehörendes Referenzkorpus von sechs, fast ausschließlich in ihrer Nationalliteratur kanonisierten Texten applizieren. Abgedeckt wird das 19. Jahrhundert mit den Schwerpunkten Romantik (Hoffmanns *Sandmann*, Puschkins *Pique Dame*) und Fin de siècle (*La main* von Maupassant, *The Turn of the Screw* von Henry James), während das 20. Jahrhundert Kafkas *Verwandlung* und Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* vertreten.

Die dreizehn Beiträge sind, bei offenbar unterbliebener Redaktion durch die Herausgeber, fast sämtlich ausgesprochen weitschweifig bzw. mitunter sehr heterogen gehalten. So referiert Evelyne Jacquelin (»Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum – eine Skizze«, 67–86) zunächst ausführlich und durchaus informativ die verschiedene Rezeption des Phantastischen in beiden Ländern, beleuchtet dann, ohne allerdings dieses Phänomen erklären zu können, die jeweils konträr verlaufene Wirkungsgeschichte E. T. A. Hoffmanns, um endlich die Hypothese zu äußern, das Phantastische sei ein metafiktionales Verfahren, nämlich »ein Gegeneinander-Ausspielen von mimetischer Schreibweise und Märchenhaftem, Sagenhaftem, Legendärem, Mythischem oder Religiös-Mystischem« (85).

Zwei Beispiele belegen, mit welch' unzulänglichem Ergebnis der Begriff des Phantastischen forciert auf Texte angewendet wird. Ursula Reber (»Positive Brutalität. Die Gewalt in der Phantasie der Metamorphose«, 99–117) behandelt die an sich problematische, da, wie alle Verwandlungsmythen, ein hohes allegorisch-didaktisches Moment beinhaltende Metamorphose am Beispiel eines mythischen Textes, der Narziß-Episode aus Ovids Epos. Weshalb eine quasi-religiöse Erzählung der phantastischen bzw. der »spekulativen« Literatur angehören soll, kann die Verf. nicht verdeutlichen, darüber täuscht der pseudo-dekonstruktivistische Duktus nicht hinweg, der bei Sätzen wie »Die Bilder beginnen mich selbst zu beobachten und zu begehren, in eben jenem Effekt, dass die Grenze zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten aufgehoben wird, bis zu dem Grad, dass der eigene Körper zu kippen beginnt« (116) selbst ins Unfreiwillig-Komische kippt. Niels Werber (»Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov«, 53–66) schlägt mehrere in den dreißiger Jahren in Nazi-Deutschland publizierte, technokratisch-totalitäre Zukunftsvorstellungen thematisierende Romane, u. a. von Hans Dominik, der Phantastischen Literatur zu, die sich damit »in den politischen Diskurs einschreibt und womöglich die Phantasmen der Macht mitprägt«. (65) Richtig ist hingegen, daß zu diesem Zeitpunkt keineswegs die Literatur die nationalsozialistische Diktatur gestaltete, sondern, dabei längst vorgegebenen Richtlinien folgend, umgekehrt willfährige Autoren Propagandaliteratur lieferten, deren Utopien ihrem vorwiegend pubertierenden Publikum in den projektierten tausend Jahren durchaus erreichbar vorkamen. Ob die nationalsozialistische Politik überdies »phantastisch« war, wie der Verf. sinniert (vgl. 65), muß vehement bezweifelt werden, vielmehr stand hinter deren megalomanen Zielen eine auf Realisierung bedachte sorgfältige Planung. Eigentümlich wirkt es in diesem Zusammenhang, wenn der Verf. wiederholt in den Jargon des Unmenschen verfällt und Begriffe wie »Drittes Reich« (64, 65), »rassisch« (63) oder »Ausmerzungen« (66) distanzlos ohne Anführungszeichen verwendet.

Auch sich zunächst stimmig gebende Definitionen halten näherer Überprüfung kaum stand. Marco Frenschkowski (»Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaft-

liche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen«, 31–51) begreift das Phantastische als »Dekonstruktion von Wirklichkeit im Medium von Kunst, in der sich das Religiöse in der einen oder anderen seiner Facetten konstituierend in die dekonstruierte säkulare Normalität einmischt, ohne sich als Religiöses zu offenbaren.« (51) Ob sich das Personal des Phantastischen, etwa Vampire oder Widergänger, als Vertreter religiöser (und das heißt im europäischen Raum: christlicher) Werte eignet bzw. zu »Wort meldet« (50) scheint fraglich; vielmehr geben diese Figuren uralten abergläubischen und von offizieller kirchlicher Seite negierten, also parareligiösen Vorstellungen eindrückliche Gestalt. (Sehr lohnend wäre es, der Tatsache nachzugehen, daß sogenannte primitive Völker sehr wohl Mythen und Märchen, nicht aber das Phantastische kennen.) Mit seiner ahistorischen Betrachtungsweise verfehlt der Verf. die eigene Fragestellung: Die sozusagen durch die Schule der Aufklärung gegangene, an der Schwellenepoche um 1800 erstmals mit der *gothic novel* beginnende und wenig später zur Hochblüte gelangende Phantastische Literatur setzt sich auf höchst heterodoxe Weise mit Religion auseinander, problematisiert allerdings nicht Transzendenz an sich, sondern den christlichen Glauben, zumal in seiner institutionalisierten Form. Das weder als post-, noch präreligiös (vgl. 51) zu bezeichnende Phantastische erscheint das ganze 19. Jahrhundert hindurch als Ausdrucksform des Numinosen, nicht des in Frage gestellten (und mittelbar bekämpften) Religiösen. So erklärt sich auch, weshalb mitunter romantische Erzähler, darunter selbst der biedermeierliche Wilhelm Hauff, den Teufel *in persona* auftreten lassen und zur zweifelhaften, ridikülen Figur machen.

Hans Richard Brittnacher (»Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik«, 15–29) findet in phantastischen Texten eine dreigliedrige Makrostruktur vor, die ein archetypisches Muster, den »Ritus von Tod und Wiedergeburt, wie ihn Initiationszeremonien in einem dramatischen Szenario durchspielen« (23), ausdrücke. Anders als die Figuren des Märchens blieben diese Neophyten ihr Leben lang gezeichnet (»ihre Soziabilität ist porös und bricht unter Belastung zusammen«, 26). So plausibel dieser (an simplifizierende strukturalistische Handlungsschemata erinnernde) Ansatz auch wirkt, es finden sich doch unschwer Gegenbeispiele: Hoffmanns Erzählung *Der Goldne Topf* (1814), die von einer geglückten Initiation handelt, oder Théophile Gautiers *La morte amoureuse* (1836), darin der Mönch sich noch Jahre später nach seiner vampirischen Geliebten zurücksehnt. Der Verf. schließt mit Überlegungen zu einem besonderen Typus von Leser (vgl. 27ff.): »In der phantastischen Literatur findet sich der wilde Leser wie die Made im Speck. Phantastik, Fantasy, Science-Fiction und Horror sind Gattungen, die der Philologe bestenfalls duldet, aber keinesfalls liebt.« (28) Auch hier, wie unentwegt in diesem Sammelband, vermengen sich die Begriffe zu heilloser Konfusion, denn zweifelsohne gilt es zu unterscheiden zwischen seriell produzierenden und grundsätzlich gesellschaftskonformen Genres, wie Fantasy oder triviale Science-Fiction, und der, damit verglichen, gleichsam anarchischen Phantastischen Literatur mit ungleich höherem Potential. Außerdem begründeten bzw. prägten erst gewisse Autoren Genres (Tolkien, Verne) oder steuerten originäre, zeitgemäße Abwandlungen bei (Poe, Lovecraft), was ihnen selbstverständlich philologische Würdigung einbrachte, so daß Brittnacher – glücklicherweise – eine derart ignorante Haltung der Literaturwissenschaft zu unrecht präsumiert. Mit Blick auf Barthes Essay *Le plaisir du texte* (1973) sei vorgeschlagen, den »wilden Leser« ohnehin durch den »kulinarischen Leser« (i.e. der postmoderne Leser) zu ersetzen, dessen Konterpart der eine eskapistische Lesestrategie verfolgende, anspruchslosere Leser darstellt.

Clemens Ruthner (»Imaginierte Referenzen. Kultursemiotische Prolegomena zur ›Selbstzeugung‹ des Phantastischen«, 135–144) sieht, semiotisch-rhetorisch argumentierend, im Phantastischen die Phänomene der hypothetischen Referenzialisierung und Hypostasierung: Dem Leser falle es zu, die Leerstellen der Wahrnehmung und des Zeichensystems semantisch auszufüllen, also zu phantasieren (vgl. 144), was am Beispiel des rätselhaften Advokaten Coppelius aus Hoffmanns *Sandmann* (181) verifiziert werden soll. Doch auch dieser Versuch, den von Wolfgang Iser übernommenen wirkungsästhetischen Begriff definitorisch einzusetzen, bleibt unzureichend, da er zwar der Phantastik bescheinigt, auf virtuose Weise die Imaginationsfähigkeit zu stimulieren, also den Leser interaktiv verhältnismäßig stark einzubeziehen, andererseits aber dessen Lösungen nicht derart systematisch und vor allem gattungskonstituierend ordnet, wie es Todorov mit der binären Trennung in eine natürliche bzw. übernatürliche Erklärung des Geschehens erreicht.

Von dürftigem Ertrag sind die beiden intermedialen Bezügen gewidmeten Beiträge, die ungewollt demonstrieren, daß das Phantastische auf dem Gebiet der Bildenden Kunst weitaus komplexer und wissenschaftlich noch schwerer greifbar auftritt als in der Literatur.

María Cecilia Barbetta (»Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen«, 209–225) stützt sich bei ihrer ausschnittshaften Behandlung des Motivs der Hand in Literatur (*La main d'écorché* von Maupassant sowie zwei, aus Texten von Rilke und Kafka stammende Passagen) und Kunst (u. a. Buñuels Film *Un chien andalou* und die Fernsehserie *The Addams Family*) auf den von Jaime Alazraki 1983 geprägten Begriff des Neo-Phantastischen und erkennt, etwas unbeholfen am Beispiel von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* (1985) belegt, als dessen Grundprinzip das metafictional eingesetzte Ludische: »Es wird ein Spiel in Gang gesetzt, das in der traditionellen Phantastik nicht vorgesehen war.« (221) Diese Behauptung trifft indes nicht zu: Auto-Reflexion und eine oft dem Grauen beige-sellte Komik kennzeichnen gerade die Phantastische Literatur des 19. Jahrhunderts, E. T. A. Hoffmann beispielsweise, und die Infragestellung der Realität trägt ohnehin grundsätzlich spielerische Züge, so daß die Phantastische Literatur durchaus ein subversives Potential beinhaltet, dem die ins Beliebiges ausufernde Neo-Phantastik – ein Terminus, der übrigens lediglich die postmoderne Erzählliteratur paraphrasiert – die Spitze bricht. Insgesamt bleiben die Ausführungen textzentriert; eine ikonologische Analyse der Kunstwerke versucht die Verf. entgegen ihrem intermedialen Anspruch nicht einmal ansatzweise.

Peter Assmann (»Wort und Bild. Verschränkende Annäherungen an eine Phantastiktheorie«, 227–234) stellt angesichts einer reichen, epochenübergreifenden, a- und anti-mimetischen Kunst Überlegungen zu einer visuellen Intertextualität an und begreift die wesentlich auf dem Primat des Seh-sinnes fußende literarische Phantastik als Bild-Generator, der »erzählerische Bilder [...] stets jedoch im Sinne eines visuellen Ereignisflusses« (234) hervorbringe. Worin die evozierten Bilder der Literatur und die konkret ausgeführten der Bildenden Kunst mediumbedingt differieren bzw. konvergieren und, noch weitergehender, welche Künstler und Richtungen dem Gebiet der Phantastischen Kunst angehören – höchst interessant hierbei der Surrealismus – bleibt ungeklärt, ganz abgesehen von explizit intermedialen Formen wie dem Emblem. Ergiebiger wäre in diesem Zusammenhang gewesen, die flüchtige Analyse der von Alfred Kubin zu Hoffmanns *Sandmann* 1913 angefertigten Illustrationen in ihren Text-Bild-

Interferenzen im Detail auszuführen (vgl. 230), denn dann hätte sich beispielsweise ergeben, daß Kubins »Visionsarbeit« (230) aus einem Transformationsprozeß entsteht, der literarische, kunsthistorische und allgemeinkulturelle Versatzstücke memoriert und imaginiert.

Trotz des beträchtlichen Aufwands mißlingt das kollektive Unterfangen, eine, so die im Titel des Sammelbandes stehende Ankündigung, kohärente wie eingängige »Definition des Phantastischen in der Literatur« zu erstellen. Dem »Sparring-Partner« (13) genannten Todorov und seiner vergleichsweise stringenten, jedenfalls aber originären Theorie des Phantastischen in der Literatur können die Beiträge weder in argumentativer noch in stilistischer Hinsicht adäquat antworten. Seismographisch präzise bezeichnet der Sammelband dagegen die momentane Lage der verhältnismäßig jungen deutschsprachigen Phantastik-Forschung, die derzeit keine neuen, fruchtbaren Impulse aussendet. Nach tastend-dilettierenden Anfängen um die Zeitschrift *Phaicon* (1974–82) und einem gewissen Aufschwung im Zuge der postmodernen Erzählliteratur muß, bei unverändert anhaltendem Legitimationszwang, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Phantastischen Literatur durch absolute Seriosität und Qualität überzeugen. Um das zu behandelnde Textkorpus durch eine gültige theoretische Grundlage zu bestimmen bzw. anschließend die Wechselwirkungen zu anderen Genres zu untersuchen, eignet sich Todorovs weithin bekannte Systematik nach wie vor gut, wenn auch durchaus Erweiterungen anzubringen wären. Die dringend erforderliche, im angelsächsischen Raum seit langem vollzogene Konsolidierung der Phantastik-Forschung und ihre Einbettung in Literatur- und Kunstwissenschaft können dann im nächsten Schritt durch Lexika, Handbücher sowie fundierte Abhandlungen zu einzelnen Autoren geschehen. Umso erstrebenswerter erscheint dieses Ziel, da die Phantastische Literatur als vornehmstes Arbeitsfeld einer intermedial arbeitenden Komparatistik geradezu prädestiniert ist.

Thomas Amos

Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. München (Wilhelm Fink) 2006 (=Bild und Text. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter u. Karlheinz Stierle). 472 S.

Mit der Einführung neuer digitaler Techniken der Bilddarstellung, -abbildung und -erstellung seit den 1980er, vor allem aber seit den 1990er Jahren, scheint die Photographie in eine Krise geraten zu sein. Folgt man der Aufsatzsammlung von Herta Wolf, dann befinden wir uns am Ende des photographischen Zeitalters,²² nach William J. Mitchell haben wir das postphotographische Zeitalter längst erreicht.²³ Man muß nicht soweit gehen wie Wolf oder Mitchell, gleichwohl läßt sich schwerlich abstreiten, daß der Übergang von der analogen zur digitalen Photographie eine Umbruchsituati-

22 Wolf, Herta: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2002. Dies.: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2003.

23 Vgl. Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. 3. Aufl. Cambridge/Mass. 1998, 20.

on darstellt, die mehr einer Veränderung der Wahrnehmung der photographischen Medien denn einem Kontinuitätsbruch zwischen analogen und digitalen photographischen Verfahrensweisen zu verdanken ist.

Diese Umbruchsituation ist für Bernd Stiegler Anlaß genug, Bilanz über 150 Jahre Photographiediskussion zu ziehen. Explizit geht es Stiegler dabei weder um eine kunsthistorische noch um eine technikhistorische Photographiegeschichte, sondern um eine Theoriegeschichte (9).²⁴ Damit trägt er der Tatsache Rechnung, daß zu Beginn des 21. Jahrhunderts weniger ein Bruch in der Kontinuität photographischer Praktiken, als vielmehr eine Krise in der Photographietheorie eingetreten ist. Das Buch zeichnet diese Theoriegeschichte als eine Geschichte permanenter Umbrüche nach. Lobenswerterweise begnügt sich der Verf. nicht damit, die Vielzahl theoretischer Positionen in ihrer chronologischen Reihenfolge zu resümieren und zu paraphrasieren, lassen sich diese doch – zumindest auszugsweise – in der vierbändigen, von Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen herausgegebenen Sammlung quasi aus erster Hand nachlesen.²⁵ Konsequenter verfolgt Stiegler, der sich überzeugt zeigt, daß eine »Geschichte der Photographie nur als Vielfalt höchst unterschiedlicher Praktiken, ästhetischer Diskurse und theoretischer Entwürfe geschrieben werden kann« (9), seinen in der Einleitung formulierten Anspruch, eine »theoriehistorische Kontextualisierung der Photographie« (11) vorzunehmen. Zu diesem Zwecke hat er den diskursanalytischen Ansatz seiner ebenso umfang- wie materialreichen Habilitationsschrift zum Verhältnis von Photographie, Wissenschaften und Literatur²⁶ wieder aufgenommen.

Die Geschichte der Photographietheorie erweist sich für den Verf. vorrangig als eine Geschichte der Wahrnehmungstheorie und der permanenten Veränderung des Blicks. Dies wird insbesondere in den Ausführungen zu den theoretischen Positionen im 19. Jahrhundert deutlich, denen Stiegler fast die Hälfte seines Buches widmet, und damit dem seit einigen Jahren neu erwachten Interesse an der Pionierzeit der Photographie wie auch der Bedeutung der Debatten des 19. Jahrhunderts gerecht wird. Ausgangspunkt stellen die frühesten Äußerungen zur Daguerreotypie ab 1839 und der dort vorherrschende, naive ontologische Bildrealismus dar. In diesen Texten erweise sich die Photographie nicht als Abbild, sondern als »vollkommene Wiedergabe des Wirklichen« (20) – eine These, die bis in die Gegenwart fester Bestandteil der Photographietheorie ist (23) und die uns beispielsweise in der von Roland Barthes in *La chambre claire* (dt.: *Die belle Kammer*, 1980) formulierten Evidenz des photographischen Abbildes wiederbegegnet.²⁷

24 Mit der von Michel Frizot herausgegebenen *Neuen Geschichte der Fotografie* liegt bereits seit einigen Jahren eine umfangreiche und herausragende Photographiegeschichte vor, die eine kunst- wie technikhistorische Ausrichtung vereint: Frizot, Michel (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998.

25 Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie* 1–3. München 1979–1980, [Neudr. 1999]. Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Theorie der Fotografie* 4. München 2000. – Im Jahr 2006 ist eine einbändige Neuauflage, die die vier Teilbände zusammenfaßt, erschienen: Kemp, Wolfgang u. Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV: 1839–1995*. München 2006.

26 Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001.

27 Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1989, 87.

Als zu Recht herausragenden Text der Frühzeit der Photographietheorie benennt Stiegler William Henry Fox Talbots Sammlung *The Pencil of Nature* (1844–46), die nicht nur die erste Verbindung von Photographie und Text ist, sondern aus Sicht des Verf. ein Konzentrat der Theorie und Metaphorologie der ersten 50 Jahre der Photographiegeschichte darstellt (35). Seit Talbot erweise sich die Photographie als – auch für die Literatur relevante – Metaphernmaschine (34).²⁸

Wie schon in seiner Habilitationsschrift *Philologie des Auges* schenkt Stiegler dem Zusammenhang von Photographie, Stereoskopie, Wahrnehmungstheorie und -physiologie besondere Aufmerksamkeit. In expliziter Abgrenzung zu Jonathan Crary sieht der Verf. die Photographie in ihren Anfängen nicht bereits als Teil einer neuen diskursiven Formation (der physiologischen Optik) an.²⁹ Vielmehr habe sich die Subjektivierung des Blicks in Abgrenzung zur – vermeintlich – objektiven Photographie vollzogen (29). Gleichwohl zeigt Stiegler, wie die physiologische Bestimmung der Wahrnehmung bei Johannes Müller und Hermann von Helmholtz wiederum auf die Photographie und ihre theoretische Bestimmung zurückgewirkt hat, »daß Wahrnehmung notwendig konstruktiv ist« (147). Mit Peter Henry Emerson hält die Subjektivierung Einzug in die Photographie. An die Stelle des Simulakrums der Natur tritt bei Emseron die »spezifische Bildorganisation des Blicks« (148).

