

# Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für  
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2003/2004



Herausgegeben vom Vorstand der  
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Redaktion: Monika Schmitz-Emans und Uwe Lindemann

ISBN 3-935025-63-7

ISSN 1432-5306

© 2004 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren  
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg  
<http://www.synchron-publishers.com>

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Michaela Schmidt

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München  
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*  
Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach

Printed in Germany

## INHALT

IN EIGENER SACHE 9

### ABHANDLUNGEN

*Bettina Gruber*  
Vorbemerkungen zu einer Literaturgeschichte des Ekels 13

*Svend Erik Larsen*  
The Rational and the Impossible 31

*Thomas Keith*  
Deutsche und russische historische poetische Avantgarde  
im Vergleich 41

*Arne Klawitter*  
Ent-Schreibung der Schrift 55

*Alexandra Rassidakis*  
Negativierung von Welt:  
Dämonische Natur und Gnostisches *Kenoma* 73

*Christoph Parry*  
Zur europäischen Identitätskonstruktion  
in Hilde Spiels Roman *Lisas Zimmer* 101

*Christoph Schulz*  
»Words tend to be inadequate«.  
Cy Twomblys *Letter of Resignation* 123

### ANKÜNDIGUNGEN VON VERANSTALTUNGEN UND TAGUNGEN

*Invention - Literature and Science.*  
*10<sup>th</sup> International Conference of the British Comparative  
Literature Association, 12 to 15 July 2004 at the  
University of Leeds* 141

*Metissages. XXXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 8 à 10 Septembre 2004 à l' Université Jean Monnet* 142

*10. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung, vom 30. April bis zum 2. Mai 2004 in der Akademie der Bildenden Künste in Wien* 144

#### BERICHTE VON TAGUNGEN

*Die Kunst der Mode.*  
Erste Interdisziplinäre Tagung des Instituts für Künste und Medien der Universität Potsdam, vom 8. bis 10. Oktober 2003 145

#### INSTITUTSVORSTELLUNG

*Komparatistik in Potsdam.*  
Der Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam 150

#### REZENSIONEN

Sammelrezension zu verschiedenen Neuerscheinungen zur Komparatistik

*Von der Kunst des Lesens und Schreibens*  
(Monika Schmitz-Emans) 153

Klaus-Peter Dencker (Hg.): *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart (Reclam) 2002. 156

Ulrich Ernst: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin (Erich Schmidt) 2002. 159

Ulrike Landfester (Hg.): *Schrift und Bild und Körper*, Bielefeld (Aisthesis) 2002. 162

Horst Jürgen Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2002. 164

Edgar Pankow: *Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes; Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe*, München (Wilhelm Fink) 2002. 168

Sammelrezensionen zu Schriftenreihen  
komparatistischer Studien

*Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne*, hg. von Beate Burtscher-Bechter, Martin Korenjak, Martin Sexl u. Karlheinz Töchterle. Innsbruck (Studienverlag) 2000-2002; 5 Bde. (Peter Goßens) 171

*Münchener Universitätschriften. Münchener Komparatistische Studien*, hg. von Hendrik Birus. Göttingen (Wallstein) 2002-2003; 3 Bde. (Peter Goßens) 175

*Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, hg. von Hans-Jürgen Gerigk u. Maria Moog-Grünewald. Heidelberg (Winter) 1996-2003; 19 Bde. (Peter Goßens) 180

Einzelrezensionen

Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München (C. H. Beck) 2002. (Monika Schmitz-Emans) 185

Mieke Bal: *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2002. (Annette Jael Lehmann) 193

Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Main, Leipzig (Insel Verlag) 2002. (Horst-Jürgen Gerigk) 195

Carlo Brune: *Roland Barthes. Literatursemiotologie und literarisches Schreiben*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003. (Monika Schmitz-Emans) 198

Angelika Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, Berlin (Erich Schmidt) 2000. (Sebastian Hartwig) 202

Angelika Corbineau-Hoffmann u. Pascal Nicklas (Hg.): *Körper / Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms) 2002. (Monika Schmitz-Emans) 206

- Axel Dunker: »Die anwesende Abwesenheit«. *Literatur im Schatten von Auschwitz*, München (Wilhelm Fink) 2003. (Uwe Lindemann) 209
- Achim Geisenhanslüke: *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2003. (Uwe Lindemann) 212
- Erika Greber, Konrad Ehlich u. Jan-Dirk Müller: *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld (Aisthesis) 2002. (Annette Gilbert) 214
- Magdalena Marszałek: »Das Leben und das Papier«. Das autobiographische Projekt Zofia Nałkowskas *Dzienniki 1899-1954*, Heidelberg (Synchron) 2003. (Regine Strätling) 217
- Claudia Natterer: *Faust als Künstler. Michail Bulgakows »Master i Margarita« und Thomas Manns »Doktor Faustus«*, Heidelberg (Winter) 2002. (Angelika Baumgart) 219
- Pascal Nicklas: *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms) 2002. (Monika Schmitz-Emans) 224
- Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München (Wilhelm Fink) 2002. (Monika Schmitz-Emans) 229
- Volker Pantenburg u. Nils Plath (Hg.): *Anführen - Vorführen - Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld (Aisthesis) 2002. (Arndt Niebisch) 235
- Thomas Roberg (Hg.): *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2003. (Sebastian Hartwig) 241
- Bernhard F. Scholz: *Emblem und Emblempoetik. Historische und Systematische Studien*, Berlin (Erich Schmidt) 2002. (Ingo Stöckmann) 242
- Joseph P. Strelka: *Exil, Gegenexil und Pseudoexil in der Literatur*, Tübingen, Basel (A. Francke) 2003. (Horst-Jürgen Gerigk) 245

Małgorzata Świdarska: *Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie. Das literarische Werk F. M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens*, München (Otto Sagner) 2001. (Horst-Jürgen Gerigk) 247

Volker Zenk: *Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Oldenburg (Igel Verlag Wissenschaft) 2003. (Thomas Schwarz) 249

## BUCHANZEIGEN

Günter Peters: *Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen / Holy Seriousness in the Play. Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen*, Kürten (Stockhausen-Stiftung für Musik) 2003. 254

Harald Kämmerer u. Uwe Lindemann: *Satire: Text & Tendenz*, Berlin (Cornelsen) 2004 (= studium kompakt Anglistik, Amerikanistik). 336 Seiten. 255

PUBLIKATIONEN VON MITGLIEDERN 256

EINGEGANGENE BÜCHER 258

RUFE, ERNENNUNGEN, EXAMINA 261

NEUE MITGLIEDER 2003 261



## IN EIGENER SACHE

Im Sommer 2003 hat sich der derzeitige Vorstand der DGAVL in Bochum getroffen und unter anderem über das Thema der nächsten turnusmäßigen Tagung des Verbandes entschieden, die 2005 in Potsdam stattfinden wird (siehe dazu unten den *Call for Papers*).

Genauere Informationen über diese Tagung werden im Laufe des Jahres 2004 über die Homepage der DGAVL zugänglich gemacht.:

<http://www.uni-muenster.de/Komparatistik/DGAVL.htm>

Der Band mit den Beiträgen zur letzten Tagung (*Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Jena 2002) wird im Laufe des Jahres 2004 erscheinen. Ich danke allen Beitragern und künftigen Leser für ihre Geduld. Der Band ist recht umfangreich geworden und erforderte erheblichen redaktionellen Aufwand, zudem trafen einzelne Beiträge erst deutlich später als die übrigen ein.

Mein Dank gilt jetzt schon meinem Team am Lehrstuhl für Komparatistik in Bochum, das mich bei der Vorbereitung des Tagungsbandes ebenso nachdrücklich und effizient unterstützt hat wie auch wieder bei der aktuellen Ausgabe dieses Jahrbuchs, insbesondere Jörg Albrecht, Kai Lars Fischer, Dr. Uwe Lindemann und Michaela Schmidt.

Willkommen sind auch für die nächste Ausgabe des Jahrbuchs weiterhin Informationen aus dem Fach: Tagungsankündigungen und Berichte über Tagungen, Hinweise auf Rufe, Ernennungen und neue fachrelevante Veröffentlichungen, insbesondere von Mitgliedern, sowie Rezensionsvorschläge.

### Call for Papers

Die nächste turnusmäßige Tagung der DGAVL wird in der Pfingstwoche 2005 in Potsdam stattfinden. Das bei einem rezenten Vorstandstreffen festgelegte Thema lautet:

*»Visual Culture / Visualität«*

Sollten Sie sich mit einem Beitrag an dieser Tagung beteiligen wollen, so schicken Sie bitte einen Themenvorschlag sowie ein Abstract von bis zu 500 Wörtern bis zum 30. Mai 2004 an die Adresse der Vorsitzenden (Genaueres siehe unten).

*Für den Vorstand: Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans*

Ruhr-Universität Bochum  
Lehrstuhl für Komparatistik  
Germanistisches Institut  
GB 3/59-60  
D-44780 Bochum

Tel. 0234 /322 8564 und 322 2564

Fax: 0234/321 4583

eMail: [monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de](mailto:monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de)

## CALL FOR PAPERS

## »Visual Culture / Visualität«

Die Dominanz von Bildern bzw. visuellen Ereignissen ist mittlerweile in unserer westlichen Kultur so selbstverständlich geworden, daß sie unsere Wahrnehmungsmodi verändert und die Art und Weise prägt, wie wir mit unterschiedlichen Medien (etwa auch der Sprache) umgehen. In den Kulturwissenschaften wird diese Orientierung am Visuellen als »pictorial turn« bezeichnet. Dem versucht das neue interdisziplinäre Forschungsfeld *Visual Culture*, das sich im Gefolge der kulturwissenschaftlichen Wende in den Geisteswissenschaften zunehmend auch in Deutschland etabliert, zu begegnen.

Das klassische komparatistische Arbeitsgebiet *Comparative Arts* vergleicht vorrangig Bilder und Texte und fragt danach, wie ein Medium das andere abbildet; es erzeugt damit eine implizite Hierarchie. In Abgrenzung davon fokussiert *Visual Culture* grundsätzlich auf Praktiken des Sehens und Zeigens im gesamten kulturellen Kontext. Wie werden visuelle Ereignisse bzw. Bilder in einem breiten kulturellen Kontext erzeugt, wie funktionieren sie, wie zirkulieren sie? Wie wird Bedeutung in Bildern und durch Bilder produziert und auch wieder unterminiert? Wie strukturieren Bilder Wahrnehmung, und wie erzeugt Wahrnehmung Bilder? Wie können diese Prozesse theoretisch reflektiert werden? »Bilder« meint dabei keineswegs nur gemalte, fotografierte, gefilmte, computergenerierte Bilder im engeren oder gar rein künstlerischen Sinne<sup>1</sup>, sondern auch als Bilder wahrgenommene Alltagsszenen und -praktiken, desgleichen sprachliche Bilder (d. h. also Bilder im metaphorischen Sinne).<sup>2</sup>, kurz: alle visuellen und intermedialen Praktiken oder »the whole ensemble of relations between media« (Mitchell 1994, 89). Dabei kann man mit W.J.T. Mitchell von der Prämisse ausgehen: »all media are mixed media, all representations are heterogeneous« (ebd., 5). Trotzdem – oder gerade darum – ist nach den Spezifika der verschiedenen Medien sowie nach der Besonderheit ihrer Interaktion<sup>3</sup> zu fragen, und die scheinbar unmittelbare Evidenz des Visuellen muß auf den Prüfstand kommen.

*Visual Culture* beschränkt sich natürlich mitnichten nur auf die postmoderne Bilderkultur (wenngleich diese als Auslöser des neuen Forschungsinteresses eines seiner Schwerpunkte darstellt), sondern geht durchaus auch historisch vor.

In dieser neuen Perspektive können bekannte Fragestellungen neu formuliert und theoretisiert werden, etwa das klassische Gebiet der Ekphrasis. Desiderat wäre auch ein Weiterdenken und Präzisieren der bisherigen, vor allem US-ame-

1 Vgl. etwa: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995.

2 W.J.T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago, London 1994; Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture, London, New York 1999; Marita Sturken u. Lisa Cartwright: Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture, Oxford 2001.

3 Monika Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern, in: Manfred Schmelting u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999, 17-34.

rikanischen theoretischen Ansätze in kulturwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Perspektive.

Stichworte für mögliche Rahmenthemen (die in theoretischen Erörterungen sowie Fallstudien präzisiert werden können):

- Textuelle Verfahren der Visualisierung
- Textualität, Visualität, Performativität
- Text-Bild-Interrelationen
- Visuelle Konstruktionen von Identität/Alterität/Geschlecht
- Aufmerksamkeit<sup>4</sup> als neuer Schlüsselbegriff in der kulturwissenschaftlichen Diskussion
- Visualisierung von Räumen und damit verbundene Wandlungen von Wahrnehmungsparadigmen<sup>5</sup> und Mentalitäten (Großstadt vs. Land, theatrale Prozesse der Raumgestaltung, Körper und Raum)
- Körper, Moden, Räume
- Visualisierungen der *Consumer Culture* und ihre literarische Reflexion
- Zur Globalisierung von visuellen Kulturen

*Für den Vorstand: Prof. Dr. Gertrud Lehnert, Universität Potsdam*

---

4 Vgl. Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Aus d. Amerikanischen von Heinz Jatho, Frankfurt/Main 2002.

5 Vgl. Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, übers. von Anne Vonderstein, Dresden, Basel 1996.



# ABHANDLUNGEN

BETTINA GRUBER

## Vorbemerkungen zu einer Literaturgeschichte des Ekels

Jacques Derrida hat bemerkt, daß der Ekel sich einer Begriffsbestimmung prinzipiell widersetze; auch wir können hier auf eine solche verzichten, wenn auch mit dem umgekehrten Argument: Die semantischen Konturen des deutschen Begriffs sind, im flagranten Gegensatz zu der Vielzahl möglicher Ekelobjekte, so deutlich, daß sich eine Definition erübrigt.

Dem Ekel als ›starker Empfindung‹ hat der Berliner Komparatist Winfried Menninghaus ein bemerkenswertes Buch gewidmet. Seine Studie untersucht primär Theorien (und wo solche fehlen: Theoriefragmente) des Ekels von Mendelssohn und Winckelmann über Kant, die Romantiker, Nietzsche und Freud zu Sartre, Bataille und Kristeva. Baudelaire und vor allem Kafka, dem ein großes Kapitel von über hundertfünfzig Seiten gewidmet ist, werden als literarische Kronzeugen bemüht. Menninghaus erläutert einleitend die Genese seines Ekel-Projektes: Ursprünglich war eine »(Gegen)Geschichte der Literatur als einer [...] Prozessierung des Ekelhaften« vorgesehen gewesen, die jedoch aufgrund der puren Fülle und der schwierigen Strukturierbarkeit des Materials unterblieb. »Es stellte sich heraus, daß letztlich jeder Autor – zumindest seit der Romantik – auf eine mehr als nur thematische Weise auf die Figur transformierten, angeeigneten, gegenbesetzten Ekels beziehbar ist.« (Menninghaus 2002, 21) Wir haben demnach eine faszinierende Theoriegeschichte bekommen, die Literaturgeschichte des Ekels bleibt zu schreiben. Es steht zu vermuten, daß sie in den nächsten Jahren (pessimistischer vielleicht: Jahrzehnten) geschrieben oder vielleicht eher doch aus vielen einzelwissenschaftlichen Teilen zusammengesetzt werden wird, denn das Thema hat ganz offensichtlich schlagartig begonnen, Interesse auf sich zu ziehen. Die Gründe, warum es gerade jetzt emergiert, sind kaum in der Sache gegründet, sondern in der Dynamik der Literatur- und Kulturwissenschaften selbst zu suchen, eine Problematik, der eine eigene metatheoretische Studie zu widmen wäre. Die Präsenz der Ekelthematik in der gesamten Moderne und ihr konstitutiver Zusammenhang mit für sie zentralen ästhetischen Kategorien kann jedenfalls nicht mehr übersehen werden.

Neben der postulierten historischen Verschiebung in Funktion und möglicherweise auch im Inhalt des Ekels muß die *Frage nach seiner Genderisierung* beschäftigen, die im folgenden eher als ein Nebenthema mitgeführt wird,<sup>1</sup> obwohl es unzweifelhaft ist, daß Ekelhaftes überwiegend mit weiblichen Konnotationen versehen ist und literarisch genauso inszeniert wird.<sup>2</sup> Aber – und damit komme ich auf die historische Perspektive zurück – war das stets so?

## Der vormoderne Ekel

Diese Frage läßt sich selbstverständlich im vorliegenden Kontext nicht globalisierend beantworten – ein Feld von der Antike bis einschließlich des Barock wäre zu bearbeiten und auf Rekurrenzen und Varianten zu untersuchen, ethnologische, ›sittengeschichtliche‹ und religionsgeschichtliche Aspekte zu berücksichtigen, eine Arbeit, die eher einer Forschergruppe als einem Einzelunterfangen gemäß ist. Dennoch ist die heuristische Unterstellung diskursiver Regelmäßigkeiten sinnvoll und legitim: ›alteuropäische‹ Literatur ist durch eine Reihe historisch-systematischer Rahmenbedingungen gekennzeichnet, die geeignet sind, solche Regelmäßigkeiten zu erzeugen: insgesamt ist sie nicht oder nur in Ansätzen ausdifferenziert aus einem Verbund von Religion, Moral, Macht und Wissen; der ›Prozeß der Zivilisation‹, wie Foucault ihn von anderer Seite als Elias in *Überwachen und Strafen* rekonstruiert hat, ist noch nicht durchlaufen; die Person wird noch nicht in der gleichen anspruchsvollen Weise als Subjekt gedacht wie nach dem Abschluß dieses Prozesses. Notwendigerweise schlagen sich diese Faktoren in Lagerung und Höhe der Ekelschranke nieder, wie ich hier anhand von zwei Beispielen lediglich plausibilisieren möchte.

Der ehemalige Mönch, Benediktiner Chorherr und Arzt François Rabelais verfaßte mit seinem fünfteiligen Roman *Gargantua und Pantagruel* einen der kulturell bedeutendsten Texte nicht nur der französischen Renaissance.<sup>3</sup> Das erste Buch wurde von Johann Fischart bis 1575 bearbeitet und auf deutsche Verhältnisse übertragen; es erlebte schon wenige Jahre später eine Neuauflage unter dem bekannten Titel ›affentheurlich naupengeheurliche geschichtsklitterung‹. Während Rabelais' Hauptstoßrichtung aber eine Satire auf die scholastische Wissenschaftspraxis darstellt, richtet sich Fischarts Version gegen den grassierenden Grobianismus. Das ist nun nicht mehr im Sinne des Originals, dessen Haltung in älteren Sekundärtexten gerne vorsichtig als ›freisinnig‹ und Ähnliches umschrieben wird. Hesse apostrophierte Rabelais mit unverhohlener Anerkennung als »grotesken Dreck-Apotheker«. Die burleske Handlung und die teilweise raffiniert modern anmutenden Stilmittel Rabelais' zu rekonstruieren, ist hier müßig; das Plot erzählt, mit einer gekonnten Inversion der narrativen Zeitstruktur, die Geschichte des königlichen Riesen Gargantua und seines Sohnes Pantagruel.

Gargantuas Mutter Gargamella begeht in hochschwangerem Zustand den Fehler, »seze muiz, deux bussars, et six tupins« (»sechzehn Faß, zwei Eimer und sechs große Töpfe voll«) Kutteln zu verspeisen. »O belle matiere fecale, que doitvoit boursouffler en elle.« (»Eine schöne Menge Kot, die sich da in ihr anhäuften.«),

- 
- 1 Für eine spezifischer den Komplex Gender und Ekel fokussierende Behandlung des Themas vgl. den Beitrag der Verf. für folgenden in Vorbereitung befindlichen Band: Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, erscheint Würzburg 2004.
  - 2 Vgl. die bündigen Ausführungen zur *Vetula-Topik* und ihrem ästhetikgeschichtlichen Kontext. (Menninghaus 2002, 132-143; vgl. auch 16).
  - 3 Rabelais' Einsatz bei Franz I. verdankt Frankreich übrigens eine eigene Bildungsstätte für die Philologen, das spätere *Collège de France*, an dem auch Foucault seine Antrittsvorlesung halten sollte.

wie der Erzähler bemerkt.<sup>4</sup> Der dadurch ausgelöste Durchfall wird zunächst für das Einsetzen der Wehen gehalten:

Peu de temps après elle commença à soupirer, lamenter et crier. Soubdain vindrent à tas saiges femmes de tous coustez. Et la tastant par le bas, trouverent quelques pellauderies, assez de mauvais goust, et pensoient que ce feust l'enfant, mais c'estoit le fondement qui luy escappoit, à la mollification du droict intestine [...], par trop avoir mangé des tripes, comme avons declairé ci dessus. (ROC, 21)

Kurze Zeit darauf fing sie an zu ächzen, zu jammern und zu schreien. Sofort lief eine ganze Schar weiser Frauen von allen Seiten herbei. Als sie sie unten befühlten, fanden sie etliche Stücke Gehäutes und einen sehr schlechten Geruch, weshalb sie glaubten, es sei das Kind; aber es war nur Durchlauf und kam aus einer andern Gegend, nämlich aus dem Mastdarm; denn, wie schon oben gesagt, sie hatte zuviel Kutteln gegessen. (RG, 52)

Dies zeitigt eine für die Erzählhaltung aufschlußreiche Pointe: eine »horde vieille [...] laquelle avoit reputation d'estre grande medicine« (als »besonders heilkundig« geltende »greuliche alte Vettel«, ROC, 21; RG, 52) verabreicht Gargamella ein Congestivum, was dazu führt, daß sich ihre Gedärme zusammenziehen, das Kind aus der sich nach oben öffnenden Gebärmutter schlüpft und

[...] entra en la veine creuse, et gravant par le diaphragme jusques au dessus des espauls (où ladite veine se part en deux) print son chemin à gauche, et sortit par l'aureille senestre. Soubdain qu'il fut né, ne cria comme les autres enfans, »mies, mies«. Mais à haulte voix s'escrioit »à boire, à boire«. si bien qu'il fut ouy de tout le pays de Beusse et de Bibaroy. (ROC, 21f)

[...] in die Hohlrader, durch das Zwerchfell bis oberhalb der Achseln [drang], wo besagte Ader sich teilt, dann seinen Weg links [nahm] und zum linken Ohr heraus [kam]. Sobald es geboren war, schrie es nicht wie andere Kinder bäh, bäh, bäh, sondern rief mit lauter Stimme »Trinken, trinken, trinken!« als ob es alle Welt zum Trinken einlode, so daß es weithin über das ganze Land in Süfflingen und Trankreich zu hören war. (RG, 53)

Die ekelhafte Szene, bei der mit dem Durchfall ganze Fetzen von Rinderdarm ausgeschieden werden, führt direkt zum Mysterium einer göttlichen Geburt, denn die Geburt durch die verschiedensten Körperteile (außer dem Ohr die Nase, die Seite, der Kopf, der Schenkel usw.) ist bekanntlich das Kennzeichen göttlicher Kinder, mythologischer Helden und Erlöser, von denen Rabelais auch prompt eine ganze Reihe zitiert und den Leser schließlich als Quelle auf das dritte Kapitel des siebenten Buches von Plinius' Naturgeschichte verweist.<sup>5</sup> Das Ekel-

4 Die Texte Rabelais' und Aretinos werden der Zugänglichkeit wegen in deutscher Übersetzung zitiert. Sonst werden größere Zitate ausschließlich im Originaltext gegeben, Zitate im Fließtext der besseren Kontextualisierbarkeit wegen deutsch. – Die französischen Zitate entstammen: Rabelais: *Œuvres Complètes*, hg. v. Mireille Huchon unter Mitarbeit von F. Moreau, Paris 1994, im Fließtext und in den Fußnoten zitiert als: ROC. Deutsche Übersetzung aus: Rabelais: *Gargantua und Pantagruel. Vollständige Ausgabe*, hg. v. Horst und Edith Heintze, Frankfurt/Main, Leipzig 1994 (<sup>1</sup>1994), im folgenden zitiert als: RG mit Seitenangabe. Hier: ROC, 21; RG, 48.

5 Die Züge der Gelehrtsatire sind hier unübersehbar. Bachtins Interpretation im Sinne einer vom Volk getragenen Gegenkultur bleibt deshalb problematisch.

hafte ist hier Element einer Kontrafaktur: es fügt den mythologischen Genealogien ein burlleskes Glied an, indem es die Funktion der göttlichen Geburtsgeschichten unterläuft, die darin besteht, die Assoziation an den schmutzigen und mühseligen weiblichen Gebärvorgang zu kappen und die Geburt als einen entkörpernten Akt erscheinen zu lassen: Athene entspringt – fertig gerüstet – dem Haupte des Zeus. Hier ist es ein gegenüber dem natürlichen in gesteigertem Maße ›schmutziger‹ Gesamtzusammenhang, der dazu führt, daß der Heros durch das Ohr geboren wird. Zugleich nimmt Rabelais den höfischen Heldenroman ins Visier,<sup>6</sup> verfügen die zentralen Figuren doch über höchste Standeszugehörigkeit: der hohe Stil, das Sublime und ethisch Anspruchsvolle der Ritterromane wird buchstäblich durch den Dreck gezogen. Freilich schließt dies die Formulierung eigener anspruchsvoller ethischer und epistemologischer Positionen nicht aus – Pantagruels Ausbildungsgeschichte und die Szenen in der Abtei Thélème belegen das.

Dem Ekelhaften kommt also auch hier die später so häufige Aufgabe zu, bestehende Werte umzuwerten, aber das Ekelhafte dieser Geburtsgeschichte funktioniert in einigen Punkten grundlegend anders, als es später in der Moderne der Fall sein wird. Zunächst einmal hat es eine deutlich blasphemische Komponente, die durch die nachfolgende Ironisierung theologischer Argumentationen noch verstärkt wird, welche begrifflicherweise nach der Aufklärung ihre provokative Kraft einbüßt. Zweitens dient das Ekelhafte mitnichten einer spezifisch einseitigen Devaluierung des weiblichen Körpers, ja nicht einmal des Körpers überhaupt. Denn nicht die Geburt selbst soll bei Rabelais als ekelhaft im Sinne eines *intra urinas et faeces nascimur* präsentiert werden, wie der Vergleich mit der Geburt Pantagruels zeigt. Diese ist ebenfalls grotesk, aber ganz ohne abstoßende Züge. Da Pantagruel zur Zeit einer entsetzlichen Trockenheit geboren wird und laut seinem Vater »Herr aller Durstigen« (RG, 197) sein werde, spazieren aus seiner Mutter vor dem Kind Maultier- und Wagenladungen gesalzener Eßwaren hervor.<sup>7</sup>

Die Ekelmaterie fließt bei Rabelais buchstäblich durch den Körper hindurch und läßt diesen in seinem Wert unbeschadet. Ein Körper ist nicht *eo ipso* ekelhaft, sondern produziert akzidentiell, und ohne sich dadurch bleibend zu verunreinigen, Ekelhaftes. Dieses ist somit keine einer Person, einem Geschlecht, einem Körper bleibend, ontologisch anhaftende Qualität. Im Kosmos des Ro-

6 Rabelais ist hierbei keineswegs der erste, sondern kann auf einen schon im italienischen Quattrocento entwickelten Modus der Parodie insbesondere der Rolands-Sage zurückgreifen, wie Luigi Pulcis *Morgante* ihn repräsentiert. Auch hier ist der titelgebende Held ein ungeschlichter Riese, der mit seinem Gefährten Margutte allerhand (obszöne) Abenteuer besteht, bis dieser vor Lachen schließlich platzt – genau die von Bachtin bei Rabelais beobachtete Diversifizierung des Körpers.

7 Inwieweit hierin ein ›Concetto‹ im manieristischen Sinn zu sehen ist, wäre zu diskutieren. – »Von des gestrengen Herrn Pantagruel Geburt«, RG, 195-197: »Denn als Pantagruels Mutter Badebek niederkam und die weisen Frauen ihr beistanden, um das Kindlein in Empfang zu nehmen, gingen zuerst aus ihrem Leib hervor achtundsechzig Maultiertreiber, deren jeder ein mit Salz beladenes Tier am Halfter hinter sich herzog; darauf neun Dromedare mit Schinken und geräucherten Ochsenzungen, desgleichen sieben Kamele mit geräucherten Aalen und endlich fünfundzwanzig Karren, mit Porree, Knoblauch, Zwiebeln und Schnittlauch beladen, worüber die weisen Frauen gewaltig erschrecken.« Ebd., 197.

mans ist Gargantua, das Ergebnis der soeben geschilderten Geburt und positiver, humanistisch-vorbildlicher Held, fasziniert von Scheiße und trägt seinem königlichen Vater ein Rondeau vor, das von Geschlechtsverkehr auf dem Abort während der Defäkation handelt. In diesem Rondeau ist das Ich zwar »bestürzt« von dem Gestank, den es produziert, aber diese Bestürzung verwandelt sich überganglos und textlich wie moralisch unzensiert in eine lustvolle Phantasie von Geschlechtsverkehr.<sup>8</sup>

Zeitgleich erfüllt in Pietro Aretinos Franz I. gewidmeten *Kurtisanengesprächen* (*Ragionamenti*, Erstausgabe Teil I: 1534, Teil II: 1536), auch unter dem Titel: *Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino*), das Ekelhafte eine ganz vergleichbare Rolle wie im *Gargantua*. Ich zitiere folgende, an Villon erinnernde Strophe Rollenlyrik:

Madonna, per ver dire,  
 s'io vel facessi, che io possa morire:  
 perché so che sapete  
 che ne la vulva vostra  
 sovente Amor con le piattole giostra;  
 por si grande ano avete,  
 che v'entrarebbe tutta l'età nostra.  
 E tu, Amor, senza giurar mel credi,  
 Che egualmente le puzza il fiato e i piedi.  
 Adunque, per ver dire,  
 s'io vel facesse, che possa morire.  
 (Aretino: *Ragionamento*, 478)

Mein gutes Frauchen, Gott befohlen!  
 Wenn ich's Euch noch mal mache, soll mich der Deubel holen.  
 Denn ich sag's Euch frei heraus: um Eure Grotte  
 Tanzt die Filzlaus mit dem Liebesgotte;  
 Außerdem ist Euer Arschloch riesig weit,  
 Es versänken drin alle Männer unsrer Zeit.  
 Und dir, Amor, muß ich's klagen:  
 Sie stinkt an den Füßen so sehr wie aus dem Magen.  
 ...Drum, mein gutes Frauchen, Gott befohlen -  
 Wenn ich's Euch nochmal mache, soll mich der Teufel holen!  
 (Aretino: *Gespräche*, 442)

Diese Sicht auf den weiblichen Körper als abstoßendes Objekt ist auf der Folie der literarischen Situation der Zeit zu lesen: sie richtet sich gegen die idealisierte Liebesauffassung des Petrarkismus, eine Tendenz, die übrigens auch Rabelais teilt. Dieser war als Formvorgabe längst zu nahezu hegemonialem Status gelangt und wurde in der konventionalisierten Form eines Gesellschaftsspiels gepflegt.

8 »RONDEAU Vorgestern als ich kackte, war / ich schier bestürzt von dem Gestank, / der da in meine Nase drang; / durchstänkert ward ich ganz und gar! / Oh, hätt doch einer eine dar- / geführt, nach der ich seufzte bang, / dieweil ich schiß. / Ich hätt ihr Vorderexemplar / von Loch kalfatert fest und drang, / indes sie mit dem Finger schlank / meins Hinterlochs genommen wahr, / dieweil ich schiß.« (RG, 72 f.)

Aretino »nahm der Frau jene elitäre und purifizierende Funktion, die ihr seit der provenzalischen Trobadoryrik, seit der *Scuola Siciliana*, seit dem *Stilnovismo*, seit Dante und Petrarca unermüdlich-unbegründet zugespielt wurde« (Wittschier 1979, 95). Die Schlußfolgerung jedoch, dies liefe auf eine Herabsetzung der Frau bzw. des Weiblichen hinaus, ist zu einfach. Keineswegs setzt Aretino den weiblichen Körper mit Ekelmaterie oder potentieller bzw. zukünftiger Ekelmaterie gleich (darin ist Baudelaire und mancher Barockdichter viel radikaler). Erstens wird dem männlichen Körper ebensoviel Kreatürlich-Abstoßendes zugeordnet, zweitens ist der Kontext zu berücksichtigen, in dem sich Zitate wie dieses befinden: Die *Ragionamenti* sind inszeniert als pragmatische Debatten um die Zukunft der Tochter einer ehemaligen Prostituierten, rationaler Diskurs und Inszenierung von überlegener Lebenserfahrung. Nanna, die die Berufe einer Nonne, Ehefrau und Hure ausgeübt hat, steht vor der Entscheidung darüber, in welche dieser Positionen ihre Tochter zukünftig einrücken soll und entscheidet sich für die letzte; mit guten Gründen, wie Aretino deutlich macht. Die Zeichnung der Huren als habgierig, oder neutraler ausgedrückt, vollständig auf ihren materiellen Erfolg orientiert, also professionell, findet ihren Widerpart in jener der sexualitätsbesessenen Freier und einer durch Exponenten aller Schichten und beider Geschlechter unterschiedslos ebenso gekennzeichneten Gesellschaft.<sup>9</sup>

Das Ekelhafte wird also nicht universell negiert. So verbürgt es bei Aretino die volle Realität der Welt gegenüber den platonisierenden Idealen des Humanismus und den bereits vollkommen konventionalisierten rhetorischen Arsenalen des Petrarkismus. Ähnlich wie bei Rabelais ist in den *Ragionamenti* das Ekelhafte in auffallender Weise *nicht* genderisiert – es wird nicht an die *Vetula-Topik* delegiert, männliche und weibliche Körper können gleichermaßen abstoßend sein und trotzdem an sexuellen Aktivitäten partizipieren; die sowohl vom poetischen als auch vom »Benimm«-Sprachspiel (für das Castigliones zeitgleicher *Cortegiano* entstehen kann) ausgegrenzten Manifestationen des Körpers werden mit großer Selbstverständlichkeit vom Text mitgeführt. Die Thematisierung von ›Ekelhaftem‹ hat trotz ihrer textlichen Präsenz etwas Beiläufiges, das sie in der Moderne nie wieder gewinnen wird. Auch dort, wo später das Ekelobjekt vitalistisch aufgewertet wird zum Signum des Lebens selbst, vor dem die Abscheu überwunden werden muß, behält diese Aufwertung etwas vom angestregten Ton eines Manifestes. Es geht von ihr etwas Verkrampftes aus, das von der ganzen Kraftanstrengung zeugt, die mit einer ›Umwertung‹ im Nietzscheanischen Sinne einhergeht. Wie die Privilegierung der Sucht und des Bösen ist sie eine Manifestation der Differenziertheit von Literatur gegen andere Systeme, so daß die (scheinbare) Grenzüberschreitung zugleich wiederum ein Akt ist, der Systemgrenzen zementiert und zelebriert.

9 Dies hat Aretino die durchaus mißverständliche Sympathie marxistisch orientierter Literaturgeschichtsschreibung eingetragen, welche in den Produkten des Satirikers eine Parteinahme für ein wie auch immer verfaßtes Bürgerliches gegen ›die‹ Aristokratie zu erkennen meinte. Aretinos Text zeigt aber nicht erkennbar mehr Zuneigung für Bauern und Händler als für Gouverneure, insofern sind die *Ragionamenti* der mittelalterlichen Ständekritik verhaftet.

Man hat dem Ekelhaften nichts Transzendentes mehr entgegenzusetzen: Dieses gerät damit – im Zivilisationsprozeß ohnehin ausgegrenzt – in steigendem Maße zur Obsession. Den alteuropäischen Texten kann das Abstoßende als das Lachhafte erscheinen und zugleich als das ›weltlich Irdische‹ schlechthin; durch dieses Vorhandensein einer ›anderen Hälfte‹ ist es in seiner Existenz zugleich deponiert und entschuldigt. Auch Rabelais' angeblich so strotzender Materialismus bezieht aus dieser ›Hälftigkeit‹, dieser Partikularisierung des Materiellen, das ›nicht alles ist‹, seine Heiterkeit.

### Burke oder die Limitierung des Ekels – das Erhabene als selbstauflösende Kategorie

Äußerst aufschlußreich ist die Perspektivierung des Ekelhaften in Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, 1757), einer Abhandlung, deren grundlegender Bedeutung die Forschung in den letzten Jahrzehnten Rechnung getragen hat, umreißt sie mit dem Erhabenen doch eine Kategorie, die nicht nur für die Entwicklung der Ästhetik, sondern vielleicht noch mehr der Literatur selbst folgenreich gewesen ist. Das Ekelhafte wird von Burke in einem entsprechend kurzen Abschnitt über »Smells and Tastes« (»Geruch und Geschmack«) als Marginalie gerade eben gestreift, während die meisten Abschnitte über das Erhabene dem Sehsinn zugeordnet sind, worin die Hierarchie der Sinne deutlich erkennbar wird.

I shall only observe, that no smells or tastes can produce a grand sensation, except excessive bitters, and intolerable stench. It is true, that these affections of the smell and taste, when they are in their full force, and lean directly upon the sensory, are simply painful, and accompanied with no sort of delight; but when they are moderated, as in a description or narrative, they become sources of the sublime as genuine as any other, and upon the same principle of a moderated pain. [...] Nor is this passage of Virgil without sublimity, where the stench of the vapour in Albunea conspires so happily with the sacred horror and gloominess of that prophetic forest. [...] In the sixth book, and in a very sublime description, the poisonous exhalation of Acheron is not forgot, nor does it at all disagree with the other images amongst which it is introduced. [Es handelt sich um »gelbschweflige Dünste« und »giftigen Brodem«, Anm. der Verf.] [...] I have added these examples, because some friends, for whose judgment I have great deference, were of opinion, that if the sentiment stood nakedly by itself, it would be subject at first view to burlesque and ridicule; but this I imagine would principally arise from considering the bitterness and stench in company with mean and contemptible ideas, with which it must be owned they are often united; such an union degrades the sublime in all other instances as well as in those. But it is one of the tests by which the sublimity of an image is to be tried, not whether it becomes mean when associated with mean ideas; but whether, when united with images of an allowed grandeur, the whole composition is supported with dignity. Things which are terrible, are always great; but when things possess disagreeable qualities, or such as have indeed some degree of danger, but of a danger easily overcome, they are merely *odious*, as toads and spiders. (Burke 1990, 78 f.)

Burke schließt das Ekeleregende nicht direkt aus (das muß offenbar überhaupt nicht gesagt werden) – er bündigt es effektiver, indem er es an die Bedingung des ›großen Sujets‹ bindet (»Bilder von unzweifelhafter Großartigkeit«) und damit neutralisiert. Und das sind alle reproduktiven und digestiven Körperfunktionen sowie die Verwesung offensichtlich nicht. Daß an dieser Stelle der *Philosophical Enquiry* – zur Absicherung auf die Meinung des sozialen Umfelds rekurriert wird, ist bezeichnend. Das Ekelhafte figuriert daher hier nur in einer Form, in der es heute kaum als solches wahrgenommen würde; der »gelbschweflige Brodem« mag übelriechend sein, aber da er einem mythischen Fluß entsteigt und nicht etwa einem Körper, ist er im historischen Dispositiv dieser Ästhetik nicht anstößig. Auch das Naturphänomen kann nur auftreten, wenn und sofern es den Eindruck des Erhabenen steigert, keineswegs jedoch wenn es ihn unterläuft. Eben dieses Unterlaufen wird der Zweck des Einsatzes literarischen Ekels in der Moderne sein. Dem Erhabenen als mächtigstem ästhetischen Dispositiv seit der Devaluierung des Schönen steht in der Moderne eine systematische Tendenz von dessen Zersetzung zur Seite – und der Ekel ist deren bevorzugtes Instrument. Möglicherweise ist es gerade die außergewöhnliche Karriere dieses Konzeptes und seiner künstlerischen und literarischen Umsetzungen, welche ein gesteigertes Interesse am Ekel erst katalysiert. Denkt man an die vielen Schiller-Parodien, so scheint das Erhabene über eine *scatologisch* besetzte Kehrseite zu verfügen, es ist gewissermaßen diskursiv selbstauflösend.

Zugleich bildet der Ekel eine Kehrseite der Subjekttheorie, die sich durch Kants *Kritik der Urteilskraft* an das Erhabene ankoppelt: erhaben ist das Subjekt, das sich ›im Kern‹ unzerstörbar weiß – damit gewinnt das Zerstörbare, nicht Subjekthafte und nicht Subjektfähige eine neue Faszination. In beiden Fällen ist es die Setzung einer scharf konturierten Denkfigur mit wirkmächtiger Ausstrahlung in den Bereich künstlerischer Produktivität, welche das von ihr Ausgeschlossene erst als relevant zur Geltung bringt.

Eine Steigerung des angenehmen Grauens, das traditionell dem Schrecken zukommt, ist nicht mehr das Ziel: das Angenehme soll durchschlagen werden, um den Leser zu erreichen. Die Nähe zu bzw. Teilidentität der Ekelwirkung mit Schock- und Verfremdungseffekten wird hier deutlich. Im Arsenal der Schockwirkungen ist der Ekel keine vernachlässigbare Waffe und erfüllt damit für die Befreiung der Wahrnehmung aus den Fesseln jeweils konventionalisierter Ästhetik eine wichtige Funktion. In diesem Kontext leistet er einen Beitrag zur Doppelstrategie, die Kunst seit der Ausdifferenzierung fährt, um ihre Grenzen auszutesten: der Ekel setzt einerseits genau wie die Literatur des Bösen auf Lizenz durch Ausdifferenziertheit; geltendes Moral- und Anstandsempfinden soll im Kunstsystem keine Geltung haben, eine Forderung, die erst durch den historischen Erfolg der Avantgarden ihre flächendeckende Einlösung erfährt. Zugleich aber soll die durch den Ekel ausgelöste Intensität der Empfindung den »als ob«-Charakter durchschlagen; das durch den Autonomisierungsprozeß überhaupt möglich gewordene Kunstmittel wendet sich damit gegen diesen zurück.

Ekel und Zeit – Baudelaires *Une charogne*

*Une charogne* (*Ein Aas*) ist einer jener Texte, die in ihrem provokanten Gestus wie Paukenschläge auf die radikalisierte Moderne um 1900 vorausweisen. Wie nirgendwo anders in der zeitgleichen Literatur scheint sich der Ekel als dominierendes Element des Textes bemächtigt zu haben, scheint der Leser mit nichts anderem als der libidinösen Fixierung auf ein abstoßendes Objekt konfrontiert. Doch trägt eine solche Lektüre der bi-polaren Anlage des Gedichts nicht Rechnung.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
 Qui vous mangera de baisers,  
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
 De mes amours décomposés!  
 (Baudelaire 1975-76, 1/32)

Der Schluß des Textes, auf den, wie immer bei Baudelaire, der Text sorgfältig hinkomponiert ist, läßt sich nicht einfach überlesen oder entwerten; in exponiertester Position ist er sowohl als eine rhetorische Überbietung des Vorangegangenen als auch nach Art einer Pointe angelegt:<sup>10</sup> Die »amours décomposés« sind doppelt lesbar als die zersetzten Körper der einstigen Geliebten einerseits (womit die Angesprochene in subtiler Abwertung und im Kontrast zu den emphatischen Anreden als »eine« unter »vielen« gekennzeichnet wird) und die ebenso zersetzten Gefühle des gewesenen Liebhabers. Der Vergänglichkeit der Materie entspricht im Gegensatz zu den klassischen Beteuerungen der Liebesrhetorik auch die des Gefühls. Was »forme« und »essence divine« bewahrt, ist einzig und allein die Sprache. Daß diese Konsequenz eine ›klassische‹ ist, d.h. keine neue Baudelairesche Lösung, spricht nicht gegen sie: Baudelaire greift die Shakespearesche (und Vor-Shakespearesche, Horazische usw.) Topik von der Sprache als Bollwerk gegen das Wandelbare, gegen Tod und Verwesung, auf, und diese wird nicht entwertet, sondern in gewisser Weise verschärft, verfügt doch die radikal imaginierte Vergänglichkeit über kein metaphysisches Pendant mehr. Die Sprache gerät so in die Position der *einzig* archivierenden Instanz, der einzigen Instanz, die der Bedrohung körperlichen Verfalls die Stirn zu bieten vermag. Triumphierend erhebt sie sich über Ekel- und Lustobjekt zugleich.

Ekel unterhält einen grundlegenden Zusammenhang mit der Zeit – weniger auffallend, als der auf der Hand liegende mit der Materialität, aber nichtsdestoweniger präsent. Unendlichkeit, wenn auch des Raums, gehörte bei Burke unter die erhabenen Ideen. Indirekt läßt sich das auch aus der Kantschen Variante schließen, denn die unzerstörbare Instanz im erhabenen fühlenden Subjekt impli-

10 Über Baudelaires Nähe zur Karikatur ist nachgedacht worden, auch Überlegungen zur Analogie, die viele seiner Gedichte zum Witz unterhalten, wären durchaus ausbaufähig. Mit dem Witz teilen diese die überraschende Schlußwendung, die noch einmal neues Licht auf das Vorangegangene wirft, also die Pointe. Diese besteht hier nicht in der Vergänglichkeit des weiblichen Körpers, von der wir bereits gelesen haben, sondern in der nunmehr explizit hervortretenden Opposition zum männlichen Ich, das sich mit einer überzeitlichen Instanz verbunden weiß.

ziert ebenfalls Dauer.<sup>11</sup> Auch hier bezieht sich der Ekel auf das Sublime, das er benötigt, um es zu konterkarieren, denn immer verbindet er sich mit Assoziationen physischer Prozesse und Vergänglichkeiten. Er ist auch eine Antwort auf die radikale Verzeitlichung und Beschleunigung säkularisierter Moderne. Das Aas wertet die Tätigkeit des Dichters auf, der ihm sein *exegi monumentum* triumphierend entgegenstellt. Der Text ist deshalb keineswegs zwingend als ironischer zu lesen – ich möchte im Gegenteil behaupten, daß die Sprache genau dasjenige ist, was Baudelaire von seiner Ironie ausnimmt.<sup>12</sup> Während das Ekelhafte als Gegenstand einer genußvoll ausgespielten Faszination in Szene gesetzt wird, und so im Sinne eines Tabubruchs und semantischen Terraingewinns als ästhetisch ›progressiv‹ oder vorausweisend verbucht werden kann, funktioniert es im Kosmos des Textes zugleich ›konservativ‹ als Anlaß zur Bewahrung oder besser Re-Instaurierung einer ›Ewigkeitsfunktion‹; seine Aufgabe besteht hier gerade darin, durch sein Auftreten Zeit indifferent zu stellen. Daß das Vergehen der Zeit<sup>13</sup> eine der zentralen Obsessionen der *Fleurs du Mal* ist, vermag diese Lesart zu stützen.<sup>14</sup> Baudelaire schafft sich das transzendente Andere innerhalb seiner Poetik neu. »Die Poesie ist das wirklichste, sie ist das, was erst in einer anderen Welt wahr wird.«<sup>15</sup> Nur im Schutze dieser Transzendenz vermag das Ekelhafte um die Mitte des 19. Jahrhunderts so abstoßend-lustvoll hervorzutreten.

### Physischer vs. moralischer Ekel

Ein weiterer Aspekt kompliziert die Rede vom Ekel: Sie bezog sich hier stets eindeutig auf das physische Revoltiert-Sein durch ein abstoßendes Objekt bzw. durch dessen Repräsentation. Wie verhält sich dagegen der Ekel dazu, den Nietzsche geradezu zu einer Vorbedingung der Erkenntnis erhoben sehen möchte?<sup>16</sup>

11 »Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden können.« (Kant 1975, 296). Dieser Gedanke wird von Kant mehrfach variiert. »Denn das werden wir bald inne, daß der Natur im Raume und der Zeit das Unbedingte, mithin auch die absolute Größe, ganz abgehe, die doch von der gemeinsten Vernunft verlangt wird.« (Ebd., 297) Vernunft und, in der Folge, Sittlichkeit sind die Instanzen, die als »unbedingte« den Menschen der lediglich »im Raume und in der Zeit« operierenden Natur überlegen machen.

12 Ihm einen ›ironischen Platonismus‹ zuzusprechen unterstellt Baudelaire das abgeklärte Bewußtsein eines Kulturwissenschaftlers des 20. Jahrhunderts.

13 Vgl. dazu auch Verf.: Gender als Strategie der Dauer. Eine Lektüre von Baudelaires *Une Charogne*, in: Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos u. Thomas Küpper (Hg.): Systemtheorie und Gender (erscheint Würzburg 2004), der eine auf die Differenz von Medium und Form gestützte Untersuchung dieses Gedichts unternimmt und Gender dabei als eine spezifische Zeitstruktur analysiert.

14 Und nicht nur der *Fleurs du Mal*: »Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui vous brise les épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.« (Baudelaire 1973, 115).

15 Artikelentwurf 1855 zitiert nach Pia 1958, 90.

16 Menninghaus (2002) bringt dies als Folgerung aus *Jenseits von Gut und Böse* und *Genealogie der Moral* summierend auf die griffige Formel: »Es eckelt mich, also bin ich zur Erkenntnis vorbestimmt« (248).

Haben wir es bei Nietzsche mit physischem oder mit (im weitesten Sinne) moralischem Ekel zu tun, und wie wäre die Verbindung dieser Ekeltypen zu denken? Die Identität des Terminus verdeckt und bezeichnet zugleich. Was sie verdeckt: moralischer und physischer Ekel sind *keinesfalls* dasselbe. Dies läßt sich unter dem Aspekt des Zwanghaften zeigen, durch das die reale körperliche Ekelempfindung gekennzeichnet ist. Sie ist eine Spontanreaktion, im Extrem durch Brechreiz gekennzeichnet und als solche vergleichsweise ideologisch indifferent: Die Objekte, die sie auslösen können, sind kulturspezifisch festgelegt (möglicherweise mit einem anthropologischen ›Kern‹) und sie wird durch Gesehenes, durch Geruch und Geschmack, also unmittelbar sensorisch, ausgelöst. Dies ist mitnichten bei dem Ekel der Fall, den Nietzsche anspricht. Der reagiert auf weitaus komplexere Sachverhalte und erzwingt auch keine körperliche Reaktion (die allenfalls postuliert wird), er ist Diskurs, nicht Reflex – als letzterer erreicht die körperliche Reaktion das Universum der Rede gar nicht. Sensorischer Ekel dient als Metaphernspender für moralischen. Real-physischer Ekel und Erkenntnis sind sich geradezu *avers*, denn die Ekel-Sensation verweist auf nichts als auf sich selbst – sie blockiert geradezu durch ihre Heftigkeit jeglichen Erkenntnisprozeß und sie koppelt sich auch nicht mit einem moralischen oder kognitiven Urteil: sie ist gewissermaßen pure *Aisthesis*. Dies aber ist selbst für Ästhetik und Kunstprogramm der Moderne, die sich immer mehr darauf zurückziehen, Wahrnehmung als solche zu zelebrieren, auf die Dauer zu wenig. Auch deswegen ist das Nur-Physische der literarischen Ekel-Reaktion häufig bloßer Schein.

Diese Differenzierung ist daher auch für die im folgenden untersuchten Texte aus dem Feld der Gegenwartsliteratur von Bedeutung, deren Ekelinszenierungen ohne sie unverständlich bleiben müßten:

heinz denkt an die gleichen sachen wie brigitte, nämlich an sein eigenes geschäft.

Heinz hofft, daß das mit brigitte keine folgen haben wird. wenn heinz an brigitte denkt, dann nicht an sie selber, sondern an die möglichen folgen. heinz wägt b. gegen ihre folgen ab.

Brigitte hofft, daß das mit heinz folgen haben wird, folgen haben MUSS.

Ein kindchen muß her! Ein ekelhafter, weißer, krallender engelingssäugling. Für heinz wird es schlicht und prägnant: unser Kind! sein. es soll das dauerhafte band verkörpern, nach dem b. sucht.

Heinz sucht jedes dauerhafte band mit allen mitteln zu verhindern. Für heinz wäre ein baby ein klotz am bein, ein hemmschuh, ein prellbock für seine vielversprechende entwicklung in richtung: unternehmer.

Brigitte will es in sich hineinkriegen und, daß es dann auch drinnenbleibt und nicht wieder ungenützt, sinnlos und zukunftslos herausinnt. Brigitte will, daß heinz abdrückt und ihr den extrakt aus dem rindsbraten und den semmelknödeln von heute mittag hineinschießt. jetzt muß dieser schlatzige mist doch endlich hineingespritzt und drinnen sein, aber nein, gut ding braucht weile, und heinz braucht auch weile.<sup>17</sup>

---

17 Jelinek 1975/1994, 47. Für eine Koitus-Parallelstelle vgl. ebd., 108 f., wo die auf dem dreckigen Boden rollenden Nußkipferln und das Bedauern darüber sowie die Abscheu vor dem »übelriechenden schleim«, mit dem heinz brigitte bedeckt, die Beschreibung dominieren.

Der massive Sexual- und Nahrungsekel wird in diesem Text in einer Weise ausbuchstabiert, die jede Zweideutigkeit vermeidet und die faszinierende Ambivalenz des Ekels tilgt.<sup>18</sup> Die Kontextualisierung im Kampf um den gesellschaftlichen Aufstieg macht klar, worum es geht: Mit holzschnitthafter Deutlichkeit erfolgt die Begründung in den wirtschaftlichen Machtverhältnissen, deren Produkt blinder gesellschaftlicher Ehrgeiz ist, und von hier ausgehend erst im Machtgefälle zwischen den Geschlechtern. Der ›Roman‹ thematisiert in experimenteller Parallelführung die ›Geschichten‹ von ›paula‹ und ›brigitte‹, beide Näherinnen in einer Miederfabrik der Provinz. ›paula‹ wird schwanger und vom daueralkoholisierten Holzfäller ›erich‹ geheiratet. ›brigitte‹ wird schwanger und vom angehenden Elektromeister und Geschäftsmann heinz geheiratet. ›paula‹ steigt ab, brigitte steigt auf. Die beharrliche Kleinschreibung kennzeichnet die Figuren als bloße Rollenträger, deren Vorstellungen von Individualität der Text als illusionär präsentiert, indem er sie auf Groschenphrasen reduziert.

›brigitte‹ ist haßerfüllt, und insbesondere haßt sie ›heinz‹. Was in der Figur ›brigitte‹ den Ekel erzeugt, ist die Notwendigkeit, die ›eigentlichen‹ Besitz- und Anerkennungsmotive zu verschleiern und den Koitus als eine ungeliebte Prozedur über sich ergehen zu lassen. In der erlebten Rede ist das Abstoßende für die Innenperspektive reserviert – »ein ekelhafter, weißer, krallender engerlingsäugling. Für heinz wird es schlicht und prägnant: unser Kind! sein«, und repräsentiert so die ›Wahrheit‹ des Ablaufs. Der Ekel ist hier Ergebnis einer ›klassischen‹ Diskrepanz zwischen Sein und Schein, wie die marxistische Kritik am Bürgertum sie, seit es sie gibt, moniert hat. Die einschlägige Thematik beschränkt sich aber nicht auf diesen gewollt simplizistischen, lehrstückhaften Text. Von *Die Ausgesperrten* führt er weiter über *Die Klavierspielerin*, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, zu *Lust*, zu *Ein Sportstück* und zu *Gier*. Während überall der Ekel an konkreter Körperlichkeit die Vorderbühne der Texte beherrscht, verdankt er seine ausgiebige Thematisierung einem in höherem Grade vermittelten Gefühl: einer Entfremdung vom, einer Ablehnung des Gesellschaftszusammenhanges, in den die Autorin verstrickt bleiben muß. Entsteht der körperliche Ekel aus der Unabweisbarkeit, der fehlenden Distanz, so kann sich der moralische im Gegenteil nur aus einer außergewöhnlichen Distanz entwickeln, die das (schreibende) Subjekt in Hinblick auf andere Menschen oder die Gesamtgesellschaft empfindet.

Überprüfen wir diese These an zwei weiteren Beispielen.

I became nonsexual and my body felt inside-out – covered with ice and carbon and plywood like the abandoned mini-malls, flour mills, and oil refineries of Tonawanda and Niagara Falls. Sexual signals became omnipresent and remained repulsive. Accidental eye-contact with 7-Eleven grocery clerks became charged with vile meaning. [...] I started to find humanity repulsive, reducing it to hormones, flanks, mounds, secretions, and compelling methanous stinks. At least in this state I felt that there was no possibility of being the ideal target market any more. [...] But what really got me was the way *young* people can look into your eyes, curious but without a trace of bodily hunger. [...] That

18 Auf produktionspsychologischer Ebene läßt sich natürlich vermuten, daß gerade diese Über-Explizitheit eine ausgeprägte Faszination fürs Ekelhafte rationalisiert.

guileless look had been erased forever in me, so I felt, and I was convinced that I would walk around the next forty years hollowly acting out life's motions, while listening to the rustling, taunting maracas of youthful mummy dust bounce about inside me. [...] But my crisis wasn't just the failure of youth but also a failure of class and of sex and the future and I *still* don't know what. I began to see this world as one where citizens stare, say, at the armless Venus de Milo and fantasize about amputee sex or self-righteously apply a fig leaf to the statue of David, but not before breaking off his dick as a souvenir. [...] So the point of all of this was that I needed a clean slate with no one to read it. I needed to drop out even further. My life had become a series of scary incidents that simply weren't stringing together to make for an interesting book, and *God*, you get old so quickly! (Coupland 2001, 35 f.)

In Douglas Couplands *Generation X. Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur* erzählen sich drei Aussteiger um die dreißig - zwei Männer und eine Frau - in einer Wüstengegend des amerikanischen Südens Geschichten. Die Ekelempfindung beginnt damit, daß der Körper die häßlich-industrialisierte Topographie der Umgebung in sich aufnimmt und über kein davon unterschiedenes Inneres mehr verfügt. Die Innen-Außen-Differenz ist nicht mehr tragfähig und daher ist der Körper nicht mehr sexualisiert, setzt Sexualität doch Körpergrenzen voraus, deren Aufhebung aktiv phantasiert werden kann. Hier jedoch bemächtigt sich die Außenwelt des Körpers, besetzt und lähmt ihn mit ihrer eigenen Tristesse. Sexualität als bloß potentielle («sexuelle Signale»; Coupland 1991, 48) wird so schon zur Zumutung und damit auch eine Gesellschaft, die solche Signale ununterbrochen erzeugt. Der Ekel an der »Menschheit« reagiert in diesem Falle schlicht auf die Aufforderung, ununterbrochen als sexualisiertes Subjekt zu funktionieren.<sup>19</sup> Als Antwort auf dieses Ansinnen erscheinen Körper »reduziert[e] auf Hormone, Weichteile, Haufen, Sekrete und stinkende, unwiderstehliche Ausdünstungen« (ebd.). Konsequent folgt dieser Beobachtung nicht eine existentielle Reflexion über *nausée*, sondern das Bewußtsein, mit der sexuellen Daueransprechbarkeit auch den integrierten Status der »idealen Marketing-Zielgruppe« (ebd.) verloren zu haben, was in den Kollaps sämtlicher Identifikationsmuster (»Klasse, Geschlecht, Zukunft und Was-weiß-ich-noch-Allem.«, Coupland 1991, 49) führt. Die Empfindung des Widerlichen katalysiert schließlich den Entschluß zur *vita nuova*, dem sie als Krise vorausgeht. Der Erzähler läßt mit seinen Freunden die *Consumer Society* mit ihren komplizierten Statusimperativen und ihren Sexualisierungsgeboten zurück, um sich in Mexico, »einer neueren, weniger betuchten Welt« (Coupland 1991, 241), niederzulassen und dort ein bewußt schäbiges Hotel zu eröffnen, von dem sie hoffen, daß es möglichst wenig besucht wird. Die Muster, die Coupland anspricht, sind altbekannt, Aussteigerphantasien von Rousseau bis zum *Steppenwolf* und seinen Folgen (die hier, bedenkt man Hesses außergewöhnliche Popularität in den Vereinigten Staa-

19 Und unterscheidet sich damit von dem Ekel an der Menschheit als Materie, den schon Baudelaire äußert. Denn natürlich ist *Une charogne* bei weitem nicht das einzige Gedicht, das Ekel thematisiert: vgl. die Ekelhaftigkeit der unansehnlichen nackten Körper, die mit der Perfektion der griechischen (Statuenkörper!) verglichen werden, die unendliche Menschheit, die in einem Kochtopf kocht, der Speichel der Geliebten usw. Baudelaire reagiert primär auf die »Häßlichkeit« des »Alltagsmenschen«.

ten, durchaus noch wirksam sein mögen) und verfallen lediglich einer sanften Ironisierung. So auch das Bedürfnis nach Sinn- und Kommunikationszusammenhang, das gleichzeitig ironisiert (in der banalen Abschlußphrase des Passus) und eingeklagt wird: Es muß nach dem Muster eines »interessanten Buches« (d.h. mit »Zusammenhang«) gedacht werden, um positiv bewertet werden zu können, eines imaginären Buches, das sich zusammenstellen lassen muß, bevor das Alter zuschlägt. Das Leben ist also nicht zuletzt ekelhaft, weil es der Literatur so überhaupt nicht entsprechen will – weder im Geschlechtsbereich noch in dem der Karriere, wo auch die gerichteten, sinnvollen Abläufe, welche das Wort »Karriere« impliziert, eben nicht stattfinden.<sup>20</sup> Ekel entsteht hier (im Rahmen dieser Figurenrede) also auch aus der Diskrepanz zwischen Literatur und Leben – Literatur wird dabei ganz traditionell begriffen als Instanz, deren Aufgabe es sein soll, Zusammenhänge herzustellen.

Das Ritual gemeinsamen Erzählens verbürgt entsprechend einen – den einzigen – ekelfreien Raum. Das ist ein erstaunliches (weil erstaunlich konservatives) Fazit für einen Roman, der sich als »Kultbuch über die Kinder der amerikanischen achtziger Jahre« (Coupland 1999, Klappentext) verkaufte, also über eine Generation, die sich vermeintlich über die Nutzung ihrer Bildschirme identifiziert.

In anderer Version kehren einige dieser Elemente im Werk Michel Houellebecqs wieder. Sein erster Roman *Extension du domaine de la lutte* (*Ausweitung der Kampfzone*, 1994)<sup>21</sup> ist die in der Ich-Form vorgetragene Geschichte eines dreißigjährigen Programmierers, der bei einer großen Firma arbeitet und bar jeder persönlichen Beziehung (es gibt weder Partnerin, noch Eltern, Verwandte oder Freunde) nach einer gescheiterten Partnerschaft vor sich hin lebt, d.h. vor sich hin arbeitet. Gelegentlich verfaßt er Tiergeschichten, die dazu verführen, den Vergleich zu La Fontaines Fabeln zu ziehen, aber im Gegensatz zu diesen über keine moralische Pointen verfügen, sondern durch eine surrealistische Grausamkeit gekennzeichnet sind. Seine Grundhaltung ist die eines fundamentalen Befremdens über das Funktionieren der zeitgenössischen Gesellschaft, insbesondere von deren Sexualität. Der Unterschied zum Helden von Sartres *Nausée*, der sich nicht als Angestellter durchschlägt, sondern einer selbstgewählten Beschäftigung frönt – und den eine gewissermaßen luxuriösere Form des Ekels ereilt, wie sie der höheren Vorstellung des Intellektuellen von sich selbst entspricht, liegt im in jeder Beziehung beengteren Rahmen. Die Arbeit des marktführenden Unternehmens und die der dessen Dienste in Anspruch nehmenden Ministerien erscheint als Inbegriff von Ineffizienz und Bluff. Menschliche Kontakte im Rahmen von Arbeitssessen und Betriebsfeiern bleiben hilflos.

20 Der Ich-Erzähler war in seinem Leben noch nie verliebt und möchte immer erleben, wie das ist; die beiden anderen Figuren leiden unter unerwiderten oder mangelhaft erwiderten Neigungen.

21 Zu Houellebecq vgl. den Artikel von Uwe Lindemann in *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (Lindemann 2002).

Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte; la publicité m'écœure; l'informatique me fait vomir. Tout mon travail d'informaticien consiste à multiplier les références, les recoupements, les critères de décision rationnelle. Ça n'a aucun sens. Pour parler franchement, c'est même plutôt négatif; un encombrement inutile pour les neurones. Ce monde a besoin de tout, sauf d'informations supplémentaires. (Houellebecq 2002, 108)

Die Welt, die Houellebecq zeichnet, ist zugleich grotesk und vollkommen realistisch angelegt. Vor diesem Hintergrund wird der Ich-Erzähler mit seinem Kollegen Tisserand in die Provinz geschickt, um dort widerwillige Nutzer in überflüssige neue Programme des Landwirtschaftsministeriums einzuarbeiten. Und dieser Kollege des Ich-Erzählers, Raphael Tisserand, hat ein zentrales Problem: seine abstoßende Häßlichkeit, die ihn bislang daran gehindert hat, irgendeinen sexuellen Kontakt aufzubauen. »Er hat exakt das Aussehen einer Büffelkröte - fleischige, grobe, breite, deformierte Züge, das genaue Gegenteil von Schönheit. Seine glänzende Aknehaut scheint unaufhörlich ein fettiges Sekret auszuschwitzen.« (Houellebecq 2001, 60). »Jedes Mal, wenn Tisserand sich der armen kleinen Sekretärin nähert, verkrampft sich ihr Gesicht zu einem Ausdruck unwillkürlicher Abneigung, ja von Ekel. Das Schicksal ist unerbittlich.« (Houellebecq 2001, 65 f.) Der gemeinsame Aufenthalt in der Provinz wird im wesentlichen durch Tisserands verzweifelte Versuche sexueller Kontaktnahme strukturiert, die im Ich-Erzähler ein teils sympathisches, teils sadistisch gefärbtes Echo wachrufen, das schließlich in der Weihnachtsnacht in eine böse Einflüsterung übergeht: Raphaels einzige Möglichkeit, eine Frau jemals zu besitzen, bestehe im (Lust)mord. Dieser widersetzt sich jedoch in der letzten Sekunde vor der Ausführung der suggerierten Tat und wird auf der überstürzten Rückfahrt nach Paris Opfer eines Verkehrsunfalls. Der Erzähler begibt sich nach Selbstkastrations- und Selbstblendungsphantasien in psychiatrische Behandlung, die erwartbarerweise an seinem Lebensgefühl nichts zu ändern vermag; der Schluß deutet totale Resignation oder Selbstmord an.

Raphael Tisserand wird in einer Rückblende die Figur einer ehemaligen Mitschülerin des Erzählers<sup>22</sup> an die Seite gestellt, die genauso verunstaltet ist wie jener - und Brigitte Bardot heißt, ein narratives Experiment, mit dem Houellebecq an die Wurzeln des Schönheitskults der Moderne rührt. Beide fungieren als Ekelobjekte, das zentrale Ekelobjekt aber ist die ›Gesellschaft‹, wie der Erzähler sie wahrnimmt. Die »Ausweitung der Kampfzone« ist das »fortschreitende Verlöschen menschlicher Beziehungen« (Houellebecq 2001, 46), das immer weitere Eingreifen wirtschaftlicher und sexueller Hierarchiestrukturen in die vormals wenigstens teilentlasteten Bereiche des Privatlebens. »Der Wirtschaftsliberalismus ist die erweiterte Kampfzone, d.h. er gilt für alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen. Ebenso bedeutet der sexuelle Liberalismus die Ausweitung der Kampfzone, ihre Ausdehnung auf alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen.« (Houellebecq 2001, 108 f.) Die Kehrseite der Hochglanzschönheit ist die gestei-

22 Und zwar nicht des Roman-Erzählers, sondern des Erzählers einer Binnengeschichte mit dem Titel »Dialogue d'un teckel et d'un caniche«, Houellebecq 2002, 111-130.

gerte Radikalität der Ausschließung, die Kehrseite des Luxus der glatten Oberflächen ist das Ekelhafte, Abstoßende, Exkrementelle:

Au-dessus de la gare routière proprement dite s'étage une structure hypermoderne de verre et d'acier, à quatre ou cinq niveaux, reliés par des escalators nickelés qui se déclenchent à la moindre approche; rien que des magasins de luxe (parfumerie, haute couture, gadgets...) aux vitrines absurdement agressives; rien qui vende quoi que soit d'utile. [...]Le bâtiment, la nuit, est envahi par une bande de zonards et de semi-clochards. Des créatures crasseuses et méchantes, brutales, parfaitement stupides, qui vivent dans le sang, la haine et leurs propres excréments. Ils s'agglutinent là, dans la nuit, comme des grosses mouches à merde, autour des vitrines de luxe désertes. (Houellebecq 2002, 177 f.)

Die beiden Pole der Beschreibung sind, so legt der Text nahe, einander wert: der Stahl- und Glaswelt, »wo man nichts Nützliches bekommt«, entsprechen die »schmutzigen und böartigen Kreaturen«, sie gehören zusammen wie »Fliegen« und »Scheiße« (Houellebecq 2001, 143 f.).

Es ist offenkundig, daß in den hier zitierten Texten Ekelreaktionen nicht auf physisches Erleben als solches antworten (was sie als Literatur übrigens auch allenfalls fingieren können). Auch handelt es sich bei allen drei Autoren keineswegs um ein metaphysisch oder existenzphilosophisch begründetes Phänomen. Ekel wird deutlich erkennbar als eine sekundäre und vermittelte, eben *nicht* als »primäre« Empfindung. Diese wird, abgesehen von ihren libidinösen Effekten, aufgesucht und inszeniert, um einem noch weit komplexeren Syndrom Ausdruck zu verleihen: dem artikulierte-unartikulierten Unbehagen an einem Gesellschaftszusammenhang, der Ekelgefühle an den verschiedensten Stellen gleichsam hervorschießen läßt. In seiner Verknüpfung mit dem Amorphen eignet der Ekel sich hervorragend dazu, die Gestaltlosigkeit dieses Unbehagens darzustellen, das nicht durch die Diskursivität einer Gesellschaftstheorie erfaßt wird.<sup>23</sup> Aus dieser Perspektive bildet er, mit allen Lizenzen beschworen, die der Kunst zukommen, *auch* ein literarisches Pendant zu kritischen Gesellschaftstheorien.<sup>24</sup> Wo Theorie ihre Irritation in abstrakte Kohärenz umbaut, simuliert Literatur eine unberechenbare und disruptive Sprache des Körpers.

## Bibliografie

- Aretino, Pietro: Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino, übertragen von Heinrich Conrad, Leipzig 1985. [zitiert als: Aretino: *Gespräche*]
- Aretino, Pietro: Ragionamento. Dialogo, mit einer Einleitung von Nino Borsellino, s. l. (Garzanti) 1984. [zitiert als: Aretino: *Ragionamento*]

23 Offensichtlich auch nicht, wenn der Autor bzw. die Autorin dies glaubt. Zu Elfriede Jelinek *Die Liebhaberinnen* vgl. in diesem Zusammenhang neuestens Christian Jäger *Marxismus, der zur Sprache kommt. Zur impliziten politischen Theorie bei Elfriede Jelinek*, in: Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, erscheint Würzburg 2004.

24 Gegen deren politische Provenienz er bezeichnenderweise auffallend immun bleibt, wie der Vergleich von Jelinek und Houellebecq belegt. Er markiert daher trotz seiner politischen Implikationen die Stelle, an der Literatur und Theorie sich unterscheiden.

- Baudelaire, Charles: *Œuvres Complètes*, 2 Bde., mit Anmerkungen hg. von Claude Pichois, s. l. (Gallimard) 1975-76. [zitiert als: Baudelaire 1975-76 mit Band/Seitenangabe]
- Baudelaire, Charles: *Petits Poemes en Prose (Le Spleen de Paris)*, hg. von Robert Knopp, s. l. (Gallimard) 1973. [zitiert als: Baudelaire 1973]
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, mit einer Einleitung hg. von Adam Phillips, Oxford, New York 1990. [zitiert als: Burke 1990]
- Coupland, Douglas: *Generation X., Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur, aus dem Amerik.* von Harald Riemann, München o. J. (<sup>1</sup>1991). [zitiert als: Coupland 1991]
- Coupland, Douglas: *Generation X. Tales for an Accelerated Culture*, London 2001 (<sup>1</sup>1991 St. Martins Press/USA). [zitiert als: Coupland 2001]
- Houellebecq, Michel: *Extension du domaine de la lutte*, hg. von Ernst Kemmer, Stuttgart 2002 (<sup>1</sup>1994). [zitiert als: Houellebecq 2002]
- Houellebecq, Michel: *Ausweitung der Kampfzone*, aus dem Franz. von Leopold Federmair. Reinbek bei Hamburg 2001. [zitiert als: Houellebecq 2001]
- Jelinek, Elfriede. *Die Liebhaberinnen*, Reinbek bei Hamburg 1975, Neuausgabe 1994. [zitiert als: Jelinek 1975/1994]
- Kant, Immanuel: *Die drei Kritiken. Eine kommentierte Auswahl*, Stuttgart 1975. [zitiert als: Kant 1975]
- Lindemann, Uwe: Houellebecq, in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* 59; Nlg. (10/02). [zitiert als: Lindemann 2002]
- Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 2002. [zitiert als: Menninghaus 2002]
- Pia, Pascal: *Charles Baudelaire. In Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Hamburg 1958. [zitiert als: Pia 1958]
- Rabelais, François: *Gargantua und Pantagruel. Vollständige Ausgabe*, hg. von Horst u. Edith Heintze; 2 Bde., Leipzig 1970. [zitiert als RG mit Seitenangabe]
- Rabelais, François: *Œuvres Complètes*, hg. von Mireille Huchon unter Mitarbeit von F. Moreau, Paris 1994. [zitiert als: ROC]
- Wittschier, Heinz Willi: *Die italienische Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen <sup>2</sup>1979. [zitiert als: Wittschier 1979]



SVEND ERIK LARSEN

## The Rational and the Impossible

### A Pound of Flesh

In her autobiography *Out of Africa* (1937), the international best-selling Danish writer Isak Dinesen often praises her thoughtful and thought-provoking Somali housekeeper Farah. On one occasion, after having narrated *The Merchant of Venice* to him, she gives us an account of his reactions that reflects the cultural differences and preferences of the two:

Here was a big, complicated business deal, somewhat on the verge of the law, the real thing to a heart of a Somali. He asked me a question or two as to the clause of the pound of flesh: it obviously seemed to him eccentric, but not impossible; men might go in for that sort of thing. And here the story began to smell of blood, - his interest in it rose. When Portia came upon the stage, she pricked his ears; I imagined that he saw her as a woman of his own tribe, Fathima with all sails set, crafty and insinuating, out to outman man. [...] the Somali, who in real life have a strong sense of values, and a gift for moral indignation, give these a rest in their fiction. Still, here Farah's sympathy was with Shylock [...] »What?« said he. »Did the Jew give up his claim? [...] He could have used a red-hot knife. That brings out no blood. [...] He might have taken little bits at a time, with a small scale at hand to weight it on, till he had got just one pound. Had the Jew no friends to give him advice? [...] Farah [...] now took on a dangerous aspect as if he were really in the Court of Venice, putting heart into his friend or partner Shylock [...] His eyes flickered up and down the figure of the merchant before him, with the breast bared to the knife. » [...] he could have taken small bits, very small. He could have done that man a lot of harm, even a long time before he had got that one pound of his flesh.« I said: »But in the story the Jew gave it up. « »Yes, that was a great pity [...],« said Farah. (Dinesen 1985, 268 ff.)

This brief story, about the telling of a story, highlights a cluster of problems: the relation between fictional and actual worlds, between fictionality and narration, between action and rationality, between action and agent or subject, and between world, enunciation and subject. And maybe several other relations as well.

I shall take a look at this narrative and conceptual complex in light of two important theoretical works, both from 1991. My choice of references is not entirely arbitrary: their basic approach shows certain similarities that underline the shortcomings of both in dealing with literature, in spite of the stimulating arguments they unfold. But they also show marked differences that allow us to develop their argument further. The books are Paisley Livingston's *Literature and Rationality* and Marie-Laure Ryan's *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Both authors are philosophers with a logical bent who are trained in literature, and both of them try to illuminate some essentials of literature

through non-literary theories. Livingston does so mostly through socio-philosophical theories on action, decision making, intentionality, and rationality related to naturalist and realist fiction, mainly Dreiser and Zola; while Ryan relies first and foremost on possible-world logic in a softened version that is accessible also to non-specialists in highly formalized semantics and mathematical logic, and refrains from detailed textual analyses.

First, I will introduce the two theoreticians with a brief reference to Walt Whitman's poem »Crossing Brooklyn Ferry« and then I will proceed to enlarge their perspective. Neither Livingston nor Ryan has, to my knowledge, read Whitman's classical poem, but I aim to demonstrate that their theories put various methodological constraints on them.

### Dr. Livingston, I presume

Paisley Livingston works from a fundamental, so-called »rationality heuristic« (Livingston 1991, 5) which admittedly does not cover the entire field of literary interpretation. On the other hand, it is regarded as a necessary but not sufficient component in *all* literary analysis. Therefore, it is labelled a privileged but fallible heuristic. The basic and intuitive assumption is that we, as humans, cannot avoid interpreting human products in terms of purposiveness and thereby drawing upon a shared knowledge of our everyday experience of human action and behavior, our »daily affairs« (Livingston 1991, 2). Things may seem weird, but we approach them in trying to establish a certain rationality with reference to human intentionality. The basic, not entirely tacit but nevertheless non-theorized assumption is that there is always an *iconic* relationship between works of literature and everyday experience, similar to but less sophisticated than the ideas discussed by the American semiotician Charles Sanders Peirce under the heading of »collateral experience« or »collateral observation« and »universe of discourse.«

In a series of letters from 1909 to his friend and philosophical colleague William James, Peirce explains:

I do not mean by »collateral observation« acquaintance with the system of signs. What is so gathered is *not* collateral. It is on the contrary the prerequisite for getting any idea signified by the Sign. But by collateral observation, I mean previous acquaintance with what the Sign denotes. This if the sign be the sentence »Hamlet is mad«, to understand what this means one must know that men are sometimes in that strange state; one must have seen madmen or have read about them. (Peirce 1998, 494)

Such observations are made independently of the actual signs but, on the other hand, they refer to a universe delimited by the signs as a universe of shared interpretations. Peirce also discusses the problems of such universes in his series of lectures delivered at Harvard University in 1903. Signs may have several subjects. In the above case it may be Hamlet, it may be individual instances of madmen, it may be particular descriptions of madness. From a logical point of view, Peirce claims, such subjects are universes of discourse which establish the conditions that make the proposition true because they contain the implicit know-

ledge necessary to understand and decide the truth value of the proposition and the specific instances to which it refers. Ultimately, all propositions belong to one aggregate common universe »which we in ordinary language denominate the Truth« (Peirce 1998, 168). Peirce's point is that this inclusiveness also holds for fictions, because what we take to be true about fictions is true with reference to the texts independently of the ontological status of the objects referred to by the texts:

Once [the storyteller] has imagined Scheherazade and made her young, beautiful, and endowed with a gift of spinning stories, it becomes a real fact that so he has imagined her, which fact he cannot destroy by pretending or thinking that he imagined her to be otherwise. What he wishes us to understand is what he might have expressed in plain prose by saying, »I have imagined a lady, Scheherazade by name, young, beautiful and a tireless teller of tales, and I am going on to imagine what tales she told.« This would have been a plain expression of professed fact relating to the sum total of realities. (Peirce 1998, 209)

This presupposed shared knowledge, whether regarded as real, possible or imaginary, constitutes for Peirce a basic iconicity in the relation between sign and object in any semiotic process, allowing us to form a totality out of partial objects. The signs delimit what we are supposed to locate as our understanding in a certain universe of discourse; the collateral observations secure that we have an understanding of the signs (Peirce 1992, vol. 8, par. 178s; vol. 2, par. 556).

Rationality operates as an explanatory framework only in relation to human activity – such is Livingston's claim, and it therefore necessarily includes a notion of purposiveness and intentionality. Whatever notions of rational order one might introduce, they are never mechanical or stocastic (that is a-rational) (Livingston 1991, 15). Not being fond of the term subject or subjectivity, Livingston instead says that rationality revolves around an agency, or agent, to which we attribute desires, beliefs, plans, and so on. He adopts an »agential perspective on rationality« (Livingston 1991, 179). From this perspective he derives the dictum (although more in the nature of Aristotle's rhetorical ethymeme than of his logical syllogism): »no rationality, no agent; no agent, no text« (Livingston 1991, 10), meaning that if we cannot trace any rationality, we cannot find an agent for an action; and if we do not have an agent, we will not have a text displaying an action; ergo, actions in texts will have a basic rationality to be used as the pivotal point of literary analysis. Irrationality, therefore, forms a contrast to rationality by being a relation to agents and not to their rationality, although the notions through which it is analyzed are derivatives of the rationality concepts. Ir-rationality does exist, but is never fundamental; it may turn out to be rationality on another level, whereas as a-rationality belongs to another agentless category (Livingston 1991, 127). Metaphors, bestowing human action with, for example, a mechanical and thereby a-rational meaning, are necessarily false and shed a dubious light on the rationality of the narrator's act of narration (Livingston 1991, chap. 3), as Livingston exemplifies in an analysis of Theodore Dreiser's *The Financier*.

But in contrast to Peirce and others, Livingston does not make any theoretical point of this parallel between a presupposed world of material and social reality and a narrated world of literature. Ontology does not interest him. Therefore, and in spite of his non-dogmatic openness and detailed philosophical reflection, Livingston's rationality heuristic only concerns rationality depicted *in* literature, not the rationality *of* literature in social reality; only the rationality of actions carried out *in* the narrated universe, not the rationality of the actions carried out *with* literature; the agents are only agents *in* literature, not agents *of* literature. Questions of, for example, meta-fictionality, auto-referentiality, interpretability, the social use of literature, literature as a type of speech act – in short, questions of the cultural pragmatics of literature – are left out. And they cannot just be asked in a subsequent analysis, because they presuppose another approach to literature.

Although Livingston makes refined subdivisions of rationalities and agencies in literature that are useful for the analysis of parts of narrated action, literature as a transformation of reality is not part of this reflection. He would read *The Merchant of Venice* like Farah, or maybe like the narrator of Dinesen's short account. She, in her capacity as narrator, makes guesses about the intentions and thereby about the rationality of Farah. She does so by letting us know at the same time that Farah's understanding does not cover the whole truth of Shakespeare's comedy, yet she does not tell us or him what more there is in it. And she cannot add this to her story. If she did, either to us or to Farah, she would be forced to show contempt for Farah's limited conception, and that would go against her point; she would be suggesting that the readers might not be familiar with Shakespeare's play. In brief, a basic rationality interrelating the levels of story and discourse and the cultural pragmatics of the text *has* to be tacit. This may be the reason why Livingston seems to neglect it.

### Crossing the First Time

Whitman's poem *Crossing Brooklyn Ferry* (1867/1881) has a narrative core that draws upon our shared knowledge of the ›daily affairs‹ in New York that are similar to the ongoings of any metropolis close to the sea or a river: people crossing East River returning to Brooklyn from their work in Manhattan, gradually mingling with all the busy people in Manhattan as well as in more general cityscapes. This is a rational action on the level of the *individual* citizen, an atomistic rationality positing individuals as islands of rational behavior. There is also a rationality on a *collective* level, although one cannot point to a clearly delimited agency of action on an individual level or from an external viewpoint (cf. Livingston 1991, chap. 6). But what seems irrational may turn out to be rational, according to Livingston, either as a kind of power balance (I only do or don't do this or that if you also do or don't do it) or as in traffic: the immanent rationality of traffic is made in order to organize the traffic; there is no transcendental purpose in traffic. The repeated descriptions of people integrating into

anonymous flows, including the lyrical I, refers to this collective rationality of *balance* and *public flow*.

However, the people crossing and floating in the urban setting is not the dominant agency of the poem. It is the *I*. Although the participatory activity of the *I* is essential to the action in the poem, we are witnessing a very limited view of the unfolding of subjectivity. In fact, the *I* has two projects. First, to observe people in mingling with them, being confronted with them, and being absorbed by the crowd; and, second, to describe the effects on the *I* itself that force it to maintain a marked distance to people. Therefore, one rational chain of action is the attempt to integrate the *I* and the crowd – to be one with the crowd (which, of course, is completely irrational) – »everyone disintegrated yet part of the scheme« (Whitman 1969, v. 7). Another rational series of actions, related to the second project, is to write poetry about the delicate balance between the \*voice/*I* and the crowd and to circulate it – to »[pour] my meaning into you« (Whitman 1969, v. 97). The poetic action is made possible because the purpose of the first action is impossible. Therefore, the rationality prompted by the second project is engendered by the impossibility of the first one, not in order to change it, but to use it.

In Livingston's perspective we encounter here two sets of mutually isolated rational actions to be analyzed separately, both of them transcending the rational basis in our »daily affairs« (Livingston 1991, 2). But in Whitman's poem they appear as integrated actions on the same level, part of the same narrated universe: to live and to write, to observe and to communicate, to disappear and to become a subject, to be place-bound and to be at home on the whole globe – this is one and the same thing, not in the world of the commuters on the ferry, but in Whitman's poetry, if and only if it becomes part of the world of the commuters. The *I* and the *you* of the poem play this double role in the socio-poetical communitarian universe. And this double structure, essential to the rationality of the poetic action, cannot be analyzed through further subdivisions of rational behaviors separating the acts *in* literature from the acts *of* literature. Here, they are kept together by a simultaneously a-rational and irrational paradox for poetry and fiction as cultural actions – as in Dinesen's story about Farah and Peirce's account of *Arabian Nights*, but not as in Livingston.

### Coming Through the Ryan

Marie-Laure Ryan's starting point is different from Livingston's: her focal point is not the types of actions, but the types of universes in which actions take place. In *her* work ontology *does* matter a great deal. A basic definition of an »actual world« enables her to give a very fruitful and flexible account of the confrontation and intersection of worlds with a different ontological status. In contrast to Livingston, problems of meta-fictionality, auto-reflexivity, speech acts, and so forth, form a crucial part of the analysis to be performed in her framework (although she does not make any herself). However, her approach cannot be a supplement to Livingston's, remedying his shortcomings.

Her definition of the actual world, the pivotal point of her theory, is not cast in representational or referential terms or in Livingston's iconic framework, but rather in indexical or enunciative terms. »To be actual means to exist in the world from which I speak [...] According to the indexical theory of actuality, speech acts always take place in the actual world for their participants«; that is where they are located (Ryan 1991, 18, 22). This notion of world or universe is very close, if not identical, to the semiotic and phenomenological notions of world, life-world, surrounding world or *Umwelt* – that is, a universe defined as the interrelationship between surroundings and a bodily, meaning-creating and, particularly, sign-producing subject. The only difference is that the notion of body does not enter into Ryan's logical framework (nor into Peirce's notion of universe of discourse, as referred to above).

Ryan develops a series of »worlds« in order to be able to explain the specific role of fiction. Other worlds, as an »alternative possible world« is a modality of the actual world, are a world in which I might be able to speak and produce signs and thus can be turned into an actual world (for instance, when imagining the future or a place elsewhere on the globe); a »textual reference world« is a world in relation to which the propositions of a text are to be valuated (is it true on the basis of the text that Hamlet is mad?); the »textual actual world« is the image of the textual reference world proposed by the text (the world in which Hamlet is living and where some of Livingston's rational actions take place). This limited world is the actual world of dialogues and actions of a text. In this world, of course, »textual alternative possible worlds« may exist, that is, worlds imagined by the characters of the textual actual world, like Hamlet's vision of re-established order in the Danish city of Elsinore. The main point here is that as modalities and products of it, the worlds not called actual worlds nevertheless *are parts of the actual world*, very much like Peirce's understanding of the reality of the story teller making Scheherazade come alive for us. So, a fictional world is »the actual world of a textual universe projected by a text we call fictional« (Ryan 1991, 23).

Narrative structures, whether rational or not according to Livingston's criteria, are transformations of or transitions between states in the actual world of the textual universe, but are still located in the actual world where author and reader are located, modalities of their actual worlds because they are based on the actual process of sign production.

Ryan's presentation is, on the one hand, a dynamical account of how worlds of a different ontological and enunciative status are integrated into each other, and not just set up as parallels in a more or less iconic relationship. All such worlds constitute ways in which we situate ourselves in our actual worlds and, as an activity inside the actual worlds, reach out to alternative worlds – crossing boundaries between universes. But, on the other hand, probably because she underscores the role of the body, these worlds and the subdivisions in the narrative modalities of the textual actual world (for example, in knowledge worlds, wish-worlds, authentic worlds, etc. (Ryan 1991, 123)) end up as a classificatory and componential analysis of mental constructs.

She would appreciate Farah's approach to *The Merchant of Venice* as an expansion of his actual world inside this world, and not just as a narrowing down of the richness of Shakespeare's play to what he is already familiar with. And she would appreciate the tacit understatement of the narrator, thereby suggesting an alternative possible world that will never form the narrator's actual world, but always be a speech-act-related modality of it.

### The Second Crossing

As far as Whitman's *Crossing Brooklyn Ferry* is concerned, unlike Livingston, Ryan would not focus in the first place on the people and their everyday rationality and its transformations carried out by the *I*. She would immediately indicate the changes in the boundaries of the actual world through the enunciative activity of the *I*: the ongoing transformation of perceptions through language that pave the way for new perceptions outside the boundaries of actuality, and so on. But the very moment her analysis unfolded she would have to define a content for the worlds produced by the sign process. At that point, the process would be reduced to the static components forming the stages of the process: we would move from a knowledge-world to a wish-world, and these, together with various other worlds or ›domains‹, can be described separately and, in the end, form a schematic system. The process would be reduced to a combination of worlds (cf. Ryan 1991, chap. 6).

Livingston's approach would contain a motive for narration related to his basic concept of rationality: the rational purposiveness of humans includes plotting and telling. Ryan's logical combination has no narrative incitements related to her speech-act definition of the actual world: as in traditional narratology, she refers to conflicts as textual instances to be overcome by a plot (Ryan 1991, 120). However, her approach also includes what she calls ›world-creating operators‹ (Ryan 1991, 22) like ›Let me tell you a story...‹ or ›I pretend ...‹ Such enunciative instances make us focus on the changes and expansions of our actuality in a continuous production of signs, whereas Livingston holds our ›daily affairs‹ to be a closed and fixed reference point.

The turning point in Whitman's poem, ›I too had receiv'd identity by my body, / That I was I knew was of my body, and what I should be I knew I should be of my body‹ (Whitman 1969, v. 63-64), would in Livingston's view simply be a truism of everyday experience, one of the ›daily affairs‹, not an incentive to action. For Whitman, however, the awareness expressed by the *I* concerning the bodily constitution of his identity is the essential junction between perception and writing. Ryan would detect a complex combination of the logically defined universes in the utterance: an actual world determined by the enunciation, an alternative possible world produced by the future tense, a textual reference world comprising a reference to the body, and a series of particular ›domains‹ such as a knowledge-world, a wish-world, and so forth.

But she would only be able to observe the simultaneous manifestation of such worlds, not to explain why their combination is dynamic. The relation of body

and identity as constitutive of both actuality and rationality is foreign to both Ryan and Livingston. But not to Whitman. The text exemplifies, through bodily bound enunciative processes, the dynamic transgression of ontological boundaries as part of the actual world of humans.

### Rain or Ryan?

Besides Farah's interpretation of Shakespeare in *Out of Africa*, Isak Dinesen also relates another event to us concerned with literature. One day while in the coffee field with her workers, she spoke in Swaheli verse to amuse herself.

There was no sense in the verse, it was made for the sake of the rhyme: - »Ngumbe npenda chumbe, Malaya-mbaya. Wakamba na-kula mamba.« The oxen like salt, - whores are bad, - The Wakamba eat snakes. It caught the interest of the boys, they formed a ring round me. They were quick to understand that the meaning in poetry is of no consequence, and they did not question the thesis of the verse, but waited eagerly for the rhyme, and laughed at it when it came. I tried to make them themselves find the rhyme and finish the poem when I had begun it, but they could not, or would not, do that and turned away their heads. As they had become used to the idea of poetry, they begged: »Speak again. Speak like rain.« Why they should feel verse to be like rain I do not know. (Dinesen 1985, 288)

The poetry becomes part of the actual world, not because of any marked rationality in the performance or content, and not because it envisions some kind of world or world-creating operators; only speech-creating operators are present: »speak again«. Dinesen and the Kikuyus do not understand each others' rationality and they cannot point to a shared possible world of any kind. Actuality occurs because of the spoken rhyme, that is, the bodily of location of speaker and listener in an actual world. One might call actuality through poetry and fiction the rationality of the impossible.

And this is, I believe, the rationality of multicultural encounters, exemplified here on the one hand by the Euro-African encounter through Shakespeare and the experience of poetry, that of lived culture, and on the other by the encounter between theoretical paradigms paving the way for different viewpoints on literature and culture. As culture is not only lived experience but lived experience in a world of symbols, culture is always lived experience on the conditions of a possible self-reflection; this double perspective of experiential instances and analytical frameworks is inherent in all cultural activities, but most openly in a multicultural perspective. In this perspective, rather than constituting a harmony between cultural and analytical positions, cultural identity is the capacity to use them. Like Farah. To this end neither Livingston nor Ryan alone will suffice.

## References

- Dinesen, Isak: *Out of Africa*, New York 1985. [cited as: Dinesen 1985]
- Livingston, Paisley: *Literature and Rationality*, Cambridge 1991. [cited as: Livingston 1991]
- Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers*, CD-ROM, Charlottesville 1992. [cited as: Peirce 1992 plus volume No. and paragraph No.]
- Peirce, Charles Sanders: *The Essential Peirce*; vol. 2, Bloomington 1998. [cited as: Peirce 1998]
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington 1991. [cited as: Ryan 1991]
- Whitman, Walt: *Crossing Brooklyn Ferry*, in: *American Literature*; vol. 2, ed. by Harrison Meserole et al., Lexington 1969 (1917-1922). [cited as: Whitman 1969]



THOMAS KEITH

## Deutsche und russische historische poetische Avantgarde im Vergleich

Das Treiben der Kunst-Avantgarden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war ein übernationales gesamteuropäisches Phänomen – nicht nur im Sinne wechselseitiger transnationaler Einflüsse und Kooperationen, sondern auch in Strukturanalogien zwischen den Programmen und Produktionen in verschiedenen Ländern. Eine Verwandtschaft zwischen deutschsprachigem Dada und den russischsprachigen ›kubofuturistischen‹ Gruppen Gileja und 41° wurde, ausgehend vor allem von der in beiden literarischen Avantgarden gepflegten Lautpoesie, immer wieder beschworen<sup>1</sup>, doch begnügte man sich dabei entweder mit ganz allgemeinen Feststellungen oder beschränkte sich auf eng begrenzte Teilaspekte. Ziel dieses Aufsatzes ist es, interkulturelle Kongruenzen und kulturspezifische Kontraste hinsichtlich der beiden poetischen Formen Laut- und visuelle Dichtung in den beiden Kulturräumen darzustellen und dabei zu zeigen, dass man es mit verschiedenen, doch verwandten Ausprägungen avantgardistischen Handelns zu tun hat.

Der russische Kubofuturismus hatte seinen Zenit bereits erreicht und mit wesentlichen poetischen Innovationen experimentiert, als 1916 Dada in Erscheinung trat. Aber die in Russland entwickelten, im nachhinein oft als ›dadaistisch‹ bezeichneten Ideen wurden nicht weitergegeben. Es bestehen »gewisse typologische Übereinstimmungen, ohne daß sich entsprechende Kontakte hätten nachweisen lassen.« (Grübel 1986, 59)<sup>2</sup>

### Methodisches

Auch deshalb fiel die Entscheidung auf einen *typologischen* Vergleich, im Gegensatz zu einer komparativen Erklärung der Avantgarde aus literaturgeschichtlichen Voraussetzungen oder einem Vergleich von thematischen Ähnlichkeiten. Gegen soziologisierende Versuche, Avantgarde mit der Festlegung auf *eine* Intention zu erklären<sup>3</sup> wie gegen Versuche ihrer Auflösung in geistesgeschichtlichen Kontexten (die naturgemäß zwischen Deutschland und Russland erheblich dif-

---

1 Z.B. Richter 1978, 204; Werner 1988, 504; Jangfeldt 1991, 247; Dada global 1994, 108; Stahl 1997, 109; Bowlt 1998, 138.

2 »Vor 1918 gab es zwischen dem Zürcher und dem Berliner Milieu und den verschiedenen russischen Gruppen keine direkte Verbindung. Die Entwicklung dieser letzteren verlief vom Jahre 1912 an getrennt von der westeuropäischen Avantgarde. Da auf diese Weise die Mehrzahl der radikalen Innovationen der Jahre zwischen 1913 und 1919 sich in Rußland sozusagen in geschlossener Gesellschaft ereigneten, kann man also für diese Periode bestenfalls von Parallelen zwischen russischen und europäischen Erscheinungen sprechen.« (Nakov 1977, 96)

ferien) wurden die poetischen Produktionen mit den von ihnen ausgehenden semiotischen sowie ästhetischen Wirkungen ins Zentrum gerückt. Analysiert wurden also die Ausdrucksmittel, unter der Fragestellung, welche Funktion sie wahrnehmen und wie sie semiologisch begründet sind: was und wie sie kommunizieren, wie sie sich zu bestehenden Zeichensystemen verhalten, wie sie in ihrer Strukturiertheit als Zeichensysteme die Welt modellieren.<sup>4</sup> Da diese Wirkungen nicht nur solche sind, die semiotisch zu beschreiben sind, kommt die ›ästhetisch‹ genannte Komponente ins Spiel. Hans Robert Jauß hat Aisthesis als »Erkenntnis durch sinnliches Empfinden und Fühlen« und als »Ergreifen der Möglichkeit, seine Wahrnehmung der äußeren wie der inneren Wirklichkeit zu erneuern« bestimmt (Jauß 1982, 88). Eine ästhetische Betrachtung avantgardistischer Texte orientiert sich an ihrer sinnlichen Aufnahme und der darin eingebauten sowie ihr nachgeschalteten reflexiven Verarbeitung und den dabei in Kraft tretenden Wirkungen auf Wahrnehmungs- und Bewusstseinsmechanismen. Verantwortlich für diese sind vor allem Manipulationen an und mit Zeichensystemen, so dass sich der ästhetische Aspekt mit dem semiotischen Ansatz verbinden und ihn ergänzen kann. Dabei versuchte die Untersuchung, von in den Produktionen angelegten und (heute) aktualisierbaren Intentionen, »Fluchtpunkt[en] der im Werk auszumachenden Wirkungsmittel (Stimuli)« (Bürger 1980, 12), auszugehen.

Der Fokus richtete sich auf Laut- und visuelle Dichtung, weil sie poetische Extremformen darstellen, die von den elementarsten sprachlichen Einheiten Laut und Buchstabe ausgehend nahezu vollständig losgelöst von gewohnten syntaktischen und semantischen Bezügen operieren und die Grenzen der Dichtung weit öffnen, u. a. zu anderen Kunstformen, nämlich Musik bzw. Malerei/Graphik. In diesen radikalen Formen kommt auf dem Gebiet der Dichtung das avantgardistische Konzept am deutlichsten zum Ausdruck.

Als Lautdichter analysiert wurden Hugo Ball und Raoul Hausmann, auf russischer Seite Anton Lotov, Ol'ga Rozanova, Il'ja Zdanevič, vor allem Aleksej Kručënych, der eifrigste und beharrlichste Lautdichter russischer Sprache, mit einigen wenigen Texten auch Velimir Chlebnikov.<sup>5</sup> Als visuelle Dichtungen wurden untersucht Arbeiten Hausmanns (*grün, Plakat-Gedichte, SOUND-REL, dadadegie*), Kurt Schwitters' (*Stempelzeichnungen, Bildgedichte*), Kručënychs

3 So die bislang wirkungsreichste Avantgarde-Theorie Bürger 1980 (1974) (Überführung der autonom gewordenen Kunst in »Lebenspraxis« als Intention der Avantgarde). In den letzten Jahren entstandene systemtheoretische Avantgarde-Betrachtungen können im Kern als Reformulierungen dieser Theorie gelesen werden, an Präzision freilich überlegen. Ein Beispiel gibt Dirk Kretschmar, der im Ziel einer funktionalen Entdifferenzierung der Gesellschaft sowie ihres autonomen gesellschaftlichen Subsystems Kunst das zentrale Charakteristikum der Avantgarde sieht. (Kretschmar 1999) Gegen eine solche Avantgarde-Konzeption, in deren paradoxer Konsequenz es liegt, den russischen Kubofuturismus nicht, wie allgemein üblich, zur Avantgarde zu zählen, weil er für die Kunst Autonomie postulierte, stattdessen aber den Sozialistischen Realismus in die Avantgarde aufzunehmen, will ich mit Kai-Uwe Hemken einwenden: »die Identität oder Überführung von der Kunst ins Leben war ein reiner Mythos. [...] Die Parole ›Kunst=Leben‹ war meines Erachtens lediglich Bestandteil einer künstlerischen Rhetorik, die faktisch auf die Intensivierung der Wechselwirkungen zwischen den Wertsphären Leben und Kunst zielten [sic], nicht aber auf die Verschmelzung beider.« (Hemken 1999)

4 Genauer zur Methodik eines solchen Vergleichs: Grygar 1989 und 2000, Lotman 1981.

(Seiten aus seinen Büchlein *Vzorval'/Gesprengst, Učites', chudogi/Lernt, Künschtler* und aus der Serie seiner »autographischen« Produktionen), Vasilij Kamenskij (*Železobetonnye poemy/Eisenbeton-Gedichte*), Il'ja Zdanevičs (Seiten aus dem Dramolett *lidantJU fAram/lidantJU als LEUchttuam*) und der Malerin Varvara Stepanova (*Zigra ar, Rtny chomle, Gaust čaba*).

Für Einzelanalysen ist hier kein Platz. Die Texte unterscheiden sich natürlich als individuelle Artefakte erheblich voneinander, worauf aber hier nicht eingegangen werden kann, wo ihre Funktionen als Ausdrucksformen von Avantgarde von Interesse sind.

