

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2000/2001



Herausgegeben vom Vorstand der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Redaktion: Monika Schmitz-Emans und Uwe Lindemann

ISSN 1432-5306

© 2001 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
<http://www.synchron-publishers.com>

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Druck und Weiterverarbeitung: Druckerei Hofmann, Traunreut

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

NACHRUF	7
IN EIGENER SACHE	9
Call for papers <i>Komparatistik als Arbeit am Mythos</i> Tagungsthema Jena 2002	10
ABHANDLUNGEN	
<i>Claus Clüver</i> INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA	14
<i>Carola Hilmes</i> Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissenschaft	51
<i>Virgil Nemoianu</i> The Transfer of Cultural Values: From Walter Scott to Waugh and Jünger	68
<i>Jens Nöller</i> Die Stimme, das Hören, die Schrift, das Sehen Zum Problem der Stimme und des Klangs in der Literatur bei Mallarmé, Beckett und Jonke	85
<i>Heike Schmidt</i> Die Stadt als Kosmopolis Interkulturelle Stadterfahrungen in der zeitgenössischen Literatur	99
<i>Svend Erik Larsen</i> Narratology and Narrative: History and Perspective	113
<i>Peter Goßens</i> „Vom Inhalt der Literatur“ Elisabeth Frenzel und die Stoff- und Motivforschung	128
ANKÜNDIGUNGEN VON VERANSTALTUNGEN UND TAGUNGEN	
7. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Sektion Deutschland, vom 27.-29. April 2001 in Wolfenbüttel	137
<i>Text und Welt</i> . Der Einfluss narrativer Strukturen auf das Verstehen Tagung in Vaasa am 28./29. September 2001	137

- Fremde*. 25. Arbeitstagung der Freiburger Arbeitsgruppe „Literatur und Psychoanalyse“ am 2./3. Februar 2001 in Freiburg i. Br. 138
- Nacktheit*. Ästhetische Inszenierungen in historisch kulturvergleichender Perspektive, Freie Universität Berlin, 11.-13. Januar 2001 139

BERICHTE VON TAGUNGEN

- Waren die ersten Europäer Abenteurer?*
Abenteurer als Helden der Literatur vom 16.-20. Jahrhundert
Interdisziplinäre Euro-Konferenz der Universität GH Essen,
16.-19. Februar 2000 (Kongreßbericht) 141
- Inszenierungen von Fremdheit*
Internationales Symposium vom 25.-27. Februar 2000 in Kyoto 143
- The Twenty-first Century through Dostoevsky's Eyes*
The International Conference on Dostoevsky 2000 in Japan,
Chiba University, 22.-25. August 2000 147
- Niederländische Lyrik und ihre deutsche Rezeption in der Frühen Neuzeit*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 12.-13. September 2000 148
- Luigi Pirandello und die deutschsprachige Kultur: nationale Stereotypen, kultureller Dialog, Rezeption und Fortwirken seines Werkes*
Symposion an der Universität Potsdam vom 20.-22. Oktober 2000 152
- Theory Studies? Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturtheorie*, Innsbruck, 9. -11. November 2000 154
- [(v)er]SPIEL[en]. Felder – Figuren – Regeln*. Internationales Colloquium des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ vom 7.-9. Dezember 2000, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft 159

REZENSIONEN

- Wolfgang Albrecht/Hans-Joachim Kertscher (Hg.): *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*. Tübingen 1999 (Stefan Speck) 162
- Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999 (Uwe Lindemann) 164

Edgar Pankow/Günter Peters (Hg.): <i>Prometheus. Mythos der Kultur.</i> München 1999 (Monika Schmitz-Emans)	165
Adrian Hsia: <i>Chinesia. The European Construction of China in the Literature of the 17th and 18th Centuries.</i> Tübingen 1998 (Monika Schmitz-Emans)	170
Helwig Schmidt-Glintzer: <i>Geschichte der chinesischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.</i> München 1999 (Adrian Hsia)	172
Pia-Elisabeth Leuschner: <i>Orphic Song with Daedal Harmony. Die Musik in Texten der englischen und deutschen Romantik.</i> Würzburg 2000 (Winfried Eckel)	175
Uwe Lindemann: <i>Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart.</i> Heidelberg 2000 (Heike Schmidt)	179
Thomas Wägenbaur (Hg.): <i>Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution.</i> Heidelberg 2000 (Uwe Lindemann)	182
Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): <i>Von Polen, Poesie und Politik. Adam Mickiewicz 1798-1998.</i> Tübingen 1999 (Horst-Jürgen Gerigk)	184
Tebben, Karin (Hg.): <i>Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle.</i> Darmstadt 1999 (Horst-Jürgen Gerigk)	184
Doležel, Lubomir: <i>Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule.</i> Dresden, München 1999 (Horst-Jürgen Gerigk)	185
Tippner, Anja: <i>Alterität, Übersetzung und Kultur. Čechovs Prosa zwischen Russland und Deutschland.</i> Frankfurt/M. u.a. 1997 (Horst-Jürgen Gerigk)	186
Klimpel, Volker: <i>Schriftsteller-Ärzte. Biographisch-bibliographisches Lexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart.</i> Hürtgenwald 1999 (Horst-Jürgen Gerigk)	187
Schmid, Ulrich: <i>Ichentwürfe. Die russische Autobiographie zwischen Avvakum und Gercen.</i> Zürich 2000 (Horst-Jürgen Gerigk)	188
Stéphane Michaud: <i>Lou Andreas-Salomé: l'alliée de la vie.</i> Paris 2000 (Alexandra Beilharz)	188

Engelhardt, Dietrich von: <i>Medizin in der Literatur der Neuzeit I. Darstellung und Deutung</i> . Hürtgenwald 1991. – Ders.: <i>Medizin in der Literatur der Neuzeit II. Bibliographie der wissenschaftlichen Literatur 1800-1995</i> . Hürtgenwald 2000 (Horst-Jürgen Gerigk)	191
Zoran Konstantinović: <i>Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Arbeiten von Zoran Konstantinović</i> . Hg. zu seinem 80. Geburtstag von Beate Burtscher-Bechter u.a. Innsbruck 2000 (Christiane Leiteritz)	192
Francine-Dominique Liechtenhan (Hg.): <i>L'ours et le coq. Trois siècles de relations franco-russes</i> . Festschrift für Michel Cadot. Paris 2000 (Britta Benert)	196
Elke Mehnert (Hg.): <i>Gute Nachbarn – schlechte Nachbarn. Deutsch-tschechisches Begegnungsseminar III</i> . Königswinter 2000 (Jens Stüben)	198
BUCHANZEIGEN	201
VERZEICHNIS DER HOMEPAGES DEUTSCHSPRACHIGER INSTITUTE FÜR ALLGEMEINE UND VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFT	203
VERZEICHNIS DER HOMEPAGES DEUTSCHSPRACHIGER INSTITUTE FÜR ALLGEMEINE LITERATURWISSENSCHAFT	205
HOMEPAGES KOMPARATISTISCHER FORSCHUNGSPROJEKTE	205
PUBLIKATIONEN VON MITGLIEDERN	206
EINGEGANGENE BÜCHER	207
RUFE, ERNENNUNGEN, EXAMINA	209
NEUE MITGLIEDER 2000	209
LISTE DER MITGLIEDER DER DGAVL (STAND: 30. 11. 2000)	210

NACHRUF

Die DGAVL hat eines ihrer prominenten Mitglieder verloren – Ulrich Schulz-Buschhaus, Professor für Romanistik an der Karl-Franzens-Universität Graz.

Ulrich Schulz-Buschhaus wurde am 16. Juni 1941 im sauerländischen Plettenberg geboren. Nach seiner Hamburger Promotion bei Margot Kruse mit einer Studie über das Madrigal (1969) wurde er zunächst Professor an der Universität Trier (1973), bevor er aufgrund eines Rufes auf ein romanistisches Ordinariat an der Universität Klagenfurt 1976 nach Österreich ging. Daß er dort seine wissenschaftliche Heimat gefunden hatte, bestätigte sich durch den Wechsel nach Graz im Jahr 1989, wo er bis zuletzt tätig war.

Ulrich Schulz-Buschhaus war Romanist mit deutlichen Schwerpunkten sowohl in der französischen als auch in der spanischen und italienischen Literaturgeschichte, verstand sich aber nachdrücklich auch als Komparatist, zu der ihn nicht nur die mehrsprachliche Tradition seines Faches prädestinierte, sondern auch sein Interesse für Formenlehre, Methodologie, für die Kanonproblematik und vor allem sein Engagement für die Zukunft der Literaturwissenschaft. Nicht nur seine Bücher über den Kriminalroman oder über Flaubert zeugen von dieser Vielfalt – gerade die große Zahl von substantiellen Zeitschriften- und Tagungsbeiträgen haben seinen Namen in die Überlieferung der Philologie auf mannigfache Weise nachdrücklich eingeschrieben.

Wer Ulrich Schulz-Buschhaus auf Tagungen erlebt hat, kann sich nur dankbar an seine in der Sache entschiedene, aber menschlich gewinnende Art erinnern, Diskussionen jederzeit auf Niveau zu halten. Diese Eigenschaft war es auch, die ihn zum beliebten Mitglied von Fachkommissionen machte. Daß er angesichts der so uneigennützig übernommenen Verpflichtungen Zeit zum Forschen fand, ist bewundernswert. Magie war dies dennoch nicht, vielmehr eiserne Zeitmanagement, das ihm gestattete, sich zwischen Terminen und drängenden Aufgaben auch halbstundenweise auf Rezensionspflichten zu konzentrieren. Wer seine vielen Besprechungen kennt, mit denen er die Forschung kontinuierlich kritisch und offen begleitete, wird diese Beharrlichkeit besonders zu schätzen wissen.

Am 5. November 2000 ist Ulrich Schulz-Buschhaus nach langer, schwerer Krankheit gestorben.

Achim Hölter/Christoph Miething (Münster)

IN EIGENER SACHE

Die vorliegende neue Ausgabe der „Komparatistik“ enthält im Serviceteil unter anderem eine Liste von Internetadressen komparatistischer Institute oder Abteilungen sowie Angaben zu Homepages, welche möglicherweise von allgemeinem Interesse sind, da sie Informationen über institutionelle Strukturen und laufende Projekte vermitteln. Alle Mitglieder sind herzlich gebeten, die vorliegende Liste durch Hinweise zu erweitern und hinsichtlich der Institutsadressen im deutschsprachigen Raum zu ergänzen. Bitte teilen Sie uns darüber hinaus auch andere Internetadressen von Instituten, Vereinigungen oder Projekten mit, von denen anzunehmen ist, daß sie den Kolleginnen und Kollegen in unserem Fach nützlich sein können; und bitte halten Sie uns stets über ihre eigene Email-Anschrift auf dem laufenden.

Eine ebenso herzliche wie nachdrückliche Bitte betrifft die Übermittlung von Informationen anderer Art: Alle Mitglieder sind – wie immer – eingeladen, der Redaktion Tagungsankündigungen und Tagungsberichte, Projektbeschreibungen und Projektberichte, Mitteilungen über komparatistisch relevante Publikationen aus dem Mitgliederkreis, Mitteilungen von Personalien (Habilitationen, Rufe, Ernennungen) sowie Rezensionen zu Neuerscheinungen aus dem Umfeld des Faches zu übermitteln, um die „Komparatistik“ in ihrer Eigenschaft als Forum der DGAVL zu unterstützen. Bitte schicken Sie Beiträge der genannten Art sowie auch Abhandlungen, welche Sie der „Komparatistik“ zur Publikation zur Verfügung stellen möchten, an die Vorsitzende der DGAVL (Anschrift unten).

Die nächste turnusmäßige Tagung der DGAVL wird in der Pfingstwoche 2002 in Jena stattfinden. Das bei einem rezenten Vorstandstreffen festgelegte Thema lautet:

„Komparatistik als Arbeit am Mythos“

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

Allen, die an der Gestaltung dieser Ausgabe der „Komparatistik“ mitgewirkt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Die Vorsitzende

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 3322 2564

Fax: 0234/321 4583

email: monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de

CALL FOR PAPERS

Komparatistik als Arbeit am Mythos

Tagungsthema Jena 2002

„Einige Gegenstände des menschlichen Nachdenkens reizen, weil es so in ihnen liegt oder in uns, zu immer tieferem Nachdenken, und je mehr wir diesem Reize folgen und uns in sie verlieren, je mehr werden sie alle zu Einem Gegenstande, den wir, je nachdem wir ihn in uns oder außer uns suchen und finden, als Natur der Dinge oder als Bestimmung des Menschen charakterisieren.“ (Friedrich Schlegel: Über die Unverständlichkeit)

„*Arbeit am Mythos*“: Schon das von Blumenberg entlehnte Leitwort ist mehrdeutig, läßt es sich doch sowohl auf die Unabgeschlossenheit von Mythen und die sich bis in die Gegenwart hinein auf vielfältige Weise manifestierenden Möglichkeiten beziehen, tradierte Mythen umzuschreiben und neue Mythen zu begründen, als auch auf die Bemühungen der Philosophie, der Kultur- und Geisteswissenschaften, das Mythische reflektorisch aufzuarbeiten und funktional wie begrifflich zu bestimmen. In der Literatur der Moderne konvergieren beide Formen der „Arbeit“ am Mythos: die transformativ-schöpferische wie die reflektorische.

„*Komparatistik als ...*“: Die Frage nach dem spezifischen Fachprofil oder, emphatischer, nach der Identität der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft ist gegenwärtig weniger überflüssig denn je, und dies aus meh-

ren Gründen: Erstens besteht unter den Vertretern des Fachs und denen, die ihnen nahestehen, kein Konsens darüber, was Komparatistik ist oder doch sein sollte, was zu den originären und was zu den eher peripheren Themen und Gegenständen komparatistischer Forschung gehört. Zweitens sind in der Interaktion zwischen den Terrains der einzelnen Geistes- und Kulturwissenschaften Umstrukturierungs- und Expansionstendenzen zu registrieren, welche auf Grenzverschiebungen und Grenzverwischungen abzielen: Erkennbar sind zwar einerseits solche Tendenzen, die vom Gelände der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft ausgehen und im Zeichen einer Erweiterung des Begriffs „Komparatistik“ auf die Erschließung benachbarter Arbeitsfelder abzielen, andererseits solche, welche, von anderen Disziplinen ausgehend, die Komparatistik als Arrondierung des Geländes verwandter Fächer eilig zu deren „Teilfach“ deklarieren. Die Besinnung oder Rückbesinnung aufs Eigene und aufs Fremde, ohnehin ein Hauptgeschäft der Komparatisten, erscheint bezogen auf die eigene disziplinäre Identität angebracht, auch wenn Grenzüberschreitung, Integration, Interdisziplinarität etc. aus guten Gründen im allgemeinen positiv besetzte Termini sind.

Prinzipiell läßt sich das besondere Profil einer wissenschaftlichen Disziplin auf drei verschiedene (dabei miteinander kombinierbare) Weisen bestimmen und begründen: (1) über die spezifischen Gegenstände der wissenschaftlichen Erforschung, (2) über die spezifischen methodischen Instrumentarien der Disziplin, (3) über die Geschichte des Faches. Das Thema „Komparatistik als Arbeit am Mythos“ impliziert den Vorschlag, argumentierend die ersten beiden Möglichkeiten zu nutzen. Anschlußstellen bestehen jedoch auch zur historischen Betrachtungsweise: Vergleichende Literaturgeschichte und Vergleichende Mythenforschung entstanden zur gleichen Zeit, genährt von analogen Erkenntnisinteressen und unter gleichartigen diskursiven Voraussetzungen, und ihre Interessen sind von der Romantik bis heute eng miteinander verknüpft. Wie kaum ein anderes Gegenstandsfeld lädt das des Mythischen zum Vergleich ein und ist Erkenntnis hier auf den Vergleich gegründet: Das mythische Feld ist transnational, je nach Akzentuierung und Perspektive auch transkulturell, und es läßt sich anders als mit den Mitteln einer vergleichenden Wissenschaft gar nicht erschließen. Zudem steht die Auseinandersetzung um den Mythos und die ästhetische Gestaltung von Mythen auch unter diachroner Hinsicht im Zeichen des Vergleichs, und es ist nicht zuletzt die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, welche dem vergleichenden Interesse an alten und neuen Spielformen des Mythischen neue Impulse gab und gibt.

Über dem Interesse an der profilbildenden Bedeutung der „Arbeit am Mythos“ für die Komparatistik sollte das Interesse an dem Gegenstandskomplex „Mythos“ jedoch nicht vergessen werden. Auch zur erforschenden Arbeit an

literarisierten Mythen lädt das Thema ein, zu einer Arbeit also, die unter dem Aspekt der (unterstellten) besonderen Affinität der Komparatistik zum Mythos exemplarischen Status besäße. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang etwa daran, daß eine Reihe von Autoren der Moderne, deren Œuvre sich nur einer transnational-komparatistisch verfahrenen Erforschung erschließt, da es nicht auf dem Gelände einer Nationalliteratur, sondern auf dem der Weltliteratur entsteht, besondere Vorlieben für das Mythische und für Einzelmythen besitzen.

Bei der sachbezogenen Arbeit könnten sich u.a. folgende thematische Schwerpunktbildungen ergeben:

(1) *Ambivalenz des Mythischen*: Mit der Doppelformel „Terror und Spiel“, die u.a. ein Stück komparatistischer Fachgeschichte repräsentiert, ist eine entscheidende Ambiguität des Mythischen bezeichnet. Eine andere ergibt sich aus der kontroversen Beantwortung der Frage nach der Beziehung zwischen „Mythos“ und „Logos“, eine wiederum andere – und weitere wären zu nennen – aus der Kontroverse über die Geraltion zwischen Mythen, Geschichten und Geschichte. Die Heterogenität und Unvereinbarkeit der Mythos-Konzepte kann den wissenschaftlichen Diskurs durchaus stimulieren. Über diesen hinausweisend, inspiriert vor allem Odo Marquards programmatische Feststellung, „daß wir ohne Mythen nicht auskommen“ („Lob des Polytheismus“). Zu fragen wäre, ob und inwiefern sich in literarischen Texten die genannten Ambivalenzen artikulieren.

(2) *Mythos – Sprache – Literatur*: Umstritten ist auch die Frage, ob das Medium Sprache dem Mythischen in höherem Maße affin sei als das der Bilder (der bildenden Kunst), wie es der komplexe Sinn des griechischen Begriffs suggeriert. Eine durch die jüngere Kunstgeschichte ebenso wie durch umfassendere diskursgeschichtliche Entwicklungen provozierte Anschlußfrage könnte lauten, ob die Bindung des Mythischen ans Sprachliche historischen Veränderungen unterliegt, ob es gar Tendenzen zur Emanzipation vom Sprachlichen gibt, welche aus einem Funktionswandel des sprachlichen Paradigmas resultieren.

(3) *Mythos und internationale Moderne*: Insofern das Bewußtsein der Moderne vielfach durch das Stichwort von der „Kontingenzerfahrung“ charakterisiert wird, Mythen aber demgegenüber als Formen der Kontingenzbewältigung gelten, stellt sich die Frage nach der spezifischen Signifikanz des Mythischen in der Moderne mit besonderem Nachdruck. Sie ist eng verknüpft mit der Diskussion über Bedeutung und Funktionen des Erzählens unter sich wandelnden diskursgeschichtlichen Voraussetzungen. Eine mögliche Anschlußfrage wäre die nach der Beziehung zwischen Mythos und „Nachmoderne“.

(4) *Mythos und Neubeginn*: Eine interessante Fokussierung des Generalthemas ergibt sich im Zeichen der Frage nach den Spielformen des Rekurses auf Mythisches in der Nachkriegsliteratur als einer Ära des versuchten Neuanfangs und der erstrebten Neuorientierung. Hier böte sich unter anderem ein Vergleich zwischen den Literaturen der beiden Teile Deutschlands an, wobei etwa zu erörtern wäre, ob und in welcher Weise jeweils der (Wieder-)Anschluß an die Weltliteratur gesucht wurde, unter welchen konkreten literaturpolitischen und literatursoziologischen Voraussetzungen dies geschah und ob sich beim Vergleich der literarischen Arbeit am Mythos in den beiden Teilen Deutschlands signifikante differentielle Befunde ergeben.

Ohne günstige praktische Konstellationen in programmatischem Sinn überzuinterpretieren, abschließend noch eine Anmerkung zu Jena als Tagungsort: Gerade diese Stadt bietet als Wirkungsstätte der Frühromantiker einen willkommenen Anlaß, sich des Schlegelschen Programms einer „Neuen Mythologie“ zu erinnern und die Frage nach seinen Implikationen sowie nach seiner möglichen Aktualität zu bedenken. Hier ist aber zudem auch die vergleichende Reflexion über die nun ein gutes halbes Jahrhundert umfassende Literaturgeschichte eines doppelten Deutschland in besonderem Maße „am Platze“, mit der eine intranationale die internationale Komparatistik ergänzen könnte.

ABHANDLUNGEN

CLAUS CLÜVER

INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA

Seit Jahrzehnten habe ich mich als Komparatist recht intensiv damit beschäftigt, Literatur mit etwas zu „vergleichen“, das zwar anders ist als Literatur, aber mit dieser unter einen Oberbegriff gestellt werden kann, der auf englisch „art“ oder „the arts“ heißt. Mein Interessengebiet wurde in den USA eine Zeitlang als „Comparative Arts“ bezeichnet, was nur denen verständlich war, die sich unter „Comparative Literature“ etwas vorstellen konnten; ein entsprechendes Etikett „Vergleichende Kunstwissenschaft“ wäre noch mißverständlicher, und „Kunstkomparatistik“, offenbar tatsächlich im Umlauf, ist kaum deutlicher. Heute nennt man das Gebiet, auf dem ich mich hauptsächlich bewege, „Interarts Studies“, und das hat auf portugiesisch zu „Estudos Interartes“ geführt und auf schwedisch zu „Interartiella studier“¹; aber das Deutsche hat da nichts etymologisch Vergleichbares anzubieten. Statt dessen spricht man im deutschsprachigen Raum seit Jahren von „Intermedialität“, und oft mit Bezug auf Textrelationen, die in den Interessenbereich von Interarts Studies gehören. Das wird beispielsweise ganz klar im Titel des von Peter Zima herausgegebenen Sammelbandes *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film* (1995).² Ein Adjektiv „intermedial“ ist im Englischen noch ungewöhnlich und interferiert mit dem in Fachkreisen in allerdings speziellerer Bedeutung verwendeten „intermedia“.³ Einem englischen „intermediality“ bin ich bislang fast nur in Arbeiten von Autoren begegnet, die sprachlich und wissenschaftlich im deutschsprachigen Raum beheimatet sind. Eine Ausnahme bildet der Holländer Eric Vos, auf dessen Arbeit *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semio-*

¹ Die diesem Gebiet gewidmete, seit 1995 bestehende Gesellschaft für die skandinavischen Länder und Island nennt sich Nordiskt Sällskap för Interart-Studier (NorSIS).

² Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1995.

³ Mein eigener jüngster Versuch, „intermedial“ zum Unterschied von „intermedia“ zu benutzen, wurde ohne mein Wissen „korrigiert“: mein Aufsatz ist als *Concrete Poetry and the New Performance Arts. Intersemiotic, Intermedia, Intercultural* erschienen in: *East of West. Cross-cultural Performance and the Staging of Difference*. Hg. von Claire Sponsler und Xiaomei Chen. New York (Palgrave) 2000, S. 33-61. Über die speziellere Verwendung von „intermedium“ und „intermedia“ durch Dick Higgins, der in diesem Zusammenhang auch von „intermediality“ spricht, s. unten S. 40.

tics, *Interarts Studies*⁴ wir noch zurückkommen. In demselben Band faßt Jürgen E. Müller die Hauptthesen seines Buchs über *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (1996) in einem Aufsatz zusammen⁵ und unterscheidet dabei sorgfältig zwischen „intermedia“ und „intermedial“. Wie Müller nimmt Werner Wolf in seinem Buch *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999)⁶ die Möglichkeit dieser Wortbildung als gegeben hin; Peter Wagner, Herausgeber von *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996) und gleich Wolf Anglist, betont ausdrücklich, daß er den Ausdruck „the study of intermediality“ dem von anderen verwendeten „interart studies“ vorzieht.⁷

Entspricht nun aber das, was man in diesem Lande unter Intermedialitätsforschung versteht oder als solche betreibt, dem Lehr- und Forschungsbereich oder dem wissenschaftlichen Diskurs, der in den USA und anderswo vorläufig noch das Etikett „Interarts Studies“ führt? Ich sage „vorläufig“, weil dieses Etikett, wie noch zu zeigen ist, immer mißverständlicher und fragwürdiger wird und man vielleicht am besten den genannten Beispielen folgen und eine dem deutschen Usus nachgebildete Bezeichnung einführen sollte. Das erschiene aber wohl nur dann ratsam, wenn Intermedialitätsforschung und Interarts Studies in etwa deckungsgleich wären, wie Wolf und Wagner es voraussetzen, oder bei besserer gegenseitiger Kenntnisnahme von Intermedialitätsforschung und Interarts Studies man sie dazu bringen könnte, sich in Aufgabenstellung und Methodik und vor allem in der Wahl der Forschungsgegenstände einander weitgehend anzunähern. Vor allem aber ist zu klären, wie der Begriff „Intermedialität“ verstanden wird und ob er so unproblematisch ist, wie es seine inzwischen gängige Verwendung aussehen läßt. Die folgenden Ausführungen können allerdings kaum mehr tun, als einige Antworten auf diese Fragen zu skizzieren.

⁴ Eric Vos: *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*. In: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Hg. von Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund und Erik Hedling. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1997, S. 325-336.

⁵ Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster (Nodus) 1996; ders.: *Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies*. In: *Interart Poetics*. Hg. von Ulla-Britta Lagerroth u.a., S. 295-304.

⁶ Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1999.

⁷ Peter Wagner (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin (de Gruyter) 1996, S. [V]. – „Interart studies“ statt „interarts studies“ liest man nicht selten; einige Autoren schreiben deshalb „interart(s) studies“. Ich halte mich an das Vorbild von „intermedia“.

Bei dem Versuch klarzustellen, was man gegenwärtig meint, wenn man von Interarts Studies spricht, können wir als Ausgangspunkt die Komparatistik nehmen, und nicht nur deshalb, weil bereits Ulrich Weissteins *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1968) die „Wechselseitige Erhellung der Künste“ als einen ihrer Interessenbereiche erörterte,⁸ dem Beispiel des ersten, 1961 veröffentlichten US-amerikanischen Handbuchs folgend⁹ – beides Produkte des Comparative Literature-Programms der Indiana University, wo seit 1954 entsprechende Kurse angeboten wurden.¹⁰ Und in seinem 1981 erschienenen Handbuch ließ Manfred Schmeling in einem von Franz Schmitt-von Mühlenfels verfaßten Beitrag „Literatur und andere Künste“ als einen von sechs komparatistischen „Aufgabenbereichen“ vorstellen.¹¹ War das in jenen Jahren noch ungewöhnlich, so hat der komparatistische Konferenzbetrieb inzwischen längst entsprechende Themen sanktioniert. Und solange die Literatur der dominierende Bezugspunkt bleibt, gibt es, wie sich zeigen wird, gute Gründe, die Komparatistik als das angemessene Domizil der Interarts Studies zu betrachten. Die gegenwärtige Dominanz der Wortkunst über die anderen Künste in diesem Studienbereich wird bezeugt durch Hunderte von Publikationen in jedem Jahr, nur unvollständig in der *Annual Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts* erfaßt,¹² durch Gesellschaften wie die International Association

⁸ Ulrich Weisstein: *Exkurs. Wechselseitige Erhellung der Künste*. In: ders.: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart (Kohlhammer) 1968, S. 184-197. (Englisch: *The Mutual Illumination of the Arts*. In: *Comparative Literature and Literary Theory*. Übers. von William Riggan. Bloomington/IN [Indiana U.P.] 1973, S. 150-166.)

⁹ Newton P. Stallknecht/Horst Frenz (Hgg.): *Comparative Literature. Method and Perspective*. Carbondale/IL (Southern Illinois U.P.) 1961. Im programmatischen Eröffnungsaufsatz hatte Henry H. H. Remak die Komparatistik als „the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music) [...] on the other“ definiert (H. H. H. Remak: *Comparative Literature. Its Definition and Function*, ebd., S. 3-37. Hier: S. 1). Siehe auch Mary Gaither: *Literature and the Arts*, ebd., S. 153-170.

¹⁰ Vgl. Claus Clüver: *Teaching Comparative Arts*. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974), S. 79-92.

¹¹ Franz Schmitt-von Mühlenfels: *Literatur und andere Künste*. In: Manfred Schmeling (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden (Athenaion) 1981, S. 156-174.

¹² Calvin S. Brown (Hg): *A Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts 1952-1967*. New York (AMS) 1968. Alljährlich im Auftrag der Modern Language Association fortgeführt unter der herausgeberischen Leitung von C. S. Brown (bis 1972) und Steven P. Scher (1973-1984). Die Bibliographie des Jahres 1974 erschien in den *Hartford Studies in Literature* 7 (1974), S. 77-96. Seit 1985 in dem von Claus Clüver herausgegebenen *Yearbook of Comparative and General Literature*, aufgeteilt in „General Topics“, „Music and

of Word & Image Studies und die International Association for Word and Music Studies sowie durch zahlreiche Konferenzen und Symposia; dazu kommt, zumindest in den USA, ein reger Lehrbetrieb, gefördert durch den von der MLA 1990 herausgegebenen Sammelband *Teaching Literature and Other Arts*.¹³ Aber auf der internationalen Konferenz über „Interart Studies: New Perspectives“, die im Mai 1995 in Lund stattfand und deren Ergebnisse ihren Niederschlag in dem Band *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*¹⁴ gefunden haben, kamen Referate zum Vortrag, in denen das Wort keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielte – eine Tendenz, die ansteigt. „Literatur und andere Künste“ ist nicht nur ein ungeschickter Name für ein Forschungsgebiet, er deckt auch nicht den Gesamtbereich dessen, um was es in den Interarts Studies heutzutage geht. Der Untertitel des schwedischen Buches kommt dem sehr viel näher und bringt eine interessante Koppelung von „arts“ und „media“, allerdings nachdem der Haupttitel nicht nur mit dem in Fachkreisen gängigen Etikett die Betonung auf „art“ gelegt, sondern durch den Gebrauch von „Poetics“ auch an die traditionell führende Rolle der Literatur erinnert hat. Käme es zu einer Übersetzung, würde der erste Teil des Titels als „Intermediale Poetik“ erscheinen?

Inter textus

Laut Aussage der Handbücher hat sich die Vergleichende Literaturwissenschaft traditionell vorwiegend mit Textrelationen beschäftigt; das gilt auch für die Interarts Studies. Und wenn es stimmt, daß die Komparatistik nicht mehr und nicht anders vergleicht als die sonstige(n) Literaturwissenschaft(en), wenn gleich auch bisweilen anderes und mit anderen Interessen, so trifft das auch *mutatis mutandis* auf die Interarts Studies zu, obwohl dort dem expliziten Vergleichen methodologisch eine stärker betonte Rolle zufällt. Ganz gleich, um welche Art von Texten und Beziehungsformen es sich handelt und welche Forschungsinteressen man verfolgt, die direkte oder indirekte Einbeziehung von mehr als einem Medium mit jeweils verschiedenen Darstellungs- und Kommu-

Literature“, „The Visual Arts and Literature“, „Film and Literature“ (1974-1984), „Dance and Literature“ (1985-). Seit 1986 mit Verfasser- und Sachverzeichnissen. Nicht enthalten in den Bänden 39, 41, 42 und 44 des *YCGL*. Band 40 enthält die Bibliographien für 1989 und 1990, Band 43 (1995) hat Teilangaben für 1991-1995, Band 45/46 (1997/1998) für 1996-1997. Veröffentlichung suspendiert.

¹³ Jean-Pierre Barricelli/Joseph Gibaldi/Estella Lauter (Hgg.): *Teaching Literature and Other Arts*. New York (MLA) 1990.

¹⁴ Ulla-Britta Lagerroth/Hans Lund/Erik Hedling (Hgg.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1997.

nikationsmöglichkeiten und von mehreren Zeichensystemen und den mit ihnen verbundenen Codes und Konventionen wirft immer wieder Fragen auf nach der Vergleichsbasis und nach Analogieverhältnissen in den Funktionen und Wirkungen vorgefundener Mittel.

Wie alle Literaturgeschichte, wie auch die Kunst- und die Musikgeschichte, war die Komparatistik in ihren Anfängen besonders mit Quellen und Vorbildern und mit dem beschäftigt, was man „Einfluß“ nannte. Es ging um den möglichst nachweisbaren, bisweilen hypothetischen Kontakt von Texten, oder genauer gesagt, um den Kontakt von Autoren als Lesern mit Texten, der dann seine greifbaren Spuren im eigenen Schaffen hinterließ. Dieser Kontakt *inter textus* konnte auf sehr komplizierten Bahnen passieren, die wir hier nicht weiter zu verfolgen brauchen. Was dann allmählich klar wurde oder immer mehr berücksichtigt wurde, war die jetzt geläufige Tatsache, daß es unter den „Prae-Texten“ eines Textes zahlreiche oder wohl eher zahllose Texte gab, die sich im einzelnen gar nicht identifizieren ließen; was aber identifizierbar war, gehörte meist nicht in nur eine Einzelliteratur und nicht selten in den Bereich anderer Kunstformen und Medien. Als das wissenschaftliche Interesse sich vom Autor, den Roland Barthes (in bezug auf bestimmte Texte) für tot erklärte und Michel Foucault in Autor-Funktionen auflöste, auf den Leser verlegte, der sogar mit einigem Recht zum Textmacher avancierte, da komplizierte sich die Intertextualität noch mehr, denn es kamen Post-Texte dazu, ganz abgesehen von Para-Texten, die auf des Lesers Textkonstruktion bisweilen einen erheblichen Einfluß haben konnten und zu denen auch nicht-verbale Texte oder Textelemente zählten, wie etwa Umschlagbilder und Illustrationen. Entscheidend für einen Teil der Ansprüche, die sich heute mit „Interarts Studies“ verbinden, war die letztliche Erkenntnis, daß Intertextualität immer auch Intermedialität bedeutet – jedenfalls in einem der Sinne, den der Begriff deckt. Und das gilt nicht nur für literarische und nicht einmal nur für verbale Texte. Zumindest wenn es sich um Werke handelt, die in irgendeiner Form – in den bildenden Künsten, in der Musik, im Tanz, im Film – Aspekte der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit darstellen, ist in den intertextuellen Prozessen der Textproduktion und -rezeption immer eine intermediale Komponente vorhanden, und zwar sowohl zur Literatur als oft auch zu anderen Künsten.¹⁵ Das trifft fernerhin auf abstraktere Phänomene wie Narrativität und Kriterien von Form und Stil zu. Das Repertoire, aus dem wir bei Textkonstruktion und -interpretation schöpfen, setzt sich stets aus Textbeständen verschiedener Medien zusammen sowie häufig auch aus Multimedia-, Mixed-Media- und Intermedia-Texten. Die Interpretations-

¹⁵ Hierzu z.B. Norman Bryson: *Intertextuality and Visual Poetics*. In: *Style* 22/2 (1988), S. 183-193.

gemeinschaften (um Stanley Fishs „interpretive communities“ zu verdeutschen), die bestimmen und autorisieren, welche Codes und Konventionen wir bei der Textinterpretation aktivieren, beeinflussen auch das Textrepertoire und den Erwartungshorizont; aber letzten Endes ist das Repertoire Teil der jeweiligen kulturellen Kontexte, in denen sich Textproduktion und -rezeption vollziehen.