Die vermeintliche Objektivität und Authentizität der Photographie erweist sich aus der Perspektive Stieglers als ein Ergebnis diskursiver Regelmäßigkeiten und Formationen. Nirgends wird dies deutlicher als im Kapitel zur »Photographie des Unsichtbaren« (87–136). Neben der Moment- und Chronophotographie Eadweard Muybridges und Jules Mareys sowie der ballistisch-photographischen Experimente Ernst Machs zieht Stiegler die Röntgenphotographie und die Geisterphotographie als Beispiele dafür heran, wie die Kamera zu einem »Medium zwischen Sichtbaren und Unsichtbarem« (87) wurde.

Besondere Aufmerksamkeit wird der Photographie des Neuen Sehens geschenkt. Ausführlich legt der Verf. dar, wie es mit dem Aufkommen der Pressephotographie und der illustrierten Zeitschriften zu einer ästhetischen und theoretischen Neuorientierung der Photographie in den 1920er Jahren kam, die dadurch »die Reife eines autonomen künstlerischen Schaffens erreicht« (192) habe. Auf rund 100 Seiten und in fünf Teilkapiteln wird versucht, »der Komplexität der theoretischen Gemengelage Rechnung zu tragen« (194f.). Im Kontext der Photographie des Neuen Sehens erörtert Stiegler mit Walter Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie* (1931) einen der wohl meist zitierten Theorietexte zur Photographie. Er liest Benjamins kanonischen Text als einen »Knotenpunkt von unterschiedlichen theoretischen, historischen und ästhetischen Theorien« (255). In expliziter Abgrenzung zu etablierten Positionen betont er, daß es Benjamin nicht darum gehe, »die Photographiegeschichte als Verfallsgeschichte zu charakterisieren und den mittlerweile fast sprichwörtlichen Verlust der Aura zu bedau-

28 Eine Vielzahl dieser Metaphern und Topoi – darunter beispielsweise die schon bei Talbot starkgemachte Archivfunktion der Photographie – hat der Verf. an anderer Stelle zusammengefaßt: Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a.M. 2006.

29 Vgl. Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Mass. u.a. 1990. (Dt.: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden 1996.)

ern« (260). Vielmehr gehe es darum, einerseits das Verhältnis der Photographie zur Technik, das deren Kunststatus definiert, zu fassen, andererseits die gesellschaftliche Verortung und die gesellschaftliche Funktion der Photographie zu bestimmen (260f.). Im sich anschließenden Teilkapitel zur Pressephotographie diskutiert Stiegler mit Siegfried Kracauers *Die Fotografie* (1927) einen weiteren klassischen Text der Photographie-theorie. Photographie stelle für Kracauer »ein Zeichen des Verschwindens der Geschichte und der Erinnerung« (289) dar, und in den Photographien finde »eine Vernichtung der Wirklichkeit schlechthin statt« (290). An dieser Stelle hätte sich ein Vergleich mit Kracauers – freilich deutlich später verfaßten – *Theory of Film* (*Theorie des Films*, 1960) angeboten, welche die Errettung der äußeren Wirklichkeit im Untertitel trägt,³⁰ schließlich nimmt Kracauer in diesem *opus magnum* eine Bestimmung der Photographie vor, die derjenigen im *Fotografie*-Essay diametral entgegengesetzt ist.³¹

Im darauffolgenden Kapitel zu »Photographie und Gesellschaft« (313–330) werden den Theorien Susan Sontags, Roland Barthes' und Pierre Bourdieus drei Filme gegenübergestellt, in denen Photographie eine zentrale Rolle spielt: Alfred Hitchcocks *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, 1954), Michelangelo Antonionis *Blow Up* (1966) sowie *One Hour Photo* (2002) von Mark Romanek. Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche Herangehensweise rechtfertigt der Verf.: »Um die gesellschaftliche Lage der Photographie und ihre Gebrauchsweise in einer historischen Perspektive zu skizzieren, können fiktionale Darstellungen der Photographie, also *Geschichten*, ebenso von Nutzen sein, wie theoretische Analysen.« (315) Stiegler geht zunächst auf Susan Sontags Essay *In Plato's Cave* (dt. *In Platons Höhle*) im Sammelband *On Photography* (dt. *Über Fotografie*, 1977) ein und faßt ihr Dictum des *memento mori* der Photographie als eine Stilllegung all dessen, »was nach Geschichte lechzt« (317), auf. Stiegler deutet dabei *Das Fenster zum Hof* wider Sontag: »Photographischer Voyeurismus ist in Hitchcocks Film die Verwandlung von Bildern in Geschichte, Produktion von Bedeutung und Beobachtung als Teilnahme am Geschehen.« (318) Erfreulicherweise handelt er die deutlich überbewertete theoretische Position Susan Sontags in aller gebotenen Kürze ab. Roland Barthes' theoretische Stellungnahmen zur Photographie werden dagegen in gleich zwei Kapiteln gewürdigt. Auf der Grundlage von Barthes' Untersuchung der Funktion von Schockphotos in *Mythologies* (dt. *Mythen des Alltags*, 1957) interpretiert der Verf. Antonionis *Blow Up* als eine »subtil[e] Analyse der Verbindung von Photographie, Schock, Bildsprache und Zeichenreflexion sowie der Evidenz des Affekts« (327). Im sich anschließenden Kapitel versucht er so disparate Ansätze wie Semiotik, Dekonstruktion, Diskursanalyse und Kulturwissenschaften zusammenzufassen und kommt dabei zunächst noch einmal auf Roland Barthes zu sprechen. Stiegler deutet Barthes' Schrift »vor der Schwelle zur digitalen Photographie [als] eine Apotheose der Photographie« (341).

Allein aufgrund der Tatsache, daß Stiegler selbst einen diskurstheoretischen Ansatz verfolgt, erweisen sich die Ausführungen zur Photographietheorie Michel Foucaults sowie zu den diskursanalytisch-kulturwissenschaftlichen Arbeiten zur Photographie als besonders spannend. Anhand zweier Texte aus den *Dits et Écrits* gelingt es Stiegler

30 Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London 1960.

31 Im ersten Kapitel seiner Filmtheorie deutet Kracauer die Photographie, deren Wesen sich im Film fortsetze, mithin als das Medium der Objektivität *par excellence*, das die Wirklichkeit (als physische Realität) nicht nur aufdecke, sondern auch aufzeichne und konserviere. Dieser radikale Positionswandel hätte zweifelsohne eine ausführliche Erörterung verdient.

darzulegen, wie Foucault die Photographie als ein offenes und regelloses Spielfeld, als ein »ohne Beschränkungen frei zugängliches Bilderspiel« (362) auffaßt. Demgegenüber weiche die Freiheit der Bilder bei Foucault in den diskursanalytischen Untersuchungen zur Photographie einer regelhaften Strenge: »Die Photographie verwandelt sich von einem Unruhestifter bei Foucault zu einem Diskursstabilisator in der Photographietheorie.« (373) Seine eigene theoretische Position widerspiegelnd konstatiert Stiegler:

In den letzten 25 Jahren sind weite Teile der Photographietheorie und -geschichte Versuche, in explizitem oder implizitem Anschluß an Foucault eine neue Perspektive auf die Geschichte der Photographie im Kontext unterschiedlicher Wissens- und Wissenschaftsfelder zu gewinnen. Dabei spielt die Photographie als Kunst oder gar deren ästhetisch-theoretische Legitimation keine Rolle mehr. Vielmehr wird allenfalls der Kunststatus der Photographie in ein historisch-diskursives Feld integriert, in dem die verschiedenen ästhetischen Begründungsstrategien ihrerseits zum Gegenstand von Untersuchungen werden. (374)

Relativ knapp fallen im vorliegenden Buch die Ausführungen zu medientheoretischen Positionen zur Photographie aus, was implizit damit begründet wird, daß im Rahmen einer allgemeinen Medientheorie die Photographie in der Regel eher randständig oder im Zuge eines »hyperbolischen Zugriff[s] auf die Mediengeschichte« (391) behandelt werde. Neben Jean Baudrillard, der in der Photographie das Verschwinden des Realen und eine Spurensicherung dieses Verschwindens erkennt (399), und Norbert Bolz, der die Photographie »inmitten der Konfrontation von Bilderflut und Bilderlosigkeit« (397) plaziert, geht Stiegler auf die Theorie Paul Virilios, der die Photographie als einen radikalen Bruch mit der tradierten Zeitordnung auffaßt, ein. Schließlich unterzieht er Flussers Gleichsetzung der Photographie mit einer Krise der Kultur einer scharfen Kritik (396).

Zum Abschluß kehrt Stiegler noch einmal zur Ausgangsfrage zurück: Befinden wir uns am Ende des photographischen Zeitalters? Er verneint dies und betont statt dessen, daß es keinen Kontinuitätsbruch zwischen analoger und digitaler Photographie gebe. Mit der Digitalisierung sei die Photographie zwar zum Medium der Manipulierbarkeit geworden – doch das war sie eigentlich von Beginn an, wie der Hinweis auf diverse Formen der Bildmanipulation und Bilderstellung verdeutlicht. Der postulierte ontologische Bruch zwischen analoger und digitaler Photographie diene letztendlich nur dazu, das neue Verfahren zu positionieren: »Die Stilisierung der Photographie als Mutter des Realismus diene vor allem dazu, ihr diesen [den Realismus, K.S.] erst zuzusprechen, um ihn ihr dann mit der Digitalisierung wieder zu entwenden.« (417) Die »Neubestimmungen der Photographie im digitalen Zeitalter« haben, so summiert Stiegler die Debatten der letzten Jahre, »auch eine wahrnehmungstheoretische Komponente. Die Theorie der Photographie reflektiert ein weiteres Mal eine Verschiebung der Wahrnehmung, die [...] als Konstruktivität bestimmt wird.« (420)

Den Anspruch auf eine umfassende Darstellung der Theoriegeschichte der Photographie kann Bernd Stiegler mit seinem Buch sicherlich nicht erheben. Dem theoretischen Ansatz und den impliziten Fragestellungen nach einem permanenten Wandel der Wahrnehmung und einer Sprache der Photographie ist es geschuldet, daß zahlreiche weitere Theorien und Positionen unter den Tisch fallen. Auch läßt Stiegler bestimmte Bereiche unberücksichtigt, die seines Erachtens für eine Theoriegeschichte der Photographie nicht relevant seien, darunter die ethnographische Photographie, die

Mode-, Reise- und Werbephographie sowie weitestgehend die Beziehungen zwischen Photographie und bildender Kunst. Zudem ersetzt die sekundäre und summarische, gleichwohl kontextualisierte Sicht auf die verschiedenen theoretischen Positionen nicht die Lektüre der Originaltexte. Dessen ungeachtet hat Stiegler mit seiner *Theoriegeschichte der Photographie* ein umfangreiches, gründlich recherchiertes Werk vorgelegt, das an zahlreichen Stellen zu weitergehender Lektüre und Beschäftigung einlädt und sich trotz seines wissenschaftlichen Anspruches durchweg spannend liest. Kurz, Stieglers *Theoriegeschichte* stellt eine unbedingte Bereicherung des Kanons photographietheoretischer und -historischer (Sekundär-)Literatur dar.

Keyvan Sarkhosh

Oxana Swirgun: *Das fremde Rußland. Rußlandbilder in der deutschen Literatur 1900–1945*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien (Peter Lang) 2006 (=Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 65). 268 S.

Wer sich über das literarische deutsche Russlandbild und die vielfältigen imagologischen Aspekte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen vom Mittelalter bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts orientieren will, findet hierzu verlässliche erste Informationen und zahlreiche bibliografische Hinweise zu spezieller Forschungsliteratur in den zwischen 1985 und 2000 von Mechthild Keller bei Wilhelm Fink herausgegebenen vier Sammelbänden zum Thema *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*, die innerhalb der von Lew Kopelew herausgegebenen Reihe »West-Östliche Spiegelungen« erschienen sind. Überblicksdarstellungen zu den deutsch-russischen Literaturbeziehungen des 20. Jahrhunderts liegen in größerer Zahl vor, wobei der Schwerpunkt auf der deutschsprachigen Russland- bzw. Sowjetunion-Reiseliteratur vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges liegt.³²

Mit Russlandbildern in der deutschen Literatur zwischen 1900 und 1945 setzt sich die 1971 in der Ukraine geborene und derzeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Bochum beschäftigte Germanistin, Komparatistin und Slavistin Oxana Swirgun in ihrer nun als Buch vorliegenden Dissertation auseinander, mit der sie 2005 bei Martin Bollacher und Bernd Uhlenbruch an der Fakultät für Philologie der Universität Bochum promovierte. Methodologisch bezieht

32 Vgl. neben den von Mechthild Keller herausgegebenen und zahlreiche bibliografische Angaben enthaltenden Sammelbänden (*Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 9.-17. Jahrhundert. München 1985; *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München 1987; *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zur Reichsgründung 1800–1871. München 1992; *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg. München 2000) z.B. Furler, Bernhard: *Augen-Schein. Deutschsprachige Reisereportagen über Sowjetrußland 1917–1939*. Frankfurt a.M. 1987; Schütz, Erhard: *Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion*. München 1977; Koenen, Gerd (Hg.): *Deutschland und die russische Revolution*. München 1998.

sich Swirgun zum einen auf die einschlägigen ›klassischen‹ Arbeiten zur komparatistischen Imagologie von z.B. Thomas Bleicher, Peter Boerner und insbesondere Hugo Dyserinck.³³ Zum anderen versteht sie ihre Untersuchung als Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Alteritäts- bzw. Fremdhheitsforschung, wobei sie sich an die (von ihr durchaus kritisch betrachtete) insbesondere von Alois Wierlacher propagierte »interkulturelle Germanistik« und die so genannte »kulturwissenschaftliche Xenologie« (16–18) anlehnt.

Ziel ihrer Arbeit sei es, so die Verf., »die Sinn- und Bildangebote der Rußlandrezeption in der deutschen Literatur innerhalb des Zeitraumes von 1900 bis 1945 zu ermitteln und auf ihre Entwicklungstendenzen, Stabilität und Flexibilität hin zu prüfen.« (13) Das literarische deutsche Rußlandbild jener Jahre soll über die Kategorie des ›Fremden‹, also über den zentralen Begriff der Alteritätsforschung, erschlossen werden. Dieses in ihrer Untersuchung anhand einer textexegetischen Analyse der »Bilder vom anderen Land« aufzuzeigende »Fremde« werde durch »kulturanthropologische, soziologische und räumliche Aspekte bestimmt.« (17) Es gehe ihr darum nachzuweisen, »inwieweit und aufgrund von welchen Merkmalen Rußland in den literarischen Texten dem Rezipienten als Fremdkultur präsentiert wird [...]« (17)

Das untersuchte Textkorpus umfasst ausschließlich Titel, die zwischen 1900 und 1945 entstanden sind und in diesem Zeitraum auch veröffentlicht wurden. Entscheidendes Kriterium bei der Textauswahl sei gewesen, »daß Rußland oder die Russen in diesen Texten ein zentraler Gegenstand der Darstellung sind und als solcher durch die explizite Nennung oder durch unmissverständliche Attribute bzw. die Topographie ausgewiesen sind.« (21) Die untersuchten Texte sollen »verschiedene Stil- und politische Richtungen der Literaturlandschaft« einbeziehen, aufgrund der Fülle der in Frage kommenden Texte sei »eine Beschränkung auf einige repräsentative Beispiele« (21) unumgänglich gewesen.

Bevor sich die Verf. an die Analyse der von ihr als repräsentativ betrachteten Beispiele macht, skizziert sie die Entwicklungslinien der »Rußlandbilder in der deutschen Literatur bis 1900« (23–54). Als langlebigste Konstante des literarischen deutschen Rußlandbildes, das sich seit dem Mittelalter herausbildet, führt die Verf. das Image vom barbarischen, unzivilisierten ›wilden Riuzen‹ an. Die Vorstellungen deutscher Leser über Rußland und die Russen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein prägend waren vor allem die im 16. bzw. 17. Jahrhundert erstmals erschienenen und seither immer wieder neu aufgelegten Rußland-Reisebücher von Sigismund von Herberstein und Adam Olearius.³⁴ Die Russen, die mit ihrer erfolgreichen Kriegspolitik in der

33 Vgl. z.B. Bleicher, Thomas: Elemente einer komparatistischen Imagologie. In: Komparatistische Hefte (1980), H. 2, 12–24; Boerner, Peter: Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung. In: Sprache im technischen Zeitalter (1975), 313–321; Dyserinck, Hugo: Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur. In: Dyserinck, Hugo u. Karl Ulrich Syndram (Hg.): Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bonn 1988, 13–37; Dyserinck, Hugo: Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie. In: Colloquium Helveticum 7 (1988), 19–42.

34 Sigismund von Herbersteins Buch erschien 1549 in lateinischer Sprache unter dem Titel *Rerum moscovitarum commentarii*, 1563 wurde die erste deutschsprachige Ausgabe vorgelegt: *Moscoviter wunderbare Historien*. Das Buch von Adam von Olearius erschien erstmals 1647 unter dem Titel *Offt begehrte Beschreibung der Newen orientalischen Reyse*.

Neuzeit immer weiter expandieren konnten, wurden immer mehr als potenzielle Gefahr empfunden. Es entstand das Image von den trunksüchtigen Russen. Zur Vorstellung von den Russen als Barbaren gesellte sich im Zeitalter der Aufklärung und seiner Vorstellung vom ›edlen Wilden‹ das z.B. von Herder propagierte Image der Russen als einfaches, frommes Naturvolk. Ab dem 18. Jahrhundert scheiden sich die Geister, die Russland dem (aufgeklärten) europäischen Kulturraum zuordnen, oder Russland und die Russen als Sinnbild für – durchweg pejorativ konnotiertes – ›Asiatisches‹ sehen.

Für das Ende des 19. Jahrhunderts konstatiert Oxana Swirgun eine wichtige Zäsur in der Entwicklung des deutschen literarischen Russlandbildes: In Auseinandersetzung mit der russischen Literatur, insbesondere mit Dostojewski und Tolstoi, formiere sich jetzt das Image vom Russen als »ekstatischen, zwischen Gott und Sünde zerrissenen, sich selbst kasteienden und hysterischen Individuum.« (51) Bei diesem Russlandbild handele es sich

um Import und *Adaption der russischen Selbstdarstellungen*. Allerdings wird das, was sich in der russischen Literatur als Sondertypus präsentiert, verabsolutiert und als russischer Charakter schlechthin aufgefasst. Das Ringen um das Wesentliche, die Gottsuche und die Neigung zur Selbsterfleischung werden zum Paradigma der Russendarstellung. (51)

Nach ihrem knappen Überblick über die Russlanddarstellungen in der deutschen Literatur bis 1900 untersucht die Verf. im Hauptteil ihrer bei aller literaturwissenschaftlichen Seriosität erfreulich flüssig und lesbar geschriebenen Untersuchung anhand exemplarischer Textanalysen, wie sich das literarische deutsche Russlandbild von 1900 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges entwickelte.

Zunächst beschäftigt sie sich mit Russlandkonstrukten in verschiedenen Texten Rainer Maria Rilkes. Sie untersucht Rilkes *Geschichten vom lieben Gott* (1904), den Gedichtzyklus *Die Zaren* (1913) sowie seine Essays *Russische Kunst* (1901) und *Moderne russische Kunstbestrebungen* (1902). Rilkes Russlandbild, so das mittels ›close reading‹ gewonnene Fazit von Swirgun, sei »überaus positiv in allen seinen Facetten« (83). Rilke, der Russland mehrmals bereiste, habe in seinen literarischen Texten gegenüber Russland eine positive und geradezu verklärende Haltung eingenommen und alles Russische mythisch-mystisch verklärt.