### Ein Vergleich der Programmatik

Flankierende, grundierende Theorie spielte eine wichtige Rolle für die avantgardistische poetische Produktion. Dichter/innen beider Länder haben ihr Vorgehen in Manifesten, begleitenden Aufsätzen oder Tagebucheinträgen reflektiert und beleuchtet. Diese Schriften sind durchzogen von einem Utopismus, der sich verschieden ausdrückt, aber immer auf eine Erneuerung der Sprache und des Denkens und darüber der Gesellschaft, ja der Weltgemeinschaft aus ist.

Inhaltliche Neusetzungen finden sich dabei – hier liegt eine Differenz zwischen beiden Avantgarden – nur im russischen Futurismus, so die Utopie eines »vselenskij jazyk«, einer Universalsprache für das gesamte Universum (bei Chlebnikov und Kručënych, mit je unterschiedlichen Akzenten). Dada traf außerhalb eines anarchistisch-vitalistisch inspirierten Ansatzes einer Freisetzung des individuellen Erlebens<sup>6</sup> keine positiven Festlegungen.

Doch ist der dadaistische Ansatz funktional vergleichbar mit dem einer »psychischen Evolution«<sup>7</sup>, der Erschließung neuer Bewusstseinsmöglichkeiten im russischen Futurismus. Kručënych manifestierte in seiner *Deklaracija slova kak takovogo/Deklaration des Wortes als solches* (1913): »INDEM ICH NEUE WÖRTER SCHAFFE, bringe ich einen neuen Inhalt dar, WO ALLES ins Rutschen kommt (Bedingtheit der Zeit, des Raumes und anderes mehr. [...])« (Manifeste 1995, 231 f.). Vom Theosophen Pëtr Uspenskij (1878-1947) hatten russische Avantgardistinnen und Avantgardisten die Idee einer höheren Bewusstseinsstufe (»höhere Intuition«) und einer dieser zugänglichen vierten Dimension als Leitstern übernommen. Die gewohnte Wahrnehmung der Welt soll verschoben, verändert, ja auf den Kopf gestellt werden – »My naučilis' sledit' mir s konca«/»Wir haben gelernt, die Welt vom Ende zu beobachten« (Russkij futurizm, 54), heißt

5 Mit seinen Theorien und Spekulationen über einen »zvëzdyj jazyk«/eine »Sternensprache«, von ihm auch »azbuka uma«/»Alphabet des Geistes« genannt, in denen er entblößte Laute semasiologisiert, um eine Universalsprache nach dem Prinzip der semantischen Valenz der Anfangskonsonanten zu konstruieren, ist Chlebnikov eine singuläre Erscheinung, innerhalb der russischen Avantgarde wie im Gesamt der europäischen Avantgarden. Entsprechende Texte gehen daher nicht in den Vergleich ein.

6 Hausmann: »Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung! / Er ist: für das eigene Erleben!!!« (*Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung* (1919), in: Hausmann 1992, 87).

7 Den Begriff übernehme ich von Bobrinskaja 2000, 154.

es in Kručenyčs Manifest *Novye puti slova/Neue Wege des Wortes* (1913) (in dem er aus Uspenskij's *Tertium Organum* zitiert), »nam izvestny čuvstva, ne živšie do nas«/»uns sind Sinne bekannt, die vor uns nicht gelebt haben«, stellt das Gileja-Gruppenmanifest in *Sadok sudej II/Eine Falle für Richter II* (1913) fest (Russkij futurizm 2000, 42).

Beide Avantgarden verfolgen programmatisch das Ziel, die Wahrnehmung der Welt und den Umgang mit ihr zu erweitern und zu bereichern – von den Dadaisten hat das am deutlichsten der selbsternannte »Dadasoph« Hausmann in seinen manifestartigen Texten ausgedrückt. Er stellt »die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung der menschlichen Sinnes-Emanationen«: »Wir fordern die Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne! Wir wollen ihre bisherigen Grenzen zersprengen!« (*PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele* (1921), in: Manifeste 1995, 231 f.) »Neue Ideen – das mag noch angehen, aber neue Optiken, ein neues Sehen – nichts kann den Bürger wütender machen als ein ungewohntes Bild.« (Hausmann 1992, 162) Während Dadaisten aber (und zwar nicht nur der politische und kommunistisch ausgerichtete Flügel des Berliner Clubs) in diesem Rahmen auch konkrete tagespolitische Stellungnahmen abgaben, finden sich solche bei Gileja wie bei 41° nicht. Explizit politische Akzente setzte die russische Avantgarde erst angesichts einer sich neu formierenden Gesellschaft nach der Oktoberrevolution, dann aber in weitaus stärkerem Maße und konkreter als Dada.

### Konvergenzen in den Wirkungsmöglichkeiten der poetischen Produktionen

*Ästhetische Erneuerung:* Die Formen des Laut- und des visuellen Gedichts, die beide historischen Avantgarden entwickelten (auch wenn es in der Literaturgeschichte Vorformen, Vorläufer gab), wirken bis heute weiter. Sie betreiben eine Revision und Präsentation, Bloßlegung des Sprachmaterials, und integrieren bis dahin nicht poetisiertes Material. Sie waren (und sind immer noch) gegen die etablierte literarische Ordnung gerichtet, vor allem gegen deren nach wie vor dominierenden Zug, das mimetische Prinzip (vgl. Kühn 1999).

*Physiologische Aktivierung:* Die Arbeit der Dichterinnen und Dichter von Lautgedichten kann als Appell – Hör zu! Sprich nach! – verstanden werden. Lautpoesie initiiert einen »Tanz der Artikulationsorgane«, von dem Viktor Šklovskij schrieb (Šklovskij 1919, 24), als Gegensatz zur automatisierten Artikulation der Einzellaute in der alltäglichen Kommunikation. Sie vermittelt dadurch einen, wie es Aage A. Hansen-Löve formuliert, »sensuellen ›Sprachlustgewinn« als »Genuß an unverständlichen Wörtern [...], das [sic] einem Urbedürfnis des Menschen entspringt, seine Organe nicht bloß zu praktischen (Überlebens-) Zielen einzusetzen, sondern mit ihnen zu spielen« (Hansen-Löve 1978, 107). Neben diesem kinästhetischen Vergnügen kann sich durch artikulatorisch nachvollziehende Aufnahme phonetischer Dichtung eine Konfrontation der Menschen mit ihrer Körperlichkeit ergeben. Indem sie ganz auf diese zurückverwiesen werden, könnten die Rezipierenden phasenweise aus den Sinnvorgaben und Sinnerzeugungs-

mechanismen der bürgerlichen Kultur austreten, Impulse für eine neue (nicht »logozentristische«) Wahrnehmung empfangen.

Die kubofuturistischen und dadaistischen visuellen Dichtungen fordern durch ihre Andersartigkeit im Vergleich zur vertrauten Art der Schriftpräsentation für ihre Rezeption erhöhte sensorische Aktivitäten und reizen zu energetischen körperlichen Reaktionen. Handgeschrieben, wie in der russischen Avantgarde oft praktiziert, legen sie die körperlichen Vorgänge bei der Produktion von Schrift offen und vermitteln physisch-emotive Effekte der Schrift: Dynamik, Expressivität, Rauheit, Wildheit und Ähnliches.

*Karnevalisierung:* In vielen avantgardistischen Lautgedichten finden sich phonetische Kombinationen, die eine komische Wirkung entfalten können – ob von den Autoren intendiert oder nicht, ist unwesentlich; jedenfalls wurde sie mitunter durch die öffentliche Darbietung in Cabaret-Rahmen noch verstärkt. Eine karnevaleske Dimension schwingt auch in mehreren visuell poetischen Produktionen mit, in einigen wird sie explizit. Freilich steht der humoristische Aspekt in der Avantgarde nicht im Mittelpunkt, ist nicht die zentrale Wirkintention. Das Lachen oder Schmunzeln, das ihre Experimente hervorrufen, ist zunächst zum größten Teil eine abwehrende Reaktion der ratio auf die Konfrontation mit einem anderen Muster der Weltgestaltung, eine Zurückweisung dieser Fabrikate als lächerliche Verschrobenheiten. Doch darf die subversive Kraft des Lachens, nach Überwindung dieser Abwehrreflexe, nicht unterschätzt werden – es sei hier aufgerufen, welche Dimension Michail Bachtin dem Lachen in der Volkskultur des Mittelalters zugemessen hat: ein »Moment des Sieges über jede Gewalt, über die irdischen Herrscher, über die Mächtigen der Erde, über alles was knechtet und begrenzt« (Bachtin 1990, 37).

*Entautomatisierung, Perspektivierung:* Dichtung mit Lauten als Klang- und Artikulationsphänomenen und mit Buchstaben als bildlichen Elementen in den Formen, wie sie die deutsche und russische Avantgarde begründet haben, wirft ein neues Licht auf die Sprache. Die Rezipierenden können die habitualisierte, schematisierte, utilitarisierte Sprache des alltäglichen Gebrauchs verlassen und sie aus einem neuen Blickwinkel, gleichsam von außen, betrachten. Ihnen wird ermöglicht, die Materialität und Geformtheit der Sprache und darüber die Konstruiertheit der ja immer sprachlich vermittelten und präformierten Wahrnehmung zu erkennen, auf Distanz dazu zu gehen, einen anderen Blickwinkel darauf einzunehmen, sie spielerisch zu perspektivieren – auch denen, die sich nicht eingeschlossen in sprachlichen Zwängen: Automatismen, Klischees, Schemata, Vorurteilen fühlen, denn »darin besteht ja die Kunst, u. a., daß Fesseln abgestreift und gesprengt werden, wo keiner sie bisher bemerkt hat« (Jandl 1987, 23).

Marshall McLuhan diagnostiziert in seiner berühmten, viel diskutierten Studie *Die Gutenberg-Galaxis* eine Homogenisierung der Wahrnehmung durch den Buchdruck: der schaffe eine visuelle Welt nach den Schritt für Schritt alles durchdringenden Prinzipien Homogenität, Uniformität und Wiederholbarkeit. Visuelle Dichtung – und nicht nur handschriftliche – kann als dezidierte Gegenreaktion auf diese Prozesse angesehen werden.

Für ein adäquates Erfassen des intermedialen Phänomens visuelle Dichtung ist Zeichenkompetenz – für Bild- wie für Schriftzeichen – und Sprachkompetenz aufzubieten. Die Rezipierenden müssen Lesen in ein Spannungsverhältnis mit Betrachten bringen und können dann neuartige Wahrnehmungserfahrungen machen: »Lesen soll von einer Sinn- zu einer Sinneserfahrung werden.« (Beetz 1980, 441).

Die Performanz der avantgardistischen visuellen Dichtungen ermuntert zu einem langen Blick, einem Starren, das in mehrfachem Gegensatz zum Lesen steht. Aleida Assmann hat ihn untersucht:

[N]eben dem schnellen schlaun Blick durch die Oberfläche gibt es den langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag. Dieser anderen Form der Lektüre ist bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Am naheliegendsten ist es, sie als Abweichung und Gefährdung des ›normalen‹ Lese- und Deutungsverhaltens zu bestimmen. Man kann in ihr aber auch einen eigenständigen Modus der Kognition sehen, und zwar einen jedem Individuum grundsätzlich zugänglichen. (Assmann 1995, 240 f.)<sup>8</sup>

Die beschriebenen Strategien und Prozesse bremsen, irritieren und stören die gewohnten, vorgegebenen, eingeschliffenen, zweckmäßigen Wahrnehmungsvorgänge, machen sie von Automatismen zu aktiven und kontemplativen Operationen und frei für neue Erlebnisse, die zwar zuerst im ästhetischen Bereich stattfinden, aber nicht auf diesen beschränkt bleiben müssen: visuelle Dichtung kann dazu anregen und anleiten, die Welt mit anderen Augen zu sehen.

*Metasemiotisch – ein anderes Modell der Weltmodellierung:* Detailanalysen ergeben, dass die Gedichte aller oben genannten Lautpoetinnen und -poeten in mehr oder weniger offensichtlicher Form nach Strukturprinzipien organisiert sind, die auch Kindersprache/kindliches Lallen, magisches, ekstatisch mystisches (Glossolie) und psychotisches (schizophrenes) Sprechen bestimmen.<sup>9</sup> Die Ausrichtung an einem Weltmodell, das nach den Prinzipien der Magie, des Mythos, archaisch-primitiven sowie psychotischen Wahrnehmens, Fühlens und Denkens strukturiert ist, kann als eine Strategie »metasemiotische[r] Aktivität« betrachtet werden, die Rudolf E. Kuenzli bei den Dadaisten konstatiert: »In ihrer Dichtung und Kunst agieren die Dadaisten als Semiotiker, indem sie den Mechanismus, die Codes und Systeme der kulturellen Repräsentation analysieren, um sie manipulieren und verschieben zu können.« (Kuenzli 1979, 53) Entsprechend stellt Felix Philipp Ingold für die russische Avantgarde fest, sie habe sich »an den Grundfesten der europäischen Kultur abgearbeitet«, und zwar in erster Linie an den »zahlreichen Verfahren bildnerischer und literarischer Wirklichkeitsdarstellung [...], die primär auf illusionistische Repräsentation angelegt waren« (Ingold 2000, 156). Mit der Konstruktion nach Strukturprinzipien nichtnormgerechter Sprachformen zeigen die Lautgedichte der Avantgarde auf spielerische Art eine

8 Für Assmann ist das Starren ein allgemein ästhetischer (und schizophrener, erotisierter...) Wahrnehmungsmodus – auf visuelle poetische Arbeiten sind ihre Ausführungen trefflich anwendbar.

9 Für den russischen Futurismus hat das Gretchko 1999 untersucht.

grundsätzlich andere Art des Weltzugangs und der Welterfassung auf, deren Zentrum nicht mehr ein Ich und nicht mehr der Mensch bilden (Antianthropozentrismus). Sie inaugurieren eine Existenzform außerhalb der Einengungen der alltäglichen Kommunikation und Verstandeskultur. Die zweckbestimmte und naturwissenschaftliche Vernunft, Technisierung, Maschinisierung des Denkens und Lebens werden mit einem Gegenentwurf gekontert. Intensität und Evidenz treten an die Stelle von Logik. Erschlossen oder zumindest angedeutet, evoziert werden soll ein mögliches Anderes, ›Nichtidentisches‹, das außerhalb der konventionellen begrifflich-logischen semiotischen Ordnung liegt. Auf den Einwand, solche Durch- und Ausbrüche seien nichts als kurzzeitige Fluchten (auch wenn eine Perennierung utopisch angepeilt wird), kann entgegnet werden, dass diese Fluchtphasen eine grundsätzliche Einsicht in die Fragwürdigkeit und Unhaltbarkeit der Systeme der Sinnerzeugung vermitteln, dass sie ent-täuschen und ein subversives Verhalten gegen diese Systeme, auf denen die Gesellschaftsordnung aufruht, anstoßen können. Die Mechanismen und Regeln der Sprache als *der* Institution der Generierung und Vermittlung von Sinn werden in ihrer Kontrastierung, Verletzung, Ignorierung vor das Bewusstsein geführt.

Auch die visuellen Dichtungen Dadas und des Kubofuturismus können metasemiotisch dekonstruktive Wirkungen entfalten. In einer ›wilden Semiose‹, die ein langer, starrender Blick der Rezipierenden in Gang setzen kann, können, wie Assman ausführt, »[d]ie aus dem Ordnungsgefüge konventioneller Beziehungen entlassenen Zeichen [...] neue, unerwartete Beziehungen eingehen.«

Von der semiotischen Normalitätserwartung aus gesehen handelt es sich um exotische, obsoletere, pathologische Verfahren, die deshalb unter dem Sammelbegriff der wilden Semiose zusammengefasst werden. Wilde Semiose bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie auf die Materialität des Zeichens adaptiert und die Präsenz der Welt wiederherstellt. In jedem Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutungen her, sie verzerrt, vervielfältigt, sprengt bestehenden Sinn. (Assmann 1995, 238, 239)

Visualisierung von Poesie privilegiert den Signifikanten auf Kosten des Signifikats, hebt die Materialität des Signifikanten heraus. Materiale Intensitäten der Schrift, fakturale wie ikonische, dringen auf die Rezipierenden ein, ohne dass sie von ihnen semiotisch zu bewältigen sind. Die Offenlegung der Doppelnatur der Zeichen des phonetischen Alphabets als Buchstabe und Laut durch die Entkopplung dieser Funktionen und die damit verbundene Infragestellung des »repräsentativistische[n] Begriff[s] der Schrift«, wie Derrida ihn nennt (Derrida 1983, 59), kann zu Reflexionen über das alltägliche Funktionieren dieser Zeichen führen, bewusst machen, dass dieses Funktionieren nur eine (und keineswegs selbstverständliche) von mehreren Möglichkeiten ist, also vor Augen führen, wie beschränkt der gewöhnliche lebensweltliche Umgang mit der Schrift ist, diesen konditionalisierten, utilitarisierten Umgang perspektivieren in Hinblick auf andere – ästhetische, ästhetische, spielerische – Potenziale der Schrift. Die Verdinglichung und radikale Arbitrarisierung des Signifikanten im artifzialisierenden Umgang mit ihm kann die Aufmerksamkeit geneigter Rezipierender auf die ge-

nerelle Arbitrarität der sprachlichen Zeichen lenken – ein Effekt, den phonetische und visuelle Dichtung gemeinsam haben und der noch verstärkt wird, wenn, wie häufig in der russischen Avantgarde, aber auch in Hausmanns »opto-phonetischen« Gedichten, beide Spielarten gepaart auftreten. Wird das reflexiv vertieft, kommt man möglicherweise zur Frage nach der Leistungsfähigkeit der Sprache, nach ihrer Manipulierbarkeit und deren Grenzen. So könnte auch visuelle Dichtung andeuten, aufblitzen lassen, dass jenseits der konventionellen sprachlichen Signifikationsmechanismen etwas liegt, das mit ihnen nicht erreicht werden kann.

Indem die visuell poetischen Experimente Schrift entlinearisieren<sup>10</sup>, Schrift mit Bildern koppeln und Schrift zu Bildern machen, also die bildliche Schicht der Schrift hervorkehren, profilieren sie ein bildgebundenes Kommunikations- und Weltmodellierungsmodell als Alternative zum begrifflich-diskursiven, ein Modell, das mit dem des Mythos und der Magie verwandt ist. Auch visuelle Dichtung macht so einen Gegenvorschlag zur Unterordnung des Menschen unter die wissenschaftliche, technische, ökonomische Vernunft.

### Kulturspezifische Divergenzen

*Übernationalität oder nationale Orientierung?* Ein Hauptanliegen der von einem Neoprimitivismus geprägten frühen russischen Avantgarde war die Erneuerung der nationalen Kultur im Rückgriff auf primitive, archaische und volkstümliche Wurzeln. Das Interesse an asiatischer und an der russischen Volks- und primitiven Kunst, ihre Gegenüberstellung gegen die westliche Moderne und zugleich ihre Verbindung mit ihr bilden den Beitrag der Avantgarde zum alten Streit zwischen Westlern und Slavophilen.

So geht das Manifest *My i zapad/Wir und der Westen*, das der Gileja-Poet und -Theoretiker Benedikt Livšic, der Maler Georgij Jakulov und der Komponist Artur-Vincent Lu'ë [Lourié] kurz vor Kriegsausbruch in Sankt-Peterburg plakatierten und in einer französischen Version im *Mercure de France* veröffentlichten, von einem tief greifenden Gegensatz zwischen westlicher und östlicher Kunst aus: »Es liegt nicht in der Macht des Westens, den Osten zu begreifen« (Manifeste 1995, 72). Noch deutlicher wurde Livšic in einem Vortragsmanuskript aus Anlass des Besuchs des italienischen Futuristen-Führers Marinetti in Russland:

Werden wir denn je aufwachen?

Werden wir uns selbst je bekennen können – ohne Schamhaftigkeit, sondern voller Stolz – als Asiaten?

Denn erst wenn wir in uns die östlichen Quellen erfassen, erst wenn wir uns zum Asiatentum bekennen, wird die russische Kunst in eine neue Phase eintreten und das schmählische, das peinliche Joch Europas abwerfen – eines Europa, über das wir doch längst hinausgewachsen sind. (Ingold 2000, 393)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> »Erst wenn man Zeilen schreibt, kann man logisch denken, kalkulieren, kritisieren, Wissenschaft treiben, philosophieren – und entsprechend handeln.« (Flusser 1992, 11)

Dabei schienen die Auseinandersetzungen zwischen Westlertum und Slavophilie Anfang des 20. Jahrhunderts schon nicht mehr aktuell. »Tatsache jedenfalls ist, daß die russisch-westeuropäischen Beziehungen, auf privater wie auf institutioneller Ebene, niemals so offen und fruchtbar gewesen sind wie in der unmittelbaren Vorkriegszeit.« (Ingold 2000, 86) Die Kubofuturisten verhielten sich gegenläufig zu dieser Tendenz, zu der ihre literarischen Vorgänger, die Symbolisten, gegen die sie teilweise heftig polemisierten, Wesentliches beigetragen hatten. Es bleibt also als bemerkenswert festzuhalten, dass in Russland gerade die Avantgarde das Nationale kulturell wieder verstärkt akzentuierte, während sich die anderen europäischen Avantgarden (ausgenommen den italienischen Futurismus) in diesem Punkt gegenläufig verhielten – Dada wurde in Zürich von einem internationalen Zirkel Exilierter gegründet.

*Primitivismen*: Archaisches und Primitives konnten russische Avantgardistinnen und Avantgardisten in volkstümlichen kulturellen Traditionen finden, wie sie damals auf dem Land zu einem großen Teil noch lebendig waren. Primitivismus war auch für Dada ein Modell, an dem das eigene Denken und Tun ausgerichtet wurde, nur waren im industrialisierten Deutschland im Gegensatz zum damals noch weit gehend feudal organisierten Russland keine nationalen Traditionen präsent, auf die zurückgegriffen hätte werden können. Die Art des russischen avantgardistischen Primitivismus, seine national-folkloristische und national-archaische Färbung, ist kulturspezifisch und verleiht dem Kubofuturismus ein ganz eigenes und eigentümliches Gesicht im Vergleich mit den anderen europäischen Avantgarden. Die primitiven Komponenten, die Dada ins eigene ästhetische System einbaute, holte es sich ausschließlich aus außereuropäischen Kulturen, aus Afrika und der Südsee. Die Funktion ist allerdings in beiden Fällen dieselbe, nämlich die (spielerische) Vermittlung eines alternativen Weltzugangs, spontan, naiv, a-rational.

Festzuhalten bleibt, dass Primitivismen in der russischen Avantgarde einen höheren Stellenwert einnahmen als in der deutschen, denn während in der Lautdichtung primitivistische Züge – freilich unterschiedlicher Art – in beiden Avantgarden konstatiert werden können, pflegte der Kubofuturismus auf dem visuell poetischen Sektor einen Primitivismus, für den man bei Hausmann und Schwitters nichts Vergleichbares finden kann. Die handgemachten, meist lithographierten kubofuturistischen Bücher, sichtbar manipuliert und deformiert, als handwerkliche Objekte in absichtlichem Widerspruch zur Eleganz der Publikationen der symbolistischen Vorgänger, sind ein einmaliges, charakteristisch russisches Phänomen. Sie wirken als ›romantischer‹ Aufstand gegen das europäische ›zivili-

11 Aleksandr Ševčenko, Theoretiker des Neoprimitivismus, stieß in seiner Programmschrift *Neoprimitivizm (Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija)/Neoprimitivismus (Seine Theorie. Seine Möglichkeiten. Seine Leistungen)* (1913) ins gleiche Horn: »The whole of our culture is an Asiatic one, and foreign craftsmen, architects, weavers, artists, and people like them who came to our ›barbaric‹ country from the west bearing with them the spark of European civilization, immediately fell under the influence of Tatar culture, of the East, of our more distinctive, more temperamental spirit, and Western civilization crumbled to dust before the culture of the East.« »Yes, we are Asia, and are proud of this, because ›Asia is the cradle of nations‹, a good half of our blood is Tatar, and we hail the East to come, the source and cradle of all culture, of all arts.« (Russian Art of the Avant-Garde, 48 f.)

sierte«, maschinell produzierte und reproduzierbare Buch, gegen die Regulierteit der zeitgenössischen Buchästhetik (vgl. Kuznecov 2000, 495). Handgeschriebene Bücher bedeuten einen Sprung zurück in die Zeit vor Erfindung des Buchdrucks.<sup>12</sup>

Die deutsche Avantgarde vollzog einen solchen Sprung nicht; aber der Bruch mit der bürgerlichen Kultur, der Versuch einer antiklassischen primitivistischen Wende, den die kubofuturistischen Bücher verkörpern, ist auch ein wesentlicher Zug Dadas (in theoretischer Form deutlich ausgedrückt in Hausmanns Dadasophie).

Laut McLuhan sind die mediale Standardisierung und Uniformierung durch den Buchdruck Voraussetzungen des Individualismus – »Der Buchdruck ist die Technik des Individualismus.« (McLuhan 1968, 216) Diese Technik habe zu einer Atomisierung des Wissens, Empfindungsvermögens und Handelns geführt, zum Spezialistentum. Zum anderen habe sie den Nationalismus, die Bildung von Nationalstaaten befördert, die an die Stelle der Stammeskulturen traten, die vor Einführung des Alphabets existierten.<sup>13</sup> Was bedeuten im Lichte dieser Erläuterungen handgeschriebene Bücher im Gutenberg-Zeitalter (abgesehen davon, dass dieses in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht gefestigt war – McLuhan rechnet Russland gar zu den oralen Stammeskulturen)? Zunächst ist einzuwenden, dass das lineare monokausale Zurückführen der modernen Phänomene Individualismus, Nationalismus, Kapitalismus et cetera auf den Buchdruck eine (geniale) Simplifizierung komplexerer historischer, sozialer und technischer Prozesse zu sein scheint. Dennoch sind Paarungen, wenn auch eben nicht einseitige kausale, zwischen handschriftlicher Buchkultur und einer tribal organisierten, noch nicht von Spezialistentum, Atomisierung, Kapitalismus beherrschten Kultur offensichtlich. Und eben an eine solche Kultur will die russische Avantgarde anknüpfen, eine solche Kultur will sie evozieren, in die Zukunft zurückholen – das ist ein zentraler Aspekt ihres Primitivismus. Ihr Blick schweift nach Asien, da sie eben dort derartige Kulturen noch zu finden hofft.

*Avantgardistische Leitkünste:* Die Leitkunst der russischen Avantgarde war die Malerei, während bei Dada theatralisch-performative Formen im Vordergrund standen. Für den Kubofuturismus dagegen kann von einer Auflösung der Dichtung in ihrer performatorischen Realisierung, die oft als typisch für die histori-

12 »For a Russian, this leap was not as great as it would have been for a Western European because the time span was not nearly as long. The cultural effect of the Renaissance began to be felt in Russia only at the end of the seventeenth century and led immediately to a period of neo-Classicism that can be said to have continued until the twentieth century. This leap was easy also because much of Russian art was imitative and modeled of imported styles. [...] For a European, such a leap would have meant a rejection of five centuries of organic development, but for a Russian it amounted to less than two centuries of relatively inorganic development.« (Janecek 1984, 112)

13 »Die politische Vereinigung von Völkern nach Idiom und Sprache war undenkbar, bevor der Druck jedes Idiom zu einem umfassenden Massenmedium machte. Der Stamm, als erweiterte Form der Familie von Blutsverwandten, wird durch den Buchdruck gesprengt und durch eine Gemeinschaft von Menschen ersetzt, die einheitlich als Individuen ausgerichtet sind. Der Nationalismus trat als wirksames, neues visuelles Leitbild des gemeinsamen Schicksals und Status der Gruppe auf und war von der Geschwindigkeit der Informationsbewegung abhängig, wie sie vor der Erfindung des Buchdrucks unbekannt war.« (McLuhan 1992, 206 f.)

sche Avantgarde bezeichnet wird, nicht gesprochen werden. Die für den Kubofuturismus so wichtige Buchkunst wiederum spielte bei Dada, das sich neben der Bühne und in öffentlichen Aktionen vor allem in Zeitschriften artikulierte, keine bedeutende Rolle. Die Gewichtungen der einzelnen Kunstformen im synchronen kulturellen Gesamtgefüge Avantgarde differieren also national zwischen Russland und Deutschland. Kulturhistorische und -typologische Gründe dafür lassen sich sicher finden, können hier aber nicht behandelt werden.

### Der gemeinsame Ausgangspunkt: Ablehnung der herrschenden Kultur

Der wesentliche Grund für die dargestellten Kongruenzen liegt in einer grundsätzlich analogen Einstellung der Avantgarden zur sie umgebenden Kultur.<sup>14</sup> Beide versuchten, metasemiotisch von kulturellen Nullpunkten aus zu operieren, von denen aus sie die Mittel der Konstitution von Wirklichkeit, allen voran deren Basis, die Sprache, entfunktionalisieren, als kontingent vorführen und in Frage stellen – und damit auch die Grundlagen jeder Form von Gesellschaft. Sie kontern die Muster und Mechanismen der etablierten europäischen Kultur, stellen sie dabei bloß und suchen einen neuen Bewusstseinszustand zu erzeugen. Der Mensch soll aus den Fängen instrumenteller und totalisierender Vernunft befreit werden, um zu eigenem – erweitertem – Erleben zurückzufinden. Aus der Ablehnung der gegenwärtigen Kultur ergab sich die Affinität zu Infantilismus, Primitivismus, Mystik, Okkultismus, Psychopathologie, Anarchie, Chaos, zu ontologischen statt gnoseologischen Modellen des Denkens und der Kommunikation (vgl. Oraić Tolić 1995, 59).

Peter Bürger liefert in seinem jüngsten Beitrag zur Avantgarde-Diskussion, dem er die Form eines Dialogs gab, eine plausible Erklärung für die Formierung der historischen Avantgarden. Der eine der beiden Gesprächspartner, originellerweise Fritz genannt, erklärt die Avantgarde als Antwort auf eine Krise der (gesellschaftlichen) Moderne »als Geschichte der Emanzipation von autoritären Setzungen und nicht-legitimierter Gewalt«, ein Selbstbild, das im I. Weltkrieg endgültig zusammengebrochen sei (Bürger 2000, 44) – eine Krise, die man in dieser allgemeinen Form in Russland und Deutschland wie in ganz Europa registrieren kann, ungeachtet der Unterschiede der jeweiligen geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation. Die Frage, ob diese Krise überwunden ist oder andauert, ist zugleich die nach der Aktualität der historischen Avantgarde und der Möglichkeit und Fruchtbarkeit neuer avantgardistischer Ansätze – die hier nicht mehr zu beantworten versucht werden kann.

---

14 Der erste Band des unvollendeten enzyklopädischen Projekts *Crisis and the Arts: the History of Dada* (New York 1996 ff.), *Dada, the Coordinates of Cultural Politics*, von Stephen C. Foster ediert, widmet sich in diesem Sinne der Beziehung Dadas zur Kultur, seinem Umgang mit ihr.

## Bibliographie

- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Materialität der Kommunikation, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1995 (2. Auflage), 237-251. [zitiert als: Assmann 1995]
- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt/Main 1990. [zitiert als: Bachtin 1990]
- Beetz, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24 (1980), 419-451. [zitiert als: Beetz 1980]
- Bobrinskaja, Ekaterina: Futurizm, Moskau 2000. [zitiert als: Bobrinskaja 2000]
- Bowlt, John E.: The Cow and the Violin: toward a History of Russian Dada, in: The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan, hg. von Gerald Janecek u. Toshiharu Omuka, New York 1998, 137-163. [zitiert als: Bowlt 1998]
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1980 (2. Auflage; <sup>1</sup>1974). [zitiert als: Bürger 1980]
- Bürger, Peter: Das Denken der Unmittelbarkeit und die Krise der Moderne. Zum Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne, in: Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung, hg. von Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Amsterdam/Atlanta 2000, 31-49. [zitiert als: Bürger 2000]
- Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global, Zürich 1994. [zitiert als: Meyer 1994]
- Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt/Main 1983. (französisches Original 1967). [zitiert als: Derrida 1983]
- Flusser, Vilém: Die Schrift, Frankfurt/Main 1992. [zitiert als: Flusser 1992]
- Gretchko, Valerij: Die *Zaum*-Sprache der russischen Futuristen, Bochum 1999. [zitiert als: Gretchko 1999]
- Grübel, Rainer: Hans/Jean Arp und die russische Avantgarde, in: Text und Kritik 92 (1986): Hans/Jean Arp, 51-65. [zitiert als: Grübel 1986]
- Grygar, Mojmír: Das ›gegenstandslose‹ Zeichen. Zum Problem der vergleichenden Kunstsemiotik, in: Issues in Slavic Literary and Cultural Theory, hg. von Karl Eimermacher, Peter Grzybek u. Georg Witte, Bochum 1989, 321-347. [zitiert als: Grygar 1989]
- Grygar, Mojmír: Über die Auffassung der dichterischen Sprache in der europäischen Avantgarde (Komparatistische Randbemerkungen), in: Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung, hg. von Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Amsterdam/Atlanta 2000, 291-312. [zitiert als: Grygar 2000]
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.

- Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada, hg. von Karl Riha u. Günter Kämpf, Gießen 1992 (3., völlig neu gestaltete Auflage). [zitiert als: Hausmann 1992]
- Hemken, Kai-Uwe: Merz und Dadaismus. <http://homepage.ruhr-unibochum.de/niels.werber/Avantgarden/Hemken.htm>, ohne Jahr [1999]. Letzter Aufruf: 21.10.2003. [zitiert als: Hemken 1999]
- Ingold, Felix Philipp: Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur - Gesellschaft - Politik, München 2000. [zitiert als: Ingold 2000]
- Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes, Berlin (Ost) 1987. [zitiert als: Jandl 1987]
- Janecek, Gerald: The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900-30, Princeton/N.J.) 1984. [zitiert als: Janecek 1984]
- Janecek, Gerald: Dada in Central and Eastern Europe, in: The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan, hg. von Gerald Janecek u. Toshiharu Omuka, New York 1998, 1-10. [zitiert als: Janecek 1998]
- Jangfeldt, Bengt: Roman Jakobson, *zaum'* i dada, in: Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kult'ure, hg. von Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri u. Daniela Rizzi, Bern u.a. 1991, 247-254. [zitiert als: Jangfeldt 1991]
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main 1982. [zitiert als: Jauß 1982]
- Kretschmar, Dirk: Die russische Avantgarde. <http://homepage.ruhr-unibochum.de/niels.werber/Avantgarden/Dirk.htm>, ohne Jahr [1999]. [zitiert als: Kretschmar 1999]
- Kuenzli, Rudolf E.: The Semiotics of Dada Poetry, in: Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt, hg. von Stephen C. Foster u. Rudolf E. Kuenzli, Iowa 1979, 51-70. [zitiert als: Kuenzli 1979]
- Kühn, Renate: Überlegungen zum Thema ›Avantgarde‹ aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert, in: Perspektive 37 (1999), 32-43. [zitiert als: Kühn 1999]
- Kuznecov, Erast: Futuristy i knižnoe iskusstvo, in: Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva, hg. von Michail Mejlach u. Dmitrij Sarab'janov, Moskau 2000, 489-503. [zitiert als: Kuznecov 2000]
- Lotman, Jurij: Über das typologische Studium der Kultur, in: ders.: Kunst als Sprache, hg. von Klaus Städtke, Leipzig 1981, 49-66. [zitiert als: Lotman 1981]
- Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde, hg. von Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart 1995. [zitiert als: Manifeste 1995]
- McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis, Düsseldorf/Wien 1968 (kanadisches Original 1962). [zitiert als: McLuhan 1962]
- Nakov, Andrei: (Da) Da = Njet - Dada Russland, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977; Bd. 3: Dada in Europa - Werke und Dokumente, 96-99. [zitiert als: Nakov 1977]

- Oraić Tolić, Dubravka: *Zaum' i dada*, in: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v ruskoj kult'ure*, hg. von Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri u. Daniela Rizzi, Bern u.a. 1991, 57-80. [zitiert als: Oraić Tolić 1991]
- Richter, Hans: *DADA - Kunst und Antikunst*, Köln 1978 (Nachdruck der 4. Auflage, <sup>1</sup>1964). [zitiert als: Richter 1978]
- Šklovskij, Viktor: *O poezii i zaumnom jazyke*. In: *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919, 13-26. [zitiert als: Šklovskij 1919]
- Stahl, Enno: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-33)*, Frankfurt/Main 1997. [zitiert als: Stahl 1997]
- Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, hg. von John E. Bowl, New York 1976. [zitiert als: *Russian Art of the Avant-Garde 1976*]
- Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*. hg. von V. Terëchina u. A. Zimenkov, Moskau 2000. [zitiert als: *Russkij futurizm 2000*]
- Werner, Klaus: *Nichts schafft! Dada UdSSR: Zwischen Endzeit und progressiver Infiltration*, in: *Bildende Kunst* 11 (1988), 503-506. [zitiert als: Werner 1988]

ARNE KLAWITTER

## Ent-Schreibung der Schrift

### Sinnentzug und Umweg

Rolf Dieter Brinkmann galt lange Zeit mit seinen provokanten Gedichten, die man sogleich der Beat- und Pop-Ära zurechnete, als *enfant terrible* der jungen deutschen Literatur. Man feierte seine Lyrik als Ausdruck der neuen Generation von »lonesome cowboys«. Schnell verfestigte sich die Auffassung von einem Protestautor. Im Gegenzug hielt man ihm mangelndes politisches Engagement vor. Zur Ikone der Pop- und Underground-Kultur geworden, war Brinkmann gleichzeitig schlimmsten Verleumdungen und Verdächtigungen ausgesetzt. Im *Spiegel* ging Hermann Peter Piwitt beispielsweise so weit, ihn als modischen Jung-Faschisten zu deklassieren (Piwitt 1979, 252).

Über die ideologische Debatte hat sich inzwischen eine Staubschicht gelegt. Doch gleichzeitig kann man seitens der Literaturwissenschaft eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit dem Werk Brinkmanns beobachten. Noch bis weit in die 80er Jahre wurden Brinkmanns Texte im Zuge der Spätaufklärung, deren un-abgeschlossenes Projekt von den Philosophen der Frankfurter Schule eingeklagt wurde, als eine »Entmythologisierung des Alltags« oder im Sinne einer bewusst nach Authentizität strebenden Literatur als totale Selbstentblößung des schreibenden Ichs gelesen.

Es war stets der Gestus des Schreibens, der bei der Betrachtung von Brinkmanns Texten die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich zog. Martin Walser unterstellte Brinkmann in Hinblick auf die schonungslose Selbstentblößung eine blinde Verherrlichung der Gewalt (Walser 1970). Vorherrschend blieb allerdings die Klassifizierung seiner Dichtung als Ausdruck einer Neuen Innerlichkeit. Brinkmann gilt heute noch als ein Schriftsteller, der mit der Ohnmacht der Worte gegen die Wirklichkeit anrennt und in eine radikale Innerlichkeit emigriert. In seinem Schreibgestus erblickte man seit je die individualistische Revolte eines »wild um sich schlagende[n] Paranoiker[s]« (Witte 1981, 7).<sup>1</sup> Als ein gegenüber sich selbst rücksichtsloses Subjekt, das sich in den »Ekstasen eines destruktiven Allmachtstraums« verliert und den »totalen Terror« entfesseln will, wurde Brinkmann zum Inbegriff eines Schriftstellers, der die restlose Ausleerung des Individuums zur Darstellung bringt und so ein äußerst authentisches Bild der Zeit entwirft.<sup>2</sup>

Vergleichsweise wenig Beachtung dagegen hat man Brinkmanns Textmontagen und Doku-Montage-Texten geschenkt, obwohl sie aus literaturgeschichtlicher Sicht eine einzigartige Position in der deutschen Literatur einnehmen. Um

---

<sup>1</sup> So fasst Bernd Witte das Bild zusammen, welches Dieter Wellershoff in seinem Aufsatz *Destruktion als Befreiungsversuch* von Brinkmann entwarf.

diese Position zu bestimmen, werde ich zunächst einem literaturwissenschaftlichen Interesse nachgehen, das durch eine auf den ersten Blick ungewöhnliche Parallelisierung verdeutlicht sei. Brinkmanns Texte sollen dazu aus dem Dunstkreis der ideologischen Debatten herausgeholt und mit den Entwicklungen der französischen Literatur der 60er Jahre in Zusammenhang gebracht werden. Dieser Zugang verspricht eine Lektüre, die Brinkmanns Textkonvolute aus der dialektischen Klammer herauslöst und hinsichtlich einer Negationsbewegung untersucht. Dies kann allerdings nur gelingen, wenn Brinkmanns Arbeit an der Sprache bzw. an der Schrift selbst ins Blickfeld gerückt wird.

Für die Analyse dieser Arbeit mit und an Sprache reichen jedoch ideengeschichtliche Begriffe wie der Begriff »Entmythologisierung« nicht aus. Ebenso wenig lässt sich diese Arbeit an der Sprache mit den herkömmlichen literaturgeschichtlichen Termini erschöpfend beschreiben. Es müsste einer Analyse vielmehr darum gehen, den Strategien der Negation, des Sinnentzugs, der Sinnverweigerung oder Sinnvergewaltigung Rechnung zu tragen. Im besonderen Maße taucht bei Brinkmann die Frage der Gewalt auf. Gewalt hat einen irreversiblen Status bekommen. Von Befreiung kann keine Rede mehr sein, ebenso wenig von Gewaltfreiheit. Für Brinkmann impliziert Sprache eine Gewaltanwendung, sofern man darunter eine intensive Einwirkung des Subjekts auf das Objekt – in Vermittlung durch Sprache – versteht, die sichtbare Markierungen im Medium hinterlässt, und eine ebenso intensive Rückwirkung des Objekts auf das Subjekt gleichermaßen durch Sprache hindurch. Zur gleichen Zeit rückt das Zusammenspiel von Sprache und Bildern immer stärker in den Mittelpunkt. Brinkmann zeigt auf, dass Bilder diesbezüglich eine reizvollere, genussüchtigere und weit gewalttätigere Intensität spürbar werden lassen. Dabei wird auch auf die Sprache Gewalt ausgeübt: Sie wird fragmentiert, zerberstet in verrottete Flickwörter (Brinkmann 1975, 110), so dass ein Fäden ziehendes, mäandrisches Lesen notwendig wird, das sich über verstreute Sprachräume, über Raumfragmente hinwegsetzen muss.

Der Umweg über die französische Literatur, mit dem ich meine Lektüre beginnen werde, ist methodischer Art und soll dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf einen Problemzusammenhang zu lenken, der sich Ende der 50er Jahre dem literarischen Schreiben zu erschließen beginnt. Für die Schriftsteller des *Nouveau Roman*, beispielhaft seien Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, Georges Perec und Marguerite Duras genannt, kam es vor allem darauf an, die Sprache im Sinne einer Redeordnung unter den Gesichtspunkten der Erstellung bzw. Aufrechterhaltung sprachlicher Ordnung zu problematisieren. Bezeichnend ist der Titel eines Romans von Claude Ollier *Le Maintien de l'ordre* aus dem Jahr 1961. Aber bereits die Romane *L'Emploi du temps* und *Degrés* von

---

2 Beispielhaft ist die Aussage von Wolfgang Rothe in der FAZ: »Auf keinen deutschen Schriftsteller seiner Generation hätte dieser gewaltsame Tod des Fünfunddreißigjährigen mehr gepasst, entsprach doch Brinkmann der geläufigen Vorstellung vom genialischen Künstler geradezu perfekt: unsterblich, nicht kompromissbereit, ohne Rücksicht auf sich und andere, ungeschickt im ›Daseinskampf‹, ein ›lebensuntüchtiger‹ Hungerleider und schwieriger Outsider.« (Rothe, Wolfgang: Keine Hymne mehr, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.7. 1978; zit. n.: Witte 1981, 23.)

Michel Butor stellen sich dem Problem, die zeitliche Strukturierung einer Erzählung zu veranschaulichen und – exemplarisch in *Degrés* – eine enorme Masse unzusammenhängender Informationen erzähltechnisch in eine Ordnung zu bringen. In *Degrés* schildert Butor den aussichtslosen Versuch eines Lehrers, den zeitlichen Verlauf eines Schuljahres in möglichst detaillierten Aufzeichnungen über seine Schüler (über das Unterrichtsprogramm einer französischen Mittelschule, über das Familienleben und die Freizeitbeschäftigungen der Schüler) abzubilden. In dem Augenblick aber, als der Lehrer beginnt, seinen Entschluss umzusetzen, wächst sein Vorhaben ins Unüberschaubare und entwindet sich seinem Zugriff. Er ist auf die Mithilfe anderer angewiesen – seines Neffen, der zugleich Schüler dieser Klasse ist, aber von seinen Mitschülern der Spionage bezichtigt wird, und seines Schwagers, der ebenfalls ein Lehrer an dieser Schule ist – und so wechseln die Erzählpositionen in der polyphonen Schreibweise des Romans.

Dennoch ist bei dem Versuch, eine zufriedenstellende, flächendeckende Ordnung zu erstellen, das Scheitern stets offenkundig: Die Wörter und die Dinge bleiben unvereinbar auf den zwei Seiten von ein und derselben Planfläche liegen, welche das Denken konstruiert. Es hat den Anschein, dass Butor die Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit und die Ordnung des Denkens, auf eine gemeinsame Ebene gestellt, gegeneinander ausspielt, um der Denkkategorie der Diskontinuität einen größeren Spielraum zuzugestehen. Im gewissen Sinne kann man Butors Vorhaben als eine Dekonstruktion einer Ordnung bezeichnen, die erst im Scheitern (d.h. in der Aberkennung ihrer signifikanten Geschlossenheit) ihren Konstruktionscharakter *als diskursive* Ordnung sowie ihre Bedingungen und Grenzen deutlich werden lässt.

Ein ähnliches Projekt stellt der Roman *Passage de Milan* dar, wo versucht wird, den mannigfaltigen Beziehungen der Bewohner eines Mietshauses nachzugehen. Dabei entwirft Butor ein bewegtes Raumbild, dessen Strukturteile zu unzähligen räumlichen Dispositionen zusammen gesammelt werden, wobei sie unablässig (und eigensinnig) andere Beziehungen hervorrufen. Die Beweglichkeit, auf die Butor im Titel eines anderen Buches (*Mobile*) abzielt, auf das ich später noch eingehen werde, impliziert die notwendig gewordene Mobilität des Blicks: eine Wandlungsfähigkeit der Perspektive.

Das Problem, eine sprachliche Ordnung in demselben Moment, in dem man ihr folgt, zu indizieren und in ihrem Regelzusammenhang darzulegen, bleibt nicht nur auf das literarische Schreiben beschränkt, sondern wird zum entscheidenden epistemologischen Problem der 60er Jahre. Über die moderne Literatur hinausgehend, aber offensichtlich von dieser inspiriert, entwirft Michel Foucault schließlich in seiner wissensarchäologischen Studie *Les Mots et les Choses* ein Tableau historisch verschiedener epistemologischer Ordnungen, die ihrerseits als verschiedenartige Konfigurationen des Wissens angesehen werden können. In dieser Studie macht Foucault deutlich, dass das Wissen von den empirischen Gegenständen sich nicht auf ontologische Gegebenheiten zurückführen lässt, sondern jeweils auf einer bestimmten diskursiven Ordnung beruht, die unter bestimmten Bedingungen entstanden und einem historischen Wandel unterwor-

fen ist. Gleichzeitig stellt sich Foucault die Frage nach dem Ort, an dem die Differenzierungen des epistemisch-fundierten Diskurses und die Determinierung des Denkens vorgenommen werden bzw. an dem sie sich ereignen. Für ihn zielt das Denken auf denjenigen Ort, von dem ausgehend die Bedingungen und konstitutiven Regelmäßigkeiten des gegenwärtig diskursiv Sagbaren beschrieben werden können: Ursprung der Differenzierung von Ordnung, aber bereits gespalte-ner Ursprung, da er außerhalb der Ordnung liegt. Diese Sichtweise auf die histo-rischen Wissensordnungen, die Foucault in seiner *L'Archéologie du savoir* metho-dologisch ausarbeitet, wurde ihm insbesondere durch die zeitgenössische Literatur eröffnet.

Im Anschluss an die Unternehmungen des *Nouveau Roman* und der Archäo-logie von Wissensordnungen und Denksystemen zeichnete sich eine Verschie-bung der Perspektive ab. In dem Augenblick nämlich, als man in der Literatur-theorie der 70er Jahre die Materialität der Sprache und die Körperlichkeit zu the-matisieren begann, geriet verstärkt eine Ent-Ordnung, d.h. die gewaltsame Frag-mentierung der Schrift ins Blickfeld der literarischen Tätigkeit. Genau hier sehe ich ein bislang unbeachtetes literaturwissenschaftliches Interesse, welches an den Texten Brinkmanns seine spezielle Lektüre erproben könnte.

### Beschreibung, Entschreibung, Einschreibung

Die Problematisierung sprachlicher Ordnung erschließt uns die semantische Vielfalt des Begriffs »Schreibung«, von der ausgehend eine systematische Charak-teristik der polyphonen Schreibweisen entwickelt werden könnte. Einen Ansatz dazu bietet Foucault mit seinem Aufsatz *Le langage de l'espace*, wo er unter dem Gesichtspunkt der Erschreibung sprachlicher Ordnung neben anderen Texten auch die *Description de San Marco* von Michel Butor untersucht. Im Grunde genommen handelt es sich bei diesem im Jahre 1963 publizierten Text von Butor um eine Art Reisebericht, in dessen Mittelpunkt die Kathedrale San Marco in Venedig steht. Dennoch gibt Butor keinesfalls eine Beschreibung im engeren Sin-ne, kein Abbild der Kathedrale; das Geschriebene ist bei ihm keine Reprodukti-on des Sichtbaren. Was nach Foucaults Meinung Butor in seinem Text über dessen Inhalt hinaus darzulegen versucht, ist der Umstand, dass die Ordnung des Sprechens der Ordnung der Dinge zugrunde liegt, dass also die Dinge gerade nicht vor der Sprache existieren. Für Foucault zeigt sich darin das zentrale Pro-blem, das sich Butor gestellt hat. In Butors Texten findet man die Beschreibung um sich selbst verdoppelt: Es handelt sich zugleich um eine geordnete Rede über das (gleichzeitig de-konstruierende und scheiternde) In-die-Ordnung-Setzen der Dinge. Das Verfahren besteht darin, die Dinge als »entdinglichte« Objekte der Rede darzubieten, die durch das Aufschreiben innerhalb eines vielschichtigen Raumes in eine Ordnung gebracht werden.

Für Foucault zeichnet sich hier ein neuer Problemzusammenhang ab: die Räumlichkeit der sprachlichen Ordnung. Es handelt sich jedoch nicht um eine strukturalistische Konzeption, der lediglich eine andere, »weniger offensichtliche« Herleitung zugrunde liegt, wie nur zu oft behauptet worden ist (Wunderlich

2000, 159). Der Raum spielt für Foucault insofern eine fundamentale Rolle, als die moderne Literatur nicht mehr den ursprünglichen, entzogenen Sinn einzufangen versucht (was durch die Bewegung einer Rückkehr zu beschreiben wäre). Statt dessen behauptet Foucault, dass die moderne Literatur den Raum der Differenzierung indiziert, wo die diskursiven Differenzen erst entstehen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Foucault eine sprachliche Distanz, eine Differenz, die sich in der Sprache selbst öffnet, als Existenzbedingung der modernen Literatur ansieht. Um diese fundamentale Differenz denken zu können, entwirft Foucault das Konstrukt eines nicht-signifikativen Seins der Sprache, das von der modernen Literatur als uneinholbares Außen konstruiert wird, welches wiederum von der signifikativen Rede ausgeschlossen werden muss, damit sie überhaupt signifizieren kann. Somit stellt sich für den Diskurs Literatur die Differenz zwischen dem nicht-signifikativen Sein der Sprache und der Signifikation als ursprünglich und unhintergebar dar. Die moderne Literatur zeichnet sich aus dieser Sicht insbesondere dadurch aus, dass sie den Zusammenhang von Bedingtheit und notwendigen Ausschluss, von diskursiver Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zur Darstellung bringt (dass sie also ihre eigene Existenzbedingung im Sprechen gleichsam aus einer Distanz heraus reproduziert) – aber nicht vermittels einer Repräsentation, sondern vermittels einer Indikation.

Dieses Problem der Darstellung findet man bei Butor auf eine besondere Art und Weise inszeniert, indem zwei verschiedene Seinsweisen konfrontiert werden (Dinge und Wörter, Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten), die in einem Prozess des Ordners (der Signifikation) gleichzeitig zueinander finden und auseinanderfallen. Um diese simultanen Bewegungen zu veranschaulichen, thematisiert Foucault das Sprechen Butors vor dem Hintergrund gleichzeitiger Entschreibung (*déscription*) und Einschreibung (*inscription*).<sup>3</sup> Er zielt damit auf eine konkrete sprachliche Differenz ab, die er den Verfahren von Raymond Roussel entnommen hat. Dieser hat in seinen um die Jahrhundertwende verfassten Texte die Differenz zwischen Lautbild und Schriftbild sprachlicher Zeichen genutzt, um eine weitere, vor allem aber sinnhafte Differenz, nämlich die zwischen Form und Bedeutung, zu produzieren. Dies gelang ihm durch die schriftbildliche Umkehrung eines einzigen Buchstabens (b zu p) innerhalb eines Satzes, der gänzlich aus Homonymen zusammengesetzt ist und der in der einen Bedeutungsvariante die Erzählung eröffnet, während derselbe Satz (im Wortlaut identisch, im Schriftbild aber um einen Buchstaben verändert) in einer zweiten Bedeutung die Erzählung beschließt. Diese Wiederkehr mit Abweichung, in der die Wörter dazu verurteilt sind, nie zu sich selbst zurückkommen zu können, sondern unablässig in sich selbst gespalten werden, eröffnet einen Raum von Differenzen und Distanzen, auf den auch Butors literarische Unternehmungen im Versuch, auf verschiedenartige Weise sprachliche Ordnung zu erstellen, unablässig verweisen.

3 Vgl. dazu das französische Original (Foucault 1994, 412). Die deutsche Übersetzung (*Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*; Bd. 1) übersieht diesen Zusammenhang völlig und lässt die für das Textverständnis überaus wichtige Unterscheidung zwischen *description* und *déscription* unbeachtet; beides erscheint als *Beschreibung*.

Foucaults Spiel mit dem *accent aigu*, das mit seiner Präsenz die *Descriptions* Butors an einer entscheidenden Stelle auftrennt, um ihr Verfahren zu markieren, weist auf die vielfältigen Bewegungen hin, die simultan im Schreibprozess als einem Prozess der Herstellung von Ordnung und Sinnproduktion ablaufen, wobei Foucault den Begriff der *écriture* weitaus differenzierter entfaltet als viele derjenigen, die diesen Begriff ebenso uniform wie inflationär gebrauchen.

Gleichzeitig wird die philosophische Relevanz einer Dekonstruktion deutlich. Die Dekonstruktion von Ordnung umfasst in diesem Fall, bezogen auf das Schreiben, mehrere Aspekte: erstens die Erstellung einer Ordnung (das Erschreiben von Ordnung), zweitens die Selbstreflexion dieses Strukturierungsprozesses (beispielsweise als »strukturalistische Tätigkeit« oder als Einschreibung) und drittens die gleichzeitige Herausstellung einer Diskrepanz, die das Fehlschlagen der ersten Bewegung sichtbar macht. Während sich der strukturalistische Begriff der *écriture* ausschließlich auf die Strukturierung von Sinn und deren Selbstreflexion beschränkt, wird hier ein dritter Aspekt (als Entschreibung) mitbedacht, der im Folgenden im Übergang zu einer neuen Perspektive konzipiert werden soll.

Die Entschreibung wird zum einen durch das Auseinanderfallen von Wörtern und Dingen sichtbar, also durch die Diskrepanz, die sich im Ordnungsprozess zeigt. Zum anderen artikuliert sie sich in einer Entleerung der Rede, als Verweigerung und Entzug von Sinn. Aus Foucaults sprachontologischer Sicht ist die moderne Literatur durch eine wesentliche Entleerung gekennzeichnet. In *Les Mots et les Choses* spricht Foucault davon, dass in der Moderne die Literatur das ist, »was das signifikative Funktionieren der Sprache kompensiert (und nicht bestärkt)« (Foucault 1971, 77)<sup>4</sup>, was nichts anderes heißt, als dass die moderne Literatur ein nicht-signifikatives Sein der Sprache indiziert und diese Indikation in einer um sich selbst verdoppelten Rede ausspricht, d.h. signifiziert. Es handelt sich also um eine Signifikation, die sich selbst die Signifikation entzieht, folglich um Zeichen, die zeigen, dass sie nicht zeigen.

Die Entschreibung, wie man sie bei Butor findet, kann in diesem Zusammenhang als ein diskursives Verfahren angesehen werden, dieses nicht-signifikative Sein der Sprache zu indizieren und gleichzeitig eine geordnete Rede über das Ungeordnete zu konstituieren. Wir haben es also mit einer Entschreibung zu tun, die nicht nur dazu da ist, den Sinn auszulöschen, um Konstruktionen des Absurden zu schaffen, sondern um gleichzeitig in die ordnende Rede (den Diskurs) ein nicht-diskursives Außen *inzuschreiben*. Was schließlich im Text zustande kommt, ist eine geordnete Rede über die Ordnung der Dinge, die das Ordnen, das sie vornimmt, zugleich durch die Markierung von Entschreibung und Einschreibung indiziert. Folglich hat man es mit einer verdoppelten Rede zu tun: Einerseits werden die Dinge *entdinglicht*, um zu zeigen, dass die Ordnung nicht in den Dingen liegt (Aspekt der Entschreibung), andererseits wird der Prozess des Ordnen als Einschreibung der Dinge in ein Tableau markiert, dessen Grundlage ein unbeschriebener Raum der Sprache ist (Aspekt der Einschreibung).

---

4 Das Original lautet: »A l'âge moderne, la littérature, c'est ce qui compense (et non ce qui confirme) le fonctionnement significatif du langage.« (Foucault 1966, 59)

## Das *Buch* als Objekt

Nach Auffassung Foucaults ist die moderne Literatur noch auf eine andere Weise dem Raum verschrieben: Denn wo sonst könnte diese Sprache siedeln, »wenn nicht in diesem *gebundenen Volumen*, welches das Buch ist?« (Foucault 2001, 538). Sowohl in seinen Reisebeschreibungen als auch in seinen Aufsätzen, die er in seinem mehrbändigen *Repertoire* vereint hat, hat sich Butor zur Aufgabe gesetzt, die Gesetze dieses Raumes zu formulieren. Reiseberichte wie *Le Génie du Lieu* und *Description de San Marco* versuchen gerade nicht, im gewöhnlichen Sinne Beschreibungen zu sein, der ein gewisses Vorbild, architektonisch oder empirisch, zugrunde liegt. Vielmehr durchläuft die Beschreibung »sämtliche Sprachräume, die mit dem steinernen Gebäude verbunden sind«:

ältere Räume, die es wiederherstellt (die von den Fresken illustrierten heiligen Texte), unmittelbar und materiell über die bemalten Flächen gelegte Räume (die Inschriften und Legenden), spätere Räume, die die Elemente der Kirche analysieren und beschreiben (Kommentare aus Büchern und Führern), von Wörtern aufgespießte benachbarte und einander entsprechende Räume, die ein wenig vom Zufall abhängen (Überlegungen von schauenden Touristen), nahe Räume, deren Blicke jedoch gleichsam der anderen Seite zugewandt sind (Bruchstücke von Dialogen). (Foucault 2001, 538)<sup>5</sup>

Diese verschiedenartigen Räume überlagern sich an dem Ort ihrer Einschreibung: Manuskriptrollen, Mauerflächen, auf denen Zeichen eingekritzelt wurden, Bücher, Tonbänder, Photoalben. Es ergibt sich ein dreifaches Spiel, in dem das Ding (die Kathedrale aus Stein) mit dem sprachlichen Raum zusammentrifft, und zwar am Ort des Aufgeschriebenseins, wo sich die Elemente zum einen entlang des Besucherweges und zum anderen entlang des Weges, den die Seiten des Buches vorgeben, verteilen. Foucault begreift gemäß diesem Spiel die *Description* Butors nicht als Repräsentation oder Reproduktion, sondern als »ein peinlich genaues Unternehmen, um dieses Gewirr unterschiedlicher Sprachen, das die Dinge sind, auseinanderzunehmen« (Foucault 2001, 539), als eine Entzifferung derjenigen sprachlichen Ordnungen, in denen die Dinge auf verschiedene Weise erscheinen, als zu entziffernde Schrift, als Hieroglyphe, als Bild, um alles »an seinen natürlichen Ort zurückzusetzen«, der eben nicht der Ort der evidenten Dinge ist, sondern der der geordneten Rede über die Dinge, und »um aus dem Buch den weißen Ort zu machen, an dem alle [Sprachen] nach ihrer *Ent-Schreibung* einen universellen Raum der Einschreibung wiederfinden können.«<sup>6</sup>

In den Texten Butors wird das *Buch* als derjenige Raum des Aufschreibens konzipiert (und gleichsam als Raum der modernen Fiktion), in dem Sprache die

5 »La *Description de San Marco* ne cherche pas à restituer dans le langage le modèle architectural de ce que le regard peut parcourir. Mais elle utilise systématiquement et à son propre compte tous les espace de langage qui sont connexes de l'édifice de pierres: espaces antérieurs que celui-ci restitue (les textes sacrés illustrés par les fresques), espaces immédiatement et matériellement superposés aux surfaces peintes (les inscriptions et légendes), espaces ultérieurs qui analysent et décrivent les éléments de l'église (commentaires des livres et des guides), espaces voisins et corrélatifs qui s'accrochent un peu au hasard, épinglés par des mots (réflexions des touristes qui regardent), espaces proches mais dont les regards sont tournés comme de l'autre côté (fragments de dialogues).« (Foucault 1994, 411)

Dinge zu einem Diskurs formiert und in dem gleichzeitig dessen Konstitutionsbedingungen (der Differenzierungsraum dieses Diskurses) indiziert werden. Dazu ist es nach Foucaults sprachontologischem Verständnis erforderlich, das *Buch* als einen unbeschriebenen Raum (als einen »weißen Raum«) sichtbar werden lassen, der im Zuge einer Entschreibung (dé-description) als Raum der universellen Einschreibung (inscription) hervortreten kann.

Die simultane Entschreibung der Dinge und Einschreibung der *Dinge* als gesprochene in eine Rede- und Sinnordnung macht zugleich das *Buch* als ein materielles Volumen diskursiver Ereignisse sichtbar, in dem diese gleichzeitige Ent-Ein-Schreibung stattfindet. Eine solche Konzeption bedeutet jedoch einen Angriff auf die Kategorie »Buch« und zieht deren Infragestellung nach sich, was sich an dem Text *Mobile* von Butor verdeutlichen lässt.

Dieser Text Butors besteht in einer Anordnung, die dem *Buch* in gewisser Weise widerstrebt; in einer Ansammlung von Sätzen, Zitaten, Auszügen, die Seiten nicht ausnutzend, über einen zu umfangreichen Gegenstand (die Vereinigten Staaten von Amerika), dessen Teile (die einzelnen Staaten) in alphabetischer Reihenfolge präsentiert werden. *Mobile* ist weniger ein Notizbuch subjektiver Eindrücke, was man von Reiseimpressionen erwarten könnte. Dennoch handelt es sich durchaus um eine »durchdachte Komposition«, wie Barthes behauptet, die nicht aus Nachlässigkeit der Idee des Buches widerspricht und deren Material die Typographie ist (Barthes 1969, 86). Barthes konzentriert seine Betrachtungen vorrangig auf die Erschütterung der graphischen Normen, wenn er das Schriftbild nachzeichnet: isolierte Wörter, die sich über eine Seite verteilen, Einsatz von Kursiv oder Großbuchstaben ohne sichtlichen Zweck, Zerschneiden der Satzlinie, Gleichstellen von Wort und Satz in ihrer Bedeutung und ihrem signifikativen Wert.

Was zunächst unter dem »Buch als Objekt« zu begreifen ist, beschreibt Butor als das typographische Arrangement einer kontinuierlichen Rede in einem dreidimensionalen Raum (Butor 1965, 121). Die traditionelle Auffassung des Buches setzt zwei Prämissen voraus: erstens den Zusammenhang von Typographie (Form) und Gehalt und zweitens die Kontinuität der Rede (das traditionelle Buch entwickelt und verknüpft Gedanken bzw. Aussagen). Ein solches »*Buch als Objekt*« fällt laut Barthes materiell mit dem »*Buch als Idee*« zusammen, d.h. die Drucktechnik koinzidiert mit der literarischen Institution, »so daß einen Angriff auf die materielle Regelmäßigkeit unternehmen, ein Attentat auf die Idee der Literatur begehen heißt« (Barthes 1969, 87). Der Angriff richtet sich folglich gegen das Verständnis der Typographie als Garantie für den Gehalt und als formales Arrangement für die Bedeutung.

Die Bestrebung einer textualistischen Literaturwissenschaft läuft bekanntlich darauf hinaus, möglichst viele Zeichen zu sammeln, um sie einem Deutungspro-

---

6 Die Übersetzung wurde entsprechend von mir verändert und die Veränderung hervorgehoben. Die ganze Passage lautet im Original: »La *description* ici n'est pas reproduction, mais plutôt déchiffrement: entreprise méticuleuse pour déboîter ce fouillis de langages divers que sont les choses, pour remettre chacun en son lieu naturel, et faire du livre l'emplacement blanc où tous, après dé-description, peuvent retrouver un espace universel d'inscription.« (Foucault 1994, 412)

zess zuzuführen. Der Text besteht ihrer Ansicht nach aus einem Gefüge von Differenzen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen ausstreuen: der Lexik, der Orthographie, der Phonologie und schließlich auch der Typographie. Aber alle diese Differenzen dienen dazu, eine semantische Unterscheidung zu ermöglichen. Die Auffassung vom *Text* setzt stets die Existenz entzifferbarer und speicherbarer Bedeutungsträger voraus. Doch mit dieser Prämisse entgeht den Textualisten der Aspekt der Entschreibung.

Butor versucht (man könnte meinen gegen die Auffassungen etablierter Textinterpreten), die Funktion der Typographie als Garantie für einen Gehalt zu suspendieren und die Kontinuität der Rede in diskontinuierliche Anordnungen aufzulösen. Die Idee des Buches wird damit zerstört. »Entschreibung« meint damit zweierlei: zum einen, dass der Raum der weißen Buchseite sichtbar gemacht wird, in den sich die Zeichen einschreiben können, aber mit der Konsequenz, dass die Funktion des Buches als Vermittler eines Logos bzw. eines Sinns zurücktritt (somit auch seine referenzielle Funktion); zum anderen, dass das Buch, wie Lyotard<sup>7</sup> es ausdrückt, »zum Opfer oder Komplizen libidinöser Vorgänge« (Lyotard 1986, 131) wird. Der Träger und seine Bearbeitung treten in den Vordergrund. Der Austragungsort, d.h. das Feld dieser libidinösen Vorgänge ist die Typographie (der Satzspiegel, der Drucksatz, das Buch mit seinen Seiten und Zeilen).

Diese Veränderung charakterisiert die Texttheorie der 70er Jahre mit ihrer Hinwendung zur *Körperlichkeit* und der Thematisierung der *Lust am Text*. Allerdings wird durch die in der Literaturwissenschaft etablierte Textpraxis diese entfesselte Körperlichkeit wiederum in Sinnstrukturen zurückgeholt, ohne dass die Körperlichkeit in ihrer Heterogenität erfasst wurde, nämlich sobald man Texte nach einem »zweiten Sinn« befragt. Das ist der Fall, wenn sprachlichen Formen als signifikativ für libidinöse Ströme aufgefasst werden – zwar nicht als Zeichen, aber als Symptome.

Gerade an diesem Punkt gewinnt das Werk Brinkmanns an Relevanz. Dem erfahrenen Brinkmann-Leser werden grundsätzliche Bezüge sicher nicht entgangen sein: die Einschreibung des Buches als Objekt durch die Benutzung einer Typographie, welche die Materialität des Buches hervorhebt; die Einschreibung der Körperlichkeit durch die Markierung des Libidinösen und des körperlich Sinnlichen. Brinkmanns Strategie der Entschreibung stellt jedoch eine gewisse Radikalisierung dar, denn die Entschreibung schließt bei ihm die konsequente Ablehnung sprachwissenschaftlicher und textualistischer Kategorien wie Ausdruck, Sinn, Kommunikation ein, kurz die Entschreibung der *Schrift*. Darüber hinaus erhält die Sprachontologie bei Brinkmann eine neue Dimension, die ihr von ihren Theoretikern her nicht eigen ist: die Körperlichkeit.

---

7 Der Artikel erschien zuerst als Beitrag zum Colloquium in Cerisy zum Werk von Butor (Paris 1974) unter dem Titel *Faux-fuyant dans la littérature* und wurde anschließend im Band *Rudiments paiens* (Paris 1977) veröffentlicht.

## Ent-Schreibung der Schrift

Die von Brinkmann als Tagebuch deklarierten *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* sind ein als Buch publiziertes Typoskript, getippt auf der Schreibmaschine, durchsetzt mit Zeitungsausschnitten, Bildern, Überschriften, gespickt mit Tippfehlern; Korrekturen, Unterstreichungen, Kommentare, Dialoge, Comics, Berichte von Skandalen, Attentaten, Flugzeugabstürzen. Die Perversion dieses Textes liegt zunächst in einer Umfunktionierung des *Buches*, die im Leerlauf eines signifikativen Sprechens sichtbar wird: »Frage nach'm Sinn? Also Was? Von anderen geklauter Sinn und so reduziert bis zur eigenen Bedeutungslosigkeit.« (Brinkmann 1987, 86)

Das *Buch* als Objekt lässt eine Oberfläche von Fluchtlinien und Intensitäten in Erscheinung treten, »die nichts verbirgt und nichts bezeichnet« (Lyotard 1986, 131) oder nur seinen eigenen Leerlauf signalisiert: Inmitten der Zerstückelung und Auslöschung des Sinns finden sich bei Brinkmann Hinweise auf diese Auslöschung (denn selbst der Nullpunkt der Kommunikation ist auf Kommunikation angewiesen): »Der Wahnsinn der Kommunikation unter den gegebenen Umständen heißt: Wörter.« (Brinkmann 1987, 12)

Dieser »Wahnsinn« wird an den Wörtern selbst demonstriert. Die Rede, zerrissen durch die das Auge anspringenden Überschriften und Bilder, ist eher *fiktionslos*. Sie spricht von sich selbst als »endloses Gefasel und wirre Zeichen und ruckartige Gesten« (Brinkmann 1987, 161); sie berichtet von Geschichten, wie sie sich in einem Hausflur finden, auf der Straße oder auf der Titelseite der Abendzeitung; Geschichten, die eintauchen in das Unfabulöse, Alltägliche. Phantom-Geschichten, in denen die Fiktion selbst zum Phantom wird. Statt von Fiktion (im herkömmlichen Sinne) ist deshalb von *Erkundungen*, von *Schnitten* die Rede, von der Dokumentation eines »Aufstands«.

Brinkmann erklärt, man müsse »von der Sprache wegkommen, um klar denken zu können« (Brinkmann 1988, 72). Er bezieht sich dabei auf Mauthner, der nachzuweisen versuchte, dass die Sprache als Erkenntnismittel untauglich ist. Für Brinkmann ruft die Sprache nicht nur einen verbalen Widerspruch hervor, sondern vor allem einen sinnlichen Widerspruch: Die zähen Bedeutungen der Wörter und Bilder sind es, die laut Brinkmann den »taktile Kontakt mit der Umgebung« verhindern (Brinkmann 1987, 75). Brinkmann hält Mauthners Sprachkritik für problematisch, weil sie statt bei der Wahrnehmung beim sprachlichen Ausdruck ansetzt. So ist für Mauthner das Primat der Sprache und die Identität von Sprache und Denken unumstößlich: »Was in uns denkt, das ist die Sprache; was in uns dichtet, das ist die Sprache.« (Mauthner 1923, 42)

Brinkmanns Dokumentagen brechen diese Identität auf, indem sie die Schrift als kontinuierliche Rede, als Anordnung und Entwicklung zerschneiden: »(sprachen Wörter, die auf der Oberfläche der Körper zerplatzten / wie Blasen, an die Oberfläche der Körper gestiegen/ ist/ und sprachen)/« (Brinkmann 1988, 149). Dieser Gesichtspunkt wird besonders an dem deutlich, was ich Brinkmanns *Wort-Bild-Dokumentagen* nennen möchte. Mit dem Begriff »Dokumentage« beabsichtige ich insbesondere auf die Technik der Montage von Bildern (»Schnitte:

Und Fortsetzung/«, »(:&Forts./Schnitte)« (Brinkmann 1988, 149) als auch auf den Charakter der Dokumentation hinzuweisen: Erkundungen und Report, um die Erfahrung des Aufstands zu präzisieren.

Die dazu vorgenommene Entschreibung der *Schrift* vollzieht sich zunächst als Desemantisierung und zugleich als Versinnlichung von desemantisierten Zeichen (sowohl von sprachlichen Formen als auch von Bildern). Die Zeichen werden in ihrer Materialität ausgestellt: typographische Abweichungen, mit der Hand eingefügte Korrekturen, Anstreichungen, Unregelmäßigkeiten im Satzspiegel; asymmetrisch bevölkern die Buchstaben die weißen Seiten; verwischte Bilder lassen nur Schattierungen, Kontraste erkennen. Man könnte meinen, es werde versucht, die »Stimmbänder der Schrift« sichtbar zu machen:

betrunken in die Nacht gestammelt / wirre Laute, die aus dem Fleisch kommen / wegspringende Wörter / ein langer Zug von Vorstellungen, alle von Gedanken zerfetzt / Euphorie einer Angst? Treibt die Kehlmuskeln und Stimmbänder zu rasender Geschwindigkeit an / Woran sind Sie interessiert? Bloß schnell weg aus dieser vergammelten Schau. / Diese Nächte, die durch das Unterbewußtsein geistern /: springende Sekunden, ein stolperndes Tasten nach einem Sinn.// (Brinkmann 1987, 86)

Wenn die Zeichen als *materielle* Träger ausgestellt werden, so jedoch nicht nur als Träger von Botschaften, sondern von »Bearbeitungen«. Dass dabei das »Buch« als »Opfer oder Komplize libidinöser Vorgänge« (Lyotard 1986, 131) in den Vordergrund rückt, ist nur die eine Seite. Die ausgestellte Bearbeitung des materiellen Trägers macht aus der Schrift kein Medium der Vermittlung, sondern eines der Aneignung, des Gebrauchs. Das Zeichen bekommt etwas Dinghaftes; es wird zum Objekt von Gewalt.

Wenn in diesem Zusammenhang von einer Versinnlichung die Rede war, dann nicht, weil die Bilder und Collagen durch ihre obszönen Inhalte erregen. Aber aufgrund ihrer visualisierten Objekte zwingen sich die Bilder dem Blick auf und lassen das betrachtende Subjekt erkennen, dass es selbst im Anblicken der Bilder zum Objekt wird. Brinkmanns Dokumentationen machen die Objektivität des Subjekts bewusst, indem sie das Subjekt mit den Produkten und Produktionen der diskursiven Ordnung konfrontieren.<sup>8</sup>

Von den Wörtern und Bildern geht die Aufforderung aus, sich mit ihnen zu identifizieren. Das Subjekt wird im Zuge einer Anrufung einer Ordnung unterworfen. Die Ordnung produziert unablässig Identifikationsmuster, die das Subjekt objektivieren. Subjektconstitution ist folglich immer gleichzeitig eine Objektivierung. Im Prozess der Subjektconstitution indizieren Brinkmanns Dokumentationen gleichzeitig einen Raum, wo die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt noch nicht besteht. Dieser Raum ist der Bezugspunkt des Sprechens, welches das Subjekt »durch einen Nebel an flimmernden Bedeutungen und ge-

<sup>8</sup> Lehmann bringt Brinkmanns Schreibweise mit der »Wahrnehmungsrevolution« in Zusammenhang, »wie sie die Bildmedien in den sechziger und siebziger Jahren durchzusetzen begann« (Lehmann 1995, 202) und stellt darüber hinaus eine Beziehung zur »dezentrierte[n] Genauigkeit« des *Nouveau Roman* her (Lehmann 1995, 203).

spenstischen Stimmen« (Brinkmann 1987, 75) treibt; eine Bewegung, die, wie Brinkmann es ausdrückt, das Selbst von sich selbst abhält. Das Subjekt irrt

[d]urch ein Labyrinth an gespenstischen Gesten und Worten, durch sinnlose Unterhaltungen, zuckenden Reflexen in den Gesichtern, durch zerfallene Spiegelsäle der Augen und verzerrten Körperausdruck tastete ich mich weiter. / Durch Gesichter wie öde Hallen voller lärmender, rattern-Groschenautomaten, durch obszöne Laute und bettelnden Drohungen, durch Gänge und Flure und lichtlosen Hinterhöfen voller vergangenem Gemümpel, durch lichtlose Flecken und durch leere, zerfallene Körper [...]. (Brinkmann 1987, 75)

Bei den Dokumentagen handelt es sich im Grunde um den Versuch, das geordnete Sprechen zu durchdringen, aber nicht, um zu einem anderen Zustand zu gelangen (einem authentischen womöglich oder dem Zustand der Dinge, befreit von einer sprachlichen Hülle), sondern um das Ungeordnete in der Ordnung zu indizieren.

Wie ist in diesem Zusammenhang der Aufstand zu verstehen, der im Titel erwähnt wird? Brinkmanns Dokumentagen inszenieren einen Aufstand der Zeichen und Bilder gegen die Praktiken ihres Gebrauchs. Aus diesem Blickwinkel erhalten das Flimmern der Bedeutung und die Übergriffe der Bilder auf das betrachtende Subjekt ihre Funktion. So in *Rom. Blicke* die verschwommenen Schnappschüsse aus der Bahn, die Typoskripte persönlicher Briefe, Postkarten, Stadtpläne mit eingezeichneten Gängen; so in *Schnitte* die touristischen Hochglanzphotos, die sich neben Aufnahmen von grauen Häuserblocks und Hinterhöfen vollgefüllt mit Müll, Kadavern reihen; und so in den *Erkundungen* die Blutspuren vor kahlen Häuserwänden, die verwackelten Selbstportraits, die aufgespießten Menschenköpfe, das Geld verschlingende Reklamemodell, die großen Brüste und nackten Geschlechter: die wilden und exakten Körperhythmen.

»Ist Alles Wahnsinn!/ (und der Wahnsinn ist so normal!« (Brinkmann 1987, 113) Was hier zur Darstellung kommt, ist vor allem der erdrückende Überfluss an Wörtern und Bildern, die Überproduktion von Träumen, Alpträumen, Körpern, Texten, die Produktion einer Unordnung, die zur Ordnung gehört. Die Bilderflut, die Zeitungsartikel und Groschenhefterotik geben zu verstehen, dass die Obszönitäten und Vulgarismen keine Tabubrüche um ihrer selbst Willen sind, sondern die geordnete Unordnung der Ordnung. Damit sprengt die Darstellung den Rahmen der Repräsentation.

Gewöhnlich wird den *Erkundungen* die Erzeugung einer Distanz zu den internalisierten Normierungen des Kultursystems unterstellt. Aber dies impliziert die vorgeordnete Haltung eines sprechenden Subjekts und einen emphatischen Begriff von Subversion. Die Dokumentagen legen nicht einfach die Ordnung bloß, sondern praktizieren eine Entordnung der kulturellen Ordnung und eine Ent-Identifizierung, wobei nichts unversucht bleibt, die Notwendigkeit dieser Entordnung zu verdeutlichen. Was damit ins Blickfeld rückt, ist die Art und Weise, wie die Ordnung eine geordnete Unordnung erzeugt und wie die gegenwärtige Ordnung Gegenstand von Macht ist; eine Beziehung, »zu kompliziert für Worte« (Brinkmann 1987, 78), d.h. für die von der herrschenden Diskursord-

nung hervorgebrachten Worte, denn sie werden durch jene Machtpraktiken produziert.

Brinkmanns Texte gehen weit über das Problem einer nicht-signifikativen Typographie hinaus. Die Dokumentage ist, wie es Brinkmann selbst formuliert, ein »Schaugeschäft« und »zeigt Macht in Aktion« (Brinkmann 1987, 81), d.h. Macht in ihrer Wirkung auf das Subjekt: Objektivierung, Ich-Auflösung. »Die Erfahrung der Ich-Auflösung in allen Stadien durchgemacht/diese schäbige und zufällige Identität, dieses Eingesperrtsein durch einen Zweiten, der mich in dieser zufälligen Identität sieht.« (Brinkmann 1987, 117) Die Bilder halten den Blick fest im Griff und die Wörter erzählen das Schauspiel einer von Worten und Bildern erzeugten Wirklichkeit, die den Individualismus zum Diktat erhebt: fabrizierte Träume, Lust in der Gewalt, Tod und Pornographie. »Komm her und friß eine Kugel« (Brinkmann 1987, 110).

In ihrer Gewalt, die sie transportieren, repräsentieren die Bilder nicht, bedeuten die Wörter nicht: statt dessen indizieren sie das Ordnen der Ordnung durch Macht. Sie machen die Bedingtheit der diskursiven Ordnung durch Objektivierungspraktiken und Machttechniken sichtbar. Was die *Erkundungen* tatsächlich erkunden, ist der Punkt, an dem die Ordnung in ihrer Überproduktion aussetzt (im Nichts an Sinn, im Nichts an Lust, in der Präsenz des Todes) und von dem aus die Organisation bzw. Formation dieser Ordnung untersucht werden kann, und zwar nach ihren Bedingungen und Regelmäßigkeiten. Sie weisen auf, um welchen Preis die diskursive Ordnung zeigt und inwiefern die Produktion von Sinn zugleich eine Unordnung erzeugt: Entropie. Die Dokumentagen sind deshalb zugleich »Nachrichten-Magazin«, »verrecktes Traumbuch« und »Totenbuch« (Brinkmann 1988, 5), aus dem ein schriller Schrei der Zeichen (der »Schrei eines Schmetterlings«) dringt, deutungslos.

### Die Ent-Häutung der Sprache

In dem vorliegenden Aufsatz habe ich den Versuch unternommen, die an Brinkmanns Texten zu beobachtende Sinnverweigerung nicht als eine ideologisierende Gegenwarts kritik zu werten, sondern sie als Eröffnung einer neuen Thematik aufzufassen und der Lektüre mit dem Rekurs auf Butor und Foucault eine entsprechende (sprachontologische) Grundlage zu geben. Dieser Richtung folgend, war ich deshalb bestrebt, die deutungslosen Zeichen nicht wieder mit Sinn (ob allegorisch oder ideologisch) aufzuladen, sondern sie in ihrer Existenz zu befragen. Indem ich in meiner Lektüre bei der Entschreibung angesetzt habe, standen nicht mehr die Möglichkeitsbedingungen von Sinn bzw. die sinnstiftenden Prozesse im Mittelpunkt meiner Betrachtung. Von Interesse wird statt dessen das, was in der Unterbrechung des Sinns zutage tritt. Brinkmanns Antwort ist nicht minder radikal: »Es ist der Körper, der in den Wörtern explodiert.« (Brinkmann 1975, 56)

Das explosive Inerscheinungtreten der Körperlichkeit wird durch eine schockschmerzlose Inszenierung der Gewalt hervorgerufen, die weniger die Lust des Subjekts offenbart, als vielmehr dessen Objektwerdung in der Welt von Lust und

Begehren demonstriert. Diese Welt, entgrenzt durch permanente Überschreitungen, bietet dem Subjekt keine Zufluchtsräume mehr, sondern liefert es der fortlaufenden Entgrenzung aus. Die einzige Abwehr bestünde darin, sich nicht mehr zu wehren, obgleich jede Reaktion als Widerstand begriffen werden könnte – gleichwohl aber auch als Anerkennung des Zustands.

Diese Welt unumschränkter Affirmation führt Brinkmann vor Augen, indem er den Verlust der Schutzzonen, die einst der Subjektivität eingeräumt wurden, nicht bloß konstatiert, sondern sie selbst unablässig niederreißt, um klarzustellen, dass die in der Literatur errichteten Schutzdämme vor der Wirklichkeit, die man Imagination und Fiktion hieß, ein für allemal verloren sind. Die Literatur ist nicht Fiktion: Sie konstruiert unablässig Fiktionen von sich selbst. Das Subjekt ist dem Wortwucher und der Bilderflut schutzlos ausgeliefert – »offen nach allen Seiten / und schutzlos preisgegeben« (Brinkmann 1966, 77).

Zurecht hat man Brinkmanns Spätwerk als »Röntgenbild unserer *Angst-Landschaften*« (Schweikert 1981, 83) bezeichnet, da es mit leeren Wiederholungen und Wortphrasen versucht, uns die blendende Helligkeit vor Augen zu führen, die uns zugleich sehen lässt und blind macht. Statt eine neue Utopie zu entwerfen oder eine alte weiter zu vor sich herzuschieben, seziiert Brinkmann die Sprache. Wie der Körper durch die auf ihn einströmenden Wörter und Bilder umzingelt und vergewaltigt wird (Brinkmann 1975, 170), vergewaltigt Brinkmann die Sprache: »Die Wortidyllen haben Häute. Man muß sie abziehen.« (Brinkmann 1975, 120)

Der Sprache die Haut abziehen. Mit anderen Worten, der Sprache die Sinnsschichten herunterziehen; die Sprache in ihrer Ordnung (Grammatik, Syntax, Semantik) zertrümmern, um ihren mundtoten, stummen Träger sichtbar werden zu lassen. Brinkmann benutzt spezielle Techniken, um einen Textkörper als materiellen Träger zu akzentuieren. Indem zuerst die Form vom Gehalt (dem Sinn) getrennt wird, kann anschließend der Textkörper als Träger von Bearbeitungen sichtbar gemacht werden, wodurch er dem Leser als ein immer schon fragmentierter Körper präsentiert wird wie in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss oder aber als eine rissige Haut wie im Spätwerk von Brinkmann: als eine mit der Schreibmaschine gehämmerte Zeichenoberfläche, deren Schriftgestalt heute schon fremdartig anmutet; dazu Linien und Furchen, die Brinkmann mit seiner Hand zog. Typographisch stellen Brinkmanns Texte ein zerfurchtes Feld von Zeichen dar. Doch das Zeichen ist hier nicht etwas, das sich leicht objektivieren ließe (beispielsweise als Materialität der Sprache, als Gegenstand des Begehrens und der Macht). Der Zeichenkörper widerstrebt gewissermaßen einer wissenschaftlichen Objektivierung: Er wird für die Textwissenschaft unzugänglicher gemacht. Brüche in den Textcollagen werden beispielsweise durch »/« markiert, während ihr Zitatcharakter durch ein vorangestelltes »:"« gekennzeichnet werden. Das Resultat ist weniger eine formale Distanzierung des wissenschaftlich betrachtenden Blicks, als vielmehr ein Ineinanderfallen von Form und Inhalt. Je mehr sich Brinkmanns Textcollagen selbst zitieren (indem sie ihre Techniken des Schnitts aus dem gleichnamigen Text Schnitte entlehnen

und damit unablässig wiederholen), je weniger lassen sie sich nach wissenschaftlichen Regeln zitieren und philologisch verwerten.

Die Literaturwissenschaft kennt an diesem Punkt oft nur eine Ausflucht. Der als geschundener Körper markierte Text wird als Analogie für das vergewaltigte Subjekt gelesen. Diese Analogie über den textuellen Spiegelkörper mutet allerdings wie ein Kurzschluss oder eine Schockreduzierung an. Brinkmann wirkte dieser fachwissenschaftlichen Entsorgung im Vorhinein entgegen, indem er eine zweite, gleichermaßen aggressive Rede in seine Textkonvolute integrierte, die sich vehement dagegen sträubt, den Körper, wie er bei Brinkmann konstruiert wird, als eine Prothese und damit als Verlängerung des reflexiven Geistes, dessen Erfassungsvermögen durch die Bilderfluten gewaltsam begrenzt wird, aufzufassen. An dieser Stelle wird ein wichtiger Unterschied zu neueren literaturgeschichtlichen Tendenzen deutlich: Während in der Gegenwartsliteratur (insbesondere in der Literatur der 90er Jahre, bei Wolfgang Hilbig und Heiko Michael Hartmann) dem Körper die Fähigkeit zuerkannt wird, den Puls der Zeit authentisch zu erspüren, da am Körper die Zeichen abgelesen werden können, die der reflexive Geist nicht mehr wahrzunehmen vermag, interessiert sich Brinkmann für eine Körperlichkeit, die in der Gewaltanwendung in Erscheinung tritt. Der gemartete Körper, den Brinkmanns Texte zur Darstellung bringen, weist nicht über sich selbst hinaus auf einen Zustand der Realität, der ansonsten verschlossen bliebe. Ich halte in diesem Zusammenhang die Behauptung für unzulässig, dass der zstückelte Bildtext auf »reale Verletzungen« verweise, für die Brinkmann angeblich die schmerzhaft erfahrenen physischen und psychischen Zumutungen der Realität verantwortlich mache (Späth 1989, 115). Statt dessen favorisiere ich die Kohärenz einer Lektüre, die den Körper gerade nicht zum Lakmusstreifen für unser eigentliches Befinden macht. Weit entfernt davon, das Denken außer Kraft zu setzen, fordert uns Brinkmann, indem er seine Texte der signifikativen Funktion von Zeichen widersetzen lässt, zu einem anderen Denken auf, das sich von der Dynastie ihrer Signifikation losreißt und den gepeinigten Körper nicht rücklings zum Komplizen der Vernunft werden lässt: Denn man muss von der Sprache wegkommen, um klar denken zu können.

Hier gilt es deshalb mit einer anderen Konzeption anzusetzen. Die *Einschreibung* bietet dazu einen produktiven Zugriff insofern, als die Sinnverweigerung, konzeptualisiert man sie auf einer sprachontologischen Grundlage, in Hinblick auf eine Sprengung der Repräsentation problematisiert werden kann. Was sich dann als einzigartig an den Dokumenten von Brinkmann erweist, ist eine *Indikation* von Körperlichkeit, die über die Konstruktion eines zerschundenen Textkörpers erfolgt (daher die besondere Rolle der Typographie). Genau das scheint mir tatsächlich das Besondere an den Texten Brinkmanns zu sein und der Lektüre mit all ihren Aspekten der Sinnverweigerung, Auslöschung des Subjekts (das zugleich das Subjekt der Repräsentation ist) und der inhumanen Gewaltdarstellungen eine Kohärenz zu geben. Quasi als ein Zwischenraum wird im Text ein zerfurchter Textkörper konstruiert, der im Zuge einer Darstellungsverdopplung (zugleich diskret hinweisend und schockierend überdeutlich verweisend) eine Körperlichkeit indiziert, die sich dem Zugriff der Vernunft entzieht:

der Körper nicht mehr als Utopie oder reflexives Medium, sondern als Heterotopie.

### Bibliographie

- Barthes, Roland: Literatur und Diskontinuität. Über *Mobile* von Michel Butor, in: Literatur oder Geschichte, Frankfurt/Main 1969, 85-100. [zitiert als: Barthes 1969]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Ohne Neger. Gedichte 1965, Berlin 1966. [zitiert als: Brinkmann 1966]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos des Autors, Reinbek 1975. [zitiert als: Brinkmann 1975]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Reise Zeit Magazin, Reinbek 1987. [zitiert als: Brinkmann 1987]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Schnitte, Reinbek 1988. [zitiert als: Brinkmann 1988]
- Butor, Michel: Das Buch als Objekt, in: ders.: Repertoire 2. Probleme des Romans, München 1965, 117-146. [zitiert als: Butor 1965]
- Foucault, Michel: Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966. [zitiert als: Foucault 1966]
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main 1971. [zitiert als: Foucault 1971]
- Foucault, Michel: Dits et Écrits I, 1954-1988, Paris 1994. [zitiert als: Foucault 1994]
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits; Bd. 1, Frankfurt/Main 2001. [zitiert als: Foucault 2001]
- Lehmann, Hans-Thies: Schrift / Bild / Schnitt. Graphismus und die Erkundung von Sprachgrenzen, in: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Maleen Brinkmann, Reinbek 1995, 182-197. [zitiert als: Lehmann 1995]
- Lyotard, Jean François: Ausflüchte in der Literatur, in: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986. [zitiert als: Lyotard 1986].
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache; Bd. 1. Reprograf. Nachdruck der 3. Aufl. Leipzig 1923, Hildesheim 1967-69. [zitiert als: Mauthner 1923]
- Piwitt, Hermann Peter: »Rauschhafte Augenblicke«. Über Rolf Dieter Brinkmann: »Rom, Blicke«, in: Der Spiegel 38 (1979). [zitiert als: Piwitt 1979]
- Roussel, Raymond: Comment j'ai écrit certains de mes livres, Paris 1963.
- Schweikert, Uwe: Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns »Rom, Blicke« lesend, in: Text und Kritik: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, 83-89. [zitiert als: Schweikert 1981]
- Späth, Sibylle: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989. [zitiert als: Späth 1989]

- Walser, Martin: Über die Neueste Stimmung im Westen, in: Kursbuch 20. Über ästhetische Fragen, hg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt/Main 1970, 19-42. [zitiert als: Walser 1970]
- Witte, Bernd: Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann, in: Text und Kritik 71: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, 7-23. [zitiert als: Witte 1981]
- Wunderlich, Stefan: Michel Foucault und die Frage der Literatur, Frankfurt/Main 2000. [zitiert als: Wunderlich 2000]



ALEXANDRA RASSIDAKIS

## Negativierung von Welt: Dämonische Natur und gnostisches *Kenoma*

Natur ist in der jüdisch-christlichen Tradition die Schöpfung Gottes und daher makellos. In der Genesis wird sie als idealer Lebensraum des Menschen, als Garten Eden beschrieben.<sup>1</sup> In diesem fruchtbaren Baumgarten, der durch einen mächtigen Fluss bewässert wird, führt der Mensch ein geschütztes Leben in Harmonie mit der Natur, frei von Mühsal und in direkter Verbindung zu Gott. Durch den Sündenfall ist dieser vollkommene Garten und mit ihm die ideale Lebensform in die für immer verlorene Vergangenheit gerückt, bzw. er wird in die Zukunft projiziert, als jenseitiger Aufenthaltsort der erlösten Seelen. Die Vorstellung des Paradieses ist daher untrennbar verwoben mit der Erfahrung von Verbot und Verlust, sie trägt die Konnotationen von Sünde sowie der in die Vergangenheit bzw. Zukunft gerichteten Sehnsucht.<sup>2</sup>

Ausgangspunkt folgender Überlegungen ist die These, dass neben der positiven Auffassung von der Natur als göttliche Schöpfung die Vorstellung einer bösen und feindlichen Natur das abendländische Denken durchzieht. Im Folgenden sollen Momente dieser Negativierung von Welt in einigen zentralen theologischen bzw. philosophischen Diskursen des Abendlandes kurz skizziert werden. Diese Gedanken bilden den kulturgeschichtlichen Hintergrund vor dem im zweiten Teil einzelne literarische Texte unter dem Aspekt der Ablehnung bzw. Dämonisierung der Natur untersucht werden.

### Teil A

#### Die Perspektive des Sünders: Erbsünde und schwarze Galle

Es bietet sich an, die Ablehnung der Natur auf die jüdisch-christliche Lehre des Sündenfalls zurückzuführen: In der Theologie von Augustinus wird die Theorie der Erbsünde so weit ausgebaut, dass nicht nur die Menschen in aller Ewigkeit an ihren Folgen zu tragen haben, sondern die Natur im Ganzen in Mitleidenschaft gezogen wird (Augustinus 1974, 6: 27 f.). Interessant ist die Reaktion der Zeitgenossen auf diese Radikalität: Julian zufolge handelt es sich bei der Vorstellung einer Verderbtheit der Natur auf Grund der menschlichen Sünde um die Perspektive des Sünders, der seine eigene Verfassung auf die Natur projiziert.

---

1 Siehe Genesis: 2,4b-3,24 (Die Bibel 1986). Zur Entwicklung der Paradiesvorstellung siehe Frühe 2002.

2 Der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies kann bis in die Gegenwart nachgespürt werden. Vgl. die Studie von Rössner 1988. Rössner geht es allerdings nicht um die Naturvorstellungen, sondern um die Verknüpfung der Denkfigur mit dem mythischen Bewusstsein.

(Augustinus 1974, 6: 26-29; 3:3-5)<sup>3</sup> Für Augustinus ist das Grundmerkmal menschlichen Daseins die Ohnmacht, die sich in drei Hauptmomenten des menschlichen Lebens äußert: der Kindheit, der Sexualität und dem Tod. Die augustiniische Theologie der Erbsünde stellt somit eine Maßnahme gegen die Sinnlosigkeit des Daseins dar, sie ist eine ewig gültige Erklärung allen Übels, die zugleich, und dies ist vielleicht eine Erklärung für ihren Erfolg, eine Entlastung des Einzelnen bedeutet.

Allerdings darf nicht übersehen werden, dass sogar eine so absolute Vorstellung einer »gefallenen Natur«, wie sie Augustinus formuliert, an der positiven Einschätzung der ursprünglich göttlichen Schöpfung festhält.

Eine lange Tradition hat die Weltverachtung bzw. die Weltablehnung im abendländischen Melancholie-Diskurs: Schon früh in der Geschichte des Christentums wird die melancholische Verachtung der Natur als Sünde deklariert: Als *Acedia*, »Trägheit des Herzens«, nimmt sie ihren Platz unter den sieben Todsünden ein. Die *Acediosi*, die nicht in der Lage waren, die göttliche Pracht zu erkennen, kommen, wie uns Dante lehrt, in die Hölle:

e anche vo' che tu per certo credi  
 che sotto l'acqua ha gente che sospira,  
 e fanno pullular quest'acqua al summo,  
 come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.  
 Fitti nel limo, dicon: »tristi fummo:  
 nell'ære dolce che dal sol s'allegra,  
 portando dentro accidioso fummo:  
 or ci attristiam nella belletta negra.«  
 (Dante 1900, inferno, VII: 117-124)<sup>4</sup>

Auch in späteren Texten bleibt der Selbstvorwurf des Melancholikers, er sei nicht in der Lage, die Pracht der Schöpfung zu erkennen, ein gängiger Topos des Melancholie-Diskurses:

I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition, that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours... What a peace of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and in moving, how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension, how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals; and yet to me, what is that quintessence of dust? (Shakespeare 1982, 2.2: 292-308)

3 Zur Auseinandersetzung zwischen Augustinus und Julian von Eclanum siehe Pagels 1991, 261 ff.

4 »Und außerdem sollst du als sicher glauben, / Dass unterm Wasser Leute sind, die seufzen: / Sie lassen oben noch das Wasser sprudeln, / Wie dir das Auge sagt, wohin du schauest. / Gedrängt im Schatten sagen sie: »Wir waren / Elend im süßen, sonnenfrohen Äther, / Da wir im Innern Unlustnebel trugen. Jetzt müßen wir im schwarzen Kote bußen.« / Dies Lied hört man in ihren Kehlen gurgeln, / Sie können's nicht mit klaren Worten sagen.« (Dante 1990, Die Hölle, VII: 117-127).

Bei Goethe wird die Verneinung der Pracht der Schöpfung mit dem Vergänglichkeitstopos verbunden:

Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des Ewigen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabs. Kannst Du sagen: *Das ist!* Da alles vorübergeht? Da alles mit der Wetterschnelle vorübergeht, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach! in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird? [...] Und so taumle ich beängstigt! Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her! Ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer. (Goethe 1986, 61)

Die Ablehnung der Welt, sogar die ausdrückliche Negativierung der Natur, wird im Melancholie-Diskurs als Produkt einer je nach Kontext mehr oder weniger pathologischen Sichtweise präsentiert: Es handelt sich um ein gestörtes Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt bzw. zur Natur. Hierbei muss beachtet werden, dass der subjektive Aspekt im Melancholie-Diskurs immer stark betont wird, zumal Individualität und Abgeschiedenheit ein Charakteristikum des Melancholikers sind. Melancholische Beschreibung von Welt sagt demnach viel über den seelischen Zustand des Individuums aus, doch kaum etwas über die Welt an sich. Somit fungiert der Melancholie-Diskurs auch oder gerade wenn er zu einer negativen Weltsicht oder gar zu negativen Naturbeschreibungen führt, als Bestätigung – *ex negativo* – der positiven Schöpfung. Mit anderen Worten, der melancholische Blick braucht die positive Weltsicht, wenn nicht, wie bei Dante, Shakespeare oder Goethe den christlichen Schöpfungsgedanken als Folie, vor der er sich entfalten und zur Geltung kommen kann.

### Die Perspektive der Schlange: Gnostisches *Kenoma*

Demgegenüber kommt in der späthellenistischen Lehre der Gnosis eine Weltsicht zum Ausdruck, die sich auf die Vorstellung einer genuin bösen Natur stützt.<sup>5</sup> Gnosis ist die Lehre eines absoluten Bruches zwischen Gott und der Welt und somit der Gegenüberstellung eines weltfremden Gottes und einer negativen Natur. Anstelle des harmonischen und wohlgeordneten *Kosmos* der klassischen Antike tritt in dieser Tradition das *Kenoma*, das Reich der Leere. Es handelt sich um die misstratene Schöpfung eines unwissenden Demiurgen; in dieser Welt zu leben, kommt einem Albtraum gleich.