Ich bin mir bewußt, daß viele der Begriffe und Phänomene, auf die ich mich eben bezogen habe, teils erheblichen theoretischen Ballast mit sich führen. Hier will ich nur darauf hinweisen, daß vor allem unter Semiotikern ein Kunstwerk als eine – gewöhnlich komplexe – Zeichenstruktur verstanden wird, was dazu geführt hat, solche Gegenstände als „Texte“ zu bezeichnen, egal, welche Zeichensysteme dabei im Spiel sind.¹⁶ Demnach gelten ein Ballett, ein Sonett, eine Graphik, ein Menuett, ein Film und eine Kathedrale alle als „Texte“, die man „liest“ (wenigstens im Englischen), und ebenso eine Briefmarke, eine liturgische Prozession und eine Werbung im Fernsehen. Gegen diese Ausdehnung des Textbegriffs in semiotischer Perspektive ist eingewendet worden, daß sie zu einer Überbewertung des sprachlichen Modells führe, besonders in Verbindung mit dem hier deutlich metaphorischen „Lesen“. Ich meine aus Erfahrung zu wissen, daß dies Gewohnheitssache ist und daß das Wort „Text“ in intermedialer Anwendung schnell zu einem neutralen Begriff wird. Ein weiteres Argument richtet sich generell gegen eine Überbetonung semiotischer Begriffe und Verfahrensweisen in den Interarts Studies, weil sich damit eine Reduktion von Medien auf Zeichensysteme verbinde; besonders wenn es um die Differenzierung zwischen visuellen, musikalischen, verbalen und auch multimedialen – nun eben – „Texten“ gehe, seien ihre nicht-semiotischen Qualitäten von erheblicher Wichtigkeit. Für alle, die nicht mit dem späten C. S. Peirce radikal alles als Zeichen verstehen, ist dies ein beachtenswertes Argument, wichtig vor allem dann, wenn die Untersuchung intermedialer Beziehungen auf den Nachweis der Andersartigkeit zielt. Aber in den meisten Studien, die in irgendeiner Form auf die Semiotik zurückgreifen, erweist sie sich eher als eine brauchbare Hilfsdisziplin, die es uns bei vielen Unternehmungen im Bereich der Interarts Studies ermöglicht, mit medienübergreifenden Begriffen und Bezeichnungen zu arbeiten. Manchmal treten semiotische Interessen in den Vordergrund solcher Unternehmungen, und andererseits haben Objekte dieses Studienbereichs zur Exemplifizierung und Klärung semiotischer Probleme gedient. Wie ich zu zeigen hoffe, ist der Rückgriff auf die Semiotik besonders bei einer der mögli-

¹⁶ Zur Erweiterung des Textbegriffs und zum Verhältnis Text/Zeichen siehe die Kurzdarstellung von Lúcia Santaella: *Texto*. In: *Palavras da Crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Hg. von José Luis Jobim. Rio de Janeiro (Imago) 1992, S. 391-409.

chen Bedeutungen von Intermedialität sogar notwendig. Ich hätte also neben *inter textus* auch noch *inter signa* in meinen Titel setzen sollen.

Über seine semiotische Ausweitung hinaus habe ich in meiner flüchtigen Skizze auf die Entwicklung und Umformung des Textbegriffs ganz allgemein seit den sechziger Jahren nur angespielt. Sie brachte uns Konzepte wie Textualität und neben dem Intertext auch den Autotext und den Intratext.¹⁷ Den einflußreichen französischen Beitrag zur Theorie des Texts als eines „antidisziplinären Gegenstandes“ hat John Mowitt nachgezeichnet¹⁸; meine Bemerkungen über den Leser als Textmacher bezogen sich auf die zumindest teilweise Verlagerung des Texts in das Bewußtsein des Rezipienten, die besonders dank jenes Beitrags, aber auch durch die Erkenntnisse der Rezeptionsforschung dem Textbegriff und dem kritischen Umgang mit Texten eine neue Dimension hinzufügte. Wenn der Akt der Rezeption ein Akt der Textkonstitution ist und folglich zwei Betrachter nie genau dasselbe Bild sehen, dann kompliziert sich die Situation noch in solchen Fällen, wo dem Rezipienten performative oder manipulative Aufgaben zufallen. Die holographischen Gedichte eines Eduardo Kac zum Beispiel sind dem einzelnen Leser-Betrachter nur dadurch zugänglich, daß er sich an einem bestimmten Standort dem nur im virtuellen Raum bestehenden Text-Objekt gegenüberstellt und durch vielerlei Körperbewegungen und -verrenkungen scheinbar in einem dreidimensionalen Raum sich ereignende Um- und Neuformungen von Formen, Farben, Schriftelementen und Wörtern hervorruft, wobei die Sequenz und Dauer des Prozesses sich nie genau wiederholt, so daß selbst der einzelne Leser nie denselben Text hervorbringt. Ähnliches geschieht bei interaktiven Texten in elektronischen Medien. Aber auch hier wie in allen Fällen in allen Medien wird das Wahrgenommene gleichzeitig und spontan durch die jeweils gültigen Konventionen der Rezeption, durch ideologische Einstellungen und durch intertextuelle Interferenzen zu dem geformt, was sich dem Verstehen, der Deutung und der kritischen Reaktion als Text stellt. Dennoch werde ich im folgenden zumeist, und wenn nicht anders angezeigt, vom Objekt der Wahrnehmung als „Text“ sprechen.

Meine Bemerkungen über Intertextualität und Intermedialität sollten unter anderem angedeutet haben, daß bereits ein einzelner Text – ganz gleich in welchem Medium oder Zeichensystem – ein reichhaltiger Gegenstand für Interarts

¹⁷ Band 2 der kanadischen Zeitschrift *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* (1983) ist gänzlich dem Thema „L'Intertextualité. Intertexte, Autotexte, Intratexte“ gewidmet.

¹⁸ John Mowitt: *Text. The Genealogy of an Anti-Disciplinary Object*. Durham, London (Duke U.P.) 1992. In Anwendung des von ihm anhand der französischen Theorien entwickelten Begriffs der Textualität führt Mowitt im dritten Teil seines Buchs „textuelle Analysen“ von Film und (Film-)Musik vor.

Studies sein kann, genau wie ein einzelner Text schon im Hinblick auf seine intertextuellen Implikationen sich dem Komparatisten oft als hinreichender Forschungsgegenstand anbietet. Aber meistens beschäftigen sich solche Studien mit mehr als einem Text, mit Beziehungsformen von Einzeltexten untereinander, von Einzeltexten zu Textreihen oder von ganzen Textklassen in verschiedenen Medien. Die Spannweite der Interarts Studies reicht von Quellenstudien zu Fragen der Periodisierung über Gattungsprobleme und thematologische Entfaltungen und Verwandlungen bis zu allen möglichen Formen der Nachahmung über Mediengrenzen hinweg (in Strukturformen und -techniken, stilistischen Tendenzen und anderem mehr). Sie schließt weiterhin solche medienübergreifenden Aspekte ein wie Möglichkeiten und Modalitäten der Darstellung, Expressivität, Narrativität, Fragen von Zeit und Raum in Repräsentation und Rezeption und die Rolle von Vortrag oder Aufführung und schließlich ebenfalls von der Literaturwissenschaft vorgeprägte Begriffe wie den des impliziten Autors und Lesers, deren Vorhandensein sich etwa auch in der Musik nachweisen läßt. Ein Phänomen wie die Doppelbegabung gehört zu den spezifisch den Interarts Studies eigenen Forschungsgegenständen. Andererseits teilen sie mit anderen transdisziplinären Unternehmungen ein gerade heutzutage reges Interesse an den vielerlei Kontexten, Praktiken und Institutionen, in denen verschiedene Medien und Kunstformen sich begegnen.

Wie zu erwarten, gibt es unter den eben andeutungsweise (und, wie sich zeigen wird, durchaus nicht vollständig) aufgeführten Forschungsgegenständen und Aufgabenbereichen der Interarts Studies viele, die sich in dieser Form auch in entsprechenden Beschreibungen der den verschiedenen Kunstformen und Medien gewidmeten Einzeldisziplinen finden. Entscheidend ist, daß es sich hier stets um medienübergreifende Relationen handelt, die in der einen oder anderen Form eine Rolle spielen und die Fragen wesentlich mitbestimmen, die wir an die Forschungsgegenstände stellen. Diese Fragen definieren die Aufgabenbereiche und Methoden des Forschungsgebiets, und solange die Interarts Studies nicht in einer Form institutionalisiert sind, die über den Konferenzbetrieb hinausgeht, werden Aufgabenbereiche und Methoden je nach der wissenschaftlichen Herkunft dessen beschrieben werden, der sich um eine Beschreibung bemüht: ein Kunsthistoriker oder ein Musikologe hat gewöhnlich andere Fragen hinsichtlich ein und desselben intermedialen Forschungsobjekts als ein Filmwissenschaftler oder ein Komparatist, und er wird auch methodologisch anders verfahren. Als Komparatist habe ich meine eigene Arbeit und auch meine Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Interarts Studies stets als eine Erweiterung meines angestammten Wissenschaftsbereichs angelegt, wobei es mir schien, daß die meisten Richtungsänderungen, ja der ganze Paradigmawechsel, den die Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten erlebt hat, sich in gleicher

Weise auf die Interarts Studies ausgewirkt haben. Aber es mag durchaus eine Konsequenz meiner eigenen wissenschaftlichen Herkunft sein, daß für mich ein ganz zentraler Interessenbereich in Fragen der Übersetzung besteht, also in diesem Fall der „intersemiotischen Transposition“ in allen ihren Erscheinungsformen und Parallelverfahren der Adaptation und Transformation.¹⁹

Wenn solche Studien sich auch gern mit der sprachlichen Darstellung nicht-verbaler Texte beschäftigen und umgekehrt mit der Umsetzung literarischer Texte in andere Kunstformen und Medien (Illustration, Verfilmung, Vertonung als Tongedicht, nicht als Lied, usw.), so darf man nicht übersehen, daß diese Prozesse auch zwischen nicht-verbale Medien stattfinden. Aber in allen Fällen intersemiotischer Transposition geht es eben um einen Wechsel von einem Zeichensystem in ein anderes und üblicherweise auch von einem Medium in ein anderes – je nachdem, was man als Medium versteht. Und solche Transpositionen haben zumeist andere Funktionen als Übersetzungen von einer Sprache in eine andere. Zu ihnen gehören in der Sicht mancher Kritiker häufig eher subversive Interessen. Auf jeden Fall ist es beim Studium von intermedialen Umformungen und Adaptationen meist angebrachter, vom Zieltext auszugehen und von daher nach den Gründen zu fragen, die zu seiner Erscheinungsform im neuen Medium geführt haben. Fragen nach der Treue zum Ausgangstext und nach der Angemessenheit der Umformung sind oft allein deshalb nicht relevant, weil die Neufassung das Original ja nicht verdrängt oder vertritt. Aber wie immer sich das Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext auch darstellen mag und wie immer wir die Erscheinungsweise und Funktionen des neuen Texts interpretieren, wir werden uns auch fragen, in welcher Weise gerade die Intermedialität unsere Rezeption des Ausgangstexts beeinflusst. Obgleich das Studium intersemiotischer Transpositionen sich sowohl in Methodik als auch in Aufgaben- und Zielstellung in vieler Hinsicht mit den heutzutage weit aufgefächerten Studien interlinguistischer Übersetzungen berührt, so verlangt es nicht nur teilweise andere Kompetenzen und vor allem ein Vertrautsein mit den Konventionen und Traditionen des durch den Zieltext repräsentierten Mediums

¹⁹ Siehe Claus Clüver: „Klangfarbenmelodie“ in *Polychromatic Poems. A. von Webern and A. de Campos*. In: *Comparative Literature Studies* 18 (1981), S. 386-398 (über die Transposition des Anfangs einer Komposition von Webern in Augusto de Campos' mehrfarbiges konkretes Ideogramm „lygia finge“); ders.: *Concrete Poetry Into Music. Oliveira's Intersemiotic Transposition*. In: *The Comparatist* 6 (1982), S. 3-15; ders.: *On Intersemiotic Transposition*. In: *Poetics Today* 10/1 (1989), S. 55-90 (zu Fragen der „Übersetzung“ vom Bild zum Wort und vom Wort zum Bild); ders.: *Bilder werden Worte. Zu Bildgedichten auf gegenstandslose Kunst*. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Hg. von Ulrich Weisstein. Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1992, S. 298-315; außerdem eine Reihe von Arbeiten über Ekphrasis.

und Zeichensystems und der dafür zuständigen Wissenschaft, sondern beschäftigt sich auch oft mit anderen Fragen. Probleme der Nachgestaltung, Umformung und Adaptation haben in der Tat eine zentrale Position in den Interarts Studies. Aber die betroffenen Texte sind durchaus nicht immer „Kunstwerke“.

Inter artes?

Von der Zeit an, in der von einer „wechselseitigen Erhellung der Künste“ die Rede war, bis etwa zu der Zeit, als man von „Comparative Arts“ sprach, beschäftigte sich dieser Forschungsbereich mit Texten, denen man nach den jeweils herrschenden Auffassungen von „Kunst“ den Status von „Kunstwerken“ zuerkannte. Aber zumindest seit Marcel Duchamps Erfindung des „readymade“ war es immer schwieriger geworden, „Kunst“ von „Nicht-Kunst“ zu unterscheiden; außerdem sah man ein, daß auch Texte, die zumindest nicht zur „hohen“ Kunst gehörten, lohnende Forschungsobjekte sein konnten; und schließlich fand man, daß die Einbeziehung entschieden nichtkünstlerischer Texte in den Diskurs, entweder für sich oder im Vergleich mit „Kunstwerken“, bei gewissen Fragestellungen zu wichtigen Einsichten führen konnte oder manche Fragestellungen überhaupt erst ermöglichte. Je weniger sich die Interarts Studies mit Fragen der Form und der traditionellen Ästhetik befaßten, umso unwichtiger wurde die Unterscheidung. Die Erkenntnis, daß solche Unterscheidungen ohnehin auf ideologisch motivierten Konstrukten beruhen statt auf ontologisch vorgegebenen Eigenschaften, bekräftigte die Haltung etlicher Forscher, fortan von „Kunstwerken“ nur in bestimmten, sich der Implikationen voll bewußten Zusammenhängen zu sprechen. Folglich wurde das Etikett „InterARTS Studies“ sowohl in bezug auf die einzelnen behandelten Texte als auch auf die Textformen und -gattungen immer ungenauer und daher unbefriedigender. Deshalb zum Beispiel die Wahl von „Word and Image Studies“ und „Word and Music Studies“ für die Namen der bereits genannten Gesellschaften.

Es scheint daher angebracht, nicht nur aus Gründen der Unübersetzbarkeit, die einem internationalen Diskurs erhebliche Schwierigkeiten bereitet, sondern eher noch aus Gründen der Insuffizienz der bisherigen Bezeichnung nach einem adäquateren Etikett für den Oberbegriff zu suchen, mit dem das Forschungsgebiet belegt werden kann. Die Verbindung von „arts and media“, der wir schon begegnet sind, sowie der im deutschen Wissenschaftsbereich bereits eingebürgerte Terminus „Intermedialität“ legen es nahe, diesen oder einen ganz ähnlichen Namen für den internationalen Gebrauch zu wählen. „Intermedialität“ bezieht sich sowohl auf das, was wir noch weitgehend als „Künste“ oder „Kunstformen“ bezeichnen (Musik, Literatur, Tanz, Malerei und die anderen bildenden Künste, Architektur, sowie deutliche Mischformen wie Oper, Thea-

ter und Film), als auch auf die „Medien“ und ihre Texte, bereits üblicherweise so bezeichnet in den meisten westlichen Sprachen und Kulturen; gemeint sind also neben den Druckmedien der Presse wiederum Film und dazu Fernsehen, Radio, Video sowie die vielen neuen elektronischen Medien. Fast alle diese Ausdrucks- und Kommunikationsformen sind einzeln institutionalisiert; die ihnen gewidmeten Disziplinen haben alle ihre eigenen Methoden entwickelt im Hinblick auf die Materialien (und „Medien“, in einem anderen Wortsinn) der Gegenstände, mit denen sie sich beschäftigen, sowie auf deren kulturelle und gesellschaftliche Funktionen; sie alle haben ihr eigenes Selbstverständnis. Während sich die sogenannten Medienwissenschaftler zumeist darüber einig sind, daß sie sich – bei allem Unterschied zu den jeweils anderen Medien – mit Mischformen beschäftigen, in denen verbale, visuelle, auditive, kinetische und performative Elemente zusammenwirken, haben die den traditionellen Kunstformen gewidmeten Disziplinen den in ihrem Bereich ebenfalls vielfach auftretenden Mischformen oft wenig Beachtung geschenkt und keine adäquaten Methoden entwickelt, ihnen gerecht zu werden – bis sie zu einem wichtigen Forschungsgegenstand der Interarts Studies wurden. Auch das Phänomen dieser Mischformen wird nach deutschem Usus als Intermedialität bezeichnet.

Obwohl wir noch vielfach der Verbindung „Kunstformen und Medien“, „arts and media“, begegnen, zeigt die Verwendung des Begriffs „Intermedialität“, daß sich im deutschen wissenschaftlichen Sprachgebrauch heutzutage *alle* diese Ausdrucks- und Kommunikationsformen als „Medien“ betrachten und bezeichnen lassen und etwaige Konflikte mit anderen Verwendungen des Terminus „Medium“ in diesem Bereich lösbar oder unwesentlich sind. An ein paar Beispielen werden wir untersuchen, ob die Lage wirklich so unproblematisch ist. Unsere vorrangige Frage ist, ob sich „medium“ und „media“ in diesem Sinne auch im Englischen (von anderen westlichen Sprachen ganz abgesehen) ohne größere Schwierigkeiten verwenden lassen.

Auf den ersten Blick scheint das ohne weiteres zu gehen. Ich habe oben auf eine große Gruppe verschiedenster Texte hingewiesen, die zu den interessantesten Gegenständen der Intermedialitätsforschung und der Interarts Studies gehören. Es sind die Mischformen – multimediale, „mixed-media“ und intersemiotische oder „intermedia“ Texte und Textgattungen, deren Behandlung als solche normalerweise mit einer Untersuchung der Beziehungen beginnt, in denen die verschiedenen Zeichen- und Medienelemente zueinander stehen, ganz gleich, in welchem größeren Interessenbereich man sich mit ihnen abgibt. In der Bezeichnung dieser Kategorien findet sich die festverankerte Anwendung des Wortes „medium/a“ auch in der Terminologie der Interarts Studies.

Inter media

Ein Multimedia-Text besteht aus trennbaren und in sich zusammenhängenden Texten in verschiedenen Medien, während die komplexen Zeichen in verschiedenen Medien, die in einem Mixed-Media-Text enthalten sind, für sich allein, außerhalb jenes Textzusammenhangs, weder kohärent noch selbstgenügsam sind.²⁰ Reine multimediale Texte sind relativ selten, obwohl es auch da auf die jeweiligen Umstände ankommt, in denen man den Text rezipiert und die einzelnen Textteile betrachtet. Die Oper als Textvorlage ist multimedial; als Inszenierung und Aufführung ist sie eine Mischung von multimedialen und mixed-media Elementen. Ein Opernlibretto läßt sich allein veröffentlichen und rezipieren, ebenso wie die Partitur; Ouverturen werden in Konzerten gespielt, die drei Tenöre tragen in aller Welt Opernarien vor, wobei sie auch eine gewisse Gestik und Mimik andeuten, und man kann die Aufnahme einer Aufführung im Radio hören oder als CD abspielen. Auch Balletteinlagen lassen sich separat aufführen, aber die Choreographie der gesamten Inszenierung kann nicht für sich bestehen, und das gilt streng genommen auch für das Bühnenbild und die Kostüme, die als solche nur innerhalb der Inszenierung wirken, wenngleich die Kostüme in Theatermuseen landen können und bühnenbildnerische Entwürfe in Kunstgalerien. Wie die Oper, repräsentieren Videoclips ein eigenes „integrales“ Medium in der durch „Intermedialität“ sanktionierten Terminologie.²¹ Sie bestehen aus der Verbindung von einem multimedialen und einem mixed-media Text: hergestellt, um seinen „sound track“ (Musik und Text: multimedial) auch separat zu verkaufen, enthält er ein Kaleidoskop von visuellen Video-Texten, die die Musiker in stets wechselnder Umgebung zeigen, ferner narrative Momente, Tanzfragmente, Strandszenen, Interieurs und (in zunehmendem Maße) rein durch den Computer erzeugte Visuals – und während viele dieser Images mit dem Text nur assoziativ verbunden sein mögen, so werden sie auch dieses Sinns beraubt ohne den Ton, und die Rhythmen ihrer Montage verlieren leicht

²⁰ Dies sind Übersetzungen meiner Definitionen, wie ich sie 1993 in *Interarts Studies. An Introduction* formuliert habe.

²¹ Aage A. Hansen-Löve spricht vom „gemeinsame[n] Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen eines integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance etc.)“. Aage A. Hansen-Löve: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hg. von Wolf Schmidt und Wolf-Dieter Stempel. Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien (Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien) 1983, S. 291. Jürgen E. Müller hat das Video als einen Modellfall für Intermedialität behandelt in *Video – or the Intermedial State of the Art*. In: *The Pictured Word. Word & Image Interactions II*. Hg. von Martin Heusser, Claus Clüver, Leo Hoek und Lauren Weingarden. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1998, S. 347-56.

ihre Wirkung ohne die Rhythmen der Musik: all dies sind Charakteristika von Mixed-Media-Texten.

Während Jürgen E. Müller meine Definition von Multimedia- und Mixed-Media-Texten in seinem Beitrag zu dem von Jörg Helbig 1998 herausgegebenen Band *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*²² vorbehaltlos zitierte, nahm er meine Definition von „intermedia texts“ zwar prinzipiell an, doch mit einem berechtigten Vorbehalt; in Beachtung seines Einwands definiere ich sie jetzt als derart durch zwei oder mehr Zeichensysteme konstituierte Texte, daß sich die visuellen, musikalischen, verbalen, kinetischen und/oder performatischen Aspekte ihrer Zeichen nicht trennen oder auflösen lassen. Müller macht dazu einen anderen Vorschlag, nämlich „die unauflösbare *Verbindung* verschiedener Medien als *Fusion* und *Interaktion* unterschiedlicher medialer Prozesse und Verfahren zu begreifen“.²³ Er hat damit die semiotische Komponente aus der Definition entfernt und durch eine dynamische Auffassung des Medienbegriffs ersetzt, während ich es vorziehe, von intersemiotischen statt von „Intermedia-Texten“ zu sprechen, weil nicht jedes Zeichensystem auch notwendigerweise ein Medium ist. Aber im Rahmen dieser Arbeit werde ich mich mit dem Medienbegriff und den damit verbundenen Schwierigkeiten nur insoweit beschäftigen, als es zur Beantwortung meiner bereits gestellten Fragen nötig ist. Und dazu will ich jetzt ein paar Texte ins Spiel bringen, die hoffentlich helfen werden, diese Schwierigkeiten zumeist begrifflicher Art klar zu erkennen.

Peephole ist ein Künstlerbuch²⁴ von Yara Ferreira Clüver. Der Leser nimmt ein 20,5 mal 25,7 cm großes und etwa 13 mm dickes, unerwartet schweres, buchartiges Objekt in die Hand, dessen harte Deckel mit einem lilafarbigem, rauhen, handgefertigten Papier überzogen sind. Es ist ein „Tunnelbuch“, erst dann lesbar, wenn man es hinlegt und den oberen Deckel mit beiden Händen anhebt. Dieser Deckel hat in der Mitte ein rechteckiges, 4,5 mal 8,5 cm großes Loch, durch das man die lexikalische Definition von „peep“, „peephole“ und „peer“ liest, photokopiert auf ein gelbliches Kartonpapier (Fig. 1a)²⁵. Hebt man den Deckel an, dann wird das Loch zum *peephole*, gerade breit genug, um mit beiden Augen durchzuschauen; der Text spaltet sich, und man sieht durch das

²² Jürgen E. Müller: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Hg. von Jörg Helbig. Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1998, S. 31-40.

²³ Ebd., S. 38.

²⁴ Zur Gattung und Geschichte von Künstlerbüchern siehe Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*. New York (Granary Books) 1995.

²⁵ Die Abbildungen (Fig.1-7) finden sich unmittelbar im Anschluß an den Artikel: S. 45-50.

akkordeonartig sich auffaltende Kartonpapier (Fig. 1b) auf ein neues rechteckiges Loch mit den Definitionen von „fetid“, „fetish“ und „fetlock“, umgeben von dem photographischen Bild eines kopflosen stehenden weiblichen Akts. Bei weiterem Anheben spaltet sich der Text erneut, und man stößt durch nun zwei Gucklöcher auf die Definition von „voyeur“, gerahmt von einer schwarz-weißen Photographie mit einem liegenden männlichen Akt in einer Naturszene (Steinbruch). Danach spaltet sich auch diese Definition, und der Betrachter erblickt – seine Augen, denn der Boden ist ein Spiegel, und das Spiegelbild der Augen sitzt inmitten eines vielrahmigen Tunnels von Gucklöchern, an dessen Rändern Bilder von weiteren unbestimmbaren Körperteilen erscheinen, denn auch die Unterseiten der Blätter tragen Photos, die nun als Spiegelbilder sichtbar werden.

Selbstverständlich kann dieser ekphrastische Versuch, der eine Beschreibung des rezipierten Objekts mit einer Darstellung des Rezeptionsakts verbindet, nicht das Erlebnis der Rezeption ersetzen. Anders als ein konventioneller literarischer Text, den man durch die Lektüre eines Buchs, aber auch beispielsweise über den Hörfunk aufnehmen kann, verlangt dieses Künstlerbuch, gemäß den in seiner Konstruktion angelegten Regeln manipuliert zu werden, und der Erfolg der Lektüre hängt ab vom Geschick des Lesers, der beispielsweise den Überraschungseffekt des Spiegelbildes durch unangebrachte Seiteneinblicke stören kann. Wenn die physisch aktive Partizipation des Lesers dermaßen Teil des Prozesses ist und er am Schluß nur das sieht, was ihm seine Art der Handhabung zu sehen erlaubt (wozu noch die angenehme haptische Erfahrung der Buchoberfläche kommt), dann läßt sich wiederum sagen, daß sich der Text eigentlich im Bewußtsein des Lesers konstituiert, obwohl dieser hier, anders als beim „Holopoem“, einen konkreten Gegenstand in Händen hält.

In welches Medium gehört dieses Künstlerbuch bzw. welche Medien sind an seiner Konstituierung beteiligt? Oder sollten wir besser nach medialen Prozessen fragen? Wie verhalten sich diese zueinander? Ist dies ein Intermedia-Text? Die Antwort auf die letzte Frage können wir gleich geben: Der Spiegel läßt sich aus dem Objekt entfernen und wird immer Spiegelbilder projizieren. Ebenso bestehen die fertig angefundnen lexikalischen Definitionen für sich, während das für den medialen Prozeß in der interaktiven Rezeption überhaupt nicht gilt und die photomechanisch reproduzierten Photos, in deren Mitte die Öffnung erscheint, sich in dieser Form auch nicht wieder verselbständigen lassen, obwohl sie ursprünglich für sich bestanden. Wir haben hier eine Verbindung, aber nicht eine unauflösbare Verschmelzung verschiedener Medien als *Interaktion*, aber nicht *Fusion*, „unterschiedlicher medialer Prozesse und Verfahren“: weder in dem von Müller vorgeschlagenen Sinn noch nach meiner Definition ist es ein Intermedia-Text. Am besten betrachtet man ihn als einen Mixed-Media-Text.

Damit haben wir aber durchaus noch nicht geklärt, was wir hier als „Medium“ verstehen und welche Medien im Spiel sind.

Wir haben ein Buch vor uns, das zu einem bestimmten Genre (Künstlerbuch) gehört und ein traditionelles, wenn auch ungewöhnliches Format hat (Tunnelbuch), durch das der Leseprozeß weitgehend bestimmt wird. Das Material des Einbands beeinflusst die Rezeption (Farbe und Oberflächenbeschaffenheit), und Ähnliches tut das Material des Textträgers (Farbe und Steifheit des Kartonpapiers). Das Buch enthält verbale Texte, deren Genre sofort durch die Wahl und Anordnung der Drucktypen, also der visuellen Darstellung, erkennbar wird und deren Authentizität durch das gewählte photomechanische Reproduktionsverfahren gewährleistet ist: das spontane Erkennen des Genres Lexikon mag dazu führen, daß wir nur die fettgedruckten Wörter in der Annahme lesen, die Definitionen bereits zu kennen. Es gibt weiterhin photomechanisch reproduzierte photographische Texte in Farbe und in Schwarz-Weiß. Und schließlich gibt es Spiegelbilder, die in ständiger Veränderung begriffen sind durch die Manipulation des Gesamtobjekts durch den Leser.

Es ist nicht ganz leicht auszusortieren, was unter den hier aufgezählten Komponenten des Werks üblicherweise (im Deutschen wie im Englischen) als Medium bezeichnet wird. Typographie, Photographie und photomechanische Reproduktion als technische Herstellungsprozesse werden so benannt, und den Spiegel muß man wohl auch zu dieser Kategorie rechnen. Das Buch als Textträger gehört in eine ähnliche, aber separate Kategorie. Ein Buch besteht immer aus verschiedenen Materialien oder physischen Medien (*physical media*), und der von der Kunstgeschichte entlehene Begriff „mixed media“ bezieht sich dort rein auf diese: „Marmor“ oder „Öl auf Leinwand“ ist wenigstens im Englischen die übliche *Medienangabe*, und obwohl es immer Materialmischungen gegeben hat, ist „mixed media“ als Materialangabe erst seit der kubistischen Collage wirklich interessant geworden.²⁶ In der Musik entspricht dem etwa die Einbeziehung nicht als Musikinstrumente konzipierter Geräte wie Schreibmaschine oder Haartrockner. Aber im Mediendiskurs bezieht sich, wie wir gese-

²⁶ Nach Karin Thomas' Lexikon der *Fachbegriffe zur modernen Kunst* bezeichnet die Rubrik „Mixed Media“ drei verschiedene Phänomene. Sie ist 1. „Sammelbegriff für eine interdisziplinäre Kunstaktion, ausgeführt im Medienverbund von Musik, Film, Tanz, Licht, Ton, Fernsehen. 2. Kennzeichnung eines Kunstobjektes, das heterogene Materialien zusammenfügt. 3. Sammelbegriff für alle Formen einer materialexpansiven Kollagierung, z.B. Assemblage, Combine painting, Environment.“ Karin Thomas: *Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. 6. Aufl. Köln (Du Mont) 1981, n.p. „Multimedia“ wird dort als „synonymer Begriff für ‚Mixed Media‘“ vorgestellt, „der den Verbund diverser Ausdrucksmedien in der Kunstproduktion kennzeichnet“ – also als vorwiegend identisch mit der ersten Bedeutung des Begriffs. Eine Rubrik „Intermedia“ findet sich dort nicht.

hen haben, „mixed media“ auf eine andere Art von „Medium“. In unserem konkreten Fall geht es um die Mischung von photographischen und sprachlichen Texten und Spiegelbildern in einem Künstlerbuch, wobei das visuelle Format der Reproduktionen eine wichtige Rolle spielt. Hier bezieht sich „Medium“ also auf eine Kategorie von Texten und Textklassen, in die auch das Buch als Text gehört – und ebenfalls die Xerographie, denn genau genommen sind die Texte, so wie wir sie auf dem Kartonpapier sehen, allesamt xerographische Texte.

Die Textklassen, die wir hier repräsentiert finden, sind aber potenziell alle auch Kunstformen. Soweit es sich erkennen läßt, haben die ursprünglichen Photographien künstlerische Qualität, hier durch die Eingriffe der Buchkonstruktion zumindest beeinträchtigt und durch die sprachlichen Texte in ihrer Funktion und Wirkung eingeengt. Die lexikalischen Definitionen werden auch durch einen sehr weit gefaßten Begriff von Literatur (als Kunst) kaum gedeckt und werden gerade deshalb interessant als Teil eines Kunstwerks, als welches dieses Buch nach den heute noch gängigen Vorstellungen gelten kann, genau wie die typographische, offensichtlich unkünstlerische Form der Sprachtexte durch ihre scheinbare Transparenz für den künstlerischen Gesamttext die einzig richtige ist. Dasselbe gilt für die Rolle der Xerographie in diesem Buch, die nicht die neuerliche Gattung der Xerox-Kunst repräsentiert. Um es nun kurz zu fassen: es ist in beiden Sprachen möglich, diese in einer Mischform zusammengebundenen Texte, ob sie nun isoliert als „Kunst“ gelten oder nicht, als Medientexte und folglich auch die entsprechenden Kunstformen als Medien zu betrachten.

In seinem Buch *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, das sich ausführlich mit dem Medienbegriff beschäftigt, übernimmt Jürgen Müller wörtlich die 1988 von Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert formulierte Definition, die „Medium“ das nennt, „was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder einen Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmitter vermittelt, und zwar über zeitliche und/oder räumliche Distanzen hinweg“.²⁷ Für die Bedürfnisse eines Mediendiskurses und zur Klärung des Begriffs „Intermedialität“ scheint diese Definition durchaus praktikabel zu sein, obgleich die Wendung „mit Hilfe geeigneter Transmitter“, einerseits notwendig und nützlich klingt, andererseits die Frage aufwirft, ob die Transmitter selbst damit aus dem definierten Feld ausgeschlossen werden. Das zu entscheiden ist hier nicht unser Anliegen. Bis auf die „physical media“, wo-

²⁷ Rainer Bohn/Eggo Müller/Rainer Ruppert (Hgg.): *Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit*. Einleitung zu *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin (Ed. Sigma Bohn) 1988, S. 7-27. Hier: S. 10. Vgl. Müller: *Intermedialität*, S. 81.

zu etwa das gelbliche Kartonpapier, aber auch der Spiegel zählen sowie etwa die Leinwand und Ölfarben eines Gemäldes, fällt alles, was wir bei unserer Buchanalyse als Medium bezeichnet haben, unter diese Definition (wobei zumindest Buch und Spiegel in mehr als einer Kategorie erschienen), und die Beschaffenheit des Kartons sowie die dadurch zumindest beeinflusste Konstruktions-technik des Buchs haben teil an dem Effekt, den das Gesamtobjekt auf uns ausübt. Im Mediendiskurs umfaßt der Begriff „Medium“ deutlich verschiedene, doch ineinander verflochtene Kategorien, die nur dann gründlicher aussortiert werden müssen, wenn das jeweilige Forschungsinteresse es verlangt. Wichtig ist nur festzuhalten, daß die Definition das Hauptgewicht auf die Kommunikationsprozesse legt und nicht auf die Herstellungstechniken.

Ein spezieller Fall, der einer genaueren Klärung bedarf, ist die Unterscheidung von Intermedia-Texten und intermedialen Texten. Wie er in den verschiedenen Beiträgen zu Helbig's Buch erscheint, deckt der Begriff „Intermedialität“ zumindest drei mögliche Beziehungsformen:

- 1) Beziehungen zwischen Medien allgemein
- 2) Transformationen von Medium zu Medium
- 3) Verbindung (Fusion) von Medien.

Multimedia- und Mixed-Media-Texte gehören fraglos in die dritte Kategorie, genau wie Intermedia-Texte, die wir bislang zwar definiert, aber noch nicht exemplifiziert haben. Firmenzeichen oder Logos liefern oft frappante Beispiele, wie etwa das Logo einer großen Baufirma in São Paulo, Sobloco (Fig. 2), das nicht nur an Bauzäunen, sondern auch etagenhoch auf den Spitzen im Bau befindlicher Wolkenkratzer erscheint und mit ähnlichen Logos anderer Firmen, nachts angestrahlt, die Silhouette der Großstadt beherrscht: Dieses Zeichen sieht aus wie ein Buchstabe, gehört aber in kein gängiges Drucktypensystem. Zumindest die meisten Passanten werden es jedoch mühelos als S lesen, denn sie wissen, daß es die Firma Sobloco repräsentiert. Geformt wird es aus der Kombination eines visuellen Zeichens und seiner Inversion, das in diesem Zusammenhang als die visuelle Darstellung des gebogenen Endes der Eisenstangen gedeutet wird, aus denen man die Metallgerüste für den beim Bau von Hochhäusern verwendeten Eisenbeton flicht. Der Text besteht also aus einer doppelten Synekdoche: der Anfangsbuchstabe steht für den gesamten Firmennamen²⁸ und die gekrümmte Linie als ikonisches Zeichen für einen Teil des Baumaterials, das letztlich den ganzen Bau repräsentiert. Aus dem angemessenen Kontext entfernt, verliert der Mini-Text seine mediale Identität: er hat, um

²⁸ Der Firmenname, woher er auch ursprünglich kommen mag, wird unvermeidlich als „só bloco“ („nur Block oder Blöcke“) verstanden und somit als sprachliches Äquivalent für die ikonische Darstellung der Eisenstangen, die die Materialien der Bauindustrie repräsentieren.

die Peirceschen Termini zu verwenden, weder einen klar symbolischen noch einen klar ikonischen Charakter. Uneingeweihte werden ihn nicht unbedingt als ein S, also einen Buchstaben, lesen, und die gekrümmten Linien werden auch dann nicht als Signifikanten von Eisenstangen erkannt, wenn ein an moderne Designpraktiken gewöhnter Leser sich entschließt, den Text als Logo zu verstehen: Eine Funktion in einem anderen Zeichensystem über den Eindruck einer recht willkürlichen Buchstabenformierung hinaus mag er überhaupt nicht in Betracht ziehen. An Ort und Stelle aber ist die verbivisuelle Botschaft klar und wirksam. Nur bezieht sie eben ihre Wirkung zu gleichen Teilen aus zwei verschiedenen Zeichensystemen, und die Fusion der Zeichen ist nicht auflösbar: ohne als Buchstabe zu gelten, verlieren die gekrümmten Linien auch Sinn und Funktion als ikonische Zeichen.