Das Russlandbild des Künstlers und Schriftstellers Ernst Barlach analysiert die Verf. anhand dessen Aufzeichnungen *Eine Steppenfahrt* und *Russisches Tagebuch*. Im Falle Barlach könne man von einer Dialektik des Russlandbildes sprechen. Einerseits werde das russische Land über die Maßen gelobt und verklärt, andererseits würden die Russen selbst distanziert bis ablehnend geschildert.

Auf vielfache Weise präsent ist das russische Thema im umfangreichen und vielgestaltigen Werk von Alfons Paquet. Gleichwohl sind imagologische Studien zu Paquets Russlandbild bislang Mangelware, wie Oxana Swirgun treffend konstatiert. Sie widmet sich diesem vor und nach der Sowjet-Revolution von 1917 und untersucht Paquets Reisebücher *Li oder Im neuen Osten* (1912) und *Im kommunistischen Russland* (1919). Paquet, so Swirguns Schlussfolgerungen, schildere das vorrevolutionäre Russland als etwas »strukturell Fremdes«, das nachrevolutionäre Russland jedoch, die junge Sowjetunion also, werde als ein radikal-fremdes Phänomen aufgefasst.

Nach der Oktoberrevolution 1917 wurde Russland (bzw. die Sowjetunion) bis weit in die dreißiger Jahre hinein zu einem bevorzugten Reiseland vieler zumeist mit dem Kommunismus sympathisierender (west-)europäischer und auch amerikanischer Auto-

ren: In den 1920er und 1930er Jahren herrschte so etwas wie ein ›literarischer Revolutionstourismus‹ in die Sowjetunion. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die einschlägigen Reisebücher bzw. Reportagen von Autoren wie Lion Feuchtwanger, André Gide, Egon Erwin Kisch oder John Reed. Als Beispiele für Reisereportagen linker deutscher Intellektueller der Weimarer Republik untersucht Oxana Swirgun Alfons Goldschmidts *Moskau* (1920) und Ludwig Renns *Rußlandfahrten* (1932). Bei diesen Texten sei eine veränderte Tendenz in der Russlanddarstellung festzustellen. Sie gehe dahin, »an die Stelle der Vorstellung vom ›ewigen‹ Rußland die Vorstellung einer grundlegend veränderten und dynamischen Identität Rußlands zu setzen. Die Dichotomie ›altes Rußland‹/›neues Rußland‹ wird nun zu einem festen Bestandteil der Rußlanddarstellung.« (186)

Auch Thomas Mann hat sich vielfach mit russischen Themen auseinandergesetzt. In erster Linie in vielen seiner Reden, Essays und Rezensionen, aber auch in seinem 1924 erschienenen großen Roman *Der Zauberberg*. Anhand einer textexegetischen Analyse von Manns bedeutendem Entwicklungs- und Ideen-Roman zeigt Oxana Swirgun modellhaft auf, welche große Bedeutung imagologische Aspekte – in diesem Fall Manns komplexes Spiel mit verschiedenen Russland-Images – auch bei einer rein werkimmanenten Literaturbetrachtung haben können.

Im Anschluss widmet sich die Verf. den Russlandvorstellungen in verschiedenen Werken des zunächst völkisch-nationalkonservativen und später offen nationalsozialistischen Autors Edwin Erich Dwinger, der sowohl in der Weimarer Republik als auch im Dritten Reich zu den deutschen Bestsellerautoren gehörte. Dwinger, so analysiert Swirgun, verkläre in seinen Texten das ›alte Russland‹, die Sowjetunion wird von ihm hingegen – ganz getreu der nationalsozialistischen Ideologie – dämonisiert. Den angeblichen Antagonismus zwischen dem ›alten Russland‹ und Sowjetrußland führe Dwinger auf rassisch-biologische Unterschiede zurück. Dabei werde »die stereotype Vorstellung von der Vermischung der asiatischen und europäischen Merkmale im russischen Charakter aufgebrochen und das Russische eindeutig als das Europäische, das Bolschewistische dagegen als das Asiatische definiert.« (255)

In ihrer Schlussbemerkung geht die Verf. auf die wechselseitige Bedingung von Auto- und Heteroimages ein. Den in ihrer Untersuchung analysierten Russlandkonstruktionen in der deutschen Literatur zwischen 1900 und 1945 sei gemeinsam, »daß sie auf der Folie der Grunddiskrepanz zwischen dem Eigenen und dem Fremden entstehen: Die Auseinandersetzung mit dem fremden Russland impliziert immer auch das Bemühen, sich des Eigenen zu vergewissern bzw. es neu zu definieren.« (257)

Wer sich in Zukunft aus imagologischer Warte mit dem Russlandbild in der deutschen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt, wird die Dissertation von Oxana Swirgun, die sich bescheiden »als Baustein in eine durchaus fortsetzungswürdige Reihe literaturwissenschaftlicher Arbeiten zur Frage der Rußlandwahrnehmung« (258) einfügen möchte, mit Gewinn lesen und ihr neben vielen Erkenntnissen auch zahlreiche Anregungen für weitere Forschungen entnehmen. Zu denken wäre hier z.B. an Untersuchungen über das Russlandbild in der deutschen Exilliteratur oder über das Russlandbild in der Literatur der BRD und der DDR. Ein Forschungsdesiderat sind ferner multinationale imagologisch-komparatistische Untersuchungen zum Russlandbild in den verschiedenen Einzelliteraturen.

Horst Schmidt

Gero von Wilpert: *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München (C.H. Beck) 2005. 287 S.

Mit seinem *Sachwörterbuch der Literatur* und seinem großangelegten *Lexikon der Weltliteratur*, geordnet nach *Autoren* und *Werken*, gehört Gero von Wilpert seit einem halben Jahrhundert zum festen Bestand der Literaturwissenschaft. Hohes Lob in der Flut ähnlicher Unternehmungen fand 1998 sein *Goethe-Lexikon*.

Diese Lexika flankierend erschienen seine motivgeschichtlichen Monographien, die ebenfalls einen breiten Leserkreis erreichten: 1978 *Der verlorene Schatten: Varianten eines literarischen Motivs*, 1994 *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*. Wenn Gero von Wilpert nun eine *Deutschbaltische Literaturgeschichte* vorlegt, so darf er der interessierten Aufmerksamkeit einer weltweiten Leserschaft gewiss sein. Sein besonderes, hier spürbares Engagement hat einen lebensgeschichtlichen Hintergrund: Gero von Wilpert wurde 1933 in Dorpat (Estland) geboren und realisiert mit der jetzt präsentierten Monographie ein langgehegtes Vorhaben. Präzise, fundiert und auf große Linien ausgerichtet durchläuft seine Darstellung mit ihren acht Kapiteln die deutschbaltische Literatur vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. »Höhepunkt und Untergang« lautet die Überschrift des letzten Kapitels, dessen drei Abschnitte die Lyrik, die Erzählkunst und das Drama behandeln. Die taxonomische Orientierung an den Naturformen der Dichtung bestimmt das Vorgehen des Verf. ab dem vierten Kapitel, das dem Barock gewidmet ist. Die geographische Region der hier anstehenden deutschsprachigen Literatur hat ein völlig anderes Gepräge als etwa die österreichische Literatur oder die deutschsprachige Literatur der Schweiz. Von einer »deutschbaltischen Literatur« zu sprechen, so stellt der Verf. eigens heraus, ist bereits eine Einräumung an einen Sprachgebrauch, der ein Missverständnis nahe legt. Denn: die Balten, das sind die Deutschen einer bestimmten politisch-geografischen Region, ohne dass aber jemals ein Baltenland existiert hätte.

Gero von Wilpert ist daran gelegen, die Eigenart dieser speziellen deutschen Kulturwelt am Beispiel ihrer Literatur herauszuarbeiten. Sein Vorwort kennzeichnet das Unternehmen als »Geschichte einer kleinen Literatur«, einer »Literatur der Vergangenheit«, einer »Literatur ohne Zukunft«, einer Literatur, die »im Aussterben ist« und die es »nur noch so lange geben wird, wie Menschen sich ihrer annehmen, sie lesen und vielleicht gar erörtern.« (9)

Mit solcher Überlegung bezieht der Verf. gegenüber der »Geschichte« der deutschbaltischen Literatur die Position der »antiquarischen Historie« im Sinne Nietzsches. Stichwort: »Pietät«. Das Vergangene ist zu bewahren, weil es vergangen ist und ohne systematische Bewahrung verloren ginge. Alles wird gleich wichtig, weil es vergangen ist. Das Gegenteil solcher Position besteht, wie Nietzsche in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, programmatisch ausführt, in der »monumentalen Historie«, die nur die Giganten der Tradition zur Kenntnis nimmt und die Gegenwart an ihnen misst. Solche Giganten aber sind in der deutschbaltischen Literatur nicht in Sicht. Zuständig jedoch bleibt, ungeachtet dessen, die dritte Art der Historie, die »kritische Historie«, mit der die Tradition auf ihren Nutzen für das »frische Leben der Gegenwart« (Nietzsche) befragt wird. Dieser »kritischen Historie« hat Gero von Wilpert mit seiner *Deutschbaltischen Literaturgeschichte* auf vornehmste Weise den Boden bereitet. Es käme nun darauf an, von Wilpersts sorgfältige Topografie einer entschwundenen deutschen Kulturlandschaft an den heute aktuellen

Diskurs anzuschließen, der sich nicht mehr der Einsicht verschließt, dass die sogenannte ›political correctness‹ nichts anderes ist als eine Diktatur ideologischer Konventionen. Wir haben es, mit Martin Walser gesprochen, mit dem ›Vokabular‹ einer in Wahrheit gewissenlosen Öffentlichkeit zu tun. Kurzum: Die deutschbaltische Literatur hat in den Horizont des ›frischen Lebens‹ unserer Gegenwart gestellt zu werden, das auch eine frische »kritische Historie« hervorbringt. Gero von Wilperts »Geschichte« legt diesen Weg frei.

Das bedeutet in concreto, wenn wir das letzte Kapitel mit seinem Abschnitt über die »Erzählkunst« zugrunde legen, dass wir etwa einen Eduard Graf Keyserling, einen Werner Bergengruen und Edzard Schaper sowie ihre weiblichen Kollegen Monika Hunnius oder Theophile von Bodisco jenseits der Anerkennung ihres Zeugniswertes auf die Veranschaulichung ahistorischer Paradigmen menschlicher Existenz anzusehen haben. Aus dem Politikum der deutschbaltischen Literatur wird dann die doppelte Lektüre in historischer und poetologischer Einstellung hervorgehen. Diese Einstellungen bringen jeweils einen anderen Kanon hervor. Den Zeugniswert eines literarischen Textes zu beurteilen, ist Sache des Historikers, die ästhetische Qualität zu beurteilen aber Sache einer Literaturwissenschaft im strengen Sinne. Aufgrund ihrer politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen ist die deutschbaltische Literatur ein Musterbeispiel für die Notwendigkeit einer kompromisslosen Trennung der historischen Lektüre von der poetologischen Lektüre.

Mit der vorliegenden Monographie erhält diese Notwendigkeit ihre wünschenswerte Diskussionsgrundlage.

Horst-Jürgen Gerigk

Sammelrezensionen

Konrad Gross, Wolfgang Klooß u. Reingard M. Nischik (Hg.): *Kanadische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit von Heinz Antor, Doris Eibl, Klaus-Dieter Ertler, Albert-Reiner Glaap, Paul Goetsch, Fritz Peter Kirsch, Martin Kuester, Rolf Lohse, Hartmut Lutz, Ursula Mathis-Moser, Markus M. Müller, Andrea Oberhuber, Caroline Rosenthal, Dorothee Scholl und Waldemar Zacharasiewicz. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2005. 446 S.

Ingo Kolboom u. Roberto Mann: *Akadien: ein französischer Traum in Amerika. Vier Jahrhunderte Geschichte und Literatur der Akadier*. Mit Gastbeiträgen von Maurice Basque, Sandra Eulitz, Jacques Gauthier, Ingrid Neumann-Holzschuh und Thomas Scheufler sowie einer CD-ROM mit Materialien und Dokumenten und einer DVD mit dem Film *Die Akadier - Odyssee eines Volkes* von Eva und Georg Bense. Heidelberg (Synchron) 2005. 1014 S.

Anders schreibendes Amerika lautet der Titel einer Anthologie, die im Jahre 2000 einem deutschsprachigen Publikum erstmals die vornehmlich französischsprachige Gegenwartsliteratur Québecs in größerem Umfang vorstellte.¹ Schon das Vorwort dieser ausgezeichneten Anthologie macht deutlich, daß es den Herausgebern Lothar Baier und Pierre Filion um mehr ging als eine lokale Kulturtradition topographisch, politisch oder kulturell sinnvoll zu verankern: Der Name ›Québec‹ steht bei ihnen für ein »moderne[s], laizistisch verfaßte[s], französischsprachiges Land in Nordamerika« (8), das sich im Laufe der Jahrhunderte vom ›Nouvelle-France‹ über das ›Canada français‹ zu einer nordamerikanischen Kulturlandschaft französischer Sprache mit dem Namen ›Québec‹ gewandelt hat. Die Anthologie ist ein deutliches Zeichen für das wachsende Interesse an Kanada und seinen Literaturen in Deutschland, die bis zu diesem Zeitpunkt nur Fachleute wirklich interessierte. Der Titel der Auswahl macht zugleich deutlich, daß man die kanadische Literatur nicht einfach unter irgendeinem nationalen Label, sei es das englische, das französische oder das amerikanische, fassen kann, sondern daß sie als Literatur eines eigenständigen Kulturkreises wahrgenommen werden muß. Allerdings hat Walter Pache schon 1981 auf die Schwierigkeiten hingewiesen, auf die man stößt, wenn man die kanadische Literatur als einheitliche Nationalliteratur darstellen möchte. Denn sie widerspricht in jeder Hinsicht den klassischen Kriterien (z.B. gemeinsame Sprache, gemeinsame Kulturtradition, gemeinsame politische wie gesellschaftliche Entwicklung etc.), die gemeinhin für die Etablierung einer kulturellen nationalen Identität als notwendig angesehen werden.² Kanada und seine Literaturen

1 Baier, Lothar u. Pierre Filion (Hg.): *Anders schreibendes Amerika. Literatur aus Quebec*. Heidelberg 2000. Im gleichen Jahr erschien außerdem noch eine »wissenschaftlichen Kriterien genügende Sammlung von québecer Originaltexten« (Verlagsprospekt) in französischer Sprache, die sich dezidiert an Interessenten in Schule und Universität richtet: Greif, Hans-Jürgen u. Francois Ouellet: *Literatur in Québec. Eine Anthologie. Littérature québécoise. Une anthologie. 1960-2000*. Heidelberg 2000.

zeichnen sich dagegen durch eine große Dynamik, einen gesetzlich verankerten Multikulturalismus und durch faktische Multilingualität aus, so daß die Frage nach einer homogenen Nationalliteratur wenn überhaupt, so nicht auf Grundlage der oben genannten Kriterien zu beantworten ist: Statt einer gemeinsamen Sprache sind hier zwei Kultursprachen offiziell anerkannt, und die Kulturtradition ist sowohl aus sprachlichen als auch aus ethnischen wie religiösen Gründen nur als diskontinuierliches Nebeneinander zu beschreiben. Zudem kann man von einer konsistenten politischen Entwicklung gerade heute, angesichts der separatistischen Tendenzen einzelner Landesteile, kaum sprechen. Auf der anderen Seite ist die kanadische Kultur, wirft man die scheinbar normativen Vorstellungen nationalliterarischer Literaturgeschichtsschreibung einmal über Bord, der Prototyp einer modernen Literatur: Aus dem multilingualen und multiethnischen Alltag in Kanada entwickelt sich keine homogene nationale Kultur, sondern ein Mosaik von individuellen und zugleich dynamischen Identitätsräumen. Lothar Baier beschreibt diesen Alltag in seinem lesenswerten Buch *Ostwestpassagen*:

In der U-Bahn [von Montréal] unterhalten sich Kollegen aus dem Büro miteinander, der eine spricht Englisch, die andere antwortet auf Französisch, das geht ganz flott und niemand findet etwas dabei. Keinem fällt ein Zacken aus der Krone der ›Identität‹, diesem überflüssigen Kopfschmuck.³

Aus dieser Perspektive ist die literaturgeschichtliche Beschäftigung mit der kanadischen Literatur und Kultur eine Herausforderung: Hier findet sich ein Möglichkeitsraum, dem man sich von verschiedenen Seiten aus nähern kann und der die Auseinandersetzung mit zahlreichen Paradigmen komparatistischen Denkens herausfordert. Einige dieser Möglichkeiten, ein solch disparates Gebilde zu beschreiben, zeigen die Kapitel zur kanadischen Literatur in den verschiedenen Ausgaben und Auflagen der einschlägigen Metzler-Literaturgeschichten. Während der Band zur *Französischen Literaturgeschichte* sich erstmals in der 3. Auflage von 1994 um die französischsprachige Literatur Kanadas kümmerte, zeigt die vierte Auflage von 1999 ein deutlich differenzierteres Bild dieser heterogenen und durchaus nicht nur auf Québec bezogenen französischsprachigen Literaturlandschaft.⁴ Die im gleichen Jahr erschienene *Englische Literaturgeschichte* versucht eine Typisierung der kanadischen Literatur als paradigmatischer Migrationsliteratur, die ein Spiegel der »multiethnischen, multikulturellen Zusammensetzung der Bevölkerung« und ihrer stetigen Diversifizierung ist.⁵ Während diese beiden Literaturgeschichten nur am Rande und teilweise recht spät auf die transatlantische Literatur hinweisen, wird der Literatur Kanadas in der 1997 erschienenen *Amerikanischen Literaturgeschichte* ein eigenes Kapitel aus der Feder Walter Paches gewidmet. Eine der wesentlichen Aufgaben der literaturgeschichtlichen Betrachtung sei es, »im Vorgriff auf die Realität ein neues Nationalbewußtsein [zu] definieren und in Geschichten um[zusetzen]

2 Vgl. Pache, Walter: Einführung in die Kanadistik. Darmstadt 1981, 9.

3 Baier, Lothar: Ostwestpassagen. Kulturwandel – Sprachzeiten. München 1995, 36.

4 Grimm, Jürgen (Hg.): Französische Literaturgeschichte. 3., um die frankophonen Literaturen außerhalb Frankreichs erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 1994, 388–401; 4., überarb. u. akt. Aufl., Stuttgart, Weimar 1999, 395–410, hier besonders den ergänzten 1. Abschnitt, 395.

5 Seeber, Hans Ulrich (Hg.): Englische Literaturgeschichte. 3., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 1999, 457–458, hier 457.

zen.«⁶ »Literaturgeschichte wird ein wichtiges Vehikel einer autonomen Traditionsbildung«, das den »Bedarf an kultureller Gemeinsamkeit« decken soll.⁷

Folgt man dieser Argumentation, so dient eine Literaturgeschichte in erster Linie dazu, das Nationalbewußtsein einer Nation zu stärken und eine mögliche politische Entwicklung durch diskursive Setzung vorwegzunehmen. In diesem Sinne wäre der Versuch einer kanadischen Nationalliteraturgeschichte den gleichen Prozessen von Kanonisierung und Periodisierung der Nationalliteraturen unterworfen, der in den europäischen und anderen »klassischen« Weltliteraturen meist bis 1880 zu beobachten war. Entsprechend teilt Pache seine Darstellung der kanadischen Literaturgeschichte in einen historischen und einen modernen Teil, der sich »an internationalen Vorgaben [orientiert] und [...] die Zuordnung literarischer Vorgänge in Kanada erleichtern« möchte.⁸ Schaut man sich den von ihm vorgelegten Kanon kanadischer Literatur an, so fällt auf, daß hier – trotz der Disparität und Diskontinuität der kanadischen Kulturgeschichte – weitgehend englisch-kanadische Literatur in ihrer Abhängigkeit von der amerikanischen Literatur beschrieben wird. Die Literatur verschiedener Minoritäten wird zwar erwähnt, aber eine auch nur einigermaßen ausführliche Darstellung z.B. der frankokanadischen Literaturen fehlt.⁹ Diesen Mangel scheint auch der Verlag erkannt zu haben, da aus der Neuauflage der *Amerikanischen Literaturgeschichte*¹⁰ das Kapitel zu kanadischen Literatur herausgenommen wurde. Denn die Kanadistik ist, so heißt es im Vorwort des Bandes, »inzwischen zu einem so wichtigen und eigenständigen Fachgebiet geworden«, das ein eigener »Band zur Kanadischen Literaturgeschichte« geplant wurde.