[...] so wie sie sich dem Schläfe hingeben und sich in wirren Träumen befinden: entweder ist es ein Ort, zu dem sie fliehen, oder sie sind kraftlos, nachdem sie einige verfolgt haben, oder sie sind in Schlägereien verwickelt, oder sie bekommen Hiebe, oder sie sind von hoch gelegenen Orten gefallen oder sie ziehen durch die Luft, obwohl sie doch keine Flügel haben. Andere Male wieder [ist es], als ob einige sie töten wollen, obwohl es aber

5 Als weiterführende Lektüre zur spätantiken Gnosis sei neben den klassischen Werken von Leisegang 1985 und Jonas 1964, 1993 auf die ausführliche Monographie von Rudolph 1994 sowie auf die interessante Untersuchung von Filoramo 1992 verwiesen.

niemanden gibt, der sie verfolgt, oder sie töten ihren Nachbarn, denn sie haben sich mit ihrem Blute besudelt. (Evangelium Veritatis 1995, 29:10-25)

Die Gegenseite bildet das *Pleroma*, das Reich der Fülle, Ort des unbekanntenen, unvorstellbaren Gottes. Der Mensch ist durch seinen Leib und seine Psyche an die missratene Schöpfung gebunden, sein Pneuma, der göttliche Funke jedoch stammt aus jenen anderen Sphären und erlaubt ihm daher, die Misere der Welt in ihrer Radikalität zu erkennen. Diese Sichtweise berechtigt den Gnostiker, den Wissenden, gegen jedes Gesetz dieser Welt anzugehen; man kann somit von einer metaphysisch legitimierten Anarchie sprechen, deren Kern der Mythos einer bösen, dämonischen Natur bildet. Paradigmatisch für diese Sichtweise ist die gnostische Auslegung der Vertreibung Adams aus dem Paradies: Die Schlange ruft den Menschen zur Besinnung, erinnert ihn an seine Herkunft und fordert ihn auf gegen den unwürdigen Schöpfer zu rebellieren. Aus der Perspektive der Schlange ist das Paradies nichts als die verfehlt Schöpfung eines bösen Gottes.<sup>6</sup>

Die Lehre eines gottfernen Kosmos entheiligt die Welt, bedeutet jedoch keineswegs ihre »Entwirklichung«,<sup>7</sup> weshalb sich in gnostischen Texten zahlreiche Beschreibungen der Welt und des irdischen Daseins finden. Dem radikalen Dualismus der Gnosis zufolge wird in der Welt nicht bloß die Abwesenheit des Guten, sondern das Reich des Bösen schlechthin gesehen. Die Welt ist also nicht nur »schlecht« im Sinne von unvollkommen, sondern aktiv dämonisch, positiv böse, und wird, der antiken Ästhetik gemäß, als Inbegriff des Hässlichen ausgemalt.<sup>8</sup> Eindrucksvoll und wortgewaltig sind die mandäische Beschreibungen der Welt und ihrer Bewohner:

Die Finsternis existiert durch ihre eigene böse Natur, [ist] heulende Finsternis, öde Dunkelheit [...]. Die Finsternis wurde mächtig und dehnte sich aus durch [...] die ganzen häßlichen Gestalten der Finsternis jeder Art und Gattung, männliche und weibliche der Finsternis; finstere weibliche, dumme, rebellische, zornige, wütende, giftige, widerspenstige, törichte, faulige, greuliche, schmutzige und stinkende. Einige unter ihnen sind stumm, taub, zugestopft, dumpf, stotternd, gehörlos, sprachlos, taubstumm, verwirrt, unwissend; einige unter ihnen frech, hitzig, stark, scharf, jähzornig, wollüstig, Kinder des Blutes, des sprühenden Feuers und fressenden Brandes. Sie sind Baumeister aller Bosheiten, Anstifter von Bedrängnis, die Mord begehen und Blut vergießen ohne Mitleid und Erbarmen. Sie sind Künstler aller Hässlichkeiten. (Mandäische Quellen 1995, GR XII: 6)

Hässlichkeit, übler Geruch und Missgestalt werden so zu den äußeren Merkmalen der Bösartigkeit der Welt. Diese Welt der Finsternis ist streng hierarchisiert und von der Heimarmene,<sup>9</sup> dem Schicksal, das als unerbittliches Gesetz alles Ge-

6 Über ihre konkrete Mythologie hinaus ist Gnosis eine Interpretationspraxis, eine Methode, sich Mythologien anderer Kulturkreise anzueignen und im Sinne der gnostischen Kosmologie und Anthropologie umzudeuten. Zu diesem gnostischen Gegen-den-Strich-Lesen siehe: Bloom 1980, 57-72.

7 Der Ausdruck stammt von Jonas, der von der »religiös eigentümlichen Akzentuierung und Kraftbesetzung« des Kosmos im gnostischen Dualismus spricht (Jonas 1964, 152).

8 Allerdings kann man die Faszination des Bösen, die von diesen detailreichen und geradezu schillernden Darstellungen ausgeht, nicht leugnen. Pauen spricht zu Recht von einer antiken »Ästhetik des Schreckens«, die sich außerdem in der Gattung der Märtyrer und den Heiligenlegenden jener Zeit wiederfinde (Pauen 1994, 40). Zu den ersten Asketen vgl. Gendolla 1991.

schehen bestimmt, durchwaltet. Es handelt sich also nicht um ein Ur-Chaos, sondern um eine strenge Ordnung, die deshalb umso unnachgiebiger und angsteinflößender erscheint.<sup>10</sup> Aus den sieben Planetenbahnen der Antike werden in der gnostischen Mythologie sieben Sphären, die die Welt umzingeln und jeweils von einem Dämon, einem *Archon*, beherrscht werden.<sup>11</sup> Dies ist das Reich Jaldabaoths, des Ober-Archons, der Inkarnation des Bösen schlechthin. Er ist der Demiurg dieser Welt und wird daher teilweise auch mit dem Gott des Alten Testaments gleichgesetzt. Ihm wird Hochmut und Unwissenheit zugeschrieben, denn er hält sich für das höchste Wesen und sein Reich für das einzige.

Die Gnosis ist zweifelsohne ein Kind ihrer Zeit, ein Produkt des Synkretismus, der die späthellenistische Epoche kennzeichnet. Daher sollen nun, nach dieser überaus knappen und einseitigen Darstellung (das eschatologisch-soteriologische Moment wurde ausgeklammert) der gnostischen Lehre, einige Grundmerkmale der Entstehungsepoche der Gnosis hervorgehoben und insbesondere auf den für sie charakteristischen Wandel im Weltbild des Menschen eingegangen werden.

Die Entwicklung der Lehren von Valentinus und Basilides, zweier der wichtigsten Vertreter der antiken Gnosis, fällt in die Regierungszeit von Hadrian und Antoninus Pius, in die letzte Phase der Kaiserzeit also, die den Kriegen Trajans ein Ende gesetzt und durch eine längere Periode des Friedens und der Stabilität das Aufblühen der Handelsbeziehungen zwischen Osten und Westen begünstigt hat. Wenn Dodds bereits hier Anzeichen des »Zeitalters der Angst« sieht, so bezeichnet er hiermit keine materiellen Nöte, sondern die Atmosphäre geistiger Rastlosigkeit, die durch den regen Austausch zwischen den Kulturen hervorgerufen wird. Gleichzeitig sieht er in der geistigen Unruhe der Zeit einen Vorboten für die sozioökonomische Instabilität, die mit Marc Aurel eintreten wird.<sup>12</sup>

Der materiellen Instabilität geht also eine Phase ethischer und geistiger Unsicherheit voraus, die sie gewissermaßen ankündigt. So findet Dodds in Longinus und Plutarch Vorboten der Zeit der Angst, die die Sicherheit der *Pax Romana*

9 Der Begriff stammt von den Stoikern, dort jedoch wird *Heimarmene* die Weltvernunft genannt, die sich in den über den Göttern thronenden Gesetzmäßigkeiten des Alls ausdrückt und identisch ist mit dem *Logos* (Sinn und Gesetz). Vgl. Dodds 1985, 67.

10 Blumenberg kommentiert: »Die Gnosis hatte den antiken Kosmos nicht zerstört; seine Ordnung blieb, aber sie wurde zum Terror, aus dem es nur den Ausweg der Flucht in die Transzendenz und die endliche Zerstörung der *cellula creatoris* gab.« (Blumenberg 1974, 156)

11 Es findet sich hier die antike Vorstellung des Dämonischen wieder, wie sie Diotima in Platons *Symposion* darstellt, als eine Mittlerwelt zwischen Mensch (Erde) und Gott, zu der man über Träume, Prophetien und Visionen in Kontakt tritt. Doch erst im Hellenismus und eindeutig unter östlichem Einfluss wird dieses dämonische Zwischenreich in unserem Sinne »dämonisiert«, also als Sitz des Bösen betrachtet. Vgl. Dodds 1985, 69 f.; Filoramo 1992, 29.

12 Bei den folgenden Ausführungen orientiere ich mich hauptsächlich an den Ausführungen von Dodds, der in seiner 1965 erschienenen Studie *Heiden und Christen in einem Zeitalter der Angst* jene letzte Phase des Hellenismus untersucht, die mit der Ernennung Marc Aurels zum römischen Kaiser 161 n. Chr. beginnt und sich bis zum Mailänder Edikt unter Konstantin dem Großen (313) erstreckt. Diese Zeitspanne zwischen der Sicherheit der *Pax Romana* und der Festigung des christlichen Glaubens mit Konstantinopel als Zentrum wird von Dodds als ein »Zeitalter der Angst« bezeichnet, da sie durch materielle Unsicherheit und Verfall gekennzeichnet ist – beides Faktoren, durch die die Entstehung neuer religiöser Strömungen begünstigt wurde (Dodds 1985). Neben Dodds orientiere ich mich bei der Darstellung des hellenistischen Weltbildes an den Überlegungen von Filoramo 1992, 20-34.

ablösen wird. Doch vor allem die gnostischen Systeme, die größtenteils noch während der Zeit der Antoninen in den großen Metropolen des Imperiums, hauptsächlich Alexandrien und Rom, entwickelt werden, weisen auf eine Veränderung des Weltempfindens hin, die erst später durch die historischen Entwicklungen bestätigt wird.<sup>13</sup> Unterstützt wird diese Entwicklung durch einen Wandel des Weltbildes, der von der positiven antiken Kosmoskonzeption zu Weltabscheu führte: Der griechische Ausdruck für Welt, *kosmos*, bedeutet Schmuck. Allerdings wandelt sich im Laufe der Jahrhunderte die Vorstellung vom Universum. Das vorsokratische Bild der Erde als einer frei schwebenden flachen Scheibe (Anaximander, 610-547 v. Chr.) wird zu Zeiten Platons und Aristoteles' durch ein System von acht homozentrischen Sphären, in deren Mittelpunkt sich die unbewegliche Erde befindet, ersetzt. Dieses geozentrische System wird in der hellenistischen Epoche mehrfach übernommen und weiterentwickelt – das heliozentrische System von Aristarchos (280 v. Chr.) konnte sich demgegenüber nicht behaupten – und erreicht seine Vollendung in dem System des Ptolemaios, dem Höhepunkt der antiken Astronomie, durch das sämtliche Erscheinungen der Himmelskörper erklärt und berechnet werden konnten. Der Kosmos wurde in diesem System zum Inbegriff von Harmonie und Schönheit und, als Ausdruck der göttlichen Ordnung, Gegenstand des menschlichen Staunens.

Allerdings ist dieses Sphärensystem bereits bei Aristoteles nicht homogen, sondern besteht aus qualitativ unterschiedlichen Bereichen. Die »geometrische Astronomie« der Pythagoräer, mit der aristotelischen Unterscheidung übereinstimmend, geht von einer Einteilung des Kosmos in zwei Sphären aus. Die Bahn des Mondes bildet die Grenze zwischen der himmlischen Sphäre, die durch gleichmäßige, zyklische Bewegung gekennzeichnet ist, und der sublunaren Sphäre, in der die Bewegung beschleunigend und geradlinig ist. Während die aus Feuer oder Äther bestehenden Körper der himmlischen Sphäre ewig sind, wird die sublunare Sphäre als das Reich der Vergänglichkeit und des Todes betrachtet: »Und von der Welt der Ordnung aus, hoch oben, entstehe die Weisheit, aus der Wirrnis jedoch der Welt des im Werden begriffenen, die Tugend; jene sind vollkommen, diese unvollkommen.« (Pythagoreer 1948, 9)<sup>14</sup>

In der spät-hellenistischen Epoche führte dieses Weltbild zu einer zunehmenden Degradierung des irdischen Daseins: Die immer genaueren astronomischen Beobachtungen ließen die Dimensionen der Erde, auf der kosmischen Skala gemessen, gering erscheinen, eine Erkenntnis, die sich als Analogie für die geringe Bedeutung der menschlichen Existenz im endlosen Fluss der Zeit anbot: »Ἡ Ἀσία, ἡ Εὐρώπη γωνίαι τοῦ κόσμου. Πάν πῆλαγος σταγῶν τοῦ κόσμου.

13 Diese Lesart der Gnosis als Ausdruck einer geistigen Unruhe dieser Übergangsepoche leuchtet meines Erachtens mehr ein als die mechanischere Erklärung, die in den gnostischen Systemen eine Reaktion auf konkrete historische Ereignisse sieht, etwa das Scheitern des Aufstandes der Juden unter Bar Kochba (132-135). Pauen betont die metaphysische Qualität des Bösen der gnostischen Texte und spricht daher von einem sekundären Pessimismus: »Die Bosheit des Kosmos manifestiert sich zumeist in einer bemerkenswerten zeitlichen und räumlichen Distanz vom einzelnen Beobachter; sie kommt zum Ausdruck in kosmogonischen Spekulationen, nicht in konkreten Gegenwartsbeobachtungen.« (Pauen 1994, 43)

14 Vgl. die Ausführungen von Ian Couliano: *Expériences de l'extase*. Paris 1984, 40 ff.

Ἄθως βολάριον του κόσμου. Παν το ενεστώς του χρόνου στιγμή του αιώνας, πάντα μικρά, ευτρεπτα, εναφανιζόμενα.» (Marc Aurel 1972, VI: 36)<sup>15</sup>

Die zunehmende Geringschätzung der Erde übertrug sich somit auf das menschliche Dasein, das, wie es Marc Aurel in einer seiner bekanntesten Selbstbetrachtungen ausdrückt, nichts weiter als ein kurzer Augenblick im kosmischen Geschehen ist:

Του ανθρώπινου βίου ο μεν χρόνος στιγμή, η δε ουσία ρέυσα η δε αίσθησις αμυδρά, η δε όλου του σώματος σύγκρισις ευσηπτος, η δε ψυχή ρέμβος, η δε τύχη δυστέκμαρτον, η δε φήμη άκριτον. Συνελόντι δε ειπειν, πάντα τα μεν του σώματος ποταμός, τα δε της ψυχής όνειρος και τύφος ο δε βίος πόλεμος και ξένου επιδημία, η δε υστεροφημία λήθη. (Marc Aurel 1972, II: 17)<sup>16</sup>

Die Bedeutungslosigkeit der menschlichen Existenz zieht die Betonung ihrer Irrealität nach sich, wie sie etwa im Vergleich der menschlichen Werke mit kindlichen Sandburgen oder auch im späthellenistischen Topos des Menschen als Marionette im Welttheater Ausdruck findet.<sup>17</sup> So beschreibt Plotin, die Theatermetaphorik Platons aufgreifend und erweiternd, menschliche Werke, Leben und Tod als Teile eines großen Schauspiels. Auf diese Weise wird eine Distanz hergestellt, die den Menschen einerseits vor Angst und Verzweiflung schützt, andererseits auch zu einem gewissen Fatalismus führen kann:

»Ωσπερ δ' επί των θεάτρων ταις σκηναίς, ούτω χρή και τους φόνους θεάσθαι και πάντας θανάτους και πόλεων αλώσεις και αρπαγάς, μεταθέσεις πάντα και μετασχηματίσεις και θρήνων και οιμωγών υποκρίσεις.« (Gregorius Nisses 1921, PG. 44: 628 C).<sup>18</sup>

Die von der klassischen Antike übernommene Spaltung zwischen Geist und Körper gewinnt in diesem Zusammenhang neue Bedeutung. Die Verachtung gegenüber der Welt wird ins Innere verlagert und führt zur Körperverachtung, wie sie in den christlichen, aber auch in heidnischen asketischen Praktiken zum Ausdruck kommt.<sup>19</sup>

Die Veränderungen in der Kosmologie beeinflussen auch die Vorstellungen der religiösen Kosmographie: Das ehemals unterirdische Totenreich wird in der

15 »Asien, Europa - zwei Fleckchen im All! Das gesamte Meer ein Tropfen im All. Der Athos eine Erdscholle im All. Die gesamte Gegenwart ein Punkt in der Ewigkeit. Alles klein, veränderlich, rasch dahin schwindend.« (Marc Aurel 1973, VI: 36)

16 »Des Menschenlebens Zeit nur ein Punkt, sein Wesen in ewigem Fluß, die Sinne trübe, des ganzen Leibes Gefüge ein Raub der Fäulnis. Die Seele ein Wirbel; was der Zufall bringt, schwer zu ergründen; unser Ruf etwas Ungewisses. Mit *einem* Wort alles: im Bereich des Leibes ein Fluß, in dem Seele Traum und Rauch. Das Leben ein Kampf und die Wanderschaft eines Fremdlings; der Nachruhm Vergessenheit.« (Marc Aurel 1973, II: 17)

17 Vgl. die Ausführungen von Dodds 1985, 23 ff.

18 »Und was Mord und Totschlag aller Art betrifft, Eroberung von Städten, Plünderung, so soll man es anschauen wie auf den Gerüsten der Schaubühne, es ist alles nur Umstellen der Kulisse und Wechsel der Szene, und dazu gespielte Tränen und Wehklagen.« (Plotin 1936, ii 15:35)

19 Dodds macht auf die Tatsache aufmerksam, dass die Askese, wie sie von den Wüstenvätern praktiziert wird, mit der *άσκησιον* der antiken Philosophen nichts gemein hat (vgl. Dodds 1985, 39). Zu den asketischen Praktiken im Frühen Christentum siehe Gendolla 1991.

hellenistischen Epoche unter den Mond verlagert, während die Insel der Glückseligen in höhere himmlische Gefilde versetzt wird. Man kann von einer Ersetzung der chthonischen Eschatologie durch eine himmlische Eschatologie sprechen, ein Prozess, von dem die Wandlung der chthonischen Mysteriengottheiten in himmlische Wesen zeugt.<sup>20</sup> Gleichzeitig führt die Ausdehnung des Reiches von Vergänglichkeit und Tod bis zum Mond in der hellenistischen Epoche zu einer Dämonisierung der Erde.<sup>21</sup> Doch auch wenn eine allmählichen Degradierung der Welt in der hellenistischen Epoche und mit ihr eine zunehmende Geringschätzung der menschlichen Existenz konstatiert werden kann, die sich auf die menschlichen Werke und den Körper erstreckt, so bedingt diese Wende keineswegs die Ablehnung der Welt als ganzer. So kann beispielsweise derselbe Marc Aurel, der sich einerseits so geringschätzig über das menschliche Dasein und den Körper äußert, andererseits sogar den Anzeichen von Alter und Verwesung Schönheit abgewinnen, da er, in stoischer Tradition, in ihnen einen Teil des Naturvorgangs erkennt:

Οἷον ἀρτου οὐπώμενου παραρρήγνυται τινά μέρη και ταῦτα τα διεχοντα οὔτος και τρόπον τινά παρά το ἐπάγγελμα της αρτοποιίας έχοντα επιπρέπει πως και προθυμίαν προς την τροφή ιδίως ανακινεί. Πάλιν τε τα σύκα οπότε ωραιότατα εστί, κεχνηεν. Και εν τοις δρυπέπεσιν ελαιίας αυτό το εγγυς τη σήψη ιδιον το κάλλο τω καρπω προστιθησιν. [...] ὡστε ει τις έχει πάθος και έννοιαν βαθυτέραν προς τα εν τω ὄλω γινόμενα, σχεδόν ουδέν ουχι δόξει αυτό και των κατ' επακολούθηση συμβαινόντων ηδέως πως ιδία συνίστασθαι. [...] και γράος και γέροντος ακμήν τινα και ὠραν και το εν παισίν επαφρόδιτον τοις εαυτού σάφροσιν οφθαλμοίς οράν δυνήσεται. Και πολλά τοιάυτα ου παντί πιθανά, μόνω δε τω προς την φύσιν και τα ταύτης έργα γνησίως ωκειώμενω προσπεσείται. (Marc Aurel 1972, III: 2)<sup>22</sup>

Dodds erklärt, dass die Vorstellung einer bösen Welt immer auch die Opposition zu einer guten impliziert, also das Denken der Transzendenz nach einem dualistischen Modell voraussetzt. Denn nur von einer Position »außerhalb der Welt« kann über *die* Welt gerichtet werden. Diese Vorstellung jedoch ist dem griechischen Denken fremd: Der Stoizismus akzeptiert kein Jenseits, und im Platonismus wird das Jenseits nicht in als Gegensatz zur Welt gedacht, die zwar Abglanz

20 Couliano führt als Beispiel das Schicksal von Persephone und Kybele, aber auch Osiris und Serapis an (Couliano 1984, 48).

21 Erst in der hellenistischen Epoche bekommt das Wort *Dämon* eine negative Konnotation, die, von dem sokratischen Dämon weit entfernt, auf einen östlichen Einfluss schließen lässt (vgl. Filoramo 1992, 30).

22 »So zum Beispiel daß, wenn ein Brot gebacken wird, gewisse Teile davon Risse bekommen, und daß diese, die in gewisser Hinsicht im Widerspruch mit dem Vorhaben des Bäckers stehen, in die Augen fallen und eine eigentümliche Lust erwecken, davon zu essen. Auch die Feigen pflegen, wenn sie überreif sind, Risse zu bekommen. Und bei den überreifen Oliven gibt eben ihr Zustand, der nahe an Fäulnis grenzt, der Frucht eine eigentümliche Schönheit. [...] Wenn daher jemand das richtige Gefühl und eine tiefere Einsicht in das Geschehen des Weltganzen hat, dann wird ihm beinahe alles auch von den Dingen, die infolge einer Nebenwirkung geschehen, den Eindruck machen, als ob es auf seine besondere Weise zur Freude des Ganzen beitrüge. [...] Mit seinen keuschen Augen wird er auch die Blüte und Reife der Greisin und des Greises zu sehen vermögen und ebenso sich den Kindern zeigenden Liebreiz. Und vieles der Art, was nicht jedermann auffällt, wird allein dem offenbar, der mit der Allnatur und ihren Schöpfungen vertraut ist.« (Marc Aurel 1973, III: 2)

des Himmlischen, nicht aber sein Gegenteil ist.<sup>23</sup> Die Welt steht in diesen Systemen nicht unter Anklage, sie muss demnach nicht gerechtfertigt werden. Die Erde als Ort des Bösen zu betrachten, bedeutet für Platon lediglich, dass die Materie das nicht-perfekte Abbild der göttlichen Ordnung ist. Im Stoizismus ist das Böse, Leidvolle bloß ein Teil des Ganzen und wird als solches akzeptiert.<sup>24</sup> Im Neoplatonismus wird die Welt als Verfehlung des idealen Modells betrachtet: Sie ist das Ergebnis einer Urkatastrophe, eines Falls,<sup>25</sup> jedoch immer im Vergleich zur ursprünglichen Ordnung, die wiederhergestellt werden kann. Auch hier kann man nicht vom Bösen als einer ontologischen Größe sprechen. Das Emanationen-Modell beschreibt lediglich den graduellen Abstand zum Guten, spricht dem Bösen jedoch keine eigenständige Dimension zu.<sup>26</sup>

Es ist daher nicht erstaunlich, dass die radikale Weltverneinung der Gnostiker oftmals die Empörung und das Entsetzen ihrer Zeitgenossen hervorrief. Paradigmatisch ist hierfür der Kommentar Plotins in seinem Traktat *Gegen die Gnostiker*:

Ἀργός δε τις οὕτως ἔσται την γνώμην και εις ουδεν ἄλλο κινήσεται, ὡστε ορών σύμπαντα μεν τα εν αισθητῷ κάλλη, σύμπασα δε συμμετρίαν και την μεγάλη ευταξίαν ταύτην και το εμφανιζόμενον εν τοις ἀστροις εἶδος και πόρρωθεν οὐσιν οὐκ εντεύθεν ενθυμείται, και σέβας αὐτόν λαμβάνει, οἷα ἀφ' οἰῶν; Οὐκ ἄρα οὔτε ταῦτα κατενόησεν, οὔτε ἐκεῖνα εἶδεν. (Plotin 2000, II 9:16).<sup>27</sup>

Heutige Reaktionen auf die Gnosis, wie sie z. B. von Koslowski geäußert werden, zeigen, dass die gnostische Ablehnung der Natur durch die Jahrhunderte nichts von ihrem provokativen Charakter eingebüßt hat.<sup>28</sup>

23 Vgl. die Ausführungen von Dodds 1985, 27 f.

24 Ein weiteres Zitat aus den Selbstbetrachtungen: »Die Gurke ist bitter.« Wirf sie weg! »Dornen am Wege«. Bieg aus! Genügt das? Setz nicht etwa hinzu: »Was braucht es überhaupt solche Dinge im Kosmos zu geben?« Dann würdest du ja von Leuten, die die Natur kennen, ausgelacht werden [...].« (Marc Aurel 1973, VIII:50) Siehe auch Marc Aurel 1973, II: 11.

25 Plotin spricht von »einer Tragödie in den himmlischen Sphären«. (Plotin 1936, II, ix: 13)

26 »Plotin ist insofern im strengsten Sinne Monist, als er leugnet, dass irgend etwas außerhalb dieser Ordnung [...] in die Existenz treten könnte. Es gibt keine Gegeninstanz oder Antithese zu dieser Ordnung, also kein Ur-Böses. Sondern diese Ordnung übersetzt sich in die Materie hinein, soweit es möglich ist.« (Dörrie 1974, 942)

27 »Und da sollte einer so träge von Auffassung sein, so wenig angeregt werden, dass er beim Anblick all der Schönheiten, die im Sinnlichen liegen, der Harmonie des Universums, dieser riesenhaften, wohlgeordneten Gliederung, der Wohlgestalt, die an die Gestirne auch aus der Ferne in Erscheinung tritt, nicht daraufhin nachdenklich wird und in Ehrfurcht faßt, wie Wunderbares aus wie Wunderbarem hervorgegangen ist? Dann hat er weder diese Welt begriffen, noch jene gesehen.« (Plotin 1936, II 9:16) Vgl. auch weiter unten: »Niemand darf diese Welt beschuldigen, nicht die schönste oder perfekteste aller materiellen Dinge zu sein.« (Plotin 1936, III 2:3)

28 In zahlreichen Publikationen argumentiert Koslowski gegen die gnostische Weltanschauung, die seiner Einschätzung zufolge einerseits zur Überheblichkeit und Überschätzung des Menschen führt, andererseits Geringschätzung und Verantwortungslosigkeit gegenüber der (Um)Welt ausdrückt. Dieser »Gefahr« stellt er sein Modell einer christlich-postmodernen »Wahren Gnosis« gegenüber, wobei er sich teils an der Wissenschaftskritik des New Age, teils an der lyotardschen Definition der Postmoderne orientiert, um sich schließlich gänzlich eines christlich-theologischen Diskurses zu bedienen (Koslowski 1988, Koslowski 1989; Koslowski 1993).

Blumenberg zufolge durchzieht die Auseinandersetzung mit der Weltaflehnung der Gnosis die Geschichte des abendländischen Denkens. In seinem 1974 erschienenen Werk *Säkularisierung und Selbstbehauptung* wird die Geschichte der Reaktionen auf die Gnosis skizziert, eine Reihe größtenteils misslungener Versuche, »Welt zu entnegativieren«. Blumenberg stellt die Frage nach der Aktualität der Gnosis, um sie letztlich zu negieren: Die Neuzeit stellt ihm zufolge die zweite und endgültige Überwindung der Gnosis dar und kann somit als die letzte Phase der Auseinandersetzung mit ihr gesehen werden. Die metaphysisch legitimierte Weltaflehnung der Gnosis wird hierbei in den Vordergrund gestellt, wohingegen das soteriologisch-eschatologische Moment außer Acht gelassen wird. So kann die Gnosis bei dem Streifzug durch die Geschichte als jene Denkart dargestellt werden, die eine jede Epoche mit der Theodizeeproblematik konfrontiert und einen Rechtfertigungszwang der Welt hervorruft. Die jeweilige Orthodoxie der Zeit stellt sich der gnostischen Weltaflehnung und formuliert ihre Thesen gewissermaßen »im Dialog«, als Antworten auf die gnostische Skepsis. Die Reaktion auf die Gnosis bedeutet in allen Fällen einen Versuch, die Frage nach der Herkunft des Übels zu beantworten, ohne auf die Allmacht Gottes und die Vorstellung einer guten Schöpfung zu verzichten.

## Teil B

### »Die schönste Gegend hat Gespenster«: literarische Natur-Albträume

Die Forschung konstatiert eine Wende in der Naturwahrnehmung, die sich im 18. Jahrhundert vollzieht: Erst ab diesem Zeitpunkt wird Natur zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung und somit zum Schauplatz des Erlebens von Erhabenem und Schönerm.<sup>29</sup> Besonders in Theorie und künstlerischer Praxis der deutschen Romantik spielt Natur eine zentrale Rolle, sie dient nicht als Kulisse, vielmehr wird sie Bestandteil des Werkes und übernimmt oft einen tragenden Charakter.<sup>30</sup> Im Zuge eines allgemeineren »Ungenügens an der Normalität«<sup>31</sup> wendet sich der romantische Mensch von der Banalität der Gesellschaft ab und zur Natur hin, deren Unermesslichkeit, Ewigkeit und Schönheit ihn faszinieren und ihm die eigene Nichtigkeit deutlich vor Augen führen. Als Gegenpol zu Zivilisation und Gesellschaft bietet die Natur die Möglichkeit, das Erhabene und

29 Vgl. Pikulik 1996, 98 ff.

30 Arendt beschreibt die besondere Stellung der Natur in der Romantik anlässlich Tiecks Naturmärchen wie folgt: »Indem nicht mehr der Mensch im Mittelpunkt ist, um den alle Natur-Dinge kreisen, sondern die Natur zum Zentrum wird, um das der Mensch kreist, ist die Natur groß und übermächtig, der Mensch aber winzig und wehrlos. [...] Hier bricht am Rande der Klassik eine Naturauffassung durch, die mit dem Blick in die Nachtseiten der Natur ihre dynamischen Kräfte nicht nur entdeckt, sondern sich spielerisch mit ihnen einlässt.« (Arendt 1972, 298)

31 So beschreibt Pikulik etwa das Gebirge als eine »schrecklich-schöne Alternative zur Regelmäßigkeit, Wunderlosigkeit und Harmlosigkeit der Alltagswelt.« Ein anderes Beispiel ist der verwilderte Garten, wie er in Eichendorffs Erzählungen vorkommt: »ist das Normale nicht nur Gegensatz, sondern Opfer der Wildnis und die Verwilderung ihrerseits nicht nur Alternative, sondern auch Verfremdung des Normalen.« (Pikulik 1979, 499 ff.)

auch seine Schreckenseite zu erfahren. In dem bekannten Spruch Tiecks finden sowohl die Ambiguität der Natur als auch ihre innere Qualität (»durch unser Herz«) und die Gegenüberstellung von Natur und Gesellschaft Ausdruck: »[...] selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirrte Schatten durch unsre Phantasie jagen, daß wir entfliehen, und uns in das Getümmel der Welt hinein retten möchten.« (Tieck 1978,141)

Natur ist in der Romantik immer auch innere Landschaft, Spiegel der Seele<sup>32</sup> und fungiert somit in Literatur und Kunst als Projektionsfläche der inneren Ambivalenz des Menschen. Die Naturdarstellungen der Romantik umfassen daher das ganze Spektrum zwischen Idylle und Dämonischem. Darüber hinaus wird die Natur zum Gegenstand der Betrachtung und in dieser Hinsicht in der Kunst thematisiert: Der Akt des Wahrnehmens wird hervorgehoben, in der Malerei etwa durch Darstellung des Betrachters,<sup>33</sup> in der Literatur durch eine auffällige Augenmetaphorik.<sup>34</sup> Landschaftsdarstellungen in Bild und Text thematisieren somit die Beziehung des Menschen zur Natur: nicht nur Natur an sich, sondern der Mensch innerhalb der Natur, als Betrachter, aber auch als empfindsames Subjekt, das in ihren Bann gerät, sich ihr ausliefert. Bezeichnend sind die Ausführungen Kleists anlässlich der Malerei Friedrichs (bzw. der Betrachtung der Malerei). Hier wird sowohl die Subjektivität als auch die Radikalität der Empfindungen deutlich, wobei die Thematisierung des Betrachtens die Weiterführung der Reflexion erlaubt:

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. [...] Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut. [...] Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. (Kleist 2000)

Vor dem Hintergrund der abendländischen Tradition der Weltablehnung und Weltnegativierung sollen einige literarische Texte untersucht werden, die sich durch einen eigenartigen Umgang mit der Natur auszeichnen, in denen also Naturbeschreibungen einerseits eine zentrale Rolle spielen, andererseits sich in ihrer Negativität von der jüdisch-christlichen Vorstellung einer positiven, göttlichen Schöpfung distanzieren. Eine direkte Verbindung zur gnostischen Lehre im Sinne einer historisch nachweisbaren Rezeption aufzuweisen, ist nicht Ziel dieser Überlegungen. Vielmehr soll die Vergegenwärtigung der gnostischen Naturauf-

32 »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. [...] der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen was er vor sich sieht.« Caspar David Friedrich, zitiert in Schulz 1996, 91.

33 Ein markantes Beispiel hierfür ist die Kunst Caspar David Friedrichs, etwa die Gemälde *Der Mönch am Meer* (1808-1810) oder *Mondaufgang am Meer* (1822), Alte Nationalgalerie, Berlin.

34 Vgl. die Ausführungen weiter unten zu Eichendorff.

fassung als ideengeschichtlicher Gegenpol zum positiven Schöpfungsgedanken die Möglichkeit geben, die Rolle der Natur vor einem anderen Hintergrund zu betrachten und somit eine andere Lesart dieser Texte zu veranlassen.

Aufgrund der besonderen Aufmerksamkeit, welche die Romantik der Natur entgegenbrachte, wurden in erster Linie Texte der deutschen Romantik ausgewählt; sie sollen den Facettenreichtum der negativen Naturauffassungen dieser Epoche illustrieren, repräsentieren jedoch eine allgemeine Tendenz der zeitgenössischen Texte und könnten somit durch zahlreiche weitere Beispiele ergänzt werden.

Gegenstand des zweiten Teiles der Textanalyse ist *Die Mörderin* von Papadiamandis, eine Novelle, die seit ihrer Entstehungszeit Aufsehen erregt und sowohl für eine Missgeburt innerhalb des breiten Opus von Papadiamandis gehalten als auch als sein Meisterwerk gefeiert wird. Papadiamandis wird zum so genannten griechischen Realismus gezählt, die neuere Forschung jedoch zeichnet sich durch das Bemühen aus, sein Werk in einen europäischen geistesgeschichtlichen Kontext einzuordnen und unter anderem auch zur romantischen Tradition in Beziehung zu setzen. Die hier vorgeschlagene Fokussierung auf die Naturdarstellungen macht den Abstand zum Realismus deutlich und stellt eine Beziehung zur deutschen Romantik her.

### Dämonische Natur in Texten der deutschen Romantik

Hoffmann macht in seiner Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* (Hoffmann 1994a) aus der schlichten Schilderung der wunderbaren Begebenheit zu Falun, wie sie bei Schubert zu lesen ist (Schubert 1962),<sup>35</sup> ein Psychodrama: Der Seemann Elis gerät durch die Schilderungen eines alten Bergmanns in Berührung mit der Welt des Bergbaus; Folge dieser Beschreibungen ist ein Traum, durch den die innere Verbundenheit des Jünglings mit der Welt der Gesteine offenkundig wird. Der Gebrauch von Metaphern, Personifikationen und Synästhesien unterstreicht die Traumlogik der Schilderung. Allgemeines Merkmal dieser Passage ist der ständige Wandel, der schließlich zu einer gänzlichen Aufhebung von Grenzen führt: Es gibt keine Unterscheidungsmöglichkeit zwischen lebender und toter Materie (wodurch das Ende der Erzählung vorweggenommen wird), und auch die Elemente sind nicht voneinander zu trennen: Eine Seelandschaft entpuppt sich als Gesteinformation, diese wiederum als Luft.

Doch wie er nun in die Wellen hinabschaute, erkannte er bald, daß das, was er für das Meer gehalten, eine feste durchsichtige funkelnde Masse war, in deren Schimmer das ganze Schiff auf wunderbarer Weise zerfloß, so daß er auf dem Kristallboden stand und über sich ein Gewölbe von schwarz flimmerndem Gestein erblickte. Gestein war das nämlich, was er erst für den Wolkenhimmel gehalten. Von unbekannter Macht fortgetrieben, schritt er vorwärts, aber in dem Augenblick regte sich alles um ihn her, und wie kräuselnde Wogen erhoben sich aus dem Boden wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall, die ihre Blüten und Blätter aus der tiefsten Tiefe emporrankten und

35 Es handelt sich um die romantische Verarbeitung (1808) einer schwedischen Überlieferung.

auf anmutiger Weise ineinander verschlangen. [...] Aber *der* [Kristallboden] wich unter ihm und er schwebte wie in schimmerndem Äther. (Hoffmann 1994a, 215)

Somit kann diese Beschreibung als exemplarisch für jenes das mythische Denken bestimmende »Gesetz der Participation« gelten, um den Ausdruck von Lévi-Bruhl zu gebrauchen, also der universellen Teilhabe des Einzelnen an einem energetisch gedachten Kosmos (Lévi-Bruhl 1956, 19).<sup>36</sup> Als die Aufhebung von Grenzen und die Verschmelzung von Gegensätzen kann auch die Wirkung beschrieben werden, die dieser Traum bzw. diese Wahrnehmung der Natur auf den Jüngling hat, der sich einerseits angezogen fühlt (die erotische Komponente ist besonders ausgeprägt), andererseits tiefes Entsetzen und Abscheu empfindet:

Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling, eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Inneren. »Hinab - hinab zu euch«, rief er und warf sich mit ausgebreiteten Armen auf den Kristallboden nieder. [...] Er kreischte auf in namenloser Angst und erwachte aus dem wunderbaren Traum, dessen Wonne und Entsetzen tief in seinem Inneren widerklang. (Hoffmann 1994a, 216)

Ambivalenz kennzeichnet auch die weitere Erzählung. Natur, das Bergwerk, übt eine unwiderstehliche Anziehung auf den jungen Mann aus, wobei das biblische Paradigma des Edelsteingartens aktiviert wird:<sup>37</sup> »Er blickte in die paradisischen Gefilde der herrlichsten Metallbäume und Pflanzen, an denen wie Früchte, Blüten und Blumen feuerstrahlende Steine hingen.« (Hoffmann 1994a, 231) In anderen Augenblicken jedoch erscheint dieselbe Welt abstoßend und angsteinflößend:

[...] denn wohl bedünkte ihm der Abgrund wie der Boden der von den Wellen verlassenen See, und das schwarze Gestein, die blaulichen, roten Schlacken des Erzes schienen ihm abscheuliche Untiere, die ihre häßlichen Polypenarme nach ihm ausstreckten. [...] ihn ergriff der Schwindel; es war ihm, als zögen unsichtbare Hände ihn hinab in den Schlund. (Hoffmann 1994a, 219 f.)

Zugleich schwimmt die Trennlinie zwischen Innen und Außen: So wird die Opposition, die zwischen der Königin der Unterwelt und seiner Mutter bzw. Geliebten aufgebaut wird, im Folgenden als innere Spaltung der Hauptfigur gestaltet:

Dem Elis wollte die Brust zerspringen. [...] er fühlte sich wie in zwei Hälften geteilt, es war ihm, als stiege sein besseres, sein eigentliches Ich hinab in den Mittelpunkt der Erdkugel und ruhe aus in den Armen der Königin, während er in Falun sein düsteres Lager suche. (Hoffmann 1994a, 234)

36 Eine ähnliche Vorstellung drückt Cassirer mit dem Terminus »Gesetz der Konkreszenz« aus, das grundlegend für die Kausalitätsbeziehungen, aber auch für das Raum- und Zeitempfinden des Mythos ist. Auf diese energetische Sicht des Kosmos können Phänomene wie die Aufhebung räumlicher und zeitlicher Grenzen, die Identität mit räumlich, zeitlich oder gattungsmäßig entfernten Wesen sowie jede Art von Metamorphose zurückgeführt werden (Cassirer 1955, 66 ff.).

37 Zum Motiv des Edelsteingartens bei Ezechiel und seiner Fortführung in der mittelalterlichen Literatur siehe Frühe 2002, 30.

Der Versuch, beide Welten zu versöhnen, beiden Frauen gleichzeitig anzugehören, führt den Protagonisten, wie zu erwarten, in den Tod.

Hoffmanns Bearbeitung der Falun-Sage wird im Text selber von den Zuhörern kritisiert: Sie vergleichen »all de[n] Aufwand von schwedischen Bergfräsebesitzern, Volksfesten, gespenstischen Bergmännern und Visionen« (Hoffmann 1994a, 238) mit der schlichten Tatsachenschilderung bei Schubert und lehnen sie ironisch ab. Somit wird im Text selber die Intertextualität zum Produktionsprinzip deklariert und zugleich die konkrete Arbeitsweise reflektiert: Es handelt sich um die Projektion der inneren Zerrissenheit<sup>38</sup> des romantischen Helden nach außen, wobei die Natur unter Zuhilfenahme der griechischen bzw. nordischen Mythologie ein dämonisches Gesicht erhält. Hoffmanns Erzählungen *Die Bergwerke zu Falun* und *Der Elementargeist*, Tiecks *Der Runenberg*, die *Undine* von de la Motte-Fouqué sowie Eichendorffs *Das Marmorbild* sollen als Beispiele für diesen Mechanismus dienen.

Die negative Seite der romantischen Sehnsucht nach dem Anderen, die über das Motiv der Ich-Spaltung einige der Meisterwerke der Epoche geprägt hat (etwa Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* oder auch den Roman *Die Elixire des Teufels*), wird in diesen Texten mit Hilfe der Opposition von Gesellschaft und Natur inszeniert, zwischen denen der romantische Held hin und her schwankt. Natur wird hier als beseelt dargestellt, wobei die zahlreichen mythologischen Bezüge zur Stilisierung der Opposition zwischen einer heidnischen, dämonischen Welt und einer christlichen dienen.<sup>39</sup> Eine wichtige Komponente ist hierbei die Erotik: Durch die Personifizierung der Natur als schöne, verführerische Frau sowie die betont materiellen, stofflichen Beschreibungen der dämonischen Welt scheint letztlich jene »andere Welt« die Protagonisten – wie auch den Leser – weit mehr anzuziehen als die christliche, bürgerliche Seite, sogar in jenen Fällen, wo sie ihr letztlich widerstehen können.<sup>40</sup>

In Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* (Eichendorff 1998) nimmt sich das Heidnische wie eine bloße Spur der Vergangenheit aus. Nicht zufällig stammt die mythologische Referenz hier aus der Antike; die klassische Schönheit der Venus wirkt zugleich verführerisch und kalt. Empfänglich hierfür erweisen sich jugendliche Gemüter in einer Phase der Selbstfindung, so dass die Funktion dieser Elemente einer anderen Welt lediglich in der Versuchung besteht und nicht als Ziel betrachtet werden kann: Eher soll ihre Überwindung den christlichen Glau-

38 Innere Zerrissenheit zwischen Gut und Böse, jedoch auch, auf einer Metaebene, zwischen Ratio und Gefühl. Pikulik erinnert an das Erbe der Aufklärung: »Wie die traditionelle Religiosität bleibt im romantischen Bewußtsein also auch die neue Rationalität lebendig, als innerer Feind, der gehaßt und bekämpft wird, aber mächtig und unbesiegbar bleibt. [...] Romantik bedeutet also nicht nur Opposition nach außen, sondern auch nach innen. Der Gegner ist nicht nur ein Gegenüber, sondern der eigene Schatten.« (Pikulik 1979, 101)

39 Strich stellt die Verbindung zu der Naturphilosophie her und spricht in Bezug auf die Dichtungen von Tieck, Hoffmann und Fouqué von einer »Objektivierung eines poetischen Naturgefühls«. »Die Geister und Elemente sind also nur die Verkörperungen jener unendlichen Naturkraft, welche alles belebt und beseelt.« (Strich 1970, 296)

40 Erotik ist jedoch nicht als Selbstzweck anzusehen, sondern dient als Lockmittel für eine andere, reichere, glanzvollere Welt. Ähnliches kann man über den materiellen Reichtum sagen.

ben und den Willen der Hauptfigur zur Eingliederung in die Gesellschaft festigen. In den Naturbeschreibungen dieses Textes trifft man die gängigen Topoi der Romantik an: Mondlandschaft als Reich der Imagination, Sonnenschein als Klarheit der Vernunft und des Gewissens. Durch den gezielten Einsatz der Naturbeschreibungen wird eine Steigerung der Spannung erzeugt und die Ereignisse werden vorweggenommen. Die verführerische Seite der Natur korrespondiert mit dem empfindsamen Seelenleben des jugendlichen Florio und wird durch die zum Leben erwachte Gestalt der Venus verkörpert. Faszination und Schrecken gehen von der Gestalt gleichermaßen aus, wobei die Augenmetaphorik auffällig ist: Florio vernimmt die verführerische Natur des Nachts, mit den Augen seiner Seele – sobald er erneut hinschaut, offenbart sich ihm ihre bedrohliche, dämonische Seite:

Florio stand wie eingewurzelt im *Schauen*, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen. Je länger er *hinabsah*, je mehr *schien* es ihm, als schließe es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt *die Augen lang geschlossen* vor Blendung, Wehmut und Entzücken. Als er wieder *aufblickte*, *schien* auf einmal alles wie verwandelt. Der Mond *sah* seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, *sah* ihn fast schreckhaft mit den *steinernen Augenhöhlen* aus der grenzenlosen Stille an. [...] denn auch das Rauschen der Bäume kam ihm nun wie ein verständiges, vernehmliches Geflüster vor, und die langen, gespenstischen Pappeln schienen mit ihren weitgestreckten Schatten hinter ihn dreinzulangen. (Eichendorff 1998, 411; Hervorhebungen der Verfasserin)

In der den gesamten Text durchziehenden Opposition dämonisch-christlich wird die Natur dem dämonisch-verführerischen Reich zugewiesen. Die Verbindung der antiken Liebesgöttin mit der Natur erlaubt es,<sup>41</sup> diese dämonische Seite als dem Heidentum immanent und somit zwar als in der Vergangenheit der Menschheit verankert und daher vertraut, andererseits als eine vom Christentum überwundene Epoche zu präsentieren.

Eichendorffs Text lässt keine Zweifel zu, welche der zwei Mächte stärker ist: Den Höhepunkt der Verführung, die *heilige hochzeit*, auf die das Bemühen der Venus, das Verlangen Florios und der gesamte Aufbau des Textes hinsteuerten, zerstört schließlich der christliche Gesang, der von außen in das verzauberte Gemach eindringt und den dämonischen, heidnischen Charakter der personifizierten Natur entlarvt. Dem dadurch desillusionierten jungen Florio offenbart sich plötzlich eine grauenhafte Szenerie:

»Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!« Kaum hatte er die Worte innerlichst ausgesprochen, als sich draußen ein trüber Wind, wie von dem herannahenden Ge-

41 Die Beobachtung Mayers in Bezug auf Eichendorffs Lyrik, dass »Natur nicht als Schauplatz für Zusammenstöße mit dem Dämonischen, sondern als autonome Wesenheit« zu betrachten ist, trifft somit auch bei den Erzählungen zu (Mayer 1995, 169).

witter, erhob und ihn verwirrend anwehte. Zur gleichen Zeit bemerkte er an dem Fenstergesimse Gras und einzelne Büschel von Kräutern wie auf altem Gemäuer. Eine Schlange fuhr zwischen draus hervor und stürzte mit dem grünlich-goldenen Schweife sich ringelnd in den Abgrund hinunter. [...] Denn auch die hohen Blumen in den Gefäßen fingen an, sich wie buntgefleckte, bäumende Schlangen durcheinander zu winden [...]. (Eichendorff 1998, 432)

Der endgültige Sieg des Tages und der christlichen Partei wird durch die Verbindung von Florio und Bianca besiegelt und in eine harmlose Naturlandschaft eingebettet:

Der Morgen schien ihnen, in langen goldenen Strahlen über die Fläche schießend gerade entgegen. Die Bäume standen hell angeglüht, unzählige Lerchen sangen schwirrend in der klaren Luft. Und so zogen die Glücklichen fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter. (Eichendorff 1998, 440)

Obwohl auch in Hoffmanns Erzählung *Der Elementargeist* (Hoffmann 1994b) die christliche Seite sich als die stärkere und jedenfalls als die einzig mögliche erweist, ist durch die Darstellungsweise der Vorzug sowohl der Hauptfigur als auch des Lesers auf der heidnischen, dämonischen Seite zu lokalisieren. Nicht nur durch den Satzsatz »Der Obrist blieb unvermählt« (Hoffmann 1994b, 218), durch den die Eingliederung in die Gesellschaft und somit die Akzeptanz der Normen des bürgerlichen Lebens endgültig abgelehnt werden, sondern bereits durch die Zuweisung der Figuren zu den beiden Welten wird die christlich-bürgerliche ins Lächerliche überführt. Im Gegensatz zu Eichendorff, bei dem die Vertreter der lichten Welt ausschließlich mit positiven Attributen ausgestattet werden, die Repräsentanten der dämonischen Welt hingegen eher bedrohlich und morbide erscheinen, wird in Hoffmanns Text dem zierlichen, höchst erotischen Feuersalamander, Personifikation der verführerischen, heidnischen Natur, die groteske und tölpelhafte Gestalt des Dieners Paul Talkebarth entgegengesetzt. Auch rückt die Verwandlung des hübschen Feuersalamanders in die rundliche, hausfräuliche Baroness den Sieg des Christentums über die dämonische Natur in ein zweifelhaftes Licht.

Von Grenzen und deren Überschreitung handelt auch die Erzählung *Undine* von de la Motte Fouqué (Motte Fouqué 1979). Die Verbindung zwischen Mensch und Geist macht, wie schon in Hoffmanns *Elementargeist*, die Handlung aus, wobei auch hier die Grenzgänger beiderseits bestraft werden. Bei den Beschreibungen der dämonischen Natur – in diesem Fall handelt es sich um die aus der nordischen Mythologie stammenden Wassergeister – wird die Thematik der Grenze erneut aufgegriffen: Kühleborns, des Wassergeistes, Auftritte sind durch Unentscheidbarkeit zwischen den Elementen gekennzeichnet, also durch die Aufhebung jeder Grenze, und verursachen daher tiefste Verwirrung. Lebensbedrohlich ist die Berührung mit dieser dämonischen Natur nicht zuletzt wegen ihrer beunruhigenden Eigenschaft, die gewohnte Ordnung der Dinge in Frage zu stellen. Die starke Bildlichkeit der Deskription trägt dazu bei, dass ebenso wie in den anderen literarischen Beispielen die Faszination eindeutig von der dämoni-

schen Seite ausgeht, und zwar nicht nur in ihrer verführerischen, sondern auch in der bedrohlichen Dimension:

Damit lachte er, verzehrten Antlitzes, zum Wagen herein, aber der Wagen blieb nicht Wagen mehr, die Schimmel nicht Schimmel: alles verschäumte, verrann in zischenden Wogen, und selbst der Fuhrmann bäumte sich als eine riesige Welle empor, riß den vergeblich arbeitenden Hengst unter die Gewässer hinab und wuchs dann wieder und wuchs über den Häuptern des schwimmenden Paares wie zu einem feuchten Turme an und wollte sie eben rettungslos begraben. (Motte Fouqué 1979, 616)

In Tiecks Erzählung *Der Runenberg* (Tieck 1962) finden sich die bereits behandelten Elemente wieder: Ein empfindsamer Jüngling, der sich wegen innerer Unruhe auf Wanderschaft begibt, erhält Einblick in die Welt der Pflanzen und Gesteine. Der Auftakt auch hier eine Verführungsszene ausgeprägter Erotik.<sup>42</sup> Die Berührung mit der dämonischen Welt ermöglicht der Hauptfigur, wie bereits im Falle von Elis bei Hoffmann, eine tiefere Einsicht in die Natur. Diesmal ist es jedoch keine Pracht, sondern Schmerz und Leid der Natur, die dem Menschen offenbart werden:

»Nein« sagte der Sohn, »ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat, seitdem verstehe ich erst die Seufzer und Klagen, die allenthalben in der ganzen Natur vernehmbar sind, wenn man nur darauf hören will; in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserem Auge die schrecklichste Verwesung dar [...].« (Tieck 1962, 87)

Eine absolute Umkehrung ist hier vollzogen, denn was als Inbegriff des Lebenden betrachtet wird, nämlich die in Frühlingspracht aufgehende Pflanzenwelt – der Verweis auf die christliche Auferstehungssymbolik ist nicht zu übersehen –, wird nun als Leichnam und Verwesung jener traditionellerweise »toten« Materie entlarvt. Während der Einblick in die Welt der Gesteine bei Hoffmann bis zuletzt als Wahnvorstellung der Hauptfigur bestehen bleibt, wird durch den Verlauf der Erzählung Tiecks die Sichtweise des verführten Menschen als wahr bestätigt: Ihm offenbaren sich tatsächlich die Geheimnisse der Natur, ein Beweis dafür sind die Reichtümer, die ihm zur Verfügung stehen.<sup>43</sup> Doch auch hier ist der zu zahlende Preis hoch: Das menschliche, bürgerliche Familiendasein ist zerstört, ein Schicksal, das die Menschen seiner nächsten Umgebung ebenfalls mit einbezieht.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen war die zentrale Rolle der Natur in diesen Texten. Natur wird durchweg personifiziert und übt eine destruktive Anziehung

42 Wright betont das voyeuristische Moment dieser Szene. Christian verfolgt die Bewegungen der Schönen, die sich nach und nach entkleidet, durch ein Fenster, er steht also im Dunklen und glaubt sich unbeachtet (Wright 1978, 56).

43 Die enge Verbindung von Erotik und materiellem Reichtum wird bereits in der Verführungsszene deutlich, bei der die abgelegte Kleidung in einen »goldenen Schranke« verstaut wird, der Schleier der Schönen ebenfalls golden ist und Edelsteine die Tafel zieren, die Christian überreicht bekommt. Zum materiellen Charakter der Versuchung bei Tieck siehe auch Wright 1978, 59.

auf die Helden aus. Hinzu kommt die Stofflichkeit der Beschreibungen, durch die der erotische Charakter hervorgehoben wird. Es ist durch die Analyse deutlich geworden, dass in diesen Texten nicht auf die jüdisch-christliche Tradition der Natur als Schöpfung Gottes<sup>44</sup> bzw. der gefallenen Natur rekurriert wird. Diese Natur ist nicht unschuldig, auch gibt es keinen ehemaligen Zustand (nach dem Motiv des verlorenen Paradieses), zu dem es zurückzufinden gilt. Vielmehr wird eine Opposition Heidentum – Christentum geschaffen, welche durch die Einarbeitung mythologischer Elemente aus unterschiedlichen Kulturkreisen unterstützt wird. Das Heidnische kann hierbei als überwunden und der Vergangenheit zugehörig dargestellt werden, wie es bei Eichendorff der Fall ist, oder als parallel zur christlichen Welt existierend, wie wir es in den Erzählungen etwa von Hoffmann und Tieck gesehen haben. In beiden Fällen geht Faszination von dieser anderen Welt aus, diese korrespondiert mit der Sehnsucht und dem Ungenügen des romantischen Helden, der sich, indem er zwischen Natur und Gesellschaft wählt, zugleich auch für Heidentum oder Christentum zu entscheiden hat.

### Alexandros Papadiamandis: *Die Mörderin*

Die neuere Forschung zu Papadiamandis ist durch das Bestreben charakterisiert, die bisherige strikte Zuweisung seines Werkes zum Naturalismus aufzubrechen und Analogien zu Traditionen der europäischen Literatur bzw. Geistesgeschichte aufzuweisen. Es geht hierbei nicht um den Nachweis historischer Verbindungen,<sup>45</sup> vielmehr werden Parallelen aufgespürt und das Werk eines der wichtigsten griechischen Schriftsteller in die europäische Schreib- und Denktradition eingeordnet. Im Zuge dieser Neuinterpretationen untersuchte man auch die Beziehung seines Schreibens zur europäischen Romantik: So wurden die romantischen Topoi in seinem Werk hervorgehoben, wie etwa Mondschein, Ruinen, Friedhof, die privilegierte Stellung des Kindes und des Irren, die unerfüllte Liebe, der Tod der jungen Geliebten usw. Die neuere Forschung thematisiert ebenfalls die besondere Stellung der Natur in Papadiamandis' Werk, wobei vor allem die symbolische Dimension der Landschaftsdarstellungen hervorgehoben wird; so wird die Personifikation der Natur und die hiermit zusammenhängende unterschwellige Erotik untersucht (Zamaru 2000). Die Darstellung der unermesslichen Landschaft bei Papadiamandis, welche die Nichtigkeit des Menschen vor Augen führt, wird in Analogie zu der romantischen Landschaftsmalerei etwa eines C.D. Friedrich gesetzt (Plakas 1981, 190 f.). Andere sehen im Werk Papadiamandis' die Vorstellung der Natur als Buch Gottes, als eine Hieroglyphensprache, die

44 Im Hohenlied wird Sulamith mit der Natur verglichen bzw. sie beschreibt sich selbst als Garten. Insofern kennt die jüdisch-christliche Tradition die Verbindung von Erotik und Natur. Hier fehlt jedoch der bedrohliche, verführerische Charakter.

45 Diese Arbeiten betrachten die Parallelen zwischen den untersuchten Texten bzw. Literaturströmungen eher als Intertextualitätsphänomene, betreiben also keine Einflussforschung. Es wird überliefert, dass Papadiamandis jede Beziehung seines Werkes mit der europäischen Literatur zurückwies: »Doch ich sage Dir, daß ich weder Poe noch Dickens, noch Shakespeare gleiche. Ich gleiche meiner selbst. Ist dies nicht genug?« (Charis 1941, 186)

durch Imagination und dichterische Einsicht zu dechiffrieren sei (Konstantinidu 1996, 402). Schließlich wird die Stellung des Menschen als Teil der Natur hervorgehoben, im Sinne des alles verbindenden Weltgeistes (Konstantinidu 1996, 388 f.). Diese Arbeiten lesen die Natur bei Papadiamandis als romantische Szenerie bzw. als *locus amoenus* der pastoralen Idylle (Farinu-Malamatari 1992) bis hin zum »gelobten Land« (Plakas 1981, 198). Der bedrohliche Aspekt der Natur wird somit entweder nicht erwähnt oder auf das Paradigma der gefallenen Welt zurückgeführt.<sup>46</sup> Eine gänzlich andere Interpretation schlägt Tzina Politi vor, die die Novelle *Die Mörderin* in den naturwissenschaftlichen Kontext ihrer Entstehungszeit setzt; ihr zufolge sind die Naturbeschreibungen von Papadiamandis als literarische Umsetzung des darwinistischen Diskurses zu lesen, weshalb auch die Natur in der doppelten Rolle des Ursprungs allen Lebens sowie auch einer Vernichtungsmaschinerie erscheint (Politi 1996).

Im Folgenden soll die tragende Rolle der Landschaftsdarstellungen untersucht werden sowie die daraus resultierende Stellung der Natur gegenüber der Protagonistin. Auch hier wird, so die Arbeitshypothese, den Naturbeschreibungen ein besonderes Gewicht zugemessen. Weit davon entfernt, Kulisse zu sein, übernimmt die oftmals personifizierte Natur eine aktive Rolle, die das unmenschliche Handeln des Protagonisten umrahmt, hervorhebt und unterstützt. Inwieweit sich diese Naturauffassung mit der (orthodoxen) christlichen Tradition vereinbaren lässt und wie der Text diese Verbindung herstellt ist hierbei ein weiteres Thema.

In Papadiamandis' 1903 fertig gestellten Novelle *Die Mörderin* wird der Leser mit einer Weltsicht konfrontiert, deren letzte Konsequenz der Mord ist. Ein großer Teil der Attraktivität dieses Textes ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass es ihm gelingt, die Morde an kleinen Mädchen, die der Novelle ihren Titel verleihen, als zwingende Schlussfolgerung aus der Weltsicht der Hauptdarstellerin zu präsentieren. Diese Weltsicht entspringt der Grundannahme, dass das Los der Frau eine nicht endende Ausbeutung ist. Frangojiannú, die Hauptfigur, resümiert zu Beginn des Textes ihr Leben und kommt zum Schluss, dass ihre Rolle als Tochter, Gattin, Mutter oder schließlich Großmutter immer darin bestanden hat, andere zu bedienen, Sklavin zu sein. Für die Familie bedeutet das weibliche Kind ebenfalls ein Verhängnis, da es kein Geld ins Haus bringt und mit einer Aussteuer versehen werden muss, um verheiratet zu werden. Dabei scheinen Mädchen öfter geboren zu werden und auch überlebensfähiger zu sein als Jungen. Aufgrund einer in sich geschlossenen, durchaus logischen Argumentation, beginnt Frangojiannu aus Nächstenliebe (sie hat keinerlei persönlichen Gewinn) in den für alle Beteiligten fatalen Kreislauf einzugreifen und kleine Mädchen umzubringen. Es handelt sich hierbei um einen allmählichen und durchaus conse-

---

46 Zur europäischen Tradition der Präsenz von Tod und Verfall in der idyllischen Landschaft vgl. Panofsky 1978.

quenten Übergang von der Betrachtung und Analyse der Situation zur konkreten Aktion, wobei die treibende Logik in einer Reihe Monologe dargelegt wird.<sup>47</sup>

Einen nicht nur quantitativ bedeutenden Anteil des Textes bilden die Naturdarstellungen: Die Entfaltung der eigenartigen Weltsicht der Protagonistin geht mit einer aufwändigen Naturmetaphorik einher, die mörderische Denkweise und später Handlung wird in harmlosen und üppigen Naturbeschreibungen eingebettet, die als Konstrastprogramm die Radikalität der Argumentation hervorheben. Als Beispiel sei die Gartenmetaphorik einer der Anfangsszenen angeführt, deren sich die Hauptfigur bedient, um den Kreislauf von Geborenwerden und Gebären zu beschreiben. Die heitere, gedeihende Natur, deren positiver Charakter durch Ausdrücke wie »Garten«, »Frühling« deutlich hervorgehoben wird, birgt keinerlei Hinweis auf die fatalen Schlussfolgerungen:

Πώς μεγαλώνουν, Θεέ μου! Εσκέπτετο η Φραγκογιαννού. Ποίος κήπος, ποίο λιβάδι, ποία άνοιξις παράγει αυτό το φυτόν! Και πως βλασταίνει και θάλλει και φυλλομανεί και φουντώνει! Και όλοι αυτοί οι βλαστοί, όλα τα νεόφυτα θα γίνουν μίαν ημέραν πρασιαι, λόχμαι, κήποι; Και ούτω θα εξακολουθεί; Και πάσα οικογένεια εις την γειτονιάν, και εις την συνοικίαν και εις την πόλιν ειχε από δύο έως τρία κοράσια. Μερικαί ειχον τέσσαρα, άλλαι πέντε. Μία μητέρα ειχεν έξ' θηγατέρας χωρίς κανένα υιόν, άλλη μία ειχεν επτά κ' ένα υιόν, ο οποίος εφαινετο προωρισμένος να φανή άχρηστος. (Papadiamandis 1984, 433)<sup>48</sup>

Die anschließende Schlussfolgerung, dass es sich hier um einen Fehler handle, der behoben werden müsse, wird interessanterweise nicht ausschließlich der Alten in den Mund gelegt. Vielmehr wird sie durch eine rhetorische Frage des Erzählers an den Leser eingeleitet: »Αλλά σας ερωτώ, έπρεπε πράγματι να γεννώνται τόσα κοράσια. Και άν γεννώνται, αξίζει τον κόπον ν' ανατρέφονται;« (Papadiamandis 1984, 445)<sup>49</sup>

Auch als dann die Frangojiannú das Wort ergreift, besteht ihre »direkte« Rede aus Zitaten, wobei das erste ein Sprichwort ist und das andere als Ausspruch einer gehässigen Nachbarin bereits früher eingeführt worden ist: »Δεν είναι, έλεγε η Φραγκογιαννού, »δεν είναι χάρος, δεν είναι βράχος; Καλύτερα να μώνουν να πάνε παραπάνω«. »Σα σ' ακούω γειτόνισσα!« (Papadiamandis 1984,

47 Farinu macht auf die gehobene Sprache dieser inneren Monologe aufmerksam, die dadurch nicht die subjektive Perspektive der Bäuerin auszudrücken scheinen, sondern sich vielmehr als objektive Erörterung präsentieren (Farinu-Malamatari 1987, 234 ff.).

48 »Du lieber Gott im Himmel, wie sie nur wachsen! Welcher Garten, welche Wiese, welcher Frühling bringt dieses Gewächs hervor? Und wie es nur sprießt und gedeiht und heftig Blätter treibt und wuchert! All diese Sprößlinge, all die jungen Pflanzen, werden sie eines Tages zu Beeten, Büsche und Gärten? Und so geht's dann immer weiter? Jede Familie in der Nachbarschaft und im ganzen Ort hatte zwei oder drei Töchter. Einige hatten vier, andere sogar fünf. Da gabs eine Mutter, die hatte sechs Töchter und keinen einzigen Sohn, eine andere sieben und einen Sohn, bei dem offenbar vorauszusehen war, dass er ein Taugenichts würde.« (Papadiamandis 1989, 29)

49 »Ich frage euch aber: Müssten wirklich so viele Mädchen auf die Welt kommen? Und kommen sie schon einmal zur Welt, lohnt es sich den überhaupt die Mühe, sie großzuziehen?« (Papadiamandis 1989, 46)

445)<sup>50</sup> Durch die Vielstimmigkeit dieser Passage wird die Aussage von der subjektiven Perspektive der Protagonistin abgekoppelt, wodurch Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben wird.

Dieser Weltsicht entsprechend, wird das Begräbnis von Mädchen als ein Fest beschrieben, dass die alte Frangojiannú sich nicht entgehen lässt:

Αλλά μεγάλως ευφραίνεται οταν η μικρά πομπή, μετά δέκα λεπτών της ώρας δρόμον έφθανεν εις τα Μνημούρια. Ωραιά εξοχή, παντοτινή άνοιξις, θάλλουσα βλάστη, αγριολούλουδα, εμύριζε κήπος. Ιδού ο περίβολος των νεκρών! Ω! ο Παράδεισος, απ' αυτόν τον κόσμον ήδη, ήνοιγε τας πύλας δια να δεχθή το μικρόν άκακον πλάσμα, το οποίον ητύχησε να λυτρώσει τους γονείς του από τόσα βάσανα. (Papadiamandis 1984, 446).<sup>51</sup>

Auch hier spielt die ausgiebige Naturbeschreibung eine wichtige Rolle, da durch sie das Augenmerk auf das Diesseits gelenkt wird: das Paradies ist vor allem diesseitig, es betrifft in erster Linie die Hinterbliebenen, nicht zuletzt deshalb, weil der Tod des Mädchens als eine Entlastung seiner Umgebung präsentiert wird. Diese Denkweise findet ihren Höhepunkt in einer Verzerrung der christlichen Botschaft der Auferstehung, die Frangojiannú zum Schluss führt, dass die tödlichen Krankheiten einen Glücksfall bedeuten und ihr außerdem die Möglichkeit gibt sich als Wissende unter Verblendeten zu stilisieren.<sup>52</sup>

Αφού η λύπη είναι χαρά, και ο θάνατος είναι ζωή και ανάστασις, τότε και η συμφορά ευτυχία είναι και η νόσος υγεία. Άρα όλοι αι μάλιστα εκείναι, αι κατά το φαινόμενον τόσο άσκημοι, όσαι θερίζουν τα άωρα βρέφη, η ευλογία κ' η οστρακία κ' η διφθερίτις, και άλλα νόσοι, δεν είναι άλλον ευτυχήματα, δεν είναι θωπεύματα και πλήγματα των πτερών των μικρών Αγγέλων, οίτινες χαιρουν εις τους ουρανούς όταν υποδέχονται τας ψυχάς των νηπίων; Και ημείς οι άνθρωποι, εν τη τυφλώσει μας, νομιζόμεν ταύτα ως δυστυχήματα, ως πληγάς, ως κακόν πράγμα. (Papadiamandis 1984, 446)<sup>53</sup>

50 »Wo ist«, sagte gelegentlich Frangojiannú, »wo ist nur ein steiler Felsen?« Besser wär' bald Schluss... und ihr letztes Stündlein schlägt.« Wenn ich das schon wieder höre, Nachbarin!« (Papadiamandis 1989, 46)

51 »Ihr aber ging jedesmal das Herz vor Freude auf, wenn der kleine Trauerzug nach zehn Wegminuten den Gottesacker erreichte. Ein herrliches Gelände, in welchem ewigen Frühling weilte, mit sprossenden Knospen, wild wachsenden Blumen und Gartendüften. Sieh nur: das Gefilde der Toten! Oh! Das Paradies, es ist bereits von dieser Welt, es öffnet seine Tore und nimmt das kleine arglose Geschöpf entgegen, das großes Glück hatte und seinen Eltern soviel Leid ersparen konnte.« (Papadiamandis 1989, 47)

52 Die Verzerrung des theologischen Diskurses wird im Text fortgeführt, etwa in dem Gespräch mit dem Mönch oder auch mit der direkten Ansprache der Heiligen, die ihr mit »Zeichen« ihren Willen kundtun. Es handelt sich jedoch im Grunde um keinen Dialog, keine Auseinandersetzung: die Frangojiannú »liest« alles nach ihrer verdrehten Logik. Farinu spricht von einem »monologischen Dialog« der beide Parteien unbeeinflusst lässt (Farinu, Afigimatikes technikes, 194 f.).

53 »Da Trauer nun Freude ist und Tod Leben und Auferstehung, so ist auch Unheil Glück und Krankheit Gesundheit. Sind folglich all diese dem Anschein nach so schlimmen Geißeln von welchen die Kinder vor ihrer Zeit dahingerafft werden, wie Blattern, Scharlach, Diphtherie und andere Erkrankungen nicht viel mehr Glücksfälle [...]. Und wir Menschen halten sie in unserer Blindheit für Mißgeschicke und schwere Schicksalsschläge.« (Papadiamandis 1989, 48)

Der erste Mord wird durch diese Überlegungen gerechtfertigt, er wird durch den Traum der Tochter vorweggenommen und schließlich durch ein beeindruckendes Stakkato eingeleitet, das zur Aktion drängt, wobei die Welt mit ihren Geräuschen die Alte anspricht: »Ελάλησε το δεύτερον ο πετεινός. Θα είχαν περάσει δύο μετά τα μεσάνυκτα. Ιανουάριος ο μην. Χρόνος η νύκτα. Βορράς εφύσα. Η φωτιά εις την εστίαν έσβηνε.« (Papadiamandis 1984, 434)<sup>54</sup> Es handelt sich um eine Einrahmung des Mordes durch die Umgebung, die sich nach vollzogener Tat mitsamt ihrer Heiligen zurückzieht und den Atem anhält:

Άκρα σιγή και ησυχία επεκράτησεν εντός του σκοτεινού θαλάμου, μετά τον τελευταίον βήχα και τον κλαυθμυρισμόν του θυγατρίου, τα οποία τόσο αποτόμως διεκόπησαν. [...] Πας θόρυβος είχε παύσει. Ούτε φλοξ έβρεμεν εις την εστίαν, ουτε βόμβος ηκούετο, και το ημίκαυστον φτιλίον του λύχνου έφεγγε θλιβερώς. Η μικρά κανδήλα προ πολλού είχε σβήσει εις το εικονοστάσιον, και αι μορφαί των αγίων δεν εφάινοντο πλέον. (Papadiamandis 1984, 453)<sup>55</sup>

Auch der zweite Mord wird durch eine Naturbeschreibung eingeleitet: Auffallend ist hier die starke Materialität der Beschreibung, die alle Sinne anspricht und eine erotische Atmosphäre schafft:

Κάτω εχαράττετο βαθύ το ποτάμιον, τ' Αχειλά το ρέμα, και όλην την βαθείαν κοιλάδα μετά ηρέμου μορμυρισμού διέτρεχε το ρεύμα, κατά το φαινόμενον ακινητούν, λιμνάζον, αλλά πράγματι αενάως κινούμενον υπό τας μακράς βαθυκόμους πλατάνους. Ανάμεσα εις βρύα και θάμνους και πτέριδας, εφλοίσβιζε μυστικά, εφίλει τους κορμούς των δέντρων, έρπον οφιοειδώς κατα μήκος της κοιλάδος, πρασινωπόν από από τας ανταναγείας τας χλοεράς, φιλούν και άμα δάκνον τους βράχους και τας ρίζας [...]. (Papadiamandis 1984, 458)<sup>56</sup>

Die Szenerie des dritten Mordes ist ebenfalls ein paradiesisch anmutender Garten. Wieder wird die Brutalität der Handlung durch die Harmonie und Schönheit der Umgebung konterkariert und hervorgehoben (Papadiamandis 1984, 469).<sup>57</sup>

Die Natur spielt im Text von Papadiamandis eine entscheidende Rolle: von Anfang an und beinahe den ganzen Text hindurch kontrastieren zahlreiche Naturbeschreibungen mit ihrer Heiterkeit das Geschehen und heben so die

54 »Zum zweiten Mal krähte der Hahn. Die zweite Stunde nach Mitternacht war verstrichen. Januar der Monat. Zeit: Nachts. Der Nordwind ging. Das Feuer im Kamin erlosch allmählich.« (Papadiamandis 1989, 31) Die Übersetzung wurde von der Verfasserin leicht bearbeitet, um den Rhythmuswechsel, der im Ausgangstext auffällig ist, wiederzugeben.

55 »Tiefstes Schweigen und Totenstille herrschten in der düsteren Kammer [...]. Nicht einmal ihr Atem war zu hören, jeder Laut verstummt. Keine einzige Flamme zuckte im Feuerherd, nichts rauschte oder raschelte. Der halb abgebrannte Docht der Lampe glomm trübe vor sich hin. Vor den Ikonen war das kleine Licht schon längst erloschen, so dass die Gestalten der Heiligen sich nicht mehr erkennen ließen.« (Papadiamandis 1989, 58)

56 »Geheimnisvoll plätscherte es zwischen Moos, Büschen und Farnkraut, küsste die Baumstämme, schlängelte sich, grünlich vom Widerschein der Pflanzen und Blätter, durch das Tal, küsste und biss auch Felsen und Wurzeln mit seinem murmelnden, glasklaren Naß und wimmelte von kleinen Krebsen...« (Papadiamandis 1989, 65)

57 Vgl. Papadiamandis 1989, 79.

Grausamkeit der Denk- und Handlungsweise der Hauptfigur hervor. Der Leser wird durch die positive Atmosphäre der ausführlichen Naturbeschreibungen in keiner Weise auf die Morde vorbereitet; es entsteht so das Bild einer Natur, die ungerührt bleibt von dem Schicksal und den Taten der Menschen, einer Natur, die letztlich ebenso grausam ist wie die Protagonistin. So wird, nachdem der vierte Mord begangen worden ist, ohne jeden Übergang die friedliche Frühlingsnatur beschrieben, durch die der Schrei »Mörderin« ertönt:

Ἦτο γλυκεία αυγή του Μαΐου. Η κυανωπή και ροδίνη ανταύγεια του ουρανού έχριε με απόχρωση μελιχράν τα χόρτα και τους θάμνους. Ηκούετο ο μινυρισμός των αηδόνων εις το δάσος, και τ' αναρίθμητα μικρά πουλιά ετέλουν εκθύμως, απλήτως, την συναυλιαν των την άφατον. Αφού η Φραγκογιαννού απεμακρύνθη πολλά βήματα, ήκουσε βραχνήν κραυγήν όπισθεν της. (Papadiamandis 1984, 510)<sup>58</sup>

Im letzten Teil des Textes wird die seelische Zerrüttung der Protagonistin, die, von Gewissensbissen geplagt, sich auf der Flucht befindet, systematisch durch Naturbeschreibungen eingeleitet. Diesmal handelt es sich jedoch um eine feindliche Natur, deren bedrohlicher Charakter durch die Personifikation unterstrichen wird:

Κάτω εις το Κακόρρεμα, χαμηλά εις το βάθος, σιμά εις την Σκοτεινήν Σπηλιάν, οι λίθοι εχόρευον δαιμονικόν χορόν την νύκτα. Ανωρθούντο, ως έμψυχοι, και κατεδίωκον την Φραγκογιαννού, και την ελιθοβόλουν, ως να εσφενδονίζοντο από αοράτους τιμωρούς χείρας. [...] Και ούτω η παλίρροια όλη του κρημνού ήρχετο κατ' επάνω της, έπιπτεν εις τας κνήμας και τα σκέλη της, εις τας χείρας και το στέρνον της. Ενίοτε, λίθοι τινές, από ύψος κατερχόμενοι, έπιπτον με ορμήν και κακίαν κατά του προσώπου της. Τους τελευταίους τούτους εφαινετο πράγματι ως να τους εσφενδόνιζεν αόρατος χειρ κατά της κεφαλής της. (Papadiamandis 1984, 512)<sup>59</sup>

Die Naturbeschreibung entspricht der Wende in der seelischen Verfassung der Hauptperson: Solange sie ihrer Ansicht nach konsequent handelt, befindet sie sich in Harmonie mit der sie umgebenden Natur. Die harmonischen, üppigen Naturbeschreibungen bestätigen den ihrer Argumentation zufolge positiven Charakter ihrer Taten, auch wenn jene im krassen Gegensatz zur christlichen Moral stehen.<sup>60</sup> Die Natur spiegelt und unterstreicht die seelische Verfassung der Mörderin, fungiert als ihre Komplizin und ist somit weit entfernt von einer gött-

58 »Lieblich dämmerte der Maimorgen herauf. Der bläuliche und rosenrote Abglanz des Himmels rann honiggelb über Gras und Gebüsch. Im Wald hörte man die Nachtigallen schlagen und die zahllosen Vögel gaben emsig und nimmersatt ihr köstliches Konzert. Frangojiannú war schon recht weit entfernt, da vernahm sie hinter sich einen heiseren Aufschrei.« (Papadiamandis 1989, 133)

59 »Drunten bei der finsternen Höhle, tief drinnen im Bösen Grund, tanzten die Steine nachts einen teuflischen Tanz. Sie erhoben sich, als wären sie lebendig, jagten Frangojiannú und stürzten auf sie zu, als würden sie von unsichtbaren, rächenden Händen hergeschleudert. [...] Und so prasselte die ganze Flut des Steilhangs auf sie hinab, fiel ihr auf Beine und Schenkel, auf Hände und Brust. Dann und wann prallten ihr von ganz weit oben einige Steine mit tückischer Wut sogar ins Gesicht. Wirklich war es, als würden sie von einer unsichtbaren Hand ihr an den Kopf geschleudert.« (Papadiamandis 1989, 136)

60 Zum Selbstverständnis von Frangojiannú als Vollstreckerin des göttlichen Willens vgl. Kontos 2001, 352 f.

lichen, unschuldigen Schöpfung.<sup>61</sup> Erst als Frangojiannú selbst ins Zweifeln gerät und von Gewissensbissen eingeholt wird, muss sie sich ihren Weg inmitten einer feindlichen Natur bahnen. Doch auch in dieser letzten Phase der Erzählung bleibt die Präsenz der Natur viel deutlicher als jene der Menschen, sie ist diejenige, die unentwegt die Protagonistin umrahmt, wenn nicht gar verfolgt. Konsequenterweise wird Frangojiannú nicht von den Menschen und nicht von Gott bestraft, sondern, wie der Schlusssatz lautet, vom Meer, »εις το ημισυ του δρομου, μεταξύ της θείας και της ανθρωπίνης δικαιοσύνης« (Papadiamandis 1984, 520).<sup>62</sup>

### Fazit

Im ersten Teil dieses Aufsatzes sahen wir, dass negative Naturauffassungen innerhalb des biblischen Paradigmas entweder auf den Sündenfall zurückzuführen sind und somit von einer ursprünglich makellosen Natur künden oder aber durch die (melancholische) Verfassung des Betrachters zu erklären sind, dessen Verblendung ihn daran hindert, die Pracht der göttlichen Schöpfung zu würdigen. Demgegenüber wurde die gnostische Tradition in Erinnerung gerufen, der zufolge alles Materielle, folglich auch die Natur, von sich aus negativ, aktiv dämonisch sei. Diese Natur verführt den Menschen, der ihretwegen seine ursprüngliche, ferne Heimat vergisst und ihr verfällt.

In den behandelten Texten hat die Natur eine finstere Rolle inne, sie verweist nicht auf die paradiesische Unschuld, die Sehnsucht, die sie erweckt, ist nicht jene nach Harmonie und Einheit. Gerade wenn die Verführung glückt, wird der destruktive Charakter dieser Natur deutlich. Die meisten Texte arbeiten mit der Opposition Heidentum – Christentum, wobei die Natur der dämonischen Seite zugeordnet wird. Die Analyse betonte den ambivalenten Charakter der Natur: Sie ist bezaubernd, verführend und zugleich abschreckend und bedrohlich, wobei der abrupte Wandel zwischen den zwei »Gesichtern« einen großen Teil der Spannung dieser Texte ausmacht. Auch hier kann somit von einer aktiv dämonischen Natur gesprochen werden, die – und hier findet sich eine weitere Parallele zur gnostischen Lehre – mit dem bösen Part des Menschen korrespondiert.

61 Komplizin im Sinne, dass sie die Mörderin einbettet, den Eindruck von Frieden erweckt und nicht vor ihren Taten warnt. Politi weist auf eine andere Analogie hin: ihr zufolge zeigt sich die Mörderin ebenso grausam wie die Natur, die nach dem darwinistischen Schema todbringend ist, ja sie fungiert als Verkörperung der Naturgewalt. Hier wird jedoch der überwiegend friedliche Charakter der Naturbeschreibungen nicht beachtet, sowie auch keine Erklärung für die »Wende« in der Rolle der Natur gegen Ende der Novelle geboten (Politi 1996, 174 f.).

62 »[A]uf halbem Weg zwischen göttlicher und menschlicher Gerechtigkeit.« (Papadiamandis 1989, 145) Die Interpretation des Schlusssatzes als einer Rückkehr zum Wasser, dem Anfang des Lebens, wie sie Politi vorschlägt lässt den feindlichen und rachesüchtigen Charakter dieser Natur außer acht, der in den Beschreibungen davor deutlich hervorgehoben wird und mit den anfänglichen positiven bzw. neutralen Naturdarstellungen kontrastiert. (Politi 1996, 163). Farinu spricht von einer Ambiguität in Bezug auf das Ende der Novelle, die sich in der Unschlüssigkeit des Lesers bei der Interpretation der letzten Passage äußert (Farinu 1987, 66 ff.).

Eine Parallele zwischen den behandelten Texten der deutschen Romantik und der Novelle von Papdiamandis ergibt sich, wenn man die Beziehung von Natur und Religion betrachtet: Bei Papdiamandis unterstützt die Natur ein Denken, das sich jenseits von der gesellschaftlichen sowie der religiösen Moral situiert.<sup>63</sup> In den romantischen Texten wird die personifizierte Natur oftmals dem Christentum gegenübergestellt, mit der Konsequenz, dass sich der Protagonist vor eine doppelte Wahl gestellt sieht, da er, indem er sich für die Mächte der Natur entscheidet, zugleich auch von der Gesellschaft und vom Christentum abwendet. Die ausführlichen Naturdarstellungen der behandelten Texte sind nicht auf die biblische Tradition der göttlichen Schöpfung zurückzuführen. Die Anziehungskraft geht vielmehr von der Zwischenposition aus, welche die Natur innehat: Natur stellt eine Alternative zwischen Gesellschaft und Christentum dar und unterstützt somit die Protagonisten, Grenzgängerfiguren, in ihrem Versuch einen eigenen Weg einzuschlagen.

### Ausblick

Von der Literatur des 20. Jahrhunderts wird meistens die existenzialistische Schule mit der weltverneinenden Tradition der Gnosis in Verbindung gebracht. Der Aspekt der Naturdarstellung eröffnet andere Kombinationsmöglichkeiten, da kaum eine literarische Richtung der Natur so wenig Bedeutung beimisst wie der Existenzialismus. Gegenstand einer weiterführenden Untersuchung könnten moderne Dystopien sein, die ihren Albtraumcharakter nicht zuletzt durch ausgiebige Naturbeschreibungen erzeugen, wie z.B. die Romane von Ernesto Sábato, die Erzählungen von Juan Rulfo oder auch Texte aus dem Bereich der Science-Fiction Literatur, wie der Roman *Picknick am Wegesrand* der Brüder Strugatzki oder das mittlerweile klassische *Day of the Triffids* von John Wyndham.

### Bibliographie

- Arendt, Dieter: Der poetische Nihilismus der Romantik; Bd. 2, Tübingen 1972. [zitiert als: Arendt 1972]
- Augustinus: Contra Iulianum: Opus imperfectum, hg. von M. Tempusky, Vinbonae 1974. [zitiert als: Augustinus 1974]
- Bloom, Harold: Lying against Time: Gnosis, Poetry, Criticism, in: The Rediscovery of Gnosticism; Bd. 1, hg. von Bentley Layton, Leiden 1980. [zitiert als: Bloom 1980]
- Blumenberg, Hans: Säkularisierung und Selbsterhaltung, Frankfurt/Main 1974. [zitiert als: Blumenberg 1974]

---

63 Die Auseinandersetzung mit dem Christentum wird an jenen Stellen besonders deutlich, in denen theologische Konzepte wie z.B. die Auferstehung oder das Paradies im Diskurs der Mörderin verdreht werden. Vgl. Fußnoten 45-51.

- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen; Bd. 2: Das mythische Denken, Darmstadt 1955. [zitiert als: Cassirer 1955]
- Charis, Petros: Epita apo trianta chronia, in: Nea Estia 355 (1941), 185-192. [zitiert als: Charis 1941]
- Couliano, Ian: Expériences de l'extase, Paris 1984. [zitiert als: Couliano 1984]
- Dante Alighieri: La divina commedia, Leipzig 1900. [zitiert als: Dante 1900]
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, in der Übersetzung von Hermann Gmelin, Stuttgart (1954) 1990. [zitiert als: Dante 1990]
- Die Bibel, nach der Übers. Martin Luthers, Stuttgart 1986. [zitiert als: Die Bibel 1986]
- Dodds, E. R: Heiden und Christen in einem Zeitalter der Angst, Frankfurt/Main 1985 (1965). [zitiert als: Dodds 1985]
- Dörrie, Heinrich: Artikel »Plotinos«, in: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike; Bd. 4, Stuttgart 1974. [zitiert als: Dörrie 1974]
- Eichendorff, Joseph von: Aus dem Leben eines Taugenichts und andere Novellen, hg. von Rolf Toman, Köln 1998. (Nach der Gesamtausgabe; Bd. 4, München, Leipzig 1912). [zitiert als: Eichendorff 1998]
- Evangelium Veritatis, in: Die Gnosis; Bd. 2: Koptische und Mandäische Quellen, hg. von Werner Foerster, übersetzt von Martin Krause u. Kurt Rudolph, München, Zürich 1995, 67-84. [zitiert als: Evangelium Veritatis 1995]
- Farinu-Malamatari, Georgia: Afigimatikes Technikes ston Papadiamanti, Athen 1987. [zitiert als: Farinu-Malamatari 1987]
- Farinu-Malamatari, Georgia: I eidyliaki diastasi ston Papadiamanti, in: dies.: I adiaptoti mageia, Athen 1992, 39-90. [zitiert als: Farinu-Malamatari 1992]
- Filoramo, Giovanni: A History of Gnosticism, Cambridge 1992. [zitiert als: Filoramo 1992]
- Frühe, Ursula: Das Paradies ein Garten - der Garten ein Paradies. Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur, Frankfurt/Main 2002. [zitiert als: Frühe 2002]
- Gendolla, Peter: Phantasien der Askese, Heidelberg 1991. [zitiert als: Gendolla 1991]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther, Stuttgart 1986. [zitiert als: Goethe 1986]
- Gregorius Nysses: PG. 44, Berliner Kirchenväterausgabe, hg. von W. Jaeger, s.l. 1921. [zitiert als: Gregorius Nysses 1921]
- Hoffmann, E.T.A: Der Elementargeist, in: ders.: Ges. Werke; Bd. 8: Letzte Erzählungen, hg. von Hans Joachim Kruse, Berlin, Weimar 1994, 206-240. [zitiert als: Hoffmann 1994b]
- Hoffmann, E.T.A: Die Bergwerke zu Falun, in: ders.: Ges. Werke; Bd. 4: Die Separationsbrüder, hg. von Hans Joachim Kruse, Berlin, Weimar 1994, 206-240. [zitiert als: Hoffmann 1994a]

- Jonas, Hans: Gnosis und spätantiker Geist; Bd. 1: Die mythologische Gnosis, Göttingen 1964 (<sup>1</sup>1934) . [zitiert als: Jonas 1964]
- Jonas, Hans: Gnosis und spätantiker Geist; Bd. 2: Von der Mythologie zur mystischen Philosophie, Göttingen, Zürich 1993. [zitiert als: Jonas 1993]
- Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, in: Theorie der Romantik, hg. von Herbert Uerlings, Stuttgart 2000, 283-4. [zitiert als: Kleist 2000]
- Konstantinidu, Elisavet: O Papdiamantis kai i paradosi tu eurpaiku romantismu, in: Praktika Á diethnus sunedriu gia ton Alexandro Papdiamandi, Athen 1996, 387-405. [zitiert als: Konstantinidu 1996]
- Kontos, Pavlos: I fonissa kai to kako, in: Nea Estia 1732 (2001), 345-357. [zitiert als: Kontos 2001]
- Koslowski, Peter: Die Prüfungen der Neuzeit: über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis, Wien 1989. [zitiert als: Koslowski 1989]
- Koslowski, Peter: Gnosis und Gnostizismus in der Philosophie. Systematische Überlegungen, in: ders.: Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie, Zürich, München 1988. [zitiert als: Koslowski 1988]
- Koslowski, Peter: Gnosis und Theodizee. Eine Studie über den leidenden Gott des Gnostizismus, Wien 1993. [zitiert als: Koslowski 1992]
- Leisegang, Hans: Die Gnosis, Stuttgart 1985 (<sup>1</sup>1924). [zitiert als: Leisegang 1985]
- Lévi-Bruhl, Lucien: Die Seele des Primitiven, Köln 1956. [zitiert als: Lévi-Bruhl 1956]
- Mandäische Quellen, GR XII, in: Die Gnosis; Bd. 2: Koptische und Mandäische Quellen, hg. von Werner Foerster, übersetzt von Martin Krause u. Kurt Rudolph, München, Zürich 1995, 67-84. [zitiert als: Mandäische Quellen 1995]
- Marc Aurel: Ta eis eauton, Athen 1972. [zitiert als: Marc Aurel 1972]
- Marc Aurel: Selbstbetrachtungen, in der Übers. von Wilhelm Capelle, Stuttgart 1973. [zitiert als: Marc Aurel 1973]
- Mayer, Paola: Die unheimliche Landschaft: ein Aspekt von Eichendorffs lyrischer Dichtung, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, Paderborn, München, Wien, Zürich 1995, 169-196. [zitiert als: Mayer 1995]
- Motte Fouqué, Friedrich de la: Undine, in: Deutsche Erzähler; Bd. 1, hg. von Hugo von Hoffmannsthal, Frankfurt/Main 1979, 559-631. [zitiert als: Motte Fouqué 1979]
- Pagels, Elaine: Adam, Eva und die Schlange. Die Theologie der Sünde, Reinbek bei Hamburg, 1991 (1988). [zitiert als: Pagels 1991]
- Panofsky, Erwin: Et in Arcadia ego, in: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, 351-377. [zitiert als: Panofsky 1978]
- Papdiamandis, Alexandros: Die Mörderin, in der Übersetzung von Andrea Schellinger, Frankfurt/Main 1989. [zitiert als: Papdiamandis 1989]

- Papadiamandis, Alexandros: I fonissa. Koinonikon mythistorima, in: ders.: Apanta; Bd. 3, hg. von Nikos D. Triantafillopoulos, Athina 1984. [zitiert als: Papadiamandis 1984]
- Pauen, Michael: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne, Berlin 1994. [zitiert als: Pauen 1994]
- Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche - Werke - Wirkung, München 2000. [zitiert als: Pikulik 2000]
- Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs, Frankfurt/Main 1979. [zitiert als: Pikulik 1979]
- Plakas, Dimitris: I romantiki distasi tu Papadiamandi, in: Tetradia Efthinis (1981), 184-202. [zitiert als: Plakas 1981]
- Plotin: Enneaden, in der Übers. von Richard Harder, Leipzig 1936. [zitiert als: Plotin 1936]
- Plotin: Enneades, Athina 2000. [zitiert als: Plotin 2000]
- Politi, Tzina: Sinomilontas me ta keimena, Athina 1996. [zitiert als: Politi 1996]
- Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, Frankfurt/Main 1988. [zitiert als: Rössner 1988]
- Pythagoreer: Fragment 44 A 17, in: Bibliothek der alten Welt, hg. von M. Grunewald, Zürich 1948, 9-10. [zitiert als: Pythagoreer 1948]
- Rudolph, Kurt: Die Gnosis: Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen 1994. [zitiert als: Rudolph 1994]
- Schubert, H.W.: Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaft, in: Dichtung der Romantik; Bd. 10, hg. von Karl Balser, Hamburg 1962. [zitiert als: Schubert 1962]
- Schulz, Gerhard: Romantik. Geschichte und Begriff, München 1996. [zitiert als: Schulz 1996]
- Shakespeare, William: Hamlet, hg. von Harold Jenkins, London 1982. [zitiert als: Shakespeare 1982]
- Strich, Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur; Bd. 2, Tübingen 1970 (1910). [zitiert als: Strich 1970]
- Tieck, Ludwig: Der Runenberg, in: Dichtung der Romantik, hg. von Karl Balser; Bd. 3, Hamburg 1962, 71-93. [zitiert als: Tieck 1962]
- Tieck, Ludwig: Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen, Berlin 1978 [zitiert als: Tieck 1978]
- Wright, Elisabeth: E.T.A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror, London 1978. [zitiert als: Wright 1978]
- Zamaru, Rena: Physi kai erotas ston Papadiamandi, Athina 2000. [zitiert als: Zamaru 2000]

CHRISTOPH PARRY

## Zur europäischen Identitätskonstruktion in Hilde Spiels Roman *Lisas Zimmer*

Wir befinden uns heute an einem historischen Scheidepunkt, wo die seit einigen Jahrhunderten in Europa vertraute Organisation der Gesellschaft in Nationalstaaten in immer mehr Bereichen durch andere, übernationale und zwischenstaatliche Organisationsformen abgelöst wird. Dieser im Alltag ganz offensichtliche Wandel kann auf lange Sicht die Identitätswahrnehmung der Europäer nicht unberührt lassen. Obwohl im Verlauf der europäischen Geschichte das Bewusstsein von den Gemeinsamkeiten immer neben den regionalen und nationalen Identitäten fortbestanden hat und es zu verschiedenen Zeiten nicht an integrativen Ansätzen gefehlt hat, die gerade auch im literarischen Leben Unterstützung fanden (vgl. Lützeler 1997), setzte der heute kaum noch zu bremsende politische und wirtschaftliche Integrationsprozess erst nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem katastrophalen Versagen des Europas der Nationalstaaten ein.

Der allmählich alle Bereiche des praktischen Gesellschaftslebens erfassende Integrationsprozess Europas seit dem Zweiten Weltkrieg ist nicht zuletzt auch ein diskursiver Vorgang, der in politischen Debatten und in der sie kommentierenden Publizistik abläuft. Wieweit dieser Diskurs den engeren Bereich politischer, ökonomischer und militärischer Organisation überschreitet und über öffentliche Rhetorik hinaus tatsächlich Ansätze kollektiver Identitätenbildung trägt, ist eine Frage, die sich nur unter Einbeziehung der unmittelbaren politischen Entscheidungsmechanismen ferner liegender Diskurse beantworten lässt. Dabei dürfte der literarische Diskurs im weitesten Sinne eine fruchtbare Quelle sein, denn dieser war nach weit verbreiteter Ansicht bereits an der Befestigung der nationalstaatlichen Identitäten der europäischen Länder in den vergangenen Jahrhunderten maßgeblich beteiligt. So könnte es nahe liegen, auch Ansätze ihrer Ablösung durch supranationale Orientierungen in der Literatur zu suchen. Doch wäre es verfehlt, nach genauen Parallelen in der institutionellen Entwicklung zu suchen. Die Institutionalisierung des Literaturbetriebs durch die Entwicklung des Faches Germanistik und die Aufnahme deutscher Literatur in das Schulcurriculum im 19. Jahrhundert standen in einem engen und bewussten Zusammenhang mit der Propagierung und Festigung des Nationalgefühls. Ähnliches lässt sich im Bereich des britischen Imperiums für das Fach Englisch sagen (Eagleton 1996, 24 f.). In beiden Fällen sind selektive Kanonisierungsprozesse zu beobachten, die die Vielfalt der Literatur und der in ihr in Erscheinung tretenden Identitätsentwürfe - darunter auch europäische - künstlich auf die für das nationale Projekt einträglichen einengten. Eine ähnlich bewusst institutionell gesteuerte Entwicklung ist in einem postnationalen Kontext kaum zu erwarten. Zum einen entfällt die der Literatur im klassischen europäischen Nationalismus zugeordnete Rolle der Sug-

gestion sprachlicher und ethnischer Homogenität, die für ihre nationalbewusstseinsstiftende Rolle wesentlich war. Im Zuge der wirtschaftlichen Globalisierung findet ohnehin eine Auflösung nationaler Grenzen auf dem Buchmarkt statt, die nicht ohne Folgen für die Identität der Literatur bleiben wird. Zum anderen ist in der heutigen Medienkonkurrenz die Stellung der literarischen Kultur ohnehin weniger zentral geworden.

Mit der Identität der Literatur selbst und mit dem institutionellen Rahmen ihrer Produktion und Rezeption wird sich der vorliegende Beitrag nicht weiter beschäftigen. Statt dessen soll auf der Textebene eines einzelnen Romans nach Spuren bestimmter, eher auf Europa als auf seine Bestandteile bezogene Identitätsmuster gesucht werden. Das Werk, das dieser Untersuchung zugrunde gelegt wird, Hilde Spiels zunächst 1961 auf Englisch erschienener Roman *Lisas Zimmer* (*The Darkened Room*), bietet für diese Suche einen in mehreren Hinsichten aufschlussreichen Untersuchungsgegenstand. Der Roman spielt unter europäischen Emigranten in New York, deren Blick für die europäische Herkunft durch die Distanz geschärft ist. Der Roman arbeitet geradezu modellhaft mit europäischen Amerika-Bildern und projizierten amerikanischen Europabildern, womit ihm eine imagologische Perspektive quasi eingebaut ist.

Zur Untersuchung des Romans wird eine Anregung aus der Nationalismusforschung aufgegriffen. In seinem Buch *Imagined Communities* führt Benedict Anderson ein konkretes Beispiel dafür an, wie ein fiktionales literarisches Werk am Prozess der nationalen Bewusstseinsbildung teil hat. Anderson versteht die Nation als eine »vorgestellte Gemeinschaft« von Menschen, die sich unmöglich alle persönlich kennen können und die aus der Gleichzeitigkeit gewisser Erfahrungen, etwa der Zeitungslektüre, ihre Gemeinsamkeit beziehen. Am Beispiel des philippinischen Romans *Noli me tangere* von José Rizal versucht er nachzuweisen, wie dort in der einleitenden Szene, welche die Verbreitung eines Gerüchtes von Mund zu Mund auf den Straßen Manilas schildert, ein ähnliches Gemeinschaftsgefühl unter Fremden konstituiert wird (Anderson 1999, 26 ff.). In einem weiteren Schritt versucht Anderson noch zu demonstrieren, wie durch die Einbeziehung der Leser als Adressaten in die vorgestellte Gemeinschaft des Romans dieser zur Bildung einer nationalen Identität beitragen kann. Auch wenn man mit Jonathan Culler (1999) die einzelnen Schritte seiner Beweisführung aus narratologischer Sicht kritisieren kann, bleibt der Grundgedanke bestehen, dass fiktive Gemeinschaften im Roman konstituiert werden, die auch Auskunft über das Identitätsempfinden realer Gemeinschaften geben können. Analog zu Andersons Romanlektüre wäre zu fragen, welche Art oder Arten von Gemeinschaft sich in Hilde Spiels Roman konstituieren und wie sie sich zur realen Gesellschaft der Entstehungszeit verhalten. Eine genaue Befolgung von Andersons Analyseschritten bietet sich in diesem Fall allerdings nicht an, denn Andersons Verfahren setzt, wie Culler zurecht beobachtet, eine auktoriale Erzählperspektive voraus (Culler 1999, 23). Der Roman *Lisas Zimmer* fällt dagegen gerade wegen seiner ausgeprägten personalen Perspektive auf. Gerade diese macht jedoch den Reiz des besagten Romans aus, denn sie stellt die genauer zu untersuchende Verbindung zwischen kollektiven und individuellen Identitätsangeboten her. Dieser Zu-

sammenhang ist wiederum von entscheidender Bedeutung, wenn es um die Frage geht, ob eine angegebene kollektive Identität Substanz hat oder nicht. Erst wenn sich Individuen in einer gegebenen Situation zu einer kollektiven Identität bekennen, hat diese Bestand. Von einer europäischen Identität kann also erst die Rede sein, wenn sich Individuen mit Europa identifizieren. Auch dann ist nicht gesagt, dass die europäische Identität im Einzelfall die Rolle der nationalen Identität übernimmt. Es wäre also auch zu fragen, von wem und in welchen Zusammenhängen die Identität eher als europäische, denn als nationale oder regionale empfunden wird.