Komplizierter ist die Lage in einem Mini-Text, in dem sich mehrere Zeichensysteme und Medien untrennbar miteinander verbinden. Augusto de Campos' „Penta-hexagramm for John Cage“ (Fig. 3) drückt seine Bewunderung für das Werk des Amerikaners durch ein Spiel mit mehreren Zufallserscheinungen in einem einfachen Design aus, dessen Elemente auf ein Minimum reduziert sind. Es basiert auf den Codes und Konventionen von Zeichensystemen fernöstlicher und westlicher Herkunft. In ein horizontal erweitertes Hexagramm des I Ching (eine von 64 möglichen Figuren, die alle konventionelle Bedeutungen haben) sind Zeichen eingeschrieben, die in westlicher Notenschrift zwei identische absteigende Terzen in Viertelnoten darstellen, und zwar so, daß sie, wenn man das Hexagramm im Geiste durch Auslassung der oberen Linie in ein Pentagramm und folglich in eine Notenzeile verwandelt, gemäß einer der Konventionen der Notenbezeichnung C A G E ausbuchstabieren. Eine Permutation in das andere implizite Pentagramm durch Auslassung der unteren Zeile ergibt A F E C – eine semantisch leere Buchstabenfolge, es sei denn, es gelänge dem Leser/Textmanipulator, in irgendeinem Lexikon oder einer Liste von Akronymen eine Bedeutung zu entdecken. Während der Text so auf der Ebene der Buchstabenwerte zwischen Sinn und Unsinn schwankt, ist er als Mini-Partitur in beiden Versionen gleichermaßen sinnvoll.

Was ein Leser im weiteren mit dem Text anfängt, wird weitgehend von seinem „Kulturlexikon“ (Umberto Eco) abhängen und dem Grad seiner Vertrautheit mit dem durch die Noten (und den Titel) „benannten“ Individuum. Im Hinblick auf die Neigung des Komponisten, aleatorische Prozesse in Gang zu setzen, mag er sich auf den Zufall konzentrieren, der es erlaubt, den Namen durch zwei Notenpaare mit gleichen Intervallen darzustellen, und dabei auch an ein ganz ähnliches musikalisches Spiel mit den Buchstaben BACH denken, das einer anderen Konvention der Notenbenennung folgte und zu einer bekannten Komposition führte. Dieser Text scheint dagegen nicht zu musikalischer Aus-

führung einzuladen, obwohl ein Musiker, der an die Umsetzung visueller Partituren von Cage und seinen Zeitgenossen gewöhnt ist, vielleicht einen Weg finden kann, auch diese minimale „offene“ Partitur musikalisch interessant zu machen. Als eine Kombination visueller Zeichen scheint es statt dessen zu schweigender Kontemplation einzuladen, ganz im Sinne von Cages Faszination mit „silences“. Eine Betrachtung der durch Noten ausgedrückten Buchstabenfolge CAGE kann dazu führen, sie im Gedankenspiel durch zwei Zusätze in CHANGE zu verwandeln und dieses durch Auslassung eines kleinen Strichs in CHANCE. Cage bediente sich bei der Konstruktion seiner Zufallskompositionen des I Ching, was die Verwendung der Grundfigur rechtfertigt, die gleichzeitig als wandlungsfähige Notenzeile fungiert. Westliche Leser, die der Bedeutung dieser Figur nachgehen wollen, werden eine Übersetzung des Buchs der Verwandlungen konsultieren, während ein in fernöstlichen Kulturtraditionen aufgewachsener Leser sich möglicherweise dem ganzen Text von dorthin nähern wird. Die Teilhabe verschiedener Zeichensysteme rechtfertigt die Bezeichnung dieses Texts als intersemiotisch. Wenn das I Ching als Medium verstanden werden kann, dann ist das „Pentahexagramm“ auch ein Intermedia-Text, dessen westliche Zeichenelemente andere Medien als Signifikate haben. Interessant an ihm ist unter anderem die Aufforderung an den Leser zur aktiven Teilnahme: er muß den Text im Geist manipulieren, um ihn überhaupt lesbar zu machen.

Ein letztes Beispiel, in dem die Medien Wort und Bild untrennbar verschmolzen sind, dient der Illustration der Möglichkeiten, einen Intermedia-Text in andere Medien zu transportieren, und führt hin zu einem Text, der sich nur als Zitat dieses Beispiels verstehen läßt und somit über die Intermedialität eine intertextuelle Wirkung erzielt. Robert Indianas Gemälde *LOVE* (Fig. 4) ist weder im üblichen Sinn ein Bild noch ein normaler Fall der schriftlichen Notierung eines verbalen Zeichens.²⁹ Wer Englisch lesen kann, wird diesen Text primär als ein Wort lesen, obwohl er diese spezielle Version des Worts nicht wird aussprechen können, denn eine adäquate Verlautung müßte auch die Form und Anordnung der Buchstaben ausdrücken und die Form der Leerräume und vor allem die Neigung und Verschiebung des Os. Dies sind die Merkmale, an denen man den Text in allen seinen Verwandlungen erkennt und die auch die In-

²⁹ Ich greife hier zum Teil auf früher gemachte Beobachtungen zurück: siehe Claus Clüver: *From Imagism to Concrete Poetry. Breakthrough or Blind Alley?* In: *Amerikanische Lyrik. Perspektiven und Interpretationen*. Hg. von Rudolf Haas. Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1987, S. 113-130 (zu Indiana: S. 118f.); vgl. ders.: *Liaisons incestueuses. The Sister Arts in Contemporary Culture*. In: *Entre Artes e Culturas. ACT2*. Hg. von Helena Carvalhão Buescu und João Ferreira Duarte. Lisboa (Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras/Colibri) 2000, S. 9-37 (zu Indiana: S. 26f.).

terpretation in erster Linie bestimmen. Jede Sinnzuschreibung wird sich mit dem Verhältnis der visuellen Information zu dem Wort „love“ und seinem Signifikat beschäftigen, wobei es dem Betrachter überlassen bleibt, ob er dabei die ganze Spannweite von Eros bis Agape ausloten will. Dabei ist wichtig festzustellen, daß jeder Buchstabe zwei andere berührt und ebenfalls alle Seiten des Quadrats, in das er eingeschrieben ist, bis auf das gekippte O, das den rechten Rand nicht erreicht und, wenn es in vertikaler Position erschiene, eben ein Oval und keinen Kreis formen (und die anderen dabei überragen) würde. Seine Lage ist im Vergleich zu den anderen drei Buchstaben prekär und unsicher, aber dafür ist es auch das einzige potenziell dynamische Element. Die Räume zwischen den Buchstaben haben wie diese selbst frappante Formen; man kann ihnen, wenn man so geneigt ist, wenigstens zum Teil erotische Symbolik zuschreiben. Was immer man aus diesen Beobachtungen macht, denen man noch andere hinzufügen kann, es sollte bereits klar sein, daß die Beziehungen zwischen Zeichen und Codes in einem hybriden Text wie diesem von gegenseitiger semantischer Unterstützung bis zu ironischer Distanzierung und direktem Widerspruch reichen oder zumindest so gedeutet werden können.

Dies trifft auch auf die Rolle der Farben zu. In dem als Erstfassung publik gewordenen Ölgemälde sind die Buchstaben in Rot gehalten, die Leerräume teils in Grün und teils in Blau, wobei der Grüneffekt (wohl wegen der Nähe zum Rot) überwiegt und damit eine Komplementärwirkung eintritt, die alle Farben zu größter Leuchtkraft bringt. Da die Wertigkeit der Farben völlig gleich ist, tritt keine vor den anderen hervor; das Gemälde wirkt mit seiner glatten Oberfläche ganz zweidimensional, und das Verhältnis von Figur und Hintergrund wird ambivalent: unsere „innere Optik“ kann sich so einstellen, daß die Leerraumformen als Figuren erscheinen und das Rot der Buchstaben folglich als Hintergrund gesehen wird.³⁰

Als graphisches Motiv wurde *LOVE* in den sechziger und siebziger Jahren zu einem populären Icon. Wie Carl Weinhardt berichtet:

„Of all Indiana’s images, the most widely recognized is *LOVE*, which he carried through many variations of design, color, scale, and mediums. It so struck the fancy of the times when it first met the public eye that it was copied in millions of commercial artifacts and counterfeits, as well as amateur adaptations.“³¹

³⁰ So schreibt Carl J. Weinhardt, Jr., einem Ausstellungsbericht folgend: „some observers noted that in the *LOVE* series Indiana explored the optical effects of color most intensively, coming much closer there to Op than to Pop art“, und zitiert eine Bemerkung John McCoubreys: „Figure and ground in the *LOVE* paintings tend to be seen as equivalents“. Carl J. Weinhardt: *Robert Indiana*. New York (Harry N. Abrams) 1990, S. 157.

³¹ Ebd., S. 154.

Im Anschluß an die Fassung des Motivs als Einzelgemälde hat Indiana seine Verwendung durch vielfältige Kombinationen ausgeweitet, etwa durch die Formierung eines neuen Quadrats aus viermal LOVE, mit den gekippten Os entweder nach außen oder nach innen zeigend, oder als *LOVE CROSS*, wo sich das Motiv nach allen Seiten hin als sein jeweiliges Spiegelbild ausklappt. Und er hat auch die Farben variiert; so gibt es einen 1968 in Auftrag gegebenen Siebdruck *Die deutsche Liebe*, mit gelben Buchstaben und roten und schwarzen Leerräumen. Zu den interessantesten Umformungen gehört die Fassung des Motivs als fast vier Meter hohe Stahlskulptur (Fig. 5). Im Freien stehend, hat sich der Cor-ten-Stahl inzwischen mit Rost überzogen. Man kann um das dreidimensionale Wort herumgehen und seine Kehrseite betrachten, auf ihm herumklettern und durch es hindurchgehen; in gewisser Perspektive wirkt *LOVE* fast wie eine Dampfwalze.

Weinhardt spricht von *LOVE* durchweg als einem „Logo“, womit er einfach das graphische Motiv meint; aber es ist in der Tat auch zu so etwas wie einem Firmennamen für seinen Schöpfer geworden. Wie im Zitat angedeutet, hat es auch weite kommerzielle Anwendung gefunden. Zu den populärsten zählt seine Fassung als Briefmarke (Fig. 6), 1973 zum St. Valentinstag erschienen und von Indiana selbst entworfen, aber in seiner Ausführung nicht von ihm überwacht; die Auswechslung des Blaus gegen Violett schockierte ihn angeblich, obwohl er selbst später Violett in anderen Versionen verwendete.³² Das Design hat das übliche Querformat amerikanischer Gedenkmarken, und der ursprünglich blaue Teil des Originals füllt jetzt als Violett den rechts dazugekommenen Platz und wird dadurch wirklich zum Hintergrund, vor dem in der rechten unteren Ecke, als Quadrat vier roter Zeichen, das absolute Minimum an zusätzlicher Information erscheint: US über 8c (das c angehoben, ein schwaches Echo des gekippten O). Das durch die neue Funktion geforderte neue Format schuf offensichtlich Probleme. Vielleicht wäre das Blau in der erweiterten Fläche zu dominierend gewesen; mit Rot überdruckt, hat es seine Leuchtkraft verloren, und die der Buchstaben ist dadurch ebenfalls schwächer geworden.

Millionenfach verschickt, hat diese kleine, schwächere *Liebe* als „hippie stamp“ die Popularität des Motivs enorm erhöht und damit auch den Effekt vorbereitet, mit dem eine in den achtziger Jahren von New Yorker Künstlern konzipierte Plastik rechnete, die uns fast ans Ende unserer *Petite histoire d'O* bringt. Die *AIDS*-Plastik (Fig. 7) erzielt ihre ganze Wirkung durch ihren Bezug auf Indianas Logo; sie kann nur als Zitat verstanden werden. Am eklatantesten wird das durch die Anordnung der vier Buchstaben deutlich, wobei das I im rechten oberen Viertel ebenfalls nicht an den Rand heranreicht. Aber es wirkt

³² Ebd., S. 166.

ästhetisch unbefriedigender; gekippt wie das O läßt es sich kaum vorstellen – ein Schluß, den wir nur ziehen, weil wir diese Vorstellung als Variantenkonstruktion versuchen. Die Kippung wird aber doch zitiert, nur an anderer Stelle, im Innenraum des D, wo sie die Form stört und ihre Berechtigung wieder nur durch den Verweis auf *LOVE* erfährt. Wir sehen AIDS und lesen *LOVE*; aber AIDS ist häßlich. Abgesehen von dem Zufall, daß es sich in beiden Fällen um „four-letter words“ handelt, sind es die visuellen Zeichen dieses Intermedia-Texts, auf denen die Intertextualität beruht, aber ohne die Bedeutung der verbalen Zeichen machte alles keinen Sinn.

Robert Indiana selbst hat eine ähnliche Umformung 1977 mit seiner *AHAVA*-Plastik ausgeführt, die in Größe und Material mit der *LOVE*-Plastik identisch ist und in Jerusalem steht.³³

„The Hebrew script is read from right to left“, schreibt Weinhardt, „beginning with the aleph (A) as the upper right-hand member of the stack of letters. A slight cursive swing [of that letter] lightens the otherwise blocky forms that the bold strokes of the Hebrew alphabet create when developed three-dimensionally“.³⁴

Die Beziehung zwischen diesen beiden Intermedia-Texten stellt einen besonderen Fall intermedialer Transposition dar, wo der Wechsel von einer Sprache in eine andere den (wiederum durch den Zufall begünstigten) Austausch von Schriftzeichen zweier Systeme innerhalb derselben Zeichenstruktur erfordert und das charakteristischste Merkmal des Ausgangstextes, das gekippte O,³⁵ durch eine offenbar äquivalente Kursivität des an entsprechender Stelle stehenden hebräischen Buchstabens ersetzt wird.

Unser Streifzug durch einige wenige Mini-Texte hat es uns ermöglicht, deren Intermedia-Charakter vor allem in semiotischer Perspektive zu betrachten. Indianas Logo läßt uns besonders deutlich die Wichtigkeit der Trennung von Wort und Schrift als verschiedener Zeichensysteme erkennen, nicht nur wegen der ikonisierenden Tendenzen der Buchstaben selbst, sondern auch wegen der potenziellen Semantisierung der zwischen ihnen entstehenden Leerräume. Obgleich es nicht klar ist, ob man die Figuren des I Ching nicht nur als einem System zugehörige Zeichen, sondern auch als Vertreter eines Mediums betrachten kann, ist es angesichts der intermedialen Kategorien „Multimedia-Texte“ und

³³ Farbaufnahme in Weinhardt: *Robert Indiana*, S. 202.

³⁴ Ebd., S. 200.

³⁵ Indiana hat das gekippte O als Synekdoche verwendet. In seinem Beitrag zur Hundert-Jahr-Feier der Statue of Liberty zum Beispiel, einem Sketch des Kopfs der Statue mit erbitertem Gesicht und tränendem Auge, sind die Os in dem Titel „MOTHER OF EXILES“ gekippt, der unten groß in Indianas typischen gestanzten Buchstaben erscheint, und damit ist unausweichlich auf eine besondere Mutterliebe angespielt. Siehe die Abbildungen in Weinhardt: *Robert Indiana*, S. 215.

„Mixed-Media-Texte“ wohl angebrachter, von Intermedia-Texten statt von intersemiotischen Texten zu sprechen. Reine Intermedia-Texte, in denen also keine Vermischung, sondern eine unlösbare Verschmelzung medialer Eigenschaften und Prozesse stattfindet, kommen nicht allzu häufig vor, obwohl etwa Texte, wie Jérôme Peignot sie in *Typoésie*³⁶ versammelt hat, oder auch die meisten Lautgedichte³⁷ diese Kategorie vertreten. Viele solcher Texte sind ihrerseits wieder in Mischformen eingebunden; dazu gehören auch viele visuelle Gedichte und vor allem Werbetexte in allen Medien. Über den intermedialen Charakter von Texten der Cyberliteratur wage ich noch kein Urteil abzugeben.³⁸ Reine Intermedia-Texte, die ohne verbale Elemente auskommen, haben zumeist performativen Charakter, wie etwa gewisse moderne Musikstücke, die von den Ausführenden Gesten, Bewegungen und Stellenwechsel verschiedenster Art verlangen.

Betrachtungen, wie wir sie über alle hier vorgeführten Texte angestellt haben, eröffnen und erforschen interpretative und kritische Zugänge zu Werken intermedialer Natur, tragen aber auch zur Klärung der begrifflichen Grundlagen und der Terminologie bei, deren wir für unsere Arbeit, sei es in den Interarts Studies, sei es in der Intermedialitätsforschung, dringend bedürfen. Die unterschiedslose Verwendung von „Intermedialität“ für alle drei der oben genannten Medienbeziehungen ist verwirrend. Und wenn es auch für den Umgang mit intermedialen Texten nicht unbedingt die dringendste Frage ist, ob wir es mit einem reinen Intermedia-Text zu tun haben oder mit einer Mischform, so sind derartige Unterscheidungen für eine Theorie der Intermedialität unentbehrlich. Aber auch für Interpretationsversuche sind sie nicht irrelevant; die Art, wie wir über die Beziehungen der Zeichen innerhalb eines Texts denken, beeinflusst unsere Sinnkonstruktion.

³⁶ Jérôme Peignot: *Typoésie*. Paris (Imprimerie nationale éditions)1993.

³⁷ Siehe dazu Philadelpho Menezes (Hg.): *Poesia Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo (EdUC) 1992. Vgl. Christian Scholz: *Bezüge zwischen ‚Lautpoesie‘ und ‚visueller Poesie‘. Vom ‚optophonetischen Gedicht‘ zum ‚Multimedia-Text‘*. In: *Visuelle Poesie*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. *Sonderband Text und Kritik* 9 (1997), S. 116-129. Siehe auch meine Studie über *Concrete Poetry and the New Performance Arts. Intersemiotic, Intermedia[1], Intercultural*.

³⁸ Siehe Pedro Barbosa: *A Ciberliteratura. Criação Literária e Computador*. Lisboa (Edições Cosmos) 1996; *New Media Poetry. Poetic Innovation and New Technologies*. Hg. von Eduardo Kac. In: *Visible Language* 30/2 (1996) sowie die Beiträge von Jörg Helbig: *Der Rezipient als Cybernaut. Gedanken zur Poetik des elektronischen Romans* und Kai Thomsen/Christian W. Thomsen: *Digitale Bilder, virtuelle Welten. Computeranimation*. In: *Intermedialität*. Hg. von J. Helbig, S. 81-92 und S. 275-290.

Transformationen oder Transpositionen von Medium zu Medium sind, genau wie die verschiedenen Formen der Verbindung von Medien, Formen von intermedialen Beziehungen, neben einer Reihe anderer Formen. Es erscheint logisch und praktisch, „Intermedialität“ als Oberbegriff für alle derartigen Beziehungsformen zu verwenden und den Terminus nicht auf besondere Formen zu beschränken. Eine systematische Darstellung des Verhältnisses von intermedialer Transposition und intermedialen Verbindungsformen in Hinsicht auf Wort-Bild-Relationen hat Leo Hoek 1995 unter Verwendung der Kriterien veröffentlicht, die ich in meiner *Introduction* aufgestellt hatte; sein Titel *La Transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique* zeigt deutlich die semiotische Tendenz seiner Studie an, die ihn dazu geführt haben mag, teilweise Bezeichnungen einzusetzen, die den Medienbezug vermeiden.³⁹ In *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies* faßte Eric Vos 1997 die von Hoek und mir angestellten Betrachtungen in einem von Hoek abgeleiteten Schema zusammen, in das ich Hoeks Termini in eckigen Klammern wieder einführe:⁴⁰

	transmedial relations [relation transmédiale]	relations [discours multimédial]	mixed media [discours mixte]	intermedia [discours syncrétique]
distinctiveness/[séparabilité]	+	+	+	–
coherence/self-sufficiency	+	+	–	–
polytextuality	+	–	–	–
simultaneous production	–	–	+	+
simultaneous reception	–	+	+	+
type of relationship	transposition	juxtaposition	combination	union/fusion

Alle Kategorien beziehen sich auf einzelne Texte und deren Herstellung und Rezeption. Ich zitiere das Schema, weil es die entscheidenden Kriterien noch einmal optisch darstellt und die Transposition als Kategorie einschließt. Aber es ist unvermeidlicherweise statisch und behandelt die Texte als Objekte. Das hat es, wie Vos zeigt, mit dem Intermedia-Begriff gemein, wie ihn Dick Higgins und auch Peter Frank verwendet haben: in Beziehung auf die Situiertheit eines Textes zwischen den herkömmlichen Medien. So schrieb Higgins 1965:

³⁹ Leo H. Hoek: *La Transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*. In: *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. Hg. von L. H. Hoek und Kees Meerhoff. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1995, S. 65-80. Seine Termini mögen ebenso gut sprachlich bedingt sein.

⁴⁰ Vos: *The Eternal Network*, S. 327; vgl. Hoek: *La Transposition intersémiotique*, S. 77.

„Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater“.⁴¹

Später modifizierte er den Begriff und setzte ihn gegen „mixed media“ (zum Beispiel „paintings which incorporate poems within their visual fields“): „In intermedia [...] the visual element (painting) is fused conceptually with the words“.⁴² Higgins, der das Wort „Intermedium“ mit seinem Plural in den modernen kritischen Sprachgebrauch eingeführt hat, berief sich dabei auf dessen Verwendung „in the writings of Samuel Taylor Coleridge in 1812 in exactly its contemporary sense – to define works which fall conceptually between media that are already known“. Diese historische Autorisierung scheint auf einem Irrtum zu beruhen;⁴³ aber das Zitat unterstreicht noch einmal den begrifflichen Unterschied zum semiotischen Ansatz von Hoek. Der Statik, die beiden Positionen wegen ihrer auf den Text und seine Eigenschaften eingestellten Sichtweise anhaftet, kann man mit J. Müllers anfangs zitierter Definition eines Intermedia-Texts begegnen, die von einer „*Fusion* und *Interaktion* unterschiedlicher medialer Prozesse und Verfahren“ spricht. Die Definition gibt aber keine Auskunft darüber, wo diese dynamischen Vorgänge stattfinden. Schemata wie das obige, nützlich wie sie sein mögen, haben keine Möglichkeit, die verschiedenerlei performatischen Aspekte der Rezeption einzuschließen, wie ich sie an anderer Stelle im Hinblick auf Entwicklungen sowohl in der Textgestaltung als in der Theoriebildung in den letzten fünfzig Jahren untersucht habe;⁴⁴ unsere Beispiele sollten angedeutet haben, wieviel von einem „Lesen als“ abhängt.

⁴¹ Dick Higgins: *Intermedia*. In: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edwardsville (Southern Illinois U.P.) 1984, S. 18-28. Hier: S. 22. (Den ersten Teil des Texts veröffentlichte Higgins in *Something Else Newsletter* 1 (1965); der Zusatz auf S. 23-28 entstand 1981.)

⁴² Ebd., S. 24. Vgl. Peter Frank: *Intermedia. Die Verschmelzung dder Künste*. Vortrag im Kunstmuseum Bern, 31. Mai 1987. Bern (Benteli Verlag) 1987.

⁴³ Ebd., S. 23. Jürgen Müller ist der Sache nachgegangen und berichtet: „Selbst wenn Coleridge in seinem Werk beständig auf mediale Interdependenzen verweist, so verwendet er den Begriff ‚Intermedia‘ zuerst und zunächst im Kontext seiner narrativen Theorie: ‚Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory [...]‘“ Müller: *Intermedialität*, S. 76, Anm. 181; vgl. ders.: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: *Intermedialität*. Hg. von J. Helbig, S. 31. Aber auch Müller bemerkt nicht, daß Coleridge hier von einer Mittelposition spricht: die Allegorie liegt halbwegs zwischen Person und Personifizierung – beides keine Medien. Coleridge zitiert nach *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Hg. von Thomas M. Raysor. Folcroft/PA 1936, S. 33.

⁴⁴ Vgl. Clüver: *Concrete Poetry and the New Performance Arts*.

Hoeks Schema bezieht sich auf die Relationen von „texte“ und „image“, wobei auf beiden Seiten mehr als ein Medium beteiligt ist oder sein kann und alle Spielmöglichkeiten zwischen Schrift und Bild in den Blickpunkt geraten, wie sie etwa Anne-Marie Christin in *L'Image écrite* untersucht.⁴⁵

Wenn diese Beobachtung schon das nur scheinbar binäre Muster problematisiert, so treffen wir in der Kategorie der Transposition auf einen Beziehungskomplex, den das Schema in keiner Weise darstellen kann oder soll. Hoek, der sowohl die Bildbeschreibungen von Kunsthistorikern und -kritikern als auch die literarischen Umsetzungen von Bildern in dieser Kategorie ansiedelt, weist auf die häufigen Beschreibungen fiktiver Bilder etwa in Romanen hin, so daß die „Polytextualität“ in solchen Fällen eine Leerstelle hat. Besonders interessant, und ebenfalls so nicht darstellbar, ist die Existenz mehrerer Umsetzungen desselben Ausgangstexts nicht nur in verschiedenen (auch nicht-künstlerischen) Gattungen, sondern auch in verschiedenen Medien: intertextuelle Beziehungen zwischen allen diesen Versionen können die Rezeption einer einzigen Transposition erheblich beeinflussen. Die Adaptationen von (zumeist literarischen) Texten durch die verschiedenen Massenmedien haben zu einem Phänomen geführt, das Karl Prümm 1988 sehr beredt dargestellt, aber mit einem fragwürdigen Etikett belegt hat: „Von Multimedialität läßt sich dann sprechen, wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist“.⁴⁶ Prümm verwies auch auf einen „neue[n] Typ des multimedialen Autors“, wobei der ältere offenbar der Schöpfer mit der Doppelbegabung ist, jetzt abgelöst durch jemanden, „der selbstverständlich über mehrere ‚Kanäle‘ verfügt und sich ihrer vorurteilslos bedient“⁴⁷: Hier spielte der Autor auf die Vorurteile der konservativeren Kritiker und Wissenschaftler gegen die Massenmedien an, gegen die sich seine Polemik richtete. So überzeugend sein Plädoyer auch klang, sein Gebrauch von „Multimedialität“, wenn auch nicht unlogisch, vertrug sich schlecht mit dem herkömmlichen Usus und hat sich offenbar nicht durchgesetzt.

Ein anderes, auf die Beziehungen zwischen Literatur und Musik zugeschnittenes Modell, das aber auf einer breiter angelegten Theorie der Intermedialität basiert, hat Werner Wolf 1999 vorgelegt. Wie seine praktikable Definition von „Medium“ zeigt und seine Ausführungen unterstreichen, ist auch seine Sicht semiotisch orientiert:

⁴⁵ Anne-Marie Christin: *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris (Flammarion) 1995.

⁴⁶ Karl Prümm: *Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, S. 195-200. Hier: S. 199.

⁴⁷ Ebd., S. 199f.

„medium‘ could be defined [...] as a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural messages“.⁴⁸

Diese Definition erlaubt es Wolf offenbar, auch Literatur, ein Zeichensystem zweiter Ordnung, als Medium zu betrachten, obwohl es sich keiner anderen Kommunikationskanäle bedient als nicht-literarische verbale Texte (ganz abgesehen von der bereits diskutierten Schwierigkeit, solche Unterscheidungen überhaupt zu treffen). Wie Hoek und Vos, faßt Wolf sein System in visuell dargestellten Schemata zusammen, und zwar in drei aufeinander aufbauenden: das erste zeigt „Intertextuality“ und „Intermediality“ als die beiden „Intersemiotic Forms“,⁴⁹ das zweite, in unserem Zusammenhang wichtigste, gilt der „Intermediality“⁵⁰, und das dritte und komplizierteste setzt ein Schema der „Musico-Literary Intermediality“ mit dem älteren von Steven P. Scher entworfenen Schema der „Main Areas of Musico-Literary Studies“ in Beziehung.⁵¹ Die wichtigste Unterscheidung, die Wolf einführt, ist die zwischen „overt/direct intermediality“ und „covert/indirect intermediality“, wobei die erste Kategorie „intermediality without medial transformation“ beinhaltet und die zweite intermediale Beziehungen *mit* solchen Transformationen, mit parallel gestalteten Subkategorien in beiden. All dies bezieht sich auf „basic forms of the involvement of two media in a work or text“ und bereitet damit auf die spezifische Untersuchung musico-literarischer Beziehungen vor, denen das Buch vor allem gewidmet ist. Im groben entspricht die zweite Kategorie der der „transmedial relations“ bei Hoek und Vos, nur daß hier allein das Werk bzw. der Text betrachtet und zumindest im Schema keine Rücksicht auf Textproduktion oder -rezeption genommen wird. Das führt zur Verneinung der „polytextuality“, der Eigenschaft, die diese Kategorie bei Hoek/Vos vor allem von den drei anderen unterscheidet. Multimedia-Texte und Mixed-Media-Texte fallen unterschiedslos in die Kategorie der „overt intermediality“. Der Terminus „intermedia“ wird genannt, aber mit der nicht unberechtigten Bemerkung zurückgewiesen, er schaffe „confusion with ‚intermediality‘ as a hypernym“.⁵² Allerdings hat Wolf die Kategorie der Intermedia-Texte mißverstanden: er stellt sich solche Texte vor, als enthielten sie Signifikanten eines anderen Mediums oder als seien hete-

⁴⁸ Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1999, S. 35f.

⁴⁹ Ebd., S. 47.

⁵⁰ Ebd., S. 50.

⁵¹ Ebd., S. 70.

⁵² Ebd., S. 42, Anm. 89.

rogene Signifikanten in mediengemäße umgewandelt worden.⁵³ Folglich hält er sie für Fälle von „covert intermediality“. Die adäquate Einreihung von Intermedia-Texten (unter welcher Bezeichnung auch immer) in die „overt“-Rubrik würde allerdings eine Überprüfung und Umformulierung des Hauptkriteriums verlangen, das diese Rubrik kennzeichnet: „the signifiers of two media are apparent and distinct“ (und „in principle ‚quotable‘ separately“).⁵⁴

Versuche wie die Wolfs, gründlicher und umfassender angelegt als etwa der anders konzipierte und in seiner Weise stimulierende von Hoek, bieten eine gute Ausgangsbasis für eine Weiterentwicklung ihrer theoretischen Ansätze. Für eine Untersuchung der „musicalization of fiction“ mag er durchaus die nötige theoretische Grundlage abgeben, obwohl auch hier die Frage auftaucht, ob „das Werk“ für sich allein zum Objekt der Analyse gemacht werden kann. Was auf der Rezeptionsebene passiert, läßt sich durch das Schema nicht befriedigend repräsentieren und stellt die Kategorie der „covert intermediality“ in Frage. Und wie sich das Schema so ausweiten ließe, daß es über das binäre Verhältnis Literatur/Musik hinaus die komplexeren intermedialen Beziehungen darstellt, in die Musik gerade in unserer Zeit eingebunden ist, läßt sich nicht erkennen. Trotzdem sind solche taxonomischen Bemühungen durchaus nicht müßig. Sie zeigen, wie wir über die untersuchten Phänomene gegenwärtig denken, tragen zur Klärung begrifflicher und terminologischer Schwierigkeiten bei, und regen zur Überprüfung unserer paradigmatischen Voraussetzungen an. Da es sich nicht um die letztendliche Entdeckung essenzieller Kategorien handeln kann, läßt solche Modellbildung nicht zur Einordnung von Texten und Textklassen in Schubfächer als Endziel intermedialer Studien ein; vielmehr hat sie eine bestimmte Funktion in unserem Umgang mit intermedialen Relationen sowie den Texten und Institutionen, die diese schaffen oder von ihnen berührt sind. So bietet sich die Kategorie der Intermedia-Texte als *eine* Möglichkeit an, einen solchen Text zu begreifen; aber bei dessen Auslegung mögen Fragen nach der Bedeutung seiner Zeichen und ihres Zusammenspiels weniger interessant und wichtig sein als Fragen nach der Funktion seiner intermedialen Aspekte und nach den Funktionen, die er in den Kontexten erfüllt, in dem wir ihm begegnen. Der Umgang mit dem Text „als solchem“ ist für uns schwierig geworden. Auch das sollten unsere Beispiele gezeigt haben.

⁵³ Ebd., S. 42, Anm. 91. Da Intermedia-Texte in Wolfs speziellem Interessenbereich relativ selten sind, hat er ihre Sonderstellung anscheinend verkannt. Aber solche Texte sind im Schaffen des 20. Jahrhunderts nicht selten. So gehören bestimmte Formen von Lautpoesie dazu und ebenso ihnen ähnliche Formen zumeist elektronischer Musik, wie sie in Kompositionen besonders in den 50er und 60er Jahren erschienen.

⁵⁴ Ebd., S. 50 (Schema) und S. 40.

Interarts Studies – Intermedialitätsforschung – Intermedial Studies

Als der Film- und Fernsehpezialist Jürgen Müller in Anspielung an Hans Robert Jauß die „Intertextualität als Provokation der Medienwissenschaft“ darstellte,⁵⁵ schloß er bei seiner Untersuchung des Medienbegriffs ausdrücklich an den Essay des Medienspezialisten Knut Hickethier *Das ‚Medium‘, die ‚Medien‘ und die Medienwissenschaft* an, der den Pluralbegriff „die Medien“ letztlich auf die in der Medienwissenschaft behandelten modernen Massenmedien Film, Fernsehen, Radio und Video und die traditionelleren Medien Zeitung und Zeitschrift beschränkt. Aber er verweist auch auf die Herkunft dieser Forschungsinteressen vor allem aus der Literatur- und Theaterwissenschaft und besteht darauf, es werde „neben einer sich verselbständigenden Medienwissenschaft [...] dennoch auch weiterhin eine Medienforschung in den verschiedenen anderen Disziplinen geben und geben müssen“.⁵⁶ Wolfs Buch ist von seinem Untertitel her eine der jüngsten Studien, die diese Aussage zu bestätigen scheint, ist aber in seinem Tenor eine Fortsetzung der Arbeit beispielsweise eines Steven Scher, die ihrerseits auf den grundlegenden Ansätzen Calvin Browns beruhte, dessen *Music and Literature* (1948)⁵⁷ als Gründungsdokument dieses Zweigs der amerikanischen Interarts Studies gilt. Scher hat 1984 historisch einflußreiche Arbeiten und neuere Versuche englisch- und deutschsprachiger Autoren auf diesem Gebiet in einem Handbuch⁵⁸ zusammengetragen, dem sich 1992 der von Ulrich Weisstein herausgegebene Band *Literatur und bildende Kunst*⁵⁹ dazugesellte als ein „Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets“, beide mit ausführlichen Bibliographien. Der 1999 erschienene Sammelband *Word and Music Studies. Defining the Field*⁶⁰, herausgegeben von Walter Bernhart, Scher und Wolf, stellt sich allein deshalb schon in die Nachfolge von Schers Sammlung, als er das Schema „Literature and Music“, „Music in Literature“ und „Literature in Music“ beibehält und nur in seinem Schlußteil Andeutungen gibt, wie man über diese binäre Orientierung hinausgelangen kann. Wichtig ist, daß der Band auch Beiträge von Musikwissenschaftlern ent-

⁵⁵ Titel von Kapitel 1.2 von *Intertextualität*.