Diese nun erschienene *Kanadische Literaturgeschichte*¹¹ gibt erstmals einen umfassenden deutschsprachigen Überblick über die Vielseitigkeit und die Entwicklung der kanadischen Literatur. Anders als in den bisher vorgestellten Beispielen beschränken sich die Herausgeber und Autoren nicht auf die moderne kanadische Literatur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern beginnen ihren Abriss bereits mit den indigenen Literaturen, die sich lange vor den ersten isländischen Einwanderern entwickelt haben. Auch der um 1000 einsetzende kontinuierliche Kulturkontakt zu den Isländern wird mit seinen wenigen Spuren vorgestellt. Erste wirkliche Vorläufer einer kanadischen Kultur finden sich mit der französischen Besiedlung der Fleur-de-Lys, die in Reiseberichten u.a. beschrieben wird. Auch wenn die literarische Qualität dieser Quellen in Frage steht, erlaubt schon allein der ausführliche Hinweis auf die höchst erfolgreiche frühe Kulturierung von Nouvelle France durch die französischen Siedler ein besseres Verständnis der besonderen bilingualen und multikulturellen Disposition des heutigen Kanada. Denn die Entwicklung einer eigenständigen kanadischen Kultur in der Wildnis

6 Pache, Walter: Literatur Kanadas. Die andere nordamerikanische Literatur. In: Zapf, Hubert (Hg.): Amerikanische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar 1997, 520–560, hier 523.

7 Ebd., 526.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., 556f., zur frankokanadischen Literatur die beiden kurzen Bemerkungen, 524–526 und 559. Damit geht der Artikel selbst hinter A. Norman Jeffares Kurzüberblick in Wolfgang von Einsiedels (Hg.): Die Literaturen der Welt in ihre mündlichen und schriftlichen Überlieferung, Zürich 1964, 669–672, zurück.

10 Zapf, Hubert (Hg.): Amerikanische Literaturgeschichte. 2. akt. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004.

11 Gross, Konrad, Wolfgang Kloos u. Reingard M. Nischik (Hg.): Kanadische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar 2005.

wurde »maßgeblich vom Überleben der französischsprachigen Kultur und der Existenz der Vereinigten Staaten von Amerika geprägt« (31). In den meisten Darstellungen bleibt gerade diese frühe Zeit nur eine Episode, um so verdienstvoller ist der Artikel Klaus-Dieter Ertlers, in dem nun die erste Phase der Kolonialisierung als Teil der Geschichte und Kultur Kanadas dargestellt wird (12–30).

Es ist, wie schon angedeutet, eine der Schwierigkeiten kanadischer Literaturgeschichte, das Mit- und Nebeneinander der verschiedenen Volksgruppen so zu beschreiben, daß die wechselseitigen Bezüge nicht aus der Sicht eines einzelnen dominanten Kulturmusters dargestellt werden. Insofern war es sicherlich eine vernünftige Entscheidung der Herausgeber, ihre Literaturgeschichte nicht an den üblichen Schemata literarhistorischer Periodisierung, sondern nach den politischen Daten der Geschichte Kanadas zu gliedern. Denn bis in die Moderne gibt es keine literarischen Strömungen und Schulen, die die Entwicklung der kanadischen Kultur und Literatur vom ästhetischen Standpunkt her nachhaltiger geprägt hätten als die politische Geschichte und daher eine andere Gliederung rechtfertigen würden. Hinzu kommt, wie es schon die beiden Eingangskapitel zeigen, die Notwendigkeit, dem deutschsprachigen Leser (und sicherlich nicht nur ihm) neben der reinen Literatur- auch eine Kulturgeschichte des Landes vorzulegen. Andernorts, besonders in den Geschichten der mitteleuropäischen Literaturen, wäre dieses Verfahren vielleicht unangebracht, hier leuchtet es dagegen sehr ein. Auf die Literatur der ersten Kolonialzeit, »Der Union Jack in Kanada (1763–1867)«, folgt daher die Darstellung der nationalstaatlichen Entwicklung Kanadas, »Vom Dominion zur territorialen Vollendung der Nation (1867–1918)«. Mit der »Ankunft in der Moderne (1918–1967)« wird die Internationalisierung, aber auch die Etablierung des Landes als nationalstaatliche Entität erreicht. In »Kanadas ›Elisabethanisches Zeitalter/L'âge d'or, 1967 bis zur Gegenwart« folgt die Zeit der ›Stillen Revolution‹, in der die bislang dominierten Minderheiten ihr Recht auf kulturelle Selbstbestimmung einfordern und damit Kanadas Gesellschaft radikal verändern:

Die Aufnahme von Bilingualismus und Multikulturalismus in den Grundrechtekatalog der Verfassung (Charter of Rights and Freedoms) mit der Ächtung rassistischer Diskriminierung sowie die Verabschiedung des Canadian Multiculturalism Act (1988) verankerten das Recht des Individuums auf Bewahrung der eigenen ethnischen Identität – ganz im Sinne des sich von der amerikanischen ›Schmelztiegel‹-Ideologie abgrenzenden Selbstbilds vom ›kanadischen Mosaik‹. (226)

Mit fast 200 Seiten ist dieses Kapitel das umfangreichste des Bandes und zeigt die kanadische Gegenwartsliteratur in vielen verschiedenen Facetten. Wie schon in den vorhergehenden Kapiteln wird die literaturgeschichtliche Entwicklung zunächst aus der anglophonen, dann aus der frankophonen Sicht vorgestellt. Damit ist zumindest dem Nebeneinander der verschiedenen Kulturen in hervorragender Weise Rechnung getragen. Es ist beeindruckend und in höchster Weise spannend, sich mit einer Literatur zu beschäftigen, die ihre Kraft und ihr kulturelles Selbstverständnis aus dem Nebeneinander verschiedener Traditionen, Sprachen und Ideologien entwickelt und dies dann als multikulturelles Miteinander gestaltet. Die komplexen Formen dieses Miteinanders in einer Literaturgeschichte vorzustellen, ist dagegen weitaus schwieriger, aber die Autoren der Artikel bemühen sich durchweg, diesem Problem Herr zu werden. Die vorliegende Literaturgeschichte Kanadas überzeugt daher nicht nur durch die Breite ihres Darstellungsraumes, sondern vor allem auch durch die Tatsache, daß Literaturgeschichte hier

nicht als theoretisch voraussetzungsloses Additum großer und kleiner Namen verstanden wird. In den meisten Artikel verbindet sich die Darstellung des positiv zu Vermittelnden mit theoretischen Reflexionen über die Grenzen und Möglichkeiten einer seit Jahrhunderten multiethnisch, multilingual, multireligiös und multikulturell lebenden Gemeinschaft. Lesenswert ist in diesem Sinne u.a. der von Rolf Lohse verfaßte Beitrag zu »Transkulturalität und écritures mirgrantes« (392-402), der diese gelebte Multikulturalität in seiner ganzen Vielschichtigkeit auf wenigen Seiten vorstellt. Die *Kanadische Literaturgeschichte* ist ein gelungenes Beispiel für den Versuch transkultureller und transnationaler Literaturgeschichtsschreibung. Sie verzichtet auf eindeutige, nationalistische und ethnische Zuschreibungen und schafft es dennoch, ein in seiner Disparität kontingentes Bild territorialen Kulturlebens zu vermitteln.

Anders geht eine von Ingo Kolboom und Roberto Mann herausgegebene, nicht nur ihres Umfangs wegen imposante Dokumentation *Akadien: ein französischer Traum in Amerika. Vier Jahrhunderte Geschichte und Literatur der Akadier* vor, die sich mit der in literaturgeschichtlichen Darstellungen meist nur als Fußnote vorkommenden Volksgruppe der Akadier beschäftigt. In der Weltliteratur sind die Akadier und ihr Schicksal vor allem durch Henry Wadsworth Longfellow's Epos *Evangeline. A Tale of Acadia* (1847) bekannt geworden. Die im März 1604 nach Akadien – so eine alte Bezeichnung für den heute als Nova Scotia bezeichneten Landstrich – aufgebrochenen französischen Siedler sind die ersten Kolonisatoren, die in Nordamerika lange vor den Engländern Siedlungen wie Port Royal und auch Québec gründeten. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entwickelten sich die ursprünglich als Handelspunkte gegründeten Niederlassungen zur neuen Heimat für zahlreiche Familien, die politisch wie administrativ trotz relativer Freiheiten immer noch von ihrer alten Heimat abhängig waren. Die Akadien genannte Halbinsel wird zum »Spielball zweier Großmächte«, ein Spiel, daß 1755 mit der Vertreibung und Deportation von ca. 7000 Akadiern endete. »Die Liquidierung des akadischen Lebensraums auf Nova Scotia ist der unmittelbare Auftakt eines Krieges, den wir in Europa unter dem Namen Siebenjähriger Krieg (1756-1763) kennen« und in dessen Mittelpunkt die »Hegemonie Englands oder Frankreichs« stand. (103) In diesem »Grand Dérangement« wurden die Akadier systematisch aus ihrer neuen Heimat vertrieben; mehr als die Hälfte der Bevölkerung starb auf der Flucht durch Entkräftung.

So gesehen, erweist sich das Grand Dérangement nicht nur als ein Typus moderner ethnischer Säuberung mit fließendem Übergang zum kolonialen Genozid, sondern als ein von der Genozid- und Diasporaforschung selbst kaum beachteter Prototyp, der am Beginn einer Entwicklung von Vernichtungsaktionen gegen »störende« Bevölkerungsgruppen und Ethnien steht, deren Aufzählung heute ganze Bücher füllt, und als deren singuläre Extremform der Holocaust gilt. (123)

Aufgrund ihres katholischen Glaubens konnten die Akadier in verschiedenen amerikanischen Kolonien nicht heimisch werden. Sie ließen sich entweder im (katholischen) Louisiana nieder oder kehrten in die alte Heimat Frankreich zurück. Doch auch dort war die Wiederansiedlung nur schwer möglich, so daß zahlreiche Familien wieder nach Amerika zurückkehrten und eine neue Heimat nicht nur vor der kanadischen Küste, sondern in Louisiana und zu Teilen auch in Südamerika suchten.¹² Die Kultur der

12 Vgl. die Karte, 310.

Akadier und ihr Selbstverständnis als Volksgruppe, auch die Erinnerung an die ›große Vertreibung‹ wurden zu einem über die Jahrhunderte bewahrten ›lieux de mémoire‹ akadischer Familien in aller Welt.¹³ Selbst die in Kanada verbliebenen Familien wurden nicht zum Teil einer frankokanadischen Minorität, die im Laufe der Jahre zunehmend an Selbständigkeit und Einfluß gewannen, sondern bestanden auf ihrer kulturellen Eigenständigkeit zwischen den Kulturen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, nach 1867, gründeten sich verschiedene akadische Tageszeitungen und sorgten für eine stetige Etablierung akadischen Lebens in der kanadischen Gesellschaft. Seitdem arbeiteten die Akadier unaufhörlich an ihrer Rückkehr in die Weltgeschichte: 1881 wurde ein erster akadischer Nationalkongreß abgehalten, 1883 gaben sie sich eine eigene Fahne, 1884 eine Nationalhymne (*Ave Maris Stella*) – und das bei einem Volk, das bis heute ohne eigenes Land, ohne Heimat, verstreut über eine atlantische Diaspora lebt und seine nationale bzw. ethnische Identität vor allem aus den retroversen Glauben an ein ›terre promise‹ und die damit verbundene Erfindung von Traditionsmustern bezieht. Erst 2002 gelingt es, um die von Ingo Kolboom im ersten Teil des vorliegenden Bandes ausführlich und spannend dargestellte Geschichte der Akadier an dieser Stelle abzukürzen, in Nouveau-Brunswick/New Brunswick die erste zweisprachige Provinz Kanadas zu gründen und damit so etwas wie ein akadisches Ideal zu verwirklichen – die Anerkennung einer eigenen Kultur zwischen zwei Sprachen ohne separatistische Abgrenzungstendenzen. Akadische Kultur ist heute, so Kolboom, grenzenlos und ein Beispiel für das gelungene Miteinander verschiedener Identitäten, für den Versuch, das Leben in der Diaspora auch als Minorität produktiv zu nutzen. Im

Lebensweg der Akadier [ist] das Beispiel eines Volkes [zu] erkennen, das zu überleben mußte, indem es das eigene Martyrium nicht zur Klagemauer erhob, sondern es zur Quelle einer geläuterten nationalen und oder [sic] gar übernationalen Identität machte und gegen alle realpolitische Logik zu einer beeindruckenden kulturellen Renaissance gefunden hat. (289)

Die Geschichte und die Kultur dieses Volkes nun in einem fulminanten Band von über 1000 Seiten umfassend dokumentiert zu haben, ist das Verdienst von Ingo Kolboom und Roberto Mann, die sich am Dresdener CIFRAQS, dem Centrum für interdisziplinäre franko-kanadische und franko-amerikanische Forschungen Québec-Sachsen, seit Jahren um den französischen Kultureinfluß in Nordamerika bemühen. Neben Ingo Kolbooms umfangreicher historischer Einführung in Geschichte und Kultur der Akadier (5–322) gibt ein zweiter, von Roberto Mann betreuter Teil nicht nur eine kurze Einführung in die akadische Literaturgeschichte (325–356), sondern ist vor allem eine repräsentative Anthologie teils schwer zu findender Textbeispiele (357–791). Ein dritter Teil mit dem Titel »Mélanges acadiens« widmet sich weiteren Aspekten akadischer Kultur und bringt neben einer sprachwissenschaftlichen Einführung (Ingrid Neumann-Holzschuh, 795–821) und einem Überblick über Akadien im Film (Thomas Scheufler, 823–869) einige Beiträge akadischer und sächsischer Schriftsteller, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Für jede weitere Beschäftigung wird der vierte Teil, der Anhang (901–1013), unverzichtbar sein. Hier findet sich ein Glossar, eine Chronologie

13 Vgl. dazu auch Kolboom, Ingo u. Sabine Alice Grzonka (Hg.): Gedächtnisorte im anderen Amerika. Tradition und Moderne in Québec. Lieux de mémoire dans l'autre Amérique. Tradition et modernité au Québec. Heidelberg 2002.

zur Geschichte Akadiens, eine umfangreiche Bibliographie, Internetadressen sowie ein Personenregister. Außerdem sind dem Band zahlreiche Karten und andere Abbildungen beigegeben. Eine CD-Rom ergänzt die an sich schon umfangreiche Dokumentation mit Musikbeispielen, Filmprotokollen, einer Ausstellungsdokumentation sowie mehreren schwer zugänglichen Standardwerken zur akadischen Sprache und Kultur. Ein weiterer Höhepunkt ist eine beigelegte DVD mit einer sehenswerten Arte/ZDF-Dokumentation von Eva und Georg Bense über *Die Akadier - Odyssee eines Volkes* (1998). Auch wenn man als Komparatist eine Bibliographie der Übersetzungen akadischer Literatur ins Deutsche vermißt, kommt man angesichts der Vollständigkeit und Detailfreude dieser Dokumentation aus dem Staunen nicht heraus. Erschlossen wird hier nichts weniger als eine bislang in Deutschland weitgehend unbekannte Kultur, die – aus Europa kommend – die Entwicklung der ›Neuen Welt‹ maßgeblich begründet hat und bis heute als ein gelungenes Beispiel von Migrationskultur, Integration und hybrider Identitätsbildung gelten kann. Ingo Kolboom, Roberto Mann und ihre Mitstreiter verhelfen einem Volk zur Stimme, dem es nicht um die Etablierung einer nationalen Existenz geht, sondern das bis heute nach den Möglichkeiten eines freien und weltoffenen Lebens sucht – et in Arcadia ego.

Peter Goßens

spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature. Komparatistische Studien/Comparative Studies. Herausgegeben von/Edited by Angelika Corbineau-Hoffmann u. Werner Frick. Berlin, New York (de Gruyter).

»Und es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten; auf jeden von ihnen ließ sich eine nieder. Alle wurden mit dem Heiligen Geist erfüllt und begannen, in fremden Sprachen zu reden, wie es der Geist ihnen eingab.«

(Apg. 2, 3-4)

Sucht man nach Bildern, um die Strukturen komparatistischen Denkens und Arbeitens zu illustrieren, so ist in der völkerverbindenden und kommunikativen Gemeinschaft des Pfingstwunders sicherlich ein schönes Beispiel gefunden. In keiner anderen Wissenschaft dürften das Verlangen und die Notwendigkeit, sich mit anderen Sprachen auseinanderzusetzen, sich für das Andere und für seine Relevanz zu interessieren, so ausgeprägt sein, wie in der Komparatistik. Sie ist nicht nur ein methodisch äußerst vielschichtiges Fach, sondern auch eine Haltung, ja fast ein ethisch zu nennendes Paradigma, von dem aus der Einzelne sich den Literaturen und damit der Welt nähert. Die heutige universitäre Disziplin *Komparatistik* hat sich – auf dem Umweg über die nationalisierenden Abgrenzungsversuche der ›Vergleichenden Literaturgeschichte‹ – aus der im Europa der Aufklärung geborenen Idee einer grenzüberschreitenden Bildungsgemeinschaft zu einem heute weltumspannenden Interesse an den grundlegenden Strukturen menschlicher Kultur entwickelt.

Der Verlag Walter de Gruyter, in dem lange Jahre die *Komparatistischen Studien. Beihefte zu ›arcadia‹* erschienen,¹⁴ hat diese frühe Reihe nun mit einem gelungenen

Relaunch wiederbelebt. Die neue komparatistische Studienreihe hat die beiden Symbole aus den Anfängen des komparatistischen Denkens – das pfingstliche Feuer wie das Licht der Aufklärung – aufgegriffen und schon auf dem Umschlag programmatisch zu ihrem Zeichen gemacht. So zeigt das ansprechende Äußere der einzelnen Bände den Funken komparatistischen Denkens in den Regenbogenfarben eines Spektralnebels, aus dem der Titel der Reihe hervorleuchtet: *spectrum Literaturwissenschaft*. Schöner und zugleich zurückhaltender kann die typographische Gestaltung einer inhaltlich alteritären und dennoch luciden Vielfalt unter einem einheitlichen Dach kaum präsentiert werden. Auch diese – schon vom Reihentitel her zweisprachig (deutsch/englisch) angelegte – Reihe trägt den (Unter)Titel *Komparatistische Studien*. Sie macht sich die Erscheinungsformen des Regenbogens auch inhaltlich zum Programm und folgerichtig greifen die Hauptherausgeber Angelika Corbineau-Hoffmann (Leipzig) und Werner Frick (Freiburg i.Br.) in der Verlagsankündigung die Metaphorik der polychromen Bandgestaltung auf und stellen sie in direkte Beziehung zur inhaltlichen Polyphonie der einzelnen Reihenbeiträge:

Komparatistische Studien betonen in besonderer Weise die ›Farbigkeit‹ und Polyphonie der Literatur. [...] Das Bewußtsein dieser Besonderheit schärft das Profil der Literaturwissenschaften. So unbestreitbar Literatur einerseits im Kontext der Kultur ihren Ort findet, so evident ist andererseits, daß sie ihre Eigenart und Eigenheit in vielfachen Erscheinungsweisen und geradezu spektraler Farbigkeit entfaltet. (Verlagstext, o.O.)