An dieser Stelle muss noch etwas zum Begriff der Identität gesagt werden, den ich, bezogen auf das Individuum, weitgehend in dem Sinne verstehe, wie G. H. Mead das Selbst beschreibt,<sup>1</sup> aber um die diachrone Dimension ihrer »geschichtlichen Individualität« (Lübbe 1996, 278) ergänzt. So verstanden, setzt sich die individuelle Identität aus einer Vielzahl möglicher, teils privat- oder allgemeingeschichtlich bedingter Rollen zusammen, die in verschiedenen Situationen in unterschiedlichem Maße aktiviert oder priorisiert werden. Mit Mead gehe ich davon aus, dass es sich bei der Identität der Person um ein intersubjektiv wahrnehmbares und einigermaßen konsensfähiges Phänomen handelt. Damit ist nicht gesagt, dass vollständiger Konsens immer besteht, sonst würde sich niemals einer missverstanden fühlen. Entscheidend ist vielmehr, dass sich das Ich und die Umwelt darüber einig sind, dass es als Person existiert, über die Identitätsaussagen gemacht werden können. Dasselbe gilt in gewissem Sinne für kollektive Identitäten, nur dass es für Gruppen weit schwieriger als für Individuen sein kann, diesen ersten Grundkonsens zu erreichen. Der mühsame erste Schritt in der Emanzipationsgeschichte vieler Minderheiten besteht schon darin, überhaupt als identifizierbare Gruppe anerkannt zu werden. Der nächste, nicht weniger schwierige Schritt ist der, das Bild, das die Gruppe von sich selbst hat, mit dem, das andere von ihr haben, miteinander in Einklang zu bringen, was nie vollständig gelingen kann, weil sie, bedingt durch den Anteil biographischer und historischer Erfahrung, wandelbar und letztlich inkommensurabel bleiben.

Bei der Frage nach der europäischen Identität geht es darum, ob Europa nicht nur geographisch wahrgenommen werden kann, sondern auch als historisch kultureller Zusammenhang, der nach Außen als Einheit erkennbar ist und nach Innen ein Wir-Gefühl auszulösen vermag. Eine besondere Schwierigkeit bei der Rede von der europäischen Identität liegt in der Ungleichzeitigkeit der äußeren und der inneren Wahrnehmung. So ließe sich behaupten, dass auf dem Höhepunkt des europäischen Imperialismus Europa einerseits als historisches Subjekt in den unterworfenen Erdteilen sehr wohl wahrgenommen wurde, wobei es keine große Rolle spielte, ob sich die Kolonialherren gerade Briten, Franzosen oder Belgier nannten, während andererseits die innere Konkurrenz der Europäer diese selbst geradezu blind machten für die Gemeinsamkeit ihres Unternehmens. In den jungen Vereinigten Staaten, die sich von der Kolonialherrschaft befreit haben, wird Europa wiederum zu einem kohärenten Begriff für das Andere, von

---

1 Zur Legitimität der deutschen Übersetzung von »Self« als »Identität« vgl. Henrich 1996, 134 f.

dem man sich politisch abheben und an dem man sich in manchen Dingen kulturell orientieren will (Boorstin 1960). Auch in diesem Fall werden kulturelle und politische Differenzen, die innerhalb Europas sehr wohl wahrgenommen werden, aus der Ferne als irrelevant nivelliert.

In der amerikanischen Europawahrnehmung spielt allerdings bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die europäische Herkunft der Amerikaner, d.h. der politisch und kulturell einflussreichen Elite der Vereinigten Staaten, eine ausschlaggebende Rolle. Auch wenn innerhalb der amerikanischen Gesellschaft der Status der jeweiligen Regionen der europäischen Herkunft variierte, war grundsätzlich die europäische Abstammung lange die Voraussetzung für die volle Teilhabe an den vielgepriesenen Bürgerrechten. Umgekehrt bot aber Amerika als Immigrationsgesellschaft für die Europäer eine Ausweichmöglichkeit, wenn das Leben in der alten Welt unerträglich wurde. Das Bewusstsein dieser Alternative ist auch für Hilde Spiels Roman *Lisas Zimmer*, der in New York unter Migranten mit sehr unterschiedlichem Assimilationseifer spielt, konstitutiv.

Bietet Europa aus der Außenperspektive auch im Zeitalter des Nationalismus ein kohärentes Bild, so kann im Innern von einer solchen Kohärenz nicht die Rede sein. Auch wenn sich heute die europäischen Hauptstädte mit ihren nationalen Einrichtungen und Standbildern von Nationaldichtern weitgehend gleichen, lenkten die parallel geführten nationalen Projekte des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, als sie ihre heutige typische Gestalt bekamen, von den Gemeinsamkeiten ab. Über eine genuine »europäische Identität« verfügten auf dem Höhepunkt der einzelnen Nationalismen am ehesten diejenigen, die im Europa der Nationen nicht vorgesehen waren: Grenzgänger, Mischlinge, Juden, die sich der jeweiligen Majorität in den einzelnen Nationen nicht leicht anpassten. Diese machten in der Folge einen prominenten Teil der Emigranten aus, die in den 1930er Jahren aus den mitteleuropäischen Diktaturen flohen, sich zunächst über die noch freien Länder Europas verteilten und nach und nach immer mehr in Übersee Zuflucht suchten. Unter diesen hat sich auch so etwas wie ein Europa-Diskurs, oder vielmehr Gegendiskurs gehalten, auch wenn es eine idealistische Fälschung wäre zu leugnen, dass die Emigrantenkreise oft sehr in ihren jeweils nationalen (Gegen-)Diskursen befangen blieben – wie dies die Geschichte der verschiedenen Emigrantenorgane und Institutionen zur Genüge beweist.<sup>2</sup> Trotzdem war bereits durch die Lebensbedingungen in der Emigration zwangsläufig die Möglichkeit zu einer Erweiterung und Relativierung der Horizonte gegeben, die einem übernationalen Diskurs günstig waren. Von ihren jeweiligen Nationen verstoßen, bildeten die Emigranten eine Gemeinschaft mit einem gewissen neuen Identitätspotential. Das ist auch der Hintergrund des hier zu behandelnden Romans. Hilde Spiel lebte seit 1938 in London. Als besonders aktive Emigrantin kannte sie sowohl die Winkelkämpfe, als auch die weiteren Perspektiven die ein Exildasein ermöglichten. Der Roman *Lisas Zimmer* spielt aber in Amerika, was die Möglichkeit schafft, europäische Innenperspektiven und eine fingierte amerikanische Außenperspektive gegeneinander auszuspielen.

---

2 Zur Pflege der spezifisch österreichischen Identität im Exil vgl. Muchitsch 1992.

## Die Autorin Hilde Spiel

Im Kontext der europäischen Identitätskonstruktion in der Literatur sind Leben und Werk der österreichischen Autorin Hilde Spiel (1911-1990) von vornherein interessant, weil sie durchweg von einer übernationalen, aber zugleich betont europäischen Perspektive geprägt sind. Eine gewisse europäische Prädisposition machte sich bereits während der Wiener Kindheit und Jugend der Autorin bemerkbar (Haberkorn 1997, 177 ff.). Diese wurde mit ihrer Auswanderung nach England im Jahre 1936, als ihr Leben im ganz konkreten Sinne eine interkulturelle Wendung nahm,<sup>3</sup> mit Inhalt gefüllt.

Hilde Spiels Elternhaus kann man dem Wiener liberalen Bürgertum zuzählen, wobei sowohl das Liberale als auch das Bürgerliche zu betonen sind.<sup>4</sup> Beide Eltern waren jüdischer Abstammung, aber zum Katholizismus konvertiert. Spiel wuchs in einer weltoffenen und demokratischen Atmosphäre auf. Von der Orientierungslosigkeit, die Teile der österreichischen Gesellschaft nach dem Ende des Habsburger Reiches erfasste, war ihre Familie nicht betroffen. Vielmehr war sie der jungen Republik wohl gesonnen. Dazu schrieb sie in ihrer Autobiographie: »Dass wir ein Kaiserreich verloren hatten, störte uns nicht, denn wir meinten in jenen Zwanzigerjahren, Europa dafür eingetauscht zu haben« (Spiel 1989, 178). Das war durchaus auch politisch gemeint. Schon als junges Mädchen hörte sie 1926 Coudenhove-Kalergi bei der ersten Pan-Europa Tagung in Wien (Spiel 1989, 56).

Spiels literarisches Frühwerk ist ebenfalls geprägt von einem lockeren und natürlichen internationalen Umgang. Zum internationalen Personal des ersten Romans *Kati auf der Brücke* gehört der holländische Geliebte Piet Stuyvesant; in *Verwirrung am Wolfgangsee* sind die Protagonisten Belgier. Noch internationaler ist Spiels zweiter, unveröffentlicht gebliebener Roman »Der Sonderzug« (Strickhausen 1996, 75 ff.), der von einer Bahnfahrt nach Paris handelt, und im Roman *Flöten und Trommeln* verarbeitete sie ihre eigene Italienreise des Jahres 1935.<sup>5</sup> Leben und Werk bewegten sich in jenen Jahren im europäischen Rahmen mit einer Selbstverständlichkeit, die in zunehmendem Widerspruch zu den sie umgebenden politischen Begebenheiten geriet. Diese wurden in Österreich seit dem Ende der 20er Jahre immer mehr von einer reaktionären Regierungspolitik unter dem Einfluss der faschistoiden Heimwehr und ihres politischen Flügels, dem Heimatblock, geprägt, bis schließlich nach den Kämpfen von 1934 im sog. Austrofaschismus die demokratische Verfassung vom Ständestaat abgelöst wurde. Die Bedrohung der Demokratie veranlasste Spiel, sich zum ersten und letzten Mal in ihrem Leben parteipolitisch zu betätigen. Sie trat 1933 der Sozialdemokratischen Partei bei und arbeitete noch einige Monate nach deren Auflösung »im Untergrund« weiter, wobei sie Adressen hilfsbedürftiger Familien aus den Rei-

3 Zum Begriff »Interkultureller Lebenslauf« vgl. Keller 1998.

4 Siehe dazu Waltraud Strickhausens Bemerkung über den Lebensstil der Familie nach ihrer »relativen Verarmung« durch den ersten Weltkrieg (Strickhausen 1996, 12).

5 Zunächst erschienen als *Flute and Drums*, London 1939. Auf Deutsch erschien der Roman erst 1947.

hen der Parteimitglieder sammelte, um sie einer Delegation der britischen Labour-Party unter der Führung von Hugh Gaitskell zu überreichen (Strickhausen 1996, 25). So fing bereits 1934 ihre Verbindung zur britischen Linken an, die in ihrer späteren Tätigkeit als freie Mitarbeiterin des *New Statesman* fortgesetzt werden sollte.

Zu jenem Zeitpunkt studierte Spiel noch an der Wiener Universität, wo sie unter anderen den Wiener-Kreis-Philosophen Moritz Schlick hörte. Seine Ermordung im Jahre 1936 und insbesondere die leichtfertige Behandlung des Falls durch die Justiz und seine schamlose Darstellung in der Öffentlichkeit nahmen sie sehr mit (Spiel 1989, 135) und dürften mit zum Entschluss beigetragen haben, Wien zu verlassen, noch bevor unmittelbare Lebensgefahr bestand. Spiel hatte bereits vor dem Mord an Schlick prinzipiell den Entschluss zur Auswanderung gefasst, weil ihr der Ständestaat, wie sie später in einem Aufsatz mitteilte, »Übelkeiten« bereitere (Strickhausen 1996, 41). Im Sommer 1936 emigrierte sie nach London, wo sie den zur gleichen Zeit emigrierten deutschen Schriftsteller Peter de Mendelssohn heiratete. 1938 gelang es ihr auch, ihre Eltern nach London zu holen.

Spiel gehörte nicht zu jenen Emigranten, die das Exil als »Wartesaal« betrachteten, sondern suchte aktiv den Anschluss an die englische Gesellschaft und ihr literarisches Leben. Darin wurde sie gewiss von ihrem Mann unterstützt, der von vornherein die Aufnahme in die britische Gesellschaft anstrebte. In einem Vortrag im Jahre 1941 unterschied de Mendelssohn zwischen dem ständig auf die Möglichkeit zur Rückkehr wartenden »refugee« und dem auf größere Permanenz abzielenden »émigré«, als welchen er sich selber sah (Strickhausen 1996, 50). Mit seiner Einstellung war der spätere Churchill-Biograph de Mendelssohn im Kreise der Emigranten keine ganz typische Erscheinung, denn, wie Paul Michael Lützeler bemerkt: »[...] längst nicht alle Autoren, die ins englische Exil gingen, betrachteten von nun an Europa aus britischer Sicht. Peter de Mendelssohn aber bekannte sich *expressis verbis* zur englischen Perspektive« (Lützeler 1997, 137). Hilde Spiel gelang der Anschluss an die literarische Öffentlichkeit in England 1944 mit einem Artikel über Alain-Fourniers *Le grand Meaulnes* in der Labour-nahen Zeitschrift *New Statesman*, für die auch ihr Mann schrieb (Spiel 1989, 219). Von nun an schrieb sie regelmäßig Rezensionen und Berichte für die Zeitschrift. Der damit verbundene Sprachwechsel scheint ihr keine besonderen Bedenken verursacht zu haben, denn sie wechselte gleichzeitig mit der Sprache ihrer publizistischen Beiträge auch die Sprache ihrer literarischen Prosa und verfasste bereits in den vierziger Jahren einen historischen Roman, *The Fruits of Prosperity*, der allerdings erst Jahrzehnte später in deutscher Fassung erschien. Auch *Lisas Zimmer* erschien zunächst im Jahre 1961 auf Englisch. Es ist in dem Zusammenhang bezeichnend, dass Spiel nach dem Krieg auch mit ihrem Mann, Peter de Mendelssohn, der ebenfalls für den *New Statesman* schrieb, auf Englisch korrespondierte. Mit der Bereitschaft zur unbefangenen Arbeit in zwei Sprachen ging das Ehepaar de Mendelssohn dem von unzähligen anderen Schriftstellern im Exil als großes existentielles Problem empfundene Verlust des sprachlichen Umfelds aus dem Wege. Wo andere eine verhängnisvolle Alternati-

ve zwischen der Szylla des Publikumsverlusts und der Charybdis des Identitätsverlusts bei einem erzwungenen Sprachwechsel empfanden, gingen sie von einem schlichten Werkzeugwechsel aus.

In der pragmatisch bedingten Überwindung von Sprachbarrieren liegt, nach den abstrakten jugendlichen Bekenntnissen Spiels vor ihrer Emigration, nun auch ein praktisches Bekenntnis zu einer europäischen Identität vor. Mit ihrer sehr pragmatischen Einstellung zur Sprache unterschied sich Spiel nicht nur von den Exilautoren, die mit schrumpfendem Absatz an ihrem Deutsch festhielten, sondern auch von solchen, die einen existentiellen Sprung in die neue Sprache machten, um damit auch die Bindung an die frühere Heimat endgültig zu tilgen. Aus diesem Unterschied lässt sich die Vehemenz erklären, mit der Spiel zwei Jahrzehnte nach dem Krieg der Meinung George Steiners widersprach, der in einem in den Vereinigten Staaten veröffentlichten Artikel vom »Tod« der deutschen Sprache gesprochen hatte (Steiner 1969). Den Artikel hatte Walter Höllerer zusammen mit zwei weiteren Beiträgen amerikanischer Publizistik zum Stand der deutschen Nachkriegskultur an mehrere prominente Autoren und Publizisten des deutschen Sprachraums zur Stellungnahme verschickt.<sup>6</sup> In ihrer Erwiderung wirft Spiel Steiner eine nicht originelle »anthropomorphe Betrachtung eines bloßen Werkzeugs« vor (Spiel 1963, 540) und stellt ihren eigenen, mit den Erkenntnissen, der auf de Saussure gründenden, modernen Linguistik übereinstimmenden Standpunkt in folgenden Worten vor:

Ist man aber der Meinung, daß die Sprache nicht mehr ist als ein Geflecht von Symbolen und Relationen, dessen sich der soziale Mitteilungsdrang wie die kreative Intuition bedient, muß man Versuchen, ihr Seele, Geist und Verantwortungsgefühl zuzuschreiben, als metaphysische Hirngespinnste verwerfen. (Spiel 1963, 451)

Für Spiel waren nach ihrem nunmehr zweifachen Sprachwechsel die Thesen Steiners, der nicht nur vom Tod, sondern auch von der Mitschuld der deutschen Sprache an den »Schrecken des Nazismus« gesprochen hatte, schon deswegen nicht akzeptabel, weil sie ihre Legitimation, als jüdische Autorin am deutschsprachigen Literaturbetrieb mitwirken zu wollen, grundsätzlich in Frage stellten (Braese 2001, 92). Für Spiel als europäische Autorin, die sich ebenso zur Tradition der modernen englischen und französischen Literatur wie zur österreichischen bekannte, war es aber nach wie vor wichtig, die Option zur Mitwirkung sowohl in dem einen als auch in dem anderen Sprachraum offen zu halten.

Trotz ihrer für Schriftsteller keineswegs selbstverständlichen Flexibilität in der Frage der Sprache und ihrer Vertrautheit mit der englischen Literatur, waren der Integration in der englischen Gesellschaft Grenzen gesetzt. Als Exilierte war sie zwar gut behandelt worden und führte »Keine Klage gegen England«,<sup>7</sup> doch lag, wie Waltraud Strickhausen konstatiert, ein »Widerspruch [...] in den Blickpunkten der Exilantin, die in Großbritannien eine Zuflucht gefunden hat, und der

6 Die Aktion wird ausführlich beschrieben in Braese (2001, 75-104). Zu Spiels Erwiderung s. insbesondere 91 f.

7 So der Titel eines Aufsatzes in der von ihr mitherausgegeben Zeitschrift *Ver sacrum* (Spiel 1972).

Immigrantin, die sich hier eine neue Existenz aufbauen möchte« (Strickhausen 1995, 145). Ein langes Zögern zwischen dem weiteren Verbleib in England und der Rückkehr nach Österreich, das bereits im Titel des zweiten Teils ihrer Autobiographie *Welche Welt ist meine Welt?* zum Ausdruck kommt, war die Folge. Die unmittelbaren Nachkriegsjahre boten Hilde und Peter de Mendelssohn jedoch eine Möglichkeit, sich der Frage der nationalen Zugehörigkeit im traditionellen Sinne zu entziehen und sich vorübergehend unbefangen auf das Chronotopos der neuen Realität Nachkriegseuropas einzustellen, indem sie im Dienst der britischen Besatzung Deutschland und Österreich bereisen durften. Bereits im Winter 1945/46 hielt sich Hilde Spiel in Wien auf, wo sie in britischer Uniform als Kriegskorrespondentin über die ersten Friedensmonate in ihrer ehemaligen und zukünftigen Heimatstadt berichtete (vgl. Schramm 1999). Anschließend zog sie nach Berlin, wo Peter de Mendelssohn stationiert war, und blieb mit der Familie dort bis 1948. Das privilegierte Leben mit den alliierten Streitkräften in der zerstörten Stadt im beginnenden Kalten Krieg wird gewiss nicht ohne Reibungen abgelaufen sein, bot aber den de Mendelssohns eine einmalige Perspektivenvielfalt. Zum einen konnten sie nun auf Österreich und Deutschland mit jeweils österreichischen und deutschen Augen, aber durch eine britische Brille blicken – wobei, wenn die Metapher überhaupt erlaubt ist, immer eingeräumt werden muss, dass es sich in Bezug auf Europa um eine unscharfe und vom insularen Nebel leicht betrübte Brille handelte: Hilde Spiel blieb sich der zwar durch die Kriegserfahrung und die Betroffenheit durch Luftangriffe abgemilderten Ambivalenz der englischen Haltung gegenüber dem Kontinent immer bewusst. Zum anderen wurde sie in Berlin aus nächster Nähe Zeugin des paradoxen Prozesses der unmittelbaren Nachkriegsjahre, wo gleichzeitig die ersten Schritte zur europäischen Integration und zur Teilung des Erdteils getan wurden. Denn dieser Doppelprozess lief in der international verwalteten Stadt geradezu paradigmatisch ab. Der Umgang mit Journalisten im Umkreis der alliierten Streitkräfte bot nicht zuletzt die Gelegenheit, auch den amerikanischen Blick auf Europa kennen zu lernen. Alle diese Erfahrungen fließen in die Komposition des Romans *Lisas Zimmer* ein.

Der Roman selber wurde in den fünfziger Jahren in England, in dem von der Autorin als »grünes Grab« bezeichneten Vorort Wimbledon verfasst und erschien 1961 unter dem Titel *The Darkened Room*. Wenig später, zum Teil aus Frustration über die peripheren Lebensbedingungen im Londoner Vorort und infolge der Zerrüttung ihrer Ehe mit Peter de Mendelssohn, entschloss sich Spiel zur Rückkehr nach Österreich, wo sie von 1966 bis 1972 im Vorstand des österreichischen PEN wirkte und bis zu ihrem Tod in den Worten Peter Pabischs als »Femme de Lettres« lebte (Pabisch 1979).

## Der Roman

Die Handlung des Romans spielt zum größten Teil Ende der vierziger Jahre in New York in der Wohnung von Lisa L. Curtis, geborene Leitner, einer Wiener Halbjüdin, die ein bewegtes Leben hinter sich hat, das sich in erster Linie als Fol-

ge von Männergeschichten gestaltete. Während des Zweiten Weltkrieges hatte sich Lisa in Italien versteckt gehalten, wo sie, wie gelegentlich im Roman angedeutet wird, vielleicht nicht alles unternommen hat, was sie hätte tun können, um ihre Eltern vor den Nazis zu retten. In Rom ist sie allmählich heruntergekommen und drogenabhängig geworden. Aus dieser Situation hat sie der Amerikaner Jeff Curtis gerettet, der sie nach New York gebracht und geheiratet hat.

In New York, wo sich ihr aus dem amerikanischen Westen stammender Mann ebenfalls nicht sehr zu Hause fühlt, schließt sie sich einem bunten Kreis von Emigranten an, mit denen sie in vielen Fällen irgendeine Vorgeschichte verbindet. Lisa wird als faszinierende, anfangs schöne und krankhaft egozentrische Frau dargestellt. Zunehmend zieht sie sich in ihr dunkles Zimmer zurück, doch sie versucht immer wieder durch große Einladungen, ihren Bekanntenkreis bei sich zusammen zu halten. Allmählich verfällt sie in Depressionen, unterzieht sich einer Operation, greift erneut zum Rauschgift und stirbt nach immer hysterischeren und skandalöseren Auftritten in ihrem Bekanntenkreis.

Das Ganze wird rückblickend von ihrer Bediensteten, Lele, erzählt, einer Lettin, die beide Eltern im Krieg verloren hat – die russische Mutter haben die Nazis, den lettischen Vater die Sowjetarmee umgebracht. In den Wirren des Krieges hat es sie von Lettland bis nach Kärnten verschlagen. Zum Erzählzeitpunkt lebt Lele schon nicht mehr in New York, sondern im sonnigen Kalifornien, ist verheiratet und erwartet ihr zweites Kind. Das erste Kind hatte sie bereits in Kärnten bekommen. Im ersten Kapitel erzählt Lele von sich und davon, wie es dazu gekommen ist, dass sie nach dem Krieg Europa verlassen hat und als allein erziehende Mutter nach New York gekommen ist. Lele ist zunächst bei einem jüdischen Psychiaterhepaar aus Wien, den Langendorfs, untergekommen, fühlte sich dort ausgebeutet und findet bei Lisa eine neue Anstellung, die sie zunächst als Befreiung empfindet. Obwohl sich der Erzähldiskurs als Bericht über Lisa und nicht als Autobiographie der Erzählerin gestaltet, wird deutlich, dass Lele während der Zeit mit Lisa einen Wandel durchmacht. Während Lisa allmählich verfällt, scheint Lele immer mehr aufzublühen und wird in ihrem Auftritt immer selbstsicherer. Sie wird kaum als Bedienstete behandelt, sie erbt schöne Kleider von Lisa und hat ein Verhältnis mit Thomas Munk, einem der früheren Liebhaber Lisas, sowie ein kurzes Abenteuer mit einem anderen von deren »Ehemaligen«. Nach Lisas Tod zieht Lele mit Jeff, Lisas Ehemann, nach Westen, wo sie, anders als seinerzeit Lisa, von Jeffs Verwandtschaft freundlich aufgenommen wird. Diese überraschende Wendung am Ende des Romans wird kaum vorbereitet, obwohl sie nachträglich plausibel erscheint. Die diesbezügliche Diskretion der Erzählerin unterstreicht die vorgebliche Intention, nicht als die Hauptfigur aufzutreten.

Tatsächlich tritt die Erzählerin über weite Strecken des Romans zurück und zwar insbesondere dann, wenn die um Lisa versammelten Emigranten über die Weltsituation reden. Diese Unterhaltungen machen den vielleicht interessantesten Teil des Romans aus, weil sie sich trotz ihrer Fiktionalität nahtlos in reale Diskurskonfigurationen der Nachkriegszeit einfügen. Erwähnt werden als Bekannte Lisas reale Personen wie Hermann Kesten und Ferenc Molnar. Sie neh-

men allerdings nicht persönlich an den Debatten in Lisas Zimmer teil. Die Figuren, die sich dort versammeln sind mehr oder weniger fiktiv, wobei in der Kritik dem Buch sein Charakter als »Schlüsselroman« zum Vorwurf gemacht wurde (Strickhausen 1996, 327).

Es sind vor allem Männer, die in Lisas Zimmer zu Wort kommen. Darunter befinden sich drei Schriftsteller: Winterstein, dem Lisa als »Meister« huldigt und dessen enthusiastisch amerikanisierte Frau für allgemeine Peinlichkeit sorgt, der »dicke« Fleming aus Prag, der ein »Rilke« oder »Werfel« sein könnte – beide haben in der Emigration ihren Markt verloren – und der erfolgreiche, nach Europa zurückgekehrte Autor Paul Bothe, der Lele anregt, ihre Erfahrungen mit Lisa zu einem Buch zu verarbeiten. Dann gibt es den Journalisten und ehemaligen Kommunisten Thomas Munk, der bei Voice of America arbeitet, und schließlich die gegen diesen konspirierenden rechtsorientierten Ungaren Halassy und Földvary. Unter den Frauen sind die eifrige und gut verdienende, aber unqualifizierte Psychiaterin, Katharina Langendorf, Norne und Rivalin Lisas und Renate Schaefer von der New School of Social Research zu nennen. Beide empfinden den Umzug nach Amerika als entscheidende Befreiung.

### Der Europadiskurs im Roman

Wenn sich Lisas Freunde zu ihren Abendgesellschaften in ihrem Zimmer versammeln, ist immer wieder von Europa die Rede. Diese längeren Textabschnitte fallen im Roman dadurch auf, dass die Handlung zugunsten einer dialogisch essayistisch geführten Argumentation zurücktritt. Gewiss ist es für die narrative Struktur wichtig, ob und wie die Hauptfiguren des Romans, Lisa und die Erzählerin Lele, auf die einzelnen Nuancen der Diskussionen reagieren. Noch wichtiger sind jedoch diese Textabschnitte als synthetische Diskursfragmente, bei denen diskursive Formationen in Erscheinung treten, die keineswegs auf die Fiktion beschränkt sind. Es werden insgesamt drei dieser Abende beschrieben. Bei den ersten beiden ist Lisa noch die glänzende Gastgeberin. Der letzte Abend wird vor allem als Inszenierung ihres sich beschleunigenden Verfalls dargestellt und ist somit stärker in den Gang der Handlung integriert. Bei der Darstellung der ersten beiden Abende erlaubt sich der Roman größere Ausschweifungen, wobei die Erzählhandlung und der Erzählerdiskurs zugunsten des Meinungsaustausches der Gäste zeitweilig in den Hintergrund treten.

Am ersten dieser Abende geht es vor allem um die Lage im Nachkriegseuropa zu Beginn des Kalten Krieges. Die Einladung erfolgt, weil ein amerikanischer Offizier europäischer Herkunft, Stephen Kline, gerade aus Berlin auf Urlaub nach New York gekommen ist. Seine frischen Berichte aus dem tiefsten Europa und der Frontstadt des Kalten Krieges sollen den Höhepunkt des Abends bilden. Kline erzählt Anekdoten aus dem Berlin der Luftbrücke, die wenig geeignet sind, ein klares politisches Urteil über die Lage zu ermöglichen. Statt zu sagen, wer am Ende der Zusammenarbeit der Alliierten die Schuld trägt, berichtet er, wie ein Konzert des russischen Alexandrow Chors auf dem Gendarmenmarkt die geteilte

Stadt vorübergehend eint.<sup>8</sup> Diese rührende Anekdote besagt allenfalls, dass der potentielle Zusammenhalt Europas jenseits aller Politik zu finden wäre. Die Diskussion in Lisas Zimmer endet jedoch mit einer allgemeinen Verstimmung, als einer der Gäste, der unproduktive Literat Fleming, nachdem er soeben Lele belästigt hat, das Gespräch auf die Massenvergewaltigungen durch die rote Armee am Ende des Krieges zu bringen versucht. Kline erinnert in dem Zusammenhang lakonisch an das Schicksal seiner eigenen Verlobten, die von den Nazis vergast wurde.

Die Spannungen, die in der versammelten Gesellschaft spürbar werden, reflektieren die ideologische Spaltung Europas, eine Kluft, die älter ist als die noch frische Teilung des Kontinents und den Emigranten in die neue Welt gefolgt ist. Konservative Ansichten vertreten vor allem Winterstein und Fleming sowie die beiden Ungarn Halassy und Földvary, während der ehemalige Kommunist Thomas Munk weiterhin den Sozialismus vertritt. Eine moderate Zwischenstellung nimmt der Verleger Talberg ein. Die Tatsache, dass alle Beteiligten sich genötigt fühlten, Europa zu verlassen, bedeutet also nicht, dass sie demselben politischen Lager entstammen. Sie haben vielmehr die für das Europa des zwanzigsten Jahrhunderts typischen politischen Dissonanzen mit sich nach Amerika geführt, wo sie jedoch einen besonderen Raum wie Lisas Zimmer brauchen, um zur Entfaltung zu kommen. Vielleicht tragen aber gerade die Dissonanzen besonders dazu bei, in Lisas Zimmer ein authentisches Heimatgefühl zu erzeugen. Das würde die resignierte Feststellung Gerald Delantys in seinem Europa-Buch bestätigen, wonach: »It may quite well transpire that intractable disunity is the condition for a European identity« (Delanty 1995, viii). In Lisas Zimmer kommt es zwar regelmäßig zu kleineren Skandalen oder Verstimmungen, aber nie zum offenen Konflikt. Dabei geht es meistens um ideologische und selten um nationale Gegensätze. Eine Ausnahme ist die Behauptung Renate Schaefers, dass seit 70 Jahren »das Gift« ausschließlich aus Deutschland komme (Spiel 1982, 127). Doch sie lässt sich gleich von Talberg beschwichtigen, der meint, dass »außer in der Methodik« Deutschland kein Monopol an Grausamkeit habe. Diese säße »im europäischen Blutkreislauf« (Spiel 1982, 127). Trotz ihres Konversationscharakters in Lisas Gegenwart sind die Differenzen, wenn sie auch außerhalb ihres Zimmers ausgetragen werden, keineswegs harmlos. Das zeigt das Schicksal Munks, der, von dem Ungarn Földvary im Zuge der McCarthy-Säuberungsaktionen denunziert, am Ende des Romans verhaftet wird.

Stand bei der ersten Gesellschaft der Kalte Krieg im Mittelpunkt der Europabetrachtung, so bildet an diesem zweiten Abend vor allem der Gegensatz zwischen der alten, todgeweihten Kultur Europas und dem jungen – ja infantilen Amerika den Mittelpunkt des Gesprächs. In beiden Fällen greift Spiel dominante Themen des Europadiskurses auf, wie er sich in Europa selbst in den Nachkriegsjahren entfaltet. Was Lisas Gäste, die »Lemuren auf einem Friedhof«, wie Lele sie nennt (Spiel 1982, 263), trotz aller politischen Gegensätzen, zumindest für die Dauer von Lisas Einladungen, zusammenhält, ist das Gefühl des Fremdseins in

8 Von diesem Chorbesuch war Hilde Spiel, die damals in Berlin war, offenbar selber sehr beeindruckt. (Spiel 1990, 97 f.)

Amerika. Der Gegensatz zwischen Europa und Amerika steht somit in kontrapunktischem Verhältnis zu den inneren Differenzen der Gruppe. Dabei geht es hier eher um kulturelle als um ideologische Differenzen. Diese werden von allen Gästen empfunden, während eine politische Distanzierung von Amerika, wenn überhaupt, nur begrenzt und halb verdeckt zum Vorschein kommt. Der kulturelle Gegensatz zwischen den beiden Erdteilen wird indessen am zweiten geselligen Abend am deutlichsten artikuliert. Diese Abendgesellschaft wird zu Ehren des nach Europa zurückgekehrten und sich nun besuchsweise in New York aufhaltenden Bestseller-Autors Paul Bothe gegeben. Seine Anwesenheit regt das ausführlichste Gespräch über Europa und Amerika an. Es wird, so Lele: »Ein Gespräch, wie sich verstand, über das einzige Thema, das Ihnen am Herzen lag: ihren Liebeshass auf Europa und ihre Hassliebe zu Amerika.« (Spiel 1982, 123) Zurück nach Europa wollen sie größtenteils nicht. »Zurück zu diesem Misthaufen? [...] Mich nach diesem Schlachthaus sehnen, dieser Grabstätte aller großen Ideen?« (Spiel 1982, 124) sagt die Sozialforscherin Renate Schaefer und spricht für viele. Doch die Grabstätte der großen Ideen ist zugleich ihre Wiege, wie der Schriftsteller Bothe in seiner Replik andeutet, denn Folgen in der heutigen Welt haben nur die Philosophie, Kunst und Religion, die ihren Ausgangspunkt in Europa haben. Das hat wiederum nach den Worten der Psychiaterin Langendorf zu einer vielleicht gerade noch heilbaren »gigantischen Mutterbindung« geführt (Spiel 1982, 126). So ist also das Bild Europas, das an diesem Abend gemalt wird, zwar weitgehend negativ, aber zugleich von unverhohlener europäischer Überheblichkeit geprägt. Am krassesten erscheint die Überheblichkeit bei Winterstein, der, trotz der gerade zurückliegenden Katastrophe, die europäische Einheit wünscht und sogar bereit ist, Hitler zu beschheimigen, dass es bei aller Verwerflichkeit der Umsetzung bei ihm, wie schon bei Napoleon um »die gleiche gute Sache« ging, die europäische Einheit. Er sieht bezeichnenderweise Europa als großes Orchester, dem nur der richtige Dirigent fehlt (Spiel 1982, 125).

Aus dem Gefühl kultureller Überlegenheit heraus klagen viele der Gesprächsteilnehmer, dass sie nicht in Amerika heimisch werden. Das Europa, das sie alle auf die eine oder andere Weise verstoßen hat, fehlt ihnen auf einer sinnlichen Ebene. Was Europa ihnen bei aller Unvollkommenheit bedeutet, spricht Paul Bothe schließlich so aus:

Als Schriftsteller befasse ich mich mit der sinnlichen Realität. Und nach einem Leben voll italienischem Knoblauch und Weihrauch, von tropfenden Wachskerzen auf einem deutschen Weihnachtsbaum, nachdem man den Bois de Boulogne im Frühling gesehen hat und den Spessart im Herbst – wie kann man da in einer fremden Welt des Kaugummi und Popcorn und Baseball existieren? (Spiel 1982, 130)

Das ist ein Ausdruck des Heimwehs, der Bothe dazu bewogen hat, nach Europa zurückzukehren. Auch hier fällt auf, dass die idealisierte ferne Heimat Europa heißt und nicht den Name eines seiner Bestandteile führt. Im Gegenteil, diese Heimat ist eine Synthese aus Deutschem, Französischem und Italienischem. Dennoch ist sie eine Synthese aus Klischees und Nationalstereotypen. Dazu gehören auf der europäischen Seite die stereotypisierte Weihnachtsstimmung, die

Heinrich Böll in seiner Satire *Nicht nur zur Weihnachtszeit* aufs Korn nimmt, und auf der amerikanischen Seite der Kaugummi, den kein Geringerer als Theodor W. Adorno in einem Beitrag über Huxleys *Brave New World* als Sinnbild des auf Befriedigung trivialer materieller Bedürfnisse getrimmten amerikanischen Lebensstils zitiert:

Es ist lächerlich, dem Kaugummi vorzuhalten, daß er den Hang zur Metaphysik beeinträchtigt, aber es ließe sich wahrscheinlich zeigen, daß die Gewinne Wrigleys und sein Palast in Chicago in der gesellschaftlichen Funktion begründet waren, die Menschen mit den schlechten Verhältnissen zu versöhnen, sie von ihrer Kritik abzubringen. Nicht daß der Kaugummi der Metaphysik schadet, sondern daß er im Gegenteil selbst Metaphysik ist, gilt es klarzumachen. (Adorno 1998, 112)

Ein ästhetischer Vorbehalt gegen Kaugummi ist nichts Ungewöhnliches, aber in bestimmten Kulturen ist der Vorbehalt gegen Knoblauch bestimmt nicht geringer. Adornos absurd anmutender Rationalisierungsversuch für seine Teilhabe am weit verbreiteten Vorurteil gegen Kaugummi demonstriert jedoch, dass es um einen tiefergehenden Vorurteilskomplex geht, um die Überzeugung der kulturellen Überlegenheit der alten Welt. Und mit diesen Konnotationen wird auch in Lisas Zimmer operiert. Trotz des nur um wenige Jahre zurückliegenden Ausbruchs kaum vorstellbarer Barbarei mitten in Europa lebt das Vorurteil vom Vorrang Europas mit seiner organisch gewachsenen Kultur gegenüber den USA mit ihrer bloßen Zivilisation, die zwar einen technologisch hohen Grad erreicht hat, aber noch keine wahre Kultur entfaltet hat, weiter fort. Amerikanische Hilfe wird von Lisas Gästen individuell zwar genau so gerne in Anspruch genommen wie von den europäischen Nachkriegsregierungen, aber sie blicken mit größter Herablassung auf ihr Gastland. Diese gewisse Schizophrenie teilen Lisas Gäste mit dem realen transatlantischen Kulturdiskurs der frühen Nachkriegszeit. Ein gutes Beispiel liefert Eugen Gürster 1951 in der *Neuen Rundschau*.

Das Wesentliche an der amerikanischen Zivilisation versteht man erst, wenn man erkannt hat, wie viele geistige Impulse, die auf dem alten Kontinent in Religion, Philosophie und Kunst ihren Ausdruck gefunden haben, in Amerika in der Sphäre der Politik und des sozialen Lebens aufgefangen und vorübergehend befriedigt werden. In den europäischen Kathedralen, der klassischen Musik, in der großen Dramatik spricht sich ein tragisches Europäerbild vom Menschen aus, das am Treffendsten durch jenes Nietzsche-Wort beschrieben wird, demzufolge der Mensch etwas ist, »das überwunden werden muß«. Die Erdenwirklichkeit ist für die Amerikaner das wahre, eigentliche und im Grunde einzige Zuhause des Menschen, und auf Wissenschaft und Technik blickt er als auf das alltägliche Instrument, mittels dessen dieses Zuhause mit jeder Generation wohnlicher gemacht werden kann. Die europäische Kultur hat sich als lange Reihe immer neuer Variationen über das Thema des Todes entfaltet. (Gürster 1951b, 25 f.)

Objektiv gelesen, spricht hier alles für die amerikanische Zivilisation, die auf eine kontinuierliche Verbesserung des irdischen Daseins getrimmt ist. Amerika vertritt das Lebensprinzip, während es in Europa in immer neuen Variationen um den Tod geht. Und doch sprechen die Konnotationen eine andere Sprache. Wo Amerika allenfalls alltägliche Werte und Güter, Politik, soziales Leben, Wissen-

schaft und Technik aufzubieten hat, trumpft Europa mit seinen Kathedralen, klassischer Musik und klassischer Dramatik auf. Tragisch ist jedoch, dass dieser kulturelle Reichtum dem Tod geweiht ist. Doch liefert gerade diese dem Europäischen innewohnende Tragik der alten Welt den nicht einzuholenden Vorsprung vor den USA. Die Tragik lässt sich am ehesten genießerisch auskosten. In dieser Zivilisationskritik klingen Töne aus dem kulturpessimistischen Diskurs konservativer Kreise der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg nach. Der alte Kulturbestand ist ein Notbehelf. Schließlich haben Kathedralen und klassische Musik niemanden vor den Konzentrationslagern gerettet. Doch stehen sie, wie Paul Bothes Knoblauch und Weihnachtskerzen, stellvertretend für all das, was die Emigranten in den Jahren des Exils vermissten.

Mit ihren Stellungnahmen greifen Lisas Besucher Topoi des transatlantischen Diskurses der frühen Nachkriegsjahre unmittelbar auf. Die europäische Kultur wird, je nach Einstellung, entweder positiv – als reif verglichen mit der unreifen amerikanischen Kultur, oder negativ – als todgeweiht, wobei ihr dann der lebenszugewandte Pragmatismus der Amerikaner entgegengehalten wird – dargestellt. Es handelt sich dabei um Konstanten der jeweiligen Heteroimages, die unabhängig davon, ob sie zutreffen oder nicht, intersubjektive Realität besitzen und daher als »kulturelle Tatsachen« (Pageaux 1988, 368) aufzufassen sind. Wie Dyserinck anhand der Rezeptionsgeschichte von Germaine de Staëls *De l'Allemagne* aufzeigt, können die ihnen zugrundeliegenden imago-typen Denkstrukturen durchaus, wie im vorliegenden Fall, reziprok auftreten (Dyserinck 1988, 27).

In den Abschnitten von *Lisas Zimmer*, wo die Konfrontation zwischen einem europäischen Amerikabild und einem amerikanischen Europabild inszeniert wird, waltet eine Polyphonie der Diskurse, die beide gleichberechtigt zum Ausdruck kommen lässt. Das sind auch die Abschnitte, die am ehesten der auktorialen Erzählsituation in dem von Anderson behandelten Roman *Rizals* entsprechen. Bei Hilde Spiel wird jedoch über weite Strecken des Romans aus einer extrem subjektiven personalen Perspektive erzählt. Doch auch dort kehren dieselben Topoi, symbolisch verfremdet, wieder. Exemplarisch wird im Erzählerdiskurs vorgeführt, wie das kollektive Imaginäre auf die Konstruktion eines Weltbildes auf individueller Ebene einwirkt. Darauf soll im letzten Teil dieser Ausführungen näher eingegangen werden.

### Die unzuverlässige Erzählerin

Bei der bisherigen Diskussion des Romans standen Lisa und ihre Bekannten aus dem Kreis der New Yorker Exil-Gemeinde im Mittelpunkt. Das wird insofern dem Roman gerecht, als die Reihe der Abendgesellschaften, wo dieser Personenkreis am schärfsten porträtiert wird, seine narrativen Höhepunkte darstellen. Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass dieser Kreis aus wohlsituierten Intellektuellen nicht einmal innerhalb des Romans das ganze Spektrum europäischer Einwanderer in New York repräsentiert. Die Erzählerin Lele, eine Außenseiterin in diesem Kreis, verkehrt auch mit anderen Einwanderern wie dem

Deli-Händler Klotz und seiner Familie oder ihrer Vorgängerin Agnes, die einem völlig anderen sozialen Umfeld entstammen. Anders als Lisas Gäste, die in Europa der rassistischen oder politischen Verfolgung ausgesetzt waren, sind diese Einwanderer keine Exilanten, sondern Immigranten, die nicht des nackten Überlebens willen, sondern auf der Suche nach einem besseren Leben in die Staaten gekommen sind. Bezeichnenderweise sind diese Leute weit weniger auf Europa fixiert als der Kreis, der sich bei Lisa trifft. Ihr Interesse gilt dem eigenen Vorankommen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Auch wenn Klotz auf europäische Lebensmittel spezialisiert ist und in seinem Haus deutsche Weihnachten feiert, so wird damit seine erfolgreiche Integration in der amerikanischen Gesellschaft nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Im Gegenteil, er nutzt als Unternehmer geradezu paradigmatisch die von der neuen Heimat gebotenen Möglichkeiten des wirtschaftlichen Vorankommens. Diese Figuren, haben ihren Platz in Amerika gefunden, was für Lisa und ihre Freunde, mit der möglichen Ausnahme des Psychologenehepaars Langendorf, nicht gilt.

Wer aber alle anderen übertrumpft und von der ersten Seite des Romans auf ihrem gefundenen Platz in Amerika insistiert, ist Lele selbst. Tatsächlich ist Lele mehr als einfach eine Erzählerin.<sup>9</sup> Sie bildet eine Kontrastfigur zu Lisa und ihrem Kreis. Leles Lebenslauf zeigt bereits die europäischen Verhältnisse der Kriegsjahre aus einem anderen Winkel, nämlich aus der Sicht der unpolitischen und von den Ereignissen überrollten Bewohnerin der europäischen Peripherie. Sie hat dafür als doppeltes Opfer sowohl des Faschismus als auch des Stalinismus allemal soviel gelitten wie die anderen im Roman. Dafür nimmt ihr Leben in Amerika einen anderen Verlauf als das Lisas und ihrer Freunde. Ihre im ersten und letzten Kapitel erzählte eigene Geschichte ist somit eine unverzichtbare Ergänzung zur Geschichte Lisas. Darum missversteht man das Buch, wenn man, wie Bettina Krammer in ihrem Psychogramm Lisas,<sup>10</sup> Leles vermittelnde und deutende Rolle ignoriert. Sie ist, wie Dagmar Lorenz zurecht konstatiert, eine unzuverlässige Erzählerin (Lorenz 1992, 82), und das gerade in Bezug auf die Hauptfigur.

Lele nutzt die erste ihr sich bietende Gelegenheit aus und kehrt der alten Welt den Rücken, nicht ohne beim Abflug aus Europa gewahr zu werden, dass sie trotz der Irrfahrt in den letzten Monaten des Krieges, die sie von ihrer lettischen Heimat bis nach Kärnten führt, keine »seiner großen Städte« gesehen hat (Spiel 1982, 25). Ihr darum die Zugehörigkeit zu Europa abzusprechen, wie es Roland Heger tut (Heger 1971, 206), scheint mir dennoch übertrieben. Richtig ist jedoch, dass sie nicht in dem urbanen Europadiskurs zuhause ist, den sie erst in Lisas Zimmer kennen lernt. So wird für sie New York nicht nur die erste größere Stadt, die sie kennen lernt, sondern es erweist sich auch als Ersatz für das Europa, das sie nicht kennt. Was sie dort in der Gesellschaft von Lisas Freunden lernt, hat viel mehr mit Europa zu tun als mit Amerika, und sie dürfte die einzige in

---

9 Donatella Bello (1995, 315) nennt sie zurecht eine »sekundäre Protagonistin«.

10 Bettina Krammer (1998) unternimmt auf Grund des im Text geschilderten Verhaltens von Lisa eine vollständige Psychoanalyse, der sie selbst konstruierte »Drehbücher« zugrundelegt, um das Handeln und die Worte Lisas möglichst vom störenden Einfluss ihrer narrativen Vermittlung zu befreien.

der Gesellschaft sein, die Paul Bothes Behauptung, dass sie alle Amerika noch gar nicht kennen, vollkommen zustimmt. Das europäische New York erlebt Lisa auch außerhalb von Lisas Zimmer, wenn sie das Café Mozart besucht, wo dieselben Emigrantenkreise verkehren, oder aber wenn sie zu zweit mit Thomas Munk zusammen ist. Das wirkliche Amerika ist in ihrem Alltag nur durch Lisas Ehemann Jeff und das schwarze Hausmeisterehepaar Luke und Hatty vertreten.

Aus der nachträglichen kalifornischen Perspektive, aus der heraus Lele ihre Erinnerungen aufschreibt, versinkt New York zusammen mit dem Europa des Krieges und der Vertreibung, die Lele hinter sich gelassen hat, in dem dunklen Nebel einer überwundenen Vergangenheit. Aus dem blendenden Sonnenschein Kaliforniens betrachtet, erscheint vor allem Lisas verdunkeltes Zimmer als Sinnbild dieser Vergangenheit. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der Auftritt Jeffs, nachdem Lele ihre Arbeit bei Lisa aufgenommen hat, wenn er morgens ins Zimmer schreitet und die Vorhänge aufreißt. Lange bevor man als Leser ahnt, dass sich Jeff und Lele zusammentun werden, zeigt sich Jeff als Vermittler des Sonnenscheins.<sup>11</sup> Für Lisa, die im Verlauf der Handlung immer häufiger in Depressionen gerät, werden diese Augenblicke der Helligkeit immer seltener. So wird die Dunkelheit in ihrem Zimmer auch zum Symbol ihrer eigenen Krankheit, die wiederum das kranke alte Europa symbolisiert. Nach Lisas Beerdigung wird dieser Zusammenhang von der Erzählerin ausdrücklich verbalisiert:

Mir, die ich in ihrer Mitte stand, war es, als fiel alles, was ich in diesem Zimmer erlebt hatte, von mir ab und verflüchtigte sich. Europa mit seinen Lastern und hohen Zielen, seinen Schrecken und Schönheiten, seiner Grausamkeit und Verfeinerung, sank dahin wie die Abendsonne am Horizont. Endlich schüttelte ich das herrliche Untier ab, das meinen Vater und meine Mutter aufgeessen hatte und mir über das Meer nachgefolgt war, um mich zurückzulocken, mich zu umgarnen mit Hilfe einer verführerischen Gespensterschar. Und plötzlich wurde Lisa, die es vergöttert und unter ihm gelitten hatte, die es überall mit sich trug, wohin sie auch ging, die es in diesem Zimmer auf der Westseite von Manhattan getreulich wiederaufgebaut hatte, damit es jeden, der hier eintrat, in seinen Zauberbann zog, zu einem fürchterlichen Inbegriff Europas. Sie war das Weib, bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergoldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hatte einen goldenen Becher in der Hand, voll Greuel und Unsauberkeit ihrer Hurerei. Sie war die große Hure Babylon. Ich wollte ihr Gesicht nie wieder erblicken. (Spiel 1982, 284 f.)

Keine Spur von Trauer, keine Spur von Dankbarkeit sind hier zu erkennen. Immerhin hat Lisa Lele aus dem Haushalt der ungeliebten Mrs Langendorf befreit und sie mit Kleidern, Lebensweisheit und, vor allem, Selbstbewusstsein ausgestattet. Hat Lele zu Beginn ihres Berichtes Lisa noch mit großer Sympathie dargestellt, so ist hier am Ende davon nichts übrig geblieben. Ob das eine plausible Entwicklung ist, sei dahingestellt. Immerhin soll der ganze Bericht von der ersten Seite an nachträglich in Kalifornien entstanden sein. Doch hier geht es nicht um die Glaubwürdigkeit der Erzählperspektive, sondern um den Übergang des

<sup>11</sup> Nachträglich erhalten die Worte, mit denen Lisa ihren Mann Lele erstmals vorstellte, im neuen Licht: »Hier – Mr. Jefferson L. Curtis. Sie werden sich mit ihm vertragen. Er ist ein Mann von sonnigem Gemüt.« (Spiel 1982, 41 f.)

Erzähldiskurses in eine nahezu groteske Symbolik. In diesem Augenblick schaut Lele nur noch nach vorn. Jetzt schüttelt sie Europa ab und ist gleich bereit, nach einem kurzen als »Filmdialog« empfundenen lakonischen Antrag Jeffs, diesem in den amerikanischen Westen zu folgen (Spiel 1982, 286).<sup>12</sup> Damit liefert Lele das Gerüst zu einer Interpretation der Geschichte, die darauf hinausläuft, dass ihre Lebenskraft den von Lisa und derem ganzen mitteleuropäischen Anhang verkörperten Todestrieb endlich überwindet. Dieses Sinnangebot wird ohne weiteres von manchen Lesern des Romans übernommen. Ganz im Sinne des eben Zitieren heißt es bei Peter Pabisch:

Lisa verkörpert die »große Hure Babylon«, das alte Europa, die kulturgesättigte Dekadenz, den Intellekt im verfallenden Körper. Lele ist das unverbrauchte Leben und damit als Kulturerbin besser geeignet. Der Weg nach dem Westen, der Sonne nach, dem Lichte der Erkenntnis zu, gewinnt somit symbolischen Tiefsinn. (Pabisch 1979, 406)

Das ist der scheinbare Sinn des Erzählerdiskurses in *Lisas Zimmer*. Er führt vom strahlenden Sonnenschein des Schreiborts an der kalifornischen Küste in die trüben Erinnerungen an die Kriegsjahre in Europa und in Lisas verdunkeltes Zimmer – *The Darkened Room* des Titels der Erstausgabe – zurück in die Helligkeit des amerikanischen Westens. Doch bleiben bei dieser Deutung zu viele Fragen offen. Führt Leles Weg wirklich dem Lichte der Erkenntnis zu? Oder ahnen wir das diskrete Augenzwinkern einer (impliziten) Autorin, die vielleicht nicht bereit ist, ihrer Erzählerin bis zum Ende zu folgen? Leles Weg führt, soviel wissen wir, über Jeffs bigottes Elternhaus, wo Lele zum »Glauben [ihrer] Kindheit« zurückfindet (Spiel 1982, 290), in eine Welt, die anscheinend von den politischen Realitäten der Nachkriegszeit völlig unberührt ist. Er führt weit weg von den Konflikten des Kalten Krieges, der nicht nur eine europäische Angelegenheit ist, sondern durch den McCarthyismus durchaus auch innenpolitisch eine amerikanische Realität. Doch wird diese Realität von der neuen Lele im gleißenden Sonnenschein des goldenen Westens einfach ausgeblendet, und das Schicksal des denunzierten und abgeführten Thomas Munk, das Lele in New York noch nahe ging, verblasst aus der neuen Perspektive einfach zu einer weiteren unangenehmen Episode, die zur europäisch vergifteten Atmosphäre von Lisas Zimmer gehört.

Leles Einstellung zu Amerika erscheint ein wenig zu enthusiastisch, als dass man sie ohne weiteres mit der Intention des Buches gleichsetzen könnte. Dennoch ist ihr Verhalten nicht unüblich. Der Typus des Emigranten, der sich überhaupt nicht von der alten Heimat loslöst, sich kaum Mühe mit der neuen Sprache gibt und sich nicht assimiliert, der im Kreis um Lisa gut vertreten ist, stellt nur eine Verhaltensweise im Exil dar. Lele dagegen verkörpert das andere Extrem, das nicht weniger realen Vorbildern entspricht. Leles Ablehnung Europas ähnelt beispielsweise der Haltung einer Eva Lips, deren Autobiographie von Christoph Eykman kommentiert wird:

12 Lele erinnert sich dabei an die Wort Lisas bei ihrem ersten Gespräch, dass ein Filmdialog die einzige Art sei, mit Amerikanern zu reden (Spiel 1982, 34).

Vier Motive mögen das fast ausnahmslos positive Amerikabild von Eva Lips bestimmt haben. Einerseits der willentlich vollzogene äußerliche wie innerliche Bruch mit der alten Welt: »Forget Europe! Find America!« ruft sie sich gleichsam selbst zu. »Let's close our eyes to degrading sensations provided by a doomed continent.« Andererseits entspricht der abrupt vollzogenen Abwendung von der kulturellen Sphäre der Heimat, wie oft bei Emigranten dieses Typs, der leidenschaftliche Wille zur Assimilierung an die neue Gesellschaft und ihre Lebensformen. Dabei werden die Erlebnisse, die Anlass zur Auswanderung waren, verdrängt, bestimmen aber unterschwellig das Bild der neuen Heimat, insofern diese idealisiert wird. Während Europa in dieser psychologisch bedingten Sicht zum Ort des Bösen und des Verfalles verkommt, erstrahlt Amerika als die heile und unbefleckte Welt des Guten. (Eykman 1986, 44)

Vielleicht bereitet Leles Verhalten ebenfalls Anlass über mögliche Verdrängungsmechanismen nachzudenken. Zu schön ist das Happy end an der kalifornischen Küste, zu groß der Kontrast zwischen dem Familienglück Leles und dem Chaos der letzten Monate Lisas in Manhattan, um den Verdacht nicht aufkommen zu lassen, es werde etwas Entscheidendes verdrängt. In einer gründlichen Dekonstruktion des Lele zugeschriebenen Textes spricht es Dagmar Lorenz aus. Es ist die Mitschuld an Lisas Tod:

Die Protagonistin und die Tatbestände lassen sich nur indirekt erschließen, da Lele als unzuverlässige Erzählerin Lisa zum Objekt ihres Berichts macht, der vornehmlich der eigenen Rechtfertigung dient. Lisa ist dem Holocaust entgangen, nur um in New York an der Obhut zweier blonder, unbekümmerter Menschen zugrunde zu gehen. Diese aber, Jeff und Lele, lassen sich ihren Anteil an Lisas Tod nicht bewusst werden. (Lorenz 1992, 82)

Lorenz sieht die ganze Hell-Dunkel-Symbolik des Romans in einem ominösem Zusammenhang mit dem Rassismus. Sie zitiert rassistische Äußerungen Jeffs und versucht auch Lele selbst als latente Rassistin und Antisemitin zu entlarven. So führt sie Jeffs Unlust an, Weihnachten »mit einem Haufen europäischer Versager und New Yorker Nigger« (Spiel 1982, 141) zu verbringen, und zitiert unreflektierte Äußerungen der Erzählerin, wie etwa ihre Bemerkung vom »uralten verzweifelten, jüdischen Hyänenblick« (Spiel 1982, 272). Leles Verhältnis zu Lisa, ob von latentem Antisemitismus geprägt oder nicht, hat auf jeden Fall durchaus parasitäre Züge. Immerhin übernimmt sie von Lisa nach und nach zwei Liebhaber und einen Ehemann, ganz zu schweigen von Kleidern und dem sozialem Glanz Lisas. Lorenz' Argumentation läuft jedoch vor allem auf die Kontinuität zwischen dem europäischen Faschismus und dem amerikanischen Imperialismus der Nachkriegszeit hinaus, wobei die Emigranten in manchem an ihre europäischen Erfahrungen erinnert werden:

Aber auch das Ausland, selbst die neue Welt, bietet keine Zuflucht vor denen, die meinen, die Welt gehöre ihnen. Die Atmosphäre in Lisas Zimmer reflektiert den innen- und außenpolitischen Imperialismus der Vereinigten Staaten in den fünfziger Jahren mit seinen protofaschistischen Charakteristika, Rassismus, Marxistenphobie, eine Atmosphäre, in der sich nicht-entnazifizierte nationalsozialistische Spezialisten, z.B. Wernher von Braun, schnell einlebten. (Lorenz 1992, 80)

Ein so auffälliges Auseinanderklaffen der Lesarten, wie es in der Einschätzung der Rolle und Motive Leles durch Pabisch und Lorenz zu Tage tritt, ist ungewöhnlich. Es demonstriert wohl, dass, während es relativ leicht ist, Konfliktpotential und Leerstellen im literarischen Werk zu identifizieren, der überzeugende Rückschluss auf die Autorintention immer wesentlich unsicherer bleibt. Lorenz' Grundthese von einer Art »translatio tertii imperii« mag leicht überzogen sein, und ihr Urteil über Lele, die schließlich auch ein Opfer des Faschismus ist, dürfte, zumindest was das Politische betrifft, etwas zu hart sein, doch erkennt sie die große schillernde Leerstelle, die wesentlich zur literarischen Qualität des Romans beiträgt.

Ohne allzu sehr in Spekulationen über Autorintentionen geraten zu wollen, stellt sich die Frage, ob Hilde Spiel, die sich nach Jahren der Emigration und unter Emigranten nach Abschluss ihres Romans zur Rückkehr nach Wien entschloss, der kalifornischen Lele wirklich das letzte Wort im Roman lassen wollte. Sie tat es auch nicht. Das letzte Wort, ein kurzes »Herausgebernachwort«, hat der längst nach Europa zurückgekehrte Schriftsteller Paul Bothe, der mit ironischem Wohlwollen das von ihm selber angeregte Manuskript Leles überarbeitet. Das ist eine direkte Aufforderung an den Leser, die Darstellung der Erzählerin cum grano salis zu nehmen.

Die volle Raffinesse der Romanstruktur enthüllt sich erst auf den zweiten Blick. Ihr Clou ist der Identitätswandel der Erzählerin, der ihr erst den Abstand verleiht, aus dem sie den europäischen Mikrokosmos von Lisas Zimmer beschreiben kann. Lele präsentiert sich in doppelter Gestalt, als amerikanische Erzählerin nach dem vollzogenen Wandel und als europäische Figur. Der Wandel selbst findet allmählich während der Handlung statt, wo sie von einer mittellosen europäischen Einwanderin und alleinerziehenden Mutter, die für ihre Einstellung als Haushilfe dankbar ist, zur selbstsicheren amerikanischen Hausfrau wird, die ihr idyllisches aber potentiell langweiliges Vorortdasein durch eigenes Schreiben ergänzt. Das allein könnte schon der Inhalt eines Romans sein, aber das ist nicht der Roman, den Lele schreibt. Indem sie sich vorgeblich auf Lisa und ihre Umgebung konzentriert, lenkt sie konsequent von der eigenen Geschichte ab, die im Vergleich zum sorgfältig aufgebauten Bericht über Lisas allmählichen Verfall etliche Brüche und Überraschungen aufweist. Auch wenn die Autorin selber ihre Bevorzugung realistischer Schreibweisen betont (Spiel 1985), scheint hier die Frage der möglichen Kohärenz und Integrität der Figur Leles weniger zu bedeuten als die Konstruktion einer doppelten Fremdperspektive.

Als Fazit lässt sich konstatieren, dass in Lisas Zimmer eine »vorgestellte Gemeinschaft« konstruiert wird, die sowohl nach eigenem Selbstverständnis als auch nach außen hin als europäische identifizierbar ist. Die nationale Herkunft der einzelnen Mitglieder, ob ungarisch, deutsch oder italienisch, gerät völlig in den Hintergrund. Dabei reflektiert die Zusammensetzung der Gemeinschaft den internationalen Umgang der Autorin in den Jahren vor ihrer Emigration. Dass Hilde Spiel den Roman nicht in London, wo sie lebte, sondern in New York, wo sie sich nach eigenen Angaben ganze zehn Tage aufgehalten hatte (Spiel 1995, 120), spielen lässt, ermöglicht neben der europäischen auch die Konstruktion ei-

ner eindeutig nicht-europäischen Perspektive. Der Autorin blieb dadurch die Stellungnahme zur problematischen Frage, inwieweit England zu Europa zähle, erspart. Wichtiger ist jedoch die Art der Gemeinschaft, die sie um Lisa her entstehen lässt. Diese reflektiert reale Gemeinschaften vor allem darin, dass ihre Mitglieder nicht aus Eintracht eine Gemeinschaft bilden, sondern aus einer Mischung von Zufällen und Erfahrungen, die sie nach dem Muster imagotyper Denkprozesse zu einem gemeinsamen Erfahrungshaushalt organisieren.

### Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften; Bd. 10, Darmstadt 1998. [zitiert als: Adorno 1998]
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Ausgabe, London, New York 1999. [zitiert als: Anderson 1999]
- Bello, Donatella: *Tra Patria ed Esilio percorsi di Speranza nell'Opera narrativa di Hilde Spiel*, Udine 1995. [zitiert als: Bello 1995]
- Boorstin, Daniel J.: *America and the Image of Europe*, New York 1960. [zitiert als: Boorstin 1960]
- Braese, Stephan: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin, Wien 2001. [zitiert als: Braese 2001]
- Culler, Jonathan: *Anderson and the Novel*, in: *Diacritics* 29 (1999/4), 20-39. [zitiert als: Culler 1999]
- Delanty, Gerard: *Inventing Europe. Idea, Identity, Reality*, London 1995. [zitiert als: Delanty 1995]
- Dyserinck, Hugo: *Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von Literatur*, in: *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Hugo Dyserinck u. Karl Ulrich Syndram, Bonn 1988, 13-37. [zitiert als: Dyserinck 1988]
- Eagleton, Terry: *Literary Theory. An Introduction*, 2. Auflage, London 1996. [zitiert als: Eagleton 1996]
- Gürster, Eugen: *Geistige Aspekte der amerikanischen Zivilisation. Teil 1*, in: *Die Neue Rundschau* (1951a/1), 99-124. Fortsetzung in: *Die Neue Rundschau* (1951b/3), 24-74. [zitiert als: Gürster 1951b]
- Eykman, Christoph: *Zwischen Zerrbild, Schreckbild und Idealbild: Die Auseinandersetzung mit dem Asylland im Exilschrifttum*, in: *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil – Exile across Cultures*, hg. von Helmut F. Pfanner, Bonn 1986, 35-48. [zitiert als: Eykman 1986]

- Haberkorn, Didier: L'Autriche et l'Europe dans les écrits de Hilde Spiel, in: L'Autriche et l'idée d'Europe. Actes du 29e Congrès de l'AGES 10 au 12 mai 1996 à Dijon, hg. von Michel Reffet, Dijon 1997. [zitiert als: Haberkorn 1997]
- Heger, Roland: Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts; Bd. 1, Wien 1971. [zitiert als: Heger 1971]
- Henrich, Dieter: »Identität« - Begriffe, Probleme, Grenzen, in: Identität (= Poetik und Hermeneutik; Bd. 8), hg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle, 2. unver. Aufl., München 1996, 133-186. [zitiert als: Henrich 1996]
- Keller, Thomas: Einleitung, in: Interkulturelle Lebensläufe, hg. von Bernd Thum u. Thomas Keller, Tübingen 1998. [zitiert als: Keller 1998]
- Krammer, Bettina: Wer ist Lisa L. Curtis? Manifestationen der hysterischen Charakterstruktur sowie der Emigrations- und Suchtproblematik bei Lisa Leitner Curtis in »Lisas Zimmer« von Hilde Spiel, Frankfurt/Main u.a. 1998. [zitiert als: Krammer 1998]
- Lorenz, Dagmar C. G.: Hilde Spiel: *Lisas Zimmer* - Frau, Jüdin, Verfolgte, in: *Modern Austrian Literature* 25 (1992/2), 79-95. [zitiert als: Lorenz 1992]
- Lübbe, Hermann: Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie, in: Identität (= Poetik und Hermeneutik; Bd. 8), hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, 2. unver. Aufl., München 1996, 277-292. [zitiert als: Lübbe 1996]
- Lützel, Paul Michael: Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart, München 1997. [zitiert als: Lützel 1997]
- Mead, George Herbert: *Mind, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviourist*, Chicago, London 1962 (1934). [zitiert als: Mead 1962]
- Österreicher im Exil in Großbritannien 1938-1945. Eine Dokumentation, hg. vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Einleitung Auswahl und Bearbeitung von Wolfgang Muchitsch, Wien 1992. [zitiert als: Muchitsch 1992]
- Pabisch, Peter: Hilde Spiel - *Femme de Lettres*, in: *Modern Austrian Literature* 12, (1979/3+4), 393-421. [zitiert als: Pabisch 1979]
- Pageaux, Daniel-Henri: *Image/Imaginaire*, in: Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Hugo Dyserinck u. Karl Ulrich Syndram, Bonn 1988, 367-379. [zitiert als: Pageaux 1988]
- Schramm, Ingrid: »Rückkehr nach Wien«. Hilde Spiel als Nachkriegskorrespondentin, in: Hilde Spiel. Weltbürgerin der Literatur, hg. von Hans A. Neunzig u. Ingrid Schramm, Wien 1999, 69-79. [zitiert als: Schramm 1999]
- Spiel, Hilde: *The Darkened Room*, London 1961.
- Spiel, Hilde: Für und wider die deutsche Literatur, in: Sprache im technischen Zeitalter (1963/6), 450-452. [zitiert als: Spiel 1963]

- Spiel, Hilde: Keine Klage gegen England, in: *Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur* (1972), 21-25. [zitiert als: Spiel 1972]
- Spiel, Hilde: *Früchte des Wohlstands*, München 1981. [zitiert als: Spiel 1981]
- Spiel, Hilde: *Lisas Zimmer*, München 1982 (<sup>1</sup>1962). [zitiert als: Spiel 1982]
- Spiel, Hilde: Vorwort, in: *Der Mann mit der Pelerine und andere Geschichten*, Bergisch Gladbach 1985. [zitiert als: Spiel 1985]
- Spiel, Hilde: *Kati auf der Brücke*, Wien 1933, neu ersch. in: *Hilde Spiel: Frühe Tage*, München, Hamburg 1986. [zitiert als: Spiel 1986a]
- Spiel, Hilde: *Verwirrung am Wolfgangsee*, Leipzig, Wien 1935. Später in: *Frühe Tage*, München, Hamburg 1986, sowie als: *Sommer am Wolfgangsee*, Hamburg 1982. [zitiert als: Spiel 1986b]
- Spiel, Hilde: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*, München 1989. [zitiert als: Spiel 1989]
- Spiel, Hilde: *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946-1989*, München, 1990. [zitiert als: Spiel 1990]
- Spiel, Hilde: *Briefwechsel*, hg. und annotiert von Hans A. Neunzig, München, Leipzig 1995. [zitiert als: Spiel 1995]
- Steiner, George: *The Hollow Miracle*, zunächst in: *The Reporter February 1960*, nachgedruckt in: *George Steiner: Language and Silence, Essays 1958-1966*, Harmondsworth 1969, 129-146. [zitiert als: Steiner 1969]
- Strickhausen, Waltraud: »Das Exil ist eine Krankheit«. Zu Hilde Spiels Darstellung der psychischen Auswirkung des Exils, in: *Literatur und Kultur des Exils in Großbritannien*, hg. von Konstantin Kaiser, Donal McLaughlin u. J.M. Ritchie, Wien 1995. [zitiert als: Strickhausen 1995]
- Strickhausen, Waltraud: *Die Erzählerin Hilde Spiel oder »Der weite Wurf in die Finsternis«*, New York 1996. [zitiert als: Strickhausen 1996]

CHRISTOPH SCHULZ

»Words Tend to be Inadequate«<sup>1</sup>  
Cy Twomblys *Letter of Resignation*

Der Zyklus *Letter of Resignation*, entstanden zwischen 1959 und 1967, stellt in verschiedener Hinsicht eine Besonderheit in Cy Twomblys Œuvre dar. Selten setzt Twombly sich so konkret mit dem Topos der Schrift auseinander, ohne daß dies eingebunden wäre in einen der mythischen Vorwürfe, die viele seiner Bilder und Zyklen bestimmen. Auch die Landschaft rückt zu Gunsten der Beschäftigung mit der Kommunikation mittels Schrift und der Vermittlung von Inhalt durch Schrift auf dem Papier in den Hintergrund.<sup>2</sup>

Das Konvolut besteht aus 38 Blättern, deren Größe zwischen 240mm x 250 mm und 253 mm x 251 mm schwankt, wobei der überwiegende Teil fast quadratisch ist. Dem Herausgeber Heiner Bastian zufolge ist der Zyklus 1967 entstanden; nur drei Blätter habe Twombly bereits 1959 angefangen. Auffällig ist allerdings, daß, abgesehen von diesen dreien, nur 13 auf das Jahr 1967, der größte Teil, nämlich 22 Blätter, aber gänzlich undatiert ist. – Wären tatsächlich alle Blätter 1967 entstanden, so nähme sich deren lückenhafte Datierung bemerkenswert aus, und es würde noch unwahrscheinlicher, daß drei einzelne Blätter neun Jahre vor der kompakten Fertigung der übrigen 35 Blätter entstanden sein sollen. Wahrscheinlicher ist es hingegen, daß sie weitgehend unabhängig voneinander zwischen 1959 und 1967 entstanden sind, und zuletzt als *Letter of Resignation* zusammengestellt wurden. Auch die unterschiedlichen Blattgrößen könnten als Indiz für ein weitgehend unabhängiges Entstehen der Seiten genommen werden. Die Seiten wurden erst im Nachhinein von Twombly in eine Reihenfolge gebracht, nicht aber nummeriert oder paginiert. Angesichts dieser Genese ist es sehr fraglich, inwieweit man in den 38 Bögen eine konsekutive Folge in dem Sinne sehen darf, wie es der Brief in seiner literarischen Form als Mittel der Kommunikation nahelegt. Die Rekonstruktion der Entstehung, das Nachvollziehen einer diskursiven Entwicklung von Inhaltlichem, ist demnach kaum möglich. Der Herausgeber betont aber, daß die Blätter von Twombly selbst in eine Reihenfolge gebracht wurden. Nicht zuletzt könnte man zur Rechtfertigung einer Betrachtung der Blätter in ihrem Zusammenhang anführen, daß der Titel *Letter* im Singular den Zyklus als einen Brief, und nicht als 38 einzelne Briefe, also *Letters*, definiert. Dieses »Etwas«, das hier zwischen der ersten und der letzten Seite passiert, ist nur schwer in Worte zu fassen:

---

1 Der Titel entstammt der Sammlung *TRUISMS* (1977-79) von Jenny Holzer (1998).

2 Ähnliches ließe sich vermutlich über die beiden Bildfolgen *Poems to the Sea* (1959), wobei es hier, dem Namen nach, eine Anbindung an Landschaft gibt, und *24 Short Pieces* (1973) sagen, die beide ebenso wie *Letter of Resignation* als Zyklen in getrennten Veröffentlichungen publiziert wurden.

[E]ntweder man erliegt als Betrachter und Interpret der Versuchung, sich angesichts der Fülle malerisch-eigenständiger, nicht ikonographisch benennbarer Elemente der Bilder in scheinpoetische Gefilde der Sprachlosigkeit zu begeben, oder man versucht, durch ebenso trügerisch-sprachmächtigen Zugriff den Bilder gerade jene Eindeutigkeit zuzuschreiben – im wahrsten Sinne des Wortes –, die sie ebenso überwinden, wie sie sie in sich als Überwundene beinhalten. (Hoppe-Sailer 1986, 118)

Eine grundlegende Frage, die sich bei der Betrachtung zunächst stellt, ist die, ob der Zyklus als eine Reihe von *Bildern*, respektive Zeichnungen anzusehen ist, oder als *Text* gelesen werden soll. Mit der Hinterfragung des Verhältnisses von Schrift und Bild dringt man weit in eine zentrale Problematik von Twomblys Werk vor, die sich nicht in erster Linie auf dessen Inhalte, sondern schon auf die Darstellungsform bezieht. Wie sind die Bewegungsspuren zu werten? Verändern sie ihre Bezüge, wenn sie statt auf Leinwand auf Papier zu finden sind? In Twomblys Werk scheinen Malerei, Zeichnung und Schriftstellerei nebeneinander zu existieren, teils bis zur Symbiose überlagert, die sich gegen eine Kategorisierung sperrt oder sie nur ganz punktuell zuläßt. So ist zu bedenken, daß keinesfalls von »der Schrift« bei Twombly gesprochen werden kann, denn die Erscheinung von Schriftähnlichem ändert sich mehrfach und scheint ganz unterschiedliche Funktionen zu erfüllen.

Während sich in dem Sinn argumentieren ließe, daß der Gestus des Pinselstriches in der Malerei qualitativ von dem der Linie in der Schrift zu unterscheiden sei und als zu diesem in Opposition stehend betrachtet werden müsse, könnte man in der Zeichnung eine Schnittmenge ausmachen, aus der sich sowohl Malerisches, wie auch Schreiberisches entwickeln kann. Sogar der Auftrag der Farbe mit der Hand kann in Bezug auf diese Polarisierung verstanden und gedeutet werden: als Radikalisierung des Malens, das ohne seinen Pinsel auskommt, oder als Zuspitzung des Schreibaktes, in dem der Autor über den Finger zum Stift wird. Das Werk Twomblys muß als ständige Übertragung dieser medialen Qualitäten und Eigenschaften gesehen werden. Marcelin Pleynet beschreibt das Werk als »a body of work, based on the unique moment of a personal syncretism« (Pleynet 1976, 80). Wichtig ist, daß man »Schrift« erkennen kann.

[A]lways suggesting a language but never allowing it to become reduced to an alphabet, always generating an emanation of character but never becoming a set of individual characters, like those in an alphabet, that would be obliged to take the shape of a word or phrase. (Davvetas 1989, 192)

Die Frage lautet also nicht, ob es sich um Text *oder* Bild, Schriftstellerei *oder* Malerei handelt, sondern inwieweit es als das eine oder das andere *beobachtet* werden kann. Damit verbunden wollen auch die Prozesse der Sinnkonstitution, die mit den Disziplinen Malen, Zeichnen und Schreiben assoziiert werden, als übergänglich angesehen werden.<sup>3</sup> Als Bilder betrachtet, sind die Blätter abstrakte, ungegenständliche Darstellungen, die den Raum als Fläche begreifen, ohne Andeutung von Perspektive und räumlicher Illusion. Die Bezeichnung *Letter*, wel-

3 »His work thus invites us to see and think in a new way, which it uses to create a new synthesis of seeing and thinking.« (Pleynet 1976, 74)

che der vorherrschenden Materialkombination von Bleistift auf nicht grundiertem Papier und den dominierenden skripturalen Bildelementen Rechnung trägt, könnte man zum Anlaß der Hypothese nehmen, es handle sich hier um einen Text. Es gilt aber, beide Betrachtungsweisen miteinander zu verbinden.

### Inhaltsangabe / Bildbeschreibung

Die genannten Indizien verführen beim Durchblättern dazu, nach einer schriftlichen Äußerung zu suchen. Tatsächlich lassen sich nämlich einzelne Elemente ausmachen, von denen man in anfänglicher Hilflosigkeit geneigt ist, sie konventionellen Vorstellungen über Briefe unterzuordnen. So beginnt »der Text« auf Blatt I mit einer kleinen Linienkombination, die vielleicht eine 1 bedeuten könnte.<sup>4</sup> Überprüft man die Entdeckung an einer der im Folgenden von Twombly häufig verwendeten Zahlenreihen, scheint es durchaus legitim, auch diese Kritzelei für eine 1 zu halten und vermutet die Setzung eines Anfangs. Ganz analog verfährt man am Ende. Dort entsteht aus einer Serie von drei zeichnerisch ungewöhnlich dichten und atmosphärisch komplexen Blättern (XXXVI, XXXVII und XXXVIII) so etwas wie ein fortlaufender Text, und die Blätter nehmen sich tatsächlich wie die Seiten eines lediglich undeutlich geschriebener Briefes aus. Auch wenn die Schrift in allen drei Fällen so unterschiedlich ausfällt, daß man sie nicht zwingend für zusammengehörig halten muß, setzen sie sich doch durch ihre Ähnlichkeit untereinander von den vorhergehenden als mögliche Folge ab. Blatt XXXVIII endet wie der Anfang begann, nämlich auf der Mitte der Seite, mit der Signatur des Autors.<sup>5</sup> Es läßt sich also eine Form mit einem Anfang und einem Ende finden, dem klassischen Brief nicht unähnlich. Auf optischer Ebene ergibt sich ein dynamischer Bogen von der Mitte der ersten Seite zur Mitte der letzten – wobei man dieses Ende, das nicht durch den Platzmangel am Ende der Seite erzwungen ist, als Ende dessen, was Twombly schreiben wollte, interpretieren könnte. Genauso ist der Anfang ein künstlerisch gesetzter. Der Inhalt löst sich von den Vorgaben des Materials und transzendiert das Papier. Der Blick auf die Legende bestätigt, daß die letzten drei Blätter tatsächlich zu den im Abschlußjahr entstandenen gehören. Ebenso sind die ersten vier Blätter, und damit auch das vermeintliche Anfangsblatt, 1967 entstanden, was es einmal mehr denkbar macht, daß Twombly im Nachhinein für eine »lose« Blattsammlung einen Rahmen geschaffen hat.

Betrachtet man den Zyklus nicht als Buchobjekt, sondern als Sequenz, so lassen sich weitere Bildgruppen finden, die entweder im Zusammenhang entstanden sein oder nachträglich eine sinnvolle Konstellation ergeben haben könnten. Eine erste Gruppe könnte man in den Blättern VI bis VIII sehen.<sup>6</sup> Sie wird zusammengehalten durch ein gemeinsames Bildelement, eine heftige, sich zuspit-

4 Dieses vermeintliche Anfangsblatt stammt aus dem Jahr 1967.

5 Interessanterweise ist dieses Blatt gleich doppelt signiert. Eine Signatur befindet sich auf der Rückseite, eine als Teil des Blattes auf der Vorderseite. Letztere scheint also als Teil des »Inhalts« zu lesen zu sein.

6 Eventuell kann auch noch Blatt V hinzu genommen werden.

zende Bleistiftschraffur, die an einen Tornado erinnert und in dieser Form dem Zyklus einzigartig ist. Eine weitere Folge könnten die Blätter XXII bis XXIV ausmachen, die, nebeneinander gelegt, ein Triptychon ergeben. Auf den beiden seitlichen »Flügelteilen« sind zur Strukturierung des Blattes in den oberen Bildhälften in derselben Höhe je drei waagerechte Linien und auf dem zentralen Teil vier Linien gezogen. Dabei setzt sich die unterste Linie des Mittelteils nach rechts und links fast nahtlos in die oberen Linien der Seitenflügel fort. Als Komposition kann sich dies kaum zufällig ergeben haben.<sup>7</sup> Ein weiterer Block besteht aus den Blättern XXXIII bis XXXV. Diese zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Komplexität und Dichte aus, während sonst eher das überwiegt, was Roland Barthes das *Rare* oder *Vage* nennt (Barthes 1983b). Auch finden sich allein hier Zeichen, die sowohl aus der alltäglichen Welt, als auch aus Twomblys Bildwelt bekannt sind<sup>8</sup>: Rechtecke, einzelne Zahlen, Additionen und Jahreszahlen. Auf Blatt XXXIV stehen die Jahreszahl 1959 sowie das einzige lesbare Wort, »March«, also »März« oder auch »Wanderung«. Möglicherweise ist damit der Beginn der Arbeit datiert. Den umfangreichsten und wohl exponiertesten Block bilden die Blätter XXVI bis XXXII. Hier wird ein für diesen Zyklus neues Bildzeichen eingeführt, eine Spirallinie, wie Twombly sie in variiert Form besonders exponiert in den »Grey Paintings«, einer Serie grau grundierter Bilder, ab 1965 verwendet hat. Auf der Mittelachse des Blattes schichten sich zehn kurze, dichte Spirallinien zu einem Turm auf und vermitteln den Eindruck, es handle sich um die Verse eines Gedichtes. Die Zeilen sind linksbündig mit blauen Zahlen nummeriert und mit dünnem Stift heftig durchgestrichen. In der Folge dieser sieben Blätter konzentriert sich das textähnliche Gebilde auf fünf nicht mehr durchgestrichene Zeilen, die unterhalb der Blattmitte plaziert sind. Offensichtlich wird hier die Textfindung als ein Prozeß der Reduktion vorgeführt, in dessen Verlauf sich die »Datenmenge« symbolträchtig um die Hälfte reduziert. Wir beobachten das Wandern des auf Blatt XXVIII bereits auf seinen endgültigen Umfang von fünf Zeilen reduzierten<sup>9</sup> und mit einer großen »5« überschriebenen Textes hin zu seinem endgültigen Standort. Ebenso wie die darum herum angebrachten »Notizen«, stellt sich dieser Vorgang scheinbar als Diskussion eines optischen Problems dar. Irritierend wirkt der Wechsel der Farbe Blau von der Farbe der Zahlen zur Farbe der Schrift auf Blatt XXXI, deren Zeilen dann wieder durchgestrichen sind, obwohl sie auf den vorhergehenden drei Seiten schon einmal einen nicht korrekturbedürftigen Status erreicht hatten. Ihre endgültige Form finden die Zeilen schließlich in Bleistiftgrau, verwendet sowohl für den Text als auch für die Zahlen, auf Blatt XXXII. Dieser Aufweis möglicher Beziehungen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es geht nur darum, daß unter den Blättern Beziehungen bestehen und das Verhandeln von Inhalten erkennbar ist.

7 Von den drei Blättern ist nur das Mittlere datiert, so daß sich mittels der Datierung kein Bezug nachweisen läßt.

8 Die einzige Ausnahme hierzu bildet eine kleine Planskizze auf Blatt XVIII.

9 Ab diesem Blatt steht die Nummerierung den Zeilen nicht mehr voran, sondern folgt diesen rechtsbündig.

## Skripturales

Trotz der offenkundigen Verfremdung von Schrift im Werk Twomblys bleiben wesentliche Merkmale doch gleich: am offensichtlichsten ihre äußerliche Organisation, der weitestgehend waagerechte Verlauf der Zeilen, der Schriftfluß von links nach rechts sowie die Anordnung der Zeilen von oben nach unten. Dabei variiert das Maß der Ähnlichkeit mit einer Hand-Schrift enorm. Teils scheinen wir ein unleserliches Manuskript zu sehen (XXV, XXXVI) und manchmal besteht eine nur formale Ähnlichkeit, beispielsweise im Falle der Spirallinien (XXVI bis XXXX), mit denen auf Schrift nur durch die besetzte Fläche, blockweise oder zeilenweise verschoben, angespielt wird. Einen weiteren Verfremdungsschritt repräsentieren »gegenstandslosen« Strichreihen (XIII, XIX und XXXIII), bei denen unklar ist, ob sie als Schrift, als Darstellung eines Zeitverlaufs oder als Numerierung einer unbekanntenen Menge gelesen werden sollen. In jedem Fall suggerieren sie Rudimente von Ordnung, Struktur, Wiederholbarkeit und unterhalten über diese formalen Kriterien Affinitäten zum Text. Überhaupt nehmen Zahlen und Numerierungen als strukturbildende Phänomene eine wichtige Position in Twomblys Œuvre ein. Sie wirken wie ein rettender Anker, mit dessen Hilfe »etwas« geordnet zu werden scheint oder sich doch zumindest eine Struktur im Kontrast zum optischen Chaos behauptet. Dem Betrachter ermöglichen sie im Falle der Tafelbilder häufig einen ersten Einstieg in die narrative Ebene und deuten eine inhaltliche Dimension an. Hier sind die Zahlen nur schwer mit einer solch übergreifenden Ebene in Verbindung zu bringen; sie scheinen blattweise mehr als Symbol für Strukturierung zu funktionieren. Auch bleibt die Schrift das Ergebnis der Bewegung eines Punktes auf dem Papier, also eine Linie. Es stellt sich also die Frage, was die Linie ohne Einbindung in Schrift kommunizieren kann. Twombly schreibt 1962 in einer seltenen theoretischen Äußerung:

Since most painting then defines the image, it is therefore to a great extent illustrating the idea or feeling content. [...] Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realization. (in: Varnedoe 1994, 27)<sup>10</sup>

Die Linie ist hiernach Ergebnis einer Handlung – nach Roland Barthes das Produkt einer Geste, welches unmittelbar mit seinem Entstehungsprozeß verbunden ist und indirekt mit seinem Schöpfer, dem Maler. Für Roland Barthes macht das die Exklusivität von Twomblys Linien aus. Er beschreibt sie als *linkisch*, erstellt durch den *Linken*, eine Art Blinden. Dieser

---

<sup>10</sup> Der Text ist hier in ganzer Länge wiedergegeben. Erstmals ist er in einer kleinen italienischen Zeitschrift erschienen: *L'esperienza moderna, Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Archile Perilli, Cy Twombly*, No. 2, Aug.-Sept. 1957, 32. Eine deutsche Übersetzung ist 1961 in der Zeitschrift *Blätter und Bilder* veröffentlicht worden. Für diese Stelle lautet sie: »Das Malen bestimmt das Gebilde, deshalb erklärt es weitgehendst die Idee oder den Gehaltsinhalt des Bildes. [...] Heute ist jede Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr inwohnenden Geschichte. Sie erklärt nichts, sie ist das Ergebnis ihrer eigenen Verkörperung.«

sieht nicht richtig die Richtung, die Tragweite seiner Gesten; lediglich seine Hand führt ihn, das Verlangen seiner Hand, nicht sein instrumentelles Geschick: das Auge, das ist die Vernunft, die Evidenz, die Empirie, die Wahrscheinlichkeit, die Kontrolle, die Koordination, die Imitation [...]. In gewisser Weise befreit TW die Malerei von der Schau; denn der Linke (der ›Linkische‹) löst das Band zwischen der Hand und dem Auge; er zeichnet ohne Licht (so tat TW in der Armee). (Barthes 1983b, 16)

Der Konflikt zwischen dem sehend-registrierenden und dem um begriffliche Katalogisierung bemühten Auge<sup>11</sup> ist auch für die Rezeption von *Letter of Resignation* entscheidend, da man leicht versucht ist, das Sichtbare dem Brieflichen unterzuordnen, die Ambiguität aufzulösen und dadurch das *Offene*<sup>12</sup> seiner Wirkung zu berauben. Was von der Schrift beim »Schreiben ohne Licht« bleibt, bezeichnet Barthes als Geste.

Was ist eine Geste? Etwas wie die Zugabe eines Aktes. Der Akt ist transitiv, er will ein Objekt, ein Resultat hervorrufen. Die Geste oder Gebärde ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, Triebe, Faulheiten, die den Akt mit einer Atmosphäre (im astronomischen Sinne des Wortes) umgeben. (Barthes 1983b, 11)

Der Versuch, die einzelnen Gesten und die daraus resultierenden Linien mit ihren Atmosphären beschreiben oder gar ordnen zu wollen, wäre ein hoffnungsloses Unterfangen. Marcelin Pleynet versucht immerhin, einen Überblick zu geben:

[I]t seems quite clear that by 1955, the artist was completely involved [...] in the ordering of a trajectory where past, present, and future, history and biography, eroticism and culture, knowledge and ignorance, innocence and experience, freedom and prohibition, are combined. (Pleynet 1976, 84)

Und Roland Barthes verfährt reduktiv: »Der Strich, wie geschmeidig, leicht oder unsicher er auch sein mag, verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein *energon*, ein Arbeiten, das die Spur seines Triebes und seine Verausgabung lesbar macht.« (Barthes 1983b, 26) Tatsächlich scheint der Begriff der Energie für Twombly entscheidend zu sein,<sup>13</sup> denn: »Es geht nicht darum, das Produkt zu sehen, zu denken, zu kosten, sondern die Bewegung, die es dazu gebracht hat, wiederzusehen, zu identifizieren, oder gar zu ›genießen‹.« (Barthes 1983b, 16) Sensibilität für diese Energie ist bei der Rezeption unerlässlich. Die Hermetik lässt sich nach Barthes auf den direkten Zusammenhang des Ergebnisses mit seinem körperlichen Entstehungsprozeß zurückführen. Der Text liegt als Manuskript vor, als eine Hand-Schrift im literalen Sinn.

Das Werk von TW gibt diese Fatalität zu lesen: mein Körper wird niemals der deine sein. Aus dieser Fatalität, in der sich ein bestimmtes menschliches Unglück resümieren mag, führt möglicherweise nur eins heraus: die Verführung: daß mein Körper (oder seine sinn-

11 Richard Hoppe-Sailer schlägt diese Begriffe vor (Hoppe-Sailer 1986).

12 Thomas Heyden wendet Umberto Ecos Begriff des *offenen Kunstwerks* auf Twombly an (Heyden 1986).

13 Seine Bilder sind dem Tanz als noch direkterem Ausdruck körperlicher Energie verwandt.

lichen Stellvertreter, die Kunst, die Schrift) den anderen Körper verführe, entführe oder ersetze. (Barthes 1983b, 26)

Einen interessanten Aspekt erschließt die zeitliche Dimension der Bilder. Man kann sich beim ersten Blick weder dem Eindruck entziehen, hier sei herumgeschmiert worden, noch dem, jemand habe um eine Form gekämpft und versucht, etwas zu strukturieren. Richard Hoppe-Sailer stellt der Twombly'schen Bildproduktion treffend ein Zitat Théodore Durets zu Claude Monets Landschaftsbildern gegenüber und begründet diesen zwiespältigen Eindruck.

Man muß dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Szene das Atmosphärische loszulösen, und zwar in raschster Folge, denn es kann vorkommen, daß die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muß, ineinander greifen, und leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfaßt. (Duret in: Hoppe-Sailer 1986, 119)<sup>14</sup>

Ähnlich komplex verhält sich der Sachverhalt bei der Rezeption dieses Werkes. Auf der einen Seite steht das Lesen mit der dafür notwendigen Zeit; auf der anderen Seite ist das »Sehen« und das spontane Erfassen des Atmosphärischen in der pikturalen Dimension unerlässlich. Relevant erscheint für die Deutung schließlich auch der Begriff der Redundanz.<sup>15</sup> Während ein normaler Text höchst redundant ist und der Leser nicht auf jede einzelne Stelle eines Wortes blicken muß, um zu erkennen, was gesagt wird, ist Twomblys Schrift absolut nicht vorhersagbar, der Verlauf nicht einmal wahrscheinlich. So ist der Betrachter gehalten, ihn genauestens zu studieren und jedes pikturale Element im Zusammenspiel mit dem ganzen Text zu lesen. Die in der Handschrift angelegte Unmöglichkeit einer Wiederholung des Textes ist hier zur Einmaligkeit zugespitzt, die eine dezidiert malerische Qualität besitzt.

Twomblys Schrift in ihrer Vielschichtigkeit suggeriert Intimität, läßt aber offen, inwieweit dies beabsichtigt ist und auf eine psychische Instanz verweist. Sie verleitet dazu, ein künstlerisches Subjekt zu rekonstruieren, läßt sich aber nicht auf eine Intention reduzieren. Sie transportiert eine Energie, die in dieser Konzentration und Direktheit durch ausschließlich optische Phänomene erreicht wird, ohne jede zusätzliche Belastung durch Inhalt. Von ihrer Einbindung in jeglichen Gebrauch, vielleicht auch Mißbrauch befreit, entwickelt sie ihre eigentliche Kraft und kommt ihrem Wesen erst nahe. Roland Barthes bemerkt: »[I]n der gelockerten Führung des Strichs liegt die Wahrheit des Stifts. Die Ideen (im platonischen Sinn) sind nicht metallene und glänzende Figuren, geschnürt wie Begriffe, sondern eher ein wenig zittrige Makulatur auf weißem Grund.« (Barthes 1983a, 70) Oder, radikal formuliert: »Das Wesen eines Gegenstandes hat etwas mit seinem Abfall zu tun.« (Barthes 1983b, 9)

14 Das Originalzitat ist zu finden in: Duret 1920, 53-57.

15 Thomas Heyden zitiert hierfür Julian Hochberg (Heyden 1986, 45).

## Pikturales

Ein Übergang in der Betrachtung von den skripturalen zu den pikturalen Bildelementen bietet sich mit den »Korrekturen« an, die einen wesentlichen gestalterischen Anteil am *Letter* haben. In Bezug auf die Verquickung von Text und Bild nehmen sie eine interessante Position ein. Liest man sie als Korrekturen, so machen sie das Korrigierte erst recht zu einem Text. Bilder werden demgegenüber nicht durchgestrichen, sondern neu grundiert und übermalt; das Palimpsest tritt normalerweise erst in der Röntgenuntersuchung zu Tage. Widersteht man der Versuchung, die Schriftzüge graphologisch-psychologisch zu deuten und *resignation* herauszulesen, so ist es leicht möglich, letzteren Begriff mit den zahllosen Korrekturen in Verbindung zu bringen, die Twomblys Werke durchziehen. Dabei lassen sich im Wesentlichen zwei Arten von Korrekturen ausmachen: Entweder er übermalt, bzw. überschreibt eine Zeile mit mehr oder minder heftigen waagerechten Bleistiftschraffuren, wobei zumeist der unterliegende Text noch sichtbar bleibt (III, VII, XXVI, XXXI und ungewöhnlich heftig X), oder er trägt weiße Farbe über dem Geschriebenen auf und macht das Darunterliegende dadurch unsichtbar und auf symbolischer Ebene ungeschehen (V, XIV und XVI).<sup>16</sup> Wie in der Verwendung der Bleistiftkorrekturen, gibt es auch in der Verwendung der weißen Farbe zu Korrekturzwecken deutliche Unterschiede. Sie taucht sowohl als Kleckser oder Spur, also nicht notwendigerweise als Korrektiv (IX), aber auch flächendeckend auf. Häufig wird die geweißte Fläche sofort wieder neu beschrieben, so als sei es das erste Mal (XVI); manchmal auch wird die noch nasse Farbe entweder zur Verstärkung oder zur erneuten Zerstörung des zweiten Versuchs noch einmal durch heftigen Schraffuren überdeckt (XII). Das Weiß scheint eine entscheidende Rolle zu spielen, sowohl als Material, wie auch als nicht besetzte Bildfläche. Twombly schreibt:

Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance - or as the symbolic whiteness of Mallarmé. The exact implication may never be analyzed, but in that it persists as the landscape of my actions, it must imply more than selection. (in: Varnedoe 1994, 27)<sup>17</sup>

Twombly nutzt die weiße Farbe, um das Ergebnis seiner Handlungen - die Linie, die Schrift - ungeschehen zu machen, um also den ursprünglichen Zustand des Papiers als unbeschriebenes Blatt wieder herzustellen. Wenn das Weiß für Twombly eine Landschaft bedeutet, wäre in dem Weiß des Papiers malerisch eine abstrakte Idee von Landschaft als gedanklicher Spielfläche wieder zu erkennen, die

16 Roland Barthes vergleicht diese Schichtungen mit einem Palimpsest. »Der Künstler tut so, als hätte er ein Stück seiner Leinwand »verpatzt« und als wolle er es gewegischen; aber dieses Wegwischen verpatzt er wiederum; und diese beiden übereinandergelegten Patzer produzieren eine Art Palimpsest.« (Barthes 1983a, 69)

17 Die deutsche Übertragung lautet: »Unschuld ist weiß; sie kann der klassische Zustand des Intellektuellen sein oder ein neoromantischer Erinnerungsbereich, oder die symbolische weiße Unschuld eines Mallarmé. Was nun Unschuld bedeutet und enthält, läßt sich nicht exakt untersuchen. Aber sie ist die Landschaft meiner Handlungen und sie muß mehr bedeuten als bloße Auswahl.« In: *Blätter und Bilder* (Twombly 1961).

er in dem Brief ordnet und strukturiert. – Der Dichter sieht hier das weiße Blatt, das es mit Text zu füllen gilt. Um dies zu bekräftigen, könnte man Bildelemente anführen, die an die Tafelbilder erinnern, wie beispielsweise die kleine Planskizze auf Blatt XVIII, die Skizzen auf der Blattfolge XXXIII bis XXXV oder die Zickzacklinien auf Blatt II und XV, von denen Hoppe-Sailer nachweist, daß sie an anderer Stelle für eine Gebirgslandschaft stehen (Hoppe-Sailer 1986, 115). Der pastose Auftrag des Farb-Materials und die dadurch provozierten Trocknungsrisse leiten einmal mehr von der Textrezeption zur Bildrezeption über und betonen die räumliche Dimension der Blätter. Wie in den Ölbildern benutzt Twombly auch hier Farbe nicht als Mittel, sondern als Zweck. Barthes vielzitiertes Satz, bei Twombly werde der Farbstift zur Stifffarbe, trifft auch für diesen Zyklus zu (Barthes 1983b, 18).<sup>18</sup> Weniger dramatisch, aber trotzdem eindeutig setzt der Maler neben der Ölfarbe auch die anderen farblichen Materialien ein. Neben der weißen Ölfarbe finden sich noch weißer und blauer, sowie vereinzelt orangefarbener *crayon* (XVIII und XXXIV). Neben dem Spannungsfeld, das die unbunten Farben Weiß (des Papiers und der Ölfarbe) und Grau bilden, ist die einzige bunte Farbe Blau, abgesehen von den schon erwähnten »Ausrutschern« ins Orange. Twombly verwendet sie als *Material*, zum Beispiel als Farbspur (XVII, XX und XXI), als Blaustiftschraffur (XI, XII), als Farbe für die Ziffern von Zahlenreihen (XXVI bis XXXII) und einmal auch als Farbe für Schrift (XXXI). Gerade die ungegenständlichen Blauspuren scheinen dabei oft in einem Spannungsverhältnis zu einer ähnlichen Bleistiftspur in der Umgebung zu stehen (XI, XVII und XX). Der Farbe eine konkrete Bedeutung aus einem innerbildlichen Zusammenhang zuzuweisen, fällt hier schwer. Aus den Tafelbildern, in denen der Titel darauf hin deutet, daß Landschaft einen Teil des Dargestellten ausmacht, weiß man aber, daß sie häufig als Reminiszenz an Wasser oder Himmel verwendet wird, dann allerdings meistens in einem gemischten Farbton.<sup>19</sup> Angesichts der Verwendung eines sehr reinen, tiefen Blaus liegt es nahe, dieses als topischen Verweis auf Melancholie zu deuten. Damit ergäbe sich ein weiterer Anknüpfungspunkt an die im Titel angeführte *resignation*. Die Deutung der Farbe Orange, der Komplementärfarbe zu Blau, ist schwieriger. Erinnerung sei an das assoziative Potential dieser Farbe als energiegeladenes Pendant zur Melancholie des Blaus. Betrachtet man die Arbeiten als Zeichnungen, so stellt sich die Frage nach kompositorischen Grundsätzen, nach einer Diskussion von malerischen Problemen. Die farblichen Spannungsfelder aus Grau und Weiß, Blau und Orange sowie die Suche nach der »richtigen« Platzierung des Textes auf dem Weiß des Papiers<sup>20</sup> deuten auf die Auseinandersetzung mit solchen Problemen hin. Auf vielen Blättern findet sich zudem eine mit dem Lineal gezogene waagerechte Linie gerade unterhalb der oberen Blattkante.<sup>21</sup> Erst beim zweiten Hinsehen fällt auf, daß durch diese deutliche Markierung eines »Oben« der Blick nach »unten« zu fallen

18 An anderer Stelle heißt es: »Twombly präsentiert das Material nicht als das, was zu etwas dient, sondern als reine absolute Materie, die sich in ihrer Glorie manifestiert.« (Barthes 1983a, 66)

19 Siehe hierzu die beiden Bildzyklen *Gaeta Set I* und *Gaeta Set II* (1986).

20 Eine solche scheint beispielsweise in der Blattfolge XXVI bis XXXII stattzufinden.

21 Auf drei Blättern findet sie sich auch an der rechten oder linken Blattseite.

scheint und der Eindruck entsteht, etwas finde »unterhalb« statt. Die Linie kann als bedeutungstragender Teil der Komposition gelesen werden, erinnert man an eine Beobachtung Richard Hoppe-Sailers über die Verschiebung der Horizontlinie in der Landschaftsmalerei. »Das Verfahren Monets, der Blick auf die Natur unterhalb des Horizonts, wird radikalisiert zu einem Blick in die Natur.« (Hoppe-Sailer 1986, 126) Dementsprechend kann man hier von einer Radikalisierung des Blicks sprechen, mit welcher es gilt, in die Prozesse der Verschriftlichung oder sogar Begriffsfindung vorzudringen. »Closer perhaps to Pollock's drip drawings than anything else, in their substance and in their raison d'être, Twombly's drawings radicalize the instant of creative inspiration.« (Pleynet 1976, 75)

### Die Kündigung

Als *terminus technicus* für eine Textsorte bezöge sich der Name *Letter of Resignation* auf das Kündigen einer Wohn- oder Arbeitsstätte. Da dies hier allerdings kaum wörtlich gemeint sein kann,<sup>22</sup> wäre nach ästhetischen Kontexten zu suchen, die eine solche Rezeptionsanweisung des Künstlers plausibel machen. Da viele Werke Twomblys nicht betitelt sind, besitzen explizite Bildnamen eine besondere Relevanz, auch wenn sie natürlich nicht als gegenstandsbezogene und auf Wiedererkennbarkeit angelegte Bezeichnungen zu verstehen sind. In Erinnerung an die Form des literarischen Briefes ließe sich eine Spur aufnehmen zum Brief als einem manifestgleichen, programmatischen Credo, welches bei Dichtern häufig eine explizite Poetik ersetzt und zum Träger poetologischer Aussagen wird. Der Zyklus ließe sich versuchsweise als theoretisches Werk betrachten. Die Tatsache, daß er extrem lange bearbeitet wurde, könnte ein Indiz für seine inhaltliche Tragweite sein.