⁵⁶ Knut Hickethier: *Das ‚Medium‘, die ‚Medien‘ und die Medienwissenschaft*. In: Bohn/Müller/Ruppert: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, S. 51-74. Hier: S. 66.

⁵⁷ Calvin S. Brown: *Music and Literature*. Athens/GA (University of Georgia Press) 1948. Reprint: Hanover/NH (University Presses of New England) 1987.

⁵⁸ Steven P. Scher (Hg.): *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1984 (Bibliographie S. 404-420).

⁵⁹ Weisstein (Hg.): *Literatur und bildende Kunst* (Bibliographie S. 320-43).

hält. Aber wenn sich auch alle dort versammelten Untersuchungen als Intermedialitätsstudien bezeichnen lassen, so findet sich praktisch nichts, was den Ersatz des Oberbegriffs „Kunst“ durch den Begriff „Medium“ erfordern würde.

Auch die in Deutschland seit Weissteins Band erschienenen Aufsatzsammlungen über Wort-Bild-Beziehungen, die sich des Etiketts „Intermedialität“ bedienen, Thomas Eichers und Ulf Beckmanns *Intermedialität. Vom Bild zum Text* (1994)⁶¹ und das anfangs genannte, von Peter Wagner herausgegebene *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996), fügen sich ganz in den Rahmen der herkömmlichen Interarts Studies ein. Dagegen gehen die in der Serie „Word & Image Interactions“ bei Rodopi erscheinenden Bände, die jeweils eine Auswahl der Beiträge zu den alle drei Jahre stattfindenden Treffen der International Association of Word and Image Studies enthalten, entschieden über diesen Rahmen hinaus. Das liegt unter anderem an der Teilnahme nicht nur von Kunsthistorikern, sondern auch von Medienwissenschaftlern. Der geeignetste Oberbegriff, um alle in diesen Bänden vereinten Arbeiten und dazu Word & Image Studies generell zu decken, ist „Intermedialität“. Dieser Begriff deckt eben falls die Art von Medienstudien, die Hinckethier auch weiterhin innerhalb der relevanten anderen Disziplinen außerhalb der Medienwissenschaft(en) betrieben sehen wollte, wie etwa die Beziehungen des „Mediums Literatur“ zu „den Medien“, denen schon der 1977 erschienene, von Helmut Kreuzer herausgegebene Sammelband *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft* gewidmet war.⁶²

Ein solcher Begriff, der in seiner englischen Version trotz der nicht völligen Übereinstimmung der semantischen Felder „Medium“ und „medium“ durchaus praktikabel ist, ist nicht nur ein gültiger Ersatz für den Begriff „Interarts Studies“, sondern auch eine Provokation des damit bezeichneten inter- oder transdisziplinären Forschungsbereichs. Die Intermedialitätsforschung, wenn sie nicht nur den Beziehungen zwischen den Medienwissenschaften und ihren Gegenständen noch allein den Beziehungen zwischen den traditionellen Kunstformen und den als Kunstformen verstandenen neuen Medien gilt, eröffnet zumindest Kontakte zwischen Vertretern aller beteiligten Disziplinen und die Möglichkeit, deren Forschungsinteressen und -methoden im Umgang mit Gegenständen kennenzulernen, die auch in die Interessensphäre der eigenen Dis-

⁶⁰ Walter Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf (Hg.): *Word and Music Studies. Defining the Field*. Amsterdam, Atlanta/GA (Rodopi) 1999.

⁶¹ Thomas Eicher/Ulf Beckmann (Hg.): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld (Aisthesis Verlag) 1994.

⁶² Helmut Kreuzer (Hg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Heidelberg (Quelle und Meyer) 1977. Erschienen als Band 6 der Studienbibliothek *medium literatur* (hg. von Eberhard Lämmert).

ziplin gehören. Die Aufsätze, die Jörg Helbig in seinem Band versammelt hat, geben in ihrer Gesamtheit eine Idee von dieser Erweiterung der Perspektiven, obwohl sie zum größten Teil von Literaturwissenschaftlern stammen – was wiederum nur die eingangs gemachte Beobachtung über die gegenwärtig noch andauernde und vielleicht unvermeidliche Prädominanz dieses Mediums in den „Intermedial Studies“ andeutet, wie die so verstandenen und erweiterten Interarts Studies im internationalen Gebrauch vielleicht einmal genannt werden. Aber der unsichere Gebrauch des Hauptstichworts in dem Band ist ein Indiz dafür, daß in der Theoriebildung noch etliche Arbeit zu leisten ist. Der wichtigste Beitrag, den die Komparatistik dazu beisteuern kann, mag heutzutage in ihrer Beschäftigung mit verschiedenen Kulturkreisen liegen, in denen die immer weiter verbreiteten Medientexte meist westlicher Herkunft auf andere Traditionen intermedialer Textproduktion treffen und auf andere Weisen, über sie zu denken.

Abbildungen

Fig. 1: Yara Ferreira Clüver (geb. 1963): *Peephole*. 1995. Künstlerbuch, 20,5 x 25,7 x 1,3 cm.

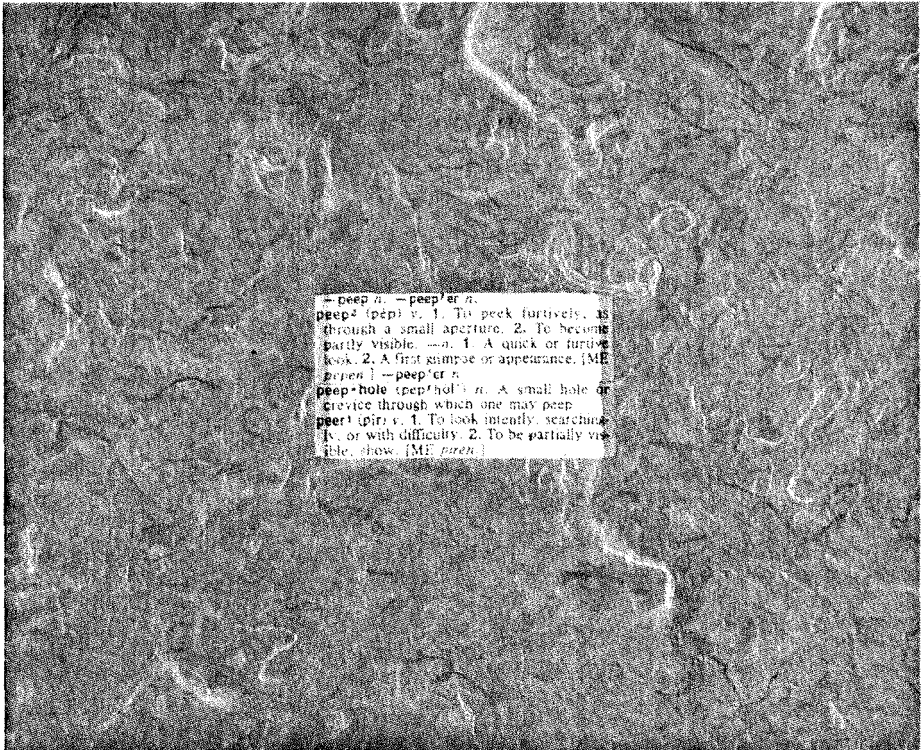


Fig. 1a: Ansicht von oben.

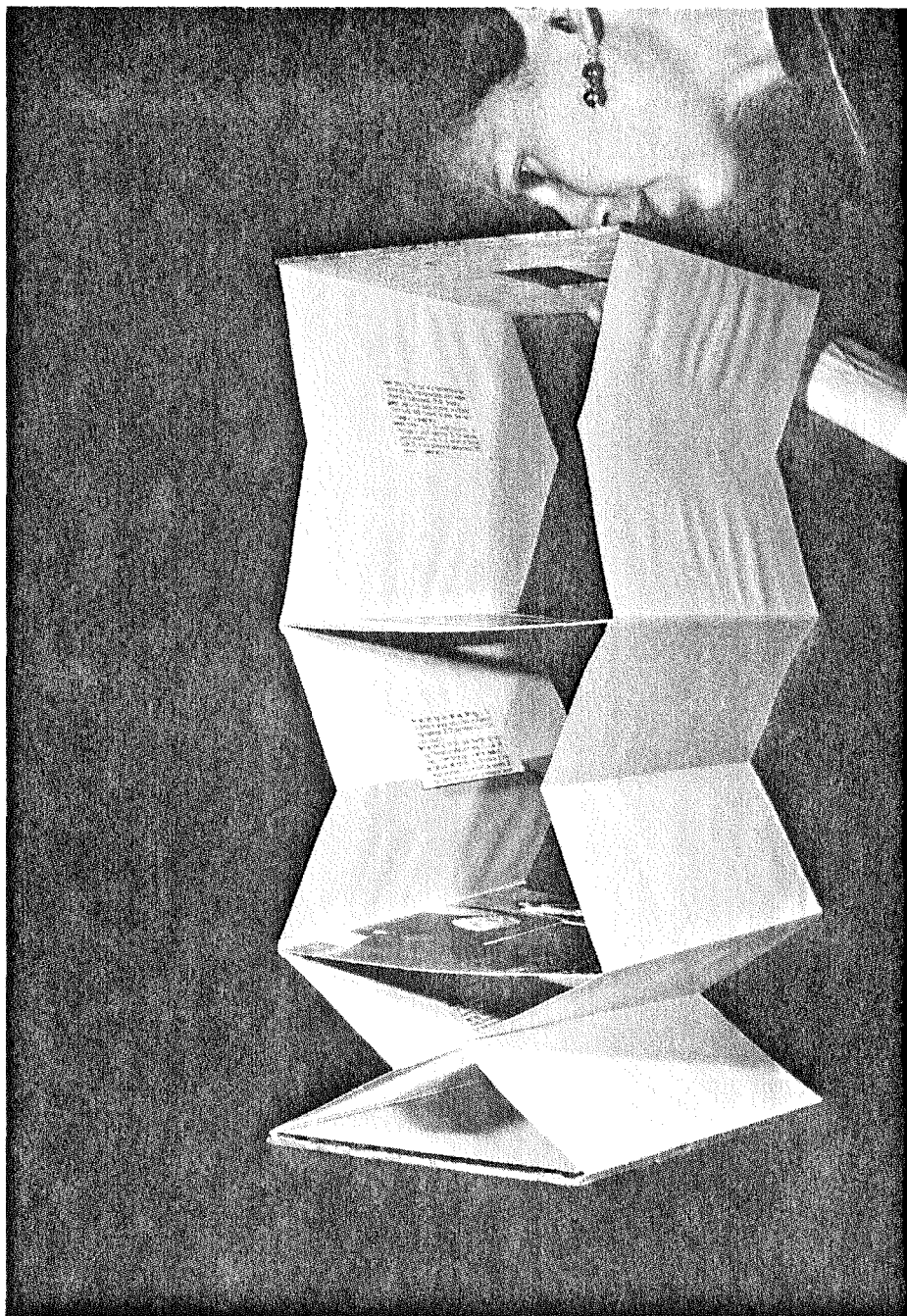


Fig. 1b: Die Künstlerin beim Lesen des Buchs.



Fig. 2: Logo der Baufirma „Sobloco“ auf einem Bauzaun in São Paulo, 1980.
Photo: Claus Clüver

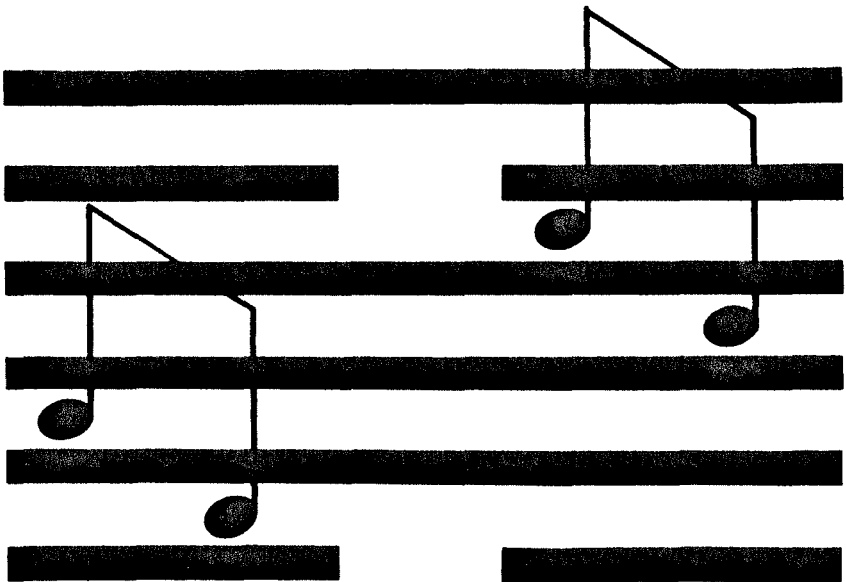


Fig. 3: Augusto de Campos (geb. 1931): „Pentahexagrama para John Cage.“
1977. In A. de Campos: *Poesia 1949-1979*. São Paulo 1979, S. 209.

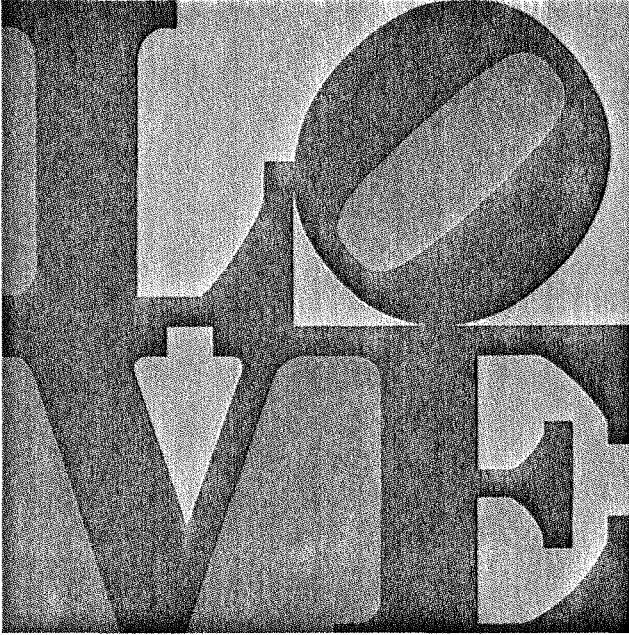


Fig. 4: Robert Indiana (geb.1928): *LOVE*. 1966.
Öl auf Leinwand, 72 x 72 inches. Indianapolis Museum of Art.

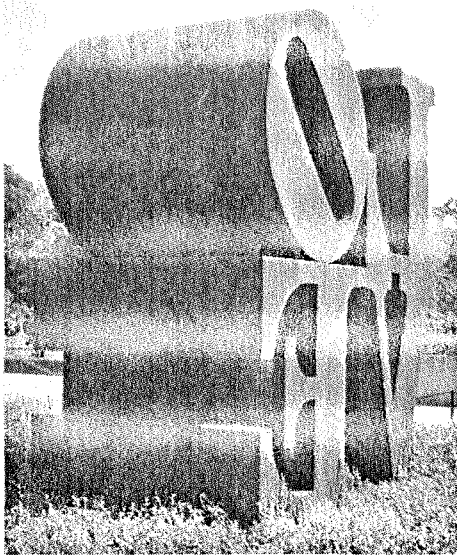


Fig. 5: Robert Indiana: *LOVE*. 1970. Cor-ten-Stahl, 12 x 12 x 6 Fuß.
Indianapolis Museum of Art. Photo: Claus Clüver.



Fig. 6: US-Bundespost, LOVE stamp, 1973.



Fig. 7: AIDS. Metallplastik von General Idea, zeitweilig aufgestellt in der Spitalerstraße, Hamburg, 1990. Photo: Claus Clüver

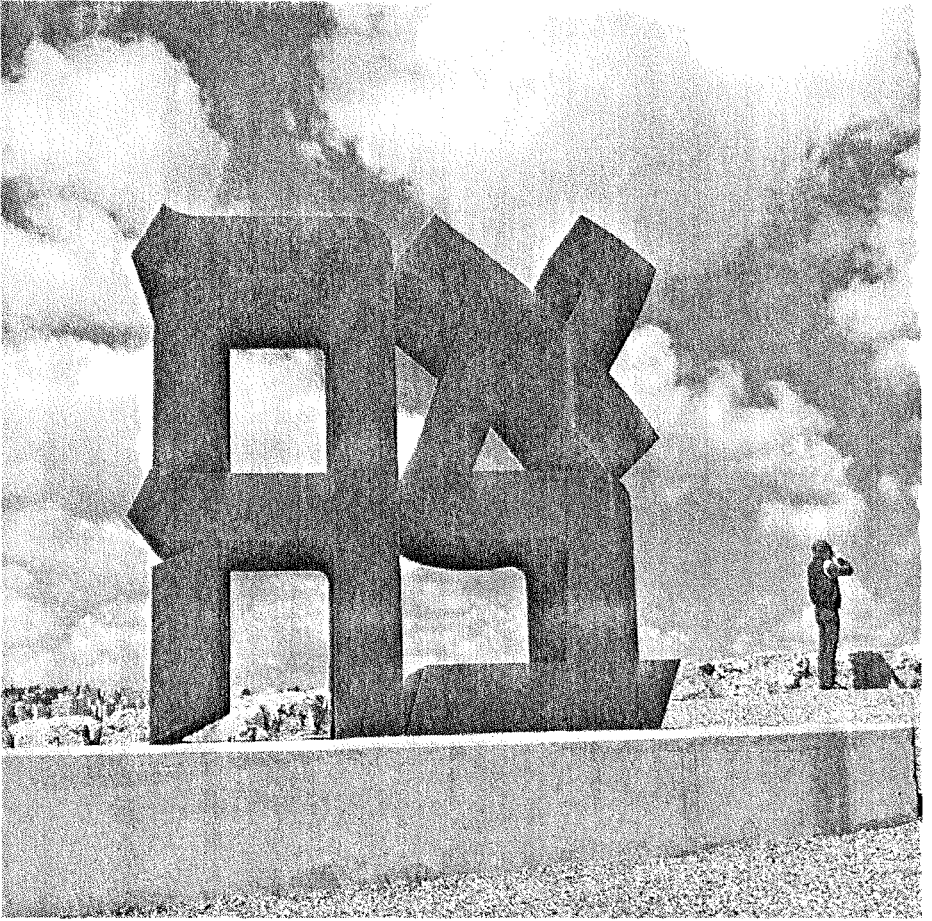


Fig. 8: Robert Indiana, *AHAVA*. 1977. Cor-ten Stahl, 12 x 12 x 6 Fuß.
Jerusalem: The Israel Museum.

*Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissenschaft*¹

„Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“ (Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 53)

Rückblickend auf den Strukturalismus, den er unter dem Gesichtspunkt der Tätigkeit thematisiert, schreibt Roland Barthes 1963: „Der Strukturalismus entzieht der Welt nicht die Geschichte: er versucht, die Geschichte nicht nur an Inhalte zu binden (das ist tausendfach getan worden), sondern auch an Formen; nicht nur an das Materielle, sondern auch an das Intelligible, nicht nur an das Ideologische, sondern auch an das Ästhetische.“² Die strukturalistische Tätigkeit wird für Roland Barthes so mit der surrealistischen Tätigkeit vergleichbar (ST: 191) oder, um es in seine eigene Terminologie zu übersetzen, mit der *activité d'écriture*, die sich im Grenzbereich von Wissenschaft, Literatur und Philosophie bewegt. Roland Barthes' Arbeitsfeld ist die Sprache, deren ausdrücklich selbstreflexive Analysen er auf verschiedenste Bereiche ausdehnt: die Mode etwa, die Werbung oder die Photographie. Strukturelle Textanalysen sind nur ein Teilgebiet seiner vielfältigen Tätigkeiten. Das hat Methode, denn Barthes zufolge ist die Wahrnehmung der Realität sprachlicher Natur, d.h. sie ist strukturiert wie eine Sprache. Die Suche nach ihrem Code macht Barthes zu seiner Aufgabe. Die Semiologie, Wissenschaft von den Zeichen, untersucht alle gesellschaftlich relevanten Aspekte der Sprache; mehrfach bekennt Barthes seine „Treue zur beharrlichen Adhäsion des Politischen und des Semiotischen“.³ Der Semiologe als Gesellschaftskritiker aber muß in die Rolle des Künstlers schlüpfen, wie Barthes in seiner Antrittsvorlesung im Collège de France 1977 erläutert.

Damit ist sein philosophisches Selbstverständnis umrissen. Im weiteren möchte ich mich auf Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissen-

¹ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um meinen in der zweiten Hälfte stark veränderten Probevortrag, den ich am 13.1.1999 vor der Fakultät für neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main gehalten habe.

² Roland Barthes: *Die strukturalistische Tätigkeit* (1963). In: *Kursbuch 5* (Mai 1966), S. 190-196. Hier: S. 196. Im weiteren abgekürzt „ST“. – Der Versuch, Geschichte und Struktur miteinander zu verbinden, stößt auf enorme epistemologische Schwierigkeiten, die Barthes hier nicht eigens erörtert. Viele seiner Einzelanalysen jedoch sind eine jeweils konkrete Auseinandersetzung mit diesem Problem.

³ Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer* (1974). In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. 1988, S. 7-12. Hier: S. 11.

schaft konzentrieren. Ich werde also nicht über Japan und nicht über den Eiffelturm sprechen, nicht über Mode und Abenteuer und auch nicht über das Alphabet; das heißt, der Semiologe im engeren Sinne und der Romancier Barthes bleiben ausgeklammert. Die Ergebnisse positivistischer Wissenschaft ebenso wie seine schriftstellerische Praxis sind hier von nur nachgeordnetem Interesse. Sein Entwurf kritischer Literaturwissenschaft, den ich im ersten Teil darstellen möchte, findet sich vor allem in den frühen Essays *Sur Racine* (1963), in *Critique et vérité* (1966), Barthes' Antwort auf den Streit um seine Racine-Interpretation, sowie in seinem ersten Buch *Le degré zéro de l'écriture* (1953), dessen Einzelaspekte er in kleineren Arbeiten später präzisiert hat. Im zweiten Teil möchte ich den Fokus erweitern und Ähnlichkeiten mit Walter Benjamins Konzept aktualisierender Kritik herstellen, um schließlich im dritten Teil die Frage nach dem Standort, von dem aus Roland Barthes spricht, zu erörtern. Im Zentrum meiner Ausführungen stehen Barthes' Überlegungen zur Alternative von Literatur und Geschichte, zum Verhältnis von Kritik und Wahrheit, zum Autor, zum Leser und zur Macht der Bilder. Eine Klassifizierung seines Werkes ist nicht intendiert, denn das Widersprüchliche und das Unvereinbare charakterisieren Barthes, den man auch einen ‚Meister der Subversion‘ nennen könnte, am besten. Eine seiner Schreibstrategien besteht darin, Oppositionen aufzubauen, um sich selbst dann in dem so geschaffenen Zwischenraum zu situieren. Das nötigt den Leser zu besonderer Aufmerksamkeit auf die Tendenz seiner Essays, gestattet es aber auch, aktualisierende Bezüge herzustellen.

I. Roland Barthes' Kritik der akademischen Literaturwissenschaft und sein Plädoyer für eine neue Kritik

In einem der Essays über Racine hebt Barthes das besondere Statut literarischer Schöpfungen hervor. Das Werk, so seine These, ist wesentlich paradoxer Natur, denn zum einen ist es Zeichen für Geschichte (d.h. es kann als Dokument gelesen werden), zum anderen aber erhebt es Widerspruch gegen die Geschichte.⁴ Aufgrund ihres spezifischen ontologischen Status kommt der Literatur also eine gewisse utopische Funktion zu.⁵ Der akademischen Kritik, und damit meint er die traditionelle, stark historisch-biographisch verfahrenende Literaturwissenschaft, wirft Barthes ihren positivistischen Charakter vor und ihren „selbstgefälligen Rückzug“ auf nebelhafte Konzepte, vor allem auf das der schöpferischen Intuition (vgl. LG: 29). Zwar hat die traditionelle Literaturwissenschaft

⁴ Vgl. Roland Barthes: *Literatur oder Geschichte* (1960). In: ders.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt/M. 1969, S. 11-35. Hier: S. 13 (im weiteren abgekürzt „LG“).

⁵ Vgl. Roland Barthes: *Leçon/Lektion*. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Frankfurt/M. 1980, S. 33 (im weiteren abgekürzt „L“).

durchaus beachtliche Ergebnisse zu verzeichnen, die Zentrierung der Forschung auf den Autor jedoch hält Barthes für zweifelhaft. Statt dessen fordert er, die Geschichte der Literatur unter dem Gesichtspunkt ihrer gesellschaftspolitischen Funktionen zu schreiben: Wer ging ins Theater? Wie war die Bildung des Publikums? Diese Form der Rezipientenorientierung fragt nach dem soziologischen Wirkungsgrad der Literatur und thematisiert sie als gesellschaftliche Institution. So etwa ließe sich auch eine Geschichte der kollektiven Mentalitäten schreiben. An diesem Punkt wird deutlich, welche Fortschritte die akademische Disziplin in den letzten Jahrzehnten gemacht hat.

Barthes, der Interpretationen literarischer Werke unter individualpsychologischen Gesichtspunkten für ganz unzulänglich hält, fordert von der Literaturwissenschaft, daß sie den eigenen Standort, ihr Erkenntnisinteresse und die für ihre Interpretationen gewählten Parameter offenlegt. Auf diese Kritik, die nichts weniger als die Objektivität ihrer Arbeit in Frage stellte, reagierten die Akademiker empfindlich. In seiner Replik auf die Angriffe aus dem akademischen Lager präzisierte Barthes seine Position einer neuen Kritik, die seitdem unter dem Begriff der *Nouvelle Critique* firmiert. Im Brennpunkt der Auseinandersetzungen steht die Erkenntnis, daß Literatur die Institutionalisierung der Subjektivität ist. In ihr erkennt Barthes das entscheidende Widerstandspotential gegen den Verlauf der Geschichte. Zugleich aber muß er erkennen, daß die Literatur immer wieder institutionalisiert, d.h. gesellschaftlich vereinnahmt wird. Dieses Paradox nötigt zu Doppelstrategien. In *Histoire ou Littérature* (1960) heißt es abschließend: „Aber die Unmöglichkeit, die *Wahrheit* über Racine zu sagen, bedeutet gerade, das besondere Statut der Literatur anerkennen. Es besteht in einem Paradoxon. Die Literatur ist die Gesamtheit von Gegenständen und Regeln, von Techniken und Werken, deren Funktion in der allgemeinen Ökonomie unserer Gesellschaft darin besteht, gerade die Subjektivität zu institutionalisieren.“ (LG: 35)

In ihren literaturwissenschaftlichen Analysen im engeren Sinne und in ihren soziologischen Untersuchungen der Literatur als Institution reagiert die *Nouvelle Critique* auf diese Besonderheit mit gesteigerter Selbstreflexion und mit Akribie. Der Kritiker aber befindet sich in einem Dilemma, da er selbst „Teil der Literatur“ ist. Diese Nobilitierung wurde mit einem Ausschluß aus der akademischen Öffentlichkeit geahndet. Die Auseinandersetzung wird beiderseits polemisch geführt.

Roland Barthes' *Nouvelle Critique* entspringt einer aktualisierenden Absicht; sie ist also nicht antiquarisch, sondern in ihrer Selbstbezüglichkeit betont gesellschaftskritisch, wobei es vor allem darum geht, die Produktivität des Literarischen hervorzuheben. Die konservativen Denkmuster der alten Kritik aber, wie Barthes der Einfachheit halber das Vorgehen der traditionellen Literatur-

wissenschaft nennt, verstellt dieses Innovationspotential oder leugnet es gar. Sie beruft sich nur all zu gern auf die Macht des Faktischen und auf das, was sich von selbst versteht. Dieser Appell an den gesunden Menschenverstand führt zu tautologischen Begründungen: „Racine est Racine.“ – „Es ist wie es ist.“ Oder anders formuliert: Die normative Kraft des Evidenten wird überführt in die Evidenz des Normativen. „Es ist wie es ist, und das ist gut so.“ Den Erklärungswert und den Erkenntnisgewinn der alten Kritik bestreitet Barthes unter diesen Voraussetzungen, läuft sie doch stets auf das Gewohnte und Bekannte hinaus. Sie folgt den Regeln der Wahrscheinlichkeit. Während die traditionelle Forderung nach Klarheit deutlich auf das allgemein Akzeptierte verweist, ist die Berufung auf Geschmack „eine bequeme Drehtür zwischen dem Schönen und dem Guten“.⁶ Darüber hinaus fungiert sie als Verbot der Rede, denn wenn das Schöne und Gute sich gegenseitig stützen und erklären, dann wird zugleich alles Deformierte als gefährlich ausgegrenzt. Die vielbeschworene Objektivität traditioneller Literaturwissenschaft schließlich reduziert sich, Barthes zufolge, auf die Gewißheiten des Wörterbuchs, auf die Kohärenz gängiger psychologischer Konzepte und eine meist vage bleibende Zuweisung von Gattungsstrukturen. (Hier erkennt Barthes durchaus noch Handlungsbedarf für die Literaturwissenschaft.) Aber während die vermeintlich objektive Wissenschaft mit Wahrscheinlichkeiten jongliert, nach dem gesunden Menschenverstand schießt und auf den Geschmack des Publikums spekuliert, zielt Roland Barthes mit seiner neuen Kritik auf Wahrheit. Am Ende von *Critique et vérité* (1966) beruft er sich auf die „Wahrheit der Schrift“ (KW: 91), „la vérité de l'écriture“.⁷

Die neue Kritik hat „das Werk selbst unter dem Gesichtspunkt seiner Konstituierung zu betrachten“ (KW: 52), wobei die Sprache als das eigentliche Material der Literatur ins Blickfeld rückt. Barthes begreift das literarische Wort weder als Instrument noch als Schmuck – die Funktion der Kunst ist es nicht mehr zu belehren und zu unterhalten –, sondern als „ein Zeichen und eine Wahrheit“ (KW: 66). Die literarischen Schöpfungen werden als in sich selbst bestehend betrachtet, unabhängig von bestimmten historischen Ereignissen und ohne Bezüge auf die Faktenußenwelt, weshalb Barthes eine immanente, unter strukturalistischen Gesichtspunkten verfahrenende Analyse ihrer Symbole fordert (vgl. KW: 52). Die *Nouvelle Critique* bringt damit aber den ‚Artisten als Statthalter‘ ins Spiel. Denn erst auf dem Weg über die These von der Autonomie der Kunst vermag Barthes zur gesellschaftspolitischen Relevanz der Literatur

⁶ Roland Barthes: *Kritik und Wahrheit* (1966). Frankfurt/M. 1967, S. 34 (im weiteren abgekürzt „KW“).

⁷ Roland Barthes: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Eric Marty. Paris 1993-95, Bd. II, S. 51 (im weiteren zitiert mit Band und Seitenzahl).

zu gelangen. In einer ‚verkehrten Welt‘ sind Ursache und Wirkung gegenüber traditionellen Konzepten verschoben, auch gegenüber dem der Autorenintention.

Mit dem Begriff der *écriture* bezeichnet Barthes die doppelte Funktion der Literatur in der Moderne: ihre poetische Kraft und ihr kritisches Potential. Die für die Schreibweise charakteristische Verbindung von Poesie und Kritik geht auf die „Revolution der Romantik“ (KW: 57) zurück, wie er einleitend zum Selbstverständnis der *Nouvelle Critique* ausführt. Der sich dem Literaten anverwandelt neue Kritiker begreift jede Deutung als eine Wahl. Jeder Interpret entscheidet sich für seine Lesart; deshalb ist es geboten, den eigenen Standort zu reflektieren. Was gegenüber der traditionellen Literaturwissenschaft als Mangel an Objektivität erscheinen könnte, erweist sich als Gewinn an Aufrichtigkeit und Transparenz. Darüber hinaus aber, und das ist entscheidend, ist die Subjektivität des Kritikers die notwendige Voraussetzung einer aktualisierenden, und das heißt für die Erkenntnis der eigenen Zeit relevanten Deutung der Literatur.

Nicht erst die Literatur, sondern die Sprache überhaupt ist bedeutungsgenerierend. Die Vielfalt der Lesarten eines Werkes liegt also in der Pluralität der Sprache begründet. Die Vieldeutigkeit erscheint hier als Überfluß: daß „es einem einzigen Menschen verschiedenartige Bedeutungen nahelegt“ (KW: 63), ein Werk also immer wieder neu gelesen werden kann, konstituiert seine Dauerhaftigkeit. „Der Kritiker verdoppelt die Bedeutung, er läßt über der ersten Sprache des Werkes eine zweite Sprache schweben, das heißt ein Netz von Zeichen.“ (KW: 76) Bei dieser Betrachtungsweise rücken Produzent und Rezipient auf eine Linie: die proklamierte Offenheit des Kunstwerks macht den Leser zum Komplizen des Autors. Von diesem Geschäft profitieren viele: „le texte de plaisir, c'est Babel heureuse“⁸

Für Roland Barthes ist die Kritik keine Übersetzung, etwa der Symbolbedeutung in eine buchstäbliche Bedeutung oder die Übersetzung in ein anderes Symbolsystem. Die Kritik ist vielmehr eine Paraphrase, wobei die Redeweise selbst dargestellt wird und nicht ihr Objekt. Das selbstreflexive Moment der *Nouvelle Critique* und der Fokus der Subjektivität gehören zum Grundbestand kritischer Literaturwissenschaft. Jedoch, so erläutert Barthes weiter, „das Subjektive ist keine individuelle Fülle, [...] sondern im Gegenteil eine Leere, die der Schriftsteller mit Wörtern einkreist, so daß jede Schreibweise, die nicht lügt, nicht die inneren Attribute des Subjekts bezeichnet, sondern seine Abwesenheit.“ (KW: 82) In einer Fußnote zu dieser Stelle weist Barthes auf die „Lehren von Dr. Lacan“ hin. Ich komme auf die Paradoxie der Selbstbestäti-

⁸ Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, S. 10.

gung durch Selbstverlust als Charakteristikum der Subjektivität mit dem Bild vom Nullpunkt des Schreibens später zurück.

Noch bevor Michel Foucault die Frage stellt *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) und der Bedeutung des Autors eine Absage erteilt – „Wen kümmert's, wer spricht?“ –, verkündet Roland Barthes *The Death of the Author*; dieser kleine Aufsatz erschien 1967 auf englisch, 1968 auf französisch. Als Abschied vom Subjekt, so meine These, ist dieser Essay nicht zu lesen. Bezogen auf *Sarrasine*, eine Novelle Balzacs, die er später einer detaillierten Strukturanalyse unterzieht, fragt auch Barthes, wer in diesem Text spricht und erläutert: „c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur“.⁹ Auch Barthes verabschiedet also den Autor als Person und wiederholt dabei seine Kritik am Biographismus traditioneller Literaturwissenschaft. Der Autor, insbesondere der moderne, ist nicht als Schöpfer seines Werkes in einem emphatischen Sinne zu betrachten – er ist kein Originalgenie –, sondern ein Effekt seines Textes: „le scripteur moderne naît en même temps que son texte“ (MA: 66). Dem literarischen Werk einen Autor zuzuweisen, bedeutet, die Offenheit des Werkes zu negieren; „c'est fermer l'écriture“ (MA: 68).¹⁰ Für Barthes konstituiert sich die Einheit des Textes nicht durch seinen Urheber, sondern durch seinen Adressaten: „la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.“ (MA: 69) Um der Zukunft der Literatur willen muß der Autor sterben. Als erster Leser seines Buches oder auch als Figur im eigenen Text – Barthes spricht an anderer Stelle von einem „Ich aus Papier“¹¹ – vermag er wiederzukehren. Die moderne Schreibweise, wie sie etwa durch Mallarmé, durch Valéry oder auch durch die Surrealisten vertreten wird, ist zwar stark entsubjektiviert, gerade dadurch aber wird die Subjektivität des Lesers in hohem Maße gefordert. Insofern kann Roland Barthes auf das Subjekt nicht verzichten.