Überblickt man die Reihe der neun bislang erschienenen Bände, so verbinden sie sich bei aller thematischen Heterogenität in schöner Weise unter dem gemeinsamen Stern einer besonderen komparatistischen Haltung. Wie in den meisten Reihen dieser Art¹⁴ sind auch hier bislang vor allem Dissertationen und Monographien, Kolloquienbände und die Ergebnisse von Forschergruppe publiziert worden; größere Standardwerke oder die Übersetzung älterer fachlicher Klassiker werden ja meist als Einzelpublikationen und jenseits solcher Reihen verlegt. Der Anspruch des Reihenkonzeptes ist dabei als klassisch komparatistisch zu beschreiben: Vieles hat hier seinen Ort, auch Arbeiten, deren Verf. sich in erster Linie vielleicht nicht als Komparatisten verstehen. Dennoch gehen von fast allen bislang vorliegenden Arbeiten fachübergreifende Impulse aus, die den historisch gewachsenen Kanon komparatistischer Forschungsfelder durch philologische Grundlagenarbeit revidieren können.

Das wird schon beim Eröffnungsband der Reihe deutlich, der andernorts schon ausführlicher besprochen wurde:¹⁶ Andrea Albrechts Arbeit zu *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800* greift die aktuelle Auseinandersetzung mit dem Gedanken des Weltbürgertums in den Kulturwissenschaften der Gegenwart auf und unterzieht deren historische Traditionssuche einer kritischen Dis-

14 Der erste Band dieser Reihe erschien 1971 (Horst Rüdiger: *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*), 1994 wurde ihr Erscheinen mit Band 18 (Christine Leiteritz: *Revolution als Spiel. Beiträge zur Geschichte einer Metapher innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*) eingestellt.

15 Vgl. dazu u. a. meine Beiträge in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2003/2004. Heidelberg 2004, 171–185.

16 Goßens, Peter: [Rezension] Andrea Albrecht: *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800*. Berlin 2005. [*spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature*, Bd. 1]. In: *Wirkendes Wort*, Jg. 56 (2006), H. 3, 515–518.

kursanalyse. In ihrer Untersuchung stellt sie eine bislang vernachlässigte Debatte um die Programmatik des Kosmopolitismus in den Mittelpunkt, die um 1800 in Deutschland von vielen Seiten geführt wurde. Diese Debatte, so kann Albrecht überzeugend zeigen, hat letztlich entscheidend zum theoretischen Profil kosmopolitischen Denkens beigetragen. Allerdings wird die Differenziertheit des Diskurses von den postnationalen Theoretikern der Globalisierung mit einem Hinweis auf den vermeintlich dominierenden Nationalismus des 19. und 20. Jahrhunderts gerne übersehen. Ob der von Andrea Albrecht gegebene Hinweis auf die diskursgeschichtlichen Grundlagen kosmopolitischen Denkens in den Debatten der Globalisierungstheoretiker die gewünschten Folgen haben wird, bleibt abzuwarten, ist aber zu hoffen. Methodisch wie thematisch zeigt dieser Band jedoch schon den Rahmen, dem auch die anderen Bände der Reihe verpflichtet sind: Sie alle greifen klassische Themenfelder auf und bringen durch ihre intensive philologische Arbeit neue Impulse in aktuelle (und zukünftige) Debatten. Dabei verlassen sich die verschiedenen Projekte nicht auf thematische Selbstverständlichkeiten, sondern stellen die bekannten Themen in Frage und konturieren die Arbeitsfelder neu.

So versucht der von Andreas Höfele und Werner von Koppenfels herausgegebene Band *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe* eine Brücke zwischen den frühneuzeitlichen Grundlagen kulturellen Austausches und seiner Rezeption in der globalisierten Moderne zu bauen. In sechzehn Portraits stellt ein enorm hochkarätig besetzter Mitarbeiterstab (neben den Herausgebern Peter Burke, Manfred Pfister, Carlo Ginzburg, Herbert Grabes, Jan Assmann, Aleida Assmann u. v. a.) kulturelle Vermittlungsinstanzen am Beispiel einzelner Personen und Werke der Zeit exemplarisch vor. Im ersten Teil beschäftigen sich die Autoren mit personalen Formen der Vermittlung durch Übersetzer und andere Kulturschaffende, der zweite Teil betrachtet die Medien der Vermittlung wie Kataloge und Lehrbücher und die sich aus ihrer Kompilation entwickelnden »mental maps«. Der dritte Teil dieses von anglistischer Seite angestoßenen Projektes widmet sich der Rolle des Elisabethanischen Theaters als Vermittlungsinstanz und Repräsentationsort interkultureller Kulturmuster. Auch wenn sich die Beiträge des Bandes ausschließlich mit der Kultur der Renaissance beschäftigen, schlagen sie schon allein durch ihr hohes theoretisches Niveau und ihre Exemplarität den Bogen zur gegenwärtigen Transkulturalitätsdebatten mühelos.

In anderer Weise umfassend geht Christian Mielke in seiner Karlsruher Dissertation über *Zyklisch-serielle Narration* vor, deren Themenspektrum von den Märchen aus *1001 Nacht* bis zu den zahllosen international produzierten Daily-Soaps reicht. Entstanden ist dabei ein spannende und groß angelegte Studie zur Entwicklung zyklisch-serieller Erzählformen, die von den oralen Formen des Erzählens in der orientalischen und romanischen Literatur ausgeht und in ihrer Darstellung nicht bei den literarischen Beispielen des 19. Jahrhunderts stehenbleibt. Vielmehr nutzt Mielke die ausführliche Darstellung des Forschungsstandes und der literaturgeschichtlichen Entwicklung, um in einem dritten, nicht weniger umfangreichen Untersuchungsschwerpunkt die Fortführung der Zyklenkonzepte in anderen medialen Formen wie Radio, Fernsehen und Kino überzeugend vorzuführen. Erst damit wird es ihm möglich, jenseits der formal differenten Strukturen und des medialen Wechsels, einen anthropologisch verbindenden Punkt der kulturellen Technik des Erzählens zu finden. Denn, die »zyklisch-serielle Narration [...] erfüllt die tradierte, nahezu anthropologisch begründete Form des Mythos – die Sinnstiftung wie die gesellige Unterhaltung« (669).

Die Funktionen des Mythos und seine Korrekturen nimmt auch ein von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker herausgegebener Band zum Thema *Mythenkorrekturen* zum Anlaß, um über das Phänomen der inhaltlichen Verschiebung und Veränderung von mythischen Stoffen in der Weltliteratur nachzudenken. Anders als die Mythenkritik, die den Mythos hinter sich zu lassen versucht, behält die Mythenkorrektur den Begriff und das Sujet des Mythos bei, um ihn fortzuschreiben und teilweise erheblich zu verändern. Dieses Phänomen beschreibt der aus einer Vorlesungsreihe und einer Tagung hervorgegangene Band als methodische Form und illustriert ihn mit einer Reihe von Beispielen, die von Pindar bis zu mythischen Filmsets wie *Star Trek* oder *Harry Potter* reichen. Gemeinsam sind die einzelnen Beiträge auf der Suche nach einem Prinzip der künstlerischen Aneignung und Veränderung von Wahrnehmung durch Erfahrung.

Um einen Epochenbruch nicht nur ästhetischer, sondern auch anthropologischer Art geht es in dem von Peter-André Alt und Christiane Leiteritz herausgegebenen Band zu *Traum-Diskursen der Romantik*. Der Tagungsband eines Würzburger Kolloquiums von 2004 stellt sich die Frage nach dem qualitativen Wechsel, der in der Romantik die Traditionen des Sujets der Traum-Texte entscheidend verändert. Peter-André Alt hält fest:

Was die romantische Literatur über den Traum aussagt, bildet nicht das Resultat einer produktiven Rezeption außerliterarischer Quellen, sondern das Ergebnis einer selbständigen funktionalen Modellierung anthropologischer Wissensstrukturen, die sich unabhängig von den Gesetzmäßigkeiten eines begriffsgeleiteten Diskurses vollzieht. (19)

Leitend für die 15 Beiträge des Bandes sind dabei die komplex zusammenhängenden Fragen nach den Gegenständen des auf diese Weise generierten literarischen Wissens, nach den spezifischen Ausdrucksmitteln und nach dem »Verhältnis von Individualität und Universalität innerhalb der Strukturen literarischer Träume« (21). Daß die verschiedenen Beiträge in ihrer Exemplarität dabei nicht nur Antworten geben, sondern weiterführende Fragestellungen über das Spannungsverhältnis zwischen »romantischer Traumdarstellung und Wissenstransformation« (27) entwickelt haben, ist sicherlich das gute Ergebnis eines produktiven Kolloquiums.

Innerhalb der Reihe verläßt bisher nur die Kölner Habilitationsschrift von Uta Schaffers *Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan* in gewisser Weise den abendländischen Kulturraum und folgt dem deutschsprachigen Interesse an einer weit entfernten Fremde, an Japan. Wie schon andere Arbeiten zum Thema der Fremdwahrnehmung asiatischer Kulturräume¹⁷ ist auch dieses Themenfeld viel zu groß und zu vielschichtig, um einen vollständigen kulturhistorischen Abriss zu wagen. Die Verf. beschränkt sich daher in weiten Teilen ihrer Arbeit auf das Deutsche Kaiserreich und die zahlreichen Japanreisenden der Zeit; ein ausblickendes 5. Kapitel wirft einen Blick auf die Gegenwartsliteratur und das industrialisierte Japan der Globalisierung. Zentral ist für Schaffers die Frage nach dem Zusammenhang von »Reisen (Erfahren), Schreiben und Lesen in ihrer gegenseitigen Bedingtheit« (16). Unter dieser Prämisse kann sie im Verlauf der Arbeit an zahlreichen Beispielen in der Erfahrung der Fremde einen Prozeß entdecken, bei dem die Fremde »erst konstruiert, in Texten

¹⁷ Erinnert sei hier an die China-Studie von Berger, Willy Richard: *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*. Köln, Wien 1990.

verfügbar [ge]macht und im Rezeptionsprozeß erneut hergestellt« (344) wird. Interessant ist auch hier der mediale Wechsel, denn Uta Schaffers begrenzt ihre Beispiele nicht nur auf die Literatur, sondern zieht im 4. Kapitel der Untersuchung Briefdokumente heran, die ein auf andere Weise gebrochenes Bild der Fremde geben. Auf diese Weise nutzt die Arbeit klassische imagologische Untersuchungsmethoden nicht nur, um auf ein ästhetisches oder soziales Problem der Literatur hinzuweisen. Vielmehr geht es ihr darum, einen weiter gespannten Prozeß von Fremderfahrung zu beschreiben, der in verschiedenen schriftlichen Formen und eben auch in der Literatur seinen Ausdruck findet.

Auch Ralph Häfners *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens* greift in profunder Belesenheit das klassische komparatistische Thema *Heine und Frankreich* auf, zeigt es aber im methodologischen Gewand des 21. Jahrhundert und damit befreit von vielen ideologischen Barrieren des 20. Jahrhunderts. In sechs »Mikrohistorien« entwickelt er eine Bewußtseinsgeschichte Heines vom »homo politicus zum kosmopolitischen Abenteurer« (13). Zugleich ist seine Studie dabei nichts weniger als der Versuch, eine grundlegende Ästhetik der Moderne zu entwerfen, die über die Entstehungszeit des Heineschen Œuvres hinausgeht. Vorbild ist hier, in theoretisch wie handwerklich modernem Gewand, die philologische Gründlichkeit der frühen Komparatistik, etwa die wichtige Studie von Louis Paul Betz.¹⁸ Wie auch dieser frühe Komparatist hat sich Häfner einen Überblick über das gesamte Werk Heines im Kontext der Pariser Literatur- und Kunstszene vorgenommen und geleistet. Ähnliches, nur mit einem umgekehrten Blick, nimmt auch Torsten Hoffmann in Angriff, der nach den *Konfigurationen des Erhabenen* in der (deutschsprachigen) Literatur und Ästhetik der jüngsten Vergangenheit sucht. Gegenstand der Göttinger Dissertation ist die Frage nach den Konstanten und Differenzen sowie den Funktionen des Erhabenen in Texten von Peter Handke, Christoph Ransmayr, Raoul Schrott und Botho Strauß. Obwohl die philosophische Kategorie des Erhabenen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aus dem literarischen Diskurs weitgehend verschwunden und zum Thema einer philosophieästhetisch arbeitenden Literaturwissenschaft geronnen scheint, wird es seit der Mitte der 1980er Jahre bei den genannten vier Autoren als ästhetisches Paradigma wiederentdeckt. Das Erhabene ist hier nicht mehr nur ein affirmativ übernommenes Problemfeld, sondern innerhalb der Konstellationen der jeweiligen Texturen als Phänomen einer Poetik des Erhabenen konstitutiv.

Einen übergreifenden theoretischen Rahmen untersucht ein größeres Forschungsprojekt, das Gunilla Lindberg-Wada seit längeren verfolgt und das nun mit gleich mehreren Dokumentationen vorgestellt wird. Unter einer global gespannte Perspektive stellte sich eine schwedische Forschergruppe in den Jahren von 1996 bis 2004 dem Thema *Litteraturen i världsperspektiv*. Die spannenden und detailreichen Ergebnisse sind nun unter dem Titel *Literary History: Towards a Global Perspective* in vier Bänden veröffentlicht worden.¹⁹ Der ebenfalls von Gunilla Lindberg-Wada herausgegebene Band einer Stockholmer Tagung von 2004 zum Thema *Studying Transcultural Literary History* gibt nun zum gleichen Thema eine wichtige theoretische Grundlegung. In diesem Band der Reihe *spectrum Literaturwissenschaft* wird der Umgang mit transnationalen Literatu-

18 Betz, Louis Paul: Heine in Frankreich. Eine literarhistorische Untersuchung. Zürich 1894.

19 Lindberg-Wada, Gunilla: *Literary History: Towards a Global Perspective*. 4 Bde. Berlin, New York 2006.

ren in einer globalisierten Welt grundlegend und umfassend von einer internationalen Forschergemeinde untersucht. Der Band nähert sich dem Thema in ausgesprochen komplexer Weise auf sechs verschiedenen Wegen: Beginnend mit der Frage über die Möglichkeiten einer transkulturellen Literaturgeschichte, grenzt der Band im Anschluß daran den Gegenstand solcher literaturgeschichtlichen Projekte ab. Grundlegend für jede komparatistische Arbeit ist sicherlich der Begriff ›Weltliteratur‹, der in den letzten Jahren von vielen Seiten diskutiert wurde und der hier in einem dritten Teil zur Diskussion steht. Der vierte Themenbereich stellt sich der Praxis transnationaler Literaturgeschichtsschreibung, während die fünfte Sektion die topographische Bedingtheit, also die Frage von Migration und Bewegung, als konstitutivem Bestandteil weltliterarischer Entwicklung in den Blick nimmt. Abschließend widmet sich der Band unter dem Stichwort ›Übersetzung‹ noch den Vermittlungsstrukturen des interkulturellen Literaturausstausches, wobei die Praxis des literarischen Übersetzens hier sinnvoller Weise hinter ein weiterführendes Modell des kulturellen Dialogs zurücktritt. Der vorliegende Band dürfte in seiner thematischen wie theoretischen Vielfalt Maßstäbe für die dringend notwendige Frage nach den Grundlagen komparatistischer Arbeit, nach dem Umgang mit Kulturgeschichte und mit der Bedeutung von Kanones in Zeiten der Globalisierung liefern.

Er zeugt noch einmal prototypisch vom Anspruch der gesamten Reihe *spectrum Literaturwissenschaft*: Grundlegende Themen der Komparatistik werden unter einer übergreifenden Fragestellung thematisiert und einer internationalen Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt. Als Leser der gesamten Reihe gewinnt man den Eindruck, daß die Herausgeber und Autoren versuchen, das komparatistische Arbeiten und Denken in seiner ganzen Komplexität wenn schon nicht neu zu definieren, so doch zumindest grundlegenden Revisionen zu unterziehen. Für dieses Anliegen spricht auch, daß die Reihe keineswegs nur Ergebnisse publiziert, die im näheren Umkreis der beiden Hauptherausgeber oder im engeren Feld komparatistischen Arbeitens zu lokalisieren wären. Ganz im Gegenteil: Die Beiträge der Reihe stammen nicht nur aus Deutschland, sondern zumindest auch aus dem benachbarten Europa und den USA, ohne daß damit eine Grenze benannt sein soll. Wichtiger als die Person scheint das Thema, denn die Hürde, die jeder Band der Reihe nehmen muß (und die alle Bände problemlos überwunden haben), ist grundsätzlicher: Die Bände, so der Verlagstext, sollen »mit Themen und Ergebnissen aufwarten, die der aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion zwar dezidiert Rechnung tragen, dabei aber nicht kurzlebigen Modernismen verfallen«. Gemeinsam ist allen Studien die Beschäftigung mit den Phänomenen transnationaler Welterfahrung. Dagegen lassen die thematische Heterogenität, die unterschiedlichen historischen wie kulturellen Perspektiven und der mediale Wechsel den einzelnen Beitrag in seiner »Eigenart und Eigenheit« als wichtigen Part in der »spektrale[n] Farbigkeit« (ebd.) des komparatistischen Regenbogens erscheinen.

Peter Goßens

Bisher erschienene Bände:

- Band 1 Andrea Albrecht: Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800. Berlin, New York (de Gruyter) 2005.
- Band 2 Andreas Höfele u. Werner von Koppenfels (Hg.): Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe. Berlin, New York (de Gruyter) 2005.
- Band 3 Martin Vöhler u. Bernd Seidensticker (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin, New York (de Gruyter) 2005.
- Band 4 Peter-André Alt u. Christiane Leiteritz (Hg.): Traum-Diskurse der Romantik. Berlin, New York (de Gruyter) 2005.
- Band 5 Torsten Hoffmann: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Berlin, New York (de Gruyter) 2006.
- Band 6 Christian Mielke: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin, New York (de Gruyter) 2006.
- Band 7 Ralph Häfner: Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens. Berlin, New York (de Gruyter) 2006.
- Band 8 Ute Schaffers: Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan. Berlin, New York (de Gruyter) 2006.
- Band 10 Gunilla Lindberg-Wada (Hg.): Studying Transcultural Literary History. Berlin, New York (de Gruyter) 2006.

Angekündigte Bände:

- Band 9 Ansgar Thiele: Individualität im komischen Roman der frühen Neuzeit.
- Band 11 Lucas Marco Gisi: Einbildungskraft und Literatur. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert.
- Band 12 Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning u. Henning Peters (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen.

Buchanzeigen

Michael Baute u. Volker Pantenburg (Hg.): *Minutentexte. »The Night of the Hunter«*, Berlin (Brinkmann und Bose) 2006. 288 S.

Minutentexte. »The Night of the Hunter« ist ein Filmbuch, das den arbeitsteiligen Prozess der Filmproduktion in der Rezeption eines Films abzubilden versucht. Anstelle eines einzigen Autoren beschreiben, analysieren und kommentieren hier 93 Autorinnen und Autoren, was in den 93 Minuten von Charles Laughtons einzigem Film von 1955 zu sehen und zu hören ist. Die Texte sind von Filmhistorikern, Filmwissenschaftlern und -theoretikern, von Regisseuren, Cutterinnen, Kameramännern, Schauspielerinnen, Filmmusik-Komponisten, Produzenten, Schriftstellern, Webloggern und Künstlern. Es schreiben: Thomas Arslan, Manfred Bauschulte, Christian Baute, Michael Baute, Jörg Becker, Johannes Beringer, Hartmut Bitomsky, Ludger Blanke, Christa Blümlinger, Bettina Böhler, Annett Busch, Frieder Butzmann, Diedrich Diederichsen, Stefanie Diekmann, Ursula Döbereiner, Mirko Driller, Werner Dütsch, Jürgen Ebert, Antje Ehmann, Thomas Elsaesser, Heinz Emigholz, Stefan Ertl, Daniel Eschkötter, Harun Farocki, Anna Faroqhi, Rike Felka, Michel Freerix, Hans Fromm, Stephan Geene, Michael Girke, Stefan Hayn, Martin Heckmanns, Vinzenz Hediger, Stefan Heidenreich, Daniel Hermsdorf, Stephan Herczeg, Jakob Hesler, Benjamin Hessler, Tom Holert, Ute Holl, Christoph Huber, Julia Hummer, Rembert Hüser, Preston Neal Jones, Bettina Klix, Rainer Knepperges, Ekkehard Knörer, Gertrud Koch, Ulrich Köhler, Florian Koerner von Gustorf, Thorsten Krämer, Claudia Lenssen, Sebastian Lütgert, Jens Meinrenken, Olaf Möller, Ariane Müller, Verena Mund, Peter Nau, Andreas Neumeister, Volker Pantenburg, Enno Patalas, Kathrin Peters, Stefan Pethke, Christian Petzold, Nils Plath, Peter Praschl, Matthias Rajmann, Bert Rebhandl, Isabella Reicher, Cord Riechelmann, Monika Rinck, Stefan Ripplinger, Drehli Robnik, Hendrik Rost, Simon Rothöhler, Constanze Ruhm, Dirk Schaefer, Angela Schanelec, Stefanie Schlüter, Wolfgang Schmidt, Stefanie Schulte Strathaus, Thomas Schultz, Eckhard Schumacher, Ulrike Sprenger, Katharina Sykora, Klaus Theweleit, Rudi Thiessen, Marco Vogts, Heide Volkening, Reinhold Vorschneider, David Weber, Klaus Wyborny, Hanns Zischler.