Daß der Prozeß der Textproduktion reflektiert wird, belegt die bereits angesprochenen Blattfolge, in deren Verlauf der Umfang des anfänglichen Textes programmatisch um die Hälfte reduziert wird. Wir dürfen also den künstlerischen Prozeß als Formgebung, Reduktion und bewußten Umgang mit dem Material verstehen. Viele literarische Arbeitsprozesse stehen im Zeichen vergleichbarer Reduktionen. Als ein mit Twomblys *Letter* vergleichbares Werk könnte auch Hugo von Hofmannsthals »Brief« des Lord Chandos in Betracht gezogen werden. *Letter of Resignation* wirkt wie ein optisches Echo zentraler Stellen der Kritik des fiktiven Briefstellers an der Unzulänglichkeit der Sprache. Die abstrakten Begriffe zerfallen hier auf dem Papier, so wie im Mund der Figur Hofmannsthals die modrigen Pilze: »Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.« (Hofmannsthal 2000, 52)

Gerade in Bezug auf die zeitliche Dimension ist diskutiert worden, ob sich Twomblys Schriftzüge in einem Stadium der Formierung oder des Zerfalls befin-

<sup>22</sup> Ebenso ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen, daß es sich um ein Stück privater Korrespondenz handelt.

den. Tatsächlich scheint auch hier eine Überblendung stattzufinden, ein Noch-nicht und Schon-nicht-mehr. Ein ursprünglicher Zustand läßt sich ebensowenig rekonstruieren wie etwas Entstehendes vorhersagen. So wird sinnfällig, daß jede künstlerische Äußerung als Konstitution von Sinn transitorisch ist und sich stets im Übergang von der Formulierung zum Verfall befindet. Sie ist insofern umsonst und kann nicht die ewige Geltung erreichen, die sie als Kunst gerne für sich reklamieren würde. »Die Schrift findet nirgendwo mehr Unterkunft, sie ist absolut überflüssig. Beginnt nicht an dieser äußersten Grenze wahrhaft die Kunst, der ›Text‹, all das ›umsonst‹ des Menschen, seine Perversion, seine Verausgabung?« (Barthes 1983b, 12) Gerade weil sich das Geschriebene durch Unleserlichkeit der direkten inhaltlichen Überprüfung entzieht, lenkt es die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eine noch elementarere Ebene literarischer und künstlerischer Produktion. Die Überprüfung des Begriffs *resignation* auf seine etymologischen Wurzeln ergibt, daß zunächst ein Prozeß der Zurücknahme eines zuvor gesetzten Zeichens gemeint war (lateinisch re-signare). Dieser per se reflexive Vorgang findet sich in den beschriebenen Korrekturen gespiegelt, die nichts anderes tun, als etwas Bezeichnetes zurückzunehmen. Dies geschieht mit performativem Duktus, ja nicht ohne Dramatik. Die Korrektur macht das Geschehene mitnichten unkenntlich, bestärkt es noch in seiner Unzulänglichkeit und verweist auf die künstlerische Produktion als einen Prozeß, der vom Scheitern begleitet wird.<sup>23</sup> Marcelin Pleynet beschreibt Twomblys Werk als »a body of work entirely committed to the passion and playful risk of creation.« (Pleynet 1976, 83) Natürlich kann unter diesem Vorgang des Zeichen-Setzens, der kreative Akt schlechthin verstanden werden, unabhängig davon, ob er zu einem Bild oder einem Text führt. Wollte man in den Werken Twomblys einen Ursprung suchen, so läge dieser nicht in einem Ur-Bild oder Ur-Text, nicht in einer Vorlage, sondern in einem kreativen Akt. Dieser ist geprägt von der Auseinandersetzung zwischen dem Willen zu individueller Entäußerung eines künstlerischen Subjekts, wie etwa im abstrakten Expressionismus, und der Hypothese vom Tod des Autors.

A crucial ingredient in the Abstract Expressionist ideal of self-realization on canvas had been some form of resolution, transforming inner chaos and conflicts into a highly charged but ultimately balances wholeness that invited neither subtraction nor addition. (Varnedoe 1994, 24)

So beschreibt Kirk Varnedoe die künstlerische Produktion des abstrakten Expressionismus – um Twomblys Praxis davon abzugrenzen.

Such models allow for a style based not on the ideal of the wholeness of a unique individual temperament, but on the intuition of the self as a society of feelings and impulses that can disgorge themselves, independently and interdependently, into the act of creation; they speak not in the burried code of a dark, primitive consciousness, but in the

23 Da Papier deutlich günstiger als Leinwand ist, hätte Twombly auch mit einem neuen Versuch auf einem neuen Bogen ansetzen können. Auch hätte sich ein Radiergummi als deutlich unspektakuläreres Korrekturmittel angeboten.

common inflections that have marked pictorial street slang at least since the walls of Pompeii. (Varnedoe 1994, 24)

Von den bekannten Zeichen heroischer Subjektivität ist bei Twombly nicht mehr viel spürbar.<sup>24</sup> Roland Barthes erinnert in seinen Überlegungen zum Tod des Autors an Mallarmé, den er für den ersten modernen Schreiber hält, und auf den sich auch Twombly in der schon zitierten Äußerung bezieht. »Pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, c'est n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...] atteindre ce point où seul le langage agit, ›performe‹, et non ›moi‹ [...].« (Barthes 1984, 64) In einer weiteren Hinsicht ist Barthes' Aufsatz für das Verständnis von Twomblys *Letter* erhellend; er expliziert nämlich den performativen Sinn des Wortes »Schreiben«:

Il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de ›peinture‹ (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes [...] appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère [...]. (Barthes 1984, 66)

Twomblys Bemerkung klingt wie eine Paraphrase dieses Gedankens: »Each line is now the actual experience of its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realization.« (in: Varnedoe 1994, 27) Aufschlußreich erscheint in diesem Zusammenhang auch der Vergleich von Malen und Schreiben in Bezug auf deren Verweischarakter und Zeige-Gestus, anlässlich dessen Barthes auf die künstlerische Praxis des *ut pictura poesis* anspielt. Gerade in Bezug auf die Text-Bild Beziehung ist dies auf Twomblys *Letter* beziehbar. Die Forschungsliteratur hat viele Hinweise nicht allein auf literarische Vorlagen gegeben, die Twomblys Werken unterliegen, sondern auch auf die literarisch poetische Qualität der Arbeiten selber verwiesen. Ein solches Verständnis von »Poesie« ist zwar nicht unabhängig von Sprache, respektive Schrift, aber doch von Inhalten. Von »Poetischem« kann im Sinne eines Attributes die Rede sein, wobei dieses mehr eine Herangehensweise als eine Beschreibungsqualität bezeichnet. Wie die Zeichnung auf formaler Ebene als Mittlerin zwischen Schriftstellerei und Malerei steht, so könnte die Poesie diese Funktion auf einer qualitativen Ebene erfüllen.<sup>25</sup>

Erst der Tod des Autors läßt die Schrift zur Schrift werden. Nach Barthes ist der moderne Schriftsteller nicht mehr Autor, sondern Schreiber, Schreibender (›scripteur‹). Dementsprechend läßt sich aus der Lektüre des *Letter* auch nicht auf eine psychische Instanz rückschließen. Die Affinitäten zwischen Twomblys künstlerischem Versuch und der Barthes'schen Konzeption von Literatur lassen sich noch ein Stück weiter verfolgen und gerade in Bezug auf die Erschließung

24 »In Twombly, Kozloff rightly saw the rejection of familiar signs of personality and the denial of a former ›heroic‹ subjectivity.« schließt Kirk Varnedoe (Varnedoe 1994, 42).

25 Natürlich geht es mir bei dieser Überlegung nicht um eine Harmonisierung der Differenzen, sondern um eine Beobachtung möglicher Schnittmengen.

der inhaltlichen Dimension fruchtbar machen. »L'Auteur une fois éloigné, la pré-  
tention de »dechiffrer« un texte devient tout à fait inutile. [...] Dans l'écriture mul-  
tiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer*; [...]« (Barthes 1984,  
68) Der Rezeptionsvorgang wäre also nicht ein Sehen oder Lesen, sondern ein  
Entwirren. Roland Barthes erwartet vom Betrachter genau das, was diese Lektüre  
versucht, nämlich versuchsweise eine Einheit des Textes herzustellen, die nicht  
Ursprung wäre, sondern Ziel. Doch auch der Betrachter wäre nicht mehr als eine  
Person im traditionellen Sinn zu verstehen.

letter n 1:<sup>26</sup> a symbol in writing or print that stands for a speech sound and con-  
stitutes a unit of an alphabet 2: a written or printed message addressed to a  
person or organization 3 pl a: LITERATURE 2a b: LEARNING 2 4: the strict  
meaning (the letter of the law) 5a: a single piece of type b: a style of type [Old  
French letter, from Latin littera »letter of the alphabet« and litterae, pl., »epist-  
le, literature«]

of prep 1: from as a point of reckoning (north of the lake) 2a: from by origin or  
derivation (a person of noble birth) b: from as a consequence (died of flue)  
c: by as author or doer (plays of Shakespeare) d: as experienced or performed  
by (love of parents for their children) 3: having as its material, parts, or con-  
tents (a throne of gold) (cups of water) 4- used as a funktion word to indicate  
the whole that includes the part denoted by the preceding word (most of the  
army) 5a: CONCERNING (stories of their travels) b: in respect to (slow of  
speech) 6: possessed by: belonging to (courage of the pioneers) (4 is the square  
of 2) 7-used as a funktion word to indicate something that is removed (cured  
of a cold) (eased of pain) 8: specified as: which is or are: BEEING (month of  
august) (crime of murder) (the city of Rome) 9: having as its object (love of  
nature) 10: having as a distinctive quality or possession (a person of courage)  
[Old English, »off, of«]

resignation n 1a: an act of resigning b: a written statement that gives notice of  
this act 2: the quality or the feeling of a person who is resigned: quiet or  
patient submission or acceptance

blue adj 1: of the color blue 2a: BLUISH b: LIVID 1, 2 c: bluish gray 3a: low in  
spirits: MELANCHOLY b: tending to lower the spirits 4: PURITANICAL  
[Old French blou, of Germanic origin] - blue-ly adv - blue-ness n

blue n 1: the color of the clear daytime sky: a color lying between green and  
violet in the spectrum 2: blue clothing or cloth 3a: SKY 1 b: the far distance  
c: SEA 1a - out of the blue: UNEXPECTEDLY

gray adj or grey 1: of the color gray; also: dull in color 2: having gray hair 3: dull  
or cheerless in mood or outlook: DISMAL (a gray day) [Old English græg] -  
gray-ish adj - gray-ness n

white adj 1a: free from color b: of the color of new snow or milk; esp: of the  
color white c: light or pale in color (white wine) (lips white with fear) d:

26 Begriffserklärungen entstammen *Webster's New Encyclopedic Dictionary* (New York 1996).

lustrous pale gray: SILVERY; also made of silver 2a: of, relating to, or being a member of a group or race characterized by relatively light pigmentation b: slang: FAIR 5a, HONEST 3: free from spot or blemish: as a: free from moral impurity: INNOCENT b: unmarked by writing or printing c: not intended to cause harm (a white lie) (white magic) d: FAVORABLE, FORTUNATE (a white day in my life) 4a: wearing or clothed in white b: marked by presence of snow: SNOWY (a white Christmas) 5: very ardent: PASSIONATE (in a white fury) 6: ultraconservative or reactionary in political outlook and action [Old English hwit] - white-ly adv - white-ness n

drawing n 1a: an act or instance of drawing b: the deciding of something by drawing lots 2: the act, art, or technique of representing an object by means of lines 3: something drawn or capable of being drawn; esp: a representation formed by drawing

line n 1: THREAD, STRING, CORD, ROPE; esp: a comparatively strong slender cord (a fishing line) 2: a cord, wire, or tape used in measuring and levelling 3a: a wire connecting one telegraph or telephone station with another or a whole system of such wires [...] 4a: a row of words, letters, numbers, or symbols that are written, printed or displayed (as on a page or TV screen); also: space for such a line b: a structural unit of something written (as a poem or computer program) c: a short letter: NOTE (drop me a line) d: the words making up a part in a drama - usually used in pl (forgot my lines) 5a: something (as a ridge, seam, or wrinkle) that is distinct, elongated, and narrow b: the course or direction of something in motion: ROUTE (the line of flight of a bullet) c: a boundary of an area (the state line) d: the track and roadbed of a railway [...] 10: a long narrow mark: as a: a circle of latitude or longitude on a map b: EQUATOR 2 c: any of the horizontal parallel strokes on a music staff [...] 11: a geometric element that is generated by a moving point and that has length but no width or thickness; esp: a straight line [...] 13: a source of information: INSIGHT (got a line on their plans) ...[partly from Old French ligne, from Latin linea, from linum »flax«; partly from Old English line]

paper n 1a: a felted sheet of usually vegetable fibers laid down on a fine screen from a water suspension b: a sheet or piece of paper 2a: a piece of paper containing a written or printed statement; esp: a document of identification or authorization b: a written composition (as a piece of schoolwork) 3a: a paper container or wrapper 4: NEWSPAPER 5: WALLPAPER [Middle French papier, from Latin papyrus »papyrus, paper«]

write vb; wrote; written also writ; writing 1: to form letters or words with pen or pencil (learn to read and write) 2: to form the letters or the words of (as on paper) : INSCRIBE (write one's name) (write a check) 3: to put down on paper: give expression to in writing (write an account of the circus) 4: to make up and set down for others to read: COMPOSE (write a book) (wrote music) 5: to pen, dictate, or typewrite a letter to (write the president) 6: to communicate by letter:

CORRESPOND 7: to be fitted for writing (this pen writes easily) 8: to transfer (as data) from the memory of a computer to an output device (write data onto magnetic tape) [Old English writan »to scratch, draw, inscribe«]

read vb; read; reading 1a (1): to go over systematically by sight or touch to take in and understand the meaning of (as letters or symbols) (2): to study the movements of (a speaker's lips) and so understand what is being said (3): to utter aloud the printed or written words of (4): to understand the written form of (reads French) b: to learn from what one has seen in writing or printing (read that they got married) (read about your promotion) c: to deliver aloud by or as if by reading d: to make a study of (read law) e: PROOFREAD f: to hear and understand (a speaker of a transmission) in radio communications (how do you read me - over) 2a: to interpret the meaning or significance of (read palms) b: FORETELL, PREDICT 3: to discover by interpreting outward expression or signs (read guilt in their faces) 4a: to attribute a meaning to: UNDERSTAND (how do you read this passage) b: to attribute as an assumption or conjecture (read a nonexistent meaning into my words) 5a: to use as a substitute for or in preference to another word or phrase in a particular passage, text, or version (read »hurry« for »harry«) 6: INDICATE (the thermometer reads zero) 7: to sense a meaning of (coded information) (data must be read before it can be processed) b: to sense the coded information on (read a punch card) c: to cause to be read and transferred to storage (read data into memory) 8: to consist of specific words, phrases or symbols (the passage reads differently in older versions) [Old English roedan »to advise, interpret, read«] - read·abil·i·ty n - read·able adj - read·able·ness n - read·ably adv -

read between the lines: to understand more than is directly stated - read the riot act 1: to give an order or warning to cease something 2: to give a severe reprimand

see vb saw; seen; seeing 1a: to perceive by the eye or have the power of sight (see a bird) (a person who cannot see) b: to give or pay attention (see, the bus is coming) c: to look about 2a: to have experience of: UNDERGO (see army service) b: to come to know: DISCOVER 3a: to form a mental picture of: VISUALIZE b: to perceive the meaning or importance of: UNDERSTAND c: to be aware of: RECOGNIZE d: to imagine as a possibility: SUPPOSE (can't you see how we can lose) 4a: to make investigation or inquiry: EXAMIN, WATCH (want to see how they handle the problem) b: READ (saw the story in the paper) c: to attend as a spectator (see a play) [...] 7a: to regard as: JUDGE b: to prefer to have (I'll see you dead before I accept your terms) c: to find acceptable or attractive (still can't see the design) [...] [Old English seon]

## Bibliographie

- Barthes, Roland: *Cy Twombly ou Non multa sed multum* (1979), in: ders.: *Cy Twombly*, Berlin 1983, 7-35. [zitiert als: Barthes 1983b]
- Barthes, Roland: *Sagesse de l'art*, New York (1979), in: ders.: *Cy Twombly*, Berlin 1983, 65-94. [zitiert als: Barthes 1983a]
- Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*, in: ders.: *Le bruissement de la langue - Essais critiques IV*, Paris 1984, 63-69. [zitiert als: Barthes 1984]
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Letter of Resignation*, München 1991.
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings Vol. I 1948-1960*, München 1992.
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings Vol. II 1961-1965*, München 1993.
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings Vol. III 1966-1971*, München 1994.
- Bastian, Heiner: *Aber auch eine Form von Poesie*, in: *Cy Twombly. Katalog zur Ausstellung der Kestner Gesellschaft Hannover vom 7. Mai bis 20. Juni 1976*, Hannover 1976, 8-15.
- Busse, Klaus Peter: *Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly - Eine Untersuchung des Werks der achtziger und neunziger Jahre als ein Beitrag zur didaktischen Diskussion*, Dortmund 1997.
- Davvetas, Demosthenes: *The Errography of Cy Twombly* (1989), in: *Writings on Twombly*, hg. von Nicola del Roscio, München 2002, 191-193. [zitiert als: Davvetas 1989]
- Duret, Théodore: *Die Impressionisten*, 4. Aufl. Berlin 1920. [zitiert als: Duret 1920]
- Heyden, Thomas: *Zu Sehen und zu Lesen - Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly*, Nürnberg 1986. [zitiert als: Heyden 1986]
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*, in: ders.: *Der Brief des Lord Chandos - Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*, hg. von Mathias Meyer, Stuttgart 2000. [zitiert als: Hofmannsthal 2000]
- Holzer, Jenny: *TRUISMS*, in: *Jenny Holzer*, hg. von David Joselit und Joan Simon, London 1998, 116-125. [zitiert als: Holzer 1998]
- Hoppe-Sailer, Richard: *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*, in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, hg. von Max Imdahl, Köln 1986, 103-129. [zitiert als: Hoppe-Sailer 1986]
- Huber, Hans Dietrich: *System und Wirkung: Rauschenberg - Twombly - Baruchello; Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst; ein systemtheoretischer Ansatz*, München 1989.
- Motte, Manfred de la: *Cy Twombly*, in: *Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei* 12 (Januar/Februar 1961).

- Pleynet, Marcelin: Design in Letters, Numbers, and Words or Painting by Ear (1976), in: Writings on Twombly, hg. von Nicola del Roscio, München 2002, 74-87. [zitiert als: Pleynet 1976]
- Szeemann, Harald (Hg.): Cy Twombly: Bilder - Arbeiten auf Papier - Skulpturen, München 1987.
- Twombly, Cy: Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei 12 (Januar/Februar 1961). [zitiert als: Twombly 1961]
- Varnedoe, Kirk: Inscriptions in Arcadia, in: Cy Twombly: Eine Retrospektive, hg. von Kirk Varnedoe, München, Paris, London 1994, 7-71. [zitiert als: Varnedoe 1994]
- Webster's New Encyclopedic Dictionary, New York 1996.



# ANKÜNDIGUNGEN

»*Invention - Literature and Science*« - 10<sup>th</sup> International Conference of  
the British Comparative Literature Association

12 to 15 July 2004 at the University of Leeds

## CALL FOR PAPERS

Papers should be comparative and/or interdisciplinary. The following potential subject areas are suggested:

- alchemy and magic
- ecology and nature
- medicine and literature
- poetry and science
- hypertexts
- technology and fiction
- popular science writing
- early science fiction

Proposals (title and 200-word abstract) should be sent to reach the conference co-ordinator by 30 January 2004:

Dr Jean Boase-Beier

»Invention« Conference

School of Language, Linguistics and Translation Studies

University of East Anglia

Norwich NR4 7TJ

UK

Tel: +44 (0)1603 593360

Fax: +44 (0)1603 250599

eMail: [j.boase-beier@uea.ac.uk](mailto:j.boase-beier@uea.ac.uk)

Selected conference papers will be published in the new BCLA journal *Comparative Critical Studies*.

Further information about the conference is available on the BCLA website at:  
<http://www.bcla.org/invention/>

»Métissages« – XXXIIe Congrès de la  
Société Française de Littérature Générale et Comparée

8 à 10 septembre 2004 à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne

La notion de »métissage« sera analysée dans une double perspective d'histoire des idées et d'analyse des représentations littéraires et artistiques, si tant est que les deux niveaux puissent être séparés. Il s'agira d'étudier d'une part les différentes représentations de l'interaction avec l'Autre (l'Étranger, l'Indigène, l'Immigré, l'Exilé) et du mélange culturel dans leurs dimensions idéologiques, métaphoriques et pragmatiques. D'autre part, nous nous pencherons sur les mises en œuvres et les formes de ces métissages, un certain nombre de courants (l'exotisme, l'orientalisme, le bohémianisme, le japonisme etc.) fonctionnant comme autant de modèles historiques pour ces pratiques. Comment représente-t-on l'hybride, le métis ou le métissé – celui qui est »mêlé« – dans les différentes littératures (L'Eurasien, le mulâtre, le quarteron, le sang-mêlé sont peu à peu devenus des personnages romanesques au statut souvent ambivalent, à l'image de leur situation entre deux races)? Et comment la littérature devient-elle elle-même un facteur de mélange, voire un véritable support métissé?

Il conviendra bien entendu de s'interroger sur la notion de métissage et sa validité: s'agit-il d'un concept littéraire, linguistique ou sociologique opérant ou bien d'une métaphore fourre-tout, complaisamment utilisée par la critique post-coloniale pour désigner des réalités mal définies? La notion de »métissage« présente-t-elle une fonctionnalité en dehors des littératures contemporaines? Quels en sont les antécédents, quelles en sont les perspectives historiques? Quelle est la spécificité du métissage littéraire à l'intérieur du métissage culturel? L'on pourra aussi s'intéresser aussi aux modèles de métissages imaginaires (proposés par la science-fiction par exemple).

Le discours de l'altérité a pu aussi se construire par rapport à un discours identitaire, allant parfois jusqu'à la forme exacerbée du nationalisme, et la mise en présence de l'identité et de l'altérité s'accomplit sous des formes plus ou moins polémiques: assimilation, acculturation, hybridation, ségrégation, rejet... La rencontre des cultures, le choc des civilisations peuvent se produire dans des situations historiques variées: le voyage sous toutes ses formes, la colonisation, l'émigration ou tout simplement la coexistence dans les sociétés multiculturelles du monde post-moderne. Si les civilisations sont affectées par ces contacts culturels parfois brutaux et souvent générateurs de tensions ou de crises (il suffit de penser aux Juifs en Europe), les genres littéraires sont également renouvelés, qu'il s'agisse de la littérature des pays occidentaux confrontée à de nouveaux horizons ou celle des pays émergents se construisant dans et contre une tradition littéraire importée, au point d'ailleurs que la critique post-coloniale anglo-saxonne a pu parler de »littérature de l'oxymore«. On pense aussi à la World Fiction ou au Tout-Monde d'Edouard Glissant sans négliger la résurgence d'une littérature plus spécifiquement ethnique (Maoris, Aborigènes, Amérindiens...). On sera ainsi amené à se demander comment sont affectées les formes canoniques du roman ou des genres autobiographiques (journal, relation de voyage...), comment se

construit une certaine hybridité par la remise en cause des catégories occidentales (roman, poésie et théâtre) et la pratique de l'intertextualité ou de la transtextualité (influences, imitations, adaptations, citations, pastiches, parodie...).

Le mélange des cultures se produit également à travers une confrontation linguistique qui affecte la langue européenne: soit que l'auteur occidental intègre dans son texte des éléments linguistiques hétérogènes, soit que l'auteur non-occidental s'approprie et renouvelle la langue européenne en bouleversant ses structures syntaxiques ou lexicales, en l'éclairant d'une vision du monde différente. Le travail d'adaptation d'une langue européenne passe par des transformations plus ou moins sensibles: simple adaptation, système paratextuel d'explications et de notes, recours à d'autres médias que le texte écrit (cinéma, théâtre). Cette interaction concerne bien sûr aussi la langue non-européenne qui accueille, acclimat la langue étrangère imposée. Ces langues en contact donnent les créoles, le pidgin, le sabir, le »petit-nègre« et toutes les formes macaroniques plus ou moins fantaisistes. Se pose également, dans cette perspective, le problème de traduction (et de l'autotraduction).

On s'intéressera à toutes les formes artistiques, de la Renaissance à nos jours, tout en accordant une place de choix à l'époque contemporaine et à une perspective européenne. Plusieurs pistes d'études peuvent être esquissées: la réflexion conceptuelle sur la notion de »métissage«, les problèmes d'assimilation culturelle, le métissage linguistique ou les langues à l'œuvre dans le texte, le renouvellement des genres littéraires, la dimension agonistique du conflit des civilisations, mais aussi la prise en compte de problèmes analogues dans le cinéma, les arts plastiques, l'architecture et la musique. On sera inévitablement amené à se poser la question de l'évolution de ce phénomène de »métissage« entre le multiculturalisme, vecteur de diversité et d'ouverture à autrui, et la »globalisation«, déterminée par l'économie mondiale et tournée vers une unification massive – interrogation peut-être encore plus brûlante depuis un certain 11 septembre.

#### Anmeldungen:

Y. Clavaron, B. Dieterle  
Université Jean Monnet - St-Étienne  
Faculté Arts, Lettres et Langues 33  
rue du 11 Novembre - Bât. G  
F 42023 Saint-Étienne cedex 2  
Centre d'Etude sur les Littératures Étrangères et Comparées  
Tel.: 0033(0)4 77 421689  
eMail: [celec@univ-st-etienne.fr](mailto:celec@univ-st-etienne.fr)

#### Informationen unter:

[www.univ-st-etienne.fr/celec/](http://www.univ-st-etienne.fr/celec/)

*10. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung*

vom 30. April bis zum 2. Mai 2004  
in der Akademie der Bildenden Künste in Wien

Weil das innige Verhältnis der Wiener zum Tod sprichwörtlich ist, findet die 10. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung vom 30. April bis zum 2. Mai 2004 in der Akademie der Bildenden Künste in Wien statt. Auf Wunsch des Gastgebers Prof. Herwig Zens wird ein Tag den Themen Musik und Tanz gewidmet sein, die beiden anderen sind frei für Beiträge zur makabren Kunst aus den Fächern Literatur-, Film- und Theaterwissenschaft, Theologie, Volkskunde, Medizin- und natürlich Kunstgeschichte. Pro Referat sind 20 Minuten zuzüglich 10 Minuten Zeit zur Diskussion vorgesehen. Die Veröffentlichung erfolgt in *L'art macabre*, dem Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung.

Den Festvortrag hält der Musikwissenschaftler, Radiomoderator und Ausstellungsmacher Dr. Otto Brusatti zum Thema: Der Tod liebt das Mädchen. Die wahren Totentänze sind klassische Musik – oder ? (Mit Schubert, Mahler, Liszt oder ... diesseitig im Jenseits)

Meldeformulare unter:

<http://www.totentanz-online.de/tagungen/ankuendung.htm>

Informationen zum Ablauf der Tagung erteilt:

Europäische Totentanz-Vereinigung  
Präsidium: Dr. Uli Wunderlich und Prof. Dr. Bernhard Schemmel,  
Geschäftsstelle:  
Marienstraße 25, D-40212 Düsseldorf,  
Telefon +49 211 8549005  
Fax +49 211 8693790,  
eMail: [webmaster@totentanz-online.de](mailto:webmaster@totentanz-online.de)

Text entstammt der Homepage:

<http://www.totentanz-online.de>

# BERICHTE VON TAGUNGEN

## *Die Kunst der Mode*

Erste Interdisziplinäre Tagung des Instituts für Künste und Medien  
der Universität Potsdam  
vom 8. bis 10. Oktober 2003

Dass die Mode bisweilen schwer zu fassen ist, weiß jeder, der ihr auf der Straße schon einmal hinterher war. Auch in den Kulturwissenschaften hat man bisher noch keine systematische Annäherung an dieses Phänomen der Alltagsästhetik gewagt: Die Partizipation der Mode am System der Kunst der Moderne sowie ihre Rolle und Funktion innerhalb einer Theorie ästhetischer Wahrnehmung ist noch nicht in ausreichendem Maße untersucht worden. Selbst eine klare Definition dessen, was Mode sei – Kleider, unser Umgang mit Kleidern? –, lässt sich bisher nicht geben. Die erste Tagung des Instituts für Künste und Medien der Universität Potsdam zum Thema *Die Kunst der Mode* sollte deshalb Wissenschaftlern und Praktikern aus verschiedenen Disziplinen, Literatur-, Medienwissenschaftlern, Historikern und Theaterwissenschaftlern, Journalisten, Modedesignern und Unternehmern, ein Forum bieten, sich über dieses »Medium der Selbstgestaltung und der Gestaltung der Identität« (Prof. Gertrud Lehnert) auszutauschen. Dabei war es eindeutig nicht das Ziel der Tagung, die Mode auf Kunst oder Nicht-Kunst festzuschreiben, vielmehr sollte ihr ein eigener Raum innerhalb der Alltagskultur eröffnet werden. Ein Schwerpunkt war die Betonung ihrer Zwischenstellung: zwischen Kunst und Konsum, zwischen Kunst und Handwerk, zwischen Alltagsinszenierung und großem Theater. Der interdisziplinäre Charakter der Veranstaltung ermöglichte die Annäherung an das Thema aus vier verschiedenen Perspektiven:

## I. Mode und Medien

Während des ersten Vortragsblocks sollte das Verhältnis der Mode zu den unterschiedlichen Medien ihrer Repräsentation betrachtet werden. Wie kann man über Mode und ihre Events berichten? Wie geht die deutsche Presse mit der Mode um? Gleich im ersten Tagungsvortrag *Eine schwierige Beziehung – die deutsche Presse und die Mode*, gehalten von Dr. Alfons Kaiser, Redakteur bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, wurde deutlich, dass solche Fragen nicht so leicht zu beantworten sind. Allgemein zeichnet sich die deutsche Presse durch »eine große Modeferne« (Kaiser) aus. In der von klar getrennten traditionellen Ressorts geprägten deutschen Presselandschaft ließe sich ein solch hybrides Phänomen wie die Mode nur schwer verorten. Dazu komme die männliche Dominanz in der deutschen Zeitungslandschaft, die dazu führe, dass Motorsportbeilagen mehr Verbreitung fänden als Modeteile, denen noch immer der Ruf der »Frauensache« anhafte. Die Zerstörung einer sich etablierenden Modeszene in Berlin durch Kriegsausbruch sowie Teilung und Berlinblockade hätten zudem zu

einer Provinzialisierung der Mode in Deutschland geführt, ein Trend, dem aktuell Messen für junge Mode wie *Bread&Butter* in Berlin entgegenarbeiten. In Vortrag und Diskussion wurde deutlich die Position vertreten, dass die Zukunft der Mode in der Magazinberichterstattung und im Trend zu Lifestylemagazinen liege. Während sich Kaiser vorwiegend mit den Printmedien auseinandersetzte, wählte Prof. Lothar Mikos von der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg ein anderes Medium. Sein Beitrag *Mode und Lifestyle in Film und Fernsehen* stellte detailliert und anhand einer Fülle von Beispielen die Multifunktionalität der Mode auf dem Bildschirm da. In einem historischen Abriss verfolgte Mikos die wechselnde Zusammenarbeit von Film- und Modeindustrie, von den Modenschau-Filmen der 1920er Jahre bis zur Ausstattung einzelner Schauspieler durch bestimmte Designer. Filme, so sein Fazit, seien nicht nur Dokumentationen der Modetrends ihrer Zeit, sondern machten selber Mode, indem sie Designer inspirierten und dem Publikum Lebensentwürfe in Gestalt von Kleidung anböten. Der Aspekt der Identitätskreation durch Mode wurde auch in der anschließenden Diskussion nachdrücklich betont. Einen gelungenen Abschluss dieses thematischen Blocks bildete eine Präsentation studentischer Arbeiten zum Thema *Mediale Inszenierungen von Mode* an der Fachhochschule Potsdam. Dabei begeisterten die unter der Leitung von Prof. Zaki Omar entstandenen Installationen und Projekte das Publikum durch ihre Vielfalt sowie durch einfallsreiche Konzeptionen und ihr perfektes technisches Arrangement.

## II. Inszenierung von Mode

Den Themenblock zur Inszenierung von Mode eröffnete Prof. Gertrud Lehnert mit ihrem Vortrag *Die Mode zwischen den Stühlen, oder Über die Schwierigkeit des Umgangs mit der Mode. Skizzen zu einer Theorie der Performativität von Mode*, in dem sie den Versuch einer Begriffsbestimmung unternahm und die Mode als »Kunst des Handelns« zwischen Ereignis und Wahrnehmung situierte. Dabei betonte sie vor allem den Doppelcharakter der Mode als produktives und rezeptives Tun, dem nur mit der Analysekategorie Performativität zu analysieren sei: Mode als *cultural performance* zielt auf die Erzeugung eines Versprechens und die Fixierung von Atmosphäre. Letztere sei – im Sinne Gernot Böhmes – primäres Thema der Sinnlichkeit und damit wesentlicher Faktor der ästhetischen Arbeit. Das Phänomen der Atmosphäre ohne Rückgriff auf eine historisch bereits belegte Sprache zu beschreiben, formulierte Lehnert in der Diskussion als wissenschaftliche Herausforderung.

Der darauf folgende Vortrag von Prof. Winfried Gerling und Kay Schönherr von der Fachhochschule Potsdam schloss sich fast nahtlos an die Diskussion um Atmosphäre und die Wirkung von Mode an. Gerling vertrat in der Präsentation seiner Überlegungen zum Thema *We are not going back – storytelling in der Modefotografie* die These, dass in der aktuellen Modefotografie die Vereinnahmung von Kontexten durch die Mode sichtbar werde. Modefotografie heute sei eine Dekonstruktion ihrer selbst, die nach der Befreiung vom Objekt strebe und

in die Privatisierung der Bilder einübe. Indem sie die Wirklichkeit zu ihrem Inhalt mache, stelle sie die Kontexte, die Atmosphäre, Coolness und Hippness als Bildelemente in den Mittelpunkt. Sie beziehe ihr Publikum ein, wobei sie ursprüngliche Minderheiten als Identifikationsgruppen inszeniere. Diese Art der Präsentation der Objekte stehe jedoch in scharfem Kontrast zu den Produktionsbedingungen von Mode, die im Zeitalter der Globalisierung, unmenschliche Arbeitsbedingungen erzeuge, um die schnellere Verbreitung ihrer Produkte zu ermöglichen.

Im dritten und abschließenden Vortrag dieses Blockes, *Fashion in the Museum*, erläuterte Dr. Valerie Steele vom Fashion Institute of Technology in New York verschiedene Möglichkeiten der Inszenierung von Mode im Museum. Am Beispiel einer von ihr geplanten und durchgeführten Ausstellung zur Geschichte des Korsetts zeigte sie anschaulich, wie schwierig sich das Zusammenbringen von Unterhaltung und Information in einer Ausstellung zuweilen gestaltet. »A successful exhibition is not a book on the wall [...] exhibitions have to tell complex stories spaciouly«, sagte Steele. Die Herausforderung liege im Wissen, dass eine Ausstellung niemals so detailliert sein könne wie ein Buch, der Eindruck, der beim Besucher bleibe, sei im wesentlichen ein visueller, weshalb das Arrangement die gleiche Wichtigkeit besitze wie der Inhalt.

### III. Moderne Praktiken der Ästhetisierung des Alltags

Das Gesicht als bedeutenden Ort der ästhetischen Praxis rückte der Tagungsbeitrag von Dr. Irene Antoni-Komar vom Institut für Designforschung in Oldenburg in den Blickpunkt. Unter dem Titel *Die Repräsentation des Gesichts. Zur Herstellungspraxis von Schönheit* widmete sich Antoni-Komar der Analyse gängiger Vorstellungen vom »schönen Gesicht« und erörterte ihre kulturelle Konstruiertheit. Welche Bedeutung kulturell-ästhetische Normen in der Körperwahrnehmung hätten, so ihre These, zeige sich im Gebrauch dekorativer Kosmetik sowie in der Verbreitung chirurgisch-plastischer Maßnahmen, denen eine technologisch geprägte Grundeinstellung und die Verdrängung des Todes zugrunde liege.

Prof. Dr. Gabriele Mentges von der Universität Dortmund stellte in ihrem Vortrag *Technophantasien: Zur Ästhetik der Technotextile-Mode* den Einfluss des Textildesigns auf die gesellschaftlichen Körperbilder dar. Bekleidung, so Mentges, bestimme Ort und Erscheinung des Körpers neu. Dabei überschritten die aktuellen Versuche der Textilgestaltung mit »wearable computing« und neuen phosphorizierenden sowie transparenten Stoffen die anatomischen Grenzen des Körpers, um diesen in anderen, durch das textile Element produzierten, Formen wieder neu entstehen zu lassen.

#### Podiumsdiskussion

In einer den Block abschließenden Podiumsdiskussion konnte sich das Publikum mit Modepraktikern austauschen. Das Gespräch über Sinn und Unsinn der

Mode, ihre gesellschaftliche Stellung und die ganz persönliche Motivation, Mode zu machen, moderierte die Kölner Redakteurin Anne Siegel. Am Gespräch auf dem Podium beteiligt waren die Modeschöpferin Gesine Moritz, (Köln/Berlin) Dirk Jacoby, Designer des Berliner Herrenlabels *Respectmen* und Silvia Kaldsky von der Berliner Modeschule »Esmod«.

#### IV. Historische Orientierung

Eingeleitet wurde die Reihe von Vorträgen, die sich der Mode aus historischer Perspektive näherten, von PD Dr. Andreas Kraß aus München, der zum Thema *Das Geschlecht der Mode. Eine Kulturgeschichte des geschlitzten Kleides* sprach. In seinem Vortrag zeigte er, wie ein typisches Merkmal der Mode im Laufe der Jahrhunderte von einem Geschlecht zum anderen hinüberwandert. Während uns das geschlitzte Kleid heutzutage als Merkmal der weiblichen Abendmode begegnet, waren es in der höfischen Gesellschaft des Mittelalters ausschließlich Ritter, die Bein zeigten. In beiden historischen Fällen ist das geschlitzte Kleid mehrfach kodiert: als ästhetisches Zeichen der Mode, als kulturelles Zeichen des Geschlechts und als erotisches Signal des Begehrens. Diesen komplexen Sachverhalt beleuchtete Kraß aus den Perspektiven der Modegeschichte, der Kultursemiotik und der Psychoanalyse näher und stellte schließlich die These auf, dass sich im geschlitzten Abendkleid der Frau die heterosexuelle Ordnung manifestiere, wie Lacan sie beschreibe, die Frau sei Phallus, während der Mann den Phallus besitze. Diese Projektion des Phallus auf die Frau gehe mit ihrer Rolle als Jungfrau oder Hure einher, dabei verweise das geschlitzte Kleid auf die Hurenrolle. Das Tragen solcher Kleider sei demnach als Verweis auf die symbolische Ordnung zu verstehen.

Auch Dr. Judith Klinger von der Universität Potsdam beschäftigte sich in ihrem Vortrag mit der Geschichte eines speziellen Kleidungsstücks. Ihr Vortrag zum Thema *Schamkapsel und Ökonomie* machte die metaphorische Überblendung der beiden Bereiche in mittelalterlichen und neuzeitlichen Texten und Dokumenten deutlich. So kann die mitunter prachtvoll gestaltete Schamkapsel als Betonung des männlichen Genitales, in die man Geld einzunähen pflegte, auf die Börse verweisen bzw. diese repräsentieren. Die Popularität derer, die dieses Kleidungsstück im 16. Jh. erfreute, erklärte Klinger mit einer Kleidung und Machtpolitik verbindenden These: Vor dem Hintergrund der Entwicklung einer Geldökonomie, in der das Geld eine körperfremde Potenz darstellt, die sich prinzipiell jeder aneignen kann, lässt sich die Schamkapsel als Versuch interpretieren, das Geld und damit die Potenz wieder am männlichen Körper zu installieren.

PD Dr. Brunhilde Wehinger vom Potsdamer Forschungszentrum für Aufklärung wandte sich in ihrem Vortrag *Luxus, Mode und das Glück auf Erden... Luxusdebatten und Modekritik im Jahrhundert der Aufklärung* von einzelnen Kleidungsstücken zur großen philosophischen Diskussion der Aufklärung über die Mode, den Luxus und das Glück. Mit ihrer Erfolgsorientierung unterlaufe die Mode die aufklärerische Kunstbestimmung des »interesselosen Wohlgefal-

lens«. Nach Diskussionen mit Vertretern der Moralthologie werde der Mode im 18.Jh. schließlich zumindest partiell ein neuer Stellenwert eingeräumt.

Im Anschluss wurde ein zeitlicher Sprung in die Moderne vollzogen. Prof. Dr. Renate Brosch von der Universität Potsdam nahm mit ihrem Vortrag zu Constantin Guys Bezug auf den bekannten Essay Baudelaires *Le peintre de la vie moderne* von 1863, in dem Baudelaire Guys als den ersten würdigt, der die Skizze als Genre etabliert habe und eine Verknüpfung von Körper und Kleidung im Bild leiste. Brosch knüpfte mit ihren Ausführungen an Baudelaires Würdigung an und skizzierte Guys Modernität als eine Abbildung von Mode einerseits als Ausdruck der Persönlichkeit und andererseits als Konvention. Er stelle seine Figuren in der Flüchtigkeit des Moments dar und schaffe Bildserien. Wenn auch die Absicht seiner Darstellungen oft schwer zu ergründen sei, so erschließe sich darin doch ein Konfliktfeld, in dem gesellschaftliche Inszenierung und Identität problematisch seien.

Mit ihrem Vortrag *Mallarmés Modejournal »La dernière mode«* beschloss Prof. Dr. Ursula Link-Heer nicht nur den historisch ausgerichteten Vortragsblock, sondern lieferte zugleich den letzten Vortrag der Potsdamer Tagung. Ihre detaillierte Präsentation des Modejournalisten Mallarmé, die sich auf eine Fülle von Material stützte, mündete in der These, eben die Beschäftigung des Dichters im Modejournalismus sei ein wichtiger Faktor für die Entstehung seiner dunklen Lyrik.

Ines Theilen

# INSTITUTSVORSTELLUNG

## *Komparatistik in Potsdam*

Der Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam

An der (jungen) Universität Potsdam existiert die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft seit einigen Jahren als Nebenfach und sogenannter Querschnittsstudiengang, der von den anderen Fächern der Philosophischen Fakultät, d.h. natürlich insbesondere den Philologien, »versorgt« wird. Die Studienordnung haben wir vor allem Martin Brunkhorst, Anglistik, zu verdanken.

Mittlerweile gibt es einen eigenständigen Lehrstuhl für AVL an der Universität Potsdam, den ich seit dem 1. April 2002 inne habe. Angesichts der desolaten Situation der AVL etwa in Nordrhein-Westfalen hat die Universität Potsdam mit der Einrichtung dieses Lehrstuhls ein besonders erfreuliches Signal für ein Fach gesetzt, dessen Aktualität innerhalb des kulturwissenschaftlichen Fächerkanons außer Frage steht, das aber bekanntlich in der deutschen Universität immer wieder um seine Anerkennung zu kämpfen hatte.

Was die AVL in Potsdam besonders interessant macht, ist, dass das Fach nicht, wie das ja oft üblich ist, an eine Philologie angebunden (oder ganz und gar selbständig) ist, sondern dass es innerhalb eines eher ungewöhnlichen Fächerverbundes arbeitet: Das im April 2002 gegründete *Institut für Künste und Medien* umfasst neben der AVL die Kunstgeschichte und die Medienwissenschaft. Beide Lehrstühle werden demnächst besetzt. Die Medienwissenschaft existiert, wie die AVL zuvor, bereits als Querschnittsstudiengang, und der Modellstudiengang Europäische Medienwissenschaft arbeitet seit zwei Jahren. Er basiert auf einer Kooperation der Universität, der Fachhochschule und der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam und enthält sowohl theoretische als auch praktische/anwendungsbezogene Ausbildungsbestandteile; eingeschrieben sind die Studierenden an der Universität Potsdam.

Die AVL in Potsdam befindet sich mithin nicht nur auf der Schnittstelle zwischen den verschiedenen Philologien, mit denen sie eng zusammenarbeitet, sondern programmatisch auch zwischen verschiedenen Künsten und Wissenschaften; sie ist intermedial und deutlich kulturhistorisch orientiert. Der ungewöhnliche Fächerverbund im *Institut für Künste und Medien* entspricht aber nicht nur aufs schönste dem neuen Fachverständnis der AVL, sondern er hat auch einen unmittelbaren Bezug zum Standort, der kunsthistorisch exponierten Medienstadt Potsdam. Die Gründung des *Instituts für Künste und Medien* stellt zudem einen wichtigen Schritt für den Profildbereich unserer Philosophischen Fakultät »Kulturen im Vergleich« dar. Im *IKM* werden Fächer gebündelt, die sich in ihren Gegenständen und Methoden deutlich genug unterscheiden, um Spannung zu erzeugen (ich nenne nur die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in der Perspektive auf Bilder und Texte), und die doch genügend Anschlußstel-

len haben, um einen anregenden Dialog zu führen, der neue wissenschaftliche Perspektiven und Konzepte zu entfalten vermag.

Wir arbeiten zur Zeit zu viert in der AVL: Prof. Dr. Gertrud Lehnert, Dr. Brigitte Krüger, Dr. Arnold Pistiak, Dr. Hans Christian Stillmark. Im Mittelpunkt von Lehre und Forschung stehen die westeuropäischen Literaturen seit dem 18. Jahrhundert. Sprach- und kulturraumergänzend kommen hinzu Angebote von KollegInnen aus der Romanistik, der Anglistik/Amerikanistik, der Slavistik und der Altphilologie; außerdem aus der Philosophie, der Geschichte, den Jüdischen Studien und der Medienwissenschaften. Unsere zentralen Forschungs- und Lehrgebiete sind Narratologie, Thematology, Mythoskonzepte in der Gegenwartsliteratur, literarische Bibelrezeption, Visualisierung, Theater, Gender Studies, Literatur- und Kulturtheorien, Ästhetik, die Geschichte des Buches und der Kultur des Lesens sowie – last but not least: Künste und Wissenschaften im Vergleich.<sup>1</sup> Unser Konzept von Inter Art Studies<sup>2</sup> basiert auf der Frage nach Inszenierungspraktiken<sup>3</sup> in unterschiedlichen Künsten; als weiteres Stichwort ist »Visualisierung«<sup>4</sup> zu nennen. (Zu meinen eigenen Forschungsschwerpunkten in diesem Zusammenhang zählen die Geschichte und Theorie der Mode.) Der Vergleich der Künste und Wissenschaften<sup>5</sup> zielt auf das Erfassen homologer Strukturen, von Diskursen und Praktiken der Produktion, Verbreitung, Veränderung, des Verschweigens von Wissen, oder auf die Analyse der bestimmten Zeiten rekurrenten Phänomene der Hybridisierung von Texten bzw. anderen Ausdrucksformen (Schreiben zwischen Wissenschaft und Kunst) bzw. anderer Formen der Wechselseitigkeit von Kunst und Wissenschaften.

Es liegt uns daran, den Studierenden regelmäßig berufsrelevante Angebote zu machen. Den Auftakt bildete im Wintersemester 2002/03 der Dramaturg Roland Bertschi mit einem einschlägigen Seminar; im Wintersemester 2003/2004 halte ich eine Vorlesung über die Geschichte des Buches, zu der Fachleute aus der Verlagsbranche und den Medien eingeladen sind, die ihre Arbeit und ihre Arbeitsfelder vorstellen; Fernziel ist es, das zur Dauereinrichtung zu machen und auszubauen, indem Lehraufträge für ganzsemestrige Veranstaltungen an solche Fachleute erteilt werden.

Aus dem Nebenfachstudiengang soll möglichst bald ein Hauptfachstudiengang AVL an der Universität Potsdam werden. Die Modularisierung der Studienordnung ist abgeschlossen, aber an der Universität Potsdam noch nicht in

- 
- 1 Vgl. hierzu u.a. die einschlägigen Aufsätze in Carsten Zelle (Hg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*, Opladen 1999.
  - 2 Vgl. zur Begrifflichkeit u.a. Claus Clüver: *INTER TEXTUS/INTER ARTES/INTER MEDIA*, in: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL 2000/2001*, 14-50.
  - 3 Zum Begriff »Inszenierung« vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung*, in: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen, Basel 2000, 11-27; Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt/Main 1991.
  - 4 Vgl. W.J.T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1994; Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 3. Auflage, München 2001.
  - 5 Vgl. u.a. die Aufsätze von Udo Friedrich und Bernhard J. Dotzler zu »Ordnungen des Wissens« in: Claudia Benthin u. Hans Rudolf Velten (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek 2002, 83-123.

Kraft getreten; als nächstes steht auch in Potsdam die Einführung der BA/MA-Studiengänge an.

*Gertrud Lehnert*

Anschrift:

Prof. Dr. Gertrud Lehnert  
Universität Potsdam  
Institut für Künste und Medien  
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Postfach 601 553  
14415 Potsdam  
Tel.: (0331) 977-2630 / -2631  
eMail: [glehnert@rz.uni-potsdam.de](mailto:glehnert@rz.uni-potsdam.de)  
Homepage: <http://www.uni-potsdam.de/u/avl>

## REZENSIONEN

### Sammelrezension zu verschiedenen Neuerscheinungen für die Komparatistik

#### *Von der Kunst des Lesens und Schreibens*

»Es ist eine Kunst, das Alphabet zu lesen«, mit dieser einfach klingenden und dabei doch implikationsreichen Feststellung beginnt Yoko Tawada ihre zweite Tübinger Poetik-Vorlesung von 1997/98,<sup>1</sup> bevor sie sich unter dem Titel »Schrift einer Schildkröte« den verschiedensten Erscheinungsformen von Schriftlichkeit und den nicht minder vielfältigen Praktiken ihrer Lektüre zuwendet. In ihren poetisch-poetologischen Reflexionen über das Lesen und Schreiben werden diese in ihren unterschiedlichen Dimensionen bespiegelt: unter dem Aspekt der Körperlichkeit von Lese- und Schreibprozessen, mit Blick auf die Medialität und Materialität von Texten, unter Akzentuierung kultureller Differenzen, im Zeichen der Frage nach der Beziehung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie der nach dem Kontrollierbaren und dem Unkontrollierbaren an Lese- und Schreibvorgängen, im Rekurs auf das Vorstellungsbild einer Schrift natürlicher Dinge und Phänomene – und so fort. Schrift und Schriftlichkeit stellen, so zeigt sich hier exemplarisch, im Schnittfeld eines Netzwerks von Diskursen und Interessen. Ihre Erörterung ist insbesondere ein wichtiger Anlaß zur poetologischen Erörterung des spezifischen Charakters literarischer Texte sowie ihrer Beziehungen zueinander – oder, je nach diskursiver Prägung – der Eigenarten von Schreib- und Leseprozessen.

Die literarische Moderne steht im Zeichen der Autoreflexion, und die moderne Literaturtheorie fragt nicht minder nachdrücklich nach den konstitutiven Merkmalen literarischer Texte. Beides motiviert eine spezifische Aufmerksamkeit auf die »Materialität« der Literatur, auf ihre »Texturen«, deren Vorgeschichte bis in die Anfänge abendländischer Poetik und Poesie zurückverfolgbar ist, die aber in der modernen Literatur bis in die Gegenwart hinein neue Formen und Strategien der Reflexion stimuliert hat. In dem thematischen Feld, das durch die Stichworte »Körperlichkeit und Medialität von Schrift« markiert ist, liegt ein aktueller Schwerpunkt literaturwissenschaftlicher Forschung. Ein Indiz dafür ist die produktive Auseinandersetzung mit dem Konzept der poetischen Textur, wie sie in Monographien zum Gewebecharakter des literarischen Gebildes erfolgt.<sup>2</sup>

Neben Medialitäts- und Materialitätsdiskursen, wie sie auch außerhalb der Literaturwissenschaft den Horizont aktueller Forschungsinteressen bestimmen,

---

1 Yoko Tawada: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*, Berlin 1998, 25.

2 Vgl. die Rezension zu Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik* im letzten Band der *Komparatistik* sowie die Rezension zu Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären* (2002) in diesem Band.

sind andere diskursive Interessen für die Fokussierung von Schrift und Schriftlichkeit bedeutsam: Zu nennen sind insbesondere das Interesse an der Beziehung zwischen Literatur und Erinnerung, das an der performativen Dimension des literarischen Prozesses, das an der Körperlichkeit des Menschen und an der leiblichen Dimension kultureller Praktiken. Die physische Konkretheit des Schriftlichen ist in den vergangenen Jahrzehnten insbesondere als Folge posthermeneutischer Ansätze ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, insbesondere als Folge der dekonstruktiven Auseinandersetzung mit den Prämissen traditioneller Hermeneutik.<sup>3</sup> In seiner Rezension zu Friedrich Kittlers *Aufschreibesystemen* (1985) hat David Wellbery den Leitgedanken post-nietzscheanischer Modellierungen des Lektürevorgangs entsprechend zusammengefaßt: »Far from being our natural or human condition, hermeneutics merely results from a specifically trained coordination of children's eyes, ears, and vocal organs. It is a discipline of the body.«<sup>4</sup> Der Terminus »Aufschreibesysteme«, so Wellbery weiter, »refers to a level of material deployment that is prior to questions of meaning«; der in diesem Sinne gefaßte Begriff der Medialität motiviert für Wellbery eine Revision des Literaturbegriffs selbst.<sup>5</sup>

Gerade die Schriftlichkeit des Literarischen stellt jedoch ein thematisches Scharnier zwischen durchaus heterogenen literaturtheoretischen Ansätzen dar, welche die Diskussionen der vergangenen Jahre und Jahrzehnte geprägt haben und sich abgesehen von diesem thematischen Interesse dabei vielfach höchst kontrovers zueinander verhalten – wie traditionell-hermeneutische und posthermeneutische Ansätze oder Poetiken des Werkes und des ›offenen‹ unendlichen Textes. In welchem Maß sich wichtige einzelne Theoretiker des Literarischen mit der Schrift als Medium und »Material« der Literatur auseinandergesetzt haben, illustriert exemplarisch das Œuvre von Roland Barthes (siehe dazu die Rezension zu Carlo Brunes Monographie über *Roland Barthes* (2003) in diesem Heft). Dessen Konzept der »écriture« rückt explizit den körperlichen Schreibakt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Barthes fasse, so die treffende Feststellung Brunes, »die écriture im ›manuellen Sinn des Wortes‹ als *scriptio*, von der er als dem ›muskulären Akt des Schreibens, des Ziehens von Buchstaben‹ spricht« und unterstelle eine »mit [...] Schreibmalereien verbundenen körperlichen Lusterfahrung« (Brune, 195). Immer wieder wendet sich Barthes jener Geste zu, mit der die Hand ihr Schreibwerkzeug ergreift, damit eine Oberfläche bearbeitet und sichtbare Spuren auf ihr hinterläßt (vgl. Brune, 195). Der Körper des Schreibenden wird als ein für den Schreibprozeß konstitutives Unhintergebares und Un-

3 »Das Wort ›Sch.‹ gewinnt in der [...] Theorie der Dekonstruktion einen emphatischen Sinn. Ihre Devise lautet: Der Geist ist tot, es lebe der Buchstabe. Sch. hört auf, transparentes Medium zu sein, und wird undurchsichtig, opak, bedeutungsvoll: Das Medium wird zur Botschaft.« Jan Assmann: Art.: Schrift / Teil I, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer; Bd. 8, Basel 1992, 1417-1429, 1427.

4 David Wellbery: Post-Hermeneutic Criticism, in: <[http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Kittler/DiscourseNetworks/Wellbery\\_Foreword.html](http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Kittler/DiscourseNetworks/Wellbery_Foreword.html)>.

5 »As soon as we conceive of literature as medially instantiated, then we must view its meaning as the product of a selection and rarefaction. All media of transmission require a material channel [...].« Wellbery: Post-Hermeneutic Criticism, in: <[http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Kittler/DiscourseNetworks/Wellbery\\_Foreword.html](http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Kittler/DiscourseNetworks/Wellbery_Foreword.html)>

verfügbares aufgefaßt, als ein blinder Fleck für die Reflexion; eben dadurch bedingt er auch ein Moment der Originalität, der Einzigartigkeit (vgl. Brune, 215). Dies wird insbesondere an Barthes' Reflexionen über die Schreib-Kunst von Cy Twombly ablesbar, dessen Strich ihm als »unnachahmlich« gilt – und als Indiz der Unnachahmlichkeit alles Körperlichen; Körper, so Barthes in diesem Zusammenhang, seien irreduzibel auf andere Körper, und bei Twombly werde ihre Einzigartigkeit ins Bild gesetzt (vgl. dazu ebd.). Twomblys Werke illustrieren exemplarisch nicht allein die Konvergenz ästhetischer Arbeit und theoretischer Interessen an Schreibprozessen, sondern auch die unter diesem thematischen Vorzeichen erfolgende Grenzüberschreitung zwischen Spielformen der Literatur und der bildenden Kunst (vgl. zu Twombly und seinen Beziehungen zum Literarischen den Beitrag von Christoph Schulz in diesem Heft).

Die Beziehung zwischen Materialität und Prozessualität des Ästhetischen ist gerade in jüngerer Zeit aus literaturwissenschaftlicher wie auch aus kunst- und musikwissenschaftlicher Perspektive in den Blick genommen worden.<sup>6</sup> In Literatur, bildender Kunst und ihren Grenzbereichen sind es nicht zuletzt es Prozesse der Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung, welche in der Moderne in den Dienst einer Sensibilisierung für die Materialität der Zeichen und der Werke treten. Die Reflexion über die Körperlichkeit der Schrift verknüpft sich zudem mit der Erörterung anderer »Körper«-Themen, denen in der Gegenwart ein dominierendes anthropologisches und ästhetisches Interesse gilt.<sup>7</sup> Schrift-Körper-Bezüge werden in konkretem wie im metaphorischen Sinn diskursprägend: Die Tätowierung als Sinnbild und Inbegriff der dem Leib aufgeprägten Spur, die tanzende Geste des Schreibens, die Verdinglichung des Körpers zum Schriftzeichen.

Die literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts haben – auch und gerade ihrem eigenen Selbstverständnis zufolge – eine oftmals radikale Arbeit an und mit Zeichen-Körpern betrieben. Sichtbare, lesbare, hörbare Zeichen stellen ihre Materialität zur Schau, und die Ostension der Zeichen erscheint als verbindendes nicht nur der ästhetischen Gattungen, sondern auch der verschiedensten Strömungen. Wörter und Buchstaben wurden der Fragmentierung und Defragmentierung unterworfen, da sich Körperlichkeit kaum ostentativer demonstrieren läßt als durch Eingriffe in die Intaktheit von Körpern und das Operieren mit Körper-Elementen – sei es um der (von der strukturalistisch-formalistischen Ästhetik theoretisch modellierten) Ent-Automatisierung des Zeichengebrauchs willen, sei es zum Zweck der Herstellung von Hyper-Zeichen. Konkrete Poesie, auf vielfältigen historischen Mustern und Vorarbeiten aufbauend präsentierte sich als eine ihr Material exponierende Laut- und Schrift-Kunst, die es darauf anlegte, die Reduktion von Buchstaben und Lauten zu vermeintlich neutralen und gleichgültigen Trägersubstanzen von Information entgegenzuwirken und ihre ästhetischen Eigenpotentiale neu zu entdecken.

---

6 Vgl. dazu etwa: Andreas Haus, Franck Hofmann, Änne Söll: *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000.

7 Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: *Der Körper und seine Bindestriche*, in: *KulturPoetik*, Bd. 1, Heft 2, Göttingen 2001, 275-289.

Für die konkrete Poesie ist das Interesse an der Schrift in ihrer Sichtbarkeit und Gestaltbarkeit gattungskonstitutiv. In seinem programmatischen Aufsatz über »Schrift als Sprache«<sup>8</sup> hat Franz Mon, der hier stellvertretend für viele andere Vertreter der konkreten Kunst und Poesie spricht, erläutert, warum: Die Gleichgültigkeit des Lesers gegenüber den Lettern müsse überwunden werden. Sie sei die Folge einer Bewertung der Schrift als bloß sekundäres Bezeichnungssystem. Diese gelte es zu überwinden, unter anderem in Erinnerung an Zeiten und Kulturen, welche die Institution der Schrift und die Schreibpraxis hochgeschätzt, ihr kultischen Rang zugebilligt und sie zum Anlaß meditativer Versenkung genommen hätten. Vor allem die ursprüngliche Bildhaftigkeit der Schrift gelte es neu zu entdecken. Dichtung soll wieder »hieroglyphisch« werden.<sup>9</sup> Andere Vertreter und Theoretiker der konkreten Dichtung beschrieben diese in analoger Weise als ästhetische Aufwertung und Befreiung des Buchstäblichen vom Status gleichgültiger Zeichen zweiten Ranges und proklamierten die Beförderung der Schriftzeichen mit einem der Autonomieästhetik verpflichteten Gestus zum selbstzweckhaften Ding.

In der jahrtausendealten Geschichte visueller Dichtung stellen die Experimente der ästhetischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, zu denen auch die konkrete Poesie zu rechnen ist, nur einen kurzen Abschnitt dar. Gleichwohl – und Franz Mons Erinnerung an die ägyptischen Hieroglyphen bekräftigt dies – sind eben diese Formexperimente zum Anlaß geworden, sich auch der langen Vorgeschichte der Visualdichtung, deren ästhetischen Reizen und kulturellen Funktionen zuzuwenden. Bestärkt und zusätzlich motiviert wurde dieses Interesse an (aus traditionalistischer Sicht eher marginalen) Formen des Literarischen durch eine für die Literaturgeschichte und Literaturtheorie seit den späteren 60er Jahren charakteristische Aufmerksamkeit auf Experimentelles, auf Spielerisches – und auf dessen subversive Effekte. Davon zeugen neben Alfred Liedes Monographie über *Dichtung als Spiel* (zuerst 1963) Anthologien und Forschungsarbeiten bis in die Gegenwart.

Klaus-Peter Dencker (Hg.): *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart (Reclam) 2002 (= Reclams Universal-Bibliothek; Bd. 18238). 428 Seiten.

Nichtkanonische Formen der Literatur gehören zu deren interessantesten Erscheinungsformen. Sie geben vielfältigen Anlaß zur Reflexion über konstitutive poetische Prinzipien, über die Beziehung zwischen Konvention und Abweichung, über das Verhältnis der Dichtung zur sprachlichen und diskursiven Ordnungsprinzipien – und insbesondere über die Wörter als Träger der poetischen Botschaft, als Medien der Darstellung und Selbstdarstellung. Wie für die visuelle Dichtung, welche die Sichtbarkeit und Bildlichkeit geschriebener Sprache zum konstitutiven ästhetischen Gestaltungsmoment macht, gilt dies etwa auch für die (sogenannte) Nonsense- oder auch Unsinnsdichtung, welche in ihren gegen jede

8 Mon, Franz: *Schrift als Sprache*, in: ders.: *Texte über Texte*, Neuwied, Berlin 1970. Vgl. insbes. 48.

9 Mon: *Schrift als Sprache*, 50.

systematische Typologie resistenten Vielgestaltigkeit auf Konventionen des sprachlichen Sinnvermittlung reagiert und sich produktiv an diesen abarbeitet. Es gilt aber über die visuelle und die nonsensikalische Dichtung hinaus (oder vielmehr: diese einbegreifend) auch für all jene Formen poetischer Darstellung, die sich ostentativ spielerisch gibt: für Experimente mit der äußeren Sprachgestalt, der Klangdimension, der Textstruktur, mit dem Wortbestand und der konventionellen Semantik geläufiger Sprachen, für Texte in kunstvoll erfundenen Phantasiesprachen, für artistisch verschlüsselte Rätselgedichte, für Kryptogramme, die sich der Decodierung entziehen, für montierte und collagierte Konstrukte aus sprachlichen (und anderen) Fundstücken. Besitzen literarisch-poetische Texte einem weitgehend konsensuellen Leitgedanken moderner Literarästhetik zufolge per se eine inkommensurable Dimension, so ist das poetische Sprachspiel, welche konkrete Gestalt auch immer es annehme, gleichsam noch ›inkommensurabler‹. Es ist nicht allein Prüfstein für die Interpretationskompetenz und das Interpretationsbedürfnis des Lesers, es ist auch eine Herausforderung an die Ordnungsbedürfnisse des Literaturhistorikers und Kritikers: Was ist da womit vergleichbar? Gibt es Verbindendes? Gibt es auch hier relativ stabile, kanonische Texttypen? Durch die Ästhetik der Moderne erscheint das poetische Sprachspiel mehr als gerechtfertigt, ja gleichsam als Inbegriff und Musterbild des Poetischen – sei es bezogen auf das Paradigma der Entautomatisierung, des befreienden Konventionsverletzung und der schöpferischen Abweichung von der Norm, sei es bezogen auf das der ästhetisch wie politisch relevanten Verfremdung konventioneller Darstellungsformen, sei es auch im Zeichen des Interesses an Literatur als einem subversiven karnevalistischen Prozeß, der geltende Spielregeln in Frage stellt und gegen sie aufbegehrt. Der ästhetische Reiz des poetischen Sprachspiels und seine subversiven Effekte erschließen sich vor allem mit Blick auf die Varietät der Spielformen – konkreter gesagt: beim Blick in einschlägige Textsammlungen.

Klaus Peter Dencker, der als Anthologist und Kommentator schon im Bereich der visuellen Dichtung und der Unsinnspoesie Pionierarbeit geleistet hat (Klaus Peter Dencker (Hg.): *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1972; ders. (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1978), legt mit einer neuen Anthologie zu *Poetische[n] Sprachspiele[n]* (Stuttgart 2002) eine Sammlung vor, welche nicht nur denjenigen anspricht, dem ludistische Poesien eine besondere Lust am Text bereiten. Auch dem literaturhistorisch und literarästhetisch interessierten Leser haben die 325 Seiten mit Sammelstücken sowie die begleitenden Informationen vieles zu bieten. Zunächst einmal die Bestätigung des auch für die visuelle Dichtung entscheidenden Befundes, daß gerade Textformen, die sich als Konkretisationen des modernespezifischen Verfremdungs- und Entautomatisierungsgedankens oder als Illustrationen einer (post-)modernen Idee poetischer Subversion besonders eignen, als Formexperimente eine lange Tradition besitzen, dann die neuerliche und vertiefende Entdeckung der babelischen Vielfalt poetischer Sondersprachen – schließlich die produktive Herausforderung in die Vielfalt Ordnungsmuster hinein zu lesen.

Die Darbietung der Beispiele erfolgt chronologisch – wodurch die Frage nach einer typologischen Ordnung sich hier erübrigt – und führt den Leser von Walther von der Vogelweide bis in die Gegenwart. Die Gedichte illustrieren auf rund 330 spannenden Seiten die Fülle poetischer Formspiele, bei welchen semantische und sinnliche Dimension der verwendeten Wörter und gestalteten Wortfolgen eine gleichermaßen bedeutsame Rolle spielen und miteinander abwechslungsreiche Bündnisse eingehen. Bei aller Vielfalt und Diversität verbindet sie jedoch eines: Sie demonstrieren augenfällig, daß poetische Texte sich selbst ihre Spielregeln geben, daß sie ihren Grund in dieser selbstgesetzten Spielregel haben und darauf beharren, daß entsprechend gespielt wird. Diese Regeln können rigide (aus der Perspektive des ästhetisch desinteressierten bloßen Benutzers von Sprache sogar absurd rigide) sein, zum Beispiel, wenn sich das Gedicht selbst die Vermeidung eines bestimmten Buchstabens oder bestimmter Wörter auferlegt, oder weniger streng – etwa, wenn die alphabetische Ordnung ihre Struktur bestimmt (wie z.B. im Fall des Alphabet-Akrostichon-Gedichtes). Noch freier bewegt sich der Text (vielleicht auch nur scheinbar) in seinem eigenen Regelsystem, wenn er durch das Gesetz der zyklischen Wiederholung bestimmt ist oder der Spielregel folgt, daß ein parodierter oder travestierter Text in seinen Strukturelementen wiedererkennbar sein muß. All diese Regeln aber sind letztlich kontingent, und sie demonstrieren ihre Kontingenz umso augenfälliger, je strikter und einengender sie sind. Damit demonstrieren sie zugleich exemplarisch, was Poesie ist: die Herstellung von Ordnung in und aus der Unordnung auf der Basis einer aufs sprachliche Material bezogenen ästhetischen Regel, deren Gestaltungsspielräume erkundet werden müssen. Auf die fürs Poetische konstitutive Grundspannung zwischen Ungeordnetem und Geordnetem verweist prägnant der Begriff des Spiels, der Denckers Anthologie programmatisch überschrieben ist. Er wird im Nachwort des Herausgebers nicht weiter theoretisch expliziert. Aber es liegt nahe, zu seiner Explikation an die Wittgensteinsche Sprachspiel-Konzeption zu erinnern, welche Sprache erstens unter ihrem Handlungsaspekt begriff, zweitens die Bedeutung einer Wiedererkennbarkeit von Sprechweisen, einer gewissen Regelmäßigkeit der Ausdruckspraxis, betont, vor allem und drittens aber die Tatsache, daß diese Regularitäten des Sprachgebrauchs nicht begründbar und nicht durch ein Gesetz, eine sprachliche Tiefenstruktur oder einen sachlichen Grund der Bezeichnung determiniert sind. Vergleichbare Äußerungsformen stehen im Zeichen der Ähnlichkeiten, die nur erfäßbar werden, indem man sich mit ihnen auf eine Ebene begibt und weiterspielt. Unter diesem Aspekt sind die bei Dencker versammelten poetischen Sprachspiele poetische Illustrationen dessen, was Sprach-Spiele sind. Daß es selbstaufgelegte, intern-poetische Regeln sind, deren Durchspielen die Texte erzeugt, gewährleistet deren ästhetische Autonomie und macht sie zu Musterbeispielen einer sich demonstrativ als autonom präsentierenden Dichtung. Solche Autonomie ist dabei keineswegs unvereinbar mit zeitkritischen und politischen Aussagen, wie diverse Beispiele, darunter Heissenbüttels so spielerische wie bittere »politische grammatik« (202), zeigen.

Für die Zusammenstellung der umfangreichen Textbeispiele fand der Herausgeber, wie er selbst betont, in Alfred Liedes immer noch wichtiger Arbeit über

*Dichtung als Spiel* (1963) wichtige Grundlagen. Die Form der einbändigen Anthologie bedingte es, daß lyrische und der Lyrik nahestehende Textformen bevorzugt wurden. Welche weiten sprachspielerischen Felder sich im Bereich der Prosaliteratur, insbesondere auch des Romans von Harsdörffer bis Queneau, Perec und anderen Zeitgenossen erschließt, wird im Nachwort allerdings betont. Ein ausführliches, alphabetisch nach Autoren gegliedertes Verzeichnis der Anthologiebeiträge im Anhang hilft bei deren zeitlichen Verortung und nennt die jeweils genutzte Quelle. Wie schon die über *Unsinns poesie*, so ist auch diese Anthologie beides: eine Fundgrube und ein vielfältig auswertbares Arbeitsfeld für Literaturwissenschaftler und eine Freude für Leser.

Ulrich Ernst: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin (Erich Schmidt) 2002 (= Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften; Bd. 4). 324 Seiten.

Zu den wichtigsten literaturwissenschaftlichen Forschungsbereichen der letzten Jahrzehnte und der Gegenwart gehört die Beziehung literarischer Texte und Schreibweisen zur Bildlichkeit und zu den verschiedenen Dimensionen von Visualität. Hier wiederum ist es die Visualität der Literatur selbst, welche zu Recht ins Zentrum des Interesses gerückt ist und sowohl in historischer und systematischer Hinsicht zu vielfachen, oft grundsätzlichen Fragestellungen angeregt hat. Diese Fragen bewegen sich in einem diskursiven Schnittfeld von Literaturgeschichte, Ästhetik, Medientheorie und kulturwissenschaftlicher Forschung; sie schaffen Schnittstellen zwischen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte und legen insbesondere einen komparatistischen Zugang zu den einzelnen Forschungsgegenständen nahe.

Verstärkt ist in den letzten Jahrzehnten die lange vernachlässigte, facettenreiche und ästhetisch-poetologisch hochinteressante Geschichte der visuellen Dichtung in ihren diversen Spielformen und Funktionen erforscht worden. Der Wuppertaler Komparatist und Mediävist Ulrich Ernst als ein führender Spezialist für dieses Forschungsgebiet hat in eine Fülle teilweise umfangreicher Studien und wissenschaftlich aufgearbeiteten Präsentationen sowohl in diachroner (historischer) als auch in synchroner (gattungstypologischer) Hinsicht das weite Gelände kartiert. Erinnert sei u. a. an die von Ernst in Zusammenarbeit mit Jeremy Adler gestaltete und in Form eines abbildungsreichen und ausführlich kommentierenden Katalogs dokumentierte Wolfenbüttler Ausstellung zum Thema *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* von 1988.<sup>10</sup> Eine Sammlung von neun in den 80er und 90er Jahren entstandenen und zunächst verstreut publizierten Abhandlungen macht Ernsts Forschungsergebnisse neuerlich und besser zugänglich, teilweise in revidierter Form; zugleich illustriert der Band exemplarisch die Breite des Forschungsfeldes.

In einer spezifisch für den Band verfaßten Einleitung verdeutlicht Ernst den Stellenwert visueller Lyrik im Kontext der europäischen Kultur: in ihrer Eigenschaft als Synthese von Bild und Text, als intertextuelle wie als interikonische

<sup>10</sup> Vgl. den Katalog: Jeremy Adler u. Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel, Weinheim 1987.

Kunst. Das aus Buchstaben komponierte Figurengedicht ist im Spektrum der lyrischen Gattungen ebenso ein Sonderfall wie auch im ästhetische wie außerästhetische Praktiken umfassenden Bereich ikonischer Textgestaltung. Ästhetisch ansprechend erscheint es wegen seiner häufigen internen Komplexität sowie, in Zusammenhang damit, wegen seiner internen Polysemie, für welche der Blick des Betrachters durch moderne und postmoderne Konzepte des literarischen Textes vielleicht intensiver als je zuvor sensibilisiert worden ist. Zu den wichtigsten komplexitätserzeugenden Strategien visueller Textgestaltung gehören Formen der Polymetrie, die Integration von Prosapassagen, die Kombination von verschiedenen Sprachen, der Einsatz rhetorischer Mittel, die Strukturierung gemäß mathematisch-numerischer Prinzipien sowie die Verknüpfung verschiedener Text- und Sinnebenen durch Markierung von Intexten; letzteres Verfahren verbindet die visuelle Poesie mit Techniken der Kryptographie (vgl. dazu Ernst, Einleitung, VII). In ihrer Vielgesichtigkeit ist die visuelle Textgestaltung an ludistische wie an sprachmagische Denkhorizonte anschließbar; sie läßt sich in den Dienst religiöser Meditation, manieristischer Formkunst und avantgardistischer Experimente nehmen. Visualdichtung ist dabei ein zugleich epochenübergreifendes und transnationales Phänomen. Ernsts konkrete Analysen beziehen sich auf Beispiele aus der abendländischen Kultur; in vielfachen Verweisen sowie in der Einleitung wird jedoch auf das umfassende Themen- und Problemfeld immer wieder verwiesen. Die Herausforderung beginnt schon bei der Begriffsbestimmung visueller Dichtung und bei ihrer nicht immer unproblematisch verlaufenen Integration ins Spektrum der kanonisierten Gattungen (zur Gattungsbestimmung vgl. Ernst, VIII). Diesem Thema widmet sich die Abhandlung »The figured Poem: Towards a Definition of Genre« (1-22), welche zunächst die poetologischen Grundsatzfragen darlegt, vor welche der Interpret visueller Dichtung sich gestellt sieht, um sich dann dem Definitionsproblem auf dem Weg einer historischen Erfassung maßgeblicher Beispiele und Bestände zuzuwenden. Der Komplexität des Feldes kann nur ein typologisches Verfahren gerecht werden; Ernst differenziert zwischen den wichtigsten Spielformen von Visualdichtung und illustriert sie durch Beispiele: Umrißgedicht (outline poem), Gittergedicht (grid poem), Intextuelles Imagogedicht (intextual imago-poem), räumliches Zeilengedicht (spatial line-poem) und Kubusgedicht (cubus). Immer wieder sind spätere Epochen auf die in früheren Zeiten entwickelten Formen zurückgekommen, haben sich diese Formen assimiliert und sie dabei zugleich transformiert. Insofern besteht ein kontinuierlicher Traditionszusammenhang von der Antike über Mittelalter, frühe Neuzeit und Barock bis zur Gegenwart. Die Geschichte des visuellen Gedichts steht dabei in engem Zusammenhang mit schriftgeschichtlichen und allgemein mediengeschichtlichen Wandlungsprozessen, wie etwa an der Ablösung oder Ergänzung handschriftlicher durch typographische Textgestaltungsformen ablesbar wird. Die gleichwohl oft konstatierbaren formalen Ähnlichkeiten zwischen älteren und jüngeren Spielformen sollten zudem nicht darüber hinwegtäuschen, daß Visualdichtungen jeweils zeitspezifische Funktionen übernehmen.

Die gleichsam metaphysischen Implikationen früher Figuraldichtung beleuchtet Ernst in seiner Studie über »Zahl und Maß in den Figurengedichten der Antike und des Frühmittelalters. Beobachtungen zur Entwicklung tektonischer Bauformen« (23-44). Hier werden die wichtigsten antiken und mittelalterlichen Schöpfer visueller Dichtungen vorgestellt und exemplarische Textformen in ihrer jeweils spezifischen kulturellen, religiösen und ästhetischen Prägung erörtert. Affinitäten zwischen Dichtung und mathematischen Strukturen beleuchtet Ernst exemplarisch am Beispiel eines Figurengedichts aus dem frühen 10. Jahrhundert (»Poesie und Geometrie. Betrachtungen zu einem visuellen Pyramidengedicht des Eugenius Vulgarius«; 45-64); einleitend wird der historische und diskursive Rahmen dargestellt, innerhalb dessen dieses artifizielle und hochkomplexe Textgebilde zu sehen ist. Ebenfalls unter der doppelten Perspektive des Exemplarischen und der individuellen ästhetischen Gestaltung eines Textes steht die Analyse zu »Ein[em] überlieferte[n] ›Carmen figuratum‹ des Petrus Abaelardus. Textüberlieferung – Verfasserproblematik – Gattungsstruktur« (65-90). In einem historisch weitergehenden Schritt erschließt sich danach eine wichtige Spielform barocker Figuraldichtung (»Europäische Figurengedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Konstruktionsmodelle und Sinnbildfunktionen. Ansätze zu einer Typologie«; 91-154) – für Ernst vor allem ein Anlaß, die Beziehung der Künstler zur rhetorischen Tradition und die gesellschaftlichen Funktionen ihrer Arbeiten hervorzuheben. Welche Erwartungen an den Leser sich implizit mit barocken Figuraldichtungen verbinden, erläutert eine Studie, welche die entsprechenden Lese-Bewegungen differenzierend erfaßt und auf ihre Bedeutung hin transparent macht (»Lesen als Rezeptionsakt. Textpräsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik«; 155-180). Behutsam werden moderne Konzepte eines aktiven und schöpferischen Lesens ins Spiel gebracht, doch zu Recht warnt Ernst davor, Visualdichtung für simplifizierende pauschale und allgemeine Theorien zu vereinnahmen. Am Beispiel des Kreuzgedichts verfolgt er in einer weiteren Studie die historischen Modifikationsformen eines spezifischen Gedichtstypus, des kreuzförmigen Gedichts, auf das etwa noch Yvan und Claire Goll sowie Ernst Jandl zurückgreifen (»Die neuzeitliche Rezeption des mittelalterlichen Figurengedichtes in Kreuzform. Präliminarien zur Geschichte eines textgraphischen Modells«; 181-224). Eine analoge historische Varietät entfaltet das Laybrinthgedicht (»Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als konstante europäischer Literatur«; 225-252). Die moderne konkrete Poesie wird erst vor dem Hintergrund der Geschichte der Visualdichtung angemessen verstanden (»Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde«; 253-284). Ernst umreißt und charakterisiert diese internationale künstlerische Bewegung und verzeichnet die Fülle von verarbeiteten Einflüssen und Vernetzungen, welche für sie prägend sind. So führen die Studien Ernsts insgesamt auf hochkompetente und philologisch fundierte Weise von den frühesten bis zu rezenten Stationen in der Geschichte der Visualdichtung und verbinden dabei stets den analytischen Blick auf ästhetische Einzelphänomene mit der Darstellung großflächiger ästhetik- und mediengeschichtlicher Zusammenhänge. Vielfältige Illustrationen begleiten die Ausführungen; vielfache Querverweise erschließen weitere Forschungsfelder.

Ebenso nützlich für die bandinterne wie weitergehende Orientierung sind die Register, differenziert nach Forscher-, Autoren- und Sachregister.

Ulrike Landfester (Hg.): *Schrift und Bild und Körper*, Bielefeld (Aisthesis) 2002 (= *Schrift und Bild in Bewegung*; Bd. 4). 210 Seiten.

Eine kürzlich eröffnete Publikationsreihe zum Forschungsbereich »Schrift und Bild in Bewegung« versteht sich, wie die Reihenherausgeber Oliver Jahraus und Bernd Scheffer betonen, als Beitrag zur Erhellung der gegenwärtigen medialen Situation im Zeichen sowohl historischer Rekonstruktionen von Text-Bild-Beziehungen als auch als systematischer Analysen des Verhältnisses »von Zeichen und Kultur, von Text und Körper, von Kommunikation und Kognition« (Vorworts zu Band 4 der Reihe, s.u.). Mit dem ersten Band dieser Reihe - Erika Greber/Konrad Ehlich/Jan-Dirk-Müller (Hg.): *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld 2002 - erschließen sich grundlegende Forschungsfelder und Fragestellungen. Deutlich wird in mehreren Beiträgen auch der signifikante Beitrag der Literatur zu Reflexion über Schriftlichkeit und ihre komplexen kulturellen Funktionen sowie zu deren produktiver Modellierung.<sup>11</sup> (Vgl. dazu die Rezension des Bandes durch Annette Gilbert in diesem Band.)

Einen spezifischen Akzent setzt der vierte Band: Mit dem Thema »Körper« rückt ein Schnittbereich von Natur und Kultur in den Blick. Es besitzt mannigfache Anschlußstellen an medientheoretische und medienästhetische Forschungsbereiche, schon weil es die Frage nach dem Zusammenwirken oder dem Antagonismus von natürlicher Disposition und kultureller Prägung provoziert. Das Kernthema des Bandes, der inhaltlich recht heterogene Beiträge versammelt, exponiert Ulrike Landfester mit ihrer Abhandlung *Tertium datur. »Schrift und Bild und Körper« als kulturtheoretische Denkfigur* (9-42). Es gehe, so Landfester, um ein Aufbrechen dichotomischer Ordnungskonzepte; darum wird die Dichotomie von Bild und Schrift durch die Einbeziehung des Körpers zur dreistelligen Relation erweitert. Der Körper als Konkretum entzieht sich jedem begrifflichen Zugriff. Seine kulturelle Bedeutung ergibt sich aus den historischen Sinnzuschreibungen, welche er erfahren hat, und als Erfahrungsobjekt identifizierbar wird Körperlichkeit jeweils vom Körper des Einzelnen aus. Zwischen individueller körperlicher Erfahrung und den aus kultureller Codierung resultierenden stilisierten Körpern besteht insofern ein Spannungsverhältnis. Bildartefakte dienen dem einzelnen Betrachter als »Modelle zur Selbstwahrnehmung und -modifikation« (11). Ein historischer Abriß verdeutlicht auf plausible Weise tiefgreifende Wandlungsprozesse in der Modellierung von Körperlichkeit und in der Deutung von bildlicher wie schriftlicher Repräsentation; beides spiegelt die Transformation fundamentaler Auffassungen von Präsenz und Repräsentation, Anwesenheit und Abwesenheit. Die mittelalterlich-christliche Kernmetapher von der sprachförmigen Schöpfung beispielsweise wird in der frühen Neuzeit unter »Engführung von Bild und Schrift« allmählich erweitert zum Konzept einer (tendenziell

11 Weitere bisher erschienene Bände greifen die im Reihentitel gegebene Anregung auf: Klaus Maiwald u. Peter Rosner (Hg.): *Lust am Lesen* (= Bd. 2), Bielefeld 2001; Hans-Edwin Friedrich u. Uli Jung (Hg.): *Schrift und Bild im Film* (= Bd. 3), Bielefeld 2002.

monströsen) Körperlichkeit, die Bild und Schrift zugleich ist. Landfester interpretiert zeitgenössische Abbildungen schriftförmiger Körper unter diesem Vorzeichen. Der neuzeitliche Säkularisierungsprozeß stellt sich dar als Geschichte des sich herausbildenden und vertiefenden Bewußtseins davon, daß Sprache und Schrift menschlich-kulturellen Ursprungs sind; Herders Sprachphilosophie markiert diese wegweisende Einsicht. Die Aufklärung erzeugt neuartige und spezifische Konstellationen von Körper und Schrift. Sie unterwirft den menschlichen Leib deren reglementierender Macht. Mit der technischen Entwicklung neuer Bild- und Tonmedien in der Moderne verschiebt sich die Beziehung zwischen Schrift, Bild und Körpern neuerlich, wie Landfester unter Berufung auf Kittlers *Aufschreibesysteme* ausführt. Schließlich ist keines dieser drei Relate ohne die beiden jeweils anderen denkbar, ohne daß allerdings dabei »einer der drei Positionen der Status einer ontologisch zweifellosen zentralen Instanz zugewiesen werden könnte« (25). Die Texte Franz Kafkas mit ihrer charakteristischen Ambiguität zwischen eigentlichem und uneigentlichem Ausdruck, zwischen beschreibender Aussage und suggestiv erzeugter Scheinbarkeit, illustrieren dies auf prägnante Weise. Die mit der modernen Bindung von Körper, Bild und Schrift einher gehende Suspendierung der Leitdifferenz zwischen Natürlichem und Artifiziellem bespiegelt sich aber auch in Konzept und Praxis der Tätowierung, die Landfester als kulturelles Phänomen in ihre Argumentation einbezieht, nicht zuletzt unter Hinweis auf literarische Reflexionen über Tätowierungsprozesse als Herstellungsformen einer körperlich-beweglichen Schrift. Landfester bestimmt die wichtigsten Koordinaten, anhand derer sich die folgenden Bandbeiträge verorten lassen. Diese sind nämlich hinsichtlich ihrer Gegenstände auf teils recht entfernten Territorien angesiedelt. Urban Küsters verknüpft die schrifttheoretische Fragestellung mit kunstgeschichtlichen Befunden. Er beschäftigt sich unter dem anspielungsreichen Doppeltitel *Ebenbild und Spur. Der gezeichnete Körper des Hl. Franziskus* (43-66) mit der Geschichte der Körpermodellierungen bei Francesco d'Assisi (als Autor) sowie in der ikonologischen Tradition, welche der Darstellung des stigmatisierten Heiligen gewidmet ist, und durch welche der menschliche Körper »zur figura crucis transformiert« wird. Eva Lindemanns Beitrag *Ich steh im Schlamm... Bildnisse Rahel Levin Varnhagens* (67-86) steht zwar durchaus in einem Bezug zum Rahmenthema, macht diesen theoretisch aber nicht mit letzter Klarheit deutlich. Sie skizziert im vergleichenden Rekurs auf autobiographische Textzeugnisse und zeitgenössische Porträts die spannungsreiche Beziehung der Romantiker zu ihrem körperlichen Ich. Den handschriftlichen Selbstdarstellungen wird ein intensiverer Aussagegehalt zugesprochen. In einer Abhandlung zum Thema *Gesichter und Texturen. Zu einer Physiognomik der Falte - Rainer Maria Rilke, Aby Warburg, Yoko Tawada* erörtert Gabriele Brandstetter die Reflexionsfigur der Falte in ihrer »eigentümlichen Zwischenposition zwischen Bild und Schrift« sowie in ihrer gleichzeitigen Bindung an Stofflichkeit (87-122). Anstelle des Körpers selbst kann seine faltenreiche Umhüllung zum Gegenstand der Lektüre werden; an der gefalteten Textur wird insbesondere Bewegung ablesbar. Das »belebte Beiwerk« kann insofern in den Dienst einer medial bedingten Sichtbarmachung des Unsichtbaren treten (106). Entsprechend haben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

trotz seines Alters weniger abgegriffen wirkenden Terminus ›Sprachbild‹, der den doppelten Vermittlungsanteil der Sprache und des Bildlichen an entsprechenden Designationsprozessen zum Ausdruck bringt.) Der Brief, so die weitere entscheidende Ausgangsüberlegung Pankows, fungiert als »Sprachbild« für durchaus Verschiedenes, und dies eben erörtern die einzelnen Kapitel, teils sehr ausführlich und akribisch, dabei durchgängig plausibel, an wechselnden Paradigmen.

Je ein Kapitel der Arbeit gilt dem Gemälde Jacques-Louis-Davids über die Ermordung Marats, Hölderlins Briefroman *Hyperion*, Jean Pauls *Hesperus* und dem Brief-Motiv bei Edgar Allan Poe. In den Blick genommen und erörtert werden dabei – jeweils kapitelweise – verschiedene Funktionen des »Sprachbildes« Brief: seine Verwendung als Sprachbild für die »Geschichte« (David), die »Literatur« (Hölderlin), die »Buchstaben« (Jean Paul) und die »Psyche« (E.A.Poe). Den Ausführungen der vier Großkapitel vorangestellt ist eine ebenso notwendige wie instruktive Einleitung, welche über die Intentionen der Arbeit Aufschluß gibt. Der Bedeutung des Mediums Brief für die Kultur des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert wird dabei – wenn auch knapp – gedacht. Angesichts dieses einleitenden Teils mag der Leser am ehesten das Bedürfnis nach größerer Ausführlichkeit haben (ein Bedürfnis, das die vier Großkapitel dann überhaupt nicht aufkommen lassen), nach einer umfassenderen Kontextualisierung des Themenfeldes »Brief«. Freilich ist zu bedenken, was Pankow auch weiß, daß dieser Forschungsgegenstand kein Neuland darstellt. Immerhin wäre es nicht abwegig gewesen, durch einen etwas weiter ausgreifenden Forschungsüberblick in Skizzenform der weitläufigen Kulturgeschichte des Briefs, dem Brief im Kontext der Schriftlichkeitsgeschichte des 18. Jahrhunderts, dem Genre des Briefromans sowie der Etymologie und komplexen Semantik von ›Letter/›lettre‹ gründlicher Rechnung zu tragen. Pankow geht gleich *medias in res* und steuert seine Paradigmen an. Er widmet sich dabei Werken, die bereits eine reiche Forschungsgeschichte haben, was es schwieriger als bei weniger kanonischen Werken macht, für die Deutung einen gänzlich neuen Blickwinkel zu eröffnen.

Angesichts der Konstellation David – Hölderlin – Jean Paul – Poe könnte man sich nun zwar fragen, wie willkürlich oder motiviert diese Auswahl ist, und wie ausgerechnet diese Werke zusammenhängen – falls es denn deren Zusammenhang ist, der die Auswahl und Reihung bedingt. (Dies ist freilich allenfalls bedingt der Fall.) Beim Lesen erweist sich dann jedoch, daß die Kohärenz der Gesamtdarstellung sich auf der sachlich-systematischen Ebene durchaus ergibt – und zwar dadurch, daß jeweils kapitelweise die Funktionen des Briefes als »Sprachbild« für Geschichte, Literatur, Buchstaben und Psyche beleuchtet werden, so daß sich diese Einzelfacetten zu einem kaleidoskopartigen Gesamtbild zusammenfügen. Die Kapitel beruhen auf zum Teil weitläufigen Darlegungen über Inhalt, Form, Entstehungsbedingungen und werkgeschichtlichen Kontexten der Werke. Pankows Exegesen erscheinen durchgängig stringent. Daß er neben drei Dichtern einen Maler stellt, um die Intermedialität des »Sprachbildes« Brief plausibel werden zu lassen, erscheint als ein kluger und folgenreicher Einfall. Denn seine Befunde tragen so zu der Einsicht bei, daß »Sprachbilder« als

sprachlich-visuelle Doppelphänomene zu gelten haben und so behandelt werden müssen.

Die poetische Reflexion über Schriftlichkeit und Schrift ist eine Spezifikation autoreflexiv motivierter Auseinandersetzung mit Sprache und Sprachlichkeit. »Den Blick von der Sache wenden auf ihr Zeichen hin« (Jean Paul) kann als ein Grundprojekt der ästhetischen Moderne gelten, und die Geschichte poetischer Sprachreflexion steht seit der Romantik unter dem doppelten Vorzeichen kritischer und utopischer Impulse. Entsprechend ambig gestaltet sich in der Folge die Beziehung zur Schrift. Die von Paulus formulierte Dichotomie von Buchstabe und Geist ließe sich reformulieren als die von Sichtbarkeit (Materialität, Körperlichkeit) und Lesbarkeit. Eine Dichotomie, welche auf eine Paradoxie verweist: die Paradoxie des der Schrift abverlangten Sichtbarseins um der Unsichtbarwerdens willen. Doch damit nicht genug der paradoxalen Komplikationen: Gerade die Widerständigkeit von sichtbaren, konkreten, materialen Schriftzeichen kann metaphorisch auf andere Widerstände verweisen, welche die Texte dem Lese- und Entzifferungsbedürfnis des Betrachters entgegensetzen – und so befände sich gerade die ›materiale‹ und ostentativ sichtbare Schrift doch wiederum im (zumindest latenten) Bündnis mit dem Anderen der Schrift, mit den Residuen an Unverständlichkeit auf semantischer Ebene. Materialität (Sichtbarkeit) und Lesbarkeit der Schrift stehen einander zwar gegenüber, aber insofern sich das Bedeutungspotential von Texten nicht auf eine Summe von Lesbarem reduzieren läßt, ist die Materialität der Schrift mit ihm doch auf eine geheimnisvolle und zugleich stimulierende Weise auch wieder im Bunde. Nichts stimuliert die ästhetische Produktivität so wie Paradoxien. Paradoxien als die Leerstellen des rationalen und theoretischen Diskurses, als die Orte, von denen eine anhaltende und produktive Verunsicherung ausgeht, motivieren dazu, ästhetisch sichtbar gemacht zu werden, auch und gerade, wo eine Auflösung unmöglich ist. Die Auseinandersetzung mit den Paradoxien der Schrift verbindet sämtliche Kunstformen, in denen Schriftlichkeit eine Rolle spielt. Ihr soll im folgenden Jahr u.a. eine Arbeitstagung an der Berliner Humboldt-Universität (Institut für Slavistik) gewidmet werden, die unter dem Stichwort *Sichtbarkeit der Schrift* stehen wird (16./17.4. 2004).<sup>12</sup> Sie steht im größeren Kontext einer Forschungsinitiative zum Thema »Graphozentrismen – Körper der Schrift«.

*Monika Schmitz-Emans*

---

12 Im Call for papers heißt es dazu u.a.: »Als das zentrale Paradoxon der Schrift könnte man ihre Sichtbarkeit bezeichnen. Ist diese zum einen unhintergehbare Bedingung dafür, dass Schrift überhaupt wahrgenommen, gelesen wird, so erweist sich doch gerade die Sichtbarkeit in ihrer materiellen Dichte als Resistenzphänomen ihrer restlosen Einspeisung in Programme des Codierens und Decodierens. In der Medialität und Materialität der Schrift interferieren Präsenz der Graphie und Repräsentation des Zeichens, Sehen und Lesen. Doch das Spannungsfeld der Sichtbarkeit der Schrift auf den Konflikt von Zeichenhaftigkeit und Dinghaftigkeit zu beschränken, hieße, jene phänomenalen Zustände zu ignorieren, in denen die Materialität der Schrift weder den Funktionen der Stellvertretung, des Verweisens, des Denotierens zugeschlagen werden kann, noch auch als perceptible Materialität des Mediums irreduzibel in ihrer Optizität hervortritt.«

## Sammelrezensionen zu Schriftenreihen komparatistischer Studien

*Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne*, hg. von Beate Burtscher-Bechter, Martin Korenjak, Martin Sexl u. Karlheinz Töchterle.

Mit *Comparanda* erscheint seit 2000 eine interdisziplinäre Publikationsreihe, die von Komparatisten und Althilologen der Universität Innsbruck gemeinsam herausgegeben wird. Der Titel mit seiner Gerundivform klingt ansprechend und ist zugleich auch Programm: »Comparanda – Literarische Gegenstände, die man vergleichen kann und soll« lautet das Motto, unter das Herausgeber und Verlag ihre Reihe gestellt haben.<sup>1</sup> Deutlich wird das schon an der mit *Pontes* unentitelten Abteilung, die von den beiden Althilologen Martin Korenjak und Karlheinz Töchterle betreut wird. Wie weit diese Brücken reichen, die von den Herausgebern geschlagen werden, das zeigen die Titel der bislang erschienenen und in Zukunft geplanten Bände. Sie widmen sich Wirkung und Rezeption der Antike in der europäischen Kulturgeschichte und setzen einen Schwerpunkt in der Gegenwartskultur. So beschäftigt sich der Sammelband eines Innsbrucker Colloquiums der *Antike im Film* und damit mit der medialen Repräsentation der Antike vor allem im 20. Jahrhundert. Ähnliches wird wahrscheinlich auch die geplante Monographie von Otta Venskus zur *Antikenrezeption bei ›Startrek‹ mit Anhängen zu ›Harry Potter‹ und ›Warhammer‹* präsentieren. Diese Hinweise auf die Relevanz antiken Kulturgutes in der Gegenwartskultur werden begleitet von grundlegenden Sammelbänden zur *Rezeption der Antike* und zur *Rezeption der antiken Rhetorik*, die sich beide auf einen größeren Ausschnitt der europäischen Kulturgeschichte beziehen.

Für die zweite Reihe von *Comparanda*, die ohne Untertitel auskommt und sich den Vergleich zum Programm macht, zeichnen die beiden Komparatisten Beate Burtscher-Bechter und Martin Sexl verantwortlich. Auch hier finden sich programmatische Arbeiten, die einerseits ihre Herkunft aus der Innsbrucker Komparatistik um Zoran Konstaninović nicht verleugnen, andererseits inhaltlich wie personell die Grenzen einer lokal verankerten Komparatistik ausweiten. Den Auftakt der Reihe bildete der Sammelband *Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten* mit den Schriften von Zoran Konstaninović, der an dieser Stelle schon ausführlicher vorgestellt wurde.<sup>2</sup> Dem abschließenden Urteil von Christine Leiteritz, daß die Herausgeber »nicht nur Zoran Konstaninović als einen herausragenden Vertreter der Komparatistik [...] würdigen, sondern damit zugleich einen repräsentativen Ausschnitt aus der Ent-

1 Mitteilung der Herausgeber.

2 Vgl. Christiane Leiteritz: Zoran Konstaninović. Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Arbeiten von Zoran Konstaninović, hg. zu seinem 80. Geburtstag von Beate Burtscher-Bechter u. a., Innsbruck 2000 (= *Comparanda*; Bd. 1), in: Komparatistik. Jahrbuch der DGA VL 2000/2001, 192-196.

wicklung der Disziplin einer Vergleichenden Literaturwissenschaft [...] liefern«, ist durchaus zuzustimmen.