Auch der Kritiker – und hier ist nicht nur der des Feuilletons gemeint – ist Leser, ein professioneller Leser. Er ist weder Schriftsteller noch bloß Schreiber, sondern ein „Bastard-Typus“, wie Barthes in einem frühen Essay erläutert. *Ecrivain et écrivain* (1963) ist als Selbstverständigungstext wichtig, da mit dieser Opposition ein Raum abgesteckt wird, den Barthes auf eine neue, durchaus produktive Weise für sich reklamiert. Während der Schriftsteller nur seine eigene Rede bearbeitet – er „ist ein Mensch, der das *Warum* der Welt radikal

⁹ Roland Barthes: *La mort de l'auteur* (1967/68). In: ders.: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984, S. 63-69. Hier: S. 64 (im weiteren abgekürzt „MA“).

¹⁰ „L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.“ (Ebd., S. 63)

¹¹ Roland Barthes: *De l'œuvre au texte* (1971). In: ders.: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984, S. 71-80. Hier: S. 77.

aufgehen läßt in einem *Wie schreiben*¹² –, steht der Schreiber im Dienste einer Weltanschauung oder Ideologie; er will lehren und erklären, überzeugen und bekennen. Für ihn ist das Wort ein Instrument, ein Vehikel seines Denkens. Seine Texte sind eindeutig, gut lesbar, ist doch Ziel seines Schreibens ein Engagement für bestimmte Inhalte. Der Schriftsteller hingegen, so Barthes, produziert in ihrer Selbstbezüglichkeit mehrdeutige Texte. Die Literatur ist ihm Zweck, das Wort nicht Transportmittel bestimmter Ideen, sondern Material. Seine Verantwortlichkeit entsteht durch die Form. Der Bastard-Typus des *écrivain-écrivain* ist der gesellschaftlich engagierte, intellektuelle Schriftsteller, den Barthes zum einen gegen den Vorwurf des Intellektualismus immunisieren und zum andern mit dem Versprechen künstlerischer Freiheit ausstatten will. Jeder bewegt sich heute zwischen beiden Postulaten, denn: „Wir wollen *etwas* schreiben, und gleichzeitig schreiben wir einfach.“ (SS: 52)

Das literarische Schreiben erweist seine Relevanz für die Literaturkritik im engeren Sinne ebenso wie für die Wissenschaft von den Zeichen, denn „die Literatur arbeitet in den Zwischenräumen der Wissenschaft“ (L: 27), wie Barthes in seiner Antrittsvorlesung für den eigens für ihn geschaffenen Lehrstuhl für Semiologie erläutert. Wollte er mit der *Nouvelle Critique* näher an die Literatur heran, so versucht er nun mit literarischen Mitteln, die Wissenschaft zu unterlaufen. Der Semiologe als Künstler spielt seine Rolle als „Joker des Wissens“ (L: 59); folgerichtig nennt Ottmar Ette in seiner großen Studie Roland Barthes einen „Nomaden der Wissenschaft“.¹³ Seinem ideologie- und gesellschaftskritischen Anspruch bleibt Barthes dabei treu; er ist das *Movens* seines Schreibens. Ausgehend von einer radikalen Sprachkritik – Barthes nennt die Sprache faschistisch, weil sie zum Sagen, d.h. zur Klassifikation, zur Ein- und Unterordnung zwingt (vgl. L: 19) – sieht er in der Literatur eine Möglichkeit, aus dem geschlossenen System der Sprache herauszukommen. „Unglücklicherweise besteht für die menschliche Rede kein Außerhalb; sie ist ein geschlossener Ort.“ (L: 21) Einzig möglicher, wenn auch immer nur vorübergehender Ausweg: die Literatur, denn hier kann es gelingen, „listig mit der Sprache umzugehen, sie zu überlisten“ (L: 23). Die Subversion äußert sich in einer „Arbeit des Verschiebens“. Dabei wird die Sprache nicht als Kommunikationsmittel, als Instrument für bestimmte Botschaften aufgefaßt, sondern als Bühne für das Spiel der Wörter. Dies ist Barthes zufolge der einzige machtentzogene Raum und begründet noch die Utopiefunktion der Literatur. Sie wird gebunden an eine „responsabilité de la forme“ (L: 24). In dem von Barthes vertretenen Bastard-Typus aus

¹² Roland Barthes: *Schriftsteller und Schreibender* (1963). In: ders.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt/M. 1969, S. 44-53. Hier: S. 46 (im weiteren abgekürzt „SS“).

¹³ Vgl. Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. 1998, S. 422.

Literat und Wissenschaftler bedingen sich die Möglichkeit künstlerischer Subversion und theoretischer Innovation ebenso wie die Notwendigkeit literarischer Arbeit die Theoriefähigkeit der Kritik befördert. Roland Barthes ist Grenzgänger aus Überzeugung. Das Verständnis von Wissenschaft hat sich seither verändert.

II. Vergleiche mit Walter Benjamin

Einige der Positionen Roland Barthes' weisen Ähnlichkeiten mit Positionen Walter Benjamins auf. Die Ähnlichkeiten reichen von einer akademischen Aussenseiterposition über eine Reihe thematischer Schwerpunkte und intellektueller Präferenzen bis hin zu einem späten, nachhaltigen Erfolg im Wissenschaftsbetrieb. Nicht oft wurden die beiden Autoren zueinander in Beziehung gesetzt;¹⁴ Barthes erwähnt Benjamin lediglich im Zusammenhang seiner Beschäftigung mit Brecht und dem epischen Theater.¹⁵ Besonders aufschlußreich dürfte ein Vergleich sein, der die Übergänge von Romantik, Moderne und Postmoderne ins Auge faßt. Als Schauplatz dieser Auseinandersetzung kann das Projekt kritischer Literaturwissenschaft angesehen werden.¹⁶ Daß die Kritik an der Tradition von Barthes und von Benjamin im Namen der Wahrheit geführt wird, mag überraschen. Eine postmoderne Lesart, die das spielerisch Un-

¹⁴ Vergleiche einzelner Aspekte liegen zwar vor (siehe: M.A. Abbas: *Photography/Writing/Postmodernism*. In: *The Minnesota Review* 23 (1984), S. 91-111; Andrew Benjamin: *The Decline of Art: Benjamin's aura*. In: *The Oxford Art Journal* 9/2 (1986), S. 30-35; John Stopford: *The Death of the Author (as Producer)*. In: *Philosophy and Rhetoric* 23 (1990), S. 184-191; Catherine Coquio: *Roland Barthes et Walter Benjamin: Image, Tautologie, Dialectique*. In: *Barthes après Barthes. Une actualité en question. Actes du Colloque International de Pau* (1990). Hg. von Catherine Coquio u. Régis Salado. Pau 1993). Vergleiche in einem größeren Rahmen stehen, soweit mir bekannt, noch aus. Detlev Schöttker erwähnt in seiner Studie *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins* (Frankfurt/M. 1999) Roland Barthes nicht.

¹⁵ „Walter Benjamin a bien analysé la portée du geste citationnel dans le théâtre épique [...]“, heißt es in Barthes' Vorwort zu *Mutter Courage* (1960), wobei sich Barthes auf einen Artikel Benjamins in *Théâtre populaire*, Nr. 26 bezieht: „La rupture est un des modes fondamentaux d'élaboration formelle.“ (Barthes, *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 899.)

¹⁶ Zu einem soziologisch orientierten und theoretisch fundierten Entwurf kritischer Literaturwissenschaft vgl. Peter Zima: *Kritische Literaturwissenschaft als Dialog*. In: ders.: *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1991, S. 364-407. Der von Zima zugrunde gelegte Dialogbegriff geht nicht nur auf Bachtin und Habermas zurück, sondern auch auf den Radikalen Konstruktivismus (vgl. ebd., S. 405). Zima situiert Barthes im Kontext semiotischer Modelle neben Umberto Eco und Algirdas J. Greimas (vgl. Roland Barthes' nietzscheanische Ästhetik des Signifikanten, ebd., S. 267-282). Benjamin wird neben Adorno der Kritischen Theorie zugeordnet (vgl. Walter Benjamins „Dialektik im Stillstand“, Eine Ästhetik des „Schocks“, ebd., S. 132-146).

verbindliche akzentuiert und eklektizistische Aspekte gegen echte Innovationsbemühungen ausspielt, wird durch meinen Vergleich enttäuscht.¹⁷ Der „permanenten Geburt der Moderne“, die Lyotard programmatisch faßt,¹⁸ entspricht die „ewige Wiederkehr des Neuen“, die Benjamin diagnostiziert. Mit Rekurs auf einen „esoterischen Begriff der Kritik“ soll ihr, wenn auch nur momentan, Einhalt geboten werden. Auch Barthes verfolgt eine ähnliche Strategie, die in seinem letzten Buch, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), besonders deutlich hervortritt.

In seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in der er sich vor allem auf den frühen Friedrich Schlegel und auf Novalis bezieht, stellt Walter Benjamin dar, daß „für die Romantiker [...] Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollen- dung“¹⁹ ist. Damit begründet er gegen ein konventionelles Verständnis die „Positivität romantischer Kunstkritik“,²⁰ die er für das geheime Zentrum der Romantischen Schule hält. Benjamin spricht von „esoterischem Hauptbegriff“. In der Kunstkritik werden für ihn Verständnis der Werke und Erkenntnis zusammengeführt; die ästhetische Reflexion verbindet Kunst und Wahrheit dabei unter dem Gesichtspunkt der Form. Auf eine Darstellung der „Idee der Kunst als absolutes Reflexionsmedium“, die Benjamin bei Schlegel skizzenhaft vorfindet und die er mit der frühromantischen Vorstellung der Ironie rekonstruiert, muß ich hier zwar verzichten,²¹ hervorheben möchte ich jedoch die Berührungs-

¹⁷ Vgl. Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.): *Wie zukünftig-vergangen ist das Moderne?* In: *Protomoderne: Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart*. Bielefeld 1996, S. 7-14.

¹⁸ Vgl. Jean-François Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Mit einer Einführung hg. von Peter Engelmann. Stuttgart 1990, S. 33-48. Hier: S. 45.

¹⁹ Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M. 1978, S. 63.

²⁰ Ebd., S. 62.

²¹ Vgl. Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M. 1987. Menninghaus stellt heraus, daß Benjamin mit dem Reflexionsbegriff sehr viel eher seine eigenen Vorstellungen als die der Romantiker entfaltet. „Denn die Umdeutung der Reflexion aus einer Gestalt mittelbaren und trennenden Denkens zu der Form ‚unmittelbaren‘ und ‚intuitiven Denkens‘ gehört in der von Benjamin reklamierten Form nicht zu den revolutionären Handstreichen der Romantiker im Felde der Terminologie.“ (ebd., S. 32) „Im Gegenteil: statt wie Benjamin das Ziel der Erkenntnis und ihr Mittel kurzschlüssig zu identifizieren, haben Fichte wie Schlegel und Novalis eher eine unüberbrückbare Kluft zwischen beiden gesehen.“ (ebd., S. 34) Menninghaus fragt nun, „welche Wünschelrute hat Benjamin, einer derart desolaten Textlage zum Trotz, auf die Spur einer herausragenden systematischen Bedeutung des romantischen Reflexionsbegriffs mit seinen ‚zwei Momenten‘ Unmittelbarkeit und Unendlichkeit geführt?“ (ebd., S. 41) und kommt zu dem Schluß: „Die Bahnen des Benjaminschen Zugriffs auf die romantische Reflexionstheorie sind in seiner selber

punkte mit Barthes' *Nouvelle Critique*: Zuerst die Konzentration auf das Werk, das nach immanenten Kriterien, die aus ihm selbst heraus zu entwickeln sind, interpretiert werden soll, wobei allerdings gerade kein geschlossener Gefügecharakter vorausgesetzt wird. Dann die Vorstellung, daß mit der Unerschöpflichkeit des Werkes nicht nur die Kritik als Methode seiner Vollendung begründet, sondern damit zugleich die Kritik in poetischer und theoretischer Hinsicht aufgewertet wird. Eine Realisierung des literarischen Werkes durch die Lektüre ist damit vorgezeichnet; für Barthes ist es ja der Leser, der dem Text Leben einhaucht, um es einmal in romantisierender Terminologie zu formulieren. Die Konzeption der Kritik als poetische Transformation – Novalis sprach von Übersetzung – ist außerdem der Auftakt zu einer Ästhetisierung der Wissenschaft, die bei Barthes einer wohlüberlegten Strategie folgt. Ob in seiner subversiven Schreibweise eine Analogie oder aber eine Gegenbewegung zur romantischen Ironie zu sehen ist, kann ich hier nicht entscheiden. Die Idee eines Kontinuums der Formen, das es für die Romantiker im Roman zu realisieren galt, ist zerbrochen. Die zu registrierenden Diskontinuitäten in der Moderne sind zwar als ein Echo darauf zu verstehen; so auch Barthes fragmentarische Schreibweise. Aber nach Abzug der idealistischen Implikationen der deutschen Romantik, denen Walter Benjamin durchaus noch folgt, bewegen wir uns heutzutage auf vollends ungesichertem Terrain. Ein „revolutionärer Messianismus“,²² den Benjamin in seiner Aneignung des romantischen Kunstbegriffs geltend machen will, ist der Notwendigkeit permanenter Subversion gewichen. Benjamins esoterisch fundierter Wahrheitsbegriff äußert sich beim späten Roland Barthes nur noch durch den Zufall.²³

Die Kritik, wie sie Benjamin versteht, macht sich „mit der Wahrheit, die sich im Werk verbirgt, solidarisch“, wie es in den Fragmenten zur Literaturkritik in den dreißiger Jahren heißt.²⁴ Wahrheits- und Sachgehalt durchdringen

Zugriffs auf die romantische Reflexionstheorie sind in seiner selber romantischen Sprachtheorie bereits weitgehend vorgeprägt“ (ebd., S. 42).

²² Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M. 1989, S. 25; vgl. auch Philippe Lacoue-Labarthe: *Introduction to Walter Benjamin's 'The Concept of Art Criticism in German Romanticism'*. In: *Studies in Romanticism* 31 (1992), S. 421-432. Hier: S. 427.

²³ Vgl. Carola Hilmes: *Die Wahrheit liegt im Detail. Aspekte einer Dialektik der ‚punctum‘-Theorie Roland Barthes'*. In: *Das Neue – Eine Denkfigur der Moderne*. Hg. von Maria Moog-Grünewald. Heidelberg 2000.

²⁴ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. VI, S. 178.

einander im Innern des Werkes.²⁵ Deshalb soll die Kritik einerseits parteiisch und polemisch, andererseits artistisch, d.h. mit der Kunst solidarisch sein, wie Benjamin in seinen *Dreizehn Thesen zur Kunstkritik* formuliert.²⁶ Dem echten Kritiker ist Kunstbegeisterung fremd. Entschieden wendet sich Benjamin gegen „die Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpferum, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß zu Hause.“²⁷ Benjamin spricht von einem „falsche[n] Universalismus der kulturhistorischen Methode“ und attackiert noch deshalb den „musealen Bildungsbegriff“.²⁸ Der Kritiker, so seine Forderung (These I), ist „Stratege im Literaturkampf“.²⁹ Benjamin sieht die Literaturgeschichte nicht als „Stoffgebiet der Historie“, sondern als „Organon der Geschichte“: „Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen“.³⁰

In Benjamins Konzept aktualisierender Kritik hat Jürgen Habermas zwei Aspekte unterschieden: die bewußtmachende und die rettende Kritik.³¹ Die erste bezeichnet die gesellschaftspolitischen Aspekte und meint die Ideologiekritik im engeren Sinne. Der zweite Aspekt ist ein ästhetischer in weiterem Sinne. Die Kunstkritik soll, den Ausführungen Benjamins im *Trauerspielbuch* zufolge, „das Schöne ins Medium des Wahren transponieren“.³² Die Wahrheit verbürgt die Kraft der Kunst (ist gleichsam deren geheimes Kraftzentrum) und dient zugleich der Kritik als Richtlinie. Die „rettende Kraft der zurückdenkenden Kritik“³³ ist eng mit Benjamins Begriff der Geschichte verbunden. Wäh-

²⁵ Vgl. ebd., S. 179. Siehe dazu: Uwe Steiner: „Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst“. *Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. Würzburg 1989.

²⁶ Walter Benjamin: *Einbahnstraße* (1928). Frankfurt/M. 1988, S. 51f.

²⁷ Walter Benjamin: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931). In: ders.: *Der Stratege im Literaturkampf*. Frankfurt/M. 1974, S. 7-14. Hier: S. 10.

²⁸ Ebd., S. 9 u. S. 12.

²⁹ Benjamin, *Einbahnstraße*, S. 51.

³⁰ Benjamin, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 14.

³¹ Jürgen Habermas: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*. In: *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstag von Walter Benjamin*. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt/M. 1972, S. 173-223. Habermas bezweifelt übrigens, daß es Benjamin gelingt, den historischen Materialismus zu verbinden mit einer „messianischen Theorie der Erfahrung“, wie er Benjamins Überlegungen zur „profanen Erleuchtung“ zusammenfassend nennt. Darauf kann ich hier ebensowenig eingehen wie auf Benjamins Wahrheitsbegriff und seine platonisierenden Elemente, die er im Begriff der Konstellation faßt und in seiner Lehre von der Ähnlichkeit erläutert.

³² Vgl. ebd., S. 197.

³³ Ebd., S. 186.

rend er bekanntlich im Rekurs auf Paul Klees Bild *Angelus Novus* Geschichte als Katastrophengeschichte beschreibt, dabei die Idee des Fortschritts als die ewige Wiederkehr der Katastrophe entlarvend, bietet er die rettende Kritik auf, um „das Neue am Immerwiedergleichen“ zu entdecken, d.h. die grundlegenden Innovationen innerhalb der Tradition herauszustellen, oder noch einmal anders formuliert: die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu erkennen und so der Gegenwärtigkeit inne zu werden. Ein solcher Sprung aus dem historischen Kontinuum ist revolutionärer Akt und Rettung zugleich. Sind Literatur und Kunst ihrerseits als solche Interferenzen zu sehen, avanciert auch die Kritik zu einer Magie der Unterbrechung. Mit Befremden verzeichnete Habermas die „merkwürdige Adaptierung der Marxschen Ideologiekritik“ durch Walter Benjamin.³⁴ Offensichtlich begreift aber dieser ebenso wie Roland Barthes das Geschäft der Interpretation selbst bereits als Akt der Veränderung; vielleicht die einzige, die dem Intellektuellen wirklich offen steht.³⁵ Eine produktive Aneignung der Konzeptionen Barthes' und Benjamins etwa im Hinblick auf eine künftige Kulturwissenschaft wären also dahingehend zu verstehen, in ideologiekritischer Absicht die literarisch-ästhetischen Aspekte zu stärken gegenüber historisch-anthropologischen.³⁶

Bohrer, der im Hinblick auf die Romantik den „Domestizierungsversuch des Ästhetischen durch philosophisch-historische Kategorien“ kritisiert und demgegenüber „die Elemente des *Phantastischen* und *Bösen*“ aufwertend ins Visier nimmt,³⁷ stellt heraus, daß Benjamins Darlegung des romantischen Begriffs der Kunst zur „Aufdeckung des poetischen Geistes im Kunstwerk selbst“ geführt hat.³⁸ „Die Wiederentdeckung der Romantik im Zeichen und Pathos einer romantischen Moderne beruht“, Bohrer zufolge, „auf zwei Säulen: einer theoretischen und einer imaginativen Neuwertung“,³⁹ näherhin auf dem Frühwerk Walter Benjamins und auf den Texten des französischen Surrealismus. Innerhalb dieser Konstellation erweist sich auch Roland Barthes als Zugehöriger einer „romantischen Moderne“,⁴⁰ der bereits Benjamin mit seinem melancholischen Blick auf die verlorene Ganzheitlichkeit angehört. Die Übergänge von Romantik, Moderne und Postmoderne, an deren Schnittpunkten das Werk von

³⁴ Vgl. ebd., S. 207.

³⁵ Vgl. hierzu auch: Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent* (1934). In: ders.: *Versuche über Brecht*. Frankfurt/M. 1966, S. 95-116.

³⁶ Vgl. hierzu: Karl Heinz Bohrer: *Die Negativität des Poetischen und das Positive der Institutionen*. In: *Merkur* 1 (1999), S. 1-14.

³⁷ Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, S. 18.

³⁸ Ebd., S. 32.

³⁹ Ebd., S. 24.

⁴⁰ Der inhaltlich präzisere ursprüngliche Titel der Habilitationsschrift von Ottmar Ette lautet *Roland Barthes. Ein Weg der Moderne in der Postmoderne* (Eichstätt 1995).

Benjamin und Barthes anzusiedeln ist, verdeutlicht die Janusköpfigkeit der Moderne. Ihr sind beide Autoren verpflichtet, was noch die Oppositionen und Paradoxien in ihrem Werk erklärt. Der Verzicht auf eine der Blickrichtungen gäbe die innere Gegensatzspannung preis.

Was einen Vergleich von Walter Benjamin mit Roland Barthes über inhaltliche Ähnlichkeiten und historische Bezüge hinaus legitimiert, ist die von beiden gestellte Frage nach einer Verknüpfung von Ästhetik und Geschichtsphilosophie, bei Barthes diskutiert als Verhältnis von Literatur und Geschichte einerseits, von Kritik und Wahrheit andererseits. Leitend für beide ist dabei die Rolle von Kunst und Literatur für eine kritische Zeitdiagnose ebenso wie für gesellschaftliche Veränderungen. Daß die Wahrnehmung der Welt in Kunst und Literatur nicht nur gespiegelt wird, sondern durch sie, insbesondere durch die neuen technischen Formen der Kunst – durch Fotografie und Film – verändert wird, hat Benjamin im *Kunstwerk-Aufsatz* dargelegt. Auch Barthes reflektiert die Historizität der Wahrnehmung; etwa die Abhängigkeit der Wahrnehmung eines Gesichts in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten im *Japan-Buch*. Systematisch erscheint das Problem bei ihm als Versuch einer Dynamisierung des Strukturalismus, worauf eingangs mit dem Zitat aus der „strukturalistischen Tätigkeit“ bereits hingewiesen wurde.⁴¹ Zentrum einer kritischen Literaturwissenschaft, wie sie Benjamin und Barthes verstehen, ist die ästhetische Reflexion, wobei die in ihr sich abzeichnende historische Veränderung ebenso wie ihre jeweils aktuelle Relevanz hervorzuheben sind. In dem Maße, wie Benjamin die „Literatur als Organon der Geschichte“ begreift, wird die Kritik zum Modell historischer Erfahrung. Mit seinem Konzept aktualisierender Kritik, einer selbstbezüglich-kritischen Lektüre, erweist sich auch Barthes als ‚Strategie im Literaturkampf‘, das dürfte durch meine Darstellung der *Nouvelle Critique* im ersten Teil deutlich geworden sein.⁴²

III. Roland Barthes' Standort

Abschließend möchte ich noch einmal auf Roland Barthes zurückkommen, genauer gesagt auf sein erstes Buch, *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Bereits hier werden viele der späteren Vorstellungen skizziert und in den Kontext einer

⁴¹ Vgl. Dieter Mettler: *Friedrich Schlegel – Walter Benjamin – Roland Barthes. Philosophische Begründungsversuche der Literaturkritik*. In: *Wirkendes Wort* 3 (1990), S. 422-434. Mettler, der sich auf die Darstellung Schlegels konzentriert, führt aus: „Sind poetische Schöpfung und theoretische Analyse beides Formen der *einen* strukturalistischen Tätigkeit, so spielt diese bei Barthes eine analoge Rolle wie bei Schlegel die Kunst als das absolute Kontinuum, in dem beide liegen.“ (ebd., S. 430)

⁴² Auf Differenzen der beiden Autoren kann ich hier nicht eingehen; die größte Entfernung zwischen Benjamin und Barthes dürfte wohl in der Sprachauffassung liegen.

Diagnose der Moderne gestellt. Für Barthes ist die Moderne dadurch gekennzeichnet, daß die einheitliche klassische Schreibweise zersplittert ist und die „gesamte Literatur von Flaubert bis heute“ zu einer „Problematik der Sprache“ wird,⁴³ wie er schreibt, einer Sprache, deren Gefangener der Mensch ist. Auf seine Eingangsfrage *Qu'est-ce que l'écriture?*, in der Jean-Paul Sartres berühmte Frage „Qu'est-ce que la littérature?“ (1947) nachklingt, antwortet Barthes: „Die Schreibweise bezeichnet genau den Kompromiß zwischen Freiheit und Erinnerung.“ (NL: 23) Zwischen der Sprache – gemeint ist die *langue* als System, der „allgemeingültige Zustand des Wortes“ (Blanchot) – und dem Stil, der individuellen Handschrift eines Autors, kennzeichnet die *écriture* einen neu geschaffenen Raum des Schreibens, das im Lesen fundiert ist und das einen der späten Moderne angemessenen Ort sozialen Engagements markiert. „Sprache und Stil sind blinde Kräfte, die Schreibweise ist ein Akt historischer Solidarität; Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise.“ (NL: 20f.) Aufgabe der Schreibweise des modernen Romans etwa ist es, „Maske zu zeigen und gleichzeitig mit dem Finger auf diese Maske zu zeigen“ (NL: 43), wie Barthes in *Le degré zéro de l'écriture* ausführt. Anders als bei Sartre, der das Engagement des Schriftstellers inhaltlich bestimmt, ist es bei Barthes in der Form, der Art und Weise des Schreibens verankert. Dadurch ergeben sich Ähnlichkeiten zur ästhetischen Theorie Adornos;⁴⁴ zum Thema *Engagement* (1962) schreibt er: „Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immer die Pistole auf die Brust setzt.“⁴⁵

Für Roland Barthes beginnt die Modernität mit der „Suche nach einer unmöglichen Literatur“ (NL: 47), und das heißt nicht nur, daß die Literatur der Zukunft noch geschrieben werden muß, sondern daß sie immer wieder neu geschrieben werden muß, denn der ständige Innovationsdruck führt zu einem raschen Altern der Avantgarde. Der gesellschaftlichen Indienstnahme kann sich die Literatur immer nur kurzfristig entziehen. Der Nullpunkt des Schreibens

⁴³ Vgl. Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur* (1953). Frankfurt/M. 1982, S. 9 (im weiteren abgekürzt „NL“).

⁴⁴ Dort heißt es: „Kunst hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt ist. Zum Sprechen bringen muß sie ihren latenten gesellschaftlichen Gehalt: in sich hineingehen, um über sich hinauszugehen. [...] Vermöge ihrer Form transzendiert sie das bloße und befangene Subjekt“ (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1981, S. 386.)

⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Engagement* (1962). In: ders.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt/M. 1976, S. 109-135. Adorno wird bei Barthes an keiner Stelle erwähnt.

bezeichnet einen solchen idealen Ort. Damals in den fünfziger Jahren sah Barthes eine solche neue Schreibweise unter anderem bei Camus, bei Blanchot und bei Robbe-Grillet am Werk. Entsprechend dem Bild vom Koordinatensystem, dessen Zeitpfeil von der Vergangenheit in die Zukunft weist und dessen literarische Wertungsskala von einem unteren in einen oberen Sektor reicht, nannte er sie neutral oder auch objektiv. Das führte im weiteren zu einigen Mißverständnissen.⁴⁶ Für Roland Barthes drückt sich darin lediglich die Hoffnung auf die Unschuld der Sprache aus, der Wunsch, die Literatur möge ihre Funktion einer „Utopie der Sprache“ (NL: 101) nicht verlieren. Trotz aller literarischen Neuerungen – und Barthes wird sich später selbst auf diesem Terrain versuchen – fällt seine Zeitdiagnose düster aus: „Die Modernität gibt mit der Vielfalt ihrer Schreibweisen die Sackgasse ihrer eigenen Geschichte zu erkennen.“ (NL: 72) Hinter diese Erkenntnis wird Barthes nicht zurückfallen; meiner Lektüre zufolge überschattet sie auch seine literarisch-ästhetischen Bemühungen einer Wiedergewinnung der Sinnlichkeit, wie sie sich etwa in der Figur des Körpers oder im Phänomen der Stimme abzeichnen. Was sich im Laufe der Zeit in seinen durchaus vielfältigen Studien immer deutlicher herauskristallisiert, ist eine entschieden vom Subjekt ausgehende Welterschließung. Dadurch verwandelt sich der Philosoph und Kritiker nicht zum Literaten, sondern seine gesellschaftskritische Philosophie nimmt literarische Formen an.⁴⁷ Das wird in seinem autobiographischen Buch ebenso deutlich wie in *Die helle Kammer*. „Dichterisch denken, ohne ein Dichter zu sein“, d.h. den Ausführungen Hannah Arendts über Walter Benjamin zufolge, die Sprache von der Dichtung her verstehen.⁴⁸ Damit ist auch Roland Barthes' Schreibweise charakterisiert. Eine Nivellierung von Literatur und Philosophie ist damit gerade nicht angestrebt. Denken und Schreiben werden noch deshalb streng auseinandergehalten, um sie im jeweiligen Text genau aufeinander beziehen zu können. Auch in dieser Hinsicht kommt der Romantik Vorbildfunktion zu.

In seiner Studie über *Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* hat Menninghaus zwar die „frühromantische

⁴⁶ Die deutsche Erstausgabe von *Le degré zéro de l'écriture* enthält auch Roland Barthes' Essay über Alain Robbe-Grillet, der den Titel *Objektive Literatur* trägt (Hamburg 1959). Vgl. hierzu auch: Maurice Blanchot: *Die Suche nach dem Nullpunkt*. In: ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Frankfurt/M. 1988, S. 274-285.

⁴⁷ Vgl. hierzu: *Literarische Formen der Philosophie*. Hg. von G. Gabriel und Chistiane Schildknecht, Stuttgart 1990; *Textualität und Philosophie: Philosophie und Literatur*. Hg. von Ludwig Nagl und Hugh J. Silverman, Wien/München 1994; *Philosophie in Literatur*. Hg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert, Frankfurt/M. 1996.

⁴⁸ Hannah Arendt: *Walter Benjamin, Bertolt Brecht*. Zwei Essays, München 1971, S. 7-62. Hier: S. 22.

Semantologie als Vorwegnahme Derridas“ gedeutet,⁴⁹ dann aber die gegenüber der Dekonstruktion Derridas avanciertere Position der Frühromantiker herausgestellt:

„Es fällt sogar schwer zu sehen, worin Derrida gegenüber den Frühromantikern etwas substantiell Neues zu bieten hat; leichter dagegen, worin er hinter ihnen zurückbleibt. Der umfassendere, facettenreiche Charakter des frühromantischen Denkens bringt es nämlich mit sich, daß die kritischen Wendungen gegen eine Metaphysik der selbstpräsentierten Identität nicht auf eine Negation von Identitätsphilosophie hinauslaufen, sondern sich eher als deren Rettung in einer extremen Anspannung verstehen. Die Figuren der *différance* supplementieren nicht nur, sondern *sind* an sich selbst wiederum eine Fassung von Identität, für die Romantiker letztlich die einzig haltbare: Identität als Effekt des Spiels der Differenz selbst.“⁵⁰

In diesem Sinne ist nicht nur Benjamin der Romantik verpflichtet, sondern auch Barthes, dessen kritisches Denken und Schreiben sich nicht als das schlechthin Andere präsentiert, sondern vielmehr das dem Individuum zustoßende Unverfügbare zum äußersten Punkt in der Erkenntnis seiner Identität macht. In seinem letzten Buch *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, das Biographie und Wissenschaft, eigene Betroffenheit und Verbindlichkeit zusammenbindet und dergestalt Kunst und Leben in kritischer Reflexion zusammenspannt, ist dieser Zusammenhang noch einmal ausdrücklich entfaltet.⁵¹ Jedoch bereits an anderer Stelle wird die Bedeutung der Subjektivität und die ihr inhärente Problematik herausgestellt.

Wollten viele Interpreten in seiner alphabetisch angelegten Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) eine entschiedene Verabschiedung des Ich erkennen, so sind hier doch auch gegenteilige Schreibstrategien am Werk. Es gilt gegenüber den fragmentarischen Eintragungen des Hauptteils die ihn einrahmenden Paratexte zu beachten, in denen deutliche Spuren des Ich verzeichnet sind: eine Zeichnung Roland Barthes' zu Beginn, das handschriftliche Motto als Leseanweisung, eine Danksagung an die Freunde, die traditionskritische Einleitung mit ihren Fotografien, die persönlichen und dokumentari-

⁴⁹ „Was Derrida in dekonstruierenden Lektüren vor allem Rousseaus, Freuds, Husserls und Saussures zu denken gegeben hat, hätte er den frühromantischen Texten teilweise schon im Modus einfacher Wiedergabe entnehmen können. Produktiv wird das Zusammendenken Derridas und der Frühromantiker vor allem durch folgenden Umstand: Derridas Sprache hat den von Benjamin markierten Figuren romantischer Semantologie eine maximale Zuspitzung verliehen. Und das heißt zumindest potentiell: eine *maximale Deutlichkeit* – die allerdings faktisch von der vielbeklagten Unverständlichkeit Derridas kaum zu trennen ist.“ (Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, S. 115)

⁵⁰ Ebd., S. 131.

⁵¹ Vgl. Dietrich Mathy: *Kunst & Leben: Nachgetragene Daten einer unabgeschlossenen Vorgeschichte. Aufsätze zur Kultur- und Zivilisationskritik*. Hamburg (Publ. in Vorb.).

schen Wert haben, wobei die Beziehung von Text und Bild besondere Beachtung verdient; schließlich das anatomische Bild, die Biographie, die Bibliographie 1942-1974 sowie die ‚Unterschrift‘, der noch ein Index, ein Siglenverzeichnis sowie eine Auflistung der Illustrationen und des Inhalts folgen; ganz am Ende dann die Frage „Und nun?“, „Et après?“ (III: 250). Diese Fragen sind nicht zuletzt an den Leser gerichtet, der selbstreflexive Impuls des Buches wird damit an ihn weitergegeben. Der Titel dieser Autobiographie spricht gar von einer doppelten Präsenz des Autors, nämlich als Subjekt und als Objekt des Schreiben: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Konventionell und subtil gleichermaßen wird dadurch die immanente Gegensatzspannung aufrecht erhalten. „Die alphabetische Ordnung löscht alles aus, verdrängt alle Herkunft.“ (RB: 161) Dieser Bruch aber wird von der Wiederaufnahme der Arbeit, vom Experiment mit neuen Ordnungsmustern begleitet. Roland Barthes präsentiert sich immer als ein anderer – damit bleibt er sich treu.

The Transfer of Cultural Values: From Walter Scott to Waugh and Jünger

I.

Most readers are convinced that Evelyn Waugh is a „period“ author, skillful at capturing the moods, idioms, and behaviors of a certain time and place, but less than interested in the forces of social action and unable to grasp the historical dimensions of narration and society. His novels are, many critics declare, confined to issues of personal psychology or to the relations inside small groups. A case in point might well be *A Handful of Dust*. It does indeed start from the personal and the autobiographical: a short frustrating marriage and a resentment-filled divorce. There are few characters in the novel and all of them are driven by personal, not to say selfish, motives. Nevertheless a closer look at this „intimate record“ reveals something else.

The most striking moment early in the narrative is the description of „Hetton Abbey“ and, inevitably, the relationship between this estate and its current owner, the aptly and pointedly named Tony Last. To the uninformed eye, the manor seems the very embodiment of lovingly and respectfully preserved century-old historical tradition. In fact, well in keeping with the pious clichés of the „invention of England“,¹ Hetton Abbey is a building that in all essential ways is no older than 70 years (at the time when the action is supposed to have taken place): a historical sham. Its neo-Gothic character is suggested with devastating wit by the narrator:

„But the general aspect and atmosphere of the place; the line of its battlement against the sky; the central clock tower where quarterly chimes disturbed all but the heaviest sleepers; the ecclesiastical gloom of the great hall, its ceiling groined and painted in diapers of red and gold, supported on shafts of polished granite with carved capitals, half-lit by day through lancet windows of armorial satined glass, at night by a vast gasolier of brass and wrought iron, wired now and fitted with twenty electric bulbs; the blasts of hot air that rose suddenly at one's feet, through grills of cast-iron trefoils from the antiquated heating apparatus below, the cavernous chill of the more remote corridors where, economizing in coke, he had the pipes shut off; the dining-hall with its hammer-beam roof and pitch-pine minstrels gallery; the bedrooms with their brass bedsteads, each with a frieze of Gothic

¹ Cf. *The Invention of Tradition*. Ed. by E. Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge, New York, 1983; Eric Hobsbawm: *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge, New York 1992. Cf. also Mark Girouard: *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*. New Haven, London 1981. The critical literature on this whole issue of „invention“ is, of course, by now enormous.

text, each named from Malory, Yseult, Elaine, Mordred and Merlin, Gawaine and Be-divere, Lancelot, Perceval, Tristram, Galahad, his own dressing room, Morgan le Fay, and Brenda's Guinevere, where the bed stood on a dais, its walls hung with tapestry, its fireplace like a tomb of the thirteenth century, from whose bay window one could count the spires of six churches – all these things with which he had grown up were a source of constant delight and exultation to Tony; things of tender memory and proud possession“²

Waugh makes it abundantly clear that we are dealing with a construct of the social imagination; the date of the invention is 1864, plumb in the middle of the Victorian Age; touching nostalgia and tacky tastelessness are inextricably interwoven. Even more significant is a historical fact barely alluded to by Waugh: that what had been „formerly one of the notable houses of the county“ was from its very beginning based on dispossession and displacement – as the name shows, Hetton Abbey was one of the ecclesiastical properties secularized by Henry VIII's arbitrary actions and bestowed upon one of his robber barons.³ Clearly Waugh inscribes himself in the tradition most eloquently articulated by Gilbert Keith Chesterton: demystifying the „age-old“ traditions and baring the realities of modernizing intentionality that the facades are hiding.