Horst-Jürgen Gerigk: *Die Spur der Endlichkeit. Meine akademischen Lehrer. Vier Porträts. Dmitrij Tschizewskij, Hans-Georg Gadamer, René Wellek, Paul Fussell*. Heidelberg (Winter) 2007 (=Beiträge zur Philosophie. Neue Folge). 101 S.

Mit diesem Beitrag zur Geschichte der Geisteswissenschaften der Universität Heidelberg rückt der Verf. seine akademischen Lehrer in den Zusammenhang seines eigenen wissenschaftlichen Werdegangs: Dmitrij Tschizewskij (1894–1977), Hans-Georg Gadamer (1900–2002), René Wellek (1903–1995), Paul Fussell (geb. 1924). Alle vier Porträts gehorchen dem gleichen Schema. Auf ein Foto folgt das wissenschaftliche Profil mit

jeweils eingebrachter Kurzbiografie. Also vier Kapitel: Danach werden in einem gesonderten Kapitel Anekdoten referiert, in denen sich der Verf. auch selber zu Wort kommen lässt, um klar zu machen, wie er wurde, was er ist. Die Einführung verdeutlicht, dass sich ihm die Horizonte seiner vier Lehrer zu den Elementen seiner Eigenständigkeit formierten: Russische Literatur, Philosophie, Literaturtheorie, amerikanische Literatur. *Die Spur der Endlichkeit* ist eine streng durchkomponierte Erzählung mit einem unverkennbar persönlichen Tonfall. In einem »Anhang« wird zu jedem der vier Portraits ein Schriftenverzeichnis geliefert, das dem Leser den Einstieg in vier individuelle geisteswissenschaftliche Denkräume ermöglicht.

Mehrere rote Fäden durchziehen die Darstellung. Alle vier Lebensläufe sind durch die weltgeschichtlichen Begebenheiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts traumatisiert worden, und doch hat jedes Mal der Geist als Widersacher des Tagesgeschehens Literatur und Philosophie als Lebensinhalt triumphieren lassen. Als weiteres Leitmotiv ist das Plädoyer des Verfassers für die Aktualität der Kunstphilosophie Schopenhauers zu nennen – und das gegen Tschizewskij und Gadamer. Auf wieder andere Weise durchgängig ist der Bezug zu Dostojewskij, den Meister aus Russland, zu dem sich alle vier Denker in unterschiedlichster Orientierung bekennen. Die vier Porträts bilden ein internationales Spektrum, das in den persönlichen Begegnungen des Verf. sein Zentrum in Heidelberg findet. So wurde mit Paul Fussells Fulbright-Jahr 1957/58 die Amerikanistik in Heidelberg eingeführt. Überraschend die Erinnerung René Welleks, er habe sich 1923 als zwanzigjähriger Student in Heidelberg für Germanistik einschreiben wollen, sei aber von der diktatorischen Wesensart Friedrich Gundolfs so abgestoßen worden, dass er nach Prag zurückging, um dort das Fach zu wechseln und bei Vilém Mathesius Englische Literatur zu studieren.

Als Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte ist die vorliegende Abhandlung sowohl für die Slawistik und die Philosophie, als auch für die Vergleichende Literaturwissenschaft und Amerikanistik von Interesse.

Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld (transcript) 2006. 322 S.

Wie es scheint, ist dem Medium Film die theoretische Abstraktion fremd – zu sehen ist stets Konkretes: ein einfahrender Zug, ein Baum, Körper, Gesichter. Angefangen mit den Montagetheorien des russischen Films hat es jedoch immer wieder Versuche gegeben, durch die Kombination von Einstellungen Theoretisches sichtbar zu machen – es nicht mit Worten an die Bilder heranzutragen, sondern im Medium selbst zu artikulieren. Die Regisseure Jean-Luc Godard und Harun Farocki, so die grundlegende These der vorliegenden Untersuchung, arbeiten seit Jahrzehnten an einer solchen Praxis des »Films als Theorie«.

Michael Scheffel, Silke Grothues u. Ruth Sassenhausen (Hg.): *Ästhetische Transgressionen: Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*. Trier (Wissenschaftlicher Verlag) 2006. 253 S.

Die vorliegende Festschrift vereinigt Beiträge zu einer Ästhetik der Transgression und spiegelt damit die enorme thematische Bandbreite des Forschers Ulrich Ernst, der sich in seiner wissenschaftlichen Laufbahn stets als Grenzgänger erwiesen hat, indem er Epochengrenzen, Disziplinengrenzen und Gattungsgrenzen durchlässig zu machen oder zu überschreiten wußte.

Der Band bietet die inter- respektive transdisziplinäre Zusammenschau von Bild und Text in einem diachronen Längsschnitt, der quer durch die Epochen von der Antike bis zur Moderne reicht. Seine Originalbeiträge gelten der Inschriften-Onomastik, aus dem Himmelszelt geformten, apokalyptischen Buchrollen, der Emblematik, Poesie und Fotografie, bildender Kunst und Textur, Buchstabenfiguren und Buchstabenalat, Skripturalität und Oralität sowie dem Farbsehen und Farbenbeschreiben.

Mit einem thematisch und historisch weit gefächerten Spektrum von Studien liefert der Band wichtige Impulse für die skripturale Ikonographie und für die im Zuge neuer Technologien stark erweiterte Intermedialitätsdebatte, die Ulrich Ernst in den letzten Jahren mit profunden Beiträgen entscheidend bereichern konnte.

Peter V. Zima: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005. 230 S.

Der Autor zeichnet die Peripetien der gesellschaftlichen Negation in den Werken Mallarmés, Valérys, Adornos und Lyotards nach. Er beschreibt das Verhältnis der beiden französischen Dichter zu Kant, Hegel, Nietzsche und Adorno, um zu zeigen, wie sehr die negative Dialektik Mallarmé und Valéry verpflichtet ist. Zugleich erscheinen diese Dichter als Vorläufer von Adornos ästhetischer Theorie, die auf Valérys Gedanken gründet, daß das Schöne negativ ist (»le Beau est négatif«, schreibt Valéry). Dieses Negativ-Schöne widersteht der kommerziellen Kommunikation der Kulturindustrie, indem es das Häßliche und das Erhabene aufnimmt und dabei sowohl die Autonomie der Kunst als auch die des individuellen Subjekts stärkt. Diese ästhetische Hierarchie, die das Erhabene dem Negativ-Schönen unterordnet, wird von Lyotard umgestürzt. Er wendet die Negativität des Erhabenen gegen das individuelle Subjekt. Obwohl er in vieler Hinsicht als Erbe der negativen Ästhetiken Mallarmés, Valérys und Adornos gelten kann, bricht er mit einem negativen Denken, das auf die Autonomie des Subjekts ausgerichtet ist. Dieser Bruch zeugt von einer neuen, postmodernen Problematik, die von der Indifferenz als Negation einiger moderner und spätmoderner (modernistischer) Grundwerte geprägt ist: der gesellschaftlichen Emazipation, der ästhetischen und revolutionären Utopie, der individuellen und künstlerischen Autonomie. Im letzten Kapitel steht die Frage nach der Bedeutung des Erhabenen für die postmoderne Literatur im Mittelpunkt, die in ihrer Gesamtheit nicht mit dem lesbaren oder konsumierbaren Text identifiziert werden sollte. Es gibt eine revoltierende Postmoderne, die an die Negativität der Spätmoderne anknüpft, nicht jedoch an deren utopische Entwürfe.

Arnold Pistiak u. Julia Rintz (Hg.): *Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«. Kunstcharakter und europäischer Kontext.* Berlin (Akademie Verlag) 2007. 392 S.

Anlässlich des 150. Todestages Heines fand im März 2006 an der Universität Potsdam das internationale Symposium »*Lutezia - Lutèce. Kunstcharakter und europäischer Kontext*« statt. Der vorliegende Band ist in diesem Zusammenhang entstanden. In ihm werden Gesichtspunkte erörtert, die mit der jeweiligen Akzentuierung bzw. in der jeweiligen Ausführlichkeit in der vorliegenden *Lutezia*-Literatur noch nicht untersucht worden sind.

Die einzelnen Beiträge belegen, dass *Lutezia* keinesfalls eine Sammlung sachlicher Berichte darstellt; sondern dass der spezifische Kunstcharakter der Texte durchaus mit Heines Anspruch korrespondiert, *Lutezia* sei zugleich ein »Product der Natur und der Kunst«. Zudem werden mehrere Fragen gleichsam quer durch den Band überdacht, auch dort also angesprochen, wo das eigentliche Thema der Beiträge das nicht vermuten lässt. Das trifft insbesondere auf Gattungsspezifisches zu, auf den Komplex der Damaszener Ereignisse, auf Heines Kunst-, Geschichts- und Philosophieverständnis sowie auf Heines Verhältnis zum Judentum.

Lohnt sich der Versuch, *Lutezia* nicht nur als literaturhistorischen Belegtext zu lesen, sondern auch als genussvoll rezipierbaren aktuellen Text? Erscheint es sinnvoll, mit Heine über die Notwendigkeit und Möglichkeit einer »socialen Revolution« im 21. Jahrhundert nachzudenken? über Heines Konzeption der Mündigkeit des Volkes? Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge zielen gerade darauf, einen Text zu erschließen, der nicht nur unverzichtbar ist, wenn man über die Geschichte des deutsch-französischen/französisch-deutschen Kulturtransfers nachdenkt – über die deutsche, ja: europäische Sozial- und Kulturgeschichte im Allgemeinen; über die Geschichte etwa der Literatur, Musik, Bildenden Kunst, Religion, Politik im Besonderen –, sondern der in vielfacher Hinsicht geradezu paradigmatisch interkulturell angelegt ist.

Mehnert, Elke (Hg.): *Russische Ansichten - Ansichten von Russland. Festschrift für Hugo Dyserinck.* Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. (Peter Lang) 2007. 219 S.

Literaturwissenschaftler aus der Russischen Föderation, Bulgarien, Polen, der Tschechischen Republik und der Bundesrepublik hatten sich 2004 an der TU Chemnitz zusammengefunden, um mit der dort seit mehr als einem Jahrzehnt aktiven Forschungsgruppe Imagologie über Möglichkeiten dieser komparatistischen Disziplin in der literaturwissenschaftlichen Lehre (insbesondere auf dem Gebiet der Germanistik) zu diskutieren. Sicherlich setzt die Auslandsgermanistik – noch dazu, wenn sie Studierende auf den Lehrerberuf vorbereitet – etwas andere Schwerpunkte als ein Fachbereich Komparatistik, der Magister in diesem Hauptfach ausbildet. Möglicherweise arbeiten Auslandsgermanisten, wenn sie sich einem literarischen Text über »Länderbilder« nähern, sogar jenen Kritikern der Imagologie zu, die diese Teildisziplin der Komparatistik gern als thematologischen Ableger der Nationalphilologien abtun und von Dyserinck mit wohlbegründeter Skepsis betrachtet werden. Es ist freilich nicht in erster Linie der

Ehrgeiz von Auslandsgermanisten an Philosophischen und Pädagogischen Fakultäten, die imagologische Theorie weiterzuentwickeln – eher sind sie an dem methodologischen Ansatz zur Textinterpretation sowie an kulturpolitischen und landeskundlichen Bezügen interessiert, die es erlauben, eine ›Entgrenzung‹ traditioneller einzelphilologischer Literaturinterpretationen vorzunehmen. Ihnen lag und (liegt) vor allem daran, einen »fachspezifischen Beitrag leisten zu können zur besseren Kenntnis des neuzeitlichen Kulturmenschen in seiner von überindividuellen Unterschieden verschiedenster Art [...] immer noch geprägten Welt« (Dyserinck) und so ihren Teil beizusteuern zum kulturellen Brückenbau zwischen den Völkern. – Von ganz unterschiedlichen Interessen und Textzugängen legt dieser Band Zeugnis ab. Einige Beiträger besitzen langjährige Arbeitserfahrungen auf imagologischem Gebiet (wie zum Beispiel Earl J. Richards und die Herausgeberin), andere haben sich bereitwillig auf ein für sie neues Terrain begeben. So ist der Band in Anspruch und Ergebnissen nicht homogen – bezeugt aber, daß der hierzulande eher skeptisch betrachteten Imagologie gerade in den ehemaligen sozialistischen Ländern großes Interesse entgegengebracht wird. Das zu dokumentieren ist die wichtigste Motivation der Herausgeberin und langjährigen Leiterin des Chemnitzer Seminars, den Band *Russische Ansichten - Ansichten von Russland* Prof. Dr. Dr. h. c. Hugo Dyserinck, dem »Vater« des Aachener Programms der Komparatistik und langjährigen Mentor der Chemnitzer Gruppe, zum 80. Geburtstag zu widmen.

Publikationen von Mitgliedern

- Amos, Thomas: *Architectura cimberia. Manie und Manier phantastischer Architektur in Jean Rays Malpertuis*. Heidelberg (Winter) 2006.
- Beller, Manfred u. Joep Leerssen (Hg.): *Imagology. The culture construction and literary representation of national characters*. Amsterdam, New York (Rodopi) 2007 (= *Studia Imagologica*, vol. 13).
- Bijon, Béatrice, Yves Clavaron u. Bernard Dieterle (Hg.): *Le Mezzogiorno des écrivains européens/Europeans Writing the Mezzogiorno*. Saint Étienne (L'Univ. de Saint-Étienne) 2006.
- Bost, Harald: *Die Schrift mit den Augen. Kafkas ägyptische Rätsel*. Sulzbach (Konrad Kirsch) 2006 (= *Schriftenreihe der Gesellschaft tertium comparationis*, Bd. 2).
- Burkhart, Dagmar: *Eine Geschichte der Ehre*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2006.
- Burtscher-Bechter, Beate, Peter W. Haider, Birgit Mertz-Baumgartner u. Robert Rollinger (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraumes*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006 (= *Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bd. 36).
- Dostoevsky Studies. *The Journal of the International Dostoevsky Society. New Series*. Ed. by Horst-Jürgen Gerigk. Vol. 10. Tübingen (Narr, Francke, Attempto) 2006.
- Gerigk, Horst-Jürgen: *Lesen und Interpretieren*. 2. Aufl. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006.
- Gerigk, Horst-Jürgen: *Die Spur der Endlichkeit. Meine akademischen Lehrer. Vier Porträts. Dmitrij Tschizewskij, Hans-Georg Gadamer, René Wellek, Paul Fussell*. Heidelberg (Winter) 2007 (= *Beiträge zur Philosophie. Neue Folge*).
- Goebel, Eckart: *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*. Berlin (Kadmos) 2006.
- Günther, Timo: *Hofmannsthal: Ein Brief*. München (Fink) 2004.
- Keith, Thomas: *Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde (1912-22) - ein Vergleich*. Berlin (Weidler) 2005 (= *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Bd. 90).
- Koppenfels, Werner von (Hg.): *Barocke Gärten der Literatur: Eine europäische Anthologie*. Mainz (Dieterich) 2007.
- Koppenfels, Werner von: *Der Andere Blick oder das Vermächtnis des Menippos: Paradoxe Perspektiven in der Literatur Europas*. München (Beck) 2007.
- Schmeling, Manfred u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007.
- Schmidt, Horst: *»The Germans love me for some reason.« Charles Bukowski und Deutschland*. Augsburg (Maro) 2006.
- Schmitt, Claudia: *Der Held als Filmsehender. Filmleben in der Gegenwartsliteratur*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007 (= *Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bd. 38).
- Schmitz-Emans, Monika: *Fragen nach Kaspar Hauser. Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007.
- Sexl, Martin: *Sophokles, Shakespeare und Tolstoi im Krankenhaus. Krankenpflegerin-*

- nen lesen literarische Texte. Innsbruck (StudienVerlag) 2006 (=Comparanda 7).
- Snyder-Körber, Mary Ann: Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire. Paderborn (Fink) 2006.
- Weninger, Robert (Hg.): Comparative literature at a crossroads? Edinburgh (University Press) 2006 (=Comparative critical studies; 3, 1/2).
- Zima, Pierre V.: La Déconstruction. Une critique. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris (L'Harmattan) 2007.
- Zima, Pierre V.: What is Theory? Cultural Theory as Discourse and Dialogue. London, New York (Continuum International) 2007.

Eingegangene Bücher

- Amos, Thomas: *Architectura cimmeria. Manie und Manier phantastischer Architektur in Jean Rays Malpertuis*. Heidelberg (Winter) 2006 (=Studia Romanica, Bd. 135).
- Bogdal, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur*. 2., erw. Ausg. Heidelberg (Synchron) 2007 (=Diskursivitäten, Bd. 11).
- Bollenbeck, Georg u. Waltraut ›Wara‹ Wende (Hg.): *Der Bologna-Prozess und die Veränderung der Hochschullandschaft*. Heidelberg (Synchron) 2007 (=Forum Synchron).
- Bost, Harald: *Die Schrift mit den Augen. Kafkas ägyptische Rätsel*. Sulzbach (Konrad Kirsch) 2006 (=Schriftenreihe der Gesellschaft tertium comparationis, Bd. 2).
- Bruhn, Siglind: *The Musical Order of the World*. Kepler, Hesse, Hindemith. Hillsdale, New York (Pendragon Press) 2005.
- Coelsch-Foisner, Sabine (Hg.): *Fantastic Body Transformations in English Literature*. Heidelberg (Winter) 2006.
- Gerigk, Anja: *Das Verhältnis ethischer und ästhetischer Rede über Literatur. Eine historische Diskursanalyse*. Heidelberg (Winter) 2006.
- Grage, Joachim (Hg.): *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Würzburg (Ergon) 2006 (=Klassische Moderne, Bd. 7).
- Günther, Timo: *Hofmannsthal: Ein Brief*. München (Fink) 2004.
- Kammler, Clemens u. Rolf Parr (Hg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*. Heidelberg (Synchron) 2007.
- Kuon, Peter, Gérard Peylet u. Beate Steinhauser: *Les métamorphoses du corps du romantisme à nos jours*. Heidelberg (Winter) 2006 (=Wissenschaft und Kunst, Bd. 3).
- Parr, Rolf: *Fußball – eine kulturwissenschaftliche Auswahlbibliographie*. Unter Mitarbeit von Maren Alstedde, Olja Siek und Julia Stratmann. Heidelberg (Synchron) 2006.
- Pistiak, Arnold u. Julia Rintz (Hg.): *Zu Heinrich Heines Spätwerk Lutezia. Kunstcharakter und europäischer Kontext*. Berlin (Akademie) 2007.
- Oster, Angela: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg (Winter) 2006 (=Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 31).
- Schmeling, Manfred u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007 (=Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 34).
- Schmitt, Claudia: *Der Held als Filmsehender. Filmerleben in der Gegenwartsliteratur*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007 (=Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 38).
- Schmitz-Emans, Monika: *Fragen nach Kaspar Hauser. Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007.
- Snyder-Körber, Mary Ann: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. Paderborn (Fink) 2006.