Als Band 3 von *Comparanda* legen Zoran Konstantinović und Fridrun Rinner jüngst eine erste umfassende *Literaturgeschichte Mitteleuropas* vor. Nur wenige geographische Termini hatten in den vergangenen Jahren eine vergleichbare Konjunktur. Doch im Gegensatz zu den verschiedenen Versuchen, »eine andere« Literaturgeschichte bestimmter historischer oder topographischer Räume zu beschreiben,<sup>3</sup> macht hier bereits die Wahl des Themas eine literarhistorische Ausdifferenzierung notwendig, die es erlaubt, historische, topographische, sprachliche oder nationale Muster der einzelnen mitteleuropäischen Nationen miteinander zu verbinden und das Gemeinsame eines multilateralen Kulturraums zu beschreiben. Die Herausgeber entwickeln in ihrer Literaturgeschichte ein Kulturmodell, daß sich als »offenes System« immer wieder neu konfiguriert, seine Konturen stetig wechselt und »sich letztlich auflösen kann, wobei einzelne seiner Erscheinungen nun in ein neues System übergehen« (9) Auf Grundlage ihrer langjährigen Vorarbeiten<sup>4</sup> sehen die Verfasser ihre Aufgabe darin, »diesen Reflexionen auf ein mitteleuropäisches Kultursystem nachzugehen, sie zeitlich nach den jeweiligen räumlichen Ausmaßen zu ordnen, um sie letztlich der Erkenntnis von einem Ganzen als einem solchen System zuzuführen.« (10) Anders und als ein umfassender Potentialis erscheint hier nun ein Kulturraum, der nicht mehr leichtfertig mit »Habsburg« oder »Österreich-Ungarn« gleichgesetzt wird. Vielmehr ist es die oben skizzierte kulturelle Entwicklung, die eine »erste Ausformung« im Renaissancehumanismus erhält und sich dann – dezentral und multinational in den verschiedenen, gerade entstehenden Nationalstaaten weiterentwickelt, kennzeichnend für diese häufig nur als nationale Einzelercheinungen wahrgenommene Kulturlandschaft. Schon im Grundaufbau ihrer Literaturgeschichte zeigen Konstantinović und Rinner überzeugend, wie grundlegende kulturelle Impulse jeweils national aufgegriffen werden und sich – als alternatives Periodisierungsmodell neben den doch häufig auf nationale Muster reduzierten Geschichten der »europäischen« Hochkulturen – transnational weiterentwickeln. Dieses »Gefüge von Aufklärung, Klassizismus, Sentimentalismus und Romantik in seinem zeitlichen Ablauf [läßt sich] schwerlich in den Ablauf dieser Bewegungen im übrigen Europa einfügen.« (148) Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird eine »Konzentration auf Wien« festgemacht, auf die eine Phase des Kulturzerfalls und der Dezentralisierung eines Kulturraums in das durch Nationalismus und Genozid erzwungene Exil folgen. Die Verfasser enden ihren Parcours durch Mitteleuropa mit einem Blick auf diese geteilte und undurchlässige Landschaft nach

3 So u.a.: Hans-Ulrich Gumbrecht: *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt/Main 1990; Ansgar Nünning (Hg.): *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, Trier 1998; Verena Olejniczak Lobsien: *Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur*, München 1999.

4 Vgl. dazu die Ankündigungen des Innsbrucker Projektes, so u.a.: Zoran Konstantinović: *Der auffindbare Sinn. Prolegomena zu einer Vergleichenden Literaturgeschichte Mitteleuropas*, in: *Lenau-Forum* 13 (1985), 5-12; sowie: Fridrun Rinner: *Die Literatur Mitteleuropas als Bestimmung von Raum und Zeit*, in: *Proceedings of the XIIth Congress of ICLA Munich 1988*, Vol. 4: *Space and Boundaries*, München 1990, 83-87.

1945. Immer wieder kann man gerade in der moderne europäischen Gegenwarts-literatur ›mitteleuropäische‹ Schriftsteller finden, doch erscheint ›Mitteleuropa‹ nun einerseits als eine Heimat von Minderheiten und andererseits als kollektiver Ort der Besinnung auf eine verlorene Bildungskultur. Insgesamt liegt mit dieser Literaturgeschichte eine instruktive Einführung in einen Kulturraum vor, die hoffentlich ihre Leser findet und Mut macht, den Blick auch auf sog. Minderheitenliteraturen zu werfen. Einziger offensichtlicher Mangel (über Einzeldarstellungen zu streiten, wäre an dieser Stelle müßig) ist ein fehlendes, umfassendes Register, daß für ein Kompendium dieser Art eigentlich selbstverständlich sein mußte.

Ebenfalls im Zusammenhang mit Zoran Konstantinović steht Band 4 der Reihe, der unter dem Titel *Theory studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts* die Beiträge eines Kolloquiums aus Anlaß des 80. Geburtstags des Innsbrucker Komparatisten versammelt.<sup>5</sup> Hier zeigen sich nun die Perspektiven von *Comparanda*: Ausgehend von der Tradition ›mitteleuropäischer‹ Komparatistik in Innsbruck eröffnen die Herausgeber in ihrem Band retrospektiv das breite Feld literaturwissenschaftlicher Theoriediskussion. Bemerkenswert ist hier vor allem der Zeitpunkt der erneuten Diskussion und seine Konsequenzen für das Fach. Nach zwei Jahrzehnten intensiver Theoriediskussionen ist zwar die Notwendigkeit einer profunden Theoriekenntnis allgemein akzeptiert, allerdings keineswegs eindeutig gelöst:

Der vieldeutige, komplexe und oftmals auch unscharfe Begriff der Theorie ist durch diese zunehmende Akzeptanz nicht deutlicher geworden. Im Gegenteil: Es scheint, als ob heute unter dieser Bezeichnung jegliche Beschäftigung mit Texten aller Art [...] zu verstehen ist, welche sich nicht ausdrücklich oder ausschließlich auf fiktive, also literarische Texte beschränkt. Die Befreiung aus der akademischen Erstarrung, welche die verschiedensten ›Postismen‹ [...] gebracht hat, ging auch mit einer zunehmende Verwirrung einher, was denn nun Theorie, was Praxis sei, was KomparatistInnen von NationalphilologInnen unterscheidet oder welche Texte zum Gegenstandsbereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft gehören. (9)

Die Herausgeber treten an, den Ort der Komparatistik innerhalb dieses ›diffusen‹ Feldes in aller Offenheit neu zu definieren und die »Eignung« verschiedener methodologischer Zugänge für die literaturwissenschaftliche Arbeit zu prüfen. (12) Aus dem ›Kampf der Theorien‹, der jahrzehntelang die Kommunikation zwischen einzelnen ›Schulen‹ erschwerte, wenn nicht unmöglich machte, wird so das befriedete Gelände wissenschaftlichen Miteinanders. Die neue Landkarte dieses theoretischen Kompendiums strukturiert folgerichtig auch nicht nach theoretischen Schulen, sondern legt eine Spur allgemeiner Begriffe, auf denen die einzelnen Beiträge jeweils auf ihre Art das Feld vermessen: »Prozesse des Sammelns sind immer solche der gestaltenden (Re-)Konstruktion. Eine solche (Re-)Konstruktion erfolgte für den vorliegenden Band anhand von Leitbegriffen: *psyche, gender/genre, text/hypertext, medium, system, kontext, kultur.*« (13 f.) Die

5 Vgl. *Theory studies?*, 15. Vgl. dazu die Ankündigung in: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL* 1999/2000, 128 f.

anregende Lektüre dieses Bandes, der eigene Vorlieben hintanstellt und auch abseitigen, im modischen Diskurs weniger aktuellen Theorien ihren Platz gibt, gelingt der Brückenschlag nicht nur zwischen den Theorien, sondern, wie es der Titel ankündigt, auch zu einem entspannten und produktiven Umgang mit Theorie. Theorie ist nicht mehr Selbstzweck, sondern zweckorientiertes Mittel: »Heutzutage« arbeitet man nicht mehr hermeneutisch oder poststrukturalistisch, sondern stellt konkrete Probleme ins Zentrum, an die mit hermeneutischen und/oder poststrukturalistischen Theorien und Methoden herangegangen wird.« (14) ›Theory studies‹ als ein innovatives, konturenreiches Arbeitsfeld könnte der notwendigen Neuorientierung und Restrukturierung des Faches einen wesentlichen Impuls verleihen. Für die Reihe *Comparanda* markiert der Band den Weg von der lokalen Arbeitsplattform zum internationalen deutschsprachigen Publikationsforum. In diesem Sinne ist die selbstgesteckte Meßlatte für die folgenden Bände hoch, doch ist zu vermuten, daß die engagierten Herausgeber und ihr Verlag diese Hürde mühelos meistern werden.

Peter Gößens

Bisher erschienene Bände:

Band 1: Zoran Konstantinović: *Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten*, Innsbruck u.a. (Studienverlag) 2000.

Band 2: Martin Korenjak u. Karlheinz Töchterle (Hg.): *Pontes I. Akten zur ersten Innsbrucker Tagung zur Rezeption der klassischen Antike*, Innsbruck u.a. (Studienverlag) 2001.

Band 3: Zoran Konstantinović u. Fridrun Rinner: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck u.a. (Studienverlag) 2003.

Band 4: Beate Burtscher-Bechter u. Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck u.a. (Studienverlag) 2002.

Band 5: Martin Korenjak u. Karlheinz Töchterle (Hg.): *Pontes II. Antike im Film*, Innsbruck u.a. (Studienverlag) 2002.

Geplante beziehungsweise in Arbeit befindliche Bände (Arbeitstitel):

Otta Venskus: *Antikenrezeption bei Startrek mit Anhängen zu ›Harry Potter‹ und ›Warhammer‹*.

Martin Sexl: *Studie zu Literatur und Erfahrung am Beispiel von ›Antigone‹ von Sophokles und ›King Lear‹ von William Shakespeare*.

Martin Korenjak u. Karlheinz Töchterle (Hg.): *Rezeption der antiken Rhetorik*.

*Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien*, hg. von Hendrik Birus.

Das Institut für Komparatistik an der Universität München ›versteckt‹ einen Schatz, um das ihn so manche komparatistische Abteilung beneiden dürfte: Als »eigenständige Präsenzbibliothek« hat vor einigen Jahren die Bibliothek des Münchener Lyrik-Kabinetts (<http://www.lyrik-kabinett.de>) in den Räumen der Münchener Komparatistik ihre Heimat gefunden. Diese Bibliothek versammelt über 17.000 Bände Lyrik in mehreren Sprachen und zahlreiche deutschsprachige Übersetzungen. ›Lyrik‹ steht also in großen Lettern auf den Fahnen der Münchener Komparatistik und so wundert es nicht, daß die ersten Bände der seit dem Jahre 2002 im Göttinger Wallstein-Verlag erscheinenden Reihe *Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien* sich von verschiedenen Seiten der Lyrik nähern.

Den Auftakt machte 2002 Sebastian Donat mit seiner Dissertation ›*Es klang aber fast wie deine Lieder... <. Die russischen Nachdichtungen aus Goethes ›West-östlichem Divan‹*. Donat folgt dem Goetheschen Werk auf den Weg in den Osten und untersucht vor allem zwei Dinge: Einerseits werden die »russischen Nachdichtungen aus diesem Werk unter historischen wie systematischen Aspekten« betrachtet (11). Die langanhaltende übersetzerische Beschäftigung mit Goethes *Divan* in Rußland überrascht: Schon 1817, also 2 Jahre vor Erscheinen der deutschen Erstausgabe des *Divan*, übersetzte Vasilij Žukovskij das Gedicht *Geheimen* unter dem Titel *Persischen Lied* (19-33, bes. 22). Seit diesem Zeitpunkt gibt es eine über 180 Jahre andauernde Rezeption des *Divan*, die zu insgesamt 633 »vollwertigen« russischen Nachdichtungen«, darunter zwei sehr unterschiedlichen Gesamtübersetzungen geführt hat (315). Das umfangreiche 2. Kapitel der Arbeit widmet sich dieser langen Übersetzungstradition und führt sie bis in das Jubiläumsjahr 1999 fort. Donat analysiert, in Anlehnung an Roman Jakobson, die einzelnen Übersetzungen nach metrischen, phonetischen, lexikalischen, stilistischen und grammatischen Kriterien (12). Dabei erschöpft er sich keineswegs in formalistischen Aufzählungen, sondern versteht es, die Ergebnisse seiner präzisen Analysen der Übersetzungen und ihrer Übersetzer immer wieder mit einer tiefen Kenntnis der Geschichte und Theorie literarischer Übersetzung in Rußland zu verbinden. Diese theoretischen Ausführungen gehen nicht nur auf die Goetherezeption ein, sondern beziehen sich umfassend auf die ganze Bandbreite übersetzungstheoretischer Überlegungen (nicht nur) russischer Provenienz. Das 3. Kapitel stellt die Bedeutung der ›Freien Verse‹ im Rahmen der Übersetzung vor. Auch wenn es diese Versform schwer hatte, sich als eigenständige Form zu etablieren (409), so gebrauchten sie doch zahlreiche russische Übersetzer bei ihrer Auseinandersetzung mit dem *Divan* (314-317). Donat nutzt seine Darstellung dieser Übersetzungssphäre, um »gewohnte Betrachtungsweisen zu hinterfragen« (12) und – im Gegensatz zur herkömmlichen sowjetischen Literaturwissenschaft – den ›Freien Vers‹ ohne rahmende Hilfskonstruktion als eigene Gattung zu etablieren (407 f.).

Aus dem Beispiel der *Divan*-Übersetzungen ergibt sich damit ein Bild der Traditionen und Formen fremdsprachiger Literaturaneignung in einem Sprachgebiet, daß den meisten deutschsprachigen Komparatisten verschlossen sein dürfte. Die ausführlichen russischen Zitate wurden durchgängig übersetzt und so ist es auch dem nicht-russischkundigen Leser möglich, der philologisch überzeugend geführten Argumentation zu folgen, ohne an einer Sprachbarriere zu scheitern. Implizit bildet die Arbeit eine deutschsprachige Anthologie wichtiger übersetzungstheoretischer Texte der russischen Tradition, die auch die allgemeine wissenschaftliche Diskussion zur Übersetzung bereichern dürfte. Als weitere Zugabe ist der Arbeit eine CD-Rom beigelegt, die auf fast 400 Seiten den Text aller russischen Übersetzungen der *Divan*-Gedichte synoptisch erfaßt und zugleich den Textbestand der 500 Seiten starken Dissertation durch Volltextrecherche zugänglich macht.

Die strukturelle Literaturanalyse wurde auch beim ersten Symposium des fächerübergreifenden Münchener Promotionsstudienganges ›Literaturwissenschaft‹ zur Themenschwerpunkt. Unter dem Titel *Roman Jakobsons Gedichtanalyse. Eine Herausforderung an die Philologien* dokumentiert eine Sammlung die Vorträge dieser Tagung. Hauptanliegen war eine »Schärfung disziplinären Konturen [, die] eine unerläßliche Voraussetzung jeglicher fruchtbarer Interdisziplinarität« ist. (8) Das Ergebnis dieses Experiments kann man auch mit dem Kurztitel ›Jakobson revisited‹ beschreiben und sein grundsätzlicher Impetus wird von Peter Czoik und Gerd Lauer auf den Punkt gebracht: »Die Arbeiten Roman Jakobsons sind Geschichte, und das in einem doppelten Sinn des Wortes. Sie sind Geschichte im Sinne überholter wissenschaftlicher Konzepte. [...] Zugleich sind Jakobsons Arbeiten auch historisch, weil sie Geschichte gemacht haben, ›intellektuelle‹ Geschichte, um genau zu sein. Man zählt sie zu den wesentlichen Beiträgen einer Verwissenschaftlichung der Philologien.« (232) Die Vorträge des Bandes überprüfen also ein ›historisches‹ Wissenschaftsparadigma auf seine Wirksamkeit und Bedeutung für einen gegenwärtigen, zukunftsorientierter Umgang mit struktureller und strukturierter Lyrikinterpretation. Insgesamt ist dies der doch eher seltene Versuch einer ›Angewandten Wissenschaftsgeschichte‹, bei der verschiedene erkenntnistheoretische Zugänge moderner Literaturwissenschaft jeweils mit Jakobsons strukturalistischen Entwürfen konfrontiert werden.

In einem ersten Abschnitt wird die Auseinandersetzung mit anderen »theoretischen Implikationen« gesucht. Hendrik Birus zeichnet die Beziehung zwischen Hermeneutik und Strukturalismus und zugleich die Entstehung eines »individuellen *modus operandi*« bei Jakobson nach, der über die »bloße Deskription grammatischer Formen und ihre unmittelbare semantische Auswertung« hinausgeht (33 f.). Als weitere grundlegende Implikationen stehen das Verhältnis von linguistischer Metasprache und poetischem Sprachgebrauch (Stephan Grotz) sowie die Beziehung von ›Struktur und Ereignis‹ in einer Konfrontation von Jakobson und Heidegger zur Disposition (Burkhard Meyer-Sickendiek). Der zweite Abschnitt zeichnet die ›Entwicklung von Jakobsons Poetik‹ nach: Aage A. Hansen-Löwe gibt ›Randbemerkungen zur frühen Poetik Roman Jakobsons‹, Jeanette Fabian verortet die Entstehung seiner strukturalistischen Methode im Kontext

der russischen Avantgardegruppe Devětsil. Erika Greber zeichnet abschließend ein Bild eines der bekanntesten Begriffe strukturalistischer Forschung – ›texture‹ (russ. faktura) – und markiert dabei die Differenz zwischen Metasprache und Metapoesie. Das abschließende Kapitel widmet sich Einzelaspekten der Jakobson'schen ›Gedichtanalysen‹. Grete Lübke-Grothues berichtet von ihren persönlichen Begegnungen mit Jakobson und ihre ›Lust und Mut [...] zu selbständigem Entdecken‹, die ihr Jakobsons Zugang zur Lyrik machte. Holt Meyer entdeckt in Jakobson Arbeiten eine Provokation für die Philologen, die auch nach den Theoriedebatten der letzten Jahrzehnte nichts an ihrer Wirkungskraft verloren hat. Peter Czoik und Gerd Lauer sind dagegen in ihrer Analyse der jakobson'schen Interpretation des *Hohelieds* eher skeptisch, ob die kristallinen Strukturen der vorgeblichen Wissenschaftlichkeit von dessen Strukturanalysen letztlich wirklich zur Erkenntnis der Poetizität des Poetischen führen: »Der Geometrismus erwartet hinter aller Grammatik die eigentliche Struktur der Sprache, die Poesie. Das ist der Traum der Theorieavantgarden. Mag sein, das dem so ist. Nur kann darüber die Wissenschaft wenig sagen.« (249) Anders sieht das freilich Sebastian Donat, der bei Jakobson »unmittelbare, nahezu vorkennntnisfreie Überprüfbarkeit« vorfindet (273), dem allerdings die grundlegenden Analysefaktoren nicht weit genug gehen: »Anders als bei den ›grammatischen‹ oder ›phonetischen Figuren‹, auf die sich Jakobson zunehmend konzentrierte, ist die Bestimmung sowohl der ästhetischen als auch der semantischen Funktion ›rhythmischer Figuren‹ in hohem Maße auf eine literaturhistorische Kontextualisierung angewiesen. [...] Den dazu notwendigen Aufwand zu investieren, war Jakobson offensichtlich nach seiner Studie zu Karel Máchas *Máj* nicht gewillt.« (271/273) Den Abschluß des Bandes bildet der Versuch einer Annäherung von Kognitionswissenschaft und Literaturwissenschaft. Michael Wissmann und Wille van Peer untersuchen die Bedeutung des Begriffes ›Selbstreferenz‹ und stellen sich die Frage, ob und wie Menschen in der Lage sind, den kognitiven wie den emotionalen Wert von semantischen Zeichen zu verarbeiten (280). Es fällt schwer, den Sinn solch empirischer Beweisstudien einzusehen. Immerhin scheinen neben den Herausgebern zahlreiche Sponsoren, darunter eine Fluggesellschaft (277), von der zukunftsweisenden und imageträchtigen Bedeutung dieser interdisziplinären Forschung überzeugt zu sein. Während für den Nutzen dieses letzten Teiles dennoch Zweifel angebracht scheinen, überzeugt die Gesamtkonzeption des Bandes und macht auf die Ergebnisse des Münchener Doktorandenprogramms neugierig.

Überregional hat der zweite Band der Reihe Aufsehen erregt<sup>1</sup>, doch auch hier sind die lokalen Wurzeln deutlich: Friedhelms Kemps großangelegte Studie zum ›Europäischen Sonett‹ ist aus einer Münchener Vorlesungs- und Seminarreihe hervorgegangen, die der 1914 geborene Übersetzer, Essayist, Herausgeber und (seit 1991) Honorarprofessor am Münchener Institut abhielt.<sup>2</sup> Es ist, wie Kemp sagt, ein ›Altersabenteuer‹, bei dem »es auf nicht mehr abgesehen war als auf Exkursionen durch ein von manchem schon durchstreiftes Gelände, das sich je-

1 Vgl. dazu: Harald Hartung: In vierzehn Zeilen das Chaos einfangen. Friedhelm Kemps große Sonett-Studie, in: FAZ, 8. Oktober 2002, Nr. 233, 18.

doch zusehends als ein verwachsenes, keineswegs einläßlich erkundetes erwies« (9). Entstanden ist »eine Textesammlung, eine Anthologie mit fortlaufendem Kommentar« (ebd.), die an über 600 Beispielen aus fünf Literaturen (Italien, Frankreich, Spanien, England, Deutschland) eine Kulturgeschichte des Sonettes entwickelt und zeigt, »was sie miteinander verbindet, was sie miteinander sich unterreden, sich gegenseitig beleuchten und auslegen« (ebd.). Es geht also um das poetisch Verbindende einer europäischen Kunstform, das Kemp weniger in wissenschaftlich-trockener Manier »aufarbeitet«, sondern als bunte Parade kunstvoller Figuren an seinen Lesern vorbeiziehen läßt. Es ist keine literaturwissenschaftliche Lesart der Sonettkunst, wie sie etwa Walter Mönch<sup>3</sup> 1955 vorstellte. Vielmehr führt Kemp »Sonett für Sonett als einzelne Stücke in einer vielleicht durch Auswahl und Anordnung erhellenden Folge [vor]. Immer zuerst das einzelne Sonett um seiner selbst willen, das sich – wie ein Gesicht einem zuwendet und wahrgenommen zu werden wünscht, ohne das wir es, der Wissenschaft zuliebe, zu einem bloßen Text depotenzieren.« (19) Diese Kulturgeschichte des Sonetts ist die Frucht einer lebenslangen Beschäftigung mit Lyrik, die nun an einem Exempel die gesamte Spannweite europäischer Kultur vorstellt. Das »caroussel« (10) der Kemp'schen Studie zeigt – nach einem lesenwerten Kurzüberblick (27-45), der auf knapp 20 Seiten das Spektrum des nachfolgend bereiteten Feldes absteckt – die Epochen der Entwicklung des europäischen Sonettes von der *Scuola siciliana* bis hin in *Drei Sonettisten unserer Zeit: Jea Grosjean, Jacques Réda, Giovanni Raboni*. Neben den nationalen Schulen stehen die großen Namen wie Dante, Petrarca, Du Bellay, Ronsard usw. Andere »Sammelkabinette« (Hartung) präsentieren die weniger bekannten, gleichwohl wichtigen Dichter unter Titeln wie *Scherz- und Scheltsonette*, *Vier Neapolitaner* oder *Deutsche Sonettisten des Zweiten Weltkriegs*. Damit weist Kemp auf funktionale Aspekte einer Gedichtkunst hin, die inhaltlich wie formal ausschließlich auf die *ars amandi* festgelegt scheint. Kemp zweibändiges *opus magnum* umfaßt beinahe 1000 Seiten und wird durch zahlreiche, vollständig abgedruckte Originaltexte sowie (Prosa-)Übersetzungen, ein umfassendes Register und ein Verzeichnis der Gedichtanfänge zu einer kommentierten Anthologie, die ansprechende Lesbarkeit mit profunder Kenntnis verbindet. Für die weitere Beschäftigung mit der lyrischen Form des Sonetts wird sie unentbehrlich sein, und auch in Zukunft wohl die Wirkung haben, die Studierende des Honorarprofessors Friedhelm Kemp in München seit mehr als 10 Jahren spüren können: »Und wenn er damit unsere Studenten von seiner Antrittsvorlesung an in den Bann zu ziehen vermochte, so ist kaum zu entscheiden, wem dies mehr geschuldet ist: der unvergleichlichen Breite und

2 Vgl. zu Friedhelm Kemp: »Kränzewinder, Vorhangraffer, Kräuterzerstoßer und Bratenwender. Friedhelm Kemp zum 85. Geburtstag, in: *metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung* 3 (1999), Heft 5; sowie: Margot Pehle: *Friedhelm Kemp: Bibliographie 1939-1984*, Marbach am Neckar 1984; Dies.: *Friedhelm Kemp: Bibliographie 1984-1994*, Marbach am Neckar 1994.

3 Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955. Zu nennen ist hier auch noch die wesentlich kürzere Arbeit von Hans Jürgen Schlüter: *Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier*. Stuttgart (Metzler) 1979 (= *Sammlung Metzler*, M 177).

Vielfalt seiner literarischen Bildung, wie sie nur durch so lange Erfahrung zustande kommen kann, oder seiner geradezu ansteckenden Neugier und Begeisterungsfähigkeit, mit der verglichen viel jüngere Kollegen recht alt aussehen können.«<sup>4</sup>

Der Reihe *Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien* entwickelt in den bislang vorgelegten Bänden, trotz ihrer lokalen Verankerung, ein sehr eigenständiges und über die Münchener Grenzen weit hinausweisendes Profil: Ausgehend von einem ausgeprägten Interesse an der Lyrik der Welt wurden wichtige, ein wenig vernachlässigte Aspekte der lyrischen Produktion und Rezeption in zwei großangelegten Studien eingehend untersucht. Die beiden Arbeiten waren Desiderate, wobei vor allem Friedhelm Kemp's *Das europäische Sonett* eine Lücke schließt, die jedem an der Lyrik und vor allem am Sonett Interessierten aufgefallen sein dürfte. In ihren Arbeiten, daß zeigt überzeugend auch der Tagungsband zu Roman Jakobson, versuchen die Münchener Lyrikinterpreten, philologische Tugenden mit moderner Literaturtheorie zu verbinden und so das Feld allen Möglichkeiten auch für die Zukunft offen zu halten. In einer Zeit, in der die Beschäftigung mit Literatur und besonders mit Lyrik immer mehr den modischen Interessen einer Medien- und Theoriewissenschaft weicht, ist die ambitionierte Darstellung und Analyse europäischer Literaturgeschichte von um so größerer Notwendigkeit.

Peter Goßens

Bisher erschienene Bände:

Band 1: Sebastian Donat: ›*Es klang aber fast wie deine Lieder ...*‹. *Die russischen Nachdichtungen aus Goethes ›West-östlichem Divan‹*, Göttingen (Wallstein) 2002.

Band 2: Friedhelm Kemp: *Das europäische Sonett*, 2 Bde. Göttingen (Wallstein) 2002.

Band 3: Hendrik Birus; Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*, Göttingen (Wallstein) 2003.

---

4 Hendrik Birus: Laudatio auf Friedhelm Kemp, in: *metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung* 3 (1999), Heft 5, 153.

Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, hg. von Hans-Jürgen Gerigk u. Maria Moog-Grünewald.

Mit dem *Neuen Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* wurde 1996 eine Publikationsreihe ins Leben gerufen, die mit 19 erschienenen Bänden auf einen recht umfangreichen Bestand zurückblicken kann. Mitte der 1990er Jahre bildete sich – neben den Wiener *Internationalen Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* (ab 1994) und den *Saarbrücker Beiträgen zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft* (ab 1995) – mit dem *Neuen Forum* eine weitere alternative Publikationsreihe für Komparatisten, die ihre Arbeiten in einem fachbezogenen Rahmen präsentieren wollen. Neben dieser Fachbezogenheit prägt das dialogische Miteinander, der diskursive Austausch wissenschaftlicher Forschung den Zusammenhalt der auf den ersten Blick heterogen daher kommenden Titel: Gerade die lokale Ungebundenheit der Reihe – ihre Herausgeber lehren in Heidelberg (Horst-Jürgen Gerigk) und Tübingen (Maria Moog-Grünewald) – erweist sich hier als Stärke. Die einzelnen Projekte entstanden weitgehend selbständig und entwickeln eigenständige Thesen und Modelle. In den Sammelbänden mit ihren Bemühungen um Grundlagen wissenschaftlicher Kommunikation findet sich dagegen so etwas wie ein theoretisches Gerüst, aus dem ein für die Reihe im weitesten Sinne verbindlicher Rahmen herausgelöst werden kann. Herausgeber und Verlag sehen das Verbindende ihrer Reihe recht allgemein: »Die verschiedenen Studien der Reihe bemühen sich um eine dezidiert literaturtheoretische Klärung poetologischer Grundverhalte ohne Preisgabe genauer Textanalysen. Die Grundausrichtung ist komparatistisch im sowohl klassischen wie auch im weiteren Sinn, gefaßt etwa als methodologisches Substrat interferierender Bezüge verschiedener Gattungen oder Fachgebiete.«<sup>1</sup>

Die Reihe läßt sich in zwei Gruppen aufteilen, deren thematische Spannweite hier nur umrissen werden kann: Neben einer größeren Anzahl von Einzelstudien, darunter zwei Habilitationen, sind bislang acht Tagungsbände erschienen. Die Einzelstudien widmen sich beinahe ausschließlich der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, wobei hier eine große Vielzahl komparatistischer Arbeitsmodelle zu finden ist: Neben monographischen Arbeiten (Barth, Goßens<sup>2</sup>, Münchberg, Schreckenber, Tschilschke, Zurek) zur europäischen Literatur seit 1900 stehen kulturwissenschaftliche Untersuchungen, die schon aufgrund ihrer Arbeitsweise die personelle wie historische Beschränkung aufgeben (Hurst, Rauser, Scharold, Thiel, Petrowski). Das Anliegen der Herausgeber wird besonders in den Bänden deutlich, die im Rahmen des Tübinger Graduiertenkollegs *Pragmatisierung / Entpragmatisierung. Literatur als Spannungsfeld autonomer und heteronomer Bestimmungen* entstanden sind. Unter den monographischen Arbeiten sind hier u. a. die Dissertationen von Katharina Münchberg und Andreas Barth von besonderem Interesse.

1 Universitätsverlag Winter (Andreas Barth) an Vf., 24.4.2003.

2 Vgl. dazu: Sieghild Bogumil: Peter Goßens: Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar, Heidelberg 2000, in: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL 2001/2002*, 129-131.

Münchbergs faszinierende Arbeit zu *René Char. Ästhetik der Differenz* »rekonstruiert die poetische und poetologische Konfiguration eines Werkes, das durch eine verdichtete Sprachgestaltung geprägt ist, aber zugleich beansprucht, die Welt in der Vielfalt ihrer Erscheinungen aufzurufen« (Münchberg, 9). Sie sieht Char an einer Epochenschwelle, »diesseits derer die Autonomieästhetik der Moderne liegt, jenseits derer aber eine neue Poetik der Weltöffnung exploriert wird« (ebd.). Damit ist zugleich eine Fragestellung formuliert, die vielen Bänden des *Neuen Forums* gemeinsam ist: Gibt es eine spezifische Poetologie der Moderne und wie kann sie heute, angesichts der vorgeblichen posthistorischen Überwindung monadischer Diskurse, formuliert werden? Auch Andreas Barth geht diese Fragestellung, wenn auch von der historisch anderen Seite, an: Er untersucht in seiner Arbeit *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis* die Funktionen ironischer romantischer Poetologie als »negative Dialektik« (Barth, 26). »Als potenziertes Wechsel zwischen Position und Negation, deren Divergenz in einer höherverlegten Synthese neu positioniert wird, konstituiert die Ironie solcherart das Strukturschema einer unendlichen, da unabschließbaren Progression.« (ebd.) Barth gelingt es, seine Neuermessung des romantischen Ironiediskurses als eine »mögliche Antwort« (ebd., 29) auf Kant zu etablieren: »Unter Zugrundelegung eines Wahrheitsmodells, das Wahrheit nicht als mimetische Repräsentation der ›Wirklichkeit‹, sondern als originäre Sinnerschließung, als ein ›Ins-Werk-Setzen‹ von Wahrheit vor aller begrifflichen Distinktion begreift, soll gezeigt werden, inwiefern das frühromantische Ironie-Paradigma tatsächlichen ein Schritt über die (von Hölderlin so genannte) ›kantische Grenzlinie‹ hinaus wagt, der umgekehrt die komplementäre Festsetzung der Ironie zu genuinen Erkenntniszwecken fraglich erscheinen läßt.« (ebd.) Die beiden Autoren versuchen, von unterschiedlichen Positionen ausgehend, das Verbindende in einer »Denkfigur der unvordenklichen Differenz« (Münchberg, 18) zu bestimmen, deren Kennzeichen das »Ineinandergreifen von heteronomen und autonomen Bestimmungen zur Kunst« (Barth, 30) ist.

Einen anderen Weg geht Matthias Hurst in seiner Heidelberger – und damit jenseits des Graduiertenkollegs entstandenen – Habilitationsschrift *Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers ›Geisterseher‹ zur TV-Series ›The X-Files. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1786-1999*. In Anlehnung an Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* untersucht er die Formen wechselseitiger Abhängigkeit von Rationalismus und Irrationalismus in den letzten 200 Jahren. In fünf Kapiteln entwickelt er dabei ein kulturhistorisches Modell, daß unter den Leitbegriffen ›Aufklärung und Aufklärungskritik‹, ›Phantastik und Schrecken‹, ›Vernunft und Logik‹, ›Horror und Okkultismus‹ sowie ›Ratio und Paranoia‹ die Entwicklung der poetischen Reaktionen auf dieses komplexe Relationsverhältnis in den vergangenen 200 Jahren zu fassen versucht. Insgesamt kann (und soll) man Hurst Arbeit aber auch als Entwicklungsgeschichte postmoderner Konspirationskunst lesen, was besonders eindrücklich in Kapitel V, 4 mit einer direkten Parallelisierung zwischen Schillers *Geisterseher* und *The X-Files* auf eine kalkulierte Spitze getrieben wird.

Die in der Reihe herausgegebenen Tagungsbände setzen andere Schwerpunkte als die Monographien. Hier trifft in besonderem Maße zu, was Herausgeber und Verlag als eine derzeitige Tendenz beschreiben: »Eine verstärkte Hinwendung zu poetologischen Grundformen der Frühen Neuzeit ist bemerkbar.«<sup>3</sup> Auf der Suche nach Grundformen begaben sich u. a. schon die beiden DGVAL-Tagungen *Kanon und Theorie* (1996) und *Das Neue* (1999), deren Tagungsakten als Band 3 und 11 des *Neuen Forums* erschienen sind.<sup>4</sup> Die vom Verlag angedeutete Tendenz wird jedoch bereits in dem Band *Das Neue* deutlich, wie auch die Vorbemerkung der Herausgeberin bestätigt: »Um das Neue als Denkfigur der Moderne, näherhin als die die Moderne konstituierende und spezifizierende Denk- und Argumentationsfigur zu plausibilisieren, ist es zweckdienlich, das Verhältnis der Antike und des Mittelalters zum Neuen in den Blick zu nehmen.« (*Das Neue*, VII) Die bereits die Einzelstudien prägende Fragestellung nach der ›Genese der Moderne‹ (vgl. ebd., XVII) wird hier um einen fundierenden Blick auf Antike und Mittelalter erweitert. Dieser Refundierung eines Modernekonzept im Hinblick auf grundlegende Konstitutionsmerkmale menschlicher Erfahrung widmet sich auch ein weiterer Tagungsband, der unter dem Titel *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit* nicht den poetologischen Prämissen moderner Erzähltheorie nachgeht, sondern, weit umfassender, »die ästhetisch inszenierte Relation von Kontingenz und Ordo in narrativen Texten näherhin zu beschreiben« versucht. (*Ordo*, IX) Ausgangsthese ist – wie schon in den Arbeiten von Münchberg und Barth – die Suche nach der Aufhebung von scheinbar normativen Differenzen innerhalb aktueller Modernekonzeptionen: »Die innerweltliche Zufälligkeit [...] wird [...] überboten durch die Vorstellung, daß die Welt als ganze zufällig sei – die ›ontische Kontingenz‹ erfährt ihre Radikalisierung in der ›ontologischen Kontingenz‹. [...] Die Behauptung ›absoluter Kontingenz‹ wird nunmehr zur Lizenz freier Verfügung. Doch ist damit ›Ordnung‹ nicht außer Kraft; vielmehr respondiert der ›ontologischen Kontingenz‹ eine Strategie ihrer Bewältigung, die man eine ›ontologische Ordnung‹ nennen könnte und die – ganz in Entsprechung zur Genese der ›ontologischen Kontingenz‹ – ein immanent instiierte ist.« (ebd., VII f.) Dem komplexen Zusammenspiel von ›Ordo‹ kommt in der Literatur der Moderne nun die besondere Aufgabe zu, die »Wahrnehmung‹ der Kontingenz modellhaft in sich zu spiegeln« (ebd., IX) Der ästhetische Diskurs reflektiert »das prekäre Verhältnis von Kontingenz und Ordo als unaufhebbaren Teil seiner selbst, dergestalt daß ein Ordo allein möglich wird als raffinierte Inszenierung der Kontingenz« (ebd.).

Auch der Band *Behext von Bildern. Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder* geht auf ein Tübinger Symposium zurück und widmet sich dem »abendländische[n] Konzept von Bildlichkeit überhaupt«

3 Universitätsverlag Winter (Andreas Barth) an Vf., 24.4.2003.

4 Vgl. dazu die Tagungsberichte von: Guido Graf: *Kanon und Theorie – Ein Bericht*. X. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Tübingen vom 29. Mai bis 1. Juni 1996, in: *Komparatistik. Mitteilungen* 1996, 7-17; sowie: Judith Holstein: Katharina Münchberg: *Das Neue – Eine Denkfigur der Moderne*. XI. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Heidelberg vom 26. Mai bis 29. Mai 1996, in: *Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL 1999/2000*, 139-144.

(*Bilder*, VII). Ekphrasis wird hier, und das wird an dem Beitrag von Maria Moog-Grünewald<sup>5</sup> deutlich, nicht auf einen *terminus technicus* reduziert. Am Beispiel der »homerischen ›Beschreibung‹ des Schildes des Achilleus« (ebd., 2) versucht sie vielmehr, Ekphrasis als grundlegende »poietisch-poetologische Reflexion über das Verhältnis der Dichtung zum Sein« (ebd., 3) zu begreifen. Damit wird einerseits die Grenze von der Prämoderne zur Moderne und andererseits die essentielle Differenz zwischen Bild und Text zumindest konzeptionell aufgehoben, denn die »Schildbeschreibung« ist implizit eine Reflexion über den ontologischen Status der Poiesis respektive der Semiosis. Daß diese Reflexion im Modus der ›Beschreibung‹ eines – überdies fiktiven – Kunstwerks statthat, ist dabei von grundlegender Bedeutung und hat Folgen für die Poetik der Ekphrasis, die zugleich eine Poetik der Moderne ist« (ebd.).

Sieht man also genauer hin, dann ist allen bislang erschienenen Bänden die kritische, zuweilen sogar skeptische Suche nach Paradigmen moderner Poetik und damit nach den ästhetischen wie philosophischen Existenzbedingungen auch des heutigen Menschen gemeinsam. Modernität wird hier nicht als unreflektierter Modernismus, sondern, um den Titel eines geplanten Bandes zu variieren, als individuelle philosophische Selbstsorge verstanden. Es wäre durchaus spannend, die Figuren der Modernität, die sich aus den einzelnen Bänden der Reihe konturieren lassen, in ihrer jeweiligen Valenz weiterzuverfolgen und damit die spezifischen Paradigmen einer anthropologischen Ästhetik der Moderne zu entwickeln. Die beiden ebenfalls mit dem Graduiertenkolleg in Verbindung stehenden Bände *Apokalypse* und *Paradoxien der Wiederholung* führen die Suche nach den Grundlagen modernen Denkens weiter und unterziehen die derzeit beinahe topische Verwendung der Begriffe einer gründlichen Revision. »Gute Bücher« wolle sie machen, so die Tübinger Herausgeberin in einem Gespräch. »Gut« sind die Bücher des *Neuen Forums* in verschiedener Hinsicht: Zunächst sind (bis auf die beiden ersten) alle Bände als Hardcover mit ansprechender, aber zurückhaltender Gestaltung zu annehmbaren Preisen erschienen – in der heutigen Verlagslandschaft ist das fast ein Wunder. Dann, und das war wohl eher mit »gut« gemeint, argumentieren die vorliegenden Studien alle auf einem durchweg hohem Niveau, ohne ihre eigene Argumentation absolut zu stellen. Das philologische Bemühen um das Verstehen von Texten steht im Mittelpunkt dieser Bücher, die, an verschiedenen Orten entstanden, dennoch etwas Verbindendes im Sinn haben: dem Bild des Individuums in der Moderne und seinen ästhetischen Äußerungen ein wenig näherzukommen.

Peter Goßens

5 Maria Moog-Grünewald: Der Sänger im Schild. – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens, in: *Bilder*, 1-19.

Bisher erschienene Bände:

- Band 1: Christian von Tschiltschke: *Epen des Trivialen. N.V. Gogols ›Die toten Seelen‹ und G. Flaubert ›Bouvard und Pecuchet‹. Ein struktureller und thematischer Vergleich*, Heidelberg (C. Winter) 1996.
- Band 2: Magdalene Zurek: *Tolstojs Philosophie der Kunst*, Heidelberg (C. Winter) 1996.
- Band 3: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Kanon und Theorie*, Heidelberg (C. Winter) 1997.
- Band 4: Chris Rauseo: *Mœurs et Maximes. Personnification, représentation et moralisation théâtrales, du ›Gran teatro del mundo‹ au ›Malade imaginaire‹*, Heidelberg (C. Winter) 1998.
- Band 5: Katharina Münchberg: *René Char. Ästhetik der Differenz*, Heidelberg (C. Winter) 1999.
- Band 6: Roland Galle u. Rudolf Behrens (Hg.): *Konfigurationen der Macht in der frühen Neuzeit*, Heidelberg (C. Winter) 2000.
- Band 7: Bernhard Greiner u. Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg (C. Winter) 2000.
- Band 8: Anneke Thiel: *›Midas‹. Mythos und Verwandlung*, Heidelberg (C. Winter) 2000.
- Band 9: Peter Goßens: *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar*, Heidelberg (C. Winter) 2000.
- Band 10: Irmgard Scharold: *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodoierung des ›Anderen‹ in den Werken von Robert Musil; Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio*, Heidelberg (C. Winter) 2000.
- Band 11: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Das Neue – Zu einer Denkfigur der Moderne*, Heidelberg (C. Winter) 2000.
- Band 12: Heinz J. Drügh u. Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Behext von Bildern. Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg (C. Winter) 2001.
- Band 13: Matthias Hurst: *Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers ›Geisterseher‹ zur TV-Series ›The X-File‹. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1786-1999*, Heidelberg (C. Winter) 2001.
- Band 14: Andreas Barth: *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis*, Heidelberg (C. Winter) 2001.
- Band 15: Andrejs Petrowski: *Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts*, Heidelberg (Winter Universitätsverlag) 2003.
- Band 16: Maria Moog-Grünewald u. Verena Olejniczak Lobsien (Hg.): *Apokalypse – Der Anfang im Ende*, Heidelberg (Winter Universitätsverlag) 2003.

Band 17: Robert André u. Christoph Deupmann (Hg.): *Paradoxien der Wiederholung*, Heidelberg (Winter Universitätsverlag) 2003.

Band 18: Stefan Schreckenberg: *Im Acker der Geschichten. Formen historischer Sinnstiftung in Claude Simons ›Les Géorgiques‹*, Heidelberg (Winter Universitätsverlag) 2003.

Band 19: Eckard Lobsien (Hg.): *Imaginationenwelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580-1750*, Heidelberg (Winter Universitätsverlag) 2003.

Geplante beziehungsweise in Arbeit befindliche Bände (Arbeitstitel):

Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*.

Jan Söffner: *Das ›Dekameron‹ und seine Rahmen: Schachtelungen von göttlicher Tragödie und menschlicher Komödie*.

Roland Galle (Hg.): *Literaturen der Stadt*.

Danielle Dahan: *Robert Bresson*.

Judith Holstein: *Fenster-Blicke – Zur Poetik eines Parergons*.

Bettina Full: *Die Ästhetik Charles Baudelaires zwischen Karikatur und Souveränität der Kunst*.

Katharina Münchberg: *Dante oder die Poesie des Möglichen*.

## Einzelrezensionen

Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München (C. H. Beck) 2002. 464 Seiten.

Zu den Interessensgebieten, welche Literatur und Wissenschaft seit je her miteinander verbinden und zwischen beiden einen vielschichtigen und produktiven Austausch stimuliert haben, gehört der Traum. Zum einen haben Träume vom Altertum an bis in die Gegenwart hinein zu Interpretationen herausgefordert, an Lesbarkeitsbedürfnisse appelliert, Deutungshypothesen von oft erheblicher Tragweite für Kollektive und Individuen freigesetzt; zum anderen haben sie sich ihren Geheimnischarakter dabei stets bewahrt. Der von den Interpreten jeweils gewählte Zugang zum Interpretandum Traum unterliegt der kulturellen Codierung und damit dem historischen Wandel. Mit Peter-André Alts Monographie über die Beziehungen zwischen Literatur und Traum in der Neuzeit geht es um die Entwirrung jenes »dichten Geflecht[s] kultureller Deutungsentwürfe«, welches sich gerade in der Neuzeit in dauernder Veränderung begriffen ist (9). Grundlegende Konzepte lösen einander ab oder stehen im Wettstreit: die Deutung des Traums

als transzendente Botschaft, als Medium metaphysischer Offenbarungen, oder als Artikulation okkulten Wissens, welches sich zu naturmagischen Praktiken affin verhält – aber auch als »Spielfeld dunkler, vernunftferner Mächte« (9). Im Traum scheinen leibliche und seelische Existenz intensiver miteinander verknüpft zu sein, und vor allem »als Magazin der sexuell beherrschten Kräfte des Unbewußten« hat der Traum in der Moderne das Interesse der Interpreten auf sich gezogen (9). In der Literatur der Neuzeit finden diese unterschiedlichen Modellierungen des Traums ihren Niederschlag; das jeweils kultur- und zeitspezifische Wissen über den Traum geht in die literarischen Bildwelten ein, profitiert umgekehrt aber auch seinerseits von diesen. Vor diesem Hintergrund verfolgt Alt, wie einleitend verdeutlicht wird, ein dreifaches Erkenntnisinteresse: *Erstens* wird nach dem im Zeichen historischer und kultureller Wandelbarkeit stehenden Wissen der Literatur über den Traum gefragt, also nach den Beziehungen literarischer Traumdarstellungen zu den veränderlichen Ordnungen des Wissens – über den Traum, und das heißt vor allem: über den träumenden Menschen. Dabei allerdings wird zu Recht eine kurzschlüssige Ableitung literarischer Darstellungen aus außerliterarischen Wissensformationen von vornherein abgelehnt. Leitend ist vielmehr die Hypothese, »daß ein literarisches Wissen über den Traum nur ein durch die Ordnungen der Fiktion, die Formen ihrer poetischen Vergegenwärtigung und die Eigengesetze ihrer Weltentwürfe hergestelltes Wissen sein kann«; und so gilt es, »die diskursive Logik der poetischen Wissensproduktion selbst freizulegen« (10). Literarische Texte beruhen zum einen auf der Umarbeitung des in mündlicher und schriftlicher Überlieferung vorliegenden Wissens über Träume, nehmen dieses aber zum anderen teilweise auch vorweg oder überschreiten es (13). Träume sind, so die Präzisierung der Ausgangsidee, im literarischen Medium letztlich doppelt besetzt: Zum einen als außer-wissenschaftlich vermittelte »Modell[e] eines spezifischen Wissens«, die beispielhaften Charakter für sich beanspruchen, zum anderen als Bestandteile von Fiktionen, welche dem Diktat »ästhetische[r] Funktionen« unterliegen, also etwa Gattungskonventionen und Konzepten des Literarischen (vgl. 10). *Zweitens* stellt gerade eine in diesem Sinn angelegte Literaturgeschichte des Traums einen maßgeblichen Beitrag zur Erhellung der Beziehungen zwischen Imagination und Fiktion dar. Denn gerade der Traum wird in neuzeitlichen Kontexten immer wieder zum Modell der Imagination, allerdings unter wechselnden Vorzeichen. Wo literarische Texte selbstreflexiv Imaginationsprozesse thematisieren, da geschieht dies vielfach durch den Bezug auf Träume als Motive oder Strukturmodelle. Durch sprachliche Darstellung von Träumen wird das Imaginäre modelliert und konkretisiert. Mit Blick auf die autoreflexive Dimension literarischer Texte über Träume erörtert Alt die Beziehung zwischen Imagination (»als Technik der Erzeugung alternativer Wirklichkeitsdimensionen« und Fiktion (»als Verfahren der poetischen Vergegenwärtigung möglicher Welten«; vgl. 10). *Drittens*: Insofern die Literaturgeschichte des Traums in engster Beziehung zu kulturgeschichtlich variablen Wissensbeständen und Deutungspraktiken steht, verbindet sich mit ihrer Aufarbeitung nicht zuletzt eine »Sozialgeschichte der gelehrten Diskurse« über den Traum; wichtige Abschnitte bilden die Frühe Neuzeit, die Aufklärung, die Ro-

mantik (von Alt als Ausgangspunkt der frühen Moderne in den Blick gerückt), schließlich das Zeitalter der Psychoanalyse. Insbesondere bei der Darstellung des kulturgeschichtlichen Übergangs zwischen Früher Neuzeit und Moderne orientiert sich die Darstellung an Luhmanns Systemtheorie, um die Ausdifferenzierung verschiedener Diskurse und die für sie jeweils spezifischen Regeln der Bedeutungskonstitution innerhalb historisch variabler Gesellschaften zu beschreiben. Relevant ist dies insbesondere in Bezug auf die – für die Monographie insgesamt konstitutive – Differenzierung zwischen einem wissenschaftlich-»gelehrten« und einem »literarischen« Wissen. Diese werden als differente Systeme modelliert, welche auf Verbindendes und Trennendes hin gleichermaßen zu befragen sind. Die jeweiligen Konstellationen von Literatur und Wissenschaften, welche sich am Leitfaden des verbindenden Themas Traum besonders gut nachvollziehen lassen, unterliegen Alts Ausgangshypothese zufolge selbst historischen Verschiebungen: Der jeweils »vorherrschende Wissensdiskurs« lege fest, »wie selbständig oder unselbständig die Literatur ihre Vorstellungen vom Menschen im Raum des ästhetischen Diskurses vertreten darf« (12).

In den Blick gerückt wird durch Alts Textanalysen schwerpunktmäßig die Bedeutung gelehrten Wissens und wissenschaftlicher Diskurse für die Genese literarischer Traumerzählungen, nur in zweiter Linie und komplementär dazu der umgekehrte Prozeß einer Vereinnahmung literarischer Beispiele für wissenschaftlich-diskursive Zwecke, also die Rückwirkung der Literatur auf die Theorie. Im Horizont des systemtheoretischen Ansatzes und der Differenzierung zwischen wissenschaftlichem und literarischem Diskurs wird dies damit erläutert, »daß der poetische Text die eigene Sprachweise verliert und zum ›Beleg‹ für wissenschaftliche Argumentationsmuster verwandelt wird« (14). »Das poetische Wissen«, so die genauer gefaßte These, »verliert in dem Moment, da es dem Regime der Fiktion entrissen wird, seine funktionale Eigenständigkeit und gerät zum isolierten Textzeugen innerhalb eines fremden Darstellungssystems. Einzig in den Ordnungen der Fiktion kann es ein spezifisch literarisches Verständnis von Traum geben, das in Konkurrenz zu den gelehrten Diskursen zu treten vermag.« (15) Es ist wichtig, sich bei der Lektüre der Monographie diese systemtheoretisch inspirierte (und poststrukturalistischen ebenso wie metaphorologischen Entdifferenzierungen von wissenschaftlichen und literarischen Schreibweisen kontroverse) Grundidee differenter Ordnungen gewärtig zu halten – unbeschadet der Frage nach den Problemen, welche dieser Voraussetzung zufolge die wissenschaftliche Erschließung literarischer Texte mit sich bringen mag, die bei der Darstellung komplexer historischer Zusammenhänge ja ihrerseits auch darauf angewiesen ist, literarische Texte für ihre Erkenntnisinteressen zu vereinnahmen, sie illustrierend und dabei isolierend zu zitieren. Alt kartiert im folgenden ein weites und wichtiges Gelände, das in chronologischer Folge die vielfachen Spuren der Thematik des Traums in der abendländischen Literatur nachvollzieht.

Der erste Teil steht unter dem Leitwort vom »Welttheater der Seele«. Mit Blick auf exemplarische theoretische und poetische Texte wird hier die Traum-Thematik als Beitrag zur Reflexion über Prozesse der Grenzüberschreitung, Transformation und Übersetzung fokussiert. Träume provozieren die Frage nach der

Beziehung zwischen Somatischem und Psychischem ebenso wie die nach der Beziehung zwischen Anwesendem und Abwesendem, Verifizierbarem und Vorgestelltem, Wahrheit und Lüge; und sie werfen gleichermaßen die Frage nach dem, was sie darstellen wie auch die nach ihrer eigenen Darstellbarkeit auf. Der antiken Vorgeschichte neuzeitlicher Traum-Konzepte ist ein erstes Kapitel gewidmet. Hier verbindet sich das medizinische Interesse an Träumen mit der Überzeugung von ihrer prophetischen Bedeutung. Schon bezogen auf diese frühe Phase der theoretischen Modellierung von Traumerfahrungen und ihrer versuchten Integration in »Organisationsmodelle des Wissens« stellt sich die Frage nach der Sprachlichkeit von Träumen, welche Alt unter Orientierung an Luhmann expliziert: Bedeutung gewinne der Traum allein durch seine sprachliche Darstellung, insofern »Sinn nur im aktiven Vollzug von Kommunikationsvorgängen denkbar« sei und allein durch jene Versprachlichung das Traum-Wissen »auf der Grundlage von Plausibilität, Verständlichkeit und Normkonformität kommuniziert« werde (27). Von grundsätzlicher Relevanz ist die in diesem Zusammenhang formulierte doppelte These, daß Träume erstens »in eine Deutungswelt eintreten [müssen], in der sie unter dem Gesichtspunkt ihrer kulturellen Semantik beobachtet werden können«, wenn sie denn als zeichenhaft gelten sollen, und daß diese der Formung und Deutung von Träumen zugrundeliegende Semantik »Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses« sei (29). Bei Platon, Aristoteles und Cicero wird die Beziehung zwischen Traum und Wissen mit Blick auf grundsätzliche, auch späterhin relevante Fragestellungen erörtert; hierzu gehören insbesondere die Sprachlichkeit des Traums, dessen Beziehung zum Gedächtnis sowie die Kritik an den »Lügen« des Traums. Platons Lehre liegt der auch im folgenden relevanten Deutung des Traums »als Produkt einer imaginären Sinnesspiegelung« zugrunde (37); Aristoteles ist, so Alt in Anlehnung an Freud, der erste abendländische »Psychologe des Traums« (39). Spätantike Traumtheorien (Artemidor, Tertullian, Macrobius) setzten sich vertiefend mit der Frage nach der Deutbarkeit von Träumen und entsprechenden Interpretationstechniken auseinander und differenzieren zwischen verschiedenen Spielformen des Traums.

Mit dem Übergang zur Neuzeit tritt die Reflexion über Träume in eine Beziehung zu neuen Ordnungsentwürfen (Kap. II). Am Leitfaden der Frage nach dem Zusammenhang von Körper und Seele sowie nach der menschlichen Spiritualität suchen Gelehrte wie Melanchthon, Cardanus und Bruno, das Wesen des Traums zu erschließen. Traumformen, die nicht allein über somatische oder seelische Bedingungen erschließbar sind, ziehen das besondere Interesse dieser Zeit auf sich; Dämonen können demzufolge Träume beherrschen; diese können aber auch eine »Eilpost Gottes« an den Menschen sein (so Foucault, vgl. 60). Melanchthon etwa argumentiert zugunsten der »Möglichkeit göttlich beglaubigter Träume« (59). Die barocken Nachfolger der Humanisten, wie Fludd, Harsdörfer und Kircher, akzentuieren die Beziehung zwischen Traum und Einbildungskraft und modellieren die Welten des Traums im Zeichen der Leitideen von Ähnlichkeit und Analogie. Im Kontext der Traum-Diskurse zeigt sich, Alts Diagnose zufolge, eine eminente Aufwertung der Imagination. Diese sei zwar schon in der Antike als substanzuell für die poetische Fiktionsbildung betrachtet worden. Doch das

Denken der frühen Neuzeit stehe nunmehr im Zeichen des »Streben[s] nach einer umfassenden Organisation des kulturellen Bewußtseins durch die Leitfigur der Einbildungskraft« (80). Im 17. Jahrhundert begreife sich literarische Darstellung als »Neukonstruktion von Wirklichkeit durch Neukombination ihrer Erscheinungen«; hierin artikuliere sich ein modernen Auffassungen affines »Programm der produktiven Simulation und Vergegenwärtigung alternativer Realitätsversionen« im Zeichen eines ambitionierten Gestaltungswillens (80 f.). Kirchers Metaphernmaschine versinnbildlicht exemplarisch den Prozeß kombinatorischer Schöpfung. Ihre Funktionsweise soll nicht zuletzt die Gesetzlichkeit des Traums nachbilden; die assoziativ aufeinander bezogenen Bilder imitieren »die beziehungsstiftende Arbeit des Träumens« (89). Traum und Theater gehen in der barocken Literatur ein Bündnis ein. Auf dem »Traum-Theater der frühen Neuzeit« inszenieren Shakespeare, Gryphius, Calderón und Weise komplexe Beziehungen zwischen verschiedenen Dimensionen der Erfahrung. In kritischer Absetzung von Iser, demzufolge literarische Strukturen Grundmuster anthropologischen Wissens ästhetisch repräsentieren, betont Alt anlässlich des barocken Theaters der Träume, daß zwischen anthropologischem und literarischem Feld keine schlichte Spiegelungs- oder Abbildungsbeziehung bestehe: Beide Ordnungen seien vielmehr eigengesetzlich, und es gelte daher, ihre Wissensformen differenzierend darzustellen (92). Das Barocktheater erhebt den Traum »zum Sinnbild für die allgemeine Abhängigkeit des Lebens von metaphysischen Steuerungsinstanzen« (101). Zentrale Vermittlungsform des Traums ist dabei die Allegorie (vgl. 101 f.). Shakespeare arbeitet mit prophetischen Träumen und bezieht auf komplexe Weise die »Bühne im Kopf« in seine Dramaturgie ein. Der Liebestraum entwickelt im Barock seine eigene Rhetorik. Marino, Fleming und Hoffmannswaldau stellen im Zeichen »imaginierter Lust« utopische Momente dar. Verknüpft ist die Darstellung einer entsprechend modellierten Traum-Liebe dabei mit poetischer Autoreflexion. Schon bezogen auf diese Epoche läßt sich bilanzierend ein für das literarische Selbstverständnis wie für die Modellierung der Wirklichkeit signifikanter Befund erheben: »Die Literatur sprengt die strengen Grenzen der gelehrten Ordnungen, indem sie zeigt, daß Wachen und Schlafen, Wirklichkeit und Traum nicht scharf zu trennen sind.« (124)

Das Interesse am Traum als einem »geheime[n] Archiv des Wissens« stellt in der gelehrten und literarischen Auseinandersetzung mit Träumen eine thematische Konstante dar, welche Alt im zweiten Teil von der Aufklärung bis in die Literatur der Goethezeit nachzeichnet. Mit der Beziehung zwischen Traum und Vernunft setzen sich die empiristischen wie die rationalistischen Philosophen auseinander, um sich kritisch von vor-aufgeklärten Positionen abzusetzen und vertiefende Erkenntnisse über die Struktur des Bewußtseins zu gewinnen; Alt umreißt die Traumauffassungen von Descartes, Locke, Wolff und Hume, welche eine Zeit repräsentieren, in der die Ordnungen des Wissens ebenso wie die Formen seiner Vermittlung einer tiefgreifenden Umstrukturierung unterliegen. Durchgängig ambivalent bleibt die Beziehung der Aufklärung zu den dunklen und geheimnisvollen Aspekten des Seelenlebens; diese erscheinen als Faszinosum und Bedrohung zugleich. Die Steuerung des Menschen durch Affekte

soll in ein Kontrollsystem eingebunden, das Irrationale depotenziert werden, und insofern steht die Modellierung des Traums durch die Aufklärung zunächst im Zeichen der »Negationen, Zurückweisungen und Verwerfungen«; sie erschließt sich ihren Gegenstand auf dem Weg der Begrenzung und von den Rändern« her, da er den Rationalismus zur Selbstkritik zwingt (129). Träume geraten unter Verdacht, zumal prophetische; sie verlieren ihren Status als Medium des Übersinnlichen, aber auch die tradierten humoralpathologischen Traum-Theorien werden obsolet. In ihrer »Unwahrheit« rückt die Traumillusion in die Nähe des Wahnsinns, wobei diese beiden dem Vernünftigen widersetzlichen Zustände gleichermaßen zum einen eine eigengesetzliche Realität konstituieren, zum anderen aber in ihrer geschlossenen Ordnungsstruktur keinen Ansatz zur kritischen Entlarvung bieten (vgl. 133). Eine differenzierte Modellierung des Spannungsverhältnisses von Traum, Wissen und Selbsterkundung bezeugt sich in der »Erfindung des träumenden Individuums« bei Wieland, Lessing und Diderot. Das Bedürfnis, Träume lesbar zu machen und Traumzeichen zu entziffern, motiviert zwar die Medizin und Anthropologie der Aufklärung, ist aber, wie mit Blick auf Ärzte und Psychologen wie Unzer, Sulzer und Abel konstatiert wird, selbst ein »Traum«. Mit der Erfahrungsseelenkunde als neuem Paradigma tritt in der späten Aufklärung auch die Modellierung und Deutung von Träumen in ein neues Stadium. Maimon, Pockels und Jakob haben daran maßgeblichen Anteil. Goyas berühmte graphische Darstellung des »Traums der Vernunft«, der Monster erzeugt, wird von Alt als »anschauliche[r] Kommentar zu den Beobachtungen der empirischen Psychologie« gedeutet (181): als Darstellung einer ausruhenden Vernunft, welche ein zwar namen- aber nicht bilderloses Grauen hervortreibt; dargestellt sei »das Andere der Vernunft, das der Traum gebiert« (181 f.). Der Betrachter ahnt, daß schon die Wendung vom »Traum der Vernunft« mehrdeutig ist und ebenso als Hinweis auf einen heimlichen Wunschtraum und eine verdrängte Identität mit dem vermeintlich Anderen hindeuten könnte. Die Weimaraner Goethe und Schiller verbindet ihr Interesse an der Beziehung zwischen Träumen und individuellen Lebensentwürfen, am autobiographischen Stellenwert von Träumen und an deren individueller Wahrheit. Aufführungsort des von Goethes frühen Werken dargestellten imaginären Theaters ist die »Schaubühne moderner Individualität« (198). Als Thema dramatischer Darstellung ist der Traum in zweifacher Weise funktionalisiert und codiert: zum einen als dramaturgisches Mittel, zum anderen als Darstellungsform psychischer Dispositionen, das die dem Begriff widerständige Affektwelt der Figuren zur Anschauung bringen soll (vgl. 213). Eng miteinander verknüpft erweisen sich im Zeichen des Grundinteresses an individuellen seelischen Dispositionen die Frage nach der Darstellbarkeit von Träumen und der Darstellbarkeit von individuellen innerseelischen Prozessen *durch* Träume. Herder und Jean Paul funktionalisieren den Traum im Zeichen einer »poetische[n] Metaphysik«, inszenieren Himmelfahrten auf dem Papier und modellieren in Traumerzählungen »Reisen in die zweite Welt«. Alt verdeutlicht, auf welchem breitem naturwissenschaftlich-medizinischen Wissen Jean Pauls Traumdarstellungen beruhen, in welchen es um die Modellierung von Grenzer-

lebnissen, insbesondere um die Aufhebung markierender Grenzen der Wirklichkeit geht (vgl. 232).

Mit der Romantik gewinnt der Traum eine neue Signifikanz, vor allem insofern er in Beziehung zu einer dem Bewußtsein antagonistischen Dimension der Seele gesetzt wird. Anlässlich von Traumerfahrungen und Visionen setzt sich das romantische Ich mit der Frage nach seiner Identität und seinem Status als autonomes Subjekt auseinander – vielfach kritisch: »Die lange Reise durch die Nacht« des Unbewußten beginnt; ihr ist ein dritter Teil gewidmet. Novalis, Tieck, Brentano und Kleist begeben sich schreibend auf den »Weg nach innen« (Kap. III/I). Das Leben Heinrichs von Ofterdingen besitzt insgesamt traumartigen Charakter; für Novalis ist der Traum sowohl unveräußerlicher Besitz des Individuums als auch zugleich Repräsentation der gesamten Welt. Die romantische Naturphilosophie entwickelt in enger Wechselbeziehung zur fiktionalen Literatur explizite Konzepte und Theorien des Traums, auf welche die mesmeristische Lehre sich prägend auswirkt. Schubert, Baader, Carus und Schopenhauer fragen unter diesem Vorzeichen nach dem Stellenwert geträumter Botschaften (Kap. III/I). Die Romantik, so Alt, fülle mit ihrer Deutung des von der Einbildungskraft im Traum Erzeugten als »Material des Unbewußten« das von der spätaufklärerischen Medizin und Anthropologie hinterlassene »leere Zentrum« (263). Zudem spiegle sich in den Traumerzählungen der Romantiker ein spannungsvolles Verhältnis zwischen Prozessen der Ich-Konstruktion und Tendenzen zur neuen Bestimmung seiner Umwelt (263). Unter dem Vorzeichen drohender Ich-Dissoziation, aber auch vor dem Hintergrund der so faszinierenden wie beklemmenden Idee, gerade als Träumender nicht autonom, sondern das Instrument fremder Einflußnahme zu sein, werden romantische Träume oft zu »Angst-Träumen«. Das »Labyrinth der Horrorgeschichten« bei Hoffmann, Shelley, Poe und Stoker illustriert dies an prägnanten Textbeispielen (vgl. Kap. III/II). Komplementär zu Angstträumen gestaltet die romantische Literatur Wunschträume, in denen sich dem Begehren Räume neuer und lustvoller Erfahrungen erschließen – »Gefährliche Paradiese« allerdings, deren Ambivalenzen sich in den Texten Nervals, Baudelaires und noch Lewis Carrolls spiegeln (vgl. Kap. III/II). Wichtige literarische Texte des 19. Jahrhunderts reflektieren Prozesse der Entdifferenzierung von geträumter und wachend erfahrener Wirklichkeit und die Entmächtigung von Urteilskraft und Verstand. Die Literatur der Moderne steht seitdem im Zeichen des Gedankens, daß dort, »[w]o die vertrauten Grenzwälle, die menschliche Unterscheidungsroutinen errichtet haben, niedergerissen sind, [...] der Traum zur Metapher des Zweifels an der Stimmigkeit unserer Wirklichkeitskonstruktionen« wird (305).

Mit der Entstehung der Psychoanalyse gehen Literatur, Psychologie und Anthropologie neue bzw. vertiefende Interessensbündnisse ein. Scherner, Volkelt und Freud thematisieren den Traum im Kontext ihrer wissenschaftlichen Modellierung des Unbewußten (vgl. Kap. III/III). Dieses rückt als neues Ordnungssystem an die Stelle der älteren metaphysischen und rationalistischen Bezugshorizonte. »Der Traum verläßt das Exil, in das er seit dem Cartesianismus geraten war, und erlangt den Charakter eines autonomen Erkenntnisobjekts.« (315) Die

»Schreibkunst der Seele« rückt im Zeichen der Rezeption psychoanalytischer Theorien ins Zentrum des literarischen Interesses der (vorletzten) Jahrhundertwende. Hofmannsthal, Thomas Mann, Schnitzler und Kafka werden hierdurch beeinflusst (vgl. Kap. III/III), und der Surrealismus verschreibt sich dem primären Ziel, durch die Kunst des automatischen Schreibens die »ungehobenen Schätze des Traums« zu bergen (363). Charakteristisch für die Literatur des 20. Jahrhunderts ist die enge Wechselbeziehung zwischen Modellierungen des Traums und poetologischen Reflexionen. Für Musil verweisen die Bilder des Traums auf eine »gleitende Logik der Seele« (*Der Mann ohne Eigenschaften*), die sich auch in der poetischen Technik gleichnishafter Rede manifestiert; Traum, Gleichnis und poetische Logik ermöglichen den literarischen Gegenentwurf zum Faktischen und stehen insofern im Dienst des vielberufenen Möglichkeitssinns. Die Poesie – so läßt sich mit Alt bilanzieren – ist selbst ein »Gedächtnis der Träume« (373). Sie hat selbst einerseits an der Modellierung von Träumen Anteil, wird andererseits aber auch unter Orientierung an diesen modelliert. »Die Geschichte des Traums ist aufgehoben in den ständigen Metamorphosen seiner Theorie und den Vexierspielen der Literatur, die seine imaginären Szenerien beschreibt.« (373). Das anthropologische Wissen, so wird im abschließenden Kapitel nochmals hervorgehoben, ist Bestandteil einer kulturellen Ordnung, welche darauf beruht, daß Erfahrungen in Modelle überführt werden. Diese beruhen für Alt ihrerseits auf Versprachlichungsprozessen, welche Differenzierungsarbeit leisten und Mittelbarkeit herstellen.

Alts Studien zur theoretisch-wissenschaftlichen und literarischen Modellierung des Traums in ihrer komplexen Beziehung zu Konzepten der Erfahrung und schöpferischen Imagination, der Sinnstiftung und Sinndeutung, dürfen für sich ohne jede Einschränkung das vielleicht altmodisch klingende, als Ausdruck des Respekts bislang aber wohl durch kein neudeutsches Wort ersetzbare Prädikat der Gelehrtheit beanspruchen. Sie erschließen dem Leser einen historisch wie hinsichtlich seiner Themen sehr weitläufigen Raum, welcher auf souveräne und nachvollziehbare Weise vermessen wird. Die theoretischen Prämissen der Auseinandersetzung mit dem Traum und seiner diskursiven Verortung, insbesondere die systemtheoretisch inspirierten methodischen Grundannahmen, werden in wünschenswerter Transparenz und im Zeichen durchgängiger Selbstreflexion dargelegt. Exemplarisch demonstriert Alt die enge Verflechtung der Geschichte literarischer Darstellungsformen mit der Geschichte philosophischer und wissenschaftlicher Theoriebildung, insbesondere im Zeichen anthropologischer Erkenntnisinteressen. Indirekt demonstriert wird damit nicht zuletzt die Zuständigkeit und Kompetenz der Literaturwissenschaft für die Selbstreflexion des Wissens in systematischer und historischer Perspektive. Ein Namensregister hilft dem Leser bei der Navigation durch die komplexen Themen der Monographie. Daß die Anmerkungen mit ihren vielfachen vertiefenden und weiterführenden Hinweisen separat in einem Anhangsteil abgedruckt sind, und dies noch dazu jeweils kapitelweise neu durchnummeriert, zwingt zu lästigem Suchen und Blättern.

Monika Schmitz-Emans

Mieke Bal: *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2002. 370 Seiten.

Seit einer ihrer ersten umfangreichen theoretischen Untersuchungen aus dem Jahr 1985 befaßt sich Mieke Bal mit Konzepten der Narratologie, mit der Wissenschaft vom Erzählen, wobei sie nicht etwa gattungsspezifischen Fragen, sondern grundsätzlich dem Modus der »kulturellen Kraft« des Erzählens in unterschiedlichen Bereichen, wie einer Narratologie des Sammelns oder einer photographischen Lektüre Prousts nachspürt. Die Literaturtheoretikerin Bal kennt keine disziplinären Berührungängste und sucht unter dem übergreifenden Forschungsfeld der Kulturanalyse literaturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Themen und Problembereiche miteinander zu verbinden. In dem von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef herausgegeben Band *Kulturanalyse* enthalten zehn Essays der niederländischen Professorin, die in Amsterdam und in Cornell lehrt, grundlegende theoretische Überlegungen und ein facettenreiches Spektrum von Einzelanalysen und überwinden das Dilemma oftmals unvermittelbarer Forschungsansätze. Vor dem Hintergrund dekonstruktivistischer und ideologiekritischer Positionen spannt sich der Bogen der Essays von einer Narratologie des Sammelns sowie der Rhetorik und Semiotik des Ausstellens über eine photographische Lektüre Prousts bis zu Fragen nach dem Zusammenhang von Performativität und Subjektivität, um schließlich bei der Problematisierung des Begriffs der Intention zu enden.

Die Praxis von Bals *Kulturanalyse* ist im wesentlichen komparatistisch und interdisziplinär ausgerichtet. Im ersten Essay des Bandes, der den programmatischen Titel trägt »Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den ›cultural studies‹ zur Kulturanalyse«, plädiert sie für die Entwicklung einer Methodologie, die vor allem den Gegensatz von *les anciens* und *les modernes* zugunsten einer produktiven Spannung zwischen diesen beiden Polen überwindet. Als übergreifende Gegenstände der Kulturanalyse hebt Bal die Arbeit an drei Feldern hervor, die sie als Begrifflichkeit, Intersubjektivität und kulturelle Prozesse umreißt (17). Einer ihrer wichtigsten Fokalisationspunkte ist die Entwicklung einer visuellen Poetik, die sich mit Begriffen wie ›Ikonzität‹, ›Exposition‹ und ›Deixis‹ in der analytischen Arbeit auf die Wanderschaft begibt (28). Die Arbeit mit nomadisierenden Begrifflichkeiten erweist sich in konkreten Anwendungszusammenhängen der literarischen, kunsthistorischen oder kulturtheoretischen Ausrichtung oftmals als prekär, da sie in unterschiedlichen Reflexionskontexten unscharf werden. Dies ist jedoch keineswegs bei Mieke Bal der Fall. Im Gegenteil: Bals besondere Qualität zeigt sich in der außerordentlichen Präzision, die ihre interdisziplinäre Verwendung analytischer Kategorien aus divergierenden Kontexten und Wissenschaftstraditionen auszeichnet. Ihre detaillierte Untersuchung des American Museum of Natural History (73-116) beispielsweise verknüpft zuvor herausgearbeitete Schlüsselbegriffe wie Exposition und Performanz und vernetzt auf diese Weise »auf- oder ausführende Kunst mit der analytischen Philosophie oder Sprechakttheorie« (33). Daher gelingt es der Autorin in beste-

chender Weise, Einsichten in den Zusammenhang zwischen Gesten des Zeigens und Ausstellens als Teil eines diskursiven Aktes zu vermitteln. In ihrer Argumentation wird herausgestellt, auf welche Weise im amerikanischen Museum des 19. Jahrhunderts die Alterität von exotischen Tieren und fremden Ethnien im Verhältnis zur westlichen Kultur festgeschrieben wird. Daran knüpft die Autorin eine ideologiekritische Perspektivierung, die in eine postkoloniale Kritik an einer im 19. Jahrhundert entwickelten Museumsrhetorik mündet. Wie sehr Bals theoretische und methodische Überlegungen in konkrete Untersuchungszusammenhänge und Einzelanalysen eingebunden sind, zeigt sich auch dann, wenn sie verschiedene Kunstwerke aus unterschiedlichen Epochen gegenüberstellt. Besonders eindrucksvoll ist der Vergleich zwischen Berninis *Hl. Theresa* und Louise Bourgeois' *Femme Maison* (224-262), die keinesfalls Gefahr läuft ahistorisch zu werden, sondern ihre Gegenstände in eine neue performative Relation zueinander setzt. In ihrem »Plädoyer gegen den Begriff der Intention« (295-334) kommt Bal abschließend wieder auf die mitgewanderte begriffliche Dimension des Narrativen zu sprechen, die als »Gegenmittel« zur Rede von der Intention (298) anhand zeitgenössischer Installationskunst fruchtbar gemacht wird. Ohne in die Bewegung eines hermeneutischen Zirkels zu verfallen, sucht sie der Sprache der Bilder und den Geschichten des Visuellen in einer »piktoralen Narrativität« (322) nahezu kommen, um schließlich die »Unentbehrlichkeit des Narrativen« für die subjektiven Aneignungsmöglichkeiten eines Kunstwerkes herauszustellen.

Mieke Bal entwirft gleichwohl in *Kulturanalyse* keine umfassende und allgemeinverbindliche (Neu-)Orientierung der Kulturwissenschaft, in der Kunst- und Literaturwissenschaft sinnvoll integriert wären. Tatsächlich gründet ihr Erfolg auf sogenannten »Mini-Theorien« (336), wie auch die beiden Herausgeber im Nachwort zu den Essays konstatieren. Der Nutzen einer ubiquitären Methodik und eines entsprechenden (inter)disziplinären Metaprogramms für die Geisteswissenschaften wäre grundsätzlich ohnehin fragwürdig. Bals kulturwissenschaftlicher Ansatz läßt sich aber auch aus einem anderen Grund nur bedingt als methodologische Grundlage komparatistisch ausgerichteter Geisteswissenschaften ausweiten. Der Erfolg dieses Verfahren ist zweifelsohne der außergewöhnlichen analytischen und theoretischen Brillanz von Mieke Bal zu verdanken, einem Niveau, das sich weder einfach übertragen läßt, noch allzu häufig anzutreffen ist.

Annette Jael Lehmann

Weitere Bücher von Mieke Bal (Auswahl):

Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, Toronto (Toronto University Press) 1985. (Neuausgabe 1995)

Reading ›Rembrandt‹: Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge (Cambridge University Press) 1991.

Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis, New York (Routledge) 1996.

Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Main, Leipzig (Insel) 2002. 647 Seiten.

Dieter Borchmeyer, Germanist und Theaterwissenschaftler in Heidelberg, legt hier die Summe seines Nachdenkens über Richard Wagner vor. Vorausgegangen war 1982 *Das Theater Richard Wagners* mit dem Untertitel *Idee - Dichtung - Wirkung* (431 Seiten, Reclam, Stuttgart, inzwischen vergriffen). Was an der neuen Monographie sofort als maßgebend ins Auge springt, ist ihre Gliederung in zwei Teile, von denen der erste Wagners dramatische Werkstatt in ihrer Produktion chronologisch vorführt, und deren zweiter die »Beziehungsfelder« benennt und darstellt. Mit dem Begriff des Beziehungsfeldes gelingt dem Verfasser eine vorbildliche Lösung eines alten Dilemmas. Wie ist eine Œuvre-Monographie anzulegen, die chronologisch vorgeht, ohne dabei auf Exkurse zu verzichten, welche die große Linie zerstören würden? Die Lösung hat ihr Stichwort im Begriff des Beziehungsfeldes. Der Verfasser versteht darunter Vorbilder und Gegenbilder Wagners, also die Arena der geistigen Auseinandersetzung, in welche die dramatische Werkstatt eingelagert ist: Vorfelder, Umfelder, Wirkungsfelder. Das sind zeitliche Markierungen, die sich aus der Schaffenspsychologie, dem Einfluß auf Wagner, und der Rezeptionspsychologie, dem Einfluß Wagners auf andere, ergeben. Man könnte sagen, der zweite Teil kreist mit seinen Beziehungsfeldern den ersten Teil, der Wagners Werkstatt zum Zentrum hat, ein. Der ideale Leser dieser Monographie hätte nach der Lektüre auch des zweiten Teils zum ersten Teil zurückzukehren, denn dann läßt die »Werkstatt« ihr Durchsetzungsvermögen und ihr Traditionsbewußtsein erst vollständig erkennen.

Fragen wir also zunächst: Was sind das für Realitäten, welche die vom Verfasser benannten Beziehungsfelder bestimmen. Es sind insgesamt zehn. Am Anfang steht »Wagner und Goethe« als das »Europäische auf deutsch«. Es folgt Schillers *Jungfrau von Orleans* als »Wagners dramatischer Prototyp«. Danach: Wagner und Heine als feindliche Brüder sowie Grillparzer als Antipode Wagners. In König Ludwig II. und Wagner begegnen sich zwei Anomalien, während die Gleichzeitigkeit von Wagner und Bismarck als eine »epochale Unbeziehung« untersucht wird. Mit Nietzsches Wagner-Kritik wiederum rückt eine epochale Beziehung ins Zentrum. Literarisch im engeren Sinne bleiben die Ausführungen zur Antwort Thomas Manns auf Wagner: *Joseph und seine Brüder* als Parallelaktion zu Wagners *Ring*. Franz Werfels »Roman der Oper«, *Verdi*, wird zum Anlaß genommen, das darin gegebene Zivilisationsporträt der Oper als Veranschaulichung des Antagonismus Wagner - Verdi vor Augen zu führen. Werfels *Verdi* sei »wohl fast der einzige spezifisch musikologische Roman vor Thomas Manns *Doktor Faustus*« (508). Das letzte der Beziehungsfelder betrifft Franz Wilhelm Beidler, Wagners »verlorenen Enkel«, wie er sich selber nannte, Sohn Isolde Beidlers, der ersten Tochter Wagners und Cosima von Bülows. Beidler lebte von 1901 bis 1981 und hat mit seinem Buch *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos* sowohl das Interesse Thomas Manns als auch das des Wagner-Biographen Ernest Newman geweckt. Neu herausgegeben wurde es 1997 vom Verfasser, der im Leben Beidlers »auf beispielhafte Weise die deutsche Geschichte des ver-

gangenen Jahrhunderts« gespiegelt sieht, mit Beidler »als Kind auf Cosima Wagners Schoß sitzend, im Alter mit Christa Wolf korrespondierend« (534).

Im Koordinatennetz dieser Beziehungsfelder wird, ihm vorausgehend und es bedingend, Wagners »Werkstatt« rekonstruiert: als erster und umfangreichster Teil dieser Monographie (21-334), der, wie der Verfasser in seinem Vorwort betont, »ein Gesamtbild von Wagners dramatischem Werk [...] aus literatur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive, in diachronischer und synchronischer Betrachtungsweise«, entwirft (13). Der Untertitel *Ahasvers Wandlungen* spiele »vor allem auf die Tatsache« an, »daß Wagner die Gestalt des nicht sterben können, ewig unbehausten Wanderers als Existenzsymbol seiner selbst und seines Künstlertums angesehen hat« (13). Mit solcher Präambel wird zweierlei klargestellt. Es handelt sich nicht um eine musikwissenschaftliche Monographie, sondern um »literatur- und theaterwissenschaftliche Perspektiven«. Und: als »Ahasver« apostrophiert, wird Wagner eine objektive Affinität zu manchen Traditionen jüdischen Denkens zugesprochen. Damit wird eine Diskursebene programmiert, die ganz und gar über dem rein Musikologischen wie auch über allem aktualisierend Politischen verläuft. Das Phänomen Richard Wagner kommt offensichtlich in keiner Disziplin zur Ruhe. Mit einem Wort: es geht dem Verfasser darum, die regelrecht magische Wirkung dieses künstlerischen Œuvres über die »dramatische« Werkstatt zu begreifen, nämlich über die Virtuosität der Verständnislenkung

Dem *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, dem *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* ist jeweils ein ganzes Kapitel gewidmet, während Wagners Frühwerk von der *Hochzeit* bis *Rienzi*, einschließlich der »vorkanonischen« Jugendopern, der Fragmente und der »unvertonten Opern«, in den beiden Eingangskapiteln zusammengefaßt wird. Das Vorgehen des Verfassers sei an *Tristan* demonstriert. Es ist durch und durch »komparatistisch«, sei es auf genetischer oder typologischer Ebene, wobei sich biographisches Wissen mit historischem vermischt: im Namen einer »kritischen Historie«. Überzeugend und treffsicher wird ausgeführt, daß der Liebestod im *Tristan* eine »im Geiste Schopenhauers gegen Schopenhauer gerichtete Botschaft« enthält (217). Wenn für Schopenhauer der Eros »Selbstsucht« bleibt und er ihm die Liebe als Caritas entgegensetzt sowie den Tod als »die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein« bestimmt, so befreie Wagner mit der symbolischen Identität von Liebestrank und Todestrank den Eros vom Vorwurf der Selbstsucht. Zum Zeichen dafür tauschen Tristan und Isolde die Identität. Isolde: »Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!« Tristan: »Du Tristan, / Isolde ich, / nicht mehr Tristan!« Solcher Tausch wird im Tod zur einzigen Identität – die Liebe im Tod, der Tod in der Liebe als »die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein«. Die geleistete Abgrenzung der Konstruktion Wagners vom Eros-Begriff Schopenhauers wird begleitet vom Hinweis, daß die Identität von Liebestrank und Todestrank »aus der Tradition des Tristanstoffs« nicht ableitbar sei (216). Wagners dramatische Werkstatt ist auf Abgrenzung aus. Make it new! Isolde als »verkaufte Braut«, die von Tristan König Marke wie eine Ware präsentiert wird, liefert die Assoziationen zu ähnlichen Konstellationen in anderen Opern Wagners, wodurch die spezielle Lösung

im Tristan ihr unverwechselbares Profil erkennen läßt (223-230). Dem poetologischen Faktum des Einzeltexts liefert der Verfasser die Parallelen intra-Œuvre: die Verdinglichung der Frau als das Musterbeispiel der »verkehrenden Macht« des Geldes – auch Karl Marx stimmt hier zu. Damit werden jene kapitalistischen Strukturen beschworen, aus denen der Liebestod Tristans und Isolde der gelungene Ausbruch ist. Meine Demonstration der Auslegungsmethode des Verfassers in Wagners »dramatischer Werkstatt« sei hier abgebrochen.

Es sei abschließend noch ein Beziehungsfeld vor Augen gebracht, das eine besondere Exemplarik hat: Schillers *Jungfrau von Orleans* als Wagners dramatischer Prototyp (353-371). Bei der Erörterung von Beziehungsfeldern zentriert sich das Interesse des Verfassers nicht in einer der Opern Wagners. Vielmehr werden, was die Vorbilder betrifft, die maßgebenden Reflexionsfiguren vorgeführt. Mit Bezug auf Schillers *Jungfrau von Orleans* stellt Wagner Überlegungen zur »ideal-pathetischen« Tendenz der Oper an, betont die Musikalität gerade dieses Werks, das Thomas Mann später in seinem *Versuch über Schiller* als »Wort-Oper« charakterisieren wird. Wenn die Gestalt der Schillerschen Jungfrau Züge mit Elsa, Brünnhilde und Isolde gemein hat, so hat Wagner selbst Jeanne d'Arc ausdrücklich mit Parsifal verglichen, denn beide seien – »mit diesem Gott in sich« – der »Sinnenlust auf ewig durch einen großen Eindruck entrissen« (358). Der Verfasser geht auf die Unvereinbarkeit von Liebe und Sendung ein, wie sie Wagner mit Blick auf Schillers *Jungfrau von Orleans* erörtert und dabei die Liebe der Jungfrau zu Lionel als unwahr rügt, weil die Gestalt Lionels in der Überlieferung fehle. Der Verfasser macht sich dann an die Rechtfertigung dieser Liebe: aus dem Geiste der Musik. Johannas großer Monolog nach der Lionel-Szene sei weit mehr als eine bloß gedankliche Reflexion des Vorgefallenen: er gleiche vielmehr einer Opernszene, sei von Schiller so angelegt, daß er »als Melodrama zwischen Schauspiel und Oper« stehe (363). Überdies habe Schiller in seiner Vorrede zur *Braut von Messina* Überlegungen über den Gebrauch des Chors in der Tragödie vorgenommen, die für Wagners Theorie des antiken Chors und seiner Ablösung durch das moderne Orchester eine bedeutende Rolle spielten. Kurzum: Schiller unterwegs zur Oper. Hinter dieser geschichtlichen Entwicklung steht aber ein systematisches Argument: Schillers Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797, worin jener seine Hoffnung auf eine »Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung« durch die Oper erläutert. Auf dem Wege der Oper könne sich »das Ideale auf das Theater stehlen«. Es geht Wagner um die Befreiung der Bühne von der gemeinen Realistik. Das Medium dieser Befreiung ist die Musik. Wagner sieht seine Oper mithin als die Realisierung der Musikalität der *Jungfrau von Orleans* in ihrem zur Dominanz gebrachten idealen Pathos. Die intelligiblen Charaktere eines Schiller werden erst im Medium der Oper eines Wagner kategorisch davor geschützt, mit empirischen Personen verwechselt zu werden. Das Beziehungsfeld Schiller – Wagner, wie es im zweiten Kapitel des zweiten Teils erörtert wird, scheint mir der poetologische Fokus der gesamten Monographie. So bleibt nur noch die Feststellung, daß es dem Verfasser mit seiner tief sinnigen und doch immer kurzweiligen Darstellung gelungen ist, uns das Phänomen Richard

Wagner absichtsvoll nicht als Ohrenschmaus, sondern als Gedankenschmaus zu präsentieren.

*Horst-Jürgen Gerigk*

Carlo Brune: *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften / Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 450). 304 Seiten.

Roland Barthes gehört zu den originellsten und folgenreichsten Literaturtheoretikern der jüngeren Vergangenheit und – mit Blick auf die anhaltend produktive Rezeption seiner Schriften – der Gegenwart. Gleichwohl sind – wie Carlo Brune zu Recht anmerkt – im deutschen Sprachraum Versuche einer panoramatischen Würdigung seines Gesamtwerks bisher nur gelegentlich unternommen worden (etwa durch Ottmar Ette, 1999), und Brunés vorliegende, von Detlef Kremer betreute Dissertationsschrift, leistet einen Beitrag zur Kompensation dieses Defizits. Sie versteht sich selbst als »Protokoll einer Barthes-Lektüre« (Brune, 19), welche sich durchgängig und erfolgreich darum bemüht, dessen Schriften dem Leser nicht allein inhaltlich, sondern auch in ihrer spezifischen Diktion, ihrem charakteristischen Denk- und Schreibgestus näherzubringen. Barthes hat keine geschlossene oder gar systematische Text- und Literaturtheorie vorgelegt. Seine einzelnen Texte markieren Stationen einer – freilich kontinuierlichen und insofern kohärenten – Denkbewegung. Was sie über rekurrente thematische Interessen hinaus zusammenhält, ist vor allem ihr sprachlicher Grundgestus. Brune charakterisiert diesen treffend als »die sich an literarischen Schreibtechniken orientierende Form einer beweglichen und instabilen Präsentation«, welche zu einer »Verschränkung von Wissenschaft und Literatur« führe (18; vgl. u. a. auch 201). Mit dieser Besonderheit des Bartheschen Profils als Schriftsteller verschränkt erscheint die von seinen Schriften selbst immer wieder konturierte und reflexiv erörterte grundsätzliche Frage nach Formen und Funktionen literarischer Schreibpraktiken im gesamtgesellschaftlichen Kontext, einer »als Zeichensystem verstandenen Gesellschaft« (19). Wiederum eng mit dieser Frage verbunden ist zum einen die nach der Aufgabe des Lesers, des Literaturkritikers und -theoretikers, zum anderen die nach dem Schriftsteller selbst, der als paradigmatischer Zeichenbenutzer modelliert wird. In kritischer Auseinandersetzung mit dem Konzept des souveränen Autor-Subjekts reflektiert Barthes anlässlich des literarischen Schreibens immer wieder den »Status von Subjektivität jenseits bewußtseinsphilosophischer oder psychologischer Herleitungen« (19). Gerade hier entspinnt sich ja eine fruchtbare, wenn auch nicht im Sinne völliger Kongruenz zu deutende wechselseitige Rezeption von Barthes und Michel Foucault. Komplementär zur Reflexion über die Instanz des Schreibenden rückt die Tätigkeit der Lektüre ins Zentrum des Interesses. Barthes modelliert und erwartet als Schriftsteller von den eigenen Lesern einen produktiven Umgang mit dem Text,

durch welchen die Differenz zwischen *écriture* und *lecture* relativiert und tendenziell eingeebnet wird, insofern die Rezeption von Texten in der Produktion neuer Texte für ihn ihre konsequente Fortsetzung findet. Dies setzt aus seiner Sicht voraus, daß der gelesene Text nicht als statischer Sinnträger, sondern als Katalysator von Sinnentwürfen betrachtet wird, nicht als in sich geschlossenes Ganzes, sondern als Konglomerat gegeneinander verschiebbarer, umschichtbarer und endlos neu arrangierbarer Partikel.

Barthes setzt bei der ersten und grundlegendsten Frage der Literaturtheorie an: bei der nach dem Wesen der »Literatur«, ihrer Unterscheidbarkeit von anderen Diskursen und ihrer Beziehung zur gesellschaftlich-historischen Welt. Er erörtert das sich hier erschließende Problemfeld als Semiotiker, für den der literarische Zeichengebrauch in einem komplexen Verhältnis zu allgemeineren Bezeichnungs- und Zeichendeutungsprozessen, deren Voraussetzungen und Konsequenzen steht. In einem grundlegenden Kapitel (Kap. 2) legt Brune die Barthesche Semiologie in ihren Grundzügen dar und stellt die in Barthes *Leçon* konturierte literaturtheoretische Kernidee heraus: »Literarische Semiosis [...] verweist implizit zurück auf die jeder Signifikation zugrundeliegende Leere des ›reinen‹ Signifikanten, indem sie den Bedeutungsprozeß im Fluß hält.« (25). In *S/Z* wird korrespondierend damit deutlich, worin die literarische Subversionsarbeit bezogen auf vermeintlich stabile außerliterarische Zeichenordnungen besteht: »Die sich über das Oppositionsprinzip konstituierenden und vom Gesellschaftsvertrag sanktionierenden Klassifizierungen auf der paradigmatischen Ebene werden in eine metonymische Austauschbewegung überführt und so die gesellschaftlich fixierte Sprachökonomie über eine ›entregelte (pandemische) Zirkulation der Zeichen« [...] zum Zusammenbruch gebracht.« (Brune, 25). Hier – dies sei ergänzend angemerkt – steht Barthes der von Vertretern verschiedener Avantgarden favorisierten Poetik der Abweichung und der Konventionsverletzung denkbar nahe, welche sich von der Verletzung sprachlicher Normen eine Entautomatisierung verfestigter Sprech- und Denkprozesse versprochen. Daß auf der Basis des skizzierten Literaturverständnisses für Barthes Literatur eine eminent politische Dimension besitzt, ist ebenso evident wie die Konsequenz, daß das durch den literarischen Text dokumentierte und neuerlich provozierte »Spiel mit den Zeichen« den Literaturwissenschaftler und Semiologen selbst zum »Künstler« werden läßt (vgl. 27). Durchgängig prägend für Barthes ist das theoretisch postulierte und praktisch (schreibend) umgesetzte Streben nach einer Aufhebung von Fixierungen, einer Verflüssigung von Ordnungsmustern und begrifflichen Konstrukten (dazu 37).

Die Anordnung der folgenden Kapitel folgt der Chronologie der Entstehung der Bartheschen Schriften. In dem Band *Le Degré zéro de l'écriture*, der Texte aus den Jahren 1947-1950 zusammenfaßt sind, dokumentiert sich unter anderem Barthes' Auseinandersetzung mit Sartre und dem Konzept einer engagierten Literatur (Kap. 3). Bestrebt, der Literatur einerseits in ihrer politisch-gesellschaftlichen Dimension gerecht zu werden, sie andererseits aber nicht funktional oder gar deterministisch (als bloßes Abbild sozialer Gegebenheiten) zu betrachten, entwickelt Barthes seinen Begriff der »écriture«, mit dem er die Beziehungen zwi-

schen ideologischen Systemen und Textstrukturen in den Blick rückt, ohne einseitige Bedingungsverhältnisse zu suggerieren (vgl. 59). Ihre kritischen Funktionen erfüllt die Literatur im Prozeß der Verschiebung und Verflüchtigung sprachlicher Ordnungen, welche mittelbar auch auf den öffentlichen Sprachgebrauch zurückwirken. Ergänzend zur »gravitätischen«, überhöhten Literatursprache und zur poetischen Sprachzerstörung entwickelt Barthes die Idee einer »écriture blanche«. An die Stelle der Utopie tritt in der Literatur die »Atopie«, charakterisiert durch ständige Sinnverschiebungen. Ihr korrespondiert die vielberufene »Lust am Text« (vgl. 73).

Die folgenden Kapitel gelten den »Akte[n] der Zerstörung« einer gefrorenen Sprache« (so der Kapitelname) in Barthes' *Mythologies* (Kap. 4), der Beziehung zwischen »Literarische[r] Subversion und Subversion des Literarischen« (Kap. 5; zu *L'activité structuraliste, Critique et vérité, La métaphore de l'œil* und *Introduction à l'analyse structurale des récits*), dem Themenkomplex »Spuren-Lese« und »Lektüre als produktive Schreibpraxis« (Kap. 6; zu *S/Z*), den »Körper- und Schreibdynamiken in *Le Plaisir du texte*« (Kap. 7) – einem zentralen Themenkomplex, insofern für Barthes in der körperlichen Gestik des Schreibens sogar eine spezifische Wiederkehr des Autors erfolgt: des Autors nicht als moralische Person, sondern als unverwechselbarer, einzigartiger Körper (vgl. Brune, 215 ff.). Weitere thematisch gewichtige Kapitel gelten der Bartheschen Topik der Liebe, seinem »Liebes-Theater« (Kap. 8; zu *Fragments d'un discours amoureux*) sowie schließlich der Beziehung zwischen Sprache und Subjektivität bei Barthes, der Frage nach den Möglichkeiten autobiographischen Schreibens nach dem deklarierten »Tod des Autors« und nach dem Status geschriebener und gelesener Spuren nach dem körperlichen Tod. In diesem Zusammenhang sieht und erörtert Brune insbesondere das mit anhaltender Intensität rezipierte letzte Buch von Barthes über die Photographie: *La chambre claire* (Kap. 9).

Indem die Monographie Brunens einerseits dem Gedanken verpflichtet ist, Barthes' Konzept einer konstruktiven Lektüre im Zeichen eines zwischen Literatur und Wissenschaft kategorial nicht differenzierenden Schreibens gerecht zu werden, andererseits aber eine komplexe wissenschaftliche – und d.h. am Ideal der Sachgerechtigkeit ausgerichtete – Orientierungsarbeit über Barthes' *Œuvre* darstellt, zeugt sie von einer Gratwanderung. Diese gelingt auf überzeugende – und, was den literaturtheoretischen Ertrag angeht, sehr instruktive Weise. Denn Brune weiß auf geschickte Weise Nähe zu den erschlossenen und kommentierten Texten mit konstruktiver Distanz zu verbinden; er identifiziert aus der Überschau die Bartheschen Kernthemen sowie Grundzüge des Bartheschen Denkens und Schreibens und hält dieses Verbindende und Umgreifende präsent, während er interpretierend den von den jeweils einzelnen Schriften gewiesenen Spuren folgt. Dabei werden auch und gerade Brüche herausgearbeitet, drohende »Sackgassen« und »blinde Flecken« (19) aufgezeigt, welche Barthes, so Brune, durch seine durchgängige »Lust am Anfang«, am Neuanfang, vermeide oder doch kompensiere. Diese Lust am ständigen Neuanfang verbindet Schreibende und Leser und nähert sie bis zur Ununterscheidbarkeit einander an.

Zu den vielfachen interessanten Beobachtungen, welche sich im Zuge von Brunos Barthes-Lektüre ergeben, gehört die einer bemerkenswerten Affinität zu thematischen Interessen, theoretischen Reflexionen und Positionen der deutschen Romantik, die Barthes selbst jedoch nicht namhaft macht, insofern er Novalis nur dreimal am Rande und Autoren wie Friedrich Schlegel, Hoffmann, Tieck u. a. überhaupt nicht erwähnt. Brune hingegen stellt wichtige Anschlußstellen heraus. Zu nennen ist insbesondere die kritische Abrechnung mit der Instanz des sich selbst transparenten Ichs in der vermeintlichen Rolle des souveränen Zeichenbenutzers – eine sprachreflexiv motivierte Kritik, welche bereits in der Romantik zu der These provoziert hatte, es sei nicht allein das Ich, welches sich der Sprache bediene, sondern es verhalte sich zugleich auch umgekehrt (vgl. hierzu 35). Eine Parallele zwischen romantischer Poetologie und Bartheschen Reflexionen besteht auch bezogen auf die kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept des Subjekts als Individuum: Schon die Literatur der deutschen Romantik thematisiert Prozesse der Selbstvervielfachung auf eine Weise und in einer Metaphorik, welche bei Barthes aufgegriffen wird, etwa im Bild des Ichs, das sich im Kaleidoskop multipliziert und zugleich in eine kreisende Bewegung versetzt wird (vgl. 251). Barthes – dies wird aus verschiedenen Anlässen evident – ließe sich als Kronzeuge für die These aufrufen, »daß der Romantik eine immense Bedeutung in der Herausbildung von konstitutiven Paradigmen ästhetisch-literarischer Modernität zukommt« (19).