A Handful of Dust hinges upon Tony Last's desperate attempts to hold on to an illusion. The divorce negotiations with his adulterous wife which he had pursued apathetically are cut off with brutal decisiveness as soon as Tony feels that Hetton Abbey might find itself endangered. This, of course, is a key turning point in the novel: for Tony adultery, even the loss of a son, seem less important than his vital relationship to his (false) self. Later on, as he treks toward the Amazonian jungles, Tony continues his dreams:

„His thoughts were occupied with the City, the Shining, the Many Watered, the Bright Feathered, the Aromatic Jam. He had a clear picture of it in his mind. It was Gothic in character, all vanes and pinnacles, gargoyles, battlements, groining and tracery, pavilions and terraces, transfigured Hetton, pennons and banners floating on the sweet breeze, everything luminous and translucent; a coral citadel crowning a green hill top sewn with daisies among groves and streams; a tapestry landscape filled with heraldic and fabulous animals and symmetrical, disproportionate blossom.“ (p. 222)

Needless to say, instead of finding this utopian spot (Hetton in the absolute, as it were), Tony ends up (at least in one of the two variant conclusions of the novel) in the trap of tedious and repetitious Victorian reading: Dickens' dark comedy as a substitute for tragedy (this is also an analogy to Waugh's own writing strategies).

² Evelyn Waugh: *A Handful of Dust* (1934). Boston 1962, pp. 13-14.

³ A recent study of the matter is Eamon Duffy: *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c.1400-c.1580*. New Haven/CT 1992.

In this symbolic and ideological context Tony Last's grievous sin ought to be plain to the reader, according to Waugh's evolving philosophy of history. Tony has identified the continuity and stability of values with their incorporation in transitory physical objects. He has proved unable to *transfer values*. He has overlooked the absolute and spiritual quality of values and their power to migrate in different historical products and to find alternative embodiments, while preserving their own beneficial energies. History passes, it also returns. Circumstances vary, but values are constant, even when they are not glued to ephemeral physical objects or environments.

The point of my explanation is simply that in its „deep-structure“ even *A Handful of Dust* (and *a fortiori*, as we shall see, other novels by Waugh) attaches itself to the mode of the historical novel, which is only in a very qualified way the descendant of the epic, as Lukács would have us believe.⁴ Rather, as emerging from Walter Scott's pen, the early 19th century historical novel was a philosophical disquisition on how historical progress could be handled in a humane and painless manner. The Scottian historical novel was an anti-revolutionary instrument used to reconcile progress and stability.

Before offering a few examples of the way in which historical novelists proceed, a brief observation may be useful. There is, in any kind of narrative fiction, „always already“ a dimension of the historical. It is impossible to write without a certain distantiation from the events narrated. Every „contemporary“ narrative already belongs to the past by the time it is composed and read. Dos Passos' trilogy *U.S.A.*, as well as many of Steinbeck's novels can be read now only as historical novels, and for many an American reader the temporal distance between *Middlemarch* and *Romola* appears negligible. Therefore I have to agree with Paul Hamilton⁵ when he says that a chief difference between modernity and the post-modern is the attitude toward the historical past: an assumed fixity (which we are able to know) in the first case and a playful motility in the latter. Burckhardt's celebrated „the state as a work of art“ (the title of his first chapter in *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860) might as well be read as „the historical past as a work of art“. In the 19th century many novelists (not least Flaubert in *Salammbô*) tried to live up to this principle. Not so the historical novelists (fewer but more substantial) who chose to walk in the steps of Walter Scott.

⁴ Cf. George Lukács: *Der historische Roman*. Berlin 1955.

⁵ Cf. Paul Hamilton: *Historicism*. London 1996, p. 4.

II.

When Sir Walter moved from narrative poetry to prose fiction, his first and fundamental book, *Waverley*, tackled head on the issue of his home country, Scotland, caught in the dilemma of identity and imitation. Already in the 17th century, but then much more dramatically and stringently in the 18th century, Scotland was faced with the option of joining the advancing direction of its overwhelmingly stronger Southern neighbor, England, or (on the contrary) trying to preserve its independence and its specific, traditional characteristics and way of life.

In the *first* case there were many advantages: a higher standard of living, a more open and broader horizon in the nation's positioning toward the world, increased possibilities for individual accomplishment, much more freedom of action, choice, and thought for each human person. There were clear disadvantages also: the merging into a vaster, but less structured community, the loss of the warmth and security provided by the multiple bonds of soil, blood, local community, the breaking of ties to the past, the gradual (perhaps irretrievable) loss of „soul“ and „charm“.

The *second* option provided exactly the opposite. Scotland could maintain its pride and its identity, it could preserve continuity and an autonomous self, but it would by the same token doom itself to fixity and cut itself off from the multiple connections and possibilities of entering a network of world-wide values and growth. How does one negotiate progress? This was the question that preoccupied many Scottish intellectuals, and certainly Walter Scott while he was writing *Waverley* and the chain of novels connected with it.

Scott was not willing to accept entirely and in an unqualified way either the first or the second of these two main possibilities as commonly defined. Rather he was working hard to find some *intermediate* answer in which somehow the best offered in each of the two options could be made to collaborate or even merge. In the novel *Waverley* we are faced with nothing short of a *Bildungsroman*, a novel of educational development, in which (the year is 1745, when the second of the major anti-English revolts in Scotland occurs) a naive young man is faced with several offers for his future development. Significantly he has several „alternative“ parents or fathers; he will have to choose among these and thus partially decide his own future. Likewise he has several possibilities as to his marriage; again, his choice will determine not only his own future, but also (to some extent) the outcome of the military-political campaign engaged for the fate of Scotland. Young Waverley is thus constrained to make decisions about his past, as well as on his future. His genealogical and matrimonial choices are

ultimately value options and psychological orientations that will shape the historical course of the society to which the young man belongs.

After much hesitation, some suffering, and some genuine peril, Edward reaches a happy solution. He will marry Rose Bradwardine – i.e. the daughter of a nobleman who is contendedly integrated in the new (Hanoverian) socio-economic order while preserving at least the outward trappings of his traditional mode of life (not without some comic features) precisely by imitating what has now become an artificial „tradition“. He will reject the reactionary/revolutionary paradigm embodied by Fergus and Flora MacIvor (with their vassals) and the dark, archaic structures it implies. He will become the „general inheritor“ in as far as he will bring together both Everard and Richard Waverley’s ownership, Phillip Talbot and Cosmo Bradwardine, not rejecting either the „southern“ or the „northern“ branches of his ancestry.

Significantly, throughout the series of adventures that lead to these outcomes, Edward Waverley will remain one of the most passive characters in the book, honorable and courageous, but devoid of initiative and (often) of a complete grasp of the events that tend to overwhelm him.

This scenario is repeated tirelessly in other novels from different angles. In *Rob Roy* young Frank Osbaldistone, reared in an environment of commerce and rationality, finds himself cast into a world of archaic violence, instinctual cruelty, and reckless individualist illegality (not only the MacGregors, but also Frank’s Scottish family). „Intermediate“ figures such as Bailie Nicol Jarvie and his female cousin (and future wife) Die Vernon help Frank find his way and ultimately become the inheritor of both rationality and sensibility (he gains not only a Scottish manor, but also a Roman Catholic wife), much as had been the case of Edward Waverley. In *Old Mortality* the young moderate Presbyterian Henry Morton and his graceful and civilized rival Lord Evandale together with Edith Bellenden stand for the Scottian solution of „middlingness“ and civilized reconciliation, against the cruel extremism of Lord Claverhouse, the royalist commander, and the gloomy fanaticism of the Scottish Covenanters, both of which are doomed in the long run, according to Walter Scott. Likewise in a quasi-contemporary novel such as *The Antiquary* genealogy and the rediscovery of sunken treasure provide the thematic thread; the thoroughly modern Major Neville („Lovel“) turns out to be the true heir of the Gothic and mysterious House of Glenallan. In a slightly more indirect manner *Ivanhoe* deals with a similar matter: how to combine the incoming order of the Norman Conquest with the tenacious opposition of the Anglo-Saxon indigenous remnant. (Cooper was to investigate this dilemma on a wider canvass: Amerindian Native values and ethnicities versus European immigrants and their progressive modernity). Perhaps the best example is that of *Redgauntlet* where the victory of the new

rational and modernizing order is plain to see and widely accepted. There also we have to do with a highly passive hero, Darsie Latimer, who is the prize of this high-stakes game.

It is worth mentioning that in most of these and other novels by Walter Scott two features recur. One is the resourceful strength and intelligence of young women such as Rose Bradwardine in *Waverley*, Diana Vernon in *Rob Roy* or „Greenmantle“ (Lilias) in *Redgauntlet*. It is figures like these who are the movers and shakers, it is these feminine characters who fully understand what is going on behind the scenes, and it is they who will shape in decisive ways the future.

The second recurring feature is that (as Waugh was to notice shrewdly in his novels, and as scholars, limping behind as usual, were to theorize somewhat later) the past (with all its „genuinely organic“ pretensions) is being manipulated and willfully constructed. Thus in *Waverley* much as the reader no less than Edward Waverley (a splendid surface-observer) are convinced that they have stepped into a deeply libidinal subconscious world of chthonic antiquity (the Scottish Highlands), they have to admit after a while that cold, calculating reason directs and commands this world: Flora McIvor knows exactly what she is doing, she invents or reinvents tradition in order to achieve power purposes of her own. Likewise in *Rob Roy* the gross stupidity of the Osbaldistone cousins has an underpinning in the razor-sharp intellectual precision of their „unusual“ kin Rashleigh and the equally subtle and precise counter-thrusts of their other kin, Diana. In *Redgauntlet* the struggle is only apparently driven by anger and nostalgic hope. Herries of Birrenswork, as well as those that he would yoke to his cause have canny material motives of power and wealth backing up their sentiments. Meanwhile the battle is fought and lost in the mind and soul of the ageing „Bonnie Prince Charlie“: the fact that he decides to remain loyal to his unwed mistress shows that he has reached the point where sense gratification or quasi-familial aims prevail over political ambition. In an age of analytical and empirical mind-sets, he is doomed. The solution is once again a displacement of inheritance: Darsie „becomes“ Redgauntlet, the rational Alan Fairford marries „Greenmantle“, and together thereby indicate the way in which the values of the past can be truly saved and preserved.

III.

These novels were trying to explain a proposition in the philosophy of history: namely, that values can be preserved also in ways *different* from the most obvious and visible ones. Values can be *detached* from their physical supports: from buildings and tools, from habits and dress codes, from social structures

and norms; they can *migrate* into alternative forms and bodies of social production, even find other idioms, expressions, and contexts, while nevertheless preserving their own essence. Alienation can and ought to be turned around – thus becoming a beneficent force. Continuity does not have to confine itself to fixed or rigid stability; gradual reform, change of articulation are equally good as stabilizing factors.

The overwhelming success of this newly invented genre throughout Europe, North America and, later, even outside Europe, is well documented. It literally changed reading habits and the taste priorities for almost a century and a half. How do we explain this enormous attraction? The truth is that if we look at Scott's immediate followers – James Fenimore Cooper, the Balzac of *Les Chouans* (1829), some of the German Romantics (Achim von Arnim, Willibald Alexis and others), the Pushkin of *Kapitanskaya Dochka*, perhaps the Manzoni of *The Betrothed* – we find that they are intensely concentrated on the same set of options and propositions as Scott. The onslaught of modernization (a process that had gathered momentum for several centuries, since the ages of artistic Renaissance, religious Reform, and geographical Exploration) became suddenly tangible as a result of the coincidence of several otherwise separate events: the English industrial revolution, the perception of an inevitable spread of democracy through the French and other sociopolitical upheavals, an apprehension of military „world wars“, demographic mobility, the general speeding up of life. Such matters are the very substance of Goethe's life-long meditations (in *Wilhelm Meister*, in *Faust*, and elsewhere)⁶. His contemporary Germaine de Staël may be taken as one example among many of French intellectuals who were passionately and genuinely liberal, but who nevertheless were disgusted by the ugly violence of the French Revolution and by the dictatorial methods of its Bonapartist follow-up. Madame de Staël saw history as a process of unfolding and recuperation at the same time: the two activities were, for her, complementary, rather than opposite. (In this respect *De l'Allemagne* might be even more eloquent than her more immediately political writings or than her novels. Indeed, Madame de Staël tries to convince us there that the great attraction of German literature is the way in which its originalities point back to fundamental, age-old values of *any* literature, of literature in its essence.)

It ought to be said that although the early 19th century was a time when these matters were intensely scrutinized (in an almost obsessive manner!) the core of the issue (how does the human psyche deal with historical progress?)

⁶ Virgil Nemoianu: *Absorbing Modernization: the Dilemmas of Progress in the Novels of Walter Scott and in „Faust II“*. In: *Interpreting Goethe's „Faust“ Today*. Ed. by Jane K. Brown, Meredith Lee and Thomas Saine. Columbia/S.C. 1994, pp.1-16.

how do human structures respond to historical change?) is itself a *constant* of literary discourses, from the earliest written records to our own day. Aeschylus' *Oresteia*, the epic of *Gilgamesh*, sundry Biblical books, – all hinge upon the issue of change, with its joys and its agonies. After what I would call the explosion of the early 19th century⁷ this concern is deepened and diversified. The matter of transfer (selective or comprehensive?) becomes rather obsessive for writers such as Proust, Musil, Jünger, Pasternak, Faulkner, Claudel, and many others. Significantly, most of the major authors of prose and poetry in the 19th and 20th centuries felt compelled to write something in the mode of „historical fiction“ even when this was not their main field of interest. George Eliot, Dickens and Thackeray fall into this category, Flaubert and Tolstoy also, Tennyson and Browning, Virginia Woolf and Willa Cather, Márquez, Fuentes and Vargas Llosa likewise, to mention just a very few.

Evelyn Waugh, to return to him, is not an exception. Despite his intense dislike of Walter Scott he can be considered one of his worthy followers.⁸

IV.

In one of Waugh's two masterpieces, the trilogy *Sword of Honour* (which ought to be considered a historical novel, even though it was written and published so close to the events – published 1952-1961, i.e. a mere 10-15 years from the events narrated – as to enjoy the reception of a piece of contemporary literature), a key theme is the contrast between the main character, Guy Crouchback, and his father. Guy displays the genuine and, indeed, highly honorable desire to live up to the character of the Christian knight which had been fully achieved by more than one of his ancestors. He stands in contrast to his father Gervase, who in a humble and unselfconscious way, with complete lack of ostentation, actually achieves with some „desinvolture“ what his son ploddingly fails to accomplish. For Gervase, his Catholic faith is part of his own lifeblood, it is organic and spontaneous, it is taken for granted and utterly natural. Upon his death (SW III, 71-91) the whole family, but particularly his son, are astonished to see how widely Gervase had been beloved in the most differ-

⁷ Paul Johnson: *The Birth of the Modern. World Society 1815-1830*. New York 1991. Perhaps it is pointless to enumerate here a spate of titles that generally follow the tradition of Max Weber and that make somewhat similar points in different variants.

⁸ *Sword of Honour* is formed out of three separate volumes: *Men at Arms* (1952). Boston, Toronto 1979; *Officers and Gentlemen* (1955). Boston, Toronto 1979; *The End of the Battle* (1961). Boston, Toronto 1979. These will be cited in the text as „SW“ with volume and page number. One good example of Waugh's barbs directed against a „Scottianized“ Scotland is in SW, II, pp. 57-125 where some passages are a direct and cruel parody of Scott's *The Antiquary*.

ent circles of society and how much serenity and contentedness he had been able to spread around him. On a smaller scale, the son is flabbergasted when his father, in a small seacoast town interacts without a trace of self-consciousness with the slightly lower-middle-class, but utterly decent and humane Major Tickeridge of the Halberdiers and solves in a few minutes evening entertainment, easily and without any deliberate effort, the matter of suitable military employment that Guy had pursued doggedly and without success for many weeks now. (SW I, 42-48)

Guy, to whom his father has managed to transmit his beliefs, comes through as a very honest and committed Catholic, except that for him the Church is but a rational set of propositions that he follows truly and loyally; he has not turned it into a spontaneous part of his own soul and body, rather it remains a matter of intense willing and of duty. This is not the place to complicate matters by bringing up the theological issue of divine grace, which of course *had* been much on Waugh's mind.⁹

From the point of view of „transfer of values“ the trilogy is relevant in two main ways (besides many smaller and, let us add, highly amusing, ironic ways). Thus most of the first volume is built upon the comic contrast between Guy Crouchback and his impishly satirized colleague Apthorpe, a would-be guardian of the „Halberdier“ traditions, childishly ambitious and ready to exaggerate reality in order to present himself as a kind of noble warrior: a grosser and more vulgar version of Crouchback's own efforts. The ultimate humiliation is the enormous distortion that the line of inheritance and descent will have to suffer. The Crouchback family (with all its proud and noble past and lineage) is extinct by the end of the trilogy. The inheritor is (in sharp contrast to Sir Walter Scott's inheritors or as a mockery thereof) the scion of Virginia's amorous fling

⁹ Thomas Prufer: *The Death of Charm and the Advent of Grace*. In: *Communio* 10 (Fall 1983), pp. 281-291; Rodney Delsanta, Mario D'Avanzo: *Truth and Beauty in „Brideshead Revisited“*. In: *Modern Fiction Studies* 11 (1965/66), p. 142ff.; Susan Auty: *Language and Charm in „Brideshead Revisited“*. In: *Dutch Quarterly Review* 6 (Autumn 1976), pp. 291-303; Jeffrey Heath: *The Picturesque Prison. Evelyn Waugh and His Writing*. Kingston, Montreal 1982, pp. 172-173, 179, 182; Jean-Louis Chevalier: *Arcadian Minutiae: Notes on „Brideshead Revisited“*. In: *Evelyn Waugh. New Directions*. Ed. by Alain Blayac. New York 1992, pp. 35-61; Giovanni Cecchia: *Waugh controcorrente. Avventure e problemi di un enfant terrible*. Torino 1970, pp. 226-229 is good on the issue of Waugh's historical consciousness: from Vico to Eliot and Spengler. In terms of the text itself see the all-important letter of Crouchback Senior (SW III, 8-9) and his son's subsequent repeated musings on it. The bogus figure of Clare Ivor in vol. II (who seems the perfect knightly dandy and proves to be nothing short of a coward) and, at the other extreme Apthorpe, the vulgarized caricature of the main character himself should also be mentioned here.

with the contemptible Trimmer (SW III, 45-51, 165-196, 247-265). In a gesture of supreme humiliation (one may wonder whether in terms of theological ethics this is not the *chief* vindication of Guy Crouchback, his reason for salvation) Guy accepts the child as his own: it will be the inheritor of Britain's aristocratic splendor.¹⁰

We can describe the episodes evoked above as constituting together transfer by constriction (much as Guy's father Gervase, had serenely renounced his properties and had confined himself to two dingy hotel rooms). There in another transfer however, more broadly historical (and, in a way, standing in symmetrical contrast to the previous one), a transfer by expansion. This has to do with the „motley society“¹¹. From being a phenomenon that was arguably limited in geographical space and in historical time, as in *Vile Bodies* for instance, this mode of randomized and chaotic human intercourse now takes on planetary proportions. The „motley society“ with its weak epistemology and breakdown of ethical values, hierarchies and human distinctions embraces now the *whole* of society, with its upper, middle and lower reaches. More ominously, it spreads over many continents: Western Asia, Northern Africa, North America, the Oceans, Europe in its entirety. What had been merely the seeds of chaos have grown and expanded over the whole world; they have created an environment in which destruction has now become normal human behavior. This is transfer by expansion. Walter Scott's sunny and hope-filled narrative closures have become, in the hands of Waugh, dark and hopeless.

To confirm this opinion we can quickly look at other works by Evelyn Waugh. His two „African“ novels, *Black Mischief* and *Scoop* are, at bottom, historical meditations on the analogy between forms of barbarity: the spontaneous-archaic one, and the contrived and sophisticated one of „advanced“ societies. When contemporary ultra-sensitivity shudders in the face of Waugh's blunt formulations and of his apparent „racist Eurocentrism“, it tends to lose sight of the author's real point: that any society in which the values of religious rationality and cultural humanism are lost cannot claim exemplary status or even survival. In this Waugh may well be deemed wrong, but he deserves to be judged and sentenced on the basis of his actual sayings, not of views attributed to him after the fact and that remained for him secondary at most.

¹⁰ See however the more optimistic comments of Jeffrey Heath: *The Picturesque Prison*, pp. 247, 254-256.

¹¹ See Virgil Nemoianu: *Theory of the Secondary*. Baltimore 1989, pp. 113-132, and, perhaps in more detail in Virgil Nemoianu: *Evelyn Waugh and the Motley Society*. In: *Clio* 12 (1984), pp. 233-243. Also Virgil Nemoianu: *Following the Classics: Layers of Stylistic Mimesis*. In: *Mimesis in Contemporary Theory*. Ed. by Mihai Sparioso. Amsterdam, Philadelphia 1984, pp. 201-216.

Similar arguments can be recognized in some of Waugh's non-fictional works. Thus *Edmund Campion* (1935) ostensibly describes the dreadful fate of a young Jesuit apologist and proselytizer during the reign of Elizabeth I. The distorted judicial process and the horrifying physical torture of which this brave Catholic militant was a victim correspond very closely to the contemporary Moscow Stalinist show-trials and thus suggest to the reader meaningful continuities in the tradition of inhumanity and of persecution always perpetrated in the name of progressive ideals. Even more obviously, *Robbery under Law* (1939) the subtitle of which speaks about „an object lesson“ uses the socialist measures of the 1930s Mexican governments (specifically the nationalization of the oil industry and agrarian reform) as cautionary lessons for measures taken by Keynes-inspired American and British administrations and indeed as a paradigm for the procedures of any socialist-type regime, anywhere in the world and at any time. This may be said to be Waugh's greatest „counter-revolutionary“ book: the model of how historical change must *not* happen, the counter-model to *Brideshead Revisited* or to *Sword of Honour. Helena* (1950), Waugh's only overtly historical novel, uses freely language and behavior borrowed from the social environment of the „bright young things“ and of the decadent upper classes of Western Europe as a clear parallel to a decaying Roman Empire in which (again, a clear identification from Waugh's point of view) Christianity remains the only substantial hope.

V.

Probably the most meticulous analysis (one bordering on the ruthless) is provided in *Brideshead Revisited* (1945). There the century-old palace, with its Baroque splendor, the deeply-preserved faith of its masters, the high station of its inhabitants combine to provide an image of the earthly paradise. This image is fully emblemized in the superhuman beauty, charm and self-confidence of Sebastian Flyte, a portrait of Adamic innocence and perfection. Waugh, who states at one conspicuous point that „My theme is memory“¹², pursues meticulously the matter of how the passing of time *ruins* this „perfect“ construct: what temporality can do to it, how the different characters respond to the relentlessness of change, how much can be saved and other related issues.

Lady Marchmain (perhaps the most unrelentingly Catholic character of the novel), mother of four and sister of three brothers who perished in World War I: „that grim mask which, in *Brideshead*, overlaid the gracious features of his father's family; this was a man of the woods and caves, a hunter, a

¹² Evelyn Waugh: *Brideshead Revisited* (1944). Boston 1973, p. 225. Hereafter in the text as „BR“ with page reference to this edition.

judge of the tribal council, a repository of the harsh traditions of a people at war with their environment“. These „archaic lines“, Ryder muses, belong to men who „must die... they were the aborigines, vermin by right of law, to be shot off at leisure so that things might be safe for the travelling salesman...“ (BR, 138-139). She comes to stand in her dark, all-suffering and doubt-free way for the continuity and firmness of Faith. However, Lord Marchmain, her husband, is separated from her *precisely* because the unity of immanence and transcendence that she idealizes and aspires to has proved to be impossible. He represents the „other half“: beauty and sensual gratification, i.e. the half that somehow escapes his lawful wife. Lady Marchmain is, one might say, the feminine Jehovah, unyielding and demanding, with whom the average sensual human being is forever wrestling („when people wanted to hate God, they hated Mummy“ Cordelia says, BR, 221).

These incipient tensions are soon exponentially increased inside the younger generation, which centrifugally separates itself from the kind of physical/spiritual unity provided by the aesthetic middle-ground of the Brideshead estate with its abundant and victorious accomplishments (the paradisiacal condition inside history). Cordelia, the youngest sister takes religious vows and becomes a nun; in so doing she admits that the yearned-for synthesis of the older generation is impossible. Stiff and stolid, „Bridey“, the oldest brother, is absorbed or reabsorbed into a bourgeois ethos and way of life, through his marriage, no less than through his inherently philistine mentality. Both these siblings only apparently follow the „straight and narrow“ rearing principles of their mother. They do not rebel, but upon a closer look they follow quietly their own and different paths.

The two „adversarial“ middle siblings, Julia and Sebastian, are (in an almost geometrical order) opposed to the obedient ones. Julia marries a divorced man, outside her Faith and class (the ambitious Canadian adventurer Rex Mottram), shows a weak allegiance to her mother's religion, engages in adultery, seems ready to divorce and remarry in a care-free manner. Sebastian is a reluctant and mechanical observer of religious obligations, an alcoholic fundamentally (though not visibly) unhappy with himself, a patently unsocial and (almost deliberately) dysfunctional individual, an increasingly marginalized or self-marginalizing person who ends up in the lowest reaches of society: homeless, helpless, sick. (He is undoubtedly the most Dostoyevskian character ever penned by Waugh.) Nevertheless, we see both Sebastian and Julia returning with full commitment to the beliefs that their mother had tried to inculcate in them. Sebastian becomes the servant and hanger-on of a monastery, gaining a kind of saintliness almost, certainly a proximity to God. („I've seen others like him and I believe they are very near and dear to God,“ Cordelia says, explaining in

some detail the present and the likely future of Sebastian to Ryder, BR, 307-309) Julia decides that it is impossible for her to divorce and to marry the man she loves; she will choose a life of chastity and service, even though earthly happiness may elude her for ever. They both divest themselves of charm, success, of terrestrial happiness and prominent visibility in order to become worthy of Grace.

Charles Ryder, an utterly unreligious individual at the beginning of the novel, and throughout it, converts to Catholicism by the time World War II is on. In the broadest sense, *Brideshead Revisited* might be said to be a novel about the conversion and redemption of Ryder. The terrestrial paradise of Brideshead collapses under the reader's eyes. The castle is ruined, the family dead and scattered; of four members of the younger generation, not a single one engenders off-spring. The model is anti-Romantic: Waugh is not seeking for a „Paradise regained“, but rather describes why and how the terrestrial paradise must disappear. What survives is described on the one hand in the „epilogue“ when Jermaiah's „Quomodo sedet sola civitas“ is seen defeated:

„Something quite remote from anything the builders intended has come out of their work, and out of the fierce little human tragedy in which I played; something none of us thought about at the time: a small red flame – a beaten-copper lamp of deplorable design, relit before the beaten-copper doors of a tabernacle; the flame which the old knights saw from their tombs, which they saw put out; that flame burns again for other soldiers, far from home, farther, in heart, than Acre or Jerusalem. It could not have been lit for the builders and the tragedians, and there I found it this morning, burning anew among the old stones.“ (BR, 351)

The light in the chapel is but the icon of the survivors' faith: the destiny of the four children, but more powerfully the majestic victory gained by Catholicism through the death-bed conversion of the Byronic Lord Marchmain. Lady Marchmain's husband, her children are all versions (male or female, young or old) of the „prodigal son“. At bottom, the book as a whole narrates a victory of vast proportions for Lady Marchmain, even though she does not live to know it and probably would not even have recognized it as such had she seen it.

„Mummy carrying my sin with her to church, bowed under it and the black lace veil, in the chapel; slipping out with it in London before the fires were lit; taking it with her through the empty streets, where the milkman's ponies stood with their forefeet on the pavement; Mummy dying with my sin eating at her, more cruelly than her own deadly illness.

Mummy dying with it; Christ dying with it, nailed hand and foot; hanging over the bed in the night-nursery; hanging year after year in the dark little study at Farm Street with the shining oilcloth; hanging in the dark church where only the old charwoman raises the dust and one candle burns; hanging at noon, high among the crowds and the soldiers; no comfort except a sponge of vinegar and the words of a thief; hanging for ever; never the cool sepulchre and the grave clothes spread on the stone slab, never the

oil and spices in the dark cave; always the midday sun and the dice clicking for the seamless coat.

Never the shelter of the cave or of the castle walls. Outcast in the desolate spaces where the hyenas roam at night and the rubbish heaps smoke in the daylight. No way back; the gates barred; all the saints and angels posted along the walls. Nothing but bare stone and dust and the smouldering dumps. Thrown away, scrapped, rotting down; the old man with lupus and the forked stick who limps out at nightfall to turn out the rubbish, hoping for something to put in his sack, something marketable, turns away with disgust.

Nameless and dead, like the baby they wrapped up and took away before I had seen her.“ (BR 288)

These are by far the most touching words ever put in Julia's mouth, and arguably in the whole book, close to passages in T. S. Eliot's *Waste Land*.

Evelyn Waugh a thinker endowed with uncanny flashes of foresight may well have been thinking of the fate awaiting the Church he had embraced after Vatican II. (Another example of such foresight is the conclusion of *Vile Bodies* with its depiction of a World War II battle-field 10 years before the event.)

In a sense, Ryder's original intuition is proved justified. He had seen the whole Brideshead scene as a kind of aestheticist canvass: Pater and Rossetti had been (as they had been for Waugh himself) the great models, and his sequence of paintings had been an attempt to recapture and preserve the past. In the end, at another level, a higher one, it is again the aesthetic memory that acts as a saving force, „profane“ though it may be in contrast to the „sacred“ one, both alluded to in the title.

VI.

It may seem strange to seek analogies between the tradition of Walter Scott and many 20th century luminaries; at least the above discussed Evelyn Waugh belongs to the same English literature. However if we are to provide supportive evidence to an earlier proposition – namely that the pursuit of memory, the salvaging of the past, and the enabling of mildly humane transitional processes are among literature's foremost tasks – then we have to try. The truth is that it is not at all difficult to find similarities wherever we look. Is it not the case that Ulrich in Musil's *Mann ohne Eigenschaften* is like the young male heroes of the *Waverley* novels, solicited from all directions by competing bids for the future, by alternative versions of the past, while he himself wanders perplex and somewhat aimless in their midst, inclining first in one direction, later in the other? Is it not the case that in Thomas Mann's masterpiece, *Joseph und seine Brüder*, the main character is a displaced and alienated individual who tries to adapt to the environments of a cosmopolitan modernity while preserving the virtues and emotional memory of the ethnic and tribal past into which he was

born and bred? Are not the novels of William Faulkner, of Robert Penn Warren, of Walker Percy imbued by the effort to demonstrate that the qualities of the past can and should be remembered no matter how altered the circumstances of the present might be?

The case of Ernst Jünger might be even more interesting in that it is more challenging or intriguing than those of some of his above-mentioned contemporaries. It is not worth our while entering here into a controversy as to the merits of Jünger's *œuvre* that is slowly becoming rather tedious.¹³ Let us simply have a look at a few of Jünger's books that can be clearly described as novels and we will be surprised at the wealth of points of comparison with Walter Scott, an author whom Jünger rarely, if ever, mentions in his otherwise richly erudite literary comments.

I will focus on merely two main features. The first is the nature of the main hero in these novels, the second is the main issue of this essay, the transfer of values. In an author so often accused of idolizing the triumph of absolute will and of displaying an inhuman coldness, it is almost amusing to note that these main heroes are passive, ill-suited to decisive action, victims or scapegoats for others, weak and emotion-filled souls, vaguely unearthy, dreamers and artists, almost sleepwalkers, in touch perhaps with archetypal patterns of reality, but seldom able to grasp the mechanism of social movement. These main characters are the object, not the subject of fictional activity.

Thus in *Auf den Marmorklippen* (1939) the narrator and his brother Otho observe and suffer, but seem unable to respond, indeed even to defend themselves, from the onslaught of destructive horror. In *Die Zwille* (1973) Clamor Ebling is a weakling who is ever unjustly punished, always dependent on others. In *Heliopolis* (1949) although Lucius de Geer is an officer and supposed to be a man of action, he lacks initiative, is plagued by moral dilemmas, and shows himself barely able to save those closest to him, let alone influence the broader course of things. In *Eine gefährliche Begegnung* (1985) Gerhard zum Busche is likewise the least street-smart and resourceful among the main characters and escapes unjust destruction through the agency of others. In *Gläserne Bienen*

¹³ Karl-Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978; Martin Meyer: *Ernst Jünger*. München 1990; Marcus Bullock: *The Violent Eye. Ernst Jünger's Visions and Revisions on the European Right*. Detroit 1992; Thomas Nevin: *Ernst Jünger and Germany. Into the Abyss 1912-1945*. Durham/N.C. 1996; Peter Koslowski: *Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers* (München 1991) have recently undermined the hegemonic (or „absolutist“) view as expressed for instance by Wolfgang Kaempfer: *Ernst Jünger*. Stuttgart 1981. For an overview see Virgil Nemoianu: *Processuality and Conservation. The Case of Ernst Jünger*. In: *Modern Language Notes* 108 (1993), pp. 945-952.

(1957) much as the main character, a middle-aged unemployed former cavalry officer, behaves as a good-natured swaggering rogue, he seems helpless in the horizons of modernity that surround him, barely able to fall back upon elementary instincts of honorable behavior, but not to respond in a creative and original way.

At the same time however these weak characters are precisely the most precious ones in the author's eyes. They are the ones who deserve to be saved and who indeed *are* served and saved. The two scholarly brothers in *Auf den Markorklippen* are saved by natural powers and find themselves transferred into another, secure, land. In *Heliopolis* Lucius de Geer is admitted into an ample galactic withdrawal, after his political and military party is roundly defeated in the civil war. The subject of these and other novels follows a similar pattern: it describes the confrontation of highly lucid and strongly violent forces, often „beyond good and evil“, with variable results. The main hero (Clamor in *Die Zwille*, Gerhard in *Eine gefährliche Begegnung* and others yet) is saved in extremis, usually with some difficulty, and yet the crux of the narrative is embodied in him. Preserving for the future some memory, some subtle essence of the past is, Jünger seems to suggest to his readers, the best one can expect at the end of all our ephemeral turbulences and battles.

The highly ambiguous (and almost post-modern) late novel *Eumeswil* (Stuttgart 1977) has a kind of open ending that allows or encourages at least two interpretations. Manuel (Martin) Venator is perhaps too lucid and too involved as an observer in the action in order to survive; we miss in him the innocent helplessness of some other Jüngerian main characters. The other is that young Venator *has* managed to survive; the methodical preparations for his withdrawal in Robinson-like seclusion in the forest bear fruit – when the system collapses, the foresight of the cautious and wise individual offers escape.¹⁴

VII.

Are there any conclusions to these reflections on the continuity of memory and the peaceful transfer of values in narrative prose? I believe so.

The first would be of interest to the theory of genre. As mentioned before, pastness is inscribed inexorably in any novel. Any work of prose (through the very act of being written) partakes in this pastness. „Contemporary“ novels,

¹⁴ Cf. to *Der Waldgang* (1951) where this kind of individualist withdrawal from the pressures of sociopolitical presentness are explicitly recommended and encouraged. The ambiguous ending of the novel is however significant for the indeterminacies that are part of the thinking of the older Jünger. Cf. *Eumeswil*, pp.156-157 to *ibid.*, pp. 417-434.

novels of topicality and of interest for the present are sheer illusion. Any novel is in its own way a historical novel.