Zima, Peter V.: *La Déconstruction. Une critique. Nouvelle édition revue et augmentée.* Paris (L'Harmattan) 2007.

Zima, Peter V.: *What is Theory? Cultural Theory as Discourse and Dialogue.* London, New York (Continuum International) 2007.

Rufe, Ernennungen, Personalia

Prof. Dr. Manfred Schmeling, seit 2004 Vizepräsident der AILA/ICLA, wurde 2007 zu ihrem Präsidenten gewählt.

Prof. Dr. Hendrik Birus hat im August 2006 das Amt des Vice President und Academic Dean der School of Humanities and Social Sciences an der International University of Bremen übernommen.

Prof. Dr. Erika Greber hat zum Sommersemester 2007 einen Ruf auf eine W3-Professur am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft in Verbindung mit Neuerer deutscher Literaturgeschichte und Osteuropa-Schwerpunkt am Institut für Germanistik und Komparatistik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angenommen.

Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2007

Dr. Thomas Amos

Eysseneckstr. 20, 60322 Frankfurt a.M.

Carolin Bohn, M.A.

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut,

Lehrstuhl für Komparatistik, Domplatz 20–22, 48143 Münster

Dr. Peter Brandes

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum

Prof. Dr. Dagmar Burkhart

Ulmenstraße 8 B, 22299 Hamburg

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Slavisches Institut,
Schulgasse 6, 69117 Heidelberg

Georg Stefan Gierzinger, M.A.

Brennerstr. 6g/32, A-6020 Innsbruck

Prof. Dr. Eckart Goebel

New York University, Department of German, 19 University Place, NY 10003, USA

Dr. Peter Goßens

Am Ledenhof 37, 53225 Bonn

Prof. Dr. Achim Hölter

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut,
Lehrstuhl für Komparatistik, Domplatz 20–22, 48143 Münster

Prof. Dr. Vittorio Hösle

University of Notre Dame, Department of German and Russian Languages
and Literatures, 318 O'Shaughnessy Hall, Notre Dame, IN 46556-5639, USA

Dr. Ekkehard Knörer

Mehringdamm 52, 10961 Berlin

Prof. Dr. Gertrud Lehnert

Universität Potsdam, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am
Institut für Künste und Medien, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

PD Dr. Pascal Nicklas

Winsstr. 31, 10405 Berlin

Dr. Arndt Niebisch

University of North Carolina at Greensboro, Department of German, Russian
and Japanese Studies, 1129 Moore Humanities and Research Administration
Building, Greensboro NC 27402, USA

Dr. Alexandra Rassidakis

Aristoteles Universität Thessaloniki, P.O. Box 1711, GR-54006 Thessaloniki

Keyvan Sarkhosh, M.A.

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut, Lehrstuhl
für Komparatistik, Domplatz 20–22, 48143 Münster

Dr. Henrike Schmidt

Freie Universität Berlin, Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Horst Schmidt, M.A.

Franzstraße 9, 52249 Eschweiler

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum

Dr. Thomas Schwarz

Windscheidstr. 24, 10627 Berlin

Prof. Dr. Martin Sexl

Institut für Sprachen und Literaturen, Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Innsbruck, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Prof. Dr. Annette Simonis

Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Neuere deutsche Literatur und Komparatistik, Otto-Behaghel-Str. 10 G, 35394 Gießen

Prof. Dr. Jürgen von Stackelberg

Zum Leimacker 42, 78337 Öhningen OT Schienen

Patrick Stoffel

Antoniusstraße 20, 44793 Bochum

Evi Zemanek, M.A.

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen, Institut für Germanistik, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft in Verbindung mit Neuerer Deutscher Literaturgeschichte, Bismarckstraße 1/B403, 91054 Erlangen

Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)

Die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) ist für den deutschsprachigen Raum der Fachverband der Komparatisten. Hochschulwissenschaftler und Studierende, aber auch interessierte Laien sind in der DGAVL zusammengeschlossen, um in Forschung, Lehre und Studium die internationale, Grenzen überschreitende Literaturwissenschaft zu fördern.

Der Verband wurde 1969 in Bonn von dem renommierten Lehrstuhlinhaber für Komparatistik Horst Rüdiger gegründet. Ihm folgten im Amt des Vorsitzenden bis 2005 die Professoren Erwin Koppen, Jürgen von Stackelberg, Gerhard R. Kaiser, Maria Moog-Grünwald und Monika Schmitz-Emans. Seit der Gründung fanden bisher 13 Kongresse zu den unterschiedlichsten Schwerpunktthemen der AVL statt, und zwar in Mainz, Regensburg, Innsbruck, Saarbrücken, Pavia, Wolfenbüttel, Bonn, Wien, Berlin, Tübingen, Heidelberg, Jena und Potsdam.

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 Mai 2005 ist Prof. Dr. Achim Hölter (Münster) mit dem Vorsitz betraut. Stellvertretende Vorsitzende ist Prof. Dr. Gertrud Lehnert (Potsdam). Dem Vorstand gehören außerdem als Beisitzer an Prof. Dr. Linda Simonis (Bochum) und PD Dr. Christian Moser (Bonn). Sekretär ist Dr. Volker Pantenburg (Berlin).

Die DGAVL gibt das auch über den Buchhandel beziehbar 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 2007
(bis Juli 2007)

Dr. Barbara Agnese

Prof. Dr. Franz-Josef Albersmeier

Cloé Chaudet

Dr. Fausto De Michele

Dr. Julia Genz

Dr. Annette Gilbert

Dr. Timo Günther

Nikola Denise Holtkamp

Prof. Dr. Martin von Koppenfels

Susanne Mildner

Dr. Sandra Poppe

Dr. Martin Jörg Schäfer

Dr. Wolf Gerhard Schmidt

Dr. Claudia Schmitt

Kai Weber

Prof. Dr. Daniel Weidner

Matthias Wiemer, M.A.

Dr. Astrid Winter

Marcella Zapp

Liste der Mitglieder der DGAVL

(Stand: Juli 2007)

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 selbständig erfaßt werden können. Zeigen Sie der Redaktion daher alle relevanten Änderungen bitte selbst an.

Agnese, Dr. Barbara, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Literaturwissenschaft, Berggasse 11, A-1090 Wien, Österreich.

<barbara.agnese@univie.ac.at>

Albersmeier, Prof. Dr. Franz-Josef, Adalbertstr. 20, 36039 Fulda.

<F.-J.Albersmeier@t-online.de>

Allert, Dr. Beate, Purdue University, Department of Foreign Languages and Literatures, 640 Oval Drive, West Lafayette/IN, 47907-2039, USA. <allert@purdue.edu>

Amodeo, Prof. Dr. Immacolata, International University Bremen, School of Humanities and Social Sciences, Research IV, Postfach 750561, 28725 Bremen.

<i.amodeo@iu-bremen.de>

Amos, Dr. Thomas, Eysseneckstr. 20, 60322 Frankfurt a.M. <thomasamos@web.de>

Bachleitner, Prof. Dr. Norbert, Universität Wien, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Berggasse 11/5, 1090 Wien, Österreich.

Bachmann-Medick, Dr. Doris, Bülhstr. 8, 37073 Göttingen. <dbachma@gwdg.de>

Banhold, Lars Walter, Kerbecke 25, 45529 Hattingen.

Baron, Prof. Dr. Philippe, Université de Franche-Comté, 4 Impasse des Roses, F-21240 Talant, Frankreich. <Baron-ph@wandoo.fr>

Bauer, Prof. em. Dr. Roger, Aiblinger Str. 8/1, 80639 München.

Baumgart, Angelika, M.A., Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. <angelika.baumgart@ruhr-uni-bochum.de>

Becker, PD Dr. Claudia, Roomersheide 96, 44797 Bochum.

Beckmann, Sabine, M.A., Vigla Panagias Marnellidis, GR-72100 Agios Nikolaos, Kreta, Griechenland. <sabine@agn.forthnet.gr>

Behrens, Prof. Dr. Rudolf, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.

Beilharz, Dr. Alexandra, Meckenheimer Allee 80, 53115 Bonn.

<alexandra.beilharz@rz.hu-berlin.de>

Beller, Prof. Dr. Manfred, Via Olevano, I-27100 Pavia, Italien.

Benne, Dr. Christian, Assoc. Prof., Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet Odense, Campusvej 55, DK-5230 Odense M. <c.benne@litcul.sdu.dk>

Bernsen, Dr. Michael, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.

Birus, Prof. Dr. Hendrik, Jacobs University Bremen, School of Humanities and Social Sciences, Campus Ring 1, 28759 Bremen.

Bleicher, Dr. Thomas, A sternweg 31, 55126 Mainz.

- Bode, Prof. Dr. Christoph, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Englische Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
- Bogumil-Notz, PD Dr. Sieghild, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. <sieghild.bogumil@ruhr-uni-bochum.de>
- Bohn, Carolin, M.A., Konradstr. 9, 48145 Münster. <caro.bohn@gmx.de>
- Bolln, Dr. Frauke, Nelkenweg 7, 53359 Rheinbach.
- Bosse, PD Dr. Monika, Holzhausenstr. 63, 60322 Frankfurt a.M.
- Bost, Dr. Harald, Kirchstr. 30, 66129 Saarbrücken.
- Bremer, Alida, Rockbusch 4, 48163 Münster.
- Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Jänickestr. 11a, 14167 Berlin.
<peterbrockmeier@yahoo.de>
- Brunkhorst, Prof. Dr. Martin, Küchenfeld 8, 51519 Odenthal.
- Burkhart, Prof. Dr. Dagmar, Ulmenstr. 8b, 22299 Hamburg.
- Burtscher-Bechter, Beate, M.A., Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
<beate.burtscher@uibk.ac.at>
- Buschendorf, PD Dr. Bernhard, Schadowstr. 29, 60596 Frankfurt a.M.
- Calmetta, Antonella, Via 5, Francesco 16, I-20040 Carnate/Mi., Italien.
- Chaudet, Cloé, Sulzbachstr. 44-48, Appt. 46, 66111 Saarbrücken.
<chloe_chaudet@yahoo.fr>
- Clamor, Dr. Annette, Engelstr. 24, 32257 Bünde. <aclamor@uni-osnabrueck.de>
- Cziesla, Dr. Wolfgang, Katharinenstraße 6, 45131 Essen. <wolfgangcz@web.de>
- Dahan, Danielle, Helene-Lange-Str. 78, 73760 Ostfildern.
<danielle.dahan@uni-tuebingen.de>
- Dahms, Dr. Christiane, Zum Alten Hof 23, 45721 Haltern am See.
<christiane.dahms@uni-muenster.de>
- De Michele, Dr. Fausto, Radechgasse 3/7, A-1040 Wien, Österreich.
<fausto.de.michele@univie.ac.at>
- Deppermann, Prof. Dr. Maria, Michael-Glasmayrstr. 13, A-6020 Innsbruck, Österreich.
<maria.deppermann@uibk.ac.at>
- Deuling, Christian, Am Planetarium 29, 07743 Jena. <xdc@rz.uni-jena.de>
- Dieterle, Prof. Dr. Bernhard, TU Berlin, Institut für Philologie, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin. <kaosoigb@linux.zrz.tu-berlin.de>
- Dohm, Prof. Dr. Burkhard, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, FB 09: Germanistik und Kunstwissenschaften, Wilhelm-Röpke-Str. 6A, 35032 Marburg.
- Donat, PD Dr. Sebastian, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Eversbuschstr. 93, 80799 München.
<s.donat@lrz.uni-muenchen.de>
- Donner, Frank, M.A., Fischbachauer Strasse 8, 81539 München.
<mail@frankdonner.de>
- Dörr, PD Dr. Volker, Herwarthstr. 36, 53115 Bonn. <vcdoerr@uni-bonn.de>
- Dyballa, Anne, Am Pattberg 10, 45527 Hattingen.
- Eckel, Prof. Dr. Winfried, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 55099 Mainz.
<eckel@uni-mainz.de>

- Eder-Jordan, Beate, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
- Eisermann, Dr. David, Maximilianstr. 26, 53111 Bonn.
- Elpers, Susanne, M.A., Bonner Str. 55, 53175 Bonn. <s.elpers@uni-bonn.de>
- Engel, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Germanistik, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
- Engelhardt, Dorte, M.A., Espenweg 3, 67454 Haßloch.
- Erdmann, Dr. Eva, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
- Ernst, Dr. Jutta, Universität des Saarlandes, FB 8.3-Anglistik, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
- Ernst, Prof. Dr. Ulrich, Bergische Universität Wuppertal, Allgemeine Literaturwissenschaft, Gausstr. 20, 42097 Wuppertal.
- Ernst, Ulrike, M. Theol., RSA/CELTA, Streustr. 62, 13086 Berlin.
- Eschweiler, Gabriele, M.A., Oelmühlenweg 17, 53359 Rheinbach.
- Ette, Dr. Wolfram, Cäcilienstr. 3, 09131 Chemnitz. <ette@hrz.tu-chemnitz.de>
- Feltes, Patrik H., M.A., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen. <p.feltes@buchinhalte.de>
- Fischer, Dr. Carolin, Humboldt Universität, Institut für Romanistik, Regensburger Str. 5a, 10777 Berlin.
- Fischer-Junghölter, Katrin, M.A., Gabelsbergerstr. 12, 44789 Bochum. <katr.fischer@web.de>
- Foteva, Ana, Briselska 33, 1000 Skopje, Mazedonien. <anafot@yahoo.com>
- Foucart, Prof. Dr. Claude, Ostpreußenring 3a, 68723 Schwetzingen.
- Frank, Prof. Dr. Armin Paul, Universität Göttingen, Seminar für Englische Philologie, Humboldtallee 13, 37073 Göttingen.
- Fraunholz, Dr. Jutta, Blankertzweg 24g, 12209 Berlin. <JuttaFraunholz@aol.com>
- Frick, Prof. Dr. Werner, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Postfach, 79085 Freiburg i.Br. <wfrick@gwdg.de>
- Fritz, Prof. Dr. Horst, Alicestr. 19, 55257 Budenheim.
- Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen.
- Geisenhanslücke, Prof. Dr. Achim, Universität Regensburg, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 31, 93053 Regensburg. <achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.de>
- Gendolla, Prof. Dr. Peter, Wiechstr. 33, 57250 Netphen. <gendolla@fk615.uni-siegen.de>
- Genz, Dr. Julia, Universität Tübingen, Deutsches Seminar/Komparatistik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen. <julia.genz@uni-tuebingen.de>
- Geppert, Prof. Dr. Hans V., Universität Augsburg, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur, Universitätsstr. 10, 86135 Augsburg.
- Gerigk, Prof. Dr. Horst-Jürgen, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg.
- Gilbert, Dr. Annette, Georg August-Universität, Zentrum für komparatistische Studien, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen. <a_gilbert@gmx.de>
- Gillespie, Prof. Dr. em. Gerald Ernest Paul, Stanford University, Div. of Literatures, Cultures, Languages, Building 260, Stanford, California 943052030, USA. <gillespi@leland.stanford.edu>
- Glasenapp, PD Dr. Jörn, Universität Lüneburg, Institut für Angewandte Medienforschung, Scharnhorststr. 1, 21335 Lüneburg. <glasenapp@uni-lueneburg.de>

- Glaser, Prof. Dr. Horst, Via della Bufalina 1, 55048 Torre del Lago, Italien.
- Goebel, Prof. Dr. Eckart, 19 University Place, # 333, New York, N.Y. 10003, USA.
<eckart.goebel@nyu.edu>
- Gomez-Montero, Prof. Dr. Javier, Sternstr. 4, 24116 Kiel.
<gomez.montero@romanistik.uni-kiel.de>
- Görling, Prof. Dr. Reinhold, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Medien- u. Kulturwissenschaft, Geb. 23.02, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
<goerling@phil-fak.uni-duesseldorf.de>
- Goßens, Dr. Peter, Am Ledenhof 37, 53225 Bonn. <peter.gossens@rub.de>
- Grabovszki, Mag. Ernst, Köblgasse 18/11, A-1030 Wien, Österreich.
<ernst.grabovszki@utanet.at>
- Graf, Dr. Marga, Mariahilfstr. 7, 52062 Aachen.
- Greber, Prof. Dr. Erika, Universität Erlangen, Department Germanistik und Komparatistik, Lehrstuhl für Komparatistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
<erika.greber@ger.phil.uni-erlangen.de>
- Greiner, Prof. Dr. Norbert, Paul-Lincke-Weg 6, 69181 Leimen.
- Grivel, Prof. Dr. Charles, Universität Mannheim, Romanistik 1, Schloß, 68131 Mannheim.
- Grosse, Dr. Max, Schmiedestr. 23, 72138 Kirchentellinsfurt.
<max.grosse@uni-tuebingen.de>
- Gruber-Scheller, PD Dr. Bettina, Fritz-Schulze-Str. 6, 1445 Radebeul.
<gruberbb@web.de>
- Grünzweig, Prof. Dr. Walter, Universität Dortmund, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 44221 Dortmund.
- Gumpert, PD Dr. Gregor, Motzstr. 18, 10777 Berlin. <zembla62@aol.com>
- Günther, Dr. Timo, Mittenwalderstr. 6, 10961 Berlin.
- Gutzen, Prof. Dr. Dieter, Fern-Universität Hagen, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, Feithstr. 188, 58084 Hagen.
<Dieter.Gutzen@fernuni-hagen.de>
- Hähnel, Dr. Klaus D., Michendorfer Str. 3, 12629 Berlin.
- Harth, Prof. Dr. Dietrich, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstr. 207, 69117 Heidelberg.
- Hartwig, Sebastian, Kreisstr. 1A, 58453 Witten.
- Hassel, Eva, Rüdesheimer Str. 38, 65197 Wiesbaden. <Hassel.E@zdf.de>
- Heilmann, Dr. Markus, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
- Heinemann, Dr. Paul, Melanchtonstr. 26, 31137 Hildesheim.
<heinemann.zugberg@planet-interkom.de>
- Hempel, Prof. Dr. em. Wido, Geschwister-Scholl-Str. 8, 71088 Holzgerlingen.
- Hempfer, Prof. Dr. Klaus W., FU Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin. <hempfer@zedat.fu-berlin.de>
- Hessler, Benjamin, M.A., Weseler Str. 30, 48151 Münster. <benjaminhessler@nexgo.de>
- Hildebrandt, Prof. Dr. Hans-Hagen, Pielstickerstr. 5, 45326 Essen.
- Hilgers, Dr. Max von, Torstr. 87, 10119 Berlin. <Max.Hilgers@TU-Berlin.de>
- Hilmes, Prof. Dr. Carola, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für deutsche Sprache und Literatur II, Grünburgplatz 1, Fach 140, 60629 Frankfurt a.M.
<C.Hilmes@lingua.uni-frankfurt.de>

- Hoffmann-Maxis, Prof. Dr. Angelika, Universität Leipzig, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Beethovenstr. 15, 04107 Leipzig.
- Hofmann, Dr. Gert, University College Cork, Department of German, Cork, Irland.
- Hölter, Prof. Dr. Achim, Fischerstr. 55, 40477 Düsseldorf. <hoelter@uni-muenster.de>
- Holtkamp, Nikola Denise, Sigismundstr. 1, 45470 Mülheim a. d. Ruhr.
<nikolaholtkamp@gmx.de>
- Holzcamp, Dr. Hans, Fuggerstr. 30, 10777 Berlin. <holzcamp@zedat.fu-berlin.de>
- Hörr, Beate, M.A., Bonifaziusplatz 10, 55118 Mainz.
- Hughes, Dr. Shaun F.D., Purdue University, Department of English, 1350 Heavilon Hall, West Lafayette/IN 47907-2039, USA. <sfdh@omni.cc.purdue.edu>
- Hurst, Dr. Matthias, Dietzgenstr. 90, 13156 Berlin. <Matthiashurst@aol.com>
- Ibsch, Prof. Dr. Elrud, Vrije Universiteit Amsterdam, Faculteit de Letteren, De Boelelaan 1105, NL-1081 HV Amsterdam, Niederlande.
- Ikonomou-Agorastou, Prof. Dr. Johanna, Plastira 93-Aretsou, GR-55132 Thessaloniki, Griechenland. <piordani@del.auth.gr>
- Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1 (Fach 133), 60629 Frankfurt a.M.
- Ivanovic, Dr. Christine, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik/Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
- Jang, Jinwon, Am Planetarium 9 B/309, 07743 Jena.
- Janik, Prof. Dr. Dieter, Carl-Orff-Str. 51, 55127 Mainz.
- Jordan, Prof. Dr. Lothar, Lamitsch 42 b, 15848 Rietz-Neuendorf.
<jordan@kleist-museum.de>
- Jubin, Britta, M.A., Hugo-Schultz-Str. 61, 44789 Bochum. <bjubin@gmx.de>
- Kaemmerling, Ekkehard, Johannisberger Str. 17A, 14197 Berlin.
- Kahr, Dr. Johanna, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
- Kaiser, Prof. Dr. Gerhard R., Friedrich-Schiller-Universität, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Fürstengraben 18, 07737 Jena.
<x6behe@rz.uni-jena.de>
- Kauer, Dr. Ute, Philipps-Universität, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Wilhelm-Roepke-Str. 6d, 35039 Marburg. <kauer@mailers.uni-marburg.de>
- Keith, Dr. Thomas, Martin-Ernst-Str. 21, 93049 Regensburg. <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. <khkiefer@germanistik.uni-muenchen.de>
- Klein, Nils, Kronenstraße 69, 44789 Bochum. <nils@fachschafsrat-komparatistik.de>
- Kleinert, Prof. Dr. Susanne, Universität des Saarlandes, Lehrstuhl für Italienische Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken. <s.kleinert@rz.uni-sb.de>
- Kliemke, Nina, Am alten Knapp 20b, 45549 Sprockhövel. <regenkind1982@aol.com>
- Kloepfer, Prof. Dr. Rolf, Universität Mannheim, Romanisches Seminar, Lehrstuhl für Literatur- und Medienwissenschaft, 68131 Mannheim.
- Knape, Prof. Dr. Joachim, Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.