Eine sinnvolle Entscheidung Brunos ist es gewesen, die Belegzitate aus den Schriften von Roland Barthes sowohl in französischer Originalfassung als auch in einer deutschen Übersetzung zu präsentieren, nicht nur, weil es ihm darum geht, die Bedeutung Barthes' für die zeitgenössische Text- und Literaturtheorie auch im deutschen Sprachraum nachträglicher als bisher ins Bewußtsein zu rücken. Die Gegenüberstellung von Übersetzungen und Originalzitate ist zudem mehrfach Anlaß, auf mißlungene, entstellende oder verkürzende Übersetzungen in den deutschen Barthes-Ausgaben kritisch hinzuweisen und hier korrigierend zu verfahren (vgl. u. a. 92, Anm. 46). Diese Monographie zu Barthes zeichnet sich durch sachliche Komplexität ebenso aus wie ihr Verfasser durch sein Talent zur stilistisch klaren und sachlich erhellenden Übersetzung Barthescher Sprache in die eigene und die des Lesers. Einzelne stilistische Turnübungen, die der Komplexität des Gegenstands und gewissen vom dargestellten Diskurs ausgehenden Kontaminationseffekten geschuldet sein mögen, seien da nachsichtig registriert (vgl. etwa 91: »Die sprachliche Stillstellung der von historischen Kontingenzen determinierten ›Gemachtwordenheit‹ des durch den Mythos funktionalisierten Gegenstandes der Objektsprache [...]«). Brunos Buch bietet nicht nur eine Grundlage zur künftigen vertiefenden Auseinandersetzung mit Barthes, sondern zugleich einen kompakten Beitrag zur Aufarbeitung der rezenten Geschichte der Literaturtheorie und Literatur.

*Monika Schmitz-Emans*

Angelika Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, Berlin (Erich Schmidt) 2000. 259 Seiten.

Jüngst hat Angelika Corbineau-Hoffmann eine Einführung in die Komparatistik vorgelegt, die für sich in Anspruch nimmt, sich von vorausgegangenen Darstellungen des Fachs nachdrücklich zu unterscheiden (7), und bemüht ist, Studienanfänger auf innovativen Wegen in das Studium der Komparatistik zu geleiten. Eine Einführung in die Komparatistik erweckt erwartungsvolles Interesse, besonders, wenn sie in einer Zeit erscheint, da sich das Fach an den Universitäten durch Hochschulreformbemühen und ein vermehrtes Nachdenken über Fachzuständigkeiten mehr und mehr in der Diskussion und möglicherweise einem Wandel seines Horizonts begriffen sieht. Hat die mediale Revolution, analog dem *linguistic turn*, ihren Beitrag dazu geleistet, daß vormals zur Ruhe gekommen scheinende Begriffe und Vorstellungen wiederholt Revisionen passierten, so steht seit längerer Zeit ein neues Wort im Zentrum der Fachdiskussion, das der Kulturwissenschaft. Vor dem Hintergrund dieser insgesamt brisanten Situation und der ereignisreichen jüngeren Fachgeschichte ist eine aktuelle Einführung in die Komparatistik, die sich überdies dezidiert als begleitendes Kompendium für das Studium ausweist (Einband, Rückseite), herzlich willkommen.

Ein deutlicher Schwerpunkt der vorliegenden Studie, so unterstreicht die Autorin, liegt dabei auf dem Textbegriff und insbesondere der aus der Linguistik übertragenen Differenzierung zwischen *Ko-* und *Kontext* (34 ff.). Bedeutet *Kotext* »ein dem Moment der Lektüre angelagerter Ausschnitt aus dem Text selbst« (39), so meint *Kontext* hingegen »jenen Text [...], der zum Verständnis des gegebenen Textes aus einem anderen Text extrapoliert werden muß« (39). Das Verhältnis von *Ko-* und *Kontext* entspricht dabei dem von Analogie und Differenz. *Kotexte* werden qua Lektüre seriell in der Unstetigkeit ihrer Wiederholung binnen desselben Textes generiert. Dabei ist das Lesen nicht auf ein lineares Verfahren limitiert, sondern auf die Schrift, oder, falls diese Abstraktion gestattet ist, auf *Zeichen* als mnemetischen Index. *Kontexte* werden qua Lektüre relational aus der Dechiffrierung der Spannung und Wirksamkeit von *Kotext* und *Text* generiert, deren Proportionalität beständig in Bewegung und von ihrer historischen Situation determiniert ist. Allerdings bedeutet ein solcher Entscheid der Kontextualität eine alleinige *Werkkontextualität*, die diejenige des Lesers, dessen Lektüre den Text *in-szeniert*, außer Acht läßt. Diese Systematisierung Corbineau-Hoffmanns erscheint originell und vermag möglicherweise nicht bloß einen wichtigen Beitrag zur Diskussion »um Textsorten und Gattungen« (39), sondern auch zur Reflexion über die Modalität von Lektürefahren leisten. Bezüglich der Lektüre hebt die Verfasserin gleich zu Beginn ihrer Einführung hervor, daß sie ausdrücklich auf einen klar erkennbaren Praxisbezug Wert gelegt habe, den andere Einführungen entbehren würden. Eine Konstatierung, die mit Blick auf Peter V. Zimas *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (Tübingen 1992) relativiert werden darf. Allerdings, die Kontinuität und Ausführlichkeit, mit der Corbineau-Hoffmann die drei von ihr ausgewählten Texte (Maeterlincks *L'Intruse*, Wildes *Salomé* und Hofmannsthal's *Der Tod des*

*Tizian*) durch den Raum der Themenvielfalt ihres Lehrbuches führt, erweist sich als konsequent und markiert ein positives Signal für künftige Einführungen. Dieser Lektüreleitfaden dürfte dem Leser eine wertvolle Hilfe sein, die neuen Begriffe und Konzepte, mit denen er sich konfrontiert sieht, rentabler nachzuvollziehen und zu verstehen. Angenehm fällt auch der streng systematische Aufbau des Buches auf: Die Gliederung in vier Hauptteile, die die Weite des Fachs erahnen lassen und doch eine sinnvolle Einsäumung markieren, schreitet von einer ersten formalen wie inhaltlichen Bestimmung der Komparatistik über zentrale Themen wie Einfluß-, Wirkungs- und Rezeptionsforschung, Thematologie, Gattungstypologie, Übersetzungstheorie, komparatistische Imagologie, die Literatur im Spannungsfeld der ›anderen Künste‹ sowie die Literatur und die Wissenschaft zum Problem der Epochenbildung und Periodisierung fort. Die Segmentierung der Hauptteile in je vier Kapitel, denen je drei der formalen Ausrichtung nach sich wiederholende Unterkapitel zugeordnet sind, unterstreicht und festigt die Geradlinigkeit der Struktur des Unterrichtsbuches und eignet sich als formale Lektürehilfe. Der bereits auf den ersten Blick hin einprägsame Aufbau der Unterkapitel in eine theoretische Einleitung, die angesprochene praktische Anwendung am Text und einen abschließenden Ausblick in die gegenwärtige Fachdiskussion dürfte nicht allein Studienanfängern zur Orientierung willkommen sein, sondern sich darüber hinaus auch als hilfreiches Repetitorium für fortgeschrittene Studierende erweisen. Obwohl man sicherlich erwarten dürfte, daß Studierende der Komparatistik die Eingangssprachen des Fachs, Englisch und Französisch, in ausreichendem Maße beherrschen, wäre es, in Anbetracht des elementaren Charakters des Buches, vielleicht wünschenswert gewesen, wenn dem Beispiel Zimas folgend, den originalsprachigen Zitaten eine Übersetzung beigelegt worden wäre. Gleichfalls wäre ein Sachregister, etwa nach dem Vorbild von Zoran Konstantinovičs *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke* (Bern 1988, 181-198), im Anhang hilfreich gewesen, zumal sich Studienanfänger zunächst eher mit Begriffen und Konzepten konfrontiert sehen und mit einem ausschließlichen Personenregister erst einmal wenig anzufangen wissen dürften. Und auch das ein wenig verlassen wirkende und vom Umfang her recht knapp bemessene Literaturverzeichnis hätte an der Systematisierung der Einführung Konstantinovičs (1988, 169-179) oder derjenigen Zimas (1992, 332-343) konstruktiv partizipieren können. Problematisch erscheint auch die Annäherung an das Fach, vermittelt des angeblich bekannten und daher vorauszusetzenden Konzepts der Weltliteratur, das mithin die vertraute Kanonproblematik hervortreten läßt. Entsprechend vermerkt die Verfasserin, vielleicht ein wenig zu leichthin, daß »[w]o Einhelligkeit und Verbindlichkeit fehlen, [...] jeder einzelne, der die Sache der Weltliteratur verfißt, das Recht [hat], seine Kriterien zum Maßstab seines Handelns zu machen« (Corbineau-Hoffmann, 26). Soll diese Konsequenz nicht einem *anything goes* das Wort reden, was sicherlich nicht im Interesse der Autorin ist, oder zu früher Zeit das Konzept der Ironie performativ zum Ausdruck bringen, darf immerhin die Frage aufgeworfen werden, was ein solcher Ausgang der Diskussion des Konzepts der Weltliteratur beigetragen zur Klärung von In- und Extension der Komparatistik hat. Ungeachtet der Kanonproblema-

tik erscheint die am Ende des Kapitels eingeforderte »im doppelten Sinne geschichtsresistente[-] Haltung« (26) als werkästhetischer Vorbehalt, der sich augenscheinlich nur vor dem Hintergrund der vorgenannten Maxime legitimieren kann und daher genauso kontingent anmutet, wie jede andere Definition von Literatur. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß von einer Aufhebung der *Geschichtlichkeit* durch die Postmoderne (26), wie Corbineau-Hoffmann behauptet, keine Rede sein kann; im Gegenteil, Geschichtlichkeit als äußerstes Existential ist möglicherweise alles, was bleibt, wie ein vertiefender Blick in die Texte Emmanuel Lévinas', Maurice Blanchots und Jacques Derridas zeigen könnte. Die mehr oder minder offenkundige Zurückweisung postmoderner, wenn nicht poststrukturalistischer Methoden verwundert zunächst vor dem Hintergrund der Aussage, daß die Autorin den Textbegriff der Komparatistik ausdrücklich als offenes System versteht (33), der zum »Malstrom« der Diskurse gerät. Einsichtig wird der Begriff des offenen Textes, wie ihn Corbineau-Hoffmann faßt, nur vor dem Hintergrund seiner *historischen* Implementierung (239) und dem Michail M. Bachtin entlehnten und von Julia Kristeva in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingebrachten Begriff der *Dialogizität* (242, Konstantinović 1988, 123). Bachtins Konzept der Dialogizität jedoch gegen den *polylogue*-Begriff Kristevas und den *écriture*-Begriff Derridas aufzubieten (242), erscheint an dieser Stelle enttäuschend, da innerhalb der Theorielandschaft längst überwundene Ressentiments gegenüber poststrukturalistischen Methoden in stereotyper Weise erneut bemüht werden, anstatt diese als mögliches kritisches Korrektiv für das analytische Arbeiten an und mit Texten herauszustellen. Corbineau-Hoffmann verwirft indes ein radikalisiertes Intertextualitätskonzept ob seiner mangelnden Praxistauglichkeit als gleichsam verführerisches Gedankenspiel (242). Die gerade seit den 90er Jahren stetig zunehmende Anzahl dekonstruktiver Textanalysen belegt hier jedoch das Gegenteil. Anders fällt die differenzierte Auseinandersetzung mit dem *New Historicism* aus, dem die Autorin eine, wenn auch eingeschränkte Praktikabilität für die Komparatistik beimißt und ihn als dekonstruktives Verfahren versteht (246), was insofern keine genuine Kennzeichnung ist, da ein dekonstruktives Verfahren komplexer operiert, als lediglich eine Dezentralisierungsgeste zu vollziehen. Der eingangs, hinsichtlich der Klärung des Text- und Literaturbegriffs, genannte Linguist und Poet Henri Meschonnic (29), der es seit mehr als 30 Jahren beharrlich unternimmt, einen Weg abseits des Methodenstreits von Hermeneutik und Strukturalismus einerseits und Poststrukturalismus andererseits zu beschreiten, für den, auch von Corbineau-Hoffmann angemerkt, *Pour la poétique* (Paris 1970 ff., 5 Bde.) und insbesondere die richtungweisende Studie *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Lagrasse 1982, <sup>2</sup>1990) stellvertretend genannt seien, wird einzig in einer Anmerkung erwähnt. Jedoch hätte es gerade Meschonnic's Text- und Literaturverständnis, das sich vor dem Hintergrund des *discours*-Begriffs Emile Benvenistes und der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts situiert, verdient, zumindest im abschließenden Ausblick der Einführung, der die Zukunftigkeit des Fachs in den Blick nimmt, gründlicher verhandelt zu werden, da sich hier in der Tat ein innovativer Ansatz zeigt, der längst nicht ausdiskutiert

ist und seine Aktualität im Zusammenhang mit der interdisziplinär geführten Diskussion um eine Theorie des Subjekts unter Beweis stellt.

Nicht unproblematisch erweist sich auch die Auswahl des Textensembles, das einer ganz spezifischen kulturgeschichtlichen Erscheinung, dem *fin de siècle*, entstammt. Es dürfen immerhin Bedenken angemeldet werden, ob beispielsweise von den angestellten Beobachtungen an einem lyrischen Drama, also einer hochartificialen gattungstypologischen Sonderform, hier Oscar Wildes *Salomé* (franz. Orig. 1893, engl. 1894), so ohne weiteres abstrahiert werden kann und die exponierten Ergebnisse auf andere Texte übertragen werden können, wie die Verfasserin von allen in der Einführung vorgestellten Texten in ihrer Einleitung behauptet (8). Des weiteren wäre ein bescheidener Ausblick auf die europäische Literatur außerhalb Frankreichs und Deutschlands wünschenswert gewesen, der jedoch kaum in den Blick gerät. Ebenso verhält es sich leider auch mit der amerikanischen Literatur, die wenigstens bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein nachweisbar engste Verbindungen zur europäischen unterhält. Ergäben sich doch hier im Zusammenhang mit dem letzten Hauptteil der Einführung Corbineau-Hoffmanns, der Literatur im kulturellen Kontext, besonders interessante Ansätze für eine gegenwärtige und zukünftige Komparatistik, auch und gerade im Hinblick auf die anhaltende Diskussion um den Begriff der Kulturwissenschaft.

Insgesamt erscheint Corbineau-Hoffmanns *Einführung in die Komparatistik* hinsichtlich ihrer strukturellen Konzeption und der Insistenz auf einzelne Begriffe und Vorstellungen ein vorbildliches Beispiel für künftige Einführungen in das Fach zu geben. Der Grad der Innovation bemißt sich an der Balance von Bewährtem und Neuem, die nicht immer gelingen will und daher manches Mal hinter Anspruch und Potential des Buches zurückfällt. So überholt die Autorin den Stand der Theoriediskussion, wie er bei Konstantinović und Zima anzutreffen ist, nicht wesentlich, obwohl sie einen weiteren Horizont andeutet, auf dessen Einlösung sie indes bedauerlicherweise verzichtet. Auch wenn Corbineau-Hoffmann diese beiden Einführungen zur Abgrenzung und zum Vergleich wiederholt bemüht, kann sie nicht immer darin überzeugen, die Bewegung des Fachs der letzten Jahre hinreichend eingefangen zu haben. Die Ausführungen der Autorin zur jüngsten Entwicklung der Fachdiskussion verbleiben doch eher am Eingang der Diskussionen und wirken nicht nur aufgrund ihrer marginalen Stellung innerhalb der Einführung gedrängt und mancherorts diskutierbar. So begegnet Corbineau-Hoffmann der Problematik des Aufgehens der Komparatistik in einer allgemeinen Kulturwissenschaft mit dem Hinweis, daß die Komparatistik intrinsisch motiviert das Gebiet der *Cultural Studies* ohnehin einbezieht (239). Hier darf zumindest die Frage aufgeworfen werden, ob der Begriff der *Cultural Studies*, wie er im angloamerikanischen Raum Anwendung findet, mit dem der Kulturwissenschaft tatsächlich kongruent ist.

Beschließend bleibt der Leser mit einem etwas heterogenen Eindruck zurück und möchte Corbineau-Hoffmanns *Einführung in die Komparatistik* sowohl be-

grüßen, als auch dokumentieren, daß er sich von der Realisierung des demonstrierten Potentials des Buches ein wenig mehr versprochen hätte.

Sebastian Hartwig

Angelika Corbineau-Hoffmann u. Pascal Nicklas (Hg.): *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms) 2002 (= ECHO: Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog; Bd. 1). 325 Seiten.

Der vorliegende Band widmet sich einem hochbrisanten Thema, welches aktuell, intensiv und gleichsam großflächig den akademischen Diskurs ebenso beschäftigt wie zahlreiche andere Bereiche gesellschaftlicher Praxis: Die Stichworte »Körper« und »Körperlichkeit« verweisen auf ein weitläufiges Gelände im Schnittfeld der Territorien von Natur, Geschichte und Kunst; sie verweisen vor allem aber auch auf eine Fülle kultureller Praktiken, deren gemeinsamer Grundnenner das Interesse am menschlichen Körper ist: an seiner Gestaltbarkeit, Planbarkeit, Beeinflussbarkeit, ja Machbarkeit, an seiner Bedingtheit und Hinfälligkeit, an seinem Ausdruckspotential und seiner Semantisierbarkeit, an seinen ästhetischen Valenzen und Potentialen etc. Dieses weitläufige Gelände erschließt sich, wie vorgehend festgehalten sei, mit dem vorliegenden Band aus der Perspektive souveräner Überschau über eine Vielfalt von Teilaspekten und Spezialfragen, deren Kohärenz dem Leser auf wünschenswerte Weise bewußt bleibt. Der Akzent liegt dabei auf den vielfältigen Beiträgen, welche *Literatur und Kunst* seit der Antike zur Modellierung von Körperlichkeit geleistet haben, sowie auf den dazu komplementären Fragen, wie zeit- und kulturspezifische Körpermodelle auf literarisch-künstlerische Produktionsprozesse zurückwirkten, wie sich Vorstellungen über Körperlichkeit in Poesie und bildender Kunst niederschlugen, wie sie die entstehenden Werke inhaltlich und strukturell prägten – und wie sie aus diesen nachträglich wieder ablesbar werden. Und gerade in dieser Akzentuierung der ästhetisch-poetologischen Bedeutung der Modellierung von »Körpern« liegt auch ein entscheidendes Desiderat, dem der vorliegende Band mit seinen Beiträgen begegnet. Denn trotz oder gerade wegen der vielfältigen rezenten Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld der Körperlichkeit verlangt *die kunst- und literarhistorische Dimension der Geschichte des Körpers* nach vertiefender Auseinandersetzung, wie sie hier kompetent in Angriff genommen wird.

Mit dem von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas herausgegebenen Band wird die Signifikanz der sich historisch wandelnden Körperkonzepte für weite Bereiche ästhetisch-literarischer Praxis zum einen in diachroner Hinsicht erörtert – die Anordnung der Abhandlungen ist diesem Prinzip verpflichtet; zum anderen ergeben sich aber auch systematische Einsichten, welche die Kontinuität thematischer Interessen von der Antike bis zur Moderne mit bemerkenswerter Klarheit erkennbar werden lassen. Für die Bedeutung des Doppelthemas

Körper/Sprache werden maßgebliche Zeugen berufen. Jean Starobinski, von den Herausgebern in der Einleitung zitiert, hat zweifellos Recht: Von dem Moment an, da Körperlichkeit dem Menschen als solche bewußt wird, kann der Körper »nicht mehr übersehen werden« (8). Daß es bei der pauschalen Feststellung nicht bleibt, sondern am Leitfaden jenes Doppelthemas ein wichtiger Beitrag zu einem Porträt der abendländischen Kultur selbst als eines Prozesses der Auseinandersetzung mit Körperlichkeit entsteht, ist das Verdienst der Beiträger zu diesem Band.

In welchem Maße bereits Schlüsselszenen der antiken und biblisch-alttestamentarischen Überlieferung durch die prägnante Reflexion über Körperlichkeit geprägt sind, verdeutlichen die Herausgeber in ihrem einleitenden Beitrag. Seit den Anfängen der abendländisch-christlichen Kultur steht die Auseinandersetzung mit dem Körper im Zeichen paradoxaler Spannungen. Der *Menschen-Körper* – und um diesen geht es mit den Beiträgen des vorliegenden Bandes vorrangig – wird einerseits idealisierend überhöht, andererseits tabuisiert, einerseits als Inbegriff des Realpräsenten verstanden, andererseits zum Anlaß, auf »sentimentalische« Weise Verlustbilanzen bezüglich topischer Vorstellungen von Authentizität, Natürlichkeit und Unschuld zu formulieren. Die Thematisierung von Erfahrung und Selbsterfahrung ist gebunden an die Thematisierung von Körperlichkeit. Kulturen und kulturelle Praktiken sind in erheblichem Maße als Praktiken des Verfahrens mit und an Körpern beschreibbar. Kultur ist – um es pointiert zu sagen – unausweichlich Körper-Kultur. Ein Thema von historischer Signifikanz und aktueller Brisanz ist, vor diesem Hintergrund gesehen, insbesondere das der Körper-Sprachen, das bereits die antike Rhetorik beschäftigt hat und bis in die Gegenwart hinein nicht nur den ästhetischen Diskurs, sondern auch die literarisch-künstlerische Arbeit stimuliert. In den rezenten *Gender Studies* wird die Frage nach dem Körper, seinen Botschaften und Gestaltbarkeiten zur Schlüsselfrage. Die Unterscheidung zwischen totem und lebendigen Körper verknüpft den Körperdiskurs mit einer Leitdifferenz des abendländischen Diskurses, deren prägende Einflüsse in den Bereichen der Erkenntnistheorie, Metaphysik und Anthropologie gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann; die im Deutschen gegebene Möglichkeit der semantischen Unterscheidung zwischen Leib und bloßem Körper, also zwischen beseeltem und totem Körper, korrespondiert jener Leitdifferenz. Ein epochenübergreifendes Großprojekt literarischer Autoreflexion besteht in der Reflexion über den Text-Körper, der sich den kritischen Vergleich mit dem lebendigen Körper immer wieder gefallen lassen muß, nicht ohne dabei selbst der Ort zu sein, an dem jener lebendige Körper besonders gefeiert, in Erinnerung gerufen oder aber allererst erfunden wird. Diese und andere Perspektiven des Doppel-Themas Körper/Sprache ruft die Einleitung in Erinnerung und legt ihre innere Verknüpfung dar. Der abendländische Körperdiskurs wird skizzenhaft umrissen, ausgehend von der antiken Philosophie (Platon, Aristoteles) über Paulus und wichtige Stationen des neuzeitlichen Denkens (Leibniz, Marx) bis hin zu Nietzsche, der die Verächter des Leibes heftig kritisiert, ein Denken »am Leitfaden des Leibes« fordert (vgl. Einleitung, 19) und die Ästhetik als eine »Physiologie der Kunst« konzipiert.

Innerhalb des einleitend abgesteckten weiten Rahmens verorten sich die Einzelabhandlungen, deren Anordnung, wie erwähnt, im wesentlichen dem Prinzip der chronologischen Folge ihrer jeweils zentralen Gegenstände verpflichtet ist. Dadurch werden immer wieder Kontinuitäten der Modellierung von Körpern über die Grenzen der Einzelbeiträge hinaus sichtbar. Kohärenzbildend wirkt auch der regelmäßige Wechsel zwischen kunst-, philosophie-, literatur- und kulturgeschichtlichen Hauptgegenständen, durch den die enge Interferenz zwischen Kunst, Literatur und philosophischer Reflexion dokumentiert wird. Dem Körperkonzept, das sich in der Farnesischen Herakles-Plastik ausdrückt, gilt der Beitrag von Hans-Ulrich Cain, welcher darlegt, inwiefern hier eine neue Bewertung des menschlichen Körpers als Ausdrucksform von Individualität zur Geltung kommt. Kurt Sier erörtert die Semiotisierung des Körpers durch die antik-griechische Philosophie. Ortrun Riha nimmt die Lyrik Sapphos zum Anlaß, die kulturelle Codierung des Körpers als Ausdrucksmedium seelischer Befindlichkeit darzulegen, und zeichnet den Weg *Von der Metapher zur Krankheit* an ausgewählten Beispielen nach. Dieses Thema schlägt eine Brücke von der Antike in die Neuzeit hinüber, und letzterer sind dann die folgenden Abhandlungen, wiederum jeweils schwerpunktmäßig, gewidmet. Zusammenfassend betrachtet, belegen die dabei gewonnenen Erkenntnisse aus verschiedenen Perspektiven die hochgradige sprach- und zeichentheoretische Signifikanz des Rahmenthemas »Körper«, welche vor allem für seine jeweiligen poetologisch-ästhetischen Aktualisierungen maßgeblich ist. Als sprachliches Gebilde ist der poetische Text in komplexe Beziehungen zur Welt der Körper hineingestellt, die sich auf unterschiedliche Weisen und auf verschiedenen Ebenen inhaltlich wie strukturell sinnfällig machen lassen. Daß die Dramenliteratur in die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit besonders intensiv involviert ist, liegt auf der Hand. Ludwig Stokinger erörtert an barocken literarischen Texten die Codierung von Schmerz, wie sie insbesondere an drastischen Folterungsszenen und deren sprachlicher Vergegenwärtigung ablesbar ist (*Leib, Sprache und Subjekt unter der Folter*). Mario Zanucchis Beitrag über *Aspekte der Dialektik zwischen Physis und Logos in den Fragmenten des Novalis* ist der Zeichen- und Sprachkonzeption des Novalis und insbesondere der kritischen Auseinandersetzung mit Fichtes Denken gewidmet. Corbineau-Hoffmanns Beitrag fokussiert die Konstitution von Leiblichkeit durch Sprache im Drama des *fin-de-siècle*, insbesondere bei Oscar Wilde, dessen »Drama der Liebe« *Salomé* als »Drama der Sprache« deutbar ist. Hans-Christian von Herrmann zeichnet für den Verlauf des 19. Jahrhunderts einen Prozeß der Entliterarisierung des Theaters nach, bei welchem komplementär zu solcher Absetzung des Theatralischen vom Literarischen der Einsatz von Körperlichkeit unter dem Einfluß der physiologischen Ästhetik Nietzsches an Relevanz gewinnt. Die Studie Frank Zöllners über Paul Klees (verblüffende) Leibfeindlichkeit erschließt nicht nur das Denken und Schaffen Klees (vor allem des jungen) unter einem originellen Aspekt, sondern verdeutlicht auch dessen Einbettung in ein komplexeres diskursives Feld, insbesondere unter dem Einfluß einschlägiger physiologischer Theorien. Ergänzend dazu setzt sich Wolfgang Ratzmann mit Leibvergessenheit und Leibfeindlichkeit des Protestantismus samt deren Konsequenzen

zen für die Liturgie auseinander – sowie mit rezenten Versuchen der Korrektur. Interessante Beobachtungen zur Gegenwartsliteratur präsentieren die Beiträge von Ilse Nagelschmidt und Thomas Naumann, welche sich zudem unter einem weiteren Aspekt komplementär verhalten, insofern sie solchen Autoren und Autorinnen gewidmet sind, die sich vor dem Hintergrund der jüngsten deutschen Geschichte an der Diskrepanz zwischen Individualismus und gesellschaftlicher Normierung abarbeiteten bzw. aufrieben: Nagelschmidt interpretiert das Œuvre der DDR-Autorin Brigitte Reimann am Leitfaden der Frage nach Leiblichkeit und Leiden; Naumanns Abhandlung (*leib eigen & fremd*) ist ausgewählten Beispielen der ›Prenzlauer-Berg-Literatur‹ gewidmet und belegt bei verschiedenen Autoren die Semantisierung von Körperlichkeit im Zeichen des Bewußtseins von Differenz. Ergänzend zur Einleitung des Bandes läßt sich der letzte Beitrag von Pascal Nicklas wiederum als panoramatisch charakterisieren; er bündelt das Erkenntnisinteresse am »Körper« bezogen auf die abendländische Literatur unter einem einheitlichen bzw. einheitsstiftenden Gesichtspunkt. An ausgewählten Beispielen zeigt Nicklas auf, daß und wie das Modell der körperlichen Metamorphose auf das epochenübergreifende Großprojekt einer kulturellen Konstruktion des Leibes verweist: Leiber sind nicht als Absoluta gegeben, sie werden vielmehr gemacht, und es ist ein verbindendes Anliegen literarischer Metamorphose-Erzählungen von der antiken bis zur Gegenwartsliteratur, über die Bedingungen und Konsequenzen dieses Prozesses zu reflektieren.

Die Einzelbeiträge des interdisziplinär angelegten Bandes sind jeweils für sich so instruktiv wie innovativ. Sie präsentieren ihre Gegenstände durchgängig auf dem Niveau der aktuellen Fachdiskussion sowie im Zeichen vielfacher panoramatischer Ausblicke auf die europäische Kultur-, Kunst und Literaturgeschichte insgesamt. Die Konsistenz des Gesamtbandes sei nochmals besonders gewürdigt – der Umstand also, daß durch den einleitenden wie auch den letzten Beitrag maßgebliche Koordinaten des europäischen Körperdiskurses und seiner ästhetischen Dimensionen nachgezeichnet werden, innerhalb derer sich die Einzelgegenstände verorten lassen. Die Beschränkung auf das Abendland erscheint – auch im Rückblick auf den Gesamtband – sinnvoll, da sie Voraussetzung dafür ist, daß den maßgeblichen Fragen mit der nötigen Stringenz nachgegangen werden kann. Die dem Band abschließend angefügte Bibliographie zum Themenfeld Körper, Körper und Kultur, Körper-Kultur gibt dem Leser wichtige Hilfsmittel an die Hand, wenn er sich dem Rahmenthema oder einzelnen Aspekten weitergehend widmen möchte.

Monika Schmitz-Emans

Axel Dunker: ›Die anwesende Abwesenheit‹. *Literatur im Schatten von Auschwitz*, München (Wilhelm Fink) 2003. 333 Seiten.

Im Frühjahr 2002 kam es in New York zu einem Kunstskandal, als das Jewish Museum ein Set der 1996 von Zbigniew Libera hergestellten LEGO-Baukästen

mit dem Titel *Concentration Camp* ankaufte und im Rahmen der Ausstellung *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* der Öffentlichkeit präsentierte. Der polnische Pop-Art-Künstler hatte für sein Kunstprojekt *Correcting Devices* aus LEGO-Steinen ein Konzentrationslager nachgebaut: Lagerbaracken, medizinische Versuchsanordnungen, Krematorien usw. Anschließend hatte er die LEGO-Bauten fotografiert und die Kartons der SYSTEM-Reihe von LEGO nachgeahmt, auf denen er die Fotos samt Firmenlogo reproduzierte. Schon vor Ausstellungsbeginn gab es wütende Proteste seitens der jüdischen Gemeinden sowie Demonstrationen vor dem Museum. Liberas künstlerischer Umgang mit den Verbrechen der Nazi-Zeit wurde, auch von vielen Nicht-Juden, als Affront gewertet. Man war geschockt und bestürzt.

Vom Mainzer Germanisten Axel Dunker, seit langem ein ausgewiesener Spezialist in Sachen Literatur zum »Dritten Reich«, liegt nunmehr seine 2001 in Mainz eingereichte Habilitationsschrift ›*Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*‹ gedruckt vor. Darin beschäftigt er sich mit der Frage, die sich auch bei Libera zwangsläufig aufdrängt: Wie lässt sich der Holocaust künstlerisch verarbeiten und darstellen? Dunker geht es dabei im Wesentlichen um literarische Verarbeitungen des Holocausts, wobei er allerdings einige Seitenblicke auf Projekte aus der bildenden Kunst (Jochen Gerz, Christian Boltanski) wirft. Die literarischen Beispiele, die er untersucht, stammen aus der deutschen, italienischen, französischen und amerikanischen Literatur: Primo Levi, Paul Celan, Peter Weiss, W.G. Sebald, Elfriede Jelinek, Raymond Federman, Herbert Achternbusch, George Perec, Helmut Heißenbüttel, Heimrad Bäcker und Jorge Semprun. Dunker versucht aufzuzeigen, »wie ein historisches Phänomen und geschichtliche Erfahrung das Schreiben verändern« (30), sprich wie literarische Rede über ein historisches Ereignis möglich ist, welches sich in seiner Inkommensurabilität zunächst jeder Form der ›realistischen‹ Darstellung durch Literatur zu entziehen scheint. Dabei geht es Dunker um jene Formen des literarischen Schreibens, die »durch metonymische Stellvertretung und verwandte Formen wie Kontiguität, Verschiebung, Verbergen, Sinnzertrümmerung oder im Verzicht auf alle eigenen Worte bzw. im experimentellen Spiel mit der Sprache die Wahrheit und gleichzeitig die Unmöglichkeit des Aussprechens von Wahrheit über den Holocaust« (26) repräsentieren.

Methodisch favorisiert Dunker eine hermeneutische und intertextuelle Vorgehensweise, da diese imstande sei, »sich von einer poststrukturalistischen Position, die immer nur auf die Unmöglichkeit von Repräsentation hinausläuft, abzusetzen« (18). Das mag zwar für zahlreiche dem Poststrukturalismus verpflichtete literaturwissenschaftliche Methodiken zutreffen. So pauschal, wie es Dunker formuliert, ist es aber sicherlich nicht richtig und scheint an dieser Stelle mehr ein argumentativer Pappkamerad zu sein als eine ernsthafte Auseinandersetzung mit poststrukturalistischen Methoden, die ihrerseits ja hochgradig differenziert auf historische Konstellationen zugreifen können (man denke nur an diskursanalytische Verfahren).

Wie auch immer man sich zur Methodik der Arbeit stellen mag, was Dunker in den folgenden Teilen der Analyse zu einzelnen literarischen Texten leistet, ist

ohne alle Einschränkungen eindrucksvoll. Äußerst präzise und detailliert erläutert er die verschiedenen Verfahren der Darstellung des Nicht-Darstellbaren im Hinblick auf den Holocaust und weitet den Fokus immer wieder auf die psychologischen (traumatischen) und soziologischen Bedingungen aus, in denen die einzelnen Texte entstanden sind, zumal bei Autoren, die den Holocaust selbst erlebt und überlebt haben (Levi, Semprun) bzw. nur knapp einer Deportation entgangen sind, wobei nicht selten nahe Familienangehörige im KZ ermordet wurden (Celan, Federman, Perec).

Im ersten analytischen Teil (»Die Problematik geistesgeschichtlicher Rekurse«) stehen die in der ›Holocaust-Literatur‹ häufig auffindbaren intertextuellen Rekurse auf Dantes Höllenschilderungen aus der *Divina Commedia* im Mittelpunkt. Anhand der Romane von Primo Levi, Gedichten von Paul Celan sowie autobiographischen Texten von Peter Weiss zeigt Dunker, wie sich einzelne Passagen bzw. Zitate aus der *Divina Commedia* in die besprochenen Texte eingeschrieben haben, und sei es, wie bei Celan, lediglich in der Figur eines Verschweigens: »Für die Repräsentation von Auschwitz gibt es keine Vorbilder, auf die man positiv oder negativ zurückgreifen könnte, die einem Orientierung bieten, so wie es Vergil für Dante leistet [...]. Was Celan hier von Dante übernimmt, ist nicht die Illustration, sondern der Verweis auf das Verschweigen, der strukturell umgesetzt wird. Ansonsten gibt es nur die Sprache selbst, die aber nicht mehr die gleiche ist wie vor Auschwitz. Der Holocaust ist in die Sprache selbst eingegangen.« (78) Insbesondere die genauen Analysen zu Levi machen deutlich, wie dessen Romane versuchen, mit Dante »für die ›undeckelbaren‹ Ereignisse in Auschwitz Zeichen zu finden, Chiffren, die etwas davon weitergeben können, aber im gleichen Moment die Authentizität, die ›Wahrheit‹ des Ereignisses verfehlen müssen« (61).

Der zweite Teil (»Ästhetik ›auf Grund von Auschwitz‹«) ist dagegen anderen nicht-intertextuellen Verfahren des ›stellvertretenden‹ literarischen Schreibens gewidmet. So treten bei Sebald »an die Stelle der Metapher Kontiguität und Metonymie als Topoi der Verschiebung« (133): »Sebald macht dieses Nicht-Ausprechen-Dürfen, das nach 1945 im Schweigen über Auschwitz bruchlos sich fortsetzte, zum Prinzip seiner Prosa.« (139). Ähnlich, wenn auch mit anderen Mitteln, verfahren Elfriede Jelinek und Herbert Achternbusch, bei denen andere Metonymien (so z. B. ein spezifischer Darstellungsmodus des Geschlechtlichen bei Jelinek) die Rolle des konnotativen Verweises auf den Holocaust übernehmen. Bei Autoren wie Perec oder Federman werden experimentelle Verfahren des Schreibens genutzt, um das Nicht-Sagbare des Holocausts metonymisch auszudrücken. Bei Perec sind es z. B. lipogrammatische Schreibverfahren, in denen das ›Fehlen‹ eines Buchstabens auf der strukturellen Ebene auch das ›Fehlen‹ der Eltern, sprich ihren Tod im KZ, anzeigt. Wiederum andere Verfahren führen Heißenbüttels und Bäckers Texte vor. Hier werden Kollagen aus Originalzitaten zusammenmontiert (Heißenbüttel), die die Originalzitate neu kontextualisieren und so andere Bedeutungen verleihen, oder aber (wie bei Bäcker) Gerichtsprotokolle, Nazi-Dokumente sowie Texte von Tätern und Opfern ausgewertet und zusammengestellt: etwa die Zahlen von Transporten in ein KZ zahlenförmig

aufgelistet, was gerade in der unterkühlten, an die Konkrete Poesie angelehnten Darstellungsform die Monstrosität der massenhaften Vernichtung von menschlichem Leben in den KZs aufzeigt. Jorge Semprun schließlich verschränkt seine Buchenwald-Erfahrungen mit Elementen der Trivial- und Kolportageliteratur vor allem hinsichtlich der Erinnerungsthematik: »Nicht mehr der Geschmack der in Tee getauchten Madeleine bringt [in Sempruns Roman *La deuxième mort de Ramón Mercader*] das Glück der Kindheit zurück, macht aus der leeren Jetztzeit eine erfüllte Zeit, sondern der Anblick, wie jemand eine Scheibe Graubrot verschlingt, provoziert Angst, denn das bringt die Situation Buchenwald zurück [...]. Statt Glück also Angst, das ist die programmatische Umkehrung von Prousts Programm« (255).

Alles dies zeigt, wie Dunker feststellt, dass eine »Literatur um Auschwitz herum [...] existiert, die mehr als nur eine Ergänzung darstellt zur Literatur, die den Holocaust direkt darzustellen und abzubilden versucht, denn diese Umwegigkeit [sic!] spiegelt [...] das psychische Problem im Zugriff auf den Holocaust: er selbst ist schwer greifbar, er taucht aber immer wieder in Zusammenhängen auf, in denen man sein Vorhandensein nicht vermutet« (287 f.). Die Figur, die für diese »Umwegigkeit« steht, ist die Metonymie: als Verschiebung, als »Deckerinnerung«, als Verhältnis der übrig gebliebenen Relikte (Erinnerungsstücke) zu den in den Gaskammern verschwundenen Opfern und – nicht zuletzt – als sprachliches Mittel.

Man mag Axel Dunkers Arbeit hinsichtlich der Methodik und dem immer wieder emphatisch vorgetragenen Wahrheitsbegriff kritisieren (»Es muß aber auch klar sein, dass ›die Wahrheit‹ über Auschwitz ausgesprochen werden muß. Geschähe dies nicht, so verschwänden die Millionen ermordeten Menschen in einem ›letzten Loch‹ des Vergessens, lösten sich noch einmal und endgültig ins Nichts des Vergessens auf«, 18). Was diese Arbeit jedoch eindrucksvoll leistet, ist, den Blick zu sensibilisieren für die Verschränkung von historischer Erfahrung und literarischen Schreibverfahren an einem extremen, vielleicht *dem* extremsten Beispiel aus der Geschichte des Menschen.

Uwe Lindemann

Achim Geisenhanslüke: *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2003 (= Einführungen Germanistik). 160 Seiten.

Einführungen haben Konjunktur, heute mehr denn je. Aus der Perspektive von Studierenden sind die verschiedenen Forschungsansätze der Literaturtheorie längst zu einem undurchdringlichen Dickicht geworden. Der Duisburger Germanist Achim Geisenhanslüke hat sich in seiner *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft* nun aufgemacht, einen Weg durch dieses Dickicht zu schlagen und die wichtigsten Literaturtheorien der Ge-

genwart im Kontext ihrer historischen Vorläufer darzustellen. Um es gleich vorweg zu sagen: dem Verf. gelingt dies außerordentlich gut.

Der Band gliedert sich im Wesentlichen in vier Teile. Der erste Teil (Kap. II) ist den Grundzügen der klassischen Ästhetik von Kant über Hegel, Nietzsche, Freud und Lukács bis Heidegger und Adorno gewidmet. Der zweite Teil (Kap. III) befasst sich mit der Hermeneutik von Schleiermacher über Gadamer, Szondi, Jauß und Iser bis Manfred Frank. Der dritte Teil (Kap. IV) ist einerseits den ›Vätern‹ des Strukturalismus (Saussure, Jakobson) gewidmet, andererseits den wichtigsten Theorien des klassischen Strukturalismus der 1960er Jahre (Lacan, Althusser, Barthes, Genette u. a.). Der letzte Teil (Kap. V u. VI) stellt schließlich die modernen literaturtheoretischen Ansätze dar: Der Schwerpunkt liegt hier auf der Dekonstruktion (Deleuze, Derrida, Kristeva, de Man u. a.) sowie auf den verschiedenen Varianten der Diskursanalyse (Foucault, Link/Link-Heer, Bogdal). Seitenblicke wirft der Verf. in den letzten Kapiteln zudem auf die *Gender Studies* (Butler), auf den *New Historicism* (Greenblatt), auf soziologische Ansätze (Bourdieu, Luhmann) sowie auf die Medientheorie (Kittler, Bolz). Eingerahmt wird der Band von einer differenzierten Einleitung ins Thema (Kap. I), in der alle für die späteren Abschnitte des Bandes wichtigen Stichworte genannt werden sowie von einem mit »Literaturtheorie heute« betitelten Schlusswort (Kap. VII), in dem nochmals die grundlegenden Probleme und Perspektiven der aktuellen Literatur- bzw. Kulturtheorien umrissen werden. Kurz: Man vermisst kaum eine wichtige literaturtheoretische Position des 20. Jahrhunderts. Einzig das Fehlen der russischen Formalisten sowie Bachtins ist bedauerlich.

Wie aus der kurzen Inhaltsübersicht zu ersehen ist, hat sich der Verf. ein äußerst anspruchsvolles Programm vorgenommen. Beeindruckend ist, wie er es ohne allzu grobe Verkürzungen schafft, jeweils die zentralen Gedanken und Ansätze der einzelnen Theorien im Vergleich zu Vorgängern bzw. Antipoden darzustellen. Dabei geht es dem Verf. nicht darum, lediglich abfragbares Lexikonwissen für Abschlussprüfungen zu produzieren. Im Gegenteil, er zielt auf eine problemorientierte Auseinandersetzung mit den Literaturtheorien der Vergangenheit und Gegenwart, die Studierende zur mitdenkenden Auseinandersetzung anregen soll. So richtet sich die Einführung zweifellos nicht an Studienanfänger, sondern an Studierende höherer Semester mit einschlägigen Vorkenntnissen bzw. literaturtheoretischem Interesse. Für letztere Studierende ist diese hochkonzentrierte Einführung in die Literaturtheorie vorbehaltlos zu empfehlen.

Dennoch seien abschließend noch zwei kritische Bemerkungen angefügt. Gerade für den anvisierten studentischen Leser- bzw. Leserinnenkreis wäre es hilfreich gewesen, wenn der Verf. noch das eine oder andere zusätzliche literarische Beispiel integriert sowie einige Graphiken eingefügt hätte, was etwa bei Kant, Hegel oder auch Saussure problemlos möglich gewesen wäre. Der zweite Punkt betrifft die typographische Gestaltung des Bandes. Zwar gibt es auf allen Seiten zwei bis drei Marginalen, die den Text übersichtlicher gestalten sollen. Das Problem ist jedoch, dass die äußere Gestaltung selbst aber nicht selten bleiwüsten-

artig wirkt. Auf einzelnen Seiten findet sich nicht ein einziger Absatz. Dies macht die Lektüre, trotz der prägnanten Kürze des Bandes, zuweilen etwas anstrengend.

Uwe Lindemann

Erika Greber, Konrad Ehlich u. Jan-Dirk Müller: *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld (Aisthesis) 2002 (= *Schrift und Bild in Bewegung*; Bd. 1). 204 Seiten.

Der Band ist Auftakt der neuen Reihe *Schrift und Bild in Bewegung* des Aisthesis-Verlags und setzt die seit einigen Jahren laufende, interdisziplinär geprägte Debatte zu Schrift-Bild-Bezügen und zur *Materialität der Kommunikation* fort. Diese kaum noch überraschende Perspektivverschiebung literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses hin zum medialen und materialen Selbstwert des Schriftzeichens wird durch die Betonung der kinetischen Dimension akzentuiert. So zeigt der Band, dass sich anhand der Titelformel *Schrift und Bild in Bewegung* ein sehr heterogenes Spektrum aktueller (literalitäts-)theoretischer Fragestellungen und Forschungen diskutieren lässt, und umfasst schrift- und kulturhistorische Rekonstruktionen der Schrift von den Zählsymbolen über die Hieroglyphenschrift bis zum Unicode, systematische Untersuchungen zur Medienkonkurrenz und zu den Auswirkungen der Materialität und Technizität des Mediums auf seine Form und schließlich exemplarische Analysen alter und neuer Formen mobiler Seh-Texte, die im Insistieren auf der Medialität und Materialität neue Intensitäten der Schrift entdecken.

Der Band und auch die Reihe werden eingeleitet durch den grundlegenden Beitrag von Friedrich Kittler *Schrift und Bild in Bewegung*, der die konkurrierende Entwicklung der *Aufschreibesysteme* Schrift und Bild aufzeigt. Die von Kittler schon mehrfach analysierte medien- und technikgeschichtliche Entwicklung von Schrift und Bild wird um die These ergänzt, dass es die Zahlen waren, die als erstes Medium an Beweglichkeit gewannen und die damit sowohl Motor als auch Basis für die Beweglichkeit von Schrift und Bild wurden und bis heute sind. Kittler erinnert in einem rasanten Marsch durch die Mediengeschichte an die schrittweise Kinetisierung der Schrift: angefangen bei der Mobilisierung ihrer Trägermaterialien und ihrer Zerlegbarkeit in Einzelelemente, über die gegenseitige Transformierbarkeit ihrer Elemente in Buchstaben, Zahlen und Noten, bis hin zu ihrer technischen Beweglichkeit durch die Erfindung der beweglichen Lettern im Buchdruck. Das Bild wird erst viel später mit den Techniken des Holzdrucks und des Kupferstichs beweglich. Die virtuelle Kinematik des Bildes wird ausgebaut durch die – schon an anderer Stelle ausführlich beschriebenen – technischen Apparaturen und Erfindungen wie Linearperspektive, Camera obscura, Photographie, Stroboskopie und Kino. Eine absolute Beweglichkeit des Bildes – ähnlich der der Schrift – wird allerdings erst mit seiner Digitalisierung und Zerlegung in Pixel(zahlen) des Computerzeitalters erreicht. Die Zahl triumphiert also wieder bzw. immer noch über Bild und Schrift, was Kittler Anlass zu einer

kulturkritischen Warnung ist, denn dieses neue »Maximum an Beweglichkeit« (29) der Schrift und des Bildes gründet auf einer erhöhten Instabilität: ihre Quellkodes und Chip-Architekturen aus Silizium hinter der Bildschirmoberfläche sind buchstäblich »auf Sand gebaut« (29).

In den weiteren Beiträgen geht es weniger um die Konkurrenz der Medien als vielmehr um ihre Koexistenzen und Vernetzungen unter besonderer Berücksichtigung ihrer kinetischen Dimension. In seiner Analyse der *Sieben Funktionen der ägyptischen Hieroglyphenschrift* sucht Jan Assmann die Gründe für die besondere Offenheit dieses Schriftsystems. Ausschlaggebend ist vor allem die semantische Kodierung von Bedeutung in den Hieroglyphen über die Hinzufügung von Determinativen, die keinen Bezug zur lautlichen und lexematischen Ebene haben und »sich nur dem lesenden Auge erschließen« (32). Daraus resultiert eine erste Emanzipation der Schrift von der Sprache. Hinzu kommt der oft vergessene Fakt, dass die Schriftrichtung der Hieroglyphen flexibel ist, selbst innerhalb einer Schriftzeile. Das führt nicht nur zur Durchbrechung der Linearität der Sprache, sondern auch zu einer Individualisierung des einzelnen Zeichens. Charakteristisch sind zudem die hohe Ikonizität und fast realistische Bildhaftigkeit der Hieroglyphen, die eigentlich »für ihr Funktionieren als Schrift überflüssig« (35) sind. Aber gerade sie sind die Voraussetzung dafür, das neue Zeichen eingeführt und vorhandene Zeichen spielerisch-ästhetisch variiert werden können. Dieses Individualisierungs- und Erneuerungspotential trifft auf ein »erstaunliche[s] Maß an ikonischer Konstanz« (37) und Normierung, die dem Schriftcharakter geschuldet sind. Eben diese »Kombination von Ikonizität und Konventionalität« (36) stellt Assmann als Ursache der faszinierenden Bewegung zwischen Schrift und Bild heraus.

Mit der Problematik der intersemiotischen und intermedialen Hierarchie zwischen Schrift und Bild beschäftigen sich Ulrich Ernst und Erika Greber in ihren Beiträgen zum Anagramm bzw. Palindrom als mobile, schriftgebundene Seh-Texte, die auf eine lange Geschichte zurückblicken, aber gerade in den letzten Jahrzehnten eine neue Blütezeit erleben. Ernst bestimmt die »manieriert-kinetische Kunstform« (115) des Anagramms als Transformation eines Schriftbildes durch Letternpermutation und Serialisierung in einen potentiell infiniten Text. Die oft ungewöhnliche visuelle Anordnung der Anagramme stört die gewohnte Lesestruktur und erfordert eine Drehung des Blattes durch den Rezipienten. Zum »textpermutativen« Prinzip kommen damit das »lesepermutative Prinzip« (126) und die Dynamisierung der gesetzten Buchseite. Ähnliches lässt sich beim Palindrom beobachten. Dessen Faszinosum besteht darin, dass ein »materiell identische[r] Zeichenaufbau« (133) zwei unterschiedliche Lesarten erlaubt, was – wie schon bei der Hieroglyphenschrift und beim Anagramm – »einen virtuell kinetischen Effekt« (134) und eine dynamisierte Wahrnehmung bewirkt. Besondere Aufmerksamkeit widmet Erika Greber der in den letzten Jahren immer beliebter gewordenen Form des Ambigramms, bei dem das Schriftbild handschriftlich-kalligraphisch gestaltet wird. Die Worttransformation wird allein durch die graphemische Schriftform, das Buchstabendesign ermöglicht. Die ohnehin schon extrem hohe mediale Ambiguität zwischen Bild und Schrift im

Palindrom wird im Ambigramm weiter gesteigert. Im Gegensatz zur eher »sprachinnovierenden«, »neologistischen« Wirkung der Palindrome vergangener Generationen zielt das zeitgenössische Ambigramm damit auf eine »neoletttristische« Wirkung (137). Außerdem legt die Autorin einen technologischen Zusammenhang zwischen den Medienrevolutionen und den Blütezeiten der Wendeformen (vgl. Buchdruck, Computerzeitalter) nahe. Angesichts der »Palindromanie« der Jahrtausendwende drängt sich zudem eine kultursemiotische Interpretation des Palindroms als »Reflex der Zeitenwende und als eine Ausdrucksform des gesellschaftlichen Imaginären« (147) auf.

Ein weiterer Akzent des Bandes liegt auf dem realen Körper der Schrift, dessen systematische und typologische Erforschung Konrad Ehlich trotz der nun schon länger anhaltenden Schriftdebatte immer noch vermisst. Die These seines Beitrags *Schrift, Schriftträger, Schriftform: Materialität und semiotische Struktur* lautet, dass die jeweilige semiotische Struktur und Form der Schrift durch ihre Materialität, d.i. die Physis der Schreibwerkzeuge, Schriftflächen und Schreibakte, bestimmt wird. In einer ersten semiotischen Typologisierung unterscheidet Ehlich die Schriftsysteme nach Schreibgrund und Schreibverfahren. Das ursprünglich ein-schreibende »impakte« Schriftsystem wandelt sich durch die Erfindung von Papier und Tusche zum auf-schreibenden »illiten« Schriftsystem (103), das eine höhere Schreibgeschwindigkeit und neue (Rund-)Formen erlaubte. Der Einführung der Kurrentschrift und diakritischer Zeichen zur Erhöhung der Distinktivität verdankt sich das schnelle »fluide« Schriftsystem, welches das Gegenstück zum dauerhaften »stativen« Schriftsystem bildet (106). Ehlich mahnt eine »systematische Semiotik« und die Entwicklung einer »transindividuellen Graphologie« oder auch »Graphemik« (108) an, wobei diese beiden doch recht umstrittenen und auch widersprüchlichen Begriffe eine klare Abgrenzung von den etablierten Sichtweisen eher sprachwissenschaftlicher Provenienz auf die Schrift erschweren.

Rüdiger Weingarten stellt in seinem Beitrag *Der Computer als Schriftenmuseum* fest, dass die zu beobachtende Benachteiligung nichtlateinischer Schriftsysteme im Internet nicht auf technischen Problemen beruht, sondern auf kommunikative und/oder machtökonomische Interessen zurückzuführen ist. Seine Untersuchung am Beispiel des Unicode-Systems zeigt, dass die Technik die Eingabe und Verarbeitung unbegrenzt vieler Schriftsysteme und Schriftzeichen zulässt. Das Internet könnte deshalb ein einmaliges kulturgeschichtliches Projekt zur Archivierung seltener und toter Sprachen sein. Doch die Praxis offenbart eine Tendenz zur weltweiten Homogenisierung, genauer: zur Anglisierung der Schriftsysteme. Zhenjiang Yan geißelt in einem linguistischen Vergleich der lateinischen Alphabetschrift und der chinesischen Bilderschrift die schrifttypologische Differenzierung von phonographischen und ideographischen Schriftsystemen als eurozentrisch. Der Beitrag von Manfred Krebernik greift die These Kittlers von der Bedeutung der Zahlen für die Entwicklung der Beweglichkeit der Schrift auf und zeichnet den Weg von den Zählensymbolen zur Keilschrift nach. Klaus Schreiner schließlich führt als weitere Manifestationen eines Schriftmaterialismus *Heilige Buchstaben, Texte und Bücher* aus der mittelalterlichen Schriftmagie an.

Den gelungenen Abschluss des Bandes bilden vier kinetische Texte des rumäniendeutschen Dichters Oskar Pastior, dessen Schaffen nicht nur von der Bewegung zwischen mehreren sprachlichen Territorien geprägt ist, sondern auch vom gleitenden Übergang zwischen Laut- und Schriftmedium. Die poetischen Texte stellen eine Verbindung zu der in den theoretischen Ausführungen des Bandes behaupteten Mobilität von Schrift her und werden darüber hinaus durch eigene metapoetologische Reflexionen ergänzt. Das ist auch das Konzept der neuen Reihe des Aisthesis-Verlags, dessen Name hier buchstäblich zum Programm wird: die ästhetische Praxis ergänzt die theoretische Reflexion, die ihrerseits von der Doppelperspektive auf die Ästhetik als Kunsttheorie und auf die Aisthesis als Wahrnehmungstheorie geprägt ist.

Annette Gilbert

Magdalena Marszałek: »*Das Leben und das Papier*«. Das autobiographische Projekt Zofia Nałkowskas *Dzienniki 1899-1954*, Heidelberg (Synchron) 2003. 187 Seiten.

Gegenüber der unübersehbaren Fülle theoretischer Literatur zur Autobiographie, die in den letzten drei Jahrzehnten entstanden ist, nimmt sich die Forschung zum Tagebuch eher spärlich aus. Dem Umstand, dass das Interesse am Tagebuch zu Beginn des 20. Jahrhunderts beträchtlichen Aufschwung erlebte und die Gattung heute zu den populärsten literarischen Formen gehört, wird die Literaturwissenschaft kaum gerecht. Nach wie vor werden Tagebücher vor allem als Werkkommentar und historische Quelle gelesen, selten nur als eigenständige literarische Texte. Vor allem aber gibt es kaum Ansätze zu einer Theorie der Gattung.

Magdalena Marszałeks Monographie über die Tagebücher der polnischen Schriftstellerin Zofia Nałkowska (zugleich ihre Berliner Dissertation von 2002) geht dezidiert über eine biographisch-historische Lektüre hinaus, ohne deren Gewinn in Frage zu stellen. Dabei richtet die Verfasserin ihr Augenmerk wesentlich auf den Schreibakt selbst, zum einen auf die textuellen, diskursiven und interaktiven Bedingungen diaristischer Selbstkonstituierung und zum andern auf die performativen ich-konstitutiven Schreibeffekte. Damit erschließt die Studie nicht nur alternative Zugänge zu den Tagebüchern Nałkowskas, die bislang vornehmlich Gegenstand historiographischer Kommentare und ohne nennenswerte literaturkritische Resonanz geblieben sind. Vielmehr entwickelt Marszałek zur Analyse der Selbst-Konstruktionen Nałkowskas zunächst eine theoretische Grundlage, die auch über die Beschäftigung mit den Tagebüchern dieser Autorin hinaus einen produktiven Beitrag zur Entwicklung einer Theorie der Gattung darstellt. Angesichts der wenig umfangreichen Forschung zum Tagebuch erscheint es konsequent, wenn Marszałek ihre Analyse auf Ansätze der neueren Autobiographieforschung aufbaut (Kap. I.1.). Dabei greift sie insbesondere handlungspragmatische und konstruktivistische, sich von essentialistischen Subjekt-

vorstellungen abkehrende Theorien auf, um jenseits der Dichotomie von Referenzialität und Fiktionalität die Aufmerksamkeit auf die Wechselwirkung zwischen autobiographischem Text und außertextueller Wirklichkeit zu lenken. Sie schließt sich Positionen an, die nicht auf der ontologischen Frage nach dem Status des Subjekts beharren, sondern rückt, ausgehend von einem Verständnis des autobiographischen Subjekts als (fiktionalem) Konstrukt, gerade die »performative Dimension des Sich-Selbst-Erfindens durch die autobiographische Schreibpraxis« (34-35) ins Zentrum des Interesses: »Die Fiktionalität bringt den Referenten nicht zum Verschwinden, sondern sie bringt ihn hervor.« (35) Marszałeks ausführliche Diskussion neuerer Theoriebildung zur Autobiographie ist auch darum ein Gewinn, weil sie den des Polnischen nicht mächtigen Leser mit relevanten polonistischen Beiträgen bekannt macht (Kap. I.2.).

Auf dieser Grundlage wendet sich Marszałek den Spezifika des Diariums zu (Kap. I.3. und II.1.) Während sie einerseits ihre aus der Autobiographieforschung gewonnene konstruktivistische Position auf das Tagebuch überträgt, betrachtet sie andererseits das diaristische Textkorpus nicht als ein abgeschlossenes, kohärentes Ganzes, sondern fokussiert die Prozessualität diaristischer Schreib- und Lesepraxis. Dabei gebe das Tagebuch – im Gegensatz zur klassischen Autobiographie – wechselnden, flexiblen Strategien der Selbst-Konstruktion in ihrer Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit Raum. In der Betonung der lebenspragmatischen Dimension diaristischen Schreibens schließt Marszałek eng an Foucaults Begriff der Selbst-Techniken an, die spezifische Formen der Subjektivität erst hervorbringen.

Diese theoretische Fundierung bewährt sich in der nun folgenden eingehenden Lektüre der über ein halbes Jahrhundert und fast ein Leben lang geführten Tagebücher Zofia Nałkowskas. Marszałek zeigt dabei zunächst, dass ihre konstruktivistisch geprägte Herangehensweise dem Werk Nałkowskas in besonderer Weise gerecht wird, weil sie mit deren eigenen epistemologischen sowie subjekt- und existenzphilosophischen Annahmen korrespondiert (II.2.). Im Anschluss an diese philosophische Verortung der Autorin geht Marszałek zunächst dem Aspekt der Funktion des Diariums als eines Gebrauchstextes, der der Selbstvergewisserung, Selbstbeherrschung und der aktiven Selbsterschaffung im Sinne einer Lebenskunst dient, nach (Kap. II.3). Ein Perspektivwechsel rückt daran anschließend das »geschriebene Ich« ins Blickfeld, d.h. verschiedene Selbst-Konstruktionen Nałkowskas (Kap. II.4.). Marszałek konzentriert sich hierbei auf die Aspekte Weiblichkeit und Körper und beleuchtet diese im Kontext sowohl ihrer gendertheoretischen Voraussetzungen wie auch der Subjekt- und Existenzphilosophie der Autorin. Im letzten Kapitel erörtert die Verfasserin, was sie Nałkowskas »autobiographisches Projekt« und ihre »Autorschaftstechniken« nennt. Sie reflektiert hier die intertextuelle Vernetzung diaristischer und romanesker Subjekt-Konstruktionen in Nałkowskas gesamtem Schreiben einerseits und – über die Begriffe der Form und des Stils – den Nexus von Existentiellern und Literarischem andererseits.

Marszałeks gut lesbare Untersuchung der Tagebücher Nałkowskas zeigt, dass ihr theoretischer Ansatz mit seinen performativ-pragmatischen und konstruktivistischen

vistischen Prämissen einen überaus fruchtbaren Zugang erlaubt, um vielfältige Dimensionen diaristischen Schreibens in den Blick zu bekommen. Damit wird ihre Monographie zu einem Beitrag, der eine Diskussion, die für die Gattung der Autobiographie in großem Umfang geführt wurde, weiter für das Tagebuch öffnet, ohne die Unterschiede der beiden Gattungen zu nivellieren. Insbesondere in ihrer Hervorhebung der prozessualen subjektkonstituierenden Funktion des Diariums im Anschluss an Foucault scheint mir produktives Potential für eine Theorie der Gattung zu liegen.

Regine Strätling

Claudia Natterer: *Faust als Künstler. Michail Bulgakovs ›Master i Margarita‹ und Thomas Manns ›Doktor Faustus‹*, Heidelberg (Winter) 2002 (= Beiträge zur slavischen Philologie; Bd. 9). 257 Seiten.

Claudia Natterer schließt mit dem Vergleich der beiden großen Künstlerromane des 20. Jahrhunderts *Master i Margarita* und *Doktor Faustus* eine Lücke in der umfangreichen germanistischen und komparatistischen Forschung zu den literarischen Bearbeitungen des Fauststoffes. Dieser Einschätzung der Autorin wie ihrer Bewertung der thematisch vergleichbaren Studien zu Bulgakov (vorwiegend »positivistische Materialsammlungen« (14) zu *Master i Margarita* und Goethes *Faust*) muss ohne Zweifel zugestimmt werden. Als prominenten gemeinsamen Bezugspunkt bezieht Claudia Natterer Goethes *Faust* mit dem Resultat in ihre Untersuchung ein, dass ein Doppelvergleich mit stoffgeschichtlicher Akzentuierung entsteht. Was durchaus eine notwendige Eingrenzung des vielgestaltigen Textkorpus der literarischen Bearbeitungen des Fauststoffes sein könnte, erfährt eine methodische Begründung und trägt den Entstehungs- und Publikationsdaten der beiden Romane Rechnung, durch welche die »traditionelle Einflussforschung« von vorneherein ausscheidet. Die methodische Zielsetzung visiert dahingegen eine typologische Analyse an, bei der die literarischen Ähnlichkeiten bzw. Unterschiedlichkeiten »ohne Kontakt aufgrund von analogen Produktions- und Rezeptionsbedingungen zustande kommen« (*Zima: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992, 94). Aus dem Positivismusvorwurf gegen die Bulgakovforschung leitet die Autorin darüber hinaus ihre eigene Vorgehensweise ab. Sie lässt die Chronologie der Textgenese – die sich in der Publikations- und damit Rezeptionsgeschichte ohnehin umkehrt<sup>1</sup> – außer acht und benennt für die von ihr gewählte Analysereihenfolge – mit *Doktor Faustus* beginnend – überaus plausible Gründe. Sie strebt auf zwei Ebenen einen Transfer an: Das am höheren Reflexionsniveau der Forschung zu *Doktor Faustus* »geschulte Bewusstsein« und die gewonnenen Untersuchungskategorien sollen auf die Analyse von *Master i Margarita* übertragen werden. Dabei gliedern drei zentrale Themen den Aufbau der Dissertation: 1) die Konzeption

1 *Master i Margarita* entstand zwischen 1928 bis 1940 und erschien posthum 1966/67, *Doktor Faustus* entstand zwischen 1943 und 1947 und wurde 1947 veröffentlicht.

der Faust-Gestalt, 2) der Komplex der Teufelsproblematik und 3) die Thematik der Gnade und Erlösung. Die Gemeinsamkeit der beiden Romane siedelt die Autorin in einer »verblüffend ähnlichen Weise« (13) der Auseinandersetzung mit dem Fauststoff und einem daraus resultierenden fundamentalen Wandel Fausts vom Wissenschaftler zum Künstler bei zeitabhängiger Differenzierung in der Ausformung des Stoffes an.

Der Analyseteil zu *Doktor Faustus* beginnt erstaunlicherweise mit Aussagen von Thomas Mann zum »Einfluss« Goethes auf seinen Roman und kulminiert in der Feststellung, die intensive Auseinandersetzung habe »(möglicherweise auch unbeabsichtigt) intertextuelle Verweise« (25) bedingt. Einige »der interessantesten Beispiele« (26) markieren allerdings rein äußerliche Analogien zwischen dem Vergleichstext *Faust*. Angeführt werden montierte Zitate (die Ballade *Der König von Thule*) und Anspielungen auf Goethe im Kapitel 25, die nachhaltig verdeutlichen, dass es sich hier um einen genetischen und nicht um einen typologischen Vergleich handelt, auch und insbesondere im Sinne der von Dürisin 1976 vorgestellten kritischen Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Vergleichenden Literaturwissenschaft (*Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin 1976). Die grundsätzlichen Analogien zwischen Faust und Adrian Leverkühn, dem Wissenschaftler und dem Künstler (Musiker), konstituieren biografische und charakterliche Gemeinsamkeiten der Protagonisten und lehnen Adrian deutlich an die Komposition von Goethe an. Das faustische Streben konstituiert hingegen eine deutliche Differenz: Aus dem Nicht-Wissenkönnen wird das Nicht-Schaffenkönnen, das den fiktiven Erfinder von Schönbergs Zwölftonmusik umtreibt, bis die Genialisierung durch den Teufel statt hat. Diese Differenz setzt ein Umwerten des traditionellen Musikverständnisses aus der himmlischen Sphäre und dem Wirkungsfeld einer konkreten Gegenkraft zur Melancholie Fausts hin zum Diabolisieren und zum Darstellungsmedium der Schwerkut des »Homo melancholicus« Adrian voraus. Erstaunlich, wenn auch überaus plausibel, hebt das Kapitel zum Künstlertum Fausts die Hauptthese vom Wandel des Wissenschaftlers zum Künstler aus. Gleich drei Passagen bestimmt Claudia Natterer, die den Schluss der Antizipation einer dementsprechenden Umwertung bereits im *Faust* nahe legen. Dabei findet die Projektion des im 18. Jahrhundert virulenten Geniegedankens ihren Ausdruck sowohl in Fausts Bibelübersetzung also auch bei seiner Inszenierung des Helena-Paris-Schauspiels. Die Gleichsetzung von Kunst und Leben, die allerdings das Kunstwerk selbst bedroht und ein künstlerisches Zentralproblem (Pygmalionmythos) reflexiv einbezieht, kommt einem Opfern der Realität für eine imaginierte Welt gleich und konvergiert mit dem Streben eines poetischen Verlebendigen des Historischen, mit dem »Faust gewissermaßen zum ›Poeten‹« (48) avanciert. Die gesamte Griechenlandepisode als »reiner Bewusstseinsakt« und Annäherung zwischen Faust und Helena mündet in einer sprachlich metrischen Vereinigung von Moderne und Antike, symbolisch gleichbedeutend mit dem Verweben des schöpferisch europäischen Geistes (Faust) und der antiken Schönheit (Helena) und antizipiert damit den Aufzug der europäischen Renaissance und die Zeugung der modernen klassizistischen Kunst ver-

sinnbildlich in Euphorion, einer Allegorie der Poesie. Fausts künstlerisches Streben mündet im Scheitern. Der Autorin hingegen gelingt eine überaus eindrucksvolle und bestechende – vor allem historische wie ästhetische – Darstellung seines Künstlertums. Beim zweiten Themenkomplex (Teufelsproblematik) konstatiert Claudia Natterer eine Abhängigkeit der Wandlungsfähigkeit des Teufels vom jeweiligen Gesprächsthema in Konvergenz mit den verschiedenen Funktionen des Mephistopheles im Drama. Eine entscheidende Differenz konstituiert allerdings die offene Frage seiner Realität, für die Adrian zur psychologischen Plausibilisierung die Halluzination ins Spiel bringt und der Roman damit der Säkularisierung des Teufels im 20. Jahrhundert Rechnung trägt. Hier verstellt die Eingrenzung der Fausttradition auf den »prominenten Bezugspunkt« Goethe allerdings den Blick auf einen Auftritt des Teufels als Halluzination des Betrachters im Roman *Brat'ja Karamazovy*, zumal Ivan Karamazov in der Forschung als die eindrucksvollste Verkörperung Fausts in der russischen Philosophie und Ästhetik gilt. Eine Inversion erfährt ebenfalls das Ins-Leben-Ziehen Fausts im Gegensatz zur zunehmenden Distanzierung Adrians von der Welt mit dem Höhepunkt der drastischen Sanktionierung des paktkonstitutiven Liebesverbotes. Beim dritten Untersuchungskriterium (Gnade und Erlösung) zeigt sich wiederum eine evidente Modifikation. Stand der Ausgang bei der Wette zwischen Mephisto und dem Herrn außer Frage, wird dieser nunmehr an die Künstlerthematik geknüpft. Der Schlüssel liegt in Adrians Schaffen, im musikalischen Werk, mithin verlagert die Ausformung das Problem der Erlösung auf die Kunst selbst, im Werk und durch das Werk erfolgt die Realisation.

Die Vorgehensweise im Analysekapitel zu *Master i Margarita* verläuft analog zum ersten Teil, sucht folglich die »Beziehung zu Goethes *Faust* konkret zu belegen« (83) und unterläuft anfänglich den eigenen Anspruch der Abweichung von den üblichen Materialsammlungen. Von Namen und motivischen wie szenischen Parallelen ausgehend kommt Claudia Natterer zu dem Schluss, das Motto von *Master i Margarita* (Vers aus Goethes *Faust*) legitimiere als explizite Bezugnahme den Vergleich erst. Dann allerdings vollzieht die Analyse eine Wende und fokussiert zusätzlich die *Funktion* der literarischen Figuren und das Konzeptionsprinzip des Romans, bei dem »Eigenheit [und] Charaktermerkmale eines bestimmten literarischen Vorbilds auf mehrere Figuren« (89) verteilt werden. Im Rahmen der ersten Fragestellung (Faust-Gestalt) rückt die Ausrichtung auf die *Funktionsorientierung* auch Margarita in den Blick. Zu der Vergleichslegitimation über den Namen (Margarita/Gretchen) treten äußere und charakterliche Analogien hinzu, wie die intuitive prophetische Ahnung, die instinktive Menschenkenntnis, das Mitleid und die Liebe bis zur Selbstaufgabe, die letztlich zum Verlust der Gesellschaftsposition führt. Die Funktion als Erlöserin des geliebten Mannes erfährt bei Margarita insofern eine zentrale Modifikation, weil sie auch die Rettung des Kunstwerkes erreicht. Eine grundsätzliche Differenz zwischen Margarita und Gretchen bedingt jedoch das Kompositionsprinzip: Zum einen in der potenzierten Zuspitzung ihres eigentlichen Wesens bei der Verwandlung zur Hexe, zum anderen führt Claudia Natterer zwei Analogien zur Verifikation der auf den ersten Blick willkürlich erscheinenden Forschungsthese an, Margarita

sei eine weibliche Faust-Gestalt, nämlich ihre Verjüngung und der von ihr geschlossene Teufelspakt. Margarita, so lautet das Resümee, fungiere als »partielle göttliche (Gretchen), dämonische (Mephisto) und faustische Gestalt« (103) und löse somit exemplarisch das Kompositionsprinzip der Synthese unterschiedlicher Charaktermerkmale bestimmter literarischer Vorbilder ein.

Die Forschungsdiskussion, inwieweit der Meister überhaupt eine Faustfiguration darstellt, löst die Autorin durch den Einbezug der Interpretationsmerkmale des spezifisch *Faustischen* im *Doktor Faustus*. Dabei stehen die außergewöhnliche geistige Begabung, das distanzierte Verhältnis zur Gesellschaft und die schlechte Menschenkenntnis in deutlicher Analogie zum Künstlerprofil im Roman von Thomas Mann. Eine Zuspitzung erfährt hingegen die Ausformung im Detail, das künstlerische Schaffen des Meisters steht nicht nur in Opposition zur Gesellschaft, sondern das Künstlertum führt in der Diktatur des sozialistischen Systems der Sowjetunion zur Verfolgung und findet über die Flucht in die künstlerisch produktive Einsamkeit einen letzten Ausweg im Wahnsinn. Die Grundhaltung der Hybris hingegen determiniert den Meister wie Adrian, dabei findet die Skepsis des Meisters gegenüber der Religion ihren Ausdruck in der unkonventionellen Darstellung der biblischen Geschichte durch die Schilderung eines menschlichen Konflikts (Pilatus). Den eigentlichen Teufelspakt realisiert der Meister aber mit dem Verfassen des Pilatus-Romans und löst – so Claudia Natterer – das im *Doktor Faustus* zugrunde liegende Muster einer Genialisierung des Künstlers durch den Teufel ein. Der von der Autorin geführte Beweis der Vertrautheit des Meisters mit Voland erfolgt zwar lückenlos und durchaus plausibel, blendet jedoch die historische Ebene des Romans völlig aus. Indikator hierfür sind nicht nur die ursprüngliche Profession des Meisters (Historiker) wie die Entwicklung eines zweiten zentralen Protagonisten Ivan Besdomny (vom Lyriker zum Historiker), sondern auch die Möglichkeit einer authentischen Rekonstruktion der Geschichte mit ihren Mechanismen der Traditionsbildung durch die Kunst selbst. Eine zweite Schwierigkeit bereitet der Forschung die Unvereinbarkeit der vermeintlichen Selbstaufgabe und Passivität des Meisters mit dem faustischen Streben. Claudia Natterer arbeitet dahingegen drei Produktivitätsphasen heraus: 1.) Entspricht das Schreibverbot für den Lyriker einem vehementen Kampf gegen den künstlerischen Dilettantismus, 2.) ist die Namenlosigkeit des Protagonisten und die Substitution durch den Titel »Meister« eine eindeutige Bezugnahme zur Rolle des Schriftstellers und 3.) symbolisiert der Meister das Bewahren des Romans im Gedächtnis. Die Modifikation des Strebens verdeutlicht nachdrücklich den Einfluss der konkreten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die eine Be- und Verhinderung der eigentlichen künstlerischen Produktivität nach sich zieht. Der entscheidende Faktor des Künstlerprofils und seine historischen Wurzeln in der russischen Tradition verweisen dessen ungeachtet auf ein Ideal mit spezifischer gesellschaftlicher Funktion – das des romantischen Künstlers, des Außenseiters par excellence. Sein Profil verknüpft sozialen Auftrag mit politischer Verantwortung und konvergiert mit der Grundvoraussetzung der Einflussnahme der Kunst auf die politischen Verhältnisse durch den prophetischen und politisch engagierten Dichter. Aus dieser Komposition resultieren zwei iro-

nisch pointierte Umkehrungen: die göttliche wird durch die teuflische Inspiration substituiert und die historische Rolle von Pontius Pilatus avanciert in der kritischen Umdeutung zur Reflexionsfläche der zeitgenössischen politischen Verhältnisse. Eine zentrale Signifikanz für die Modifikation der Künstlerproblematik übernimmt die Identität zwischen dem Meister und seinem Roman (die Seele des Autors). Das Werk erhält, so die Autorin, den Status eines Protagonisten, der Meister selbst rückt in den Hintergrund und damit wird nachdrücklich die Funktion des Künstlers betont: *die Bewahrung der Kunst*. Auch die Ausformung der Teufelsthematik steht in Abhängigkeit vom gesellschaftlich, historischen Rahmen. Der Teufelspakt bildet nunmehr die *Voraussetzung* für die Erlösung der Faust-Gestalt(en) und bedingt eine Differenzierung zwischen positiven dämonischen Kräften (Voland) und traditionell negativen und niederen Eigenschaften (Gefolge). Diese Hierarchie entspricht einer Verteilung der mephistophelischen Eigenschaften. Begemot übernimmt die Narrenrolle, die des traditionellen Kritikers, der der Gesellschaft den Spiegel vorhält. Korov'ev gibt den Versucher und Lügner, wobei überaus prägnant die unterschiedlichen Methoden seines Tun zum rigorosen Aufdecken menschlicher Defekte herausgestellt werden (ironische Nachahmung, Überrumpeln des Gegenübers, Vorführen, respektive Vorfühlen). Azazello fällt die Funktion des Verbrechers und Mörders zu; Gella die der Provokation und schließlich realisiert Voland die Rolle des Beobachters. Die Gesamtkomposition entspricht einer ironischen Umwertung des Bösen, das seine tatsächliche Realisation in den Moskauer Repräsentanten des kommunistischen Systems findet, während der Teufel und sein Gefolge das Korrelat zum Reich Gottes bilden. Das Auftauchen des Teufels und seiner Gefolgschaft vergleicht Claudia Natterer darüber hinaus mit dem Thema des wiederkehrenden Christus (*Der Großinquisitor*), einem ironischen Spiel mit der kritischen Dimension einer erneuten Hinrichtung des Erlösers als Konsequenz des Abfalls der Kirche von den ursprünglichen Glaubenssätzen. Das dritte Thema (Gnade und Erlösung) von der Forschung ebenfalls kontrovers diskutiert, löst die Autorin eindrucksvoll durch den Einbezug der strukturellen Dimension der Romankomposition. Im Ineinandergreifen der Fiktionsebenen bildet die Bitte einer fiktionalen Roman-gestalt die Voraussetzung für die Erlösung des Autors und bestimmt damit eine spezifische Leistung der Kunst. Es geht wie im *Doktor Faustus* um die Erlösung des Künstlers durch die Kunst.

Die Dissertation stellt den engagierten Versuch zum Überwinden der positivistischen Materialsammlungen insbesondere der Bulgakovforschung dar, wobei allerdings die historische Textdimension im kritischen Umgang mit unterschiedlichen Ausformungen der Tradition kaum Beachtung findet. Besonders der Analyseteil zum *Master i Margarita* besticht durch Genauigkeit und kluge wie inspirierte Interpretationen – eine empfehlenswerte Lektüre für die Auseinandersetzung mit der Faustproblematik im 20. Jahrhundert.

Angelika Baumgart

Pascal Nicklas: *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms) 2002 (= ECHO: Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog; Bd. 2). 495 Seiten.

Kaum ein Motiv dürfte in solchem Maß komplexe und vielgesichtige Verbindungen zwischen der Antike und der Moderne bis hin zur Gegenwartskultur gestiftet haben und immer noch stiften wie das der Metamorphose. Die literarische Gestaltung von Verwandlungsgeschichten hat eine ebenso lange Geschichte wie die abendländische Literatur selbst. In Erzählungen über Wandlungsprozesse kommt, wie Pascal Nicklas in seiner Leipziger Habilitationsschrift einleitend in Erinnerung ruft, die reflexive Auseinandersetzung mit Grundfragen und -sorgen des Menschen zum Ausdruck, vor allem mit der Zeitlichkeit und Begrenztheit des Lebens. Der Gestaltwandel als am deutlichsten manifeste Spielform der Metamorphose verweist bildlich auf anthropologische Konstanten; Verwandlungsmymen, ihre literarische Ausgestaltungen und ihre Visualisierungen bringen Grundlegendes und Epochenübergreifendes zur Darstellung: »[d]as Rätsel um Leben und Tod ebenso wie die Frage nach Identität und Selbst«, die Frage nach »Kontinuität und Identität des sich Verändernden« (10). Als repräsentative Spielformen der mythischen Erzählung können Verwandlungsgeschichten insofern gelten, als sie Erfahrungen in eine Form überführen, welche erklärende Funktionen hat, und es leuchtet ein, wenn Nicklas in diesem Zusammenhang an die Aristotelische Bemerkung über den (gegenüber der Geschichtsschreibung) »philosophischeren«, weil auf das Allgemeine zielenden Charakter der Dichtung erinnert. Zugleich sind Metamorphosen ihrerseits aber vieldeutig und provozieren weitergehende Fragen, einmal ganz davon abgesehen, daß sich die einzelnen Geschichten im Laufe ihrer Gestaltungsgeschichte ihrerseits als metamorphotisch erweisen; Verwandlungserzählungen stellen etwas »dar«, aber sie »stellen« es nicht »fest«, sondern akzentuieren gerade das Unfeststellbare in seiner Mutabilität. Die Darstellungsform des Mythos sowie die auf ihm aufbauenden ästhetischen Gestaltungsweisen sind von denen der wissenschaftlichen Theoriebildung insofern grundsätzlich unterschieden. Von der Geschichte der Metamorphosenmotivik zu sprechen, heißt insofern, von Grundfunktionen des Mythischen und von der Geschichte des Selbstverständnisses der Literatur zu sprechen. Deshalb erschließt Nicklas' Monographie, welche die enge Vernetzung ihres Themas mit ästhetischen, mythen-theoretischen und anthropologischen Grundfragen durchgängig präsent hält, einen Fragehorizont von grundlegender literarästhetischer Relevanz. Die Auseinandersetzung mit dem Problemfeld um Differenz und Identität, um deren Verifizierbarkeit und Darstellbarkeit verbindet die frühen mit den rezenten Gestaltungen metamorphotischer Prozesse. Dabei verwandelt jede Zeit die überlieferten Stoffe ihren eigenen Denk- und Fragehorizonten an. Die diskursiven Modellierungen von Identität und Differenz unterliegen selbst der geschichtlichen Modifikation. Nicht allein auf inhaltlicher, sondern auch auf thematisch-diskursiver Ebene vollziehen sich insofern Verwandlungen der »Verwandlungen«.

In einem einleitenden Teil (Kap. I) exponiert Nicklas gründlich die an das Bild der Metamorphose, diesen »Knotenpunkt der über die Jahrhunderte geknüpften diskursiven Netze« (13), gekoppelten Fragestellungen; er gibt einen Überblick über die Forschung zum Thema der Metamorphose als literarische Fiktion, innerhalb dessen naturgemäß die Ovidforschung eine Schlüsselrolle spielt, und fokussiert schließlich die Implikationen des Metamorphosen-Motivs aus thematologischer Perspektive. Schon in diesem einleitenden Teil wird deutlich, daß der Terminus »Metamorphose«, insofern er die Frage nach einer Motivkonstanz aufwirft, vor Bestimmungsprobleme stellt, auf welche nur reagiert werden kann, indem man sie sich selbst gegenwärtig hält. Auch und gerade bei expliziter intertextueller Bezugnahme auf Ovids Erzählungen etwa sind »Metamorphosen« im diskursiven Kontext der Moderne etwas anderes als bei dem antiken Dichter selbst; Paradigmenwechsel haben sich vollzogen, welche gerade am Funktionswandel der Ausgangsgeschichten ablesbar werden. Nicklas geht es darum, vor dem Hintergrund des Ovidschen Werkes und seiner Implikationen die für die moderne Literatur maßgeblichen epochalen Transformationsprozesse in der Modellierung von Metamorphosen darzustellen. Insofern er Literatur in ihrer diskursiven Vernetzung betrachtet, ist es nur konsequent, wenn er dabei den Blick auf Prozesse des wissenschaftlichen Paradigmenwechsels wendet. Hier wiederum sind es vor allem zwei Verschiebungen, welche auch und gerade die literarischen Verwandlungsgeschichten der Moderne prägen: erstens die seit dem 18. Jahrhundert erörterte und mit Charles Darwins Werk zur prominentesten Ausformulierung gelangte Idee einer Wandelbarkeit der biologischen Arten selbst, sowie zweitens die kritisch-dekonstruierende Auseinandersetzung mit dem Konzept einer substantiellen Identität des einzelnen Menschen, wie sie vor allem in Sigmund Freuds Modellierung der menschlichen Psyche zum Ausdruck kommt.

Um die kontrastive Folie zu verdeutlichen, von welcher sich die moderne Infragestellung von »Identität« bezogen auf Gattungen wie Einzelne abhebt, ist ein zweiter Hauptteil (Kap. II) Ovids »Poetik der Metamorphose« gewidmet. Akzentuiert wird dabei der autoreflexive Charakter des Ovidschen Werks, welches komplexe Spiegelungsbeziehungen zwischen Weltschöpfung und poetischer Schöpfung suggeriert, in denen Zeichen beide Prozesse einander wechselseitig zum Gleichnis werden. Unterschiedliche, dabei aber komplementäre Modellierungen des künstlerischen Arbeitsprozesses spiegeln Ovids Künstlergeschichten.

Mit der Geschichte Arachnes verbindet sich die Reflexion über »[d]ie Natur der Metamorphose« (Kap. II.1), mit der Pygmalions die über »[d]as Kunstwerk als Verwandertes« (Kap. II.2). Die in ihrer Bedeutung kontrovers erörterte Rede des Pythagoras schließlich steht im Zeichen der Thematisierung des Zusammenhangs von »Metamorphose und Metempsychose« (Kap. II.3). Ovid nimmt Arachnes Geschichte zum Anlaß, eine Spiegelungsbeziehung zwischen den von dieser und Pallas Athene geschaffenen Geweben und der Textur des eigenen Werks zu schaffen; zugleich betont er mit dieser Episode die Analogie von göttlicher und menschlicher Produktivität und die »Würde der Kunstlerschaft« (79, 77). Ovids Pygmalion hat viele literarische Nachfahren, bei denen zunehmend nachdrücklicher die Frage nach dem Selbstbezug des Künstlers fokussiert wird.

Hinsichtlich des Ovidischen Pythagoras warnt Nicklas vor dessen Überbewertung; als Sprachrohr einer philosophischen Verwandlungslehre sei der Samier eher ›schnoddrig‹ dargestellt, und seine unzusammenhängend präsentierte Lehre erscheine eher als zu Kontrastierungszwecken integriertes Gegenmodell denn als Äquivalent der poetischen Darstellung (vgl. 101). In dieser letzteren wird formal und inhaltlich sinnfällig gemacht, was im antiken Begriff des »Kosmos« zum Ausdruck kommt: Die Verbindung von Ordnung und Schönheit.

Mit Teil III – »Die Welt im Wandel – Die Metamorphose in der Wechselbeziehung von Wissenschaft und Literatur« – wendet sich Nicklas der Moderne zu, insofern diese die äußere Welt im Zeichen eines alle biologischen Identitäten auflösenden Wandels, also unter dem Signum einer radikalen Verzeitlichung auch und gerade der Natur, begreift.

Goethes *Metamorphose der Pflanze* und Erasmus Darwins Naturgedicht *The Botanic Garden* bezeigen den »Abschied von der Schöpfungslehre« (Kap. II.1); beide markieren die »Schwelle zu einem Denken, das der Metamorphose eine neue kosmogonische Bedeutung gibt und damit den Sturz des Menschen von seiner Position auf dem Gipfel der Schöpfung bewirken wird« (121). Goethes Lehrgedicht zeugt davon, wie der bei Ovid noch prägende finalistische und ätiologische Sinn der Metamorphose aufgehoben und ins Modell einer »gesetzmäßigen und kontinuierlichen« Verwandlung transformiert wird (vgl. 127); zugleich macht es einen solchen Wandlungsprozeß durch seine ästhetische Form sinnfällig. Für Goethe bezeichnet die Idee der Metamorphose das verbindende Prinzip der Natur und der menschlichen Selbstbildung, es hat eine ethische und eine ästhetische Dimension (vgl. 129). »[W]ie einen Scherz« trägt E. Darwin in seiner Dichtung die von den Zeitgenossen noch als skandalös empfundene Idee einer unablässigen, in der Gegenwart andauernden Verwandlung unter Konzentration auf Evolutionen im Tierreich vor (vgl. 145). In den Schriften von Sir Charles Lyell und Robert Chambers, insbesondere aber in Charles Darwins *Origin of Species* nimmt die Theorie der Transmutation der biologischen Arten dann eine Gestalt an, deren gravierende Folgen für das moderne Weltbild an wissenschaftlichen wie an außerwissenschaftlichen Diskursen ablesbar wird (Kap. III.2). Charles Darwins Kritiker nehmen dabei u. a. auf Ovids Sagen Bezug, um dessen hochumstrittene These von der Genese der menschlichen Rasse aus tierischen Vorstufen lächerlich zu machen (vgl. 179).

Vor dem Hintergrund der neuen Modellierung von Metamorphosen durch die Transmutationslehre liest Nicklas im folgenden exemplarische literarische Texte, welche jeweils einem besonderen Aspekt des modifizierten Verständnisses der natürlichen Arten repräsentativen Ausdruck verleihen (Kap. III.3). Die Umsetzung der Idee einer Geschichtlichkeit der Arten selbst wird mit besonderer Prägnanz am Werk von H.G. Wells ablesbar, der den Weg für ein ganzes literarisches Subgenre der Science Fiction im Zeichen imaginierter Zeitreisen bahnt (III.3.a: »Scientific romances – Zeit und Metamorphose«). *The Time-Machine*, *The War of the Worlds* und *The Invisible Man* modellieren fiktive Welten, welche durch die Idee einer Wandelbarkeit der Arten und der mutablen Natur aller Lebewesen geprägt sind. Bei Joseph Conrad artikuliert sich nicht minder exem-

parisch die aus dem Bewußtsein mutabler biologischer Arten erwachsende Angst vor regressiven Wandlungsprozessen (III.3.b.: »[...] die Furcht vor der regressiven Metamorphose«). In *Heart of Darkness* wird unter diesem Vorzeichen kritisch mit der Idee des zivilisatorischen Fortschritts abgerechnet. Kafkas Geschichte von Gregor Samsa wird von Nicklas, der damit eine durchaus originelle Perspektive auf Kafkas vielinterpretierte Verwandlungsgeschichte eröffnet, als Konvergenzpunkt des diskursiven Austauschs zwischen Evolutionslehre und Literaturgeschichte in den Blick gerückt (III.3.c.: »Kafkas Käfer«). Gregor empfindet ähnlich wie andere Kafka-Figuren die Regression bemerkenswerterweise nicht als Schrecknis, sondern als einen ihn aus den vielfältigen bedrängenden Machtstrukturen der Alltagswelt freisetzende Erlösung. In dem Gedanken, nur durch Regression sei der gesellschaftlich bedingten Entfremdung zu entkommen, manifestiert sich eine provozierende Umwertung des Verwandlungsmotivs. Permanente Metamorphosen des Ichs stehen, wie Nicklas exkursweise verdeutlicht, thematisch auch im Zentrum von Prousts Hauptwerk. In der *Recherche* verbindet sich damit zwar die auch bei Ovid bereits artikulierte Hoffnung, das poetische Werk bzw. die Kunst vermöge der Zeitlichkeit Widerstand zu leisten, doch dargestellt findet sich eine unaufhaltsam fluktuierende Wirklichkeit, welche vom wahrnehmenden Bewußtsein konstituiert wird und sich mit diesem notwendig wandelt.

Komplementär zur modernen Neumodellierung von »Metamorphosen« in der Natur geht es in Teil IV um »[d]as Bewußtsein als Ort der Metamorphose«. Freuds *Traumdeutung* wird als »Buch der Verwandlungen« gelesen, und mit Blick auf diese und andere Schriften Freuds – insbesondere auf *Der Dichter und das Phantasieren* – wird deutlich herausgestellt, in welchem Maße der Begründer der Psychoanalyse zugleich mit psychischen auch poetische Prozesse thematisiert. Traumarbeit und dichterische Gestaltung werden als analog und im Grunde wesensgleich verstanden; ihr Grundgesetz ist das der Verwandlung. Vorstufe und ihr Gleichnis der poetischen Hervorbringung ist das kindliche Spiel. Von der Psychoanalyse sind bedeutende Impulse auf die Kunst, insbesondere auf den Surrealismus, ausgegangen, die an Verwandlungsdarstellungen prägnant ablesbar werden. Magrittes autoreflexives malerisches Werk reflektiert vor allem die Idee der Doppeldeutigkeit in Form von vexierbildartigen visuellen Metamorphosen.

Als maßgebliche Repräsentanten der literarischen Moderne werden in einem eigenen Teil (Kap. IV) James Joyce und Hermann Broch vor dem umrissenen diskursgeschichtlichen Hintergrund eingehend interpretiert. Beide verknüpfen – hierin Ovid folgend – das Motiv der Metamorphose wiederum eng mit dem Projekt dichterischer Autoreflexion. Joyces Œuvre steht für Nicklas vor allem insofern im Zeichen der »permanente[n] Metamorphose« (Kap. IV.2), als hier die »Sprache selbst zum Ort der Metamorphose« wird (vgl. 29). Im Bild der Metamorphose spiegelt Joyce die Wandelbarkeit aller Ordnungen: die der ethischen Werte und der gesellschaftlichen Strukturen ebenso wie die der Sprachen und Zeichensysteme, und stellt insofern das Metamorphosekonzept in den Dienst modernespezifischer Kontingenzerfahrung. Als repräsentativ für Joyces Poetik und Sprachästhetik untersucht Nicklas ausgewählte Passagen aus *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses*, *Finnegans Wake* und *Anna Livia Plurabelle*. In

den Gestalten des Dädalus und des Proteus finden sich die Idee vom »Künstler als Verwandler« (IV.2.a) und von der Mutabilität erfahrener Wirklichkeit reflektiert (IV.2.b: »esse est percipi«). Dädalus ist insbesondere eine Reflexionsfigur, in welcher der Anspruch des Künstlers, Neues zu schaffen und alles Vorgegebene zu überbieten, in programmatischer Weise zum Ausdruck kommt. Das Proteus-Kapitel im *Ulysses* zieht den Leser in den Prozeß universaler Wandlung hinein. Im *Wake* erscheint der Fluß Liffey als Gleichnis des Lebens-Flusses, der Text selbst zudem als Metamorphose der Geschichtskonzeption Vicos. Das Komplementaritätsverhältnis zwischen Joyces und Brochs Auseinandersetzung mit der Denkfigur der Metamorphose und deren jeweiligen poetologischen Konsequenzen wird in Nicklas' Analyse zum *Tod des Vergil* verdeutlicht (Kap. IV.3). Broch interessiert sich für die Metamorphose vor allem im Zeichen der Idee der Grenzüberschreitung. Damit verbindet sich ein emphatisches Verständnis der Bedeutung von Kunst und Künstlertum. Im *Tod des Vergil* dokumentiert sich Brochs Streben, von einer Darstellung der »Oberflächenwirklichkeit historischen Geschehens« ausgehend, »zu einer spezifisch dichterischen Erkenntnis des Absoluten« überzuleiten (vgl. 381). Zu metamorphotischen Erfahrungen kommt es in seinem Roman vor allem im Angesicht des Todes; Erfahrung und Vision, menschliche und außermenschliche Welt, Geschichte und mythische Gegenwart durchdringen einander in unauflöslicher Weise. Brochs idealistisch motivierte Suche nach Urbildern jenseits der sinnlichen Abbilder motiviert ein Ausweichen ins Mystische; der Roman ist ein »Abgesang auf die Kunst in der Zeit zerfallender Werte« (443). Jenes Ausweichen aber führe, wie diagnostiziert wird, in letzter Konsequenz zum Verstummen (417).

Zusammenfassend (Kap. V) verdeutlicht Nicklas nochmals, wie in Ovids Hauptwerk zum einen vielfältige Überlieferungsstränge zusammenlaufen, zum anderen neue Impulse ausgehen. »Die Verwandlung bleibt Aufgabe und Rätsel« (450), eine Aufgabe und ein Rätsel, die sich von Ovid bis in die Gegenwart immer wieder aus dem Streben der Dichtung nach Selbstmodellierung heraus ergeben. »Der Vorgang der Transformation entspricht dem poetischen Sprechen, sie ist im Kern eine Metapher; denn so wie im sprachlichen Bild eine identitätsstiftende Kontinuität des Sinnes besteht, läßt sich von einer Metamorphose nur dann sprechen, wenn im verwandelten noch etwas ist, was an das Frühere erinnert, beispielsweise wenn eine Identität von Kuh und Io hergestellt wird dadurch, daß die Kuh noch das Bewußtsein des Mädchens hat.« (422 f.)

Mit seiner stringent aufgebauten und gründlichen Studie zum Funktionswandel des Metamorphosenkonzepts in der Moderne erschließt Nicklas der Literaturwissenschaft eine Fülle neuer Einblicke und weiterführender Fragestellungen. Deutlich wird dabei zum einen durchgängig, daß poetische Texte auf ihre diskursive Vernetzung mit naturwissenschaftlichen und psychologisch-anthropologischen Erklärungsmodellen befragt werden müssen; besonders interessante Metamorphosen vollziehen sich schließlich seit dem Altertum auf dem in beide Richtungen begehbaren Weg zwischen Wissenschaften und Künsten. Deutlich wird andererseits aber auch, daß sich gerade im Vergleich mit philosophischen und wissenschaftlichen Theorien die Darstellungskompetenz der Literatur als

eine spezifische und theoretisch-begrifflich uneinholbare Kompetenz bewährt. Gelegentliche Hinweise auf die Darstellung von Metamorphoseprozessen durch andere ästhetische Medien unterstreichen die zentrale Signifikanz des Themas sowie die enge Verflechtung diskursiver Interessen von Wissenschaft, Anthropologie und ästhetischen Medien. Einleuchtend statuiert wird so beispielsweise, daß sich die Filmgeschichte in den unterschiedlichen Stadien ihrer technischen Darstellungsmöglichkeiten »als Suche nach der besten Technik zur Darstellung der Metamorphose erzählen« ließe (11). Wenn, wie Elias Canetti bemerkt, der Dichter »Hüter der Verwandlungen« (*Der Beruf des Dichters*, 1976, vgl. Nicklas, 21) ist, so teilt er sich diese Aufgabe doch mit den Vertretern anderer Künste.

Monika Schmitz-Emans

Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München (Wilhelm Fink) 2002. 362 Seiten.

Mit dem Bild des Schleiers verbindet sich eine Fülle von Konnotationen, insbesondere deshalb, weil er, wie Patricia Oster einleitend statuiert, »im elementaren Sinn eine Anschauungsform« darstellt (9). Zum einen steht das Motivfeld um Ver- und Entschleierungsprozesse in enger Verbindung zur aufklärerischen Metaphorik des Ver- oder Entbergens der Wahrheit, wobei der Schleier negativ, als Widerstand und Instrument der Verfremdung, konnotiert ist. Zum anderen manifestiert sich im Bild des Schleiers die Vorstellung von der imaginativen Erzeugung von Supplementen für die dem direkten Blick entzogenen verschleierte Objekte: Der Blick durch den Schleier behindert das physische Auge und führt zu Irritationen, setzt aber Bildphantasien frei, welche hinter den Schleier mehr und anderes projizieren, als der unbehinderte Blick womöglich je gesehen hätte. Hiervon zeugen, wie Oster verdeutlicht, erotische wie religiöse Bildphantasien. Verschleierte erotische Objekte stimulieren zu Projektionen; im religiösen Kontext verweist der Schleier auf die Verborgenheit des Göttlichen, bewahrt und betont das Mysterium. Nicht allein mit Blick auf die Stimulation der Einbildungskraft stellt der Schleier eine poetologische Kernmetapher dar. Er ist zudem als ein Stück Gewebe dazu disponiert, als Metapher des Textes verwendet und zur Reflexion über dessen »Textur« und ihre Effekte anzuregen. Der Schleier behindert einerseits zwar den Blick, aber er besitzt andererseits auch eine Durchsichtigkeit, welche eine partielle Freigabe des Verhüllten bewirkt. Der Betrachter ist also zur imaginativen Füllung von Leerstellen aufgerufen – ein Vorgang, der sich vor allem als metaphorische Bespiegelung des Lektüreprozesses deuten läßt. Wird in diesem Sinn der Schleier zum Gleichnis des durch den Leser zu aktualisierenden Textes, dann wird der »literarische Textbegriff [...] um das Moment des Imaginären und dessen ästhetische Realisierung erweitert« (1); Oster legt die Komplexität des metaphorischen Potentials von Schleier, Verschleierung und Blicken durch Schleier einleitend in aller Klarheit dar und schafft damit das Fun-

dament für ihre Studien zur Geschichte des Schleiers in der Literatur, in welcher sich motivgeschichtliche und poetologische Interessen durchgängig verbinden.

Anthropologie, Religions- und Kulturwissenschaften haben sich mit dem Schleier als einem Grundgleichnis für die Spannung zwischen An- und Abwesenheit auseinandergesetzt. Im Kontext der christlichen Offenbarungslehre etwa hat der Schleier den Status einer Kernmetapher. Für die Literaturwissenschaft stand bislang eine grundlegende und umfassende Erschließung der einschlägigen Topik aus, wenngleich Roland Barthes, Paul de Man und Wolfgang Iser hier wichtige Vorarbeiten geleistet haben, die im einleitenden Forschungsüberblick neben den kulturwissenschaftlichen Studien zum Schleier skizziert werden. Hier ist Jean Starobinskis Pionierarbeit besonders zu nennen: für Starobinski wie auch für Ralf Konersmann ist der Schleier – mit unterschiedlicher Akzentuierung – Gleichnis der ästhetischen Erfahrung (vgl. Oster, 16-18).