On some level this becomes obvious through the passing of time; Dos Passos' *USA* or John Steinbeck's *Grapes of Wrath* or indeed the above-commented *Brideshead Revisited* are read nowadays as historical novels, no less than Petronius' *Satyricon* or Cervantes' *Don Quixote* or Manzoni's *I Promessi Sposi*. In other words, the historical novel merely actualizes loudly and clearly what is virtual in any kind of fiction or work of imagination. The historical speaks openly to the issue of continuity, all other kinds of literature are concerned with the same matter, although just obliquely and more allusively.

The second is more philosophical and perhaps religious: it has to do with the point of articulation between probability and possibility. This is an issue that already Aristotle had evoked in his *Poetics*. We could put it in the following way. Historiography as a „serious“ or „true“ narrative speaks about the improbable: the events of this world in their occurrence. The work of imagination is „more probable“: it is founded on coherence and predictable developments and outcomes. Yes, but the opposite is true also. It is the work of imagination that speaks to us about the multiple possibilities (their overwhelming majority never realized) embedded in the matrix of the world. History can speak only about one (with, at best, some of its conceivable variants).

Both these conclusions are connected with the continuities and the stabilities of this world. Gently, the historical novel suggests to us that change and progress, painful as they may be, are in good part also an illusion, wishful thinking. Reticence and prudence assure the survival of humane existence with its openness.

JENS NÖLLER

Die Stimme, das Hören, die Schrift, das Sehen

Zum Problem der Stimme und des Klangs in der Literatur bei
Mallarmé, Beckett und Jonke

1) Befund und Problemstellung

Das Verhältnis zwischen gesprochenem Wort und schriftlicher Überlieferung wird in der christlichen Tradition häufig in der Form der Offenbarung durch die göttliche Stimme thematisch. Im Zuge einer verstärkten Fokussierung der literarischen Darstellungen auf innerpsychische Vorgänge erfährt das Inspirationsmuster der Stimmenhalluzination um 1900 bei einer Reihe von Autoren eine Säkularisierung. In Dujardins Frühwerk *Les Lauriers sont coupés* (1887) kann erstmals vom *monologue intérieur* als einer literarischen Form gesprochen werden. Damit beginnt eine literarhistorische Entwicklung, in deren Verlauf zunehmend von der Illusion handelnder wie redender Personen abstrahiert wird und schließlich die Protagonisten zu identitätslosen Stimmen reduziert werden.¹ Das literarische Thema der *monde intérieur* verbindet sich in der Prosa z. B. in Conrads *Heart of Darkness* (1899), in Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) und bei Joyce, im Drama z. B. im Frühwerk Maeterlincks mit der Stimmethematik. Seit Becketts *L'Innommable* (1953) kann von einer *Stimmenliteratur* im engeren Sinn gesprochen werden. Die Selbstreflexion dichterischer Sprache in solcher Literatur leistet einen unverzichtbaren Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Oralität und Literalität. Sie beschreibt menschliche Vorstellungstätigkeiten, ohne die Sprache wie Schrift nicht möglich wären. Die Zeitlichkeit des Klangs und die Idee des *immateriellen Kunstwerks* mahnen jene Seite der Sprache an, die geradezu als das verdrängte Andere der Schrift bezeichnet werden kann.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts ist Schreiben zum allgemein geläufigen Medium der Mitteilung geworden; durch die Entwicklung der elektronischen Datenverarbeitung hat die Mechanisierung des Schreibens eine Potenzierung er-

¹ Siehe Jens Nöller: *The Hero as Voice*. Würzburg 1998. Die Vielfalt und Weite des Stimmenkonzepts werden darin anhand von Texten Dostojewskijs, Tolstojs, Dujardins, Conrads, Schnitzlers, Joyces, Woolfs, Sarrautes, Pingets und Becketts für die Prosa; Maeterlincks, Pinters und Becketts für das Drama und Dylan Thomas', Becketts, Pingets, Sarrautes und Pinters für das Hörspiel ausgearbeitet. Im Rahmen der Monographie konnte auf theoretische Arbeiten von Künstlern wie Baudelaire, Wagner, Denis, Maeterlinck, Craig, Meyerhold, Dujardin, Woolf, Sarraute, Robbe-Grillet, Pinget und Pinter zurückgegriffen werden.

fahren. Die fragwürdige metaphorische Übertragung der Begrifflichkeit maschineller Regel- und Steuerprozesse auf den Bereich menschlichen Handelns und umgekehrt derjenigen von Schreiben und Schrift auf maschinelle Prozesse hat zur Entstehung der Fiktion autor- und leserloser Texte geführt.² Eine *Metaphysik der écriture*³ verstellt aber jedes Verständnis des Verhältnisses zwischen dem gehörten Wort und dem sichtbaren Schriftzeichen, das den je aktuellen Sinn nicht bewahrt: Ohne Leser kein Text. Eine isoliert von menschlichen Vorstellungen für sich bestehende Materialität sprachlicher Zeichen gibt es nicht. Bereits Saussure weist in der Definition des Sprachzeichens als Vorstellung und Lautbild auf den immateriellen Charakter *der Sprache* hin.⁴ Diese zweifache Lesbarkeit der Schrift stellt sich für den Leser von Literatur anders dar als an der mündlichen Rede im Alltag. Eine literaturtheoretische Betrachtung des Lesens geschriebener Texte muß sowohl den räumlichen Aspekt visueller Wahrnehmung des Geschriebenen als auch den zeitlichen Aspekt des Hörens gesprochener Laute berücksichtigen.

In Kapitel 6 des Essays *Die Stimme und das Phänomen*⁵ hat Derrida das Problem des Wechselverhältnisses von Stimme und Schrift in pointierter Weise diskutiert. Demnach erhält die Stimme ihre Autorität aus der Reduktion des Ausdrucks und dem Ausschluß der Außenbeziehung. In der *Stimmenliteratur* wird die Selbstbeziehung des sprechenden und hörenden Subjekts als Erzählfiktion eingesetzt und reflektiert. Die Frage nach der Immaterialität der Sprache und der Präsenz der Stimme ist von elementarer Bedeutung. Die Idealität des Objektes als Bewußtseinsinhalt kann nur in einem Element ausgedrückt werden, das selbst nicht-empirisch ist. „*Die Stimme ist der Name dieses Elements. Die Stimme vernimmt sich.*“ (SP, 132, Kursivsetzung Derridas.) In dieser Formulierung unterschlägt Derrida die Wechselbeziehung zwischen Sich-Sehen und Sich-Hören. Die Präsenz der Stimme soll durch das Konzept der „ursprünglichen Wiederholung“ des Schriftzeichens abgelöst werden. Diese Operation macht aus der Wechselbeziehung von Stimme und Schrift ein Selbstverhältnis des Schriftlichen. Dabei kommt ihm nicht unabsichtlich zuerst der Dichter abhanden, der sich schreiben sieht und sprechen hört; auch der hörende und nach-imaginierende Leser wird von Derrida eliminiert. „Dichter sein heißt, die

² Siehe z. B. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München ³1995. S. 229.

³ Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M. 1982. S. 20.

⁴ Ferdinand de Saussure: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin ²1967. S. 77. Vgl. Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 815 betont die Unabdingbarkeit der akustischen Realisation besonders in der Lyrik.

⁵ Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt/M. 1979, S. 125-144. Im folgenden Kurznachweise im Text unter der Sigel SP.

Rede sein zu lassen. Sie ganz von allein sprechen zu lassen, was sie nur in der Schrift zu tun imstande ist.“⁶ Der schreibende Dichter schreibt und hört zugleich. Sich-sprechen-Hören ist die ausgezeichnete Form des Selbstbezugs. Und es gibt in der Dichtung kein Bewußtsein ohne eine dieses Bewußtsein artikulierende Stimme. Im Sich-Vernehmen liegt eine Doppelung vor, die im Spätwerk Becketts als Trennung von Stimme und Hörer gestaltet ist.⁷ Becketts Recherchen des Imaginationsvorgangs zeigen, daß die Spaltung des Ichs in der Selbstwahrnehmung in Wahrnehmenden und Wahrgenommenes nicht erst auftritt, „wenn ich mich schreiben oder gestisch handeln sehe, anstatt mich sprechen zu hören“ (SP, 137). Sie wird also auch keineswegs in der Schrift überwunden, sondern löst sich erst im Grenzwert des Verlöschens des Atems als letzter Reduktionsform der Stimme und des Versiegens des Gehörs auf. Selbstgegenwart ist immer schon Verdoppelung. Sie geht in der Schrift als „geschichtliches Sediment“ (SP, 139) verloren und wird im Lesen neu gewonnen.

Aus dem Verlust der Transzendenz (SP, 140) hat die bedeutendere Dichtung des 20. Jahrhunderts die Konsequenz gezogen, im Akt des Lesens als Aktualisierung des Geschriebenen die Sinnstiftung in den Lebensvollzug des Subjekts hineinzunehmen. Den Akt der Sinnstiftung ersetzt bei Derrida der Begriff des „Aufschubs“ (*différance*), den man als Verfallskategorie der Offenbarung Gottes durch das Bibelwort auffassen kann. Mittels einer Verräumlichungsoperation wird die Reduktion der Stimme auf die Schrift versucht: „*Die phänomenologische Rede ist ein Schauplatz (scène)*.“ (SP, 144) Der Vergleich mit Becketts Minimalszenarie aus leerer Bühne und Atemgeräusch in *Breath* (1969) zeigt die Verkürzung der Derridaschen Formel. Bei Beckett ist immer auch jemand da, der diese Bühne sieht – in den späten Fernsehspielen ist es der Zuschauer am Bildschirm. In der Metapher des Atems erweist sich Subjektivität als irreduzibel. Das Phänomen der imaginierten Stimmen illustriert den Rückzug an eine Quelle der Sprache, die sich jeglicher und vollends der mechanisierten Aufzeichnung entzieht. Aus dieser Perspektive kann die mechanistische Vorstellung einer reinen Schriftlichkeit korrigiert werden.

Jüngere Ansätze zur Aktualisierung der hermeneutischen Methode fragen verstärkt nach den bei der Lektüre des literarischen Textes im Bewußtsein des Rezipienten erweckten Vorstellungen als spezifisch ästhetischer Auffassung und Aneignung der Welt. Die Position der neueren Rezeptionsästhetik sei hier anhand der Überlegungen Jaub' zum „Grenzverhältnis der literarischen Herme-

⁶ Jacques Derrida: *Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch*. In: Ders.: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 102-121. Hier: S. 109.

⁷ Als Beispiele: Auditor und Mouth in *Not I* (1972), Listener und Voice A, B, C in *That Time* (1974), Listener und Reader in *Ohio Impromptu* (1981), W und V in *Rockaby* (1981).

neutik“⁸ skizziert. Jauß konstatiert einen Renovierungsbedarf des Verstehensbegriffs und seiner Anwendung (LH, 366) angesichts der leserzentrierten Literaturästhetik des 20. Jahrhunderts. Das *hermeneuein* umfaßt drei Aspekte: aussagen, erklären und übersetzen. In der Tätigkeit des Dolmetschens wird die Scheidung von *sensus literalis* und *sensus allegoricus*, grammatischer Interpretation und allegorischer Exegese vorgenommen. Der Schriftsinn hat stets eine historische Dimension, weil er sich in jeder Deutung neu aktualisiert (LH, 369).

Jauß unternimmt eine systematische interdisziplinäre Bestandsaufnahme der Methodik der Textauslegungswissenschaften. Damit vollzieht er in der wissenschaftlichen Theoriebildung die Aufwertung der ästhetischen Erfahrung des Rezipienten nach, die in Künstlertheorien seit der Wende zum 20. Jahrhundert vorgezeichnet worden ist. Die Organisation schriftlich fixierten Wissens in anonym über Rechnernetze zugänglichen Datenbanken erzeugt heute die Illusion, als könne sich das solchermaßen objektivierte Wissen in Abwesenheit von Wissenden selbsttätig bewahren oder gar vermehren. Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Autoren stehen für eine Tendenz in der Dichtung seit der Romantik zum immateriellen Kunstwerk – und diese Dichtung vollzieht eine Gegenbewegung zur Techniqueuphorie. Die Stimmenliteratur markiert eine bedeutende Entwicklungslinie innerhalb der Kunst der Imagination.

2) Methodische Überlegungen

Zur Untersuchung des Gegenstands der Stimmenproblematik und ihres Verhältnisses zur Schrift erscheint es zweckmäßig, empirisch orientierte diskursanalytische Ansätze zu verwenden. Sofern dieselben „*mündliche Kommunikation* in der Fülle ihrer alltäglichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit“⁹ untersuchen, ist die literarische Stimme nicht ihr Forschungsgegenstand. In der Stimmendichtung findet keine interpersonale Kommunikation statt. Das Phänomen des Stimmenhörens ist unabhängig sowohl vom Lesen als auch von bestimmten Weisen der Alphabetisierung.¹⁰ Die Stimmenliteratur zielt auf Verfahren zur Erzeugung eines imaginativen Zustands. Die kommunikative Funktion der Wörter wird dabei tendenziell abgebaut. Das gilt allgemein für eine

⁸ Hans Robert Jauß: *Das Grenzverhältnis der literarischen Hermeneutik*. In: Ders.: *Ästhetische Erfahrung*, S. 363-376. Die Seitenzahlen im Text unter der Sigel LH beziehen sich im folgenden auf diese Ausgabe.

⁹ Konrad Ehlich (Hg.): *Einleitung*. In: *Diskursanalyse in Europa*. Frankfurt/M. u.a. 1994. S. 9-13. Hier: S. 9. Kursivsetzung im Original.

¹⁰ Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 50, S. 57 und S. 62. Vgl. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser* (1785-90). Köln 1997, S. 15 f. und S. 22-25.

Mallarmé nachfolgende Tradition moderner Dichtung. Die Erzählung äußeren Erlebens weicht der Darstellung einer inneren Zuständlichkeit. Die gezielte Selbstanzeige der Fiktion, die zum Kennzeichen insbesondere der Texte Becketts geworden ist, unterbindet die Illusion der Erlebnisvermittlung. Der Abstieg an die Quellen der Sprache im Innern des Ichs wird dem Leser als Aufgabe angetragen. In der Situation des Stimmenhörens ist die Außenweltbeziehung suspendiert.

Seit Mallarmé fragen Theorien der Kunst nach den Möglichkeiten einer Spracherneuerung, kraft derer die Sprache der Dichtung ein geeignetes Werkzeug zur Evokation der dichterischen (optischen wie akustischen) Vision werden soll. Dieses Werkzeug wird dem Leser in die Hand gegeben. In der „Hervorbringung des Bewußtseins von sich selbst“¹¹ besteht eine Selbstüberschreitung der Kunst, mit der sie freilich nicht endet und die Hegel nicht in ihrer konkreten Erscheinungsform vorhersehen konnte. Hinter die „Ästhetik der Negativität“ (Adorno) und der formalen Innovation wird man heute in einer von Wandel und Innovation geprägten Gesellschaft schwerlich zurückgehen können. Anhand der Arbeiten Mallarmés, Becketts und Jonkes kann exemplarisch gezeigt werden, wie sich Subjektivität unter der Bedingung des Infragestehens ihres sozialen Bezugsrahmens konstruiert – erfährt, erforscht, erleidet und erfindet.

3) Schrift und Musik – Schrift und Tanz bei Mallarmé und Valéry

Mallarmé selbst hat in seinen Werken nicht mit *Stimmen*, wohl aber an dem Konzept der *reinen Fiktion*, d.h. eine Kunst der Imagination, gearbeitet. Anhand seiner Konzeption des Helden als Typus, den *Tombeaux*-Dichtungen sowie den Notizen zum *Livre* läßt sich zeigen, daß 1. mit dem Verschwinden des Autors der physische Tod der historisch-empirischen Person des Dichters gemeint ist, keinesfalls aber die philosophische Kategorie des Subjekts, daß 2. dieser Tod das poetische Werk erst befähigt, moderne Mythenschöpfung zu leisten, wie sie nach dem Funktionsverlust der christlichen Religion schon von den deutschen Frühromantikern erwogen wurde, und daß 3. dabei die Gegenwart einer inszenierten Lektüre unabdingbar ist. Der Held als Typus dient dem Zweck der wechselseitigen Identifikation von Held und Publikum und fungiert als Platzhalter für eine im Text selbstverständlich absente Subjektivität für die des Lesers, der zur imaginativen Nachschöpfung des Werks aufgerufen ist. Der kultische Charakter der inszenierten öffentlichen Interpretation des *Livre* veranstaltet den hermeneutischen Akt der Textauslegung als Interaktion zwischen dem Priester-Dichter-Helden und dem unwissentlich zum Hauptakteur avancie-

¹¹ G.W.F. Hegel: *Ästhetik*. Stuttgart 1971, Teil I, S. 77.

renden Publikum.¹² Der Held der Dichtung erfüllt also im literarischen Kult nach Mallarmé eine zentrale Funktion im Prozeß der ästhetischen Selbstvermittlung, zu der der Leser eingeladen ist.¹³ Diesen Prozeß hat Mallarmé in seinem erst 1925 aus dem Nachlaß publizierten *Igitur*-Fragment skizziert. Igiturs Reise ins Innerste des Ichs läßt sich als Verabsolutierung der Subjektivität zur „innere[n] Bewegung des Geistes in sich“ beschreiben.¹⁴ Mythischen und Heldenrang erlangt der Dichter erst nach seinem physischen Tode, weil erst dann die notwendige Anonymität des literarischen Helden nicht mehr mit der Biographie des Dichters interferieren kann. Die hinterlassenen Gedichte erhalten posthum magischen Charakter als Grabinschrift.¹⁵

Mallarmé hat die Typographie als Gestaltungsmittel der Dichtung gebraucht. Die *blancs* werden heute gern als Analogon zum technischen Kanalauschen hinter dem Datenstrom interpretiert. Das *white noise* kann bei technischer Datenübertragung die Information teilweise oder ganz überlagern – sozusagen verschlingen. In der modernen Dichtung funktioniert die Metapher des Rauschens oft als Ausgangspunkt des Stimmenhörens, als Quell der Stimmen. Bei Mallarmé fungiert die Schweigepause erstmals als bedeutungsentfaltender Resonanzraum. Die Fiktion einer sich selbst schreibenden Schrift verdankt ihre Entstehung zweifellos Mallarmés Mythos der versiegelten Bibliothek, in der die in Gold geprägten Namen der Dichterheroen auf den Bücherrücken unter Ausschluß des Publikums miteinander kommunizieren¹⁶. Freilich ist die Evokation der versiegelten Bibliothek Teil der Überlegungen zu einer *Kunstreligion*, die Mallarmé im Gesamtzusammenhang der *Divagations* (1887) und der Fragmente zum *Livre* durchgeführt hat und die nicht losgelöst von ihrem Bedeutungszusammenhang zitiert werden dürfen. Die Sprachmagie des „Wörtermachers“¹⁷ Mallarmé ist ein Sinnschöpfungsverfahren, das der Degeneration der kommunikativen Alltagssprache zu leeren „Signifikantenketten“ gegensteu-

¹² Stéphane Mallarmé: *Catholicisme*. In: Ders.: *Œuvres*. Hg. von Yves-Alain Favre. Paris 1992, S. 314-319. Hier: S. 317. Zum idealen Ablauf einer „séance“ siehe Jacques Scherer: *Le Livre de Mallarmé*. Paris 1977, Blatt 195 (A), Blatt 75 (A).

¹³ Stéphane Mallarmé: *L'Action restreinte*. In: Ders.: *Œuvres*, S. 283-287. Hier: S. 285.

¹⁴ Stéphane Mallarmé: *Igitur*. In: Ders.: *Œuvres*, S. 371-408. Bes S. 382 und S. 386. Vgl. Hegel: *Ästhetik*. Teil II, S. 679.

¹⁵ Hier sei auf den Kontext von Mallarmés *Tombeaux*-Gedichten verwiesen: *Le Tombeau d'Edgar Poe*, *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, *Tombeau* [für Verlaine], *Hommage* [à Wagner], *Toast Funèbre* (bes. Strophe 3) und *Verlaine*. Vgl. Mallarmé: *Œuvres*, S. 56f., S. 71-74 und S. 165-167.

¹⁶ Stéphane Mallarmé: *Sauvegarde*. In: Ders.: *Œuvres*, S. 351-355. Hier: S. 352. Dort heißt es: „Le Règne, absolu, en soi, l'Esprit – sa marque, les livres [...]“

¹⁷ Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 232.

ert. Der Satz: „Le Cornet est la Corne de licorne – d’unicorne.“¹⁸ zeigt, daß diese Magie selbst aus dem Zufall des *Würfelwurfs*, in vorliegendem Zitat des Silbenwürfels, gewonnen werden kann.

Der Einsatz der Typographie ist eine Komponente der Sprachmagie Mallarmés.¹⁹ Diese ermöglicht auch eine imaginative Vermittlung der Aspekte von Oralität und Literalität in der Dichtung. In der Imagination des Lesers realisiert sich das Gedicht als etwas, das man *hören* und *sehen* kann, und – für die inneren Sinne wohlgerneht – als wechselseitige Durchdringung und Auflösung der Raum- und Zeiterfahrung. Dazu bedient sich Mallarmé der Metaphern der Schrift als Tanz und als Musik. In einer solchen Auffassung von Sichtbarkeit verliert die Schrift ihren Charakter der kommunikativen Vermittlung und wird in *Un Coup de Dés* graphisch visualisierte Bahn einer geistigen Bewegung oder, in der berühmten Wagner-Eloge, magische Hieroglyphe.²⁰ Die Notenschrift, die für den Nicht-Musiker Mallarmé hieroglyphisch ist, ist eine poetische Schrift, die als ästhetisches Phänomen zwischen Bild- und Klanggestalt oszilliert.

Funktioniert die Typographie in *Un Coup de Dés* (1887) als Visualisierung der Geistesaufschwünge und -abstürze des Subjekts der Dichtung, das die Szenerie imaginär aus sich erzeugt, so liegt darin eine Dynamisierung der räumlichen Schrift: ihre Wiederverzeitlichung in der Lektüre. In *Ballets* (1886) entwickelt Mallarmé den Gedanken solcher Präsentation der Schrift als einer Choreographie des Tanzes des inneren Menschen. Umgekehrt ist der Tanz ein immaterieller Schreibakt, in welchem die Schritte und Gesten ein „poème dégagé de tout appareil du scribe“²¹ aufzeichnen.

Paul Valéry hat Mallarmés Metaphorisierung des Aktes des Schreibens oder lesenden Nachverfolgens der Schriftzüge in *L'Âme et la Danse* (1916)²² weitergedacht. Auch für Valéry findet im Tanz eine Interferenz von Notation und Ausführung statt. Die Hände der Tänzerin sprechen und ihre Füße schreiben. Ihr Tanz ist eine wortgetreue Übersetzung der imaginären Musik.

4) Die Trennung von Stimme und Bild im dramatischen Werk Becketts

Becketts früh artikulierter radikaler Sprachzweifel führt ihn in *L'Innommable* (1953) zur radikalen Unterwanderung der kommunikativen Funktion der Spra-

¹⁸ Mallarmé: *Igitur*, S. 388.

¹⁹ Vgl. Jean-Pierre Richard: *Le Livre*. Paris 1977, S. 529ff.

²⁰ Stéphane Mallarmé: *Hommage*. In: Ders.: *Œuvres*, S. 72. Vgl. Ders.: *Les Fonds dans le Ballet*. Ebd. S. 233-237. Hier: S. 237.

²¹ Stéphane Mallarmé: *Ballets*. In: Ders.: *Œuvres*, S. 228-233. Hier: S. 229.

²² Paul Valéry: *Œuvres*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1957, Bd. 2, S. 148-176.

che und in den späteren Werken in wachsendem Maß zum Unternehmen einer Erkundung und reflexiven Darstellung des poetischen Imaginationsprozesses. Außersprachliches Denken und innere Selbstwahrnehmung finden im Spätwerk Becketts in einem Spiel der inneren Sicht und des inneren Gehörs, imaginerter Bilder und Klänge statt, in denen die artikulierte Sprache der Stimmen schrittweise bis zur äußersten Reduktionsform des Atemgeräuschs, die bildlichen Vorstellungsinhalte bis zur Metapher der leeren Bühne abgebaut werden.²³ Becketts Erkenntnisse über das Verhältnis von Klang und Bild der Vorstellung stellen als theoretische Selbstreflexion moderner Dichtung einen unübergehbaren Kommentar zum Verhältnis von Oralität und Literalität der Sprache dar.²⁴

In *L'Innommable* hat die Situation des Stimmenhörens erstmals im Werk Becketts Konsequenzen für die Erzählform; die Selbstreflexion des Erzählten als Stimmengewebe im Innern eines Kopfes trägt den Text.²⁵ Die Erzählstimme ent- und verwirft unablässig Fiktionen von sich selbst, darunter eine Metapher purer Oralität, die Beckett später in *Not I* (1972) als Bühnenbild realisiert hat.²⁶ Angesichts der als fremd empfundenen Worte versucht die sprechende Stimme die Subjektivität, die sie nicht auf einen Begriff bringen, kraft ihres eigenen Vorhandenseins aber auch schlecht leugnen kann, in der Stille zwischen den Wörtern zu verankern. Darin realisiert Beckett poetologische Entwürfe seines ersten Romans.²⁷ In *L'Innommable* weist Beckett auf einen solchen Gebrauch der Pausen ausdrücklich hin.²⁸ Die Erkenntnis, daß der lebendige Sinn in den niedergeschriebenen Worten nicht erhalten bleibt, führt Beckett nicht dazu, die Kategorie der Erfahrung des Lesers zu verwerfen, sondern vom Medium der Schrift zunehmend in das der Inszenierung zu wechseln und den Leser zur selbstständigen Sinnschöpfung ausdrücklich aufzufordern: „Make sense who may.“²⁹

²³ Vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 13 und Walter J. Ong: *Oralität und Literalität*. Wiesbaden 1983.

²⁴ Der Verfasser greift hier auf Ergebnisse seiner Dissertation: *The Hero as Voice* (Würzburg 1998) zurück, insbesondere auf Kap. 5.2, Kap. 8 und die Zusammenfassung in Kap. 10.

²⁵ Samuel Beckett: *L'Innommable* (1953). Paris 1992, S. 26, S. 106, S. 124, S. 142f. und S. 207. Bezüglich der Stimmen siehe S. 37, S. 64, S. 81, S. 98, S. 100, S. 120, S. 140 und S. 162.

²⁶ Vgl. Beckett: *L'Innommable*, S. 158 und S. 172 sowie Ders.: *Collected Shorter Plays*. London 1984, S. 213-223. In der Bühnenversion hat Beckett ins Bühnenbild einen stummen Zeugen eingebaut: Auditor. In der Fernsehfassung wird die Funktion der reflektierenden Subjektivität dem Zuschauer vor dem Gerät zugewiesen: Die TV-Fassung zeigt nur den sprechenden Mund. Beckett hat die Fassung gebilligt. Vgl. Rosemary Pountney: *Theatre of Shadows. Becketts Theatre 1956-76*. Gerrards Cross 1988, S. 197.

²⁷ Samuel Beckett: *Dream of Fair to Middling Women*. New York 1992, S. 102 und S. 138.

²⁸ Beckett: *L'Innommable*, S. 136.

²⁹ Samuel Beckett: *What Where*. In: Ders.: *Collected Shorter Plays*, S. 307-316. Hier: S. 316.

Generell ist im späten Kurzdrama Becketts die Bühne Metapher für einen Vorstellungsraum im Kopf. Mit zunehmender Abstraktion vom Sujet „musikalisiert“ sich der Text und mündet über die Selbstthematization des Sprechens und Sich-sprechen-Hörens ins Schweigen. Die optisch-mimische Komponente beginnt sich in den Arbeiten nach *Krapp's Last Tape* (1958) aus der Vorherrschaft des gesprochenen Textes zu lösen.³⁰ Die Stimme des „inneren Monologs“ des Protagonisten wird bei Krapp mit Hilfe technischer Apparaturen als das Sprachmaterial mechanisch reproduzierende körperlose Stimme vorgeführt. Die Bühnensituation mündet in einen „inhaltslosen Traum“³¹, der sich der Aufzeichnung letztlich entzieht. In *Breath* (1969) verbindet Beckett das Bild der leeren Bühne mit dem Geräusch eines erstickten Schreis und eines Atems. Subjektivität begründet sich in einem von allen Vorstellungs- oder Wahrnehmungsinhalten gelösten Selbstbezug.

In *Dis Joe* (1965), *That Time* (1975) und in *Pas* (1978) sind die Stimmen, die bühnentechnisch aus verschiedenen Richtungen kommen, Stimmen der Erinnerung im Kopf des oder der Lauschenden. Die Erosion der Erinnerung bewirkt ihre Fiktionalisierung und erweist die Unwiederholbarkeit der je gegenwärtigen Vorstellungen. Der Auflösung der kommunikativen Funktion der Sprache steuert die Musikalisierung gegen: Leitmotivisch gebrauchte Wortwiederholungen erzeugen ein Netz von Resonanzen; bedeutungsreiche Pausen lassen das Gesagte in der Vorstellung des Rezipienten nachklingen. An die Stelle der Fabel kann das Kompositionsverfahren der Stimmenanordnung als mathematische Serie treten, das Beckett bereits in *Watt* (1945) verwendet hat. Der vorwiegend parataktische und elliptische Satzbau unterstützt die Zersetzung der diskursiven Ebene. Wortwiederholungen reduzieren die Wörter tendenziell unter Auflösung der Bezeichnungsfunktion auf einen „inneren Klang“³². In *Rockaby* (1981) unterlegt Beckett das Motivgewebe des Stimmentextes mit einem quasi musikalischen Rhythmus, visualisiert als Bewegung des Schaukelstuhls, der den Rhythmus der Verse ins Schweigen verlängert. Das Murmeln oder das unstrukturierte Geräusch, aus dem die Stimme erwacht oder zu dem sie degeneriert, sind neben der Umwandlung in Musik Stadien des Versiegens der Stimme. Das Schrittgeräusch, das Beckett zur Strukturierung seiner Pausen einsetzt, erlaubt ihm schließlich in *Quad* (1980), das Schweigen den Text verschlingen

³⁰ James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York 1996, S. 551: „He plays off sight against sound, introduces ambiguity into our perceptions and challenges what we think we are seeing: [...]“.

³¹ Samuel Beckett: *The Theatrical Notebooks*. Bd. 4 (*Krapp's Last Tape*). Hg. von James Knowlson. London 1991, S. 241 / Manuskript, S. 97 (unpag.). Im Original dt.

³² Diesen Begriff entwickelt Wassili Kandinsky an der Lyrik Maeterlincks. Wassili Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1952. S. 45f.

zu lassen. Die Stille, das leise Geräusch, das Rauschen sind bei Beckett kein Endzustand entropischer Prozesse des Sinnverlusts; das „Aufzehren der Vorgabe“³³ an sprachlichem Material dient der Freilegung der Quelle aller Vorstellungsinhalte und Sinnstiftungsleistungen. Die Reduktion des „Vorstellungsmaterials“ erfolgt in den Kurzdramen nach 1960 konsequent auf eine grundlegende Recherche des Verhältnisses visueller und akustischer Vorstellungen hin. *Ohio Impromptu* (1981) zeigt den Akt des Lesens als szenischen Prozeß: der „doppelte Leser“ ist aufgespalten in die Funktionen der Stimme, welche das Gedruckte zu Sprache aktualisiert, und des Hörens; Listener steuert die Lektüre durch Klopfzeichen. Beckett weist dem Leser eine Kontrollfunktion zu, die durch das *mot impromptu* „Yes.“ angezeigt wird.³⁴

Stimme und Bild sind als antagonistisch aufeinander bezogene Pole zu verstehen. Die Leseerfahrung konstituieren das visuell-räumliche Schriftbild einerseits und die akustisch-zeitliche Tonfolge andererseits. Becketts Einsatz der Stimmen, die im Spätwerk gerade nicht mehr durch die Schrift vermittelt erscheinen sollen, sondern auf der Bühne oder aus dem Fernseher zu hören und sehen sind, widerlegt die modische These vom Primat der Schriftlichkeit. Die erste Person Singular wird in *Not I*³⁵ als „blinder Fleck“ konzipiert. Er markiert den Platz des Lesers bzw. des Zuschauers im Theater, ohne den nichts geschehen und dessen Erfahrung der Autor nicht antizipieren kann.

5) Klang und Schrift im Werk Jonkes

Im Zusammenhang ästhetischer Künstlertheorien sind die Arbeiten des Österreicher Gert Jonke bislang relativ selten in der Forschung diskutiert worden. Anknüpfend auch an Mallarmésche Positionen entwickelt Jonke eine eigenständige Poetik. Sie trifft Aussagen über die Konstruktion subjektiver Realität, das Verhältnis von Erinnerung und Imagination sowie zwischen dem gedruckten Text und seiner Realisation in der Imagination des Rezipienten.

³³ Wolfgang Iser: *Ist das Ende hintergebar? Fiktion in Beckett*. In: Ders.: *Der implizite Leser*. München 1976, S. 391-413. Hier: S. 406f.

³⁴ Samuel Beckett: *Ohio Impromptu*. In: Ders.: *Collected Shorter Plays*, S. 283-288. Hier: S. 286.

³⁵ Vgl. Beckett: *Collected Shorter Plays*, S. 213-223. Hier: S. 217, S. 219, S. 221 und S. 223: „What? .. Who? .. No! .. She!“

Die leere Mitte

Der Brunnen in der Mitte des Dorfplatzes ist das Konstruktionszentrum des *Geometrischen Heimatromans* (1969). Er ist in Fig. 4³⁶, die ein „struktureles muster“ des Textes präsentiert, als Mitte des Dorfes eingezeichnet. Jonke greift auf eine reiche Tradition zurück, in der der Brunnen auf die gegenstandsunfähige Quelle der Bilder der Vorstellung hinweist und ein Ort des Lauschens auf die Stimmen der Imagination ist. Der Brunnen wird von den „Baumaßnahmen“ ringsum nicht berührt, und selbst der scheiternde Künstler kann nicht hineinfallen.³⁷ Dieser Platz muß für den Leser frei bleiben, dessen Ich nicht Teil des Textes sein kann.

Reden und Schreiben

Die literarische Sprache unterscheidet sich von der Alltagssprache durch den Umstand, daß sie in Büchern gedruckt steht, während sich gesprochene Sprache der Transkription sogar entziehen kann.³⁸ Die Alltagssprache stellt auch im Fall Jonkes nicht die Gesprächsnormen für die Stimmen der Dichtung. Entscheidend ist hier die Funktion der ästhetischen Selbstvermittlung. Im inneren Selbstgespräch kommen außer syntaktischen Verkürzungen, die im Alltag durchaus ebenfalls gebraucht werden mögen, nur individuell definierte und bedeutungstragende Kürzel vor. Der Dialekt wird im poetischen Text zu „phantasioösterreichischem jargon“, und auch weil er

„b: [...] ümmer nur in insare vurrstölung existiert hot
a: und a jeda von uns hot a ondere vurrstölung davon“³⁹

Erwachen zum großen Schlafkrieg (1982)⁴⁰ enthält eine Auseinandersetzung zwischen zwei Dichterfiguren, in der nach dem Status des poetischen Textes gefragt wird. Jonkes Protagonist Burgmüller, ein Komponist, der auch als Held von *Schule der Geläufigkeit* (1977, revidiert 1985), *Der Ferne Klang* (1980, dort ohne Namen) und *Opus 111* (1993) auftaucht, lebt und streitet zeitweilig mit einer Schriftstellerfreundin. Diese Freundin steht unter Schreibzwang. Um diesen und die das Schreiben überwachenden „Aufpasser“ (SK, 96, 108) ent-

³⁶ Gert Jonke: *Geometrischer Heimatroman*. In: Ders.: *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts*. Reinbek 1983, S. 75-202. Hier: S. 114.

³⁷ Ebd., S. 93 und S. 97.

³⁸ Vgl. Iwar Werlen: *Diskursanalyse in der Schweiz*. In: *Diskursanalyse in Europa*. Hg. von Konrad Ehlich. Frankfurt/M. u.a. 1994, S. 161-176. Hier: S. 162.