- Koch, Johann S., M.A., Bahnhofstr. 21, 83139 Krottenmühl.
<j.s.koch@synchron-publishers.com>
- Koch-Overath, Dr. Manfred, Stiefelhof 5, 72070 Tübingen.
- Kolesch, Prof. Dr. Doris, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35,
12169 Berlin.
- König, Dr. Irmtrud, Casilla 1 82-T, Providencia Santiago, Chile.
- Konstantinović, Prof. em. Dr. Zoran, Reithmannstr. 18, A-6020 Innsbruck, Österreich.
- Koppenfels, Prof. Dr. Martin von, Görresstr. 9, 12161 Berlin.
<koppenfe@zedat.fu-berlin.de>
- Koppenfels, Prof. Dr. Werner von, Boberweg 18, 81929 München.
- Korthals, Dr. Holger, Keimyung University, Department of German Language & Literature,
1000 Sindang-Dong, Dalseo-Gu, 704-701 Daegu, Republic of Korea.
<korthals@kmu.ac.kr>
- Kreutzer, Prof. Dr. Leo, Heumarkt 60, 50667 Köln.
- Krüger, Dr. Brigitte, Fichtenweg 10, 14547 Fichtenwalde.
- Kruse, Prof. Dr. Margot, Universität Hamburg, Romanisches Seminar, Von-Melle-
Park 6, 20146 Hamburg.
- Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Wörthstr. 8, 48082 Osnabrück.
- Kunz, Stefanie, Eichgärtenallee 12, 35394 Gießen.
- Küpper, Prof. Dr. Joachim, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie/Institut
für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.
- Lämmert, Prof. Dr. em. Eberhard, Persantestr. 26a, 14167 Berlin.
- Lampart, Dr. Fabian, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Werth-
mannplatz 3, 79085 Freiburg i.Br. <fabian.lampart@germanistik.uni-freiburg.de>
- Lamping, Prof. Dr. Dieter, Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55090 Mainz.
<lamping@mail.uni-mainz.de>
- Lauterbach, Dorothea, Dompfaffstr. 136, 91056 Erlangen.
<Dorothea.Lauterbach@fernuni-Hagen.de>
- Lehmann, Dr. Annette Jael, FU Berlin, Seminar für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin. <ajlehman@zedat.fu-berlin.de>
- Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Heckenweg 22, 91056 Erlangen.
- Lehnert, Prof. Dr. Gertrud, Universität Potsdam, Institut für Künste und Medien,
Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Am Neuen Palais
10, 14469 Potsdam. <glehnert@rz.uni-potsdam.de>
- Leinwohl, Ellen Sue, Adelongstr. 11, 55131 Mainz.
- Leiteritz, Dr. Christiane, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Seminar, Lehr-
stuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150,
44780 Bochum. <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.
<A.Lemke@lingua.uni-frankfurt.de>
- Lillge, Claudia, M.A., Universität Göttingen, Seminar für Englische Philologie,
Käte-Hamburger-Weg 3, 37083 Göttingen. <lillge@gwdg.de>
- Lindemann, Dr. Uwe, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150,
44801 Bochum. <uwe.lindemann@ruhr-uni-bochum.de>

- Link-Heer, Prof. Dr. Ursula, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A: Romanistik, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal. <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.
- Lobsien, Prof. Dr. Verena, Humboldt-Universität, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin.
- Lubkoll, Prof. Dr. Christine, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
- Lüdecke, Dr. Roger, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, 80799 München. <Roger.Luedecke@lrz.uni-muenchen.de>
- Lüsebrink, Prof. Dr. Hans-Jürgen, Universität des Saarlandes, Romanisches Seminar, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
- Mainberger, PD Dr. Sabine, FU Berlin, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin. <mainberger@hotmail.com>
- Malinowski, Dr. Bernadette, Universität Augsburg, Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg. <bernadette.malinowski@phil.uni-augsburg.de>
- Martínez, Prof. Dr. Matías, Bergische Universität Wuppertal, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal. <martinez@uni-wuppertal.de>
- Mattenklott, Prof. Dr. Gert, FU Berlin, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin.
- Matthes, Dr. Lothar, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
- Matuschek, Prof. Dr. Stefan, Melcherstr. 3, 48149 Münster. <stefan.matuschek@uni-jena.de>
- Maurer, Dr. Arnold E., Im Krausfeld 17, 53111 Bonn.
- Maurer, Prof. Dr. em. Karl, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Postfach 102148, 44780 Bochum.
- May, Dr. Markus, Weingarts 41, 91358 Kunreuth.
- Mehnert, Prof. Dr. Elke, Universität Chemnitz, Germanistik und Komparatistik, 09107 Chemnitz. <elke.mehnert@phil.tu-chemnitz.de>
- Menke, Prof. Dr. Bettine, Universität Erfurt, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
- Mennemeier, Prof. Dr. em. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz.
- Meurer, Dr. Ulrich, Brudermühlstr. 9, 81371 München. <ulrich-meurer@gmx.de>
- Michaud, Prof. Dr. Stéphane, Université Paris III Sorbonne nouvelle, UFR Litterature 17, Rue de la Sorbonne, F-75230 Paris Cedex 05, Frankreich.
- Mildner, Susanne, Ordensmeisterstr. 56, 12099 Berlin. <SusanneMildner@web.de>
- Mohnike, Thomas, Berliner Str. 90, 13189 Berlin. <mohnike@skandinavistik.uni-freiburg.de>
- Moog-Grünwald, Prof. Dr. Maria, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen. <maria.moog-gruenewald@uni-tuebingen.de>
- Moraldo, Sandro, M.A., Schloßstr. 8, 69168 Wiesloch.
- Moser, PD Dr. Christian, Am Hammelsgraben 5a, 53343 Wachtberg-Ließem. <ChrMoser@aol.com>

- Mülder-Bach, Prof. Dr. Inka, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
Münch, Ferdinand von, 7E Kendrick Avenue, Hamilton, NY 13346, USA.
<fvonmuench@mail.colgate.edu>
- Münchberg, Dr. Katharina, Falkenweg 36, 72076 Tübingen.
- Naumann, Prof. Dr. Barbara, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich, Schweiz. <bnaumann@ds.uzh.ch>
- Neidenberg, Lutz, Glehner Weg 41c, 41464 Neuss. <neidenberg@web.de>
- Nell, Dr. Werner, Gaustr. 43, 55278 Selzen.
- Nethersole, Prof. Dr. Reingard, University of Witwatersrand, Private Bag 3, 2050 Johannesburg, Südafrika. <128RN@muse.wits.ac.za>
- Nicklas, PD Dr. Pascal, Winsstr. 31, 10405 Berlin. <nicklas@rz.uni-leipzig.de>
- Niebisch, Arndt, Hauptstr. 44, 59439 Holzwickede. <arndt_niebisch@hotmail.com>
- Nivelle, Prof. Dr. Armand, Puy de Carn, F-46100 Figeac, Frankreich.
- Nöllner, Jens, Feldbergstr. 9, 81825 München.
- Nunes, Dr. Manuele R, Josef-Priller-Str. 14, 86159 Augsburg.
- O'Sullivan, Prof. Dr. Emer, Universität Lüneburg, Fb. Kulturwissenschaften, 21332 Lüneburg. <osullivan@uni-lueneburg.de>
- Oehler, Prof. Dr. Dolf, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, 53113 Bonn.
- Oh, Prof. Dr. Hansin, Hankuk University, 270 Imundong Dongdaemungo, Seoul, Korea.
- Oikonomou-Meurer, Maria, Universität München, Brudermühlstr. 9, 81371 München.
<moikonomou@lrz.uni-muenchen.de> (<moikonomou@gmx.de>)
- Ortner-Buchberger, PD Dr. Claudia, Universität Bayreuth, Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik, Universitätsstr. 30, 95440 Bayreuth.
<Claudia.Ortner-Buchberger@uni-bayreuth.de>
- Oster-Stierle, Prof. Dr. Patricia, Rotenbühlerweg 28, 66123 Saarbrücken.
- Packard, Dr. Stephan, Schelling Str. 78, 80799 München.
<s.packard@lrz.uni-muenchen.de>
- Pankow, Prof. Dr. Edgar, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1/Fach 133, 60629 Frankfurt a. M. <pankow@lingua.uni-frankfurt.de>
- Pantenburg, Dr. Volker, Freie Universität Berlin, FB Geschichts- und Kulturwissenschaften, Sonderforschungsbereich 626, Altensteinstr. 2-4, 14195 Berlin.
<volker.pantenburg@fu-berlin.de>
- Parry, Prof. Dr. Christoph, Universität Vaasa, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Postfach 700, FIN-65101 Vaasa, Finnland. <chpa@UWasa.fi>
- Peters, Prof. Dr. Günter, TU Chemnitz, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 09107 Chemnitz. <guenter.peters@phil.tu-chemnitz.de>
- Petropoulou, Dr. Evi, Chryssostomou Smyrnis 19, GR-16452 Athen, Griechenland.
<ppetrop@cc.uoa.gr>
- Pillau, Dr. Helmut, Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim.
- Platen, Wolfgang, M.A., Lutfridstr. 12, 53121 Bonn. <uzscmx@uni-bonn.de>
- Poppe, Dr. Sandra, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55099 Mainz.
<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.
- Rimpau, Dr. Laetitia, Klüberstraße 15, 60325 Frankfurt a.M.
<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.
- Riesz, Prof. Dr. János, Universität Bayreuth, Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik, 95440 Bayreuth.
- Ritter-Santini, Prof. Dr. em. Lea, An der Konradkirche 4, 48155 Münster.
- Rodiek, Prof. Dr. Christoph, Geranienweg 13, 01259 Dresden.
<christoph.rodiek@tu-dresden.de>
- Rohmann, Prof. Dr. Gerd, Universität Kassel, FB 08 Anglistik, Literaturwissenschaft, Georg-Forster-Str. 3, 34109 Kassel.
- Rosenthal, Dr. Regine, P.O. Box 346, Falmouth, MA 02541, USA. <regjul@gis.net>
- Ruffing, Simon, Lessingstr. 34, 60121 Saarbrücken.
- Sarkhosh, Keyvan, M.A., Hoppendamm 3, 48151 Münster.
<sarkhosh@uni-muenster.de>
- Schäfer, Dr. Martin Jörg, Universität Erfurt, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Philosophische Fakultät, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
<martin.schaefer@uni-erfurt.de>
- Scheid, Sabine, M.A., Zülpicherstr. 13, 53115 Bonn. <uzsasf@uni-bonn.de>
- Schmeling, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
<manfred.schmeling@wanadoo.fr>
- Schmidt, Heike, Arndtstr. 29, 66121 Saarbrücken.
- Schmidt, Horst, M.A., Franzstr. 9, 52249 Eschweiler.
<horst.schmidt.eschweiler@t-online.de>
- Schmidt, Dr. Karin, Eduard-Schloemann-Str. 46, 40237 Düsseldorf.
- Schmidt, Marianne, Kleperweg 7, 37085 Göttingen.
- Schmidt, Dr. Wolf Gerhard, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, SLF Germanistik, Neuere Deutsche Literatur, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt.
<wolf.schmidt@ku-eichstaett.de>
- Schmitt, Dr. Claudia, Universität des Saarlandes, Philosophische Fakultät II, FR 4.5 Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken. <c.schmitt@gmx.uni-saarland.de>
- Schmitz-Emans, Prof. Dr. Monika, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. <monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de>
- Schneider, Dr. Steffen, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen. <Stefanosarto@aol.com>
- Schönenborn, Dr. Martina, Grünstr. 70, 45525 Hattingen. <schoenenborn@web.de>
- Scholz, Prof. Dr. Bernhard, Kardinaal de Jongstraat 8, NL-1181 MH Amstelveen, Niederlande. <bernhardfscholz@cs.com>
- Schultz, Dr. Joachim, Universität Bayreuth, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Literaturwissenschaft: Berufsbezogen, 95440 Bayreuth.
<Joachim.Schultz@uni-bayreuth.de>

- Schwarz, Dr. Thomas, Windscheidstr. 24, 10627 Berlin. <thomsschwarz@yahoo.de>
- Schuster, Gabi, Gabelsberger Str. 19, 85221 Dachau.
- Schwartz, Matthias, Immanuelkirchstr. 5, 10405 Berlin. <schwartz@zedat.fu-berlin.de>
- Sexl, Prof. Dr. Martin, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich. <martin.sexl@uibk.ac.at>
- Seybert, Dr. Gislinde, Am Schatzkampe 24, 30163 Hannover.
- Simonis, Prof. Dr. Annette, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Neuere deutsche Literatur und Komparatistik, Otto-Behagel-Str. 10 G, 35394 Gießen. <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. <lindasimonis@web.de>
- Snyder-Körper, Mary Ann, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Freie Universität Berlin, Abteilung Literatur, Lansstraße 7-9, 14195 Berlin. <snykoer@zedat.fu-berlin.de>
- Sochalzewski, Michael, Schürzenstr. 25, 44534 Lünen.
- Solte-Gresser, PD Dr. Christiane, Universität Bremen, Vergleichende Literaturwissenschaften/Romanistik, Germanistik, FB 10, Bibliothek Str. 1, 28359 Bremen. <Solte-Gresser@t-online.de>
- Söring, Prof. Dr. Jürgen, Université Neuchatel, Faculté des lettres et sciences humaines, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2001 Neuchatel, Schweiz.
- Spörl, Dr. Uwe, Universität Bremen, FB 10, GW II, B 3510, Postfach 330440, 28334 Bremen. <uwe.spoerl@uni-bremen.de>
- Stackelberg, Prof. Dr. Jürgen von, Zum Leimacker 42, 78337 Öhningen OT Schienen.
- Stanitzek, Prof. Dr. Georg, Universität Siegen, Fachbereich 3/Germanistik, Adolf-Reichwein-Strasse 2, 57068 Siegen. <stanitzek@germanistik.uni-siegen.de>
- Steinmetz, Prof. Dr. Horst, Rektor-Bremer-Str. 20, 48599 Gronau. <H.A.Steinmetz@t-online.de>
- Stemmler, Dr. Susanne, Käthe-Niederkirchner-Str. 10, 10407 Berlin. <susanne.stemmler@metropolitanstudies.de>
- Stewart, Neil, M.A., Maxstraße 47, 53111 Bonn. <nstewart@uni-bonn.de>
- Stiehl, Dr. Hans-Adolf, Luigi-Pirandello-Straße 12, 53127 Bonn.
- Stockhammer, Prof. Dr. Robert, FU Berlin, Institut für Allgemeine Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin.
- Stoll, Prof. Dr. André, Humboldtstr. 28, 33615 Bielefeld.
- Strutz, Ao. Univ.-Prof. Dr. Johann, Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65, A-9022 Klagenfurt, Österreich.
- Sturm-Trigonakis, Dr. Elke, Syngrotima Chryssakti, Thermaikou 23, GR-57019 Agia Triada/Thessaloniki, Griechenland. <trigonakis@miland.gr>
- Theis, Jörg, M.A., Mainzer Str. 15, 66111 Saarbrücken. <joerg.theis@mx.uni-saarland.de>
- Tiedemann, Dr. Rüdiger von, Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg.
- Torri, Stefania, Pfarrwegle 2, 70199 Stuttgart.
- Tschiltschke, Dr. Christian von, Langer Weg 60, 93055 Regensburg.
- Unfer-Lukoschik, PD Dr. Rita, Ulmenallee 62a, 14050 Berlin. <unfer.luk@t-online.de>
- Unglaub, Prof. Dr. Erich, Schlossplatz 14, 38304 Wolfenbüttel. <e.unglaub@tu-bs.de>

Urbich, Jan, Novalisstr. 11, 07747 Jena.

Wägenbaur, Prof. Dr. Thomas, International University, Director of Cultural and Cognitive Studies, Campus 1, 76646 Bruchsal. <waegenbaur@i-u.de>

Wagner, Dr. Christoph, Großherzog-Friedrich-Str. 108, 66121 Saarbrücken.

Wagner, Ulrike, Im Münchfeld 60, 55122 Mainz.

Wasmuth, PD Dr. Axel, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.

Weber, Kai, Bierothstr. 6, 55126 Mainz. <sermo_de_arboribus@seznam.cz>

Weidner, Prof. Dr. Daniel, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, 10117 Berlin. <weidner@zfl-gwz-berlin.de>

Weninger, Prof. Dr. Robert, King's College London, Department of German, Strand, London WC2R 2LS, Großbritannien. <robertweninger@kcl.ac.uk>

Wiedemann, Dr. Kerstin, Karl-Schleich-Str. 10, 66119 Saarbrücken.

Wiemer, Matthias, M.A., Am Krakenberg 4, 58456 Witten. <m_wiemer@web.de>

Winter, Dr. Astrid, Pächterstr. 10a, 37075 Göttingen. <winterastrid@web.de>

Winterhalter, Christian, M.A., Blumenstr. 26, 66111 Saarbrücken.

<c.winterhalter@mx.uni-saarland.de>

Wirth, Dr. Uwe, Eckenheimer Landstr. 68, 60318 Frankfurt a.M.

Wolff, Prof. Dr. Reinhold, Westerhauser Weg 4, 49143 Bissendorf.

Wolfzettel, Prof. Dr. Friedrich, Burgstr. 23, 35435 Wettenberg.

Zapp, Marcella, Vödestr. 165, 44625 Herne. <MarcellaZ.@web.de>

Zelle, Prof. Dr. Carsten, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum. <Carsten.Zelle@rub.de>

Zerinscheck, Prof. Dr. Klaus, Universität Innsbruck, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Institut für Sprachen und Literaturen, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich. <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.

Zipfel, Dr. Frank, Johann-Gutenberg-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 55099 Mainz. <fzipfel@mail.uni-mainz.de>

Zymner, Prof. Dr. Rüdiger, Reiger Weg 18, 42553 Velbert.