Die einzelnen Kapitel der Tübinger Habilitationsschrift Osters sind Autoren gewidmet, welche nicht allein dem Bild des Schleiers zentrale Bedeutung einräumen und es dadurch mit poetologischem Sinn anreichern, sondern dabei auch jeweils aneinander anschließen, aufeinander Bezug nehmen; exemplarisch wird dabei deutlich, wie sich der Prozeß poetologischer Autoreflexion als intertextuelles Großprojekt am Leitfaden eines Bildes entfaltet, dessen Bedeutungspotential sich nur mit Blick auf gesamteuropäische Prozesse erschließt. Den Konvergenzpunkt der ästhetischen Metaphorologie des Schleiers in der Gegenwart bildet das Projekt des von Christo verhüllten Reichstags, dessen ästhetisch-reflexiver Charakter sich vor dem zuvor entfalteten literarisch-poetologischen Hintergrund auf einleuchtende Weise erschließt.

Nicht zufällig beginnt die Reihe der behandelten Autoren mit Dante in Italien, wo die europäische Literatur erstmals pointiert zu einem ›neuen Fiktionsbewußtsein‹ findet, dessen Ausdruck an die Selbstreferentialität des Textes gebunden ist (vgl. 21). Stehen sich in der Forschungsgeschichte zu Dantes Werk die Vertreter allegorischer und poetologischer Deutung oftmals gegenüber, so sieht Oster in der Betrachtung der Danteschen Schleiermetaphorik einen Weg, beide Positionen zu vermitteln. Dante reflektiert die poetische »Textur« als solche, da er von einer dialektischen Beziehung zwischen Ausdrucksmedium und Textsinn ausgeht; zwar deutet er, wie Oster darlegt, das Bild des Schleiers noch im Kontext der Biblexegese, setzt also bei dessen Funktion für die christliche Offenbarungstheologie an und nimmt Bezug auf seine allegorische Bedeutung, doch er ästhetisiert es auch bereits und schafft damit die Voraussetzung für die späteren Entwicklungen der poetologischen Schleiermetaphorik (22). Dies beginnt bereits mit der *Vita Nuova*. Reflektiert wird hier insbesondere der Transformations- und Steigerungsprozeß geschauter Bilder im und durch den Erinnerungsprozeß. Die poetischen Textgebilde werden hier schon zu Verdichtungen visionärer Erfahrungen, welche deren Gegenstände umgeben und diese dabei zugleich umhüllen und dem Blick freigeben. Mit der *Commedia* kommt es zur Weiterentwicklung und Steigerung des metaphorischen Potentials des Schleiers, der in den Dienst der Entfaltung eines komplexen poetischen Textkonzepts genommen wird. Dante, so Osters wichtiger Befund, »ästhetisiert die Lehre vom vierfachen Schriftsinn,

indem eine oszillierende Deutungskomplexität an die Stelle der Abstraktheit des Allegorischen tritt. Es wird eine Vorstellung von Hintergründigkeit an Bedeutung assoziiert, die sich nicht mehr durch eine ›dottrina‹ eingelöst findet und die den Leser auf die nur scheinbar transparente Oberfläche des Textes zurückverweist.« (55) Mit Dante – dies zeigt sich insbesondere anlässlich seiner Semantisierung des Schleiers – setzt die neuzeitliche Kunst ein, welche sich nicht mehr primär als Vermittlerin außerästhetischer (theologischer, religiöser) Wahrheiten, sondern als autonom begreift; dies kommt insbesondere in der Besinnung auf die eigene Materialität zum Ausdruck. Der Schleier verweist in diesem Sinne auf die Textur des poetischen Werks. Im Bildfeld um Schleier und Verschleierung spiegeln sich bei Dante ästhetische Praktiken und Prozesse, insbesondere unter Akzentuierung der Beziehung zwischen Offenbarung und Verschleierung sowie zwischen Text und Imaginärem: Letzteres steht für Dante im Zeichen des Sichtziehens, und die poetische Textur als solche bedingt ein spannungsreiches Wechselspiel von Verbergung und Entbergung. Der Leser selbst wird dazu stimuliert, »Bilder hinter den Schleier des Textes zu projizieren« (73).

Petrarca greift die von Dante bereitgestellte ästhetische Semantisierung des Schleiers auf und verleiht diesem neue Funktionen. Eine erste Bedeutungsvertiefung beruht schon darauf, daß Petrarca seine intertextuelle Abhängigkeit von Dante im Aufgreifen und in der Umgestaltung des von diesem bereitgestellten Bildfeldes erkennbar werden läßt, wodurch sein eigenes Werk in einem Prozeß der »Anspielung, Anknüpfung und Absetzung«, der »Variation und Überbietung« (22) indirekt selbst schon als ein Gewebe erscheint, das den Blick auf den eigenen Vorläufer zugleich verhüllend und entbergend freigibt. Ein zweiter Vertiefungsprozeß vollzieht sich bei Petrarca damit, daß er das Bild dezidiert in den Dienst der lyrischen Selbstaussprache und Selbstreflexion des Ichs nimmt (vgl. 22) und auf die komplexe Beziehung zwischen diesem Ich und der Adressatin seiner Rede bezieht. Das Bild des Schleiers verweist in diesem Zusammenhang auf die Verschleierung der Dame, welche diese selbst ins dialektische Spannungsfeld von Anwesenheit und Abwesenheit rückt; das lyrische Ich wendet sich ihr zu und wird doch immer wieder auf sich selbst zurückverwiesen. Auf die dialektische Grundspannung von Anwesenheit und Abwesenheit der Geliebten verweisen Petrarca's Verse sowohl auf makrostruktureller als auch auf mikrostruktureller Ebene, etwa wenn die Buchstaben des Namens LAURA Textpassagen als verborgener Intext eingeschrieben sind (vgl. 103). Eine von Petrarca angeregte Illustration Simone Martinis, die Oster im Kontext der petrarkistischen Poetik interpretiert (und die als Umschlagillustration des Buches fungiert), visualisiert mit der Darstellung des Dichters Vergil, den ein Schleier von einem Kommentator (Servius), einem Krieger, einem Bauern und einem Hirten trennt, zum einen die eher konventionelle Idee von der Dichtung als einem »Schleier« der Wahrheit, welche der Kommentator eben vor den Augen des Publikums wegziehen müsse, um das Dahinter zugänglich zu machen. Doch zugleich thematisiert das Bild den dichterischen Imaginations- und Schöpfungsprozeß als solchen, da Krieger, Bauer und Hirte auch als allegorische Repräsentanten der Vergilschen Hauptwerke verstanden werden können. Unter diesem Aspekt verweist der den Dichter

von den übrigen Figuren trennende Schleier auf »die Schwelle des Imaginären in ihrer Transparenz« (91).

Tasso greift die petrarkistische Bildsprache auf und setzt dabei vor allem bei der Ambiguität des Sinnlichen an, das unter den wechselnden Vorzeichen von Negation und Affirmation bzw. Faszination reflektiert wird. Bei Tasso wird der Schleier vor allem in den Dienst der Darstellung des Spannungsverhältnisses von verllorener Unmittelbarkeit und Reflexion genommen. Dies illustriert vor allem das von Oster in erhellender Weise interpretierte Schäferspiel *Aminta*, wo die Dichotomie von Natur und Kultur in der von Frau und Mann bespiegelt wird. Tasso historisiert im Zusammenhang damit in neuartiger Weise die Spannung zwischen Selbsterfahrung und Selbstentzug, indem er sie als Spannung zwischen (verlorener) Unmittelbarkeit und geschichtlich bedingter Entfremdung, zwischen Natur und Kultur auslegt (199). Zugleich suggeriert *Aminta* eine vom poetischen Text selbst vollzogene und nur durch ihn zu vollziehende Vermittlung zwischen Kultur und Natur. Konstitutive Bedeutung gewinnt das Schleiermotiv auch in *Gerusalemme liberata*. Die mit dem Schleier konnotierte Praxis des Spinnens und Webens tritt in einen auch metaphorisch signifikanten Antagonismus zu Bewaffnung und Krieg (vgl. 175). Im Modell des Schleiers bespiegelt sich die Erfahrung des Imaginären, wobei die Imagination zum Substitut unmittelbarer sinnlicher Erfahrung wird. Indirekt thematisiert Tasso damit den poetischen Schöpfungsprozeß. Durch die Aktivierung der durch Verschleierung und Entzug in Bewegung versetzten Betrachterphantasie erfahren die (erotischen) Objekte der Sehnsucht eine Steigerung und Transformation, und auch dies deutet auf das Wesen der Poesie als solcher. Miteinander kontrastiert erscheinen – in Anknüpfung an die schon in *Aminta* vollzogene »Historisierung« der Dichotomie von Natur und Kultur – bei Tasso eine raue und intransparente, dem Blick unmittelbar zugängliche und auf keine höhere Wirklichkeit verweisende Welt einerseits, eine vom durchlässigen Schleier der Dichtung umhüllte wunderbare arkadische Welt andererseits.

Wie bereits Starobinski dargelegt hat, markiert Rousseaus Werk eine epochale Wende in der Geschichte der Schleiermetaphorik: Hier wird der Schleier zur Metapher eines getrüben Selbstverhältnisses, eines Bewußtseins von sich selbst, welches auf irreversible Weise durch Entfremdung und Undurchsichtigkeit geprägt ist. Daß diese Wendung nur vor dem intertextuellen Hintergrund der Werke Dantes, Petrarcas und Tassos angemessen verstanden werden kann, verdeutlicht Oster auf subtile Weise. Die Spannung zwischen dem Bedürfnis nach Bemächtigung und Transparenz einerseits, der Erfahrung des Entzugs und der Verhüllung andererseits prägt gleichermaßen die Beziehung des Rousseauschen Subjekts zu sich selbst wie die Auseinandersetzung mit dem Imaginären schlechthin. Das Imaginäre kann als das zweite, sich mit jenem ersten (dem Selbstbezug) teilweise überschneidenden Kernthema Rousseaus gelten. Die für seine Genese maßgebliche Bewegung des Entzugs stimuliert die Aktivität des Bewußtseins und setzt damit schöpferische Potentiale frei. Rousseau verwendet die Schleiermetaphorik durchgängig zur Reflexion der Grunddichotomien von Wahrheit und Schein, Illusion und Enttäuschung, Realität und Fiktion (vgl. 203). Seine poetischen Wer-

ke stellen Grenzüberschreitungen zwischen diesen antagonistischen Sphären dar, wie exemplarisch die Analyse des Singspiels *Pygmalion* zeigt. Hier wird der antike Mythos in seiner Ovidschen Version auf programmatische Weise umgeformt. War dort der Bildhauer Pygmalion für die Schöpfung der an sich leblosen Statue, die Göttin Venus für deren Belebung zuständig, so verlagert sich bei Rousseau der entscheidende ›lebensspendende‹ Moment in die Phase der subjektiven Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem verschleierte Werk; es geht ihm um die »Konstitutionsleistung des Imaginären«, und der zwischen Statue und Betrachter lokalisierte Schleier verweist auf die Umwandlung eines »Produktionsmythos in einen Rezeptionsmythos« (206). In der *Nouvelle Héloïse* wird der Schleier in einem weiteren Schritt als Gleichnis für intertextuelle Beziehungen und Sinnmuster funktionalisiert (vgl. 221). Vor allem aber drückt sich gerade hier im Bild des Schleiers die Verfassung eines dem Naturzustand entfremdeten Ichs aus, dessen Selbstanalysen keineswegs in Selbstenthüllung und Selbstbemächtigung einmünden, sondern das Streben nach Transparenz auf oszillierende Weise an neue Verschleierungsprozesse anknüpfen, welche – ebenso wie jenes Streben – am Text selbst ablesbar sind.

Eine hier anknüpfende und weitergehende Ausdifferenzierung der Schleiermetapher diagnostiziert Oster bei Goethe, der sich mit seinen vielfachen Varianten des Motivs – etwa in Gestalt des das Ausgangsbild dynamisierenden Fächers – auf die zu seiner Zeit bereits komplexe Tradition zurück bezieht. Auch hier steht die einschlägige Metaphorik im wesentlichen im Zeichen der Reflexion über Imaginationsprozesse und des Imaginären. Goethes Tasso als eine von der unauflöselichen Spannung zwischen Natur und Kultur zerrissene, moderne (und rousseauistisch inspirierte) Gestalt sucht im Bildfeld um Schleier, Vorhang und Flor Gleichnisse für seine doppelte Erfahrung einer historisch entfremdeten und einer visionär gegenwärtigen harmonischen Wirklichkeit. Schleier und Vorhänge werden dabei, je nach der von den verschiedenen Figuren jeweils eingenommenen Perspektive, als multifunktional reflektiert: als Verhüllungen dessen, was man nicht sehen will, aber auch als diaphane Medien der Verklärung des Wirklichen durch die Dichtung. Nicht minder vieldeutig ist das Bild des Schleiers in den *Wahlverwandtschaften* und im *Wilhelm Meister*, da seine Derivate neuerlich zur Bespiegelung imaginativer Prozesse, zugleich aber auch zur selbstkritischen Auseinandersetzung Goethes mit den eigenen rousseauistisch gefärbten Anfängen eingesetzt werden. Komplexer als bei Goethes Vorläufern gestaltet sich das Ausgangsbild in dessen Werken insofern, als es zum Bild mehrfacher, sich überlagernder und durchlässiger Schleier gesteigert wird. Dies zeigt Oster vor allem in ihrer Interpretation zu Goethes *Faust* und seiner *Poetik der Diaphanie*. Die motivlichen und reflexiven Traditionslinien aufgreifend, überführt – so Oster – Goethe in einem Potenzierungsprozeß »die großen Antagonismen von Natur und Kultur in ein Verhältnis von Wirklichkeit, Imaginärem und poetischer Konkretisation« (289).

Gérard de Nerval, mit dem Motivfeld des diaphanen Schleiers schon als Faust-Übersetzer intim vertraut, assimiliert es dem eigenen poetischen Kernprojekt ästhetischer – mit Oster gesagt: »mythischer« – Selbststilisierung. Bei ihm wird der

Schleier zum Gleichnis des Ichs und seiner komplexen Beziehung zu multiplen Räumen der Imaginationen, Visionen und Erinnerungen. Anders als Goethe, dessen Bilderfundus die Inventaren eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses zu erschließen sucht, konzentriert sich Nerval auf die Schaffung eines »Privatmythos, der in den subjektiven Innenraum des Autors führt« (301). Marcel Proust deutet in Anknüpfung an Nerval das Ich mittels einer komplexen und zugleich selbstreflexiven optischen Metaphorik: Persönliche und überpersönliche Erinnerungsbilder überlagern sich im projektionsartigen Erinnerungsprozeß wie diaphane Schichtungen visueller Strukturen. Ein Spiegelungsverhältnis besteht zwischen solch visuellen und sprachlichen Schleiern, als welche der Erzähler literarisch-poetische Texte, insbesondere am Beispiel Racines, deutet. Die Textur der *Recherche* selbst ist als ein Gewebe deutbar, welches die »Palimpseststruktur des Bewußtseins« (24) einsichtig macht, und zwar sowohl bezogen auf den erinnernden und imaginierenden Helden als auch auf den Leser, dem das vielfach geschichtete Gewebe des Romans keine eindeutig zu entschleiern Inhalte verbzw. enthüllt; statt dessen werden die Sprachschleier des Textes durchsichtig auf umfassende semiotische Systeme hin. Die Geschichte der Schauspielerin Berma, welche es vermag, ihren Körper auf die Kunstfigur der Racineschen Phädra hin durchsichtig zu machen, verdeutlicht beispielhaft, wie sich die *Recherche* durch die Darstellung ästhetischer Prozesse im Bildhorizont des Schleiers selbst bespiegelt; Marcel vergleicht das Spiel der Berma mit einem Gewebe von doppelter Textur, als eigene Kunst und als Darstellung Racines - und analog dazu ist auch Prousts Text aus einander überlagernden Schichtungen gewebt (vgl. 316-324). Claude Simon greift Prousts Poetik der Erinnerung auf und entwickelt im Zusammenhang damit ein eigenes Textmodell. An die Stelle des Schleiers oder Vorhangs, der ein Dahinter ahnen läßt und einen Vorstellungsraum imaginieren läßt, tritt hier die Selbstdarstellung der »Textur« des Geschriebenen. Das Gewebe dieses nicht mehr als transparent zu denkenden Vorhangs scheint dabei allerdings das hinter ihm Verborgene in sich aufzunehmen und auf verfremdende Weise sichtbar zu machen; entscheidend aber ist die primäre Aufmerksamkeit auf die Textstruktur als solche. Ersetzt wird die von den Vorläufern Simons schrittweise entfaltete »Poetik der Diaphanie« durch eine »Poetik der verhinderten Diaphanie, die in einer autoreferentiellen Wendung auf die Sprachlichkeit des Textes zurückverweist« (338). Fruchtbar gemacht wird dabei das Spannungsverhältnis, welches zwischen lautlich-konkreter und referentieller Textdimension besteht; Materialität und Darstellungsfunktion des Geschriebenen dienen einander wechselseitig als Schleier. Simon aktualisiert in diesem Sinne das Bild des Schleiers, um die Spannung zwischen Materialität und Referentialität zu entschleiern.

Der Schleier, metaphorischer Verweis auf komplexe Wahrnehmungs- und Imaginationsprozesse, suggestive Metapher des Imaginären und zugleich Metapher des Text-Gewebes in seiner Funktion als Verhüllung, Entbergung und Auslöser von Projektionen, übernimmt Osters Diagnosen zufolge komplexe Funktionen, die sich nur dem vergleichenden Blick erschließen. Von Schleiern sprechend, wird die Dichtung autoreferentiell, und zugleich ist der Schleier ein

Konzept, das eine Anschließstelle zwischen ihr und der bildenden Kunst bietet. Welche kreativen Potentiale das Bild des Schleiers auch in der Gegenwartskunst noch freizusetzen vermag, belegt programmatisch das Œuvre des Verpackungskünstlers Christo und seiner Frau Jeanne-Claude, vor allem die vieldiskutierte und -interpretierte Verhüllung des Berliner Reichstags (1995). Während aus der Perspektive der Kunsthistoriker, Kulturwissenschaftler und Religionswissenschaftler dieses Projekt als Anspielung auf kultische und religiöse Verwandlungs- und Transsubstantiationsprozesse verstanden werden kann und verstanden wurde, während es zudem nahelag, Christos verpackten Reichstag als Reflexion über die politische Dimension des Ästhetischen zu deuten – vor allem als Hinweis auf notwendige Erinnerungsarbeit –, rückt gerade vor dem Hintergrund der literarischen Geschichte des Schleiers das Reichstagsprojekt in einen anderen Kontext. Oster spricht von der »mythischen« Struktur der Schleiermetaphorik, welche zu immer neuen Aktualisierungen und Sinnzuschreibungen einlädt und durch keine bestimmte Deutung zu erschöpfen ist.

Osters Monographie zur Metaphern- und Konzeptgeschichte des Schleiers in der europäischen Literatur der Neuzeit stellt eine so profunde und erhellende wie wegweisende Forschungsarbeit dar. Bei der Auswahl der untersuchten Autoren und Texte folgt Oster auf überzeugende Weise dem Kriterium der dichtungsgeschichtlichen Relevanz. Ihre Analysen dieser Texte, auf souveräner Kenntnis der Forschungssituation aufbauend, beleuchten am Leitfaden des Schleierthemas das jeweilige dichterische Selbstverständnis der Autoren zur Geschichte der Selbstmodellierungen und Selbstbespiegelungen von Literatur in ihrer Beziehung zur sichtbaren und zur unsichtbaren Wirklichkeit, zu Räumen der Erfahrung und der Imagination, zum Anwesenden und zum Abwesenden. Ein Wunsch des Lesers (der Leserin) bleibt offen: Je inhalts- und aspektreicher, »panoramatischer« und vielseitiger literarhistorische Darstellungen komplexer Zusammenhänge sind, desto nützlicher sind Register, zumindest Namenregister.

Monika Schmitz-Emans

Volker Pantenburg u. Nils Plath (Hg.): *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld (Aisthesis) 2002. 291 Seiten.

Das Zitieren ist eine Tätigkeit, die sowohl dem schriftstellerischen als auch dem wissenschaftlichen Umgang mit Literatur eigen ist. Zitiert wird nicht nur etwa von Thomas Mann, wenn die kleine Toni zu Anfang der Buddenbrooks frei aus dem Katechismus vorträgt und so dieser Text in den Mannschen Roman montiert wird, sondern das Zitieren gehört auch zu den Praktiken der Literaturwissenschaft, nur dass hier das Zitat »[...] im Satz meist durch Anführungszeichen oder Kursive kenntlich gemacht und erforderlichenfalls mit Quellenangabe versehen [ist]« (Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 1050).

Die literaturwissenschaftliche Forschung beschäftigt sich primär mit dem künstlerischen Verfahren des Zitierens; Auseinandersetzungen mit der wissenschaftlichen Form des Zitierens, wie etwa in einem Kapitel von Susanne Holthuis' Buch *Intertextualität* (Tübingen 1993) geschehen, sind eher selten. Häufiger erkennen Arbeiten wie Herman Meyers *Das Zitat in der Erzählkunst* (Stuttgart 1961) in der Zitatform einen literarischen Kunstgriff, welcher eine Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation des Zitats erzeugt, d.h. das Zitat wird als Teil des Textes, aber auch als Fremdkörper im Text verstanden.

Dass das Zitat als ein Fremdkörper auftritt, bezeichnet aber nicht nur eine seiner ästhetischen Eigenschaften, sondern legitimiert darüber hinaus rechtlich das Zitieren, denn nur wenn das Zitat als ein Fremdkörper von dem ihm umgebenden größeren Textkorpus unterschieden werden kann, ist es zulässig; sind übernommene Textteile nicht erkennbar, so liegt ein Vergehen, ein Plagiat vor. An dieser juristischen Implikation des Zitats ist bereits zu sehen, dass das Zitat nicht nur als die einfachste und eindeutigste Form von Intertextualität betrachtet werden darf (vgl. Holthuis 1993, 92; Genette: *Palimpseste*, Frankfurt/Main 1993, 10), sondern dass es auch an ein komplexes Netz von ästhetischen, sozialen und wissenschaftlichen Konventionen gebunden ist, die den zitierenden Umgang mit Texten regeln.

Die Beiträge des Sammelbandes *Anführen - Vorführen - Aufführen. Texte zum Zitieren*, herausgegeben von Volker Pantenburg und Nils Plath, gehen diesem feinen Netz kultureller Praktiken nach, die an das Zitieren angeschlossen sind. Im Mittelpunkt der Beiträge steht weniger der Begriff der Intertextualität, es werden stattdessen Arten und Weisen des Zitierens an-, vor- und aufgeführt. Die Beiträge setzen sich dementsprechend mit den Verfahren und Bedingungen des Zitierens auseinander, sie gehen den Technologien, dem Wiederholungs-/Gedächtnis-Charakter des Zitats nach und führen das Zitieren performativ vor. Sie zeigen aber auch, in welchen Momenten das Zitat den Text stört, in den es eingefügt ist.

In dem einleitenden Artikel *Aus zweiter Hand* verstehen die Herausgeber Zitieren als eine zentrale Operation bei der Produktion von Texten, wobei es zu einer Vernetzung von Schreibpraktiken und Körpern bzw. Händen komme. Hände werden von ihnen als Schnittstellen erkannt, in denen Textrezeption und -produktion ineinanderlaufen. Am augenscheinlichsten trete dies beim Abschreiben, beim Zitieren hervor, also bei dem Prozess, in dem Schreiben und Lesen konvergieren. Die Schreibhand sei es dann auch, die mit der Unterschrift den Prototyp des Zitats liefere. Die Unterschrift wiederhole ein handschriftliches Unikat, das mit seiner Einzigartigkeit und Wiederholbarkeit die urheberrechtliche Sicherheit garantiere, die auch beim Zitat als Markierung immer anwesend sein müsse, um dem Plagiatsvorwurf zu entgehen. Diese Wiederholung der handschriftlichen Signatur reproduziere aber nicht unmittelbar ein Original, sondern unterliege immer Veränderungen; ebenso wird Zitieren von den Herausgebern nicht als eine statische Wiederholung, sondern als ein Montageverfahren verstanden, das erst im Kontext seine Bedeutung entfaltet.

Eine Reihe von Beiträgen dieses Sammelbandes schließt an die Diskussion der medialen Voraussetzungen des Zitierens an und geht ihren diskursgeschichtlichen Verzweigungen nach. Volker Pantenburgs Beitrag *Zeichen setzen. Zur Geschichte der Anführungszeichen* untersucht die typographischen und handschriftlichen Ursprünge der Anführungszeichen und fragt, welche ästhetischen, juristischen und epistemologischen Konsequenzen diese graphischen Markierungen haben. Er betrachtet die typographische Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts, um die Ökonomie des zitierenden In- und Exports von Texten aufzuzeigen. Mit einer anderen technologischen Voraussetzung des Zitierens beschäftigt sich Markus Krajewski in seinem Beitrag *Zitatzuträger. Aus der Geschichte der Zettel/Daten/Bank*. Nicht nur die Form der Markierung von fremden Texten gehört zu den Bedingungen des Zitats, Ausschnitte fremder Texte möchten auch organisiert und so zugänglich gemacht werden. Dies geschieht mit Zettelkästen; nur durch sie könne eine Wiederholung des Zitats, ein Rückgriff in das Archiv, ermöglicht werden.

Um die juristischen Diskursregeln des Zitierens geht es in Nils Plaths Beitrag *Prozeßmitschrift*. Plath thematisiert am Beispiel des Gerichtsprozesses um Brechtzitate in Heiner Müllers *Germania 3* die rechtlichen Implikationen, die an die literarische Praxis des Zitierens angeknüpft sind. Plath zeichnet den Weg durch die Gerichtsinstanzen nach und betrachtet die in diesem Prozess inszenierte Verschränkung von literarischem und juristischem Diskurs.

Zu der nächsten Gruppe von Beiträgen, welche die Verbindung von Erinnern und Zitieren thematisieren, gehört Achim Hölterers Text *Gedächtnis-Fluß und Brücken-Verfall*. Ausgangspunkt seiner Analyse bildet ein Interview in der Wochenzeitung *Die Zeit*, in dem die befragte Fotografin Nan Goldin einen literarischen Text anführt. Hölter geht auf die Suche nach der Quelle des Verweises, um festzustellen, dass es sich bei Goldins Zitat um eine starke Entstellung des zitierten Textes (einer Erzählung von Ambrose Bierce) handelt. Angeregt von diesem Befund stellt Hölter die Frage nach den Mechanismen, die bei dieser Art von produktiven Pseudozitaten am Werk sind. Auch Bettine Menke untersucht in ihrem Aufsatz *Zitat, Zitierbarkeit, Zitierfähigkeit* die Konstellation Zitat/Gedächtnis. Sie beschreibt das Zitat als paradigmatischen Fall des Erinnerns, weist jedoch daraufhin, dass der Modus des Zitierens eine problematische Gedächtnisleistung darstelle. Menke sieht im Zitat eine Doppelbewegung: Das Zitierte verweise weder einfach auf seine Quelle zurück, noch sei es vollständig Teil des Textes in dem zitiert werde. Das Zitat gehöre weder der Gegenwart noch der Vergangenheit eines Textes an, es stehe gespensterhaft auf der Schwelle.

Anschließend an die Problematisierung der Iterabilität des Zitats kreisen eine Reihe von Beiträgen um die Zitierpraxis Jacques Derridas. In dem Aufsatz *Der Spuk der Zitate: ›...eine Serie von Kontiguitäten...‹* geht Julian Wolfrey dem *spectre* nach. Zitieren wird auch von ihm als eine Grundoperation des Schreibens verstanden. Er beschreibt, wie sich immer wieder Spuren anderer Texte beim Schreibprozess in den gerade entstehenden Text einfügen. Wiederholung, Wiederkunft (*revenance*) und Iterabilität werden als Faktoren betrachtet, die dem Schreiben unterliegen und es erst ermöglichen. Diese spurenhafte Anwesenheit

des Zitats wird jedoch ähnlich wie bei Menke nicht als Präsenz, sondern als ein Oszillieren verstanden, das die Gegenwart des Textes stört oder vielmehr heim sucht. Peter Krapp beschäftigt sich in seinem Beitrag *Wer zitiert sich selbst? Notizen zum Suizitat* mit einer anderen Form der Heimsuchung. Zunächst diskutiert Krapp ausführlich Reaktionen auf Derridas Buch *Marx' Gespenster*. Diese Besprechungen stellen zumeist fest, dass Derrida im *Gespenster*-Buch seine erste nennenswerte Auseinandersetzung mit Marx führe. Nun stellt Krapp dem die These entgegen, dass das gesamte Buch Derridas beinahe eine reine Kompilation von Selbstzitaten aus früheren Texten sei. Ausgehend von diesem Befund entwickelt Krapp eine »Verschwörungstheorie«, die im Selbstzitat eine Technik des *Ghostwritings* erblickt. Die Bedingung des Selbstzitats sei, dass man einen bestimmten (den eigenen) Stil nachahmen, ein bestimmtes (das eigene) Vokabular benutzen, eben aus anderen (eigenen) Texten zitieren könne. Ist Selbstzitation möglich, so werde jeder Text besonders eines vielschreibenden Autors immer wieder von dem Verdacht heimgesucht, ein Plagiat zu sein.<sup>1</sup> Krapp betont allerdings, dass diese Annahme nicht nur eine paranoide Verschwörungstheorie darstelle, sondern die Position des Autors dekonstruiere: ein Selbstzitat setzt zwar eine Autorreferenz, aber dieses Zitat stelle eben auch diese Autorschaft in Frage.

Die Texte von John Leavey (*Gegenzeichnungen. Übersetzung und ›Pas‹*) und von David Wills (*Genf, 1918*) gehen in der Auseinandersetzung mit Derrida von einem anderen Schwerpunkt als dem *spectre* aus. Leavey weist Derrida im Text *Pas* einen Zitierfehler nach und untersucht die Prozesse und Mechanismen dieser Transformation. Er stellt fest, dass dieser Fehler vielmehr ein Arrangieren sein könne, das als Gegenzeichnung das Zitat verantworte. Wills hingegen deckt keinen Zitationsfehler, sondern einen Verstoß gegen die Zeichensetzung in Derridas *Postkarte* auf. Eine nicht wieder geschlossene Klammer ›{‹ dient Wills als Ausgangspunkt für einen Übersetzungskommentar zu Derridas Text, der immer wieder von der problematischen Übersetzbarkeit dieses diakritischen Zeichens ausgeht.

Anschließend an Judith Butlers dekonstruktive Verfahren beschreibt Stephanie Kratz in ihrem Beitrag *›Meine lieben Zitate‹. Von babylonischen Mauern, Nachbarskindern und fremden Planeten bei Elfriede Jelinek*, Geschlechterkonstitution als eine Zitierpraxis, wobei sie im Zitieren ein Verfahren sieht, das maßgeblich an der Produktion einer männlich kodierten Autorinstanz beteiligt sei. Kratz verweist auf das Problem, dass wenn zitieren können und zitierbar sein zu können ein männlich kodierter Prozess sei, eine Autorinneninstanz nicht einfach dadurch erzeugt werden könne, dass eine Schreibende sich diesem Spiel unterwerfe. Wie kann nun die Schriftstellerin im Feld der Literatur positioniert werden? Als Modell schlägt sie einen »Zitations-Exzess« vor, der die Grenzen

1 In radikaler Engführung dieser Annahme fragt Krapp, ob spätere Bücher Derridas (in denen ein Selbstzitat durch Wiederholung erst möglich wird) wirklich von Derrida und nicht etwa von Heiner Müller stammen: »Die letzte Verschwörungstheorie munkelt, daß *Marx' Gespenster* nicht von Derrida, sondern von dem bei Derrida bis dahin nie zitierten Dramatiker Heiner Müller geschrieben wurde.« (127)

zwischen Text und Intertext implodieren lasse. Ein Verfahren, das sie in Elfriede Jelineks Texten verorten kann.

Thomas Schestag geht in seinem Beitrag *Novelle. Zu Gottfried Kellers ›Romeo und Julia auf dem Dorfe‹* der Spannung zwischen novellistischem Erzählen und intertextuellen Verweisen nach. Schestag weist daraufhin, dass Keller sich gegen die Vorstellung wehrt, dass seine Novelle eine Nachahmung sowohl einer heranzitierten Zeitungsmeldung (die nach Keller der eigentliche Anstoß für die Niederschrift der Novelle gewesen sei) als auch des Shakespeareschen Dramas sei. Nach Schestag rekurrieren Kellers Text, das Geschehen des Zeitungsartikels und das Drama auf eine Fabel, die zwar vorliege, »[...] aber als untergrundliegende Fabel nicht exhumiert und vorgetragen werden [könne].« (207)

In Eckhard Schumachers Text *Klagenfurt, Schnitte* wird zitierendes Wiederholen nicht thematisiert; Schumacher wiederholt selbst. Wieder und wieder treffen wir auf Zitate, die doch nur das eine Ereignis beschreiben. Ich zitiere: »Rainald Goetz ritzte sich, wie inzwischen schon ungefähr zweitausend Mal erzählt, beim Ingeborg-Bachmann-Wettlesen von 1983 die Stirn auf und wurde mit diesem einen Schnitt berühmt...« (284) Schumacher beschränkt sich auf das bloße Montieren von Texten aus einem Zeitraum von zwanzig Jahren, die dieses Ereignis spiegeln und kommentieren. Erhard Schüttpehl stellt in ähnlich verkürzter Form nicht Texte aus dem Feuilleton zusammen, sondern versammelt in seinem 61 Punkte umfassenden Kompendium *Sartor Resartus* Bemerkungen, in denen er Zitieren als Basisoperation von Philologie beschreibt.

Ziel des vorliegenden Sammelbandes ist es, Zitieren als eine eben solche Basisoperation nicht nur der Philologie oder Literatur, sondern auch des Schreibens überhaupt zu charakterisieren. Innerhalb der Beiträge lassen sich dabei vor allem zwei Schwerpunkte ausmachen. Zum einen gibt es Aufsätze, die mit einem archäologischen Interesse den technologischen, politischen und kognitiven Problemen des Zitierens nachgehen. Sie zeigen Praktiken auf und analysieren die Schnittstellen zwischen Text und Zitat. Sie fokussieren nicht so sehr die Bedeutungskonstitution durch Zitate in Texten, sondern untersuchen die medialen Implikationen dieser Schreibtechnik. Zitieren wird somit nicht als rein literarisches oder literaturwissenschaftliches Verfahren verstanden. Zitieren stützt sich zudem auf eine Menge technologischer Hilfsmittel (wie Zettelkästen) oder sozialer Konventionen (wie dem Urhebergesetz), die es an weitere diskursive Praktiken anschließt. Das Zitat, das dem Bereich der Intertextualität zugeordnet ist, wird von diesen Beiträgen äußerst produktiv auf mediale Problemfelder umgestellt, die auch als Modell für neue Fragestellungen in der Intertextualitätsdebatte fruchtbar gemacht werden können, beispielsweise könnte untersucht werden, wie und ob auch andere Formen von Intertextualität, etwa die Parodie oder das Pastiche ebenfalls durch mediale Entwicklungen beeinflusst oder auch erst ermöglicht werden.

Die Beiträge, die den zweiten Schwerpunkt bilden, betrachten Zitieren aus der Perspektive der Dekonstruktion. Auch sie beschreiben nicht einfach intertextuelle Vererbungsprozesse, sondern verschieben vielmehr ihr Interesse auf die Frage, inwiefern eine zitierende Genetik immer mit Misstrauen betrachtet werden

sollte. Diese Artikel setzen sich zwar mit Problemen aus dem Bereich der Intertextualität auseinander, aber auch hier geht es weniger um eine Taxonomie von Zitierformen. Wichtiger ist es, die Störungen und Probleme, die Zitate in Texten hervorrufen, zu analysieren. Was diese Artikel thematisieren ist nicht primär eine Verweisstruktur, es sind die Momente in denen die Verweise problematisch werden.

Der Leser dieses Sammelbandes wird mit einer zentralen Schwierigkeit konfrontiert. Die Beiträge folgen nur in einer lockeren Reihenfolge aufeinander, es werden keine systematische Untergruppen benutzt um den Band zu strukturieren. Zu diesem freien Spiel kommt hinzu, dass keine Theorie des Zitates entwickelt wird. Die Herausgeber begründen dies in der Einleitung als explizite Strategie: »Es ist die oft reproduzierte Vorstellung von der Einheit eines Textes, die gerade im Zitieren grundsätzlich in Frage gestellt wird. Die hier in einen Zusammenhang gestellten Einzellektüren, keine davon ein Vorschlag für eine ›Theorie des Zitats‹ und jede von ihnen dennoch eine Erörterung zur Theorie des Zitierens, führen das auf offensive Weise vor. Sie zeigen, wie jedes Zitat den ›eigenen Text‹ für ›fremde‹ Texte öffnet und in das vermeintlich unisono argumentierende Sprechen weiterer Stimmen einführt.« (21-22) Das Interesse der Herausgeber gilt also nicht einer geschlossenen Theoriebildung, sondern zielt auf einen performativen Effekt. Dieser Effekt liegt in der Art und Weise begründet, in der die Texte dieses Bandes zusammenspielen. Auch wenn die Artikel in kein systematisches Netz gegliedert sind, kreisen die Beiträge doch um Gravitationszentren, wie etwa Derridas Gespenst, den Autor Heiner Müller oder das Verhältnis von Eigenem und Fremden. Dies führt dazu, dass es innerhalb des Sammelbandes an einigen Stellen zu Überschneidungen kommt. Dies ist jedoch dann kein Manko, wenn man die Texte als ein Teil eines Spiels begreift, welches verdeutlicht, dass immer wo geschrieben auch in der Tat bereits zitiert wird.

Der Sammelband kann und will sich selbst diesem Spiel des zitierenden Schreibens nicht entziehen und tritt so mit seiner selbstreferentiellen Struktur an den Leser heran. Dieser wird durchgängig dazu angehalten, die Ergebnisse der Beiträge durch die gleichzeitige Vorführung in der Zitierpraxis dieser Artikel nachzuvollziehen. Die Beiträge untersuchen nicht nur die Prozesshaftigkeit des Zitats, sondern reflektieren das Zitieren im eigenen Zitieren. Es ist richtig, dass diese Struktur auch in anderen Auseinandersetzungen mit dem Zitat implizit immer angelegt ist, aber Pantenburg und Plath stellen diesen Umstand sichtbar aus. Es geht ihnen eben nicht nur darum, den Vorgang des Zitierens äußerlich zu beschreiben, sie wollen zudem das Anführen von Texten auch innerhalb der zitierenden Texte als Schreibpraxis vorführen. Ziel des Sammelbandes ist es also nicht nur zu beantworten, was geschieht wenn zitiert wird, sondern das eigene Schreiben, Lesen und Zitieren angesichts dieser Beiträge auf den Prüfstand zu stellen.

*Arndt Niebisch*

Thomas Roberg (Hg.): *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2003. 328 Seiten.

Nach dem mit Spannung erwarteten Erscheinen des von Johann Kreuzer herausgegebenen umfangreichen Handbuchs zu Friedrich Hölderlin (Johann Kreuzer (Hg.): *Hölderlin-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2002), hat nunmehr Thomas Roberg eine Auswahl mit ebenso repräsentativen wie beeindruckenden Forschungsstudien zu einem reichen Panorama des Hölderlinischen Werks vorgelegt. Die aufgenommenen Beiträge sind drei großen Themenkomplexen, Poetologie, Poesie und Philosophie sowie Perspektiven des Gesamtwerks, zugeordnet, denen sowohl Aufsätze aus Sammelbänden und Periodika als auch prägnante Auszüge aus Monographien zugeordnet sind. Abgeschlossen wird der Band durch ein systematisch gegliedertes Verzeichnis weiterführender Literatur. Die Auswahl der Texte zeigt deutlich, daß Roberg sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht hat, einen repräsentativen Längsschnitt des Gesamtwerks Hölderlins vorzulegen, der zugleich den weiten Horizont der Hölderlinrezeption einfängt und den Stand der Forschung diesbezüglich dokumentiert. So vermerkt der Herausgeber selbst gegen Ende seiner Einführung, daß die Unumgänglichkeit und Not der Auswahl es bedinge, Arbeiten zu weiteren wichtigen Themen, wie etwa Hölderlins Pindar-Rezeption, den Sophokles-Anmerkungen und Untersuchungen zur »spätesten«, nach 1806 entstandenen Dichtung unberücksichtigt zu lassen (14). Roberg gelingt es mit seiner Auswahl jedoch für den, der aufmerksam liest und das Arrangement des Ganzen erfaßt, eine nahezu intrinsische Korrelation der Beiträge zu leisten, die sich für literaturtheoretisch und poetologisch interessierte Komparatisten von besonderem Interesse erweist: während dem dekonstruktivistisch motivierten Aufsatz Hans-Jost Freys zu Martin Heideggers Deutung der das Spätwerk eröffnenden Hymne *Wie wenn am Feiertage...* (1799/1800) eine aktuelle, phänomenologisch grundierte Arbeit von Stephanie Bohlen über Hölderlins und Heideggers Überwindung der neuzeitlich-modernen Absolutsetzung der Subjektivität, um demgegenüber »ein Dichten und Denken des anderen, des zukünftigen Menschen« (193) zu entwerfen, gleichsam antwortet, so begegnen sich die Beiträge Karlheinz Stierles und Rüdiger Görners in der Auseinandersetzung mit der Frage der poetischen Identität und Winfried Menninghaus' und Jochen Schmidts Abhandlungen in der darstellenden Thematisierung von poetisch-poetologischer Reflexion und poetisch-philosophischem Geist. Diese bloß exemplarisch angedeutete Wechselseitigkeit interner Bezüge ergänzt sinnvoll die strukturegebene Konzeption des gebotenen Ausblicks um eine lebendige Perspektivität, die im Prinzip diskursiv den Rahmen des Bandes transzendiert und einlädt im Suchen wiederzukehren.

Ohne Zweifel ist Robergs Buch ein wichtiger Beitrag, dem zu wünschen ist, daß er sich neben dem *Hölderlin-Handbuch* Kreuzers bald als Standardwerk etablieren wird. Studenten wie Dozenten werden den Wert dieses Bandes rasch er-messen und es als unterrichtsbegleitendes Werk nicht missen wollen. Sowohl als Nachschlagewerk zur vertiefenden Einsicht als auch zur Anregung, in einen kri-

tischen Dialog mit dem Werk und der Rezeption Hölderlins zu treten, kann Rogers Sammelband nur nachdrücklich empfohlen werden.

Sebastian Hartwig

Bernhard F. Scholz: *Emblem und Emblempoetik. Historische und Systematische Studien*, Berlin (Erich Schmidt) 2002 (= Wuppertaler Schriften; Bd. 3). 421 Seiten.

Der Titel der Arbeit verbirgt, was der Autor seinen Lesern sogleich offenherzig eingesteht: Bei der Studie des ausgewiesenen Emblematik-Kenners Bernhard F. Scholz handelt es sich um eine Zusammenstellung von »Arbeiten zur Poetik des Emblems«, die »während der letzten drei Jahrzehnte geschrieben« wurden (11). Manches ist an dieser Stelle erstmals veröffentlicht, manches erstmals übersetzt, vieles überarbeitet oder wiederveröffentlicht, und dies alles in einer Form, die auf das Verhältnis zwischen der vorliegenden Textfassung und den teils älteren, teils unveröffentlichten Überlegungen nicht transparent ist; was von ihnen an welcher Stelle Eingang in den Band gefunden hat, bleibt jedenfalls einigermaßen im Dunkel, sieht man davon ab, dass die Bibliographie rund 35 Arbeiten aus der Feder des Autors verzeichnet (403-406), deren früheste auf das Jahr 1982 datiert. Dass die ambitionierte Arbeit auf diesem Weg die Hypothek mitführt, nicht nur punktuell auch die aktuellere Forschung berücksichtigen zu müssen, liegt auf der Hand.

Dabei spiegelt die Studie zunächst die eigentümliche Situation zumindest der deutschen Emblematik-Forschung wider. Wer sich wie Scholz auf das Feld historischer und systematischer Forschung begibt, hat es unweigerlich mit der magistralen, erstmals 1964 und inzwischen in der dritten Auflage erschienenen Arbeit Albrecht Schönes über *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* zu tun; sie bildet, noch vor den nicht weniger forschungsleitenden Studien von Mario Praz (*Studies in Seventeenth Century Imagery*) und William S. Heckscher/Karl-August Wirth (*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*), geradezu einen unablässigen Erregungsgegenstand der Studie, deren nicht immer diskrete affektive Grundierung aus der Überzeugung resultiert, dass sich »die germanistische Emblemforschung der letzten vier Jahrzehnte [...] weitgehend im Rahmen der von Schöne vorgeschlagenen Terminologie« (277, vgl. 13) bewegt habe – eine Terminologie, die nach Scholz' Auffassung in ihrem langwährenden Erklärungs- und Definitionsmonopol in Frage gestellt werden muss, weil »Vorarbeiten zum Problem der metatheoretischen Voraussetzungen der frühmodernen Poetik« (12) gänzlich fehlen. In der Tat besetzt Scholz mit der gut zwei Drittel seines umfangreichen Bandes ausmachenden Rekonstruktion der »wissenschaftsgeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen [...] Kontexte« (11) der Emblempoetik ein bislang unterrepräsentiertes Feld in der Emblematik-Forschung. Vor allem im historischen Teil der Arbeit (43-245) schlägt die Studie insofern einen eigenen methodologischen Weg ein, als sie – jenseits der an Schöne und anderen monier-

ten a-historischen Reflexion über die medialen, semiotischen oder gattungsförmigen Implikationen des Emblems (vgl. 43) – zunächst für eine Historisierung plädiert, die weniger das Emblem, als seine »Protopoetik« (52) und damit die genuin frühmodernen Prämissen seiner diskursiven Erzeugung aufsucht. Statt einer wie immer referentialisierten Gattungsbestimmung verlegt Scholz die Begriffsbildung in die vorgängigen »historischen Ermöglichungsgründe dieser literarischen Gattung« (41) – und das heißt: in die rhetorisch-topischen Formen der Gegenstandserzeugung und die »Demonstrations- und Definitionsverfahren«, mit der »die Poetik der Renaissance und des Barock bei der Begriffsbestimmung literarischer Gattungen im Allgemeinen und des Emblems im Besonderen« (45) verfahren ist. Scholz weist diese »radikale Alterität« (234) des frühneuzeitlichen Diskurses an seinen unterschiedlichen Sollbruchstellen nach: zunächst am »topischen Grundriß der frühmodernen Poetik« (43 ff.), die die Gattungskontur des Emblems noch von einer möglichst vollständigen Explikation glaubwürdiger und durch die Autorität der Überlieferung beglaubigter Gesichtspunkte – etwa der aristotelischen *causa*-Lehre – her gewinnt; dann am ebenfalls topisch-inventorischen Verfahren, mit dem die im 16. Jahrhundert traditionslose Emblempoetik sich selbst einen Ursprung in Form eines gattungsbegründenden, gleichwohl nicht »intentionalistischen« (175) »Autors« – Andrea Alciato als »emblematum pater et princeps« (145 ff.) – gibt; schließlich an der vielfältig auslegbaren »Leib-Seele-Metapher« (55, 215 ff.), mit der die poetologischen Diskurse seit Paolo Giovios *Dialogo dell'Imprese* (1555) die mediale Eigenart des Emblems in immer anderen Referentialisierungen des metaphorischen Sinngehalts zu erfassen suchen. Letztlich handelt es sich in allen Fällen um die Bearbeitung eines poetologischen Kernproblems, das sich der Frühen Neuzeit immer dort stellt, wo formale Innovationen in einen rhetorisch regulierten Reflexionsdiskurs eingearbeitet werden müssen, dessen rigide Traditionsverpflichtung Innovationen gerade ausschließt. Als traditionsloser »synmedialer« (Rüdiger Zymner) Zeichenkomplex jedenfalls fehlt dem Emblem jene Verankerung in den topischen Klassifikationssystemen, über die andere Gattungen in dem Maße immer schon verfügen, wie sie ihre poetologische Legitimität über Rückverweise auf exemplarische Autoren oder einen durch Nachahmung (*imitatio*) geschlossenen Überlieferungszusammenhang herstellen. Auch das Emblem trägt sich in die »topischen Argumentationsmuster« (236) der frühneuzeitlichen Poetik ein, muss aber eine Legitimationsbasis errichten, die ihm als poetologische Neuschöpfung eigentlich fehlt. So konstruiert der Diskurs mit Alciato einen »auctor« gerade dort, wo »kein klassischer auctor bekannt ist« (57), und so wird die Emblempoetik von der Leib-Seele-Metaphorik durchzogen, weil sie »die Möglichkeit einer Anbindung des poetologischen Redens über das Emblem an den dominanten theoretischen Diskurs bot« (223).

Bereits an dieser Stelle wird man – gerade angesichts des bislang Geleisteten – fragen dürfen, was Scholz' weitläufige und philologisch präzise, passagenweise von einer gewissen erudierten Umständlichkeit (vgl. 148 ff.) allerdings nicht ganz freie Rekonstruktion eigentlich erhellt. So zutreffend und methodisch gewinnbringend es ist, die Begriffsbildung in das topische Formationssystem der früh-

neuzeitlichen Poetik zu verlegen, so sehr wird das Ausgangsproblem von der Explikation der »Topica Universalis« (302) überlagert, so dass die topische Erzeugtheit des Emblems letztlich einer generalisierten diskursiven Grammatik geschuldet zu sein scheint, in der die Emblematisik lediglich *einen*, kaum sonderlich spezifischen Anwendungsfall bildet. Dass poetische Gegenstände auf autoritative Beglaubigungssysteme bezogen werden, dass sie ihre Legitimität an exemplarischen Vorbildern und ihrer imitierenden Reproduktion erweisen, dass sie sich in Genealogien eintragen, die – unter Beachtung rhetorisch-typologischer Argumentationsregeln – die Faktizität des Behaupteten hinter die sprachliche Anreicherung von Überzeugungskraft zurücktreten lassen – dies alles gilt auch für andere poetische »materien« (Opitz), die sich den gleichen inventorischen Konstruktionsregeln verdanken.

Im Durchgang durch diese Modellrekonstruktion der frühneuzeitlichen Topik beschleicht den Leser daher allmählich der Eindruck, dass über der Studie eine gewisse, vom kompilatorischen Charakter des Textes womöglich mitverursachte Verspätung liegt. Der Impetus, mit dem Scholz die »radikale Alterität« des frühmodernen Literaturbegriffs gegen eine »unreflektierte Teilnahme an einer anderen [d.i. modernen, Anm. d. Verf.] Interpretationsgemeinschaft« (41) ausspielt, erst recht die Unterstellung, die Literaturwissenschaft leide an einer nur »dürftigen Kenntnis der zeitgenössischen Verfahrens- und Darstellungsweisen« (45), errichtet das Gespenst einer Frühneuezeitforschung, die es so, in dieser diskurs-historisch unschuldigen Form, nicht mehr gibt. Längst, seit immerhin vier Jahrzehnten, ist die Frühneuezeitforschung keine Filiale goethezeitlicher Präsuppositionen mehr, mit deren Hilfe die germanistische »Interpretationsgemeinschaft« sich im Blick auf die vormodernen Verhältnisse noch immer laufender Kategorienfehler schuldig machte. Bezeichnenderweise fehlen in Scholz' Studie, die nicht zuletzt eine an Foucault orientierte, im Begriff der »Urheberinstanz« allerdings leicht missverständliche Klärung des Status der frühneuzeitlichen Autorschaft enthält (vgl. 145 ff.), all jene Arbeiten (Wilfried Barner: *Barockrhetorik*, Joachim Dyck: *Ticht-Kunst*, Ludwig Fischer: *Gebundene Rede*, Manfred Beetz: *Rhetorische Logik*), die seit Beginn der 1960er Jahre in maßgeblicher Weise die rhetorisch-topischen Voraussetzungssysteme der frühneuzeitlichen Poetik erhellt haben.

So ruhen die Erwartungen primär auf dem zweiten, systematischen Teil (247-367), der seinen Rückhalt einmal mehr in einer massiven Kritik der bisherigen Emblematisik-Forschung findet. Insbesondere an den Arbeiten Albrecht Schönes und seines Entwurfs eines emblematischen »Idealtyps« (249, 282 ff.) werden »gravierende historische und begriffliche Mängel« (13) moniert, die nach Scholz' Überzeugung dort zum Ausdruck kommen, wo Schöne der emblematischen Form ein ontologisches »Verhältnis zur Wirklichkeit« (249) unterstellt. Statt dieses unbefragt vorausgesetzten »Wirklichkeitscharakters des im emblematischen Bilde Dargestellten« (Schöne) und einer über »eine (einzige) Konjunktion von Merkmalen« (286) gewonnene Gattungsdefinition setzt Scholz auf unterschiedliche *Perspektiven* möglicher Definitionen, in die nicht zuletzt die im historischen Teil gewonnen Einsichten eingehen. Auf diesem Weg hat es der Leser

anstelle einer Definition, die den »Variantenreichtum« (286) der Gattung aufgrund eines kriteriell zu eng gefassten Merkmalkanons verfehlen muss, mit einer Reihe methodologisch je anders perspektivierter Begriffsbildungen zu tun, die sich – neben einer grundsätzlichen Substitution des vermeintlich ontologischen Bildgehalts durch einen semantisch-pragmatisch fundierten »Anspruch auf Referentialisierbarkeit« (256) – an der von Harald Fricke getroffenen Unterscheidung zwischen »Genre« und »Textsorte« (272) orientiert: Als Textsorte im Sinne »eines systematischen Ordnungsbegriffs« (272) folgt das Emblem einem vierfachen Ebenmodell, das »vom abstrakten Textsubstrat ›Maxime‹ zur bimedialen bzw. synmedialen Oberflächengestalt« (293) führt; als Genre im Sinne einer »historisch begrenzten Institution« (299) gewinnt das Emblem seine Gattungsidentität hingegen durch historisch je unterschiedliche Merkmalerwartungen, »die bei einem bestimmten Lesepublikum [...] hinsichtlich der relevanten Merkmale einer Textsorte« (ebd.) bestehen. Insbesondere der Genreaspekt scheint methodisch aussichtsreich, weil er die Begriffsbildung einmal mehr historisiert und an eine Analyse der unterschiedlichen Horizonte ihrer kulturgeschichtlichen Sinngebung verweist. In ihr fließen historische Rezeptionsbedingungen (etwa Rekonstruktionen der Publikumsstruktur und der sozialen Trägerschaft) mit wissenschaftsgeschichtlichen Kontexten zusammen, die dem Emblem jenseits einer überhistorischen Gattungsdefinition immer schon vorausgehen und seine Identität in einen immer anders zu rekonstruierenden kulturhistorischen Sinn- und Wahrnehmungshorizont überstellen. Mag sich in Scholz' heuristischem Bemühen, das Problem der systematischen Gattungsdefinition um die Erschließung der historischen Begriffsbildungssysteme des 16. und 17. Jahrhunderts zu erweitern, letztlich die kardinale Frage nach ihrer methodologischen Vermittlung tendenziell verflüchtigt haben – in welchem Verhältnis stehen historische Semantik und wissenschaftliche Begriffsbildung eigentlich? –, so sind die Impulse für eine *historische Poetologie der Emblemik* – sieht man von der unzeitgemäßen Polemik gegen die vermeintliche »Musterplantage« (Conrad Wiedemann) der Frühneuzeitforschung ab – doch beträchtlich. Sie wird sich unter den von Scholz erarbeiteten Prämissen und nach den semiotischen bzw. medienwissenschaftlichen Konjunkturen der Emblemforschung wieder mit guten Gründen auf sozial-, rezeptions- und wissenschaftsgeschichtliche Fragestellungen besinnen müssen.

Ingo Stöckmann

Joseph P. Strelka: *Exil, Gegenexil und Pseudoexil in der Literatur*, Tübingen, Basel (A. Francke) 2003 (= Edition Patmos; Bd. 8). 172 Seiten.

Joseph P. Strelka hat bereits zwei Monographien dem Schaffen von Künstlern im Exil gewidmet: *Exilliteratur* (1983) und *Des Odysseus Nachfahren: Österrei-*

*chische Exilliteratur seit 1938* (1999). In seinem neuen Buch geht es ihm um die Definition des Begriffs »Exil« und die Abwendung seines Mißbrauchs.

Die Monographie gliedert sich in drei Themenkomplexe: Exil, Gegenexil und Pseudoexil. »Exil bedeutet im eigentlichen und ursprünglichen Sinne Flucht in die Freiheit« (143). Ein Gegenexil liegt dann vor, wenn Autoren im Exil durch »einen gleichartigen äußeren oder inneren Zwang sich gedrängt« sehen, »in ihr Herkunftsland zurückzukehren« (VIII). Ein Pseudoexil liegt dort vor, wo sich Autoren das Flair eines »Autors im Exil« zu geben versuchen, »ohne daß der geringste wirkliche Zwang vorgelegen hätte [...], um ein anderes Land zum Aufenthaltsort zu wählen« (IX). Die Probleme des Gegenexils und des Pseudoexils seien bislang, »wenn überhaupt, dann nur cursorisch behandelt worden« (IX).

Es bleibt festzustellen, daß der Verfasser die Begriffe Exil, Gegenexil und Pseudoexil nicht durch die Zeiten verfolgt, sondern zentral im Hinblick auf das Dritte Reich. Dies impliziert eine fast ausschließliche Beschränkung auf Autoren mit Deutsch als Muttersprache. Die Vorgehensweise sieht so aus, daß zu jedem der drei Leitbegriffe bestimmte Autoren, die jeweils separat abgehandelt werden, das Anschauungsmaterial liefern. Zum Begriff des Exils werden zunächst weniger bekannte Autoren detailliert vorgestellt, so etwa Alfred W. Kneucker, Robert Pick oder Ernst Schönwiese, bis dann schließlich der in den Augen des Autors bedeutendste Exilroman der anstehenden Epoche überhaupt, Hermann Brochs *Der Tod des Vergil*, als »sprachliches Wunderwerk« erörtert wird, und das mit der besonderen Pointe, daß der exemplifizierende Blick in die Zeitentiefe ganz offensichtlich »aktueller« sein kann als die Darstellung unmittelbarer Gegenwart. Es spricht hier der Broch-Kenner, wie er uns aus seiner Monographie *Poeta Doctus, Hermann Broch* (2001) und dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Broch heute* (1978) vertraut ist. Als Beispielfiguren für den Begriff des Gegenexils greift der Verfasser Ernst Glaeser und Theodor Plievier heraus. In diesen beiden Kapiteln kommt der historische Sinn des Verfassers, sein Gespür für die Tücke der Zeitläufte und die Dignität des Literarischen als Faktum und Postulat zu intensivster Geltung. Das letzte Kapitel titulierte das Pseudoexil als »ein modernes Phänomen«. Hier verläßt der Verfasser nicht nur das für alle vorausgehenden Kapitel gültige Prinzip, nur deutschsprachige Autoren zu behandeln, sondern schlägt zudem einen bitteren Klage-ton an, wie wir ihn aus seinen gesammelten Reden *Dienst an der Dichtung* (1999) kennen, den Klage-ton eines Kulturpessimisten, der aber Aufklärer genug ist, um nicht dem Pessimismus das letzte Wort zu lassen. »Weder der Zusammenbruch des Hitlerreiches noch jener der Sowjetunion« habe dem Zustand ein Ende bereitet, »daß im letzten Jahrhundert in etlichen Literaturen die größten Autoren im Exil leben und schreiben müssen« (157). Genannt wird als Musterbeispiel der chinesische Nobelpreisträger für Literatur des Jahres 2000, Gao Xingjian, der im Exil in Paris lebt. Andererseits habe ein Sol-schenizyn nach seiner Rückkehr nach Rußland genau jenes Ideal der Freiheit ver-raten, dessentwillen er einst ins amerikanische Exil gegangen sei.

Sein besonderes Augenmerk richtet der Verfasser auf das in New York erschie-nene Autorenlexikon *Literary Exile in the Twentieth Century* (hg. von M. Tuk-ker, 1991), worin etwa Ingeborg Bachmann und Léopold Sédar Senghor

aufgeführt werden. Daß Bachmann Österreich verließ, um in der Bundesrepublik Deutschland und in Italien zu leben und zu schreiben, habe jedoch »nicht das Geringste mit einer Austreibung in ein Exil oder mit einer Flucht in die Freiheit zu tun« (161), und Senghor, geboren in Senegal, als dieser Staat noch französische Kolonie war, floh nicht nur nicht in die Freiheit, sondern ging freiwillig sogar in den »Unterdrückerstaat Frankreich« (ebd.). Auch Rilke werde von diesem Lexikon zum Exilautor gemacht. Neben solchem Mißbrauch des Exilbegriffs durch einen Herausgeber macht der Verfasser aber noch auf einen Sachverhalt aufmerksam, der den Begriff des Exils, streng genommen, verbietet: wenn nämlich Autoren aus Hitlerdeutschland in die Sowjetunion geflohen sind. Denn: Das echte Exil sei so definiert, »daß ein Autor aus einem unfreien, totalitären Staat in einen freien Staat flieht« (161). Subjektiv mögen allerdings solche Autoren geglaubt haben – »zumindest zum Zeitpunkt ihres Aufbruchs in die Flucht« –, aus der Unfreiheit in die Freiheit zu fliehen. Und schließlich meldet sich im Verfasser der engagierte Österreicher, der es der »Wiener Gruppe« mit H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner und Konrad Bayer nicht verzeihen kann, daß sie sich 1954 »als Club unter dem Namen ›Exil‹« etablierten, denn »kein Mensch unterdrückte ihre Freiheit, zu schreiben und zu veröffentlichen, was sie wollten« (162). Mit seiner Warnung vor unbedachtem Sprachgebrauch hat Joseph P. Strelka, wenn auch »nur« von Literatur die Rede ist, ein gelungenes Plädoyer für die Würde des Exils geliefert.

Horst-Jürgen Gerigk

Małgorzata Świdarska: *Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie. Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens*, München (Otto Sagner) 2001 (= Slavistische Beiträge; Bd. 412). 495 Seiten.

Dostojewskij war kein Lessing. Religiöse Toleranz war ihm fremd. Auf dem Boden der russischen Orthodoxie, die er allerdings mit eigenen Akzenten versah, bekämpfte er die großen Weltreligionen, soweit sie für Rußland gefährlich wurden: den römischen Katholizismus, den mosaischen Glauben, den Islam. Konkret gesprochen: Polen, Juden, Türken werden, wenn sie denn in seinen Romanen und Erzählungen vorkommen, negativ gezeichnet – mit allen Mitteln einer virtuosen Rhetorik. In seinen publizistischen Schriften, die in der heute maßgebenden dreißigbändigen Gesamtausgabe immerhin sieben Bände füllen, begleitet er seine dichterischen Veranschaulichungen mit dem expliziten politischen Rüstzeug, das dem heutigen Leser als Verhöhnung all dessen erscheinen muß, was jetzt als »political correctness« unsere Öffentlichkeit bestimmt. Als im vergangenen Jahr die monumentale Dostojewskij-Monographie von Joseph Frank mit ihrem fünften Band zum Abschluß kam (*Dostoevsky*, Princeton University Press, 1976-2002), mußte sich Frank im *New York Review of Books*

(27. März 2003) den Vorwurf der Rezensentin Aileen Kelly gefallen lassen, er habe Dostojewskijs messianische Position »heruntergespielt«. Kelly vermerkt: »Like most messianic thinkers, Dostoevsky tended to demonize forces that resisted his dreams. His preferred scapegoats were the Jews.« Im deutschen Sprachraum erschien bereits 1951 eine umfassende und einschlägige Darstellung zum Thema unter dem Titel *Der Imperialismusgedanke und die Lebensphilosophie Dostojewskijs* von Josef Bohatec, ein Buch, das leider ziemlich unbekannt geblieben ist. Zum Bereich des Antisemitismus liegen inzwischen an Monographien *Dostojewski et les Juifs* (1976) von David J. Goldstein und *Dostojewski und das Judentum* (1981) von Felix Philipp Ingold vor.

Wenn die polnische Slawistin Małgorzata Świdorska nun ihre Tübinger Dissertation über Dostojewskij und Polen vorlegt, so ist das sehr zu begrüßen. Die umfangreiche Abhandlung ist zunächst einmal ein willkommener Beitrag zur Dostojewskij-Forschung, denn noch niemals vorher ist diese Region der Phobien Dostojewskijs derart ausführlich untersucht worden. Zum anderen aber liefert die Verfasserin am Beispiel eines weltliterarisch hochbedeutenden Autors einen Beitrag zur »Imagologie«, einer zur Zeit offenbar schon im Absinken begriffenen Disziplin der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Im Falle Dostojewskijs jedoch erhält gerade die Imagologie eine besondere Aktualität, weil seine Darstellung des Ausländischen immer wieder von einem extrem engstirnigen Nationalismus bestimmt wird.

Die Verfasserin unternimmt es, Dostojewskijs Darstellung polnischer Charaktere nun mit einer verfeinerten Fragestellung zu begegnen, ein eigenes Konzept imagologischer Textinterpretation zu erarbeiten. Dies geschieht in Modifikation der neueren französischen Imagologie, insbesondere der Forschungsbeiträge von Jean-Marc Moura aus den Jahren 1992 bis 1994. Damit wird gleichzeitig auf die Hermeneutik Paul Ricœurs Bezug genommen, der zwischen dem ideologischen und utopischen Charakter der »Bilder des Fremden« unterscheidet. Ideologie integriert, indem das Fremde etwa als negatives Stereotyp abgehakt wird, während Utopie subversiv ist, wenn das Eigene durch Fremdes beispielsweise numinos überformt wird. Die Verfasserin führt nun ihrerseits den Begriff »Imagothème« ein, der für sie jeweils aus mehreren »Imagemen« besteht. Konkret gesagt: Dostojewskijs »Imagothème der Fremdheit« setzt sich aus polnischen, jüdischen, türkischen, deutschen, französischen Elementen zusammen, die ihre Funktion aus der im einzelnen Roman jeweils zentralen Bezugswelt des Eigenen, d.h. Rußlands, erhalten. Das Fremde dient der Abgrenzung (Definition) des Eigenen. Mit solchem Entwurf der Bilder des Fremden entgeht die Verfasserin der Gefahr, die verschiedenen Phobien Dostojewskijs zu isolieren und aus dem Kontext des einzelnen Romans zu entfernen, um sie dann in einen historischen Kontext einzuordnen, wo sie ihre innerfiktionale Funktion verlieren. Sie sieht das Fremde dynamisch in seiner Bestätigung (ideologisches Bild) und Gefährdung (utopisches Bild) des Eigenen, d.h. des rechtgläubigen Rußland. Dostojewskijs meist negative Darstellung von Ausländern sowie des negativen Einflusses ausländischer Lebensideale (Napoleon, Rothschild, »Westler«) erweisen sich als die Hilfsmittel für die zentrale Darstellung der tatsächlichen Hauptgestalten, die immer

Russen sind. Was innerhalb des »Imagothème des Fremden« bei Dostojewskij die Polen anbelangt, so präsentiert uns die Verfasserin Einzelanalysen von insgesamt dreizehn Romanen und Erzählungen sowie der *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* und eines feuilletonistischen Textes in chronologischer Anordnung (137-430).

Fazit: Die Verfasserin liefert zwar dem Gebäude ihrer theoretischen Zielsetzung nur einen einzigen, wenn auch exemplarischen Baustein. Das aber darf der Abhandlung keineswegs als Mangel angerechnet werden. Hier wird sowohl Weiterführendes zur »Imagologie« gesagt, als auch literarhistorisch und poetologisch Relevantes zu Dostojewskij.

*Horst-Jürgen Gerigk*

*Volker Zenk: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Oldenburg (Igel Verlag Wissenschaft) 2003 (= Literatur- und Medienwissenschaft; Bd. 89). 424 Seiten.

Mit seiner Dissertation legt der Autor eine Synthese der in den letzten Jahren zunehmend in Einzeluntersuchungen zerstreuten Forschung zur exotistischen Literatur der Jahrhundertwende vor. Er bespricht repräsentative Texte von acht Autoren, wobei aus komparatistischer Perspektive hervorhebenswert ist, daß drei von ihnen nicht zur deutschen Literatur gehören, Joseph Conrad, Johannes V. Jensen und Victor Segalen. So werden nicht nur europäische Einflüsse auf den deutschen Exotismus aufgezeigt, auch das von ihm erreichte Reflexionsniveau tritt deutlicher hervor. Ausgestattet ist das Buch mit Abbildungen der Autoren, die biographischen Porträts vorangestellt werden. Das alles macht Zenks Arbeit zu einem nützlichen Reisehandbuch, das zur Besichtigung dieser Exotisten und ihrer Werke einlädt. Die Kritik, die es im Folgenden auch zu äußern gilt, soll diese Leistung nicht schmälern.

Wenn es um den Exotismus geht, wird oft suggeriert, daß es sich um eine französische Erfindung des 19. Jahrhunderts handle, indem man auf die Begriffsgeschichte verweist. Auch Zenk geht davon aus, daß die Wortschöpfung »Exotismus« erstmalig im Frankreich des 19. Jahrhunderts auftauche. Das *Fremdwörterbuch* von Sanders (1891) aber verweist auf einen deutschen Erstbeleg aus dem Jahr 1795. Einen englischen Erstbeleg von »exoticism« datiert das Oxford English Dictionary auf das Jahr 1827, nach Alain Reys *Dictionnaire historique* wird der französische Term *exotisme* erst 1845 von der französischen Lexikographie erfaßt. Zenks erster konkreter Hinweis auf den Term »exotisme« fällt ins Jahr 1863 (17 f.). Überprüft man die angegebene Stelle im Journal der Brüder Goncourt, dann ist dort aber nur vom »sens de l'exotique« die Rede. Den Begriff *exotisme* notieren die Goncourts dagegen schon am 20.2.1860 im Zusammenhang mit einem erotischen Erlebnis Flauberts, und schon am 23.8.1862 verwendet ihn Gautier im Gespräch mit ihnen.

Begriffsgeschichtlich ist Zenk noch auf dem Stand von Wolfgang Reifs Dissertation über den exotistischen Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume* (1975), die für sich in Anspruch nehmen darf, das ganze Arbeitsfeld aus den Quellen erschlossen zu haben. Das Buch wird von Zenk kritisiert, weil für Reif die »Ära des Exotismus untrennbar mit der Periode des Imperialismus« verknüpft sei. Zur Erklärung der exotistischen »Fluchthaltung« greife Reif auf den »marxistischen Begriff der Entfremdung zurück«. Mit seiner unterschwelligten Kritik am falschen politischen Bewußtsein der exotistischen Autoren werde Reif dem literarischen Exotismus nicht gerecht. (27 ff.). Zunächst gilt es festzuhalten, daß sich Reif auf Seite 29 seiner Arbeit explizit dagegen wendet, die exotistische Literatur der Jahrhundertwende pauschal unter Imperialismus-Verdacht zu stellen, er würdigt durchaus die Parteinahme vieler Exotisten gegen den Kolonialismus. Seine eigene Position hätte Zenk vielleicht deutlicher machen können, wenn er sich nicht an Reifs Pilotstudie abgearbeitet hätte, sondern sich gegen die postkoloniale Adresse gewandt und als Hausnummer gleich Edward Saids *Culture and Imperialism* (1993) angegeben hätte. Zenk zufolge »existieren« außer den Arbeiten Reifs nur noch »zwei weitere Studien zur deutschen Reiseliteratur«, die sich ebenfalls mit »exotistischer Literatur« befassen, Christiane C. Günthers *Aufbruch nach Asien* (1988) und Daniela Magills *Literarische Reisen in die exotische Fremde* (1989). Für die Zusammenstellung seiner Textreihe sind hier wichtige Vorarbeiten geleistet worden. Die »gesamte Sekundärliteratur zum Exotismus« – so Zenks Verdikt – sei allerdings »nie über die bereits 1920 aufgestellte« These von Friedrich Brie hinausgekommen, der exotistische und eskapistische Literatur gleichgesetzt habe. Zudem hätten die genannten Autoren einen ungerechtfertigten »Regressionsvorwurf« an die exotistische Literatur herangetragen (31 ff.).

Die These des Verfassers lautet, daß die exotistische Literatur der Jahrhundertwende eigentlich Entdeckungsfahrten in die eigene Psyche beschreibt (11). In Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) sei der Dschungel eine »symbolische Repräsentation« des Todestriebes, der eine »regressive Vereinfachung der organischen Substanz durch Zerlegung in ihre ursprünglichen anorganischen Bestandteile« anstrebe (43 f.): Der Text »beinhaltet die Reise in den afrikanischen Urkontinent«, eine »ständige Versuchung zur Befreiung von zivilisatorischen Zwängen, zur Regression in Lebensformen und Verhaltensweisen, die der Möglichkeit nach auch in der eigenen Psyche angelegt sind« (61). Zenk akzeptiert also, daß die Themen Regression und Zivilisationsflucht Gegenstand der Verhandlungen in der exotistischen Literatur sind. In seinem zweiten Referenztext, der Novelle *Wälder* (1904, dt. 1907) des dänischen Nobelpreisträgers Johannes V. Jensen, ist das Königreich Birubunga ein Paradies, weit entfernt von allen »negativen Auswirkungen der Zivilisation« (78). Der »Wald« bei Jensen ist ein »Ort der menschlichen Selbstfindung«, das »Symbol der menschlichen Psyche« (81). Der Protagonist möchte hier die »Urinstinkte der Menschen« suchen (88), und er findet sie bei der malaiischen Frau, bei Aoaaoa (95). Im Vergleich mit der Konkubine von Kurtz, die die Wildheit der Seele Afrikas repräsentiert, ist Aoaaoa aus Birubunga eine Parodie von zweifelhafter Qualität. Zenk unterstreicht jeden-

falls, daß sowohl bei Conrad als auch bei Jensen die Protagonisten wieder in die Zivilisation zurückkehren, was beweise, daß der Vorwurf des Eskapismus nicht haltbar sei. Dem Reisenden von Jensens *Wäldern* gehe es nur um eine »temporäre Rückkehr in den Urzustand« (99). Das schließt aber nicht aus, als Ausgangsmotiv der Exotisten mit einiger Berechtigung eine Zivilisationsflucht anzusetzen, auch wenn das exotische Land nur kurzfristig zur spirituellen Bereicherung benutzt wird oder den Erwartungen nicht entsprechen sollte.

Im Kapitel über Robert Müllers Roman *Tropen* wird Günter Helmes, der Herausgeber der von Zenk benutzten Werkausgabe des österreichischen Expressionisten und Aktivisten, zusammen mit Reif als Vertreter eines ideologiekritischen Ansatzes kritisiert, der einer Neuentdeckung der Literatur Müllers mit »oft pauschalen Vorwürfen eher entgegen« stehe. Helmes hatte in seiner Dissertation zu den *Themen und Tendenzen* von Müllers Publizistik (1986) dieser in der Tat an etlichen Punkten eine »bedenkliche Nähe zu faschistischen Theorien« bescheinigt (107). Man kann dieses Urteil sicher relativieren, ohne gleich rassistische oder imperialistische Äußerungen des Essayisten Müller zu unterschlagen, gute Literatur braucht ja nicht von Heiligen geschrieben worden zu sein. Zenk gilt es unter Berufung auf Erinnerungen Arthur Ernst Rutras als erwiesen, daß Müller den tropischen Urwald aus eigenen Reiseerfahrungen kennt und als Matrose nach Westindien gefahren ist. Die Information, daß Müllers Seemannszeugnis in Bremen liege, präsentiert er so, als ob es sich dabei um eine Tatsache handle. Statt sich auf Schiffslisten und Archivalien zu stützen, untermauert er seine Annahme gerade durch das Fehlen von Dokumenten: Daß der Briefkontakt Müllers mit seiner Familie »derart abrupt endet«, mache eine ausgedehnte Reisetätigkeit plausibel. Zenk schreibt auch, daß Müller Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik studiert habe, aber Thomas Köster hat das anhand der Belegbögen an der Wiener Universität überprüft, und dabei die Fächer Klassische Philologie, Altertumskunde und Moderne Philologie nachgewiesen, wobei die letztere das Studium der deutschen, romanischen und englischen Philologie umfaßte (*Bilderschrift Großstadt*, 1995, 247). Zenk hält Kösters Studie, soweit er sie in ihrer Lektüre von Müllers exotistischen Texten als Großstadtliteratur überblickt, für »mißglückt«, aber es hätte sich doch gelohnt, sie sorgfältig auszuwerten (108-112).

In Müllers *Tropen*-Roman entdeckt Zenk die schon bekannten Motive: Die dort »entworfenen Bilder der Tropen« sind nicht »Impressionen eines fremden Landes, sondern vielmehr literarische Tropen, Sprachbilder für den inneren Menschen«: »Müller Werk beinhaltet den revolutionären Entwurf einer »Psychotropologie« (117). Der Verfasser glaubt, es sei in Robert Müllers *Tropen* paradox, wenn »Guyana« und Brasilien zugleich als Handlungsort genannt werden (124). Doch es gibt eine Großlandschaft Guayana, die sich auch über weite Teile Brasiliens erstreckt. Dann heißt es bei Müller an der von Zenk aus den *Tropen* zitierten Stelle auf Seite 13 auch nicht Guyana, sondern »Gujana«, und ein Abgleich mit der Originalausgabe von 1915 ergibt, daß Helmes hier editionsphilologisch korrekt vorgegangen ist. Akzeptiert man orthographische Varianten, dann ist dieses Guayana als Projektionsfläche für Literatur gerade deshalb inter-

essant, weil es dort noch zur Jahrhundertwende unbekannte Waldgebiete gibt, Doyle hat sich das in *The Lost World* (1912) zunutze gemacht. Die von Zenk beschworene »Totalerkundung der Erde« ist damals so komplett noch nicht. Dies festzustellen berührt aber nicht seine These, daß die von ihm besprochene Literatur, die vorgeblich Reisen in »unerforschte Gebiete« schildert, »in Wahrheit Psychologie« betreibt. Bei Müller kann Zenk zeigen, daß in seinem *Tropen-Roman* die Regression zum Urmenschen eigentlich die Progression zu einem neuen Menschen ist, der an sich die in der Moderne virulent gewordene Neurasthenie kultiviert (150 ff., 161 f.).

Während Victor Segalen in seinem *Versuch über den Exotismus* darauf besteht, daß das exotische Andere, das Diverse, »nicht das eigene Ich« ist, läuft Müllers *Tropen-Roman* auf die Identifizierung des Ichs mit der exotischen Umgebung hinaus, wenn der Protagonist dort erklärt: »Die Tropen bin ich!« (310 f.). In Müllers Südsee-Novelle *Das Inselmädchen* (1919) dagegen sei Schluß mit der »inneren Forschungsreise«, hier werde die Südsee-Insel zum »Gegenbild« der »Innerlichkeit« des Exotisten (326 ff.). So wie Segalen die »Entropie« im Sinn einer Vermischung der Welt zu einem »schleimigen Brei« ein Gräuel ist (315), so werde auch in Müllers *Inselmädchen* einer »Verschmelzung der Kulturkreise« eine »klare Absage« erteilt. Zwischen dem europäischen Protagonisten und der Südsee-Insulanerin sei ein »echtes Verständnis unmöglich«, es bestehe ein »unüberbrückbarer Antagonismus« zwischen ihnen. Müller setze hier Segalens Prinzip der »Undurchdringlichkeit der Rassen« literarisch um. Das »Verschwinden der Urvölker« in der Erzählung entspreche Segalens Diagnose vom »Verfall des Diversen« (337 ff.). Zenks Interpretation zum *Inselmädchen* ist in sich stimmig, auch wenn ich denke, daß für Müllers Exotismus insgesamt Hybridisierungsphantasien charakteristisch sind. Von der Nazi-Ideologie setzt sich dieser Autor gerade dadurch ab, daß bei ihm Rassenmischung positiv besetzt ist, ganz im Gegensatz zu einem Samoa-Roman wie Willy Seidels *Der Buschhahn* (1921), der von Zenk auch besprochen wird. Bei Seidel werden das Konkubinatsverhältnis des weißen Kolonisators mit der Exotin und vor allem die sich daraus ergebenden Folgen problematisiert. Dieses Textbegehren hat es auch geschafft, in einen distanzlosen Kommentar Zenks Eingang zu finden, wenn er schreibt, der »Buschhahn« Grothusen lebe mit einer Einheimischen zusammen und habe mit ihr »mehrere Kinder in die Welt gesetzt« (284).

Das Motto von Hermann Keyserlings *Reisetagebuch eines Philosophen* spricht im Sinne der Leitthese des Verfassers für sich: »Der kürzeste Weg zu sich selbst führt um die Welt herum« (174). Ein weiterer Weltreisender mit dem Ziel der Selbsterkenntnis ist Max Dauthendey. Mit seiner Novellensammlung *Lingam* (1909) läßt Zenk den deutschen Exotismus überhaupt erst beginnen. Einen Aufenthalt in Mexiko verarbeitete Dauthendey zu seinem Roman *Raubmenschen* (1911), den Zenk dann bereits der Schlußphase des Exotismus zuordnet, weil er von einer »Kriegsahnung« durchzogen sei, während die Hochphase des literarischen Exotismus die Friedenszeit umfasse (222 f., 303, 392 f.). In einem Erzählstrang der *Raubmenschen* scheitert das Auswanderungsprojekt zweier »Zivilisationsflüchtlinge« (345). Nach Begegnungen mit verschiedenen »Raubmen-

schen« erkennt sich der Protagonist des Romans, Rennewart, auf seiner Amerika-Reise einerseits selbst als »Raubmensch« (348-353), andererseits entdeckt er in der Konfrontation mit den Schrecken der Fremde auch wieder den »Europäer in sich«, was zu einer »Kehrtwendung«, zu einer Flucht nach Europa führt. Dem »Eskapismus« und der »regressiven Zivilisationsflucht« werde mit der Sehnsucht nach der Rückkehr ins hochtechnisierte Europa eine Absage erteilt (364-367).

In Willy Seidels Spätwerk *Schattenpuppen* (1927) seien desillusionierende Erfahrungen der dritten großen Reise dieses Autors eingegangen, die ihn nach Java geführt hat. Für Seidel sei die exotische Welt nichts als ein undurchschaubares »Schattentheater« (369 ff.). Symbolisch scheitert in diesem Roman die Mischehe der weißen Hauptfigur mit einer Exotin an einer europäischen Rivalin, doch mißlingt ihm auch die Rückkehr ins zivilisierte Deutschland, weil das Exotische in diesen Exotisten nach jahrelangem Aufenthalt draußen schon zu tief eingedrungen sei (382). Die diesem Roman eingeschriebene Desillusionierung faßt Zenk letztlich als Reaktion auf das Kriegserlebnis, der Krieg habe die »gedanklichen Grundlagen des Exotismus zerstört«, er habe den »Glauben an die essentielle Diversität der Völker und Nationen« bestärkt, so daß die exotistische Literatur ihren »Glauben an eine wesentlich einheitliche Menschheit« nicht mehr habe aufrecht erhalten können (393, 398).

Daß das Menschengeschlecht ein Ganzes sei, war einst das humanistische Diktum Herders. Diametral entgegengesetzt auf der anderen Seite des Spektrums steht der Polygenist Hitler. Auf der Achse zwischen diesen beiden Koordinaten bewegt sich offenbar der historische Trend, den Zenk in der exotistischen Literatur ausgemacht hat, ein durchaus bedenklicher Befund für den deutschen Exotismus. Nicht unproblematisch finde ich, daß Zenk mit den Thesen seiner Vorgänger so hart bricht, ohne anzuerkennen, daß sie mit ihrem Zugriff auch für ihn die richtigen Fragen gestellt haben, auch wenn er sie in seiner produktiven Fortentwicklung der Thematik differenzierter beantwortet. Die Stärken dieses Buches liegen gerade dort, wo es verschiedene Fäden der Forschung zu den psychischen Kontinenten des Exotismus aufnimmt und auf höherem Niveau zusammenführt. Das Risiko der mutigen Arbeit auf solchen Großbaustellen sind dann manche Fehler im Detail. Zwar enthält sich Zenk literarischer Wertungen, aber sein Buch hat für mich doch auch noch einmal deutlich gemacht, was man unter der Hand von den meisten der mit dieser Materie Befassten hören kann: daß es in erster Linie Robert Müllers Roman *Tropen* ist, der den internationalen Vergleich mit dem Höhenkamm der modernen exotistischen Literatur nicht zu scheuen braucht.

Thomas Schwarz

## BUCHANZEIGEN

Günter Peters: *Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen / Holy Seriousness in the Play. Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen*, Kürten (Stockhausen-Stiftung für Musik) 2003. Zweisprachig deutsch / englisch. 299 Seiten.

Das Buch *Heiliger Ernst im Spiel* geht den kulturgeschichtlichen, literarischen, religiösen, spirituellen und technologischen Kontexten nach, wie sie sich im musikalischen und musiktheatralischen Gesamtwerk des zu den weltweit bedeutendsten Protagonisten der Neuen Musik zählenden Komponisten Karlheinz Stockhausen gestaltbildend ausprägen.

Der erste, einleitende Teil skizziert die Entwicklung von Stockhausens Musik unter der vom Komponisten selber exponierten Kategorie des »Geistig-Geistlichen«. Dabei legt Peters vielfältige Bezüge zu den philosophischen Gehalten und ästhetischen Aspekten der Weltreligionen, aber auch zur modernen Quantenphysik und Kosmologie dar.

Im zweiten Abschnitt geht der Verfasser der kompositorischen Methode und der ihr zugrunde liegenden polyvalenten Logik nach, mit der Stockhausen in seinem Werk *MIKROPHONIE II* die Verfahrensweise konkreter Poesie aufgreift, wie sie z.B. Helmut Heißenbüttel in seinem Text *Einfache grammatische Meditationen* entwickelt hat. Dabei beobachtet Peters vielfältige Konvergenzen von Musik, Literatur und Malerei der Moderne.

Im dritten Teil gelangen die extremsten Spannungen im Schaffen Stockhausens in den Fokus der Untersuchung: die Polarität zwischen elektronischer und intuitiver Musik, zwischen abstraktem Sinuston und konkretem Wort. Beruht die elektronische Musik ganz auf den Erkenntnissen und Produktionsmöglichkeiten der modernen Technik und ihrer Apparaturen, so will intuitive Musik alle begriffliche und technische Vergegenständlichung überspringen. Im Denken und in der künstlerischen Praxis Stockhausens wird dieser Gegensatz aber auf einer breiten Skala von Formen durch die Idee des *Rhythmus* vermittelt. Rhythmische Prozesse durchdringen den Kosmos als ganzen ebenso wie das leibliche und geistige Leben des Menschen. Indem sich Musik in Melodie und Klangfarbe, Metrum und harmonischer Gestalt, räumlicher Bewegung und polyphoner Schichtung letztlich rhythmisch artikuliert, wohnt ihr noch vor aller »Nachahmung der Natur« eine grenzenlose Welthaltigkeit inne.

Das Buch schließt mit einem Abschnitt, in dem das musiktheatralische Hauptwerk Stockhausens, der siebenteilige Zyklus *LICHT*, auf seine szenische Struktur und seine symbolischen Gehalte hin untersucht wird. *LICHT* ist eine Welt von Spielen, die den Tagen der Woche, dem Kreislauf und der Dialektik des Lebens neue musikalische Bedeutungen geben. Sie suchen nach spirituellen Antworten auf die Frage nach dem Weg, den der Mensch im Ganzen der göttlichen Schöpfung zu gehen hat. Darin ist es dem Komponisten mit der humoristisch verspielten Imagierie seiner Musik zugleich »heiliger Ernst«.

Die zweisprachig deutsch-englische Edition des Bandes erschließt erstmals auch einer internationalen Leserschaft die geistige Welt der Musik Stockhausens. Ein reichhaltiges Noten-, Skizzen- und Bildmaterial in zum Teil mehrfarbigen Reproduktionen macht das Buch nicht nur zu einem intellektuellen, sondern auch zu einem visuellen Leseerlebnis.

Harald Kämmerer u. Uwe Lindemann: *Satire: Text & Tendenz*, Berlin (Cornelsen) 2004 (= studium kompakt Anglistik, Amerikanistik). 336 Seiten.

Der Band »Satire. Text & Tendenz« versteht sich als Einführung in das Verständnis satirischer Kommunikation und satirischer Schreibweisen, die mit einschlägigen Textbeispielen aus der Literatur von der Antike (Horaz, Juvenal) über die Frühe Neuzeit, das 18. und 19. Jahrhundert bis zur Moderne (Will Self) illustriert werden. Im Gegensatz zu älteren Einführungen in die Satire wird der Versuch unternommen, das Thema an weiterführende Fragen der Allgemeinen Literaturwissenschaft anzuschließen. So gibt es neben den Standardthemen zur Begriffsgeschichte, zur Forschungssituation, zum Goldenen Zeitalter der Satire im 18. Jahrhundert unter anderem Abschnitte zur Diskursivität von Satire, zur Ästhetik der Satire, zum Verhältnis von Parodie und Satire sowie zum Fragenkomplex von Satire und literarischer Evolution. Zum anderen wird das Thema an andere kulturelle Phänomene anschließbar gemacht. In diesem Sinne werden Seitenblicke auf das Verhältnis von Satire und Justiz, Satire und Gewalt, Satire und Politik (Utopie), Gelehrten satire und komischer Universitätsroman sowie auf Satiren in bildlicher Darstellung geworfen. Das Ziel der Einführung ist, nicht nur einen repräsentativen Überblick zur Satire und Satireforschung zu geben, sondern Studierenden Lust auf das Thema zu machen und sie zu einer vertieften Beschäftigung mit satirischen Texten und Bildern anzuleiten. Der Band enthält am Ende jedes Kapitels Checklisten, die es den Studierenden ermöglichen, das im Kapitel vorgestellte Wissen bzw. die dort angestellten Analysen nochmals nachzuvollziehen. Mehr als vierzig Abbildungen illustrieren und begleiten den Text, ein Autor/Werk- und ein Sachindex beschließen den Band.

## PUBLIKATIONEN VON MITGLIEDERN

- Baron, Philippe; Perkins, Wendy u. Wood, Dennis* (Hg.): Femmes et Littérature. Colloque des Universités de Birmingham et Besançon, Paris (Presses Universitaires de Franc-Comtoise) 2003 (= Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté; Bd. 749; Centre de Recherches Jacques-Petit; Bd. 102).
- Corbineau-Hoffmann, Angelika*: Einführung in die Komparatistik, Berlin (Erich Schmidt) 2000.
- Dieterle, Bernhard u. Clavaron, Yves*: La Mémoire des villes. / The Memory of Cities, Saint-Étienne (Publications de L'Université de Saint-Étienne) 2003.
- Ernst, Ulrich* (Hg.): Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik, Berlin (Erich Schmidt) 2002 (= Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften; Bd. 4).
- Geisenhanslüke, Achim* (Hg.): Der Buchstabe des Geistes. Postfigurationen der Allegorie von Bunyan zu Nietzsche, München (Wilhelm Fink) 2003.
- Geisenhanslüke, Achim*: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2003 (= Einführungen Germanistik).
- Greber, Erika; Ehlich, Konrad u. Müller, Jan-Dirk*: Materialität und Medialität von Schrift, Bielefeld (Aisthesis) 2002 (= Schrift und Bild in Bewegung; Bd. 1).
- Grünzweig, Walter; Gerhard, Ute; Link, Jürgen u. Parr, Rolf* (Hg.): (Nicht)normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps, Heidelberg (Synchron) 2003 (= Diskursivitäten; Bd. 6).
- Ivanović, Christine; Lehmann, Jürgen u. May, Markus* (Hg.): Phantastik - Kult oder Kultur. Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Stuttgart, Weimar (J.B. Metzler) 2003 (= M-&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung).
- Konstantinović, Zoran u. Rinner, Fridrun*: Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas, Innsbruck (Studien-Verlag) 2003 (= Comparanda; Bd. 3).
- Korthals, Holger* (Hg.): Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur, Berlin (Erich Schmidt) 2003 (= Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften; Bd. 6).
- Lindemann, Uwe u. Kämmerer, Harald*: Satire. Text und Tendenz, Berlin (Cornelsen) 2004 (= studium kompakt Anglistik, Amerikanistik).
- Lobsien, Eckhard*: Imaginationswelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580-1750, Heidelberg (Winter) 2003 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 19).

- Maler, Anselm*; San Miguel, Ángel, u. Schwaderer, Richard (Hg.): Europäische Romane der Postmoderne, Frankfurt/Main (Lang) 2003 (= Studien zur neuen Literatur; Bd. 12).
- Mennemeier, Franz Norbert* (Hg.): Das moderne Drama des Auslandes, 4. verb. u. erw. Auflage, Berlin (Weidler) 2003 (<sup>1</sup>1961).
- Nicklas, Pascal*: Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms) 2002 (= ECHO: Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog; Bd. 2).
- Oster, Patricia*: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München (Wilhelm Fink) 2002.
- Pankow, Edgar*: Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes; Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe, München (Wilhelm Fink) 2002.
- Pantenburg, Volker* u. *Plath, Nils* (Hg.): Anführen - Vorführen - Aufführen. Texte zum Zitieren, Bielefeld (Aisthesis) 2002.
- Peters, Günter*: Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen. / Holy Seriousness in the Play. Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen, Kürten (Stockhausen-Stiftung für Musik) 2003.
- Rall, Dietrich* u. *Rall, Marlene*: Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana des siglo XX, México (Universidad Nacional Autónoma de México) 2003.
- Röttgers, Kurt* u. *Schmitz-Emans, Monika* (Hg.): Anfänge und Übergänge. Essen (Die Blaue Eule) 2003 (Philosophisch-literarische Reflexion; 5)
- Schmitz-Emans, Monika* u. *Geyer, Paul* (Hg.): Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003.
- Schmitz-Emans, Monika*: Einführung in die Literatur der Romantik, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2004 (= Einführungen Germanistik).
- Scholz, Bernhard F.*: Emblem und Emblempoetik. Historische und Systematische Studien, Berlin (Erich Schmidt) 2002 (=Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften; Bd. 3).
- Wiedemann, Kerstin*: Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert, Tübingen (G. Narr) 2003 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 53).
- Zelle, Carsten* (Hg.): Das 18. Jahrhundert im Kino, Göttingen (Wallstein) 2003 (= Das achtzehnte Jahrhundert; Bd. 27,1).
- Zima, Peter V.* (Hg.): L'Ambivalence Romanesque. Proust, Kafka, Musil, neu überarb. u. erw. Auflage, Paris (L'Harmattan) 2002 (<sup>1</sup>1980) (= Logiques sociales).

## EINGEGANGENE BÜCHER

- Adelmann, Ralf; Parr, Rolf u. Schwarz, Thomas (Hg.): *Querpässe. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des Fußballs*, Heidelberg (Synchron) 2003.
- Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München (C. H. Beck) 2002.
- Antonsen, Jan Erik u. Müller-Farguell, Roger W. (Hg.): *Das Fantastische*, Freiburg/Schweiz (Universitätsverlag) 2002 (= *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*; Bd. 33).
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2002.
- Baron, Philippe; Perkins, Wendy u. Wood, Dennis (Hg.): *Femmes et Littérature. Colloque des Universités de Birmingham et Besançon*, Paris (Presses Universitaires de Franc-Comtoise) 2003 (= *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*; Bd. 749; *Centre de Recherches Jacques-Petit*; Bd. 102).
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Main, Leipzig (Insel) 2002.
- Brune, Carlo: *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003 (= *Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften / Reihe Literaturwissenschaft*; Bd. 450).
- Bühler, Axel (Hg.): *Hermeneutik. Basistexte zur Einführung in die wissenschaftstheoretischen Grundlagen von Verstehen und Interpretation*, Heidelberg (Synchron) 2003 (= *Kolleg Synchron*).
- Clavaron, Yves u. Dieterle, Bernhard: *La Mémoire des villes. / The Memory of Cities*, Saint-Étienne (Publications de L'Université de Saint-Étienne) 2003.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*, Berlin (Erich Schmidt) 2000.
- Dencker, Klaus-Peter (Hg.): *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart (Reclam) 2002 (= *Reclams Universal-Bibliothek*; Bd. 18238).
- Dücker, Burckhard: *Erlösung und Massenwahn. Zur literarischen Mythologie des Sezessionismus im 20. Jahrhundert*, Heidelberg (Synchron) 2003 (= *Hermes*; Bd. 3).
- Ernst, Ulrich: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin (Erich Schmidt) 2002 (= *Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften*; Bd. 4).
- Febel, Gisela u. Grote Hans (Hg.): *L'état de la poésie aujourd'hui. Perspektiven französischsprachiger Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/Main (Peter Lang) 2003.

- Gerhard, Ute; Grünzweig, Walter; Link, Jürgen u. Parr, Rolf (Hg.): (Nicht)normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps, Heidelberg (Synchron) 2003 (= Diskursivitäten; Bd. 6).
- Geyer, Paul u. Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003.
- Greber, Erika; Ehlich, Konrad u. Müller, Jan-Dirk: Materialität und Medialität von Schrift, Bielefeld (Aisthesis) 2002 (= Schrift und Bild in Bewegung; Bd. 1).
- Hagel, Ulrike: Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle, Würzburg (Königshausen & Neuman) 2003 (= Epistemata – Würzburger wissenschaftliche Schriften; Bd. 463).
- Ivanović, Christine; Lehmann, Jürgen u. May, Markus (Hg.): Phantastik Kult oder Kultur. Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Stuttgart, Weimar (J. B. Metzler) 2003 (= M-&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung).
- Kammler, Clemens; Keller, Jost u. Wilczek, Reinhard: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Gattungen – Themen – Autoren. Eine Auswahlbibliographie, Heidelberg (Synchron) 2003.
- Klawitter, Arne: Die »fiebrige Bibliothek«. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur, Heidelberg (Synchron) 2003 (= Diskursivitäten; Bd. 8).
- Konstantinović, Zoran u. Rinner, Fridrun: Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas, Innsbruck (Studien-Verlag) 2003 (= Comparanda; Bd. 3).
- Landfester, Ulrike (Hg.): Schrift und Bild und Körper, Bielefeld (Aisthesis) 2002 (= Schrift und Bild in Bewegung; Bd. 4).
- Luckscheiter, Roman (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld (Aisthesis) 2003 (= Aisthesis-Studienbuch, Bd. 4).
- Maler, Anselm; San Miguel, Ángel, u. Schwaderer, Richard (Hg.): Europäische Romane der Postmoderne, Frankfurt/Main (Lang) 2003 (= Studien zur neueren Literatur; Bd. 12).
- Marszałek, Magdalena: »Das Leben und das Papier«. Das autobiographische Projekt Zofia Nałkowskas: *Dzienniki* 1899–1954, Heidelberg (Synchron) 2003 (= Labor Synchron).
- Mennemeier, Franz Norbert (Hg.): Das moderne Drama des Auslandes, 4. verb. u. erw. Auflage, Berlin (Weidler) 2003 (<sup>1</sup>1961).
- Natterer, Claudia: Faust als Künstler. Michail Bulgakovs *Master i Margarita* und Thomas Manns *Doktor Faustus*, Heidelberg (Winter) 2002 (= Beiträge zur slavischen Philologie; Bd. 9).

- Nicklas, Pascal: Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms) 2002 (= ECHO: Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog; Bd. 2).
- Oster, Patricia: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München (Wilhelm Fink) 2002.
- Pankow, Edgar: Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes; Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe, München (Wilhelm Fink) 2002.
- Pantenburg, Volker u. Plath, Nils (Hg.): Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren, Bielefeld (Aisthesis) 2002.
- Prutti, Brigitte u. Wilke, Sabine (Hg.): Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne, Heidelberg (Synchron) 2003.
- Rall, Dietrich u. Rall, Marlene: Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana des siglo XX, México (Universidad Nacional Autónoma de México) 2003.
- Roberg, Thomas (Hg.): Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2003.
- Röttgers, Kurt u. Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Anfänge und Übergänge, Essen (Die Blaue Eule) 2003 (= Philosophisch-literarische Reflexion; Bd. 5).
- Rustemeyer, Dirk (Hg.): Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003 (= Wittener kulturwissenschaftliche Studien; Bd. 2).
- Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2004 (= Einführungen Germanistik).
- Scholz, Bernhard F.: Emblem und Emblempoetik. Historische und Systematische Studien, Berlin (Erich Schmidt) 2002 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; Bd. 3).
- Strelka, Joseph P.: Exil, Gegenexil und Pseudoexil in der Literatur, Tübingen, Basel (A. Francke) 2003 (= Edition Patmos; Bd. 8).
- Świdarska, Małgorzata: Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie. Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens, München (Otto Sagner) 2001 (= Slavistische Beiträge; Bd. 412).
- Tommek, Heribert: J. M. R. Lenz. Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn, Heidelberg (Synchron) 2003.
- Zenk, Volker: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Oldenburg (Igel Verlag Wissenschaft) 2003 (= Literatur- und Medienwissenschaft; Bd. 89).
- Zima, Peter V. (Hg.): L'Ambivalence Romanesque. Proust, Kafka, Musil, neu überarb. u. erw. Auflage, Paris (L'Harmattan) 2002 (<sup>1</sup>1980) (= Logiques sociales).

## RUFE, ERNENNUNGEN, EXAMINA

PD Dr. Gertrud Lehnert hat zum Sommersemester 2002 einen Ruf auf eine Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an die Universität Potsdam angenommen.

Prof. Dr. Matías Martínez hat zum Wintersemester 2003/2004 einen Ruf auf eine Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an die Johannes-Gutenberg-Universität Mainz angenommen.

## NEUE MITGLIEDER 2003 (bis Januar 2004)

Amos, Dr. Thomas

Banhold, Lars Walter

Clamor, Annette

Dyballa, Anne

Ette, Dr. Wolfgang

Goebel, Dr. Eckart

Gumpert, Dr. Gregor

Hilgers, Dr. Max von

Jubin, Britta, M.A.

Kliemke, Nina

Lampart, Dr. Fabian

Mohnike, Thomas

Neidenberg, Lutz

Rassidakis, Dr. Alexandra

Schönenborn, Dr. Martina

Theis, Jörg, M.A.