³⁹ Gert Jonke: *damals vor graz*. In: Ders.: *Im Inland und im Ausland auch*. Frankfurt/M. 1974, S. 119-146. Hier: S. 119 und S. 145.

⁴⁰ Die Seitenangaben im Text mit der Sigel SK folgen der Ausgabe: Gert Jonke: *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. Salzburg 1982.

spinnt sich eine Geschichte in der Geschichte. Für die Freundin ist nur die Schrift real: was geschehen sei, sei symbolisches Zeichen für die Schrift, und das Leben ein schlechter Ersatz für die Wörter (SK, 97). Burgmüller hingegen sieht in solcher Schriftexistenz samt der Begleiterscheinung des Namensverlusts nur die Unbill einer „vorübergehenden Lage“ (SK, 99), welche am Ende der Geschichte, wenn der Schriftsteller das Werk aus der Hand gibt und dem Leser überläßt, wieder aufgehoben wird. Die Darstellung des obsessionellen Schreibens der Freundin gipfelt in der Fantasie einer „unvorstellbare[n] Bibliothek zur Entkräftung aller Gegenweltentwürfe“ (SK, 151) und im Alptraum eines endlosen Saals voller isoliert Schreibender, deren Leben „vom Papier die Hände fingereinwärts schuleraufwärts in den Kopf geleitet wird“ (SK, 156). Die Schreibende wird zur Gefangenen ihrer Erzählung, in der sie aufgeht (SK, 104); die unablässige Neuerfindung der Wirklichkeit bringt die Gefahr des Selbstverlustes mit sich (SK, 106). Burgmüller ist stellvertretend für den Leser als „Zuschauerhauptdarsteller“ (SK, 115) in die Geschichte mit hineingefangen und gerät in einen Sog der Fiktionalisierung (SK, 113). Redeverbot und Schreibzwang erweisen sich als Vorschriften von Verwaltungsinstitutionen (SK, 111, 128). Die vermeintliche „Subjektlosigkeit“ der Schrift entsteht erst durch den rhetorischen Kunstgriff ihrer Verabsolutierung. Auf der einen Seite steht schließlich die „Hoffnungsrestlumpensammlung“ (SK, 145) einer unvollendbaren, weil alle Vorstellbarkeit übersteigenden Dichtung (SK, 147).

Das Geschriebene setzt sich noch im Augenblick der Niederschrift in Klang um: die Freundin flüstert beim Tippen (SK, 100, 104, 106, 145). Der Ausbruch aus der Buchstabenwüste (SK, 161-162) kann im Buch selbst nicht dargestellt werden.

„[...] Du mußt aber klug sein wie ein Zauberer, der kurz vorm Ende seines Zauberkunststücks aus seiner eigenen Verzauberung mit Hilfe eines eigens dafür vorgesehenen Tricks herausspringt, nur so kann erstens das Kunststück gelingen, und zweitens wäre er ohne seinen Trick oder mit dessen zu fahrlässig langsamer Handhabung in seinem Zauberkunststück dringeblichen, für immer gefangen, von sich selbst mißlungen verzaubert.“ (SK, 176)

Dieses Schicksal erwähnt sich Burgmüllers Freundin (SK, 187). Burgmüller selbst verschwindet am Ende in der Textlandschaft, so daß der Text sein eigenes Aufhören am unbedruckten weißen Rand der letzten Seite inszeniert (213-214). Auch an den Leser ergeht eine Einladung zur Reise (183).

Die Musik im Kopf

In *Sanftwut oder der Ohrenmaschinist* (1990) verlegt Jonke die Evokation des immateriellen Kunstwerks auf die Bühne. Die Annäherung an die unmögliche *Naturmusik* erfordert eine zeitliche Dimension, die Inszenierung als „Theater-

sonate“. Beethovens Taubheit erlaubt darin den Kunstgriff, daß alle explizit zwischenmenschliche Kommunikation schriftlich erfolgen kann (OM, 7)⁴¹, während alles Erklingende, die Stimmen ebenso wie die Musik, einen ambivalenten Status zwischen den Bereichen äußeren und inneren Erlebens erlangt. Jonkes Beethoven hat zwei Stimmen, die innere und die äußere, die jede für sich innen und außen, aber auch mit in solchem Fall doppelter Lautstärke beide außen oder beide innen ertönen können. (OM, 36) Sind beide Stimmen innen vernehmlich, entsteht ein halluzinatorisches „Stottergedröhn“ (OM, 37) vergleichbar dem in Becketts *Not I*, bei dem Beethoven kein Wort mehr versteht: die Außenwahrnehmung erlischt, und ein Zustand erleuchteten Stupors tritt ein (OM, 38). Die neue Sonate, die Beethoven im Kopf hat (OM, 21), ist die Hammerklaviersonate op. 106. Da ein für sie geeignetes Instrument weder existiert noch je gebaut werden kann, realisiert Beethoven sie imaginär, einzig im Kopf (OM, 59). Das immaterielle Kunstwerk besteht in der wechselseitigen Metamorphose von Klang und Bild der Imagination (OM, 64).

„Es handelt sich um eine Musik, die kaum mehr aus Tönen zusammengesetzt ist, in der Sie vielmehr die verschiedenen Abstufungen des Schweigens und der Stille auf eine höchst musikalische, formvollendete Weise zu verarbeiten verstanden haben, fast so als bräuchten Sie gar keine Töne mehr, um Musik zu gestalten.“ (OM, 82)

In *Sanftwut* freilich ist auf der Bühne noch Musik zu hören; denn die „Hammerklaviersonate“ gibt es ja. Die Verwandlung des Bewußtseins selbst ins Kunstwerk als „durchsichtiges Spiegeln von zuvor niemals gehörten Klängen“⁴² ist allerdings nur als Grenzwert denkbar, der in Jonkes *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* (1988) als Augenblick des Todes dargestellt ist.⁴³ Die Realisation des Kunstwerks erfolgt im verabsolutierten ästhetischen Selbstbezug des Subjekts: Nach seinem Schlaganfall erlebt Händel ein Wiedererwachen zum völlig neuen „Fühlen und Wissen“ ästhetischer Erkenntnis.⁴⁴ Abermals erlaubt es die Notenschrift oder Textpartitur als Übergangsstadium dem Leser, das Kunstwerk imaginativ und in jeder Lektüre neu nachzuschaffen.

6) Ergebnisse

Das Wechselverhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit von Dichtung kann anhand der theoretischen Implikationen ausgewählter zeitgenössischer

⁴¹ Die Seitenangaben im Text unter der Sigel OM folgen Gert Jonke: *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theaterersonate*. Salzburg 1990.

⁴² Gert Jonke: *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*. Salzburg 1988, S. 6.

⁴³ Ebd. S. 7 (Reprise, nicht Wiederholung!). Vgl. ebd. S. 31.

⁴⁴ Jonke: *Händel*, S. 28. Vgl. Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 73 und S. 125ff. sowie bes. S. 132.

Dichtungen sinnvoll komparatistisch untersucht werden. Neuere Ansätze zur Rezeptionsästhetik lassen sich unterstützend hinzuziehen. Als paradigmatischer Text für die Entwicklung der *Stimmenliteratur* ist Becketts *L'Innommable* anzusehen. Die Selbstfiktion der Erzählstimme umschreibt die Situation des nachschöpferischen Lesers, für den der Text in der Gegenwart der Lektüre zum ersten Male auf Papier erscheint. Mallarmés *Hommage à Wagner* (1886) verwendet die Vorstellungen der Partitur als magischer Schrift und daraus imaginär aufsteigender, unhörbarer Musik. Jonke entwickelt diese Vorstellungen in *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* (1988) weiter. Er beschreibt darin das Ideal einer immateriellen, synästhetisch als „Klangspiegelung“ die Grenzen von Ich und Welt zugleich überschreitenden „Naturmusik“.

In der Sprache der Dichtung bilden akustische und visuelle Form der ästhetischen Erscheinung eine unauflösliche Polarität. Die Spaltung des Subjekts der Dichtung in Sprecher und Hörer hat eine wichtige Funktion im Rezeptionsprozeß. Für den Leser wird die Aneignung des Textes möglich, indem ihm die eigene Stimme den zunächst als fremd empfundenen Text der Dichtung gleichsam souffliert. Der Entwurf des immateriellen Kunstwerks der Imagination strebt eine Überwindung der Opposition von Raum- und Zeitkunst an, indem beide in und von ihm aufgelöst werden.

Die *Stimmenliteratur* trägt der Tatsache Rechnung, daß der poetische Text ein Gegenstand spezifisch ästhetischer Wahrnehmung ist und in seiner sprachlichen Realisation auch als Klang einer Stimme erfahren wird. Das gilt auch unter den Bedingungen einer weitgehenden Abstraktion vom Sujet und des Selbstbezugs des dichterischen Tuns. Das weiße Papier und die schwarze Spur des Schreibstiftes oder aber auch die Situation des stummen Lauschens und des Stimmenhörens können Auslöser des poetischen Imaginationsprozesses sein und so am Anfang eines neuen Wechselspiels von Klängen und Bildern stehen – beim Dichten wie auch beim Lesen. Die „*phoné*“ als die Spiritualität des Atems⁴⁵ ist durch eine Metaphysik der Schrift nicht zu ersetzen.

⁴⁵ Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 59.

HEIKE SCHMIDT

Die Stadt als Kosmopolis

Interkulturelle Stadterfahrungen in der zeitgenössischen Literatur¹

Seit je war die Stadt theoretisch reflektierter, individuell erfahrener und in der Literatur gestalteter „exemplarische[r] Ort der Gesellschaft“.² Dazu gehörte auch die Begegnung mit dem Fremden und der intellektuelle Austausch mit anderen Kulturen. „Les voyageurs cherchent toujours les grandes villes, qui sont une espèce de patrie commune à tous les étrangers“, heißt es in Montesquieus 23. Brief der *Lettres Persanes*. Stets wird aber neben dem Kosmopolitismus der Stadt, dem emphatischen Besingen der *multitudes of masses* (W. Whitman) auch die *solitude sans merci* (Yvan Goll) als urbane Erfahrung thematisiert, eine Existenz also zwischen Ent-Fremdung durch Integration und Entfremdung durch Isolation.

I.

Was bedeutet aber „Kosmopolis“? Der Begriff Kosmopolis, so Stephen Toulmin, setzt sich zusammen aus zwei der griechischen Antike entstammenden Ordnungsbegriffen: die Überzeugung, die Natur, der Lauf der Gestirne usw. unterliege einer natürlichen Regelmäßigkeit, umschreibt die erste Art der Ordnung, den *kosmos*. Auf der anderen Seite gibt es die Ordnung der menschlichen Gesellschaft, einer durch ihre Organisation und Verfahrensweisen ganzheitlichen Gemeinschaft, der *polis*.³

„Seit den Anfängen einer größer organisierten menschlichen Gesellschaft dachten die Menschen über die Beziehung zwischen *kosmos* und *polis*, Naturordnung und gesellschaftlicher Ordnung, nach. Viele Kulturen träumten von einer umfassenden Harmonie zwischen der Ordnung des Himmels und der der menschlichen Gesellschaft. [...] Und in Platons Staat heißt es auf abstrakterer, theoretischer Ebene, wenn man eine ‚rationale‘

¹ Dieser Aufsatz faßt einige der Ergebnisse zusammen, die in dem Forschungsprojekt „Kosmopolis – Die Stadt als interkultureller Raum in der zeitgenössischen Literatur“ am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität des Saarlandes, von Mai bis Oktober 1999 erarbeitet wurden. An dieser Stelle möchte ich mich bei Anne Rennig für die sorgfältige Erfassung der Texte bedanken.

² Heinz Bude: *Die Stadt und ihr Preis. Über Abschiede von vertrauten Bildern der Metropole*. In: Neue Rundschau 2 (1998), S. 11-23, hier S.14.

³ Stephen Toulmin: *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*. Frankfurt/M. 1991, S. 117.

Ordnung im Planetensystem erkennen könne, so stärke das die Zuversicht, eine ähnliche ‚rationale‘ Ordnung in den menschlichen Gesellschaften herstellen zu können.“⁴

Von Beginn an, so könnte man also formulieren, war die Kosmopolis nicht nur pragmatisch erfahrener Raum des Zusammentreffens der verschiedenen Sprachen, Menschen, Kulturen (nach Aristoteles machen nur verschiedene Menschen eine Stadt aus). Neben der kulturellen Heterogenität als städtischer Erfahrung ist die Stadt auch ein Raum der (Wunsch-)Vorstellung, gedankliches Modell einer idealen Ordnung – ein kulturelles Projekt. Wir kennen die Erzählung über ein frühes Projekt, über den Turmbau zu Babel, das gigantische Bauvorhaben der damaligen „Weltbürger“, mit den bekannten Folgen. Und fast scheint es, als versuche die „Große Erzählung“ von der Stadt als Kosmopolis diese verlorene Einheit zurückzuschreiben. Nicht nur in der Literatur wird die Metropole zur *patrie commune* der Weltbürger, Kosmopoliten, Intellektuellen. Auch die wissenschaftliche Literatur spricht von der *cosmopolis of poetics*⁵ oder der *capitale littéraire internationale*.⁶ Einschätzungen, die Moderne sei eine metropolitane Kunst, kosmopolitisch durch die Vernetzung und international in ihrer Ästhetik (Malcolm Bradbury)⁷, schließen dabei zwar Spannungen und Konflikte innerhalb der im urbanen Raum agierenden Gruppen nicht aus, scheinen die Stadt jedoch stets unter dem fokussierenden, vereinheitlichenden Blick des endlich „erfolgreichen“ Turmbaus zu sehen. *Brassage* oder *diffusion internationale*⁸, Vielstimmigkeit und Vielsprachigkeit sind zwar gleichzeitig Ergebnis und Bedingung dieser Stadt. Verortet werden sie jedoch mental in einem „neuen kollektiven Bewußtsein“ als explizit urbanem Bewußtsein.⁹ Der traditionellen Denkfigur der Kosmopolis untergeordnet, verlieren die *brassages* und *diffusions internationales* als an sich urbane ästhetische Kategorien aber auch von ihrer Spannung, ihrem Widerstands- und Reibungspotential.

⁴ Ebd.

⁵ Michael Heller: *The Cosmopolis of Poetics: Urban World, Uncertain Poetry*. In: *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Hg. v. Mary Ann Caws. New York [u.a.] 1991, S. 87-96.

⁶ Pierre Rivas: *Modernité, avant-garde littéraire et capitale internationale*. In: *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue des cultures*. 22-26 Mai 1984, (2 Vols.), Volume II, S. 831-839.

⁷ Malcolm Bradbury / James McFarlane (Hg.): *Modernism*. Harmondsworth 1976.

⁸ Ebd.

⁹ Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart 1978.

II.

In der zeitgenössischen Theoriebildung, aber auch in der Literatur selbst, entwickelt sich zusehends ein Bewußtsein für die Problematik einer solchen „kollektivierten“ Stadtwahrnehmung. Die Absage an die *métarécits* (Lyotard) oder zumindest die Skepsis gegenüber holistischen Denk- und Kulturmustern führen zu einer kritischen Revision und genaueren Analyse dessen, wie in den Romanen (nicht erst in der sogenannten postkolonialen Literatur), aber auch in den Texten *über* die Stadt, die Begegnung mit dem Fremden als interkulturelle Begegnung thematisiert wird. Das Zeitalter der Postmoderne, des Postkolonialismus und der Globalisierung hat den Aspekt der kulturellen Brüche, der mehrfachen Identität, der Überlagerung von Kulturen in den Vordergrund gerückt. Alois Wierlacher definiert Interkulturalität als „Theorie und Konstitution einer kulturellen Zwischenposition“ folgendermaßen:

„Als Beziehungskategorie, die Partnerschaft zu konstituieren sucht und zu diesem Zweck kulturelle Pluralität als Grundverfassung der mitmenschlichen Wirklichkeit erkennt und anerkennt, ist Interkulturalität eo ipso eine Denk- und Handlungsnorm, die als solche nie auf seiten nur einer Kultur, sondern stets zwischen den Kulturen steht und an der Konstitution eines kritischen Konsenses der Kulturen mitarbeitet.“¹⁰

Ohne die „ethische Verpflichtung“ zum kritischen Konsens, wie sie Wierlachers These impliziert, abstreiten zu wollen – im Gegenteil –, geht es aber auch darum, in Texten kulturelle Hybridität sichtbar zu machen, wo der kritische Konsens zwischen den Kulturen von den Erzählern und/oder Protagonisten abgestritten oder verworfen wird.

Interkulturalität als Begriff bezeichnet in diesem Sinne weniger eine Wunschvorstellung oder einen zu erreichenden „Soll-Zustand“ als vielmehr ein kulturelles Beziehungsgefüge und -geflecht heterogener Vielfältigkeit. Vereinheitlichende und teleologische Konzepte von Kosmopolitismus werden aufgegeben zugunsten von Leitvorstellungen, die die Hybridität, die Gleichzeitigkeit und „Gleichräumlichkeit“ unterschiedlicher ethnischer, religiöser, sprachlicher Formationen propagieren und vor allem als „Ist-Wert“ *aushalten*:¹¹ „Unsere

¹⁰ Alois Wierlacher: *Interkulturalität. Zur Konzeptualisierung eines Leitbegriffs interkultureller Literaturwissenschaft*. In: *Interpretationen 2000: Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz*. Hg. v. Henk de Berg u. Matthias Prangel. Heidelberg 1999, S. 155-181, hier S. 168.

¹¹ Hybridität als Faktum, auf dem „das gesamte Leben und Funktionieren der westlichen Metropolen“ gründet, konstatieren Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. *Urbanes Leben in den Städten* „beruht auf dem Ineinandergreifen der verschiedensten fremden Kulturen, Nationalitäten und Lebensweisen im geographischen und symbolischen Zentrum der eigenen [...]“. Es geht, so Bronfen, „heute nicht darum, ob wir kulturelle Hybridität für erstrebenswert halten oder nicht, sondern einzig darum, wie wir mit ihr umgehen.“ (*Hybride Kulturen*).

Identität“, so beschreibt der indische Schriftsteller Salman Rushdie diese Situation,

„ist mehrfach und zugleich partiell. Manchmal haben wir das Gefühl, mit je einem Bein in zwei Kulturen gleichzeitig zu stehen, dann wiederum, zwischen zwei Stühlen zu sitzen. Aber so unsicher und veränderlich dieser Boden auch sein mag, er ist kein unfruchtbares Territorium für einen Schriftsteller.“¹²

Die Erfahrung der Kosmopolis als *patrie commune* weicht zusehends der Erfahrung von Urbanität als „Grenzerfahrung“.

„Die zentrale Metapher der Stadt“, so der Stadtsoziologe Hartmut Häussermann, „ist der Fremde. Er ist [...] der ‚marginal man‘, der Mensch auf der Grenze zwischen zwei Kulturen.“¹³ Jacques Derrida macht aufmerksam auf die Chancen der Akzeptanz eines „Unvollständigkeitsaxioms“¹⁴: an die Stelle des totalitären Projekts der Vollendung des Turms von Babel tritt das der unbegrenzten, strukturell offenen Stadt:

„[...] das Übermaß an Sprachen, Dolmetschern und Nationen, diese Vielfalt, die ständig zu Streit führt, legt den Gedanken nahe, daß das Wesen der Stadt anderswo ist, oder, genauer gesagt, ein anderes als das des Turms ist. [...] Jedes Projekt, das das Schicksal einer Stadt betrifft [...], übersteigt aus Wesensgründen sowohl die Möglichkeit der Vollendung als auch die Dimension einer einzigen Generation, Nationalität oder Sprache.“¹⁵

Die Stadt als offenes Projekt oder *work in progress* impliziert also keine Absage an die Chancen der Vielstimmigkeit, der Multinationalität, der Schichtung und Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Kulturen. Derrida und andere lenken jedoch die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit einer veränderten Wahrnehmungsweise. Es geht um die Akzeptanz der Alterität als urbane Existenz schlechthin:

„Es ist eine zugleich prekäre und produktive Existenz. Da der Fremde zwei Kulturen angehört, zugleich aber keiner von beiden ganz integriert ist, eignet seiner Rolle eine besondere Freiheit und Objektivität, wie sie den Künstler und den Wissenschaftler, den Erfinder und den Unternehmer auszeichnen. Diese Figur des Fremden ist der Kern aller sozio-

Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusedebatte. Hg. v. Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius u. Therese Steffen. Tübingen 1997, S. 12 u. 18).

¹² Salman Rushdie: *Heimatländer der Phantasie. Essays und Kritiken 1981-1991*. München 1992. Der These Wierlachers, Rushdie thematisiere eine fundamentale Entwurzelung (vgl. S. 168), ist so nicht zuzustimmen. Vielmehr wird von Rushdie m. E. genau das thematisiert, was Wierlacher selbst als „wahren Ort der Interkulturalität“ und als „Spielraum des Dritten“ benennt.

¹³ Hartmut Häussermann/Walter Siebel: *Stadt und Urbanität*. In: *Merkur* 4 (1997), S. 293-307.

¹⁴ Jacques Derrida: *Generationen einer Stadt. Erinnerung, Prophetie, Verantwortlichkeit. Liminarien*. In: *Lettre Internationale*, Herbst 1992, S. 54-57.

¹⁵ Ebd., S. 56.

logischen Definitionen von Urbanität. [...] Die Erfahrung der Differenz, des Anderen, der Ambivalenz und des Widerspruchs ist konstitutiv für die Figur des Fremden wie des Städters. Und Urbanität ist die Fähigkeit, diese krisenhafte Existenz zu leben, die Differenz wahrzunehmen, sie auszuhalten und produktiv werden zu lassen für sich und für andere.“¹⁶

Mit Ortfried Schöffter lassen sich dabei vier „Modi des Fremderlebens“ unterscheiden: a) Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen, b) Fremdheit als Gegenbild, c) Fremdheit als Ergänzung und d) Fremdheit als Komplementarität¹⁷ des Eigenen.

III.

Beide Thesen, die soziologische Annahme des Städters als „Grenzgänger“ und der hermeneutische Blick auf die Modi des Fremderlebens, werden von den im Projekt *Kosmopolis*¹⁸ vertretenen Autoren theoretisch reflektiert und in den Romanen auf unterschiedliche Art und Weise und mit unterschiedlichen Schwerpunkten bzw. Gestaltungsweisen des Fremderlebens (in) der Stadt narrativ umgesetzt. Dabei kann zunächst allgemein festgestellt werden, daß alle Autoren in ihren *theoretischen* Texten weniger „Stadtneurotiker“ als vielmehr „Stadtbesessene“ sind. Das Grenzgängertum der Städter, die Erfahrung „zwischen den Kulturen“ (P. M. Lützeler), die Stadt selbst werden als „Stimulans“ (P. Nizon), „größte europäische Errungenschaft“ (G. Konrád), „Garten universaler Urbanität“ (M. Butor) oder „place of commingled faiths and cultures“ (S. Rushdie) beschrieben – ohne daß die Problematik des *marginal man* außer acht gelassen würde.¹⁹ Ambivalenter wird diese Erfahrung jedoch in den literarischen Texten dargestellt.

Michel Butors Erzähler des *L'Emploi du Temps*, Jacques Revel, erlebt seinen einjährigen Aufenthalt in der englischen Industriestadt Bleston als ein wenig erfolgreiches interkulturelles Unternehmen.²⁰ Obwohl er in einer englischen Firma als eine Art Korrespondent, als „Vermittler“ zwischen englischen und französischen Interessen, arbeiten soll, scheint er von Beginn seines Aufenthaltes an dem Fremden „ausgeliefert“: Sprache, Umgangsformen, Eßgewohnheiten verwirren und verunsichern ihn. Die Stadt selbst nimmt mit ihren

¹⁶ Häussermann/Siebel: *Stadt und Urbanität*, S. 305.

¹⁷ Vgl. Ortfried Schöffter: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen 1991.

¹⁸ Vgl. Anm. 1.

¹⁹ Die theoretischen Essays der Autoren zum Problem Stadt, Urbanität, Interkulturalität, die einen wesentlichen Forschungsschwerpunkt des Projekts bildeten, können im Rahmen dieses Überblicks in der Darstellung selbst nur als „Marginalien“ angeführt werden.

²⁰ Michel Butor: *L'Emploi du Temps*. Paris 1956.

scheinbar unstrukturierten Dimensionen bedrohliche Ausmaße an. Sie wird zur „trägerischen“ Stadt, die mit ihren Dünsten, ihrem verhangenen Himmel, ihrer metallenen Luft den Erzähler gleichsam lähmt. Markierungen, die ihm die Orientierung im städtischen Raum erleichtern könnten, Plätze, Kathedralen, Bahnhöfe usw. sind gleich mehrfach vorhanden und nur anhand von Stadt- und Fahrplänen in ihrer Anordnung zueinander nachvollziehbar. Das Fremde wird jedoch nicht grundsätzlich als antagonistischer Gegensatz gesehen; Butor beschreibt keine Ordnungsstruktur, die, mit Schöffter gesprochen, nach „Ausgrenzung des Andersartigen“²¹ verlangt. Vielmehr sind sowohl Revel selbst als auch seine englischen Kollegen und sein afrikanischer Freund Horace Buck um Verständigung, Kommunikation und Übersetzung bemüht: „traduisant, toujours traduisant“. Es ist aber – so der Erzähler Revel – die Stadt selbst, die diese Möglichkeiten unterläuft. Bemüht, sich verständlich zu machen und zu verstehen, sieht er sich als Gefangener im Labyrinth einer „listigen“ Stadt. Angst, Unbehagen, Enttäuschung, Einsamkeit und Verwirrung sind die Fremderfahrungen Revels in Bleston, der „ville d’errance“.

Dabei versucht der Erzähler, auf verschiedenen Ebenen dem Undurchschaubaren und Verwirrenden eine Struktur, eine Ordnung zu verleihen. Wir finden etymologische Deutungen des Ortsnamens (Bleston = Blessed Town, Bells Town oder Bellis Town), Versuche, durch Erkundungen der Stadt, durch Stadtpläne und Abbildungen der Verkehrswege die Topographie der Fremde nachzuzeichnen und mit bekannten Mustern abzugleichen. Der Theseus-Mythos sowie die Erzählung von Kain und Abel werden als Deutungs- und Erklärungsmuster eigener Befindlichkeiten, aber auch städtischer Raumfigurationen herangezogen. Der Text selbst, die Tagebuchaufzeichnungen Jacques Revels, die die Ereignisse von seiner Ankunft im Oktober bis zu seiner Abfahrt ein Jahr später festhalten, ist ein Versuch, den Ereignissen eine nachvollziehbare Struktur zu verleihen. Zu der Erkenntnis, daß die Stadt ein Palimpsest aller gegenwärtigen und vergangenen Städte, ihrer Mythen und Topoi sei, kommt der Erzähler kurz vor seiner Heimreise. Auf der narrativen Ebene folgt der Text diesem Bild der Verwobenheit, der kulturellen Vernetzung jedoch von Anfang an. Nicht nur als Leitmotiv taucht das Gewebe, der Teppich immer wieder auf. In immer weiter „gesponnenen“ und miteinander verbundenen Fäden wird die *Textur* sichtbarer, zusammenhängender – während Revel sich bemüht, in die „Risse der Mauern aus trübem Glas“ einzudringen, die ihn von der Stadt trennen.²²

²¹ Schöffter: *Das Fremde*, S. 19.

²² Vgl. Butor: *L’Emploi*, S. 65.

Diese Perspektiven und Wahrnehmungen der Distanz und gleichzeitig der Neugier zeigen sich auch – zumindest zu Beginn seines Aufenthaltes – den Menschen gegenüber. So wie die Umgebung, die Luft und die Atmosphäre der Stadt chemischen (bzw. alchemistischen) Experimenten gleich beschrieben werden, ist der Blick des „Entdeckers“ (vgl. Revel / révéler) Jacques auf ihre Bewohner ein ethnographischer: die Menschen werden eingeteilt in Seßhafte und Nomaden, ungeduldig wartet der Erzähler auf die Gelegenheit, mit Jenkins zum ersten Mal endlich einen Bewohner Blestons, der in Bleston geboren ist und der es sogar noch niemals verlassen hat, in seinem Haus zu besuchen.

Um mögliche und reale Begegnungen mit dem Fremden, mit einer anderen Kultur und Sprache, mit anderen Gewohnheiten geht es in diesem Text oftmals. Themen wie Spracherwerb, das Problem des Übersetzens und sprachliche Mißverständnisse durchziehen den Roman ebenso wie ganz pragmatische Erfahrungen in einem anderen Land und Sprachraum: Betroffen sind Eßgewohnheiten, Bezeichnungen für alltägliche Dinge – bis hin zu der Frage, wieviel Trinkgeld angebracht sei. Das Fremdsein und das Fremdbleiben jedoch, subjektive Befindlichkeiten, von denen Revel beinahe besessen scheint, lassen keine wirklich interkulturellen Begegnungen zu. Bleston ist ein modernes Babel²³, ohne daß die „Unvollendetheit“ im oben zitierten Derridaschen Sinne als Chance gesehen wird: kein *work in progress*, sondern nur die unvollendete Spitze des Turmes:

„Seul demeure à peu près intact, au milieu d'un réseau de plomb serré et désordonné, le sommet très inachevé de la tour.“²⁴

Die Stadt ist für Butors Helden also kein „Schauplatz der Interkommunikation“²⁵ – im Gegensatz zu György Konráds Erzählerfiguren David Kobra oder Dragoman.²⁶ In Konráds „Budapester Mythologie“ finden wir in Dragoman einen modernen Flaneur und Stadtreisenden vor. In New York sinniert er über Venedig, in Jerusalem über Budapest. Für Dragoman²⁷ ist die internationale, nomadische Existenz eine durch und durch urbane. „Grenzen“, so seine Devise,

²³ Mireille Calle-Gruber spricht in ihrer Untersuchung *„La Ville dans l'Emploi du Temps de Michel Butor“*, Paris 1995, von einer „Topologie d'un Babel Moderne“; ein Kapitel ihres Essays analysiert detailliert die „Figures de l'Etranger“.

²⁴ Butor: *L'Emploi*, S. 98.

²⁵ Vgl. György Konrád: *Plädoyer für eine interkulturelle Architektur in Europa. Künstlerische Artikulation unseres Raum-Zeit-Erlebens*. In: *Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft*. Bd. I. Hg. v. Peter Sloterdijk. Frankfurt/M. 1997, S.277-92.

²⁶ György Konrád: *Melinda und Dragoman*. Frankfurt/M. 1991.

²⁷ Ein in unserem Zusammenhang besonders wichtiger „sprechender Name“: Dragoman bedeutet Übersetzer, Fremdenführer. Für diesen Hinweis bin ich Jörg Theis zu Dank verpflichtet!

„muß man nicht erweitern, sondern überschreiten.“²⁸ Im „stetig wiederkehrenden Zustand des Weggangs“ findet der „Berufsemigrant“ und „transnationale Schmetterling“ sein Glück. Auch hier werden Mythen, etwa der vom Ewigen Juden, als Erklärungs- und explizit *urbane* Identitätsmuster benutzt: „So ein ewiger Jude wie ich ist auf Flughäfen und Bahnhöfen mehr am Abflug beziehungsweise an Abfahrt interessiert als an Ankunft.“²⁹

Ist die Stadt Bleston für den Erzähler bei Butor ein Palimpsest der Texte aller gegenwärtigen und vergangenen Städte, so ist die Stadt für Dragoman, vor allem aber für den Erzähler Kobra in Konráds *Geisterfest*, ein Palimpsest der Geschichte Ungarns, der ungarischen Juden und der Geschichte seiner Familie. Kobra ist der Chronist der Ereignisse von 1944 bis zur Gegenwart, die Stadt sein Archiv, seine Bibliothek, sein verborgener, vergessener und verschlüsselter Text. Seine Aufgabe sieht er im Schreiben der Romanstadt, im Beschwören der Rolle Budapests als Vermittlerin: zwischen Ost und West, zwischen Dissidenten und Dagebliebenen, zwischen Juden und Nichtjuden. Das Fremde begegnet dem Erzähler auf verschiedenen Ebenen: als ein seinem kosmopolitischen Urbanismus entgegengesetzter Etatismus in Form des real existierenden Sozialismus und als verlorengegangene Identität des ungarischen Judentums. Budapest ist ein interkultureller Raum, indem es sich als ein Raum des *Dazwischen* konstituiert. In diesem Raum zwischen dem Eigenen und dem Fremden, der Stadt und dem Staat existiert stets noch ein „anderer Ort“. Während der Flaneur die Vielstimmigkeit der Stadt und ihrer Menschen, die Vielfältigkeit der Möglichkeiten, die „Schauplätze der Interkommunikation“ beschreibt, wird ein Marktplatz³⁰ im Vorbeigehen plötzlich zum Appellplatz, scheint in der Stadt als Raum der kulturellen Proliferation die „Endstation eines fortschreitenden kulturellen Zerfalls“ auf: das Konzentrationslager.³¹ Indem Konrád (politische) Geschichte und individuelle Erfahrung, inneres und äußeres Erleben der Protagonisten, Erzählerstimmen und Autorenkommentare miteinander und gleichzeitig zu Wort kommen läßt, entsteht die Stadt als Raum der „kulturellen Überschneidungssituationen“, in der „kulturelle Differenzen weder als Gegensätze eines Entweder-Oder noch als Gräben, die es zu überbrücken oder zuzu-

²⁸ Konrád: *Melinda*, S. 84.

²⁹ Ebd., S. 83.

³⁰ In seinen zahlreichen Essays zur Stadtthematik beschwört Konrád das Bild der Agora, des Forums, des Marktplatzes als Mittelpunkt und Versammlungsort freier, gleichberechtigter, kosmopolitischer Bürger.

³¹ György Konrád: *Geisterfest*. Frankfurt/M. 1989, S. 244f.; vgl. auch: „Wichtigster Orientierungspunkt meines Denkens ist Auschwitz. Das ist der Ort, an dem der Reduktionsversuch – zu was läßt sich ein Mensch reduzieren – am weitestgehenden gelungen ist.“ (Ebd., S. 343f.)

schütten gilt, sondern als Möglichkeiten der Vernetzung und Voraussetzungen einer Kooperation³² erscheinen. Was in der narrativen Struktur der Romane *Geisterfest* und *Melinda und Dragoman* an Vernetzung und Polyphonie, an Multiperspektivität vorhanden ist, wird allerdings durch eine größtenteils durchgängige Grundkonstellation binärer Gegensätze (Kobra-Dragoman, Stadt-Staat) teilweise wieder aufgehoben.

Eine Fülle von möglichen Stadtentwürfen und Konstellationen werden hingegen in Italo Calvinos *Le città invisibili* beschrieben.³³ Der Text erzählt in einer Rahmenhandlung die Erlebnisse und Gespräche des Marco Polo am Hofe des Kublai Khan, in dessen Auftrag er das Reich des Khans bereist und ihm von den zahlreichen fremden Städten berichtet; in insgesamt 55 Stadtbildern werden diese Städte – wirkliche und mögliche – geschildert. Stets ist es ein befremdeter Blick, ein Blick auf das zunächst Unverständliche, auf fremde Sitten und Gewohnheiten, codierte Zeichen, Bilder, die Vertrautes vortäuschen und Fremdes offenbaren. Im Laufe der Reisen Marco Polos und der allmählichen kartographischen Erfassung des Imperiums im Beschreiben zeigt sich jedoch, daß mit der Kategorisierung „fremd/nicht fremd“, „verständlich/nicht verständlich“ der Komplexität und „dritten Dimension“ interkultureller Begegnungen und Beziehungen nicht beizukommen ist. Fremderlebnis wird statt dessen zum Erlebnis eines Prozesses, in dem Fremdes und Eigenes sich wechselseitig relativieren und bestimmen.³⁴ In dieser Ordnungsstruktur, so Schäffter, ist Fremdheit ein Ferment einer interkulturellen Dynamik, eine „Dauerreflexion auf Fremderleben“.³⁵ Der Text selbst formuliert diese Reflexion, denn bei jedem Eintreffen in eine neue Stadt, so heißt es, findet der Reisende etwas von seiner Vergangenheit, was er bereits vergessen hat, während die Fremdheit ihn auf der Schwelle der fremden Stadt erwartet.³⁶

Das Reich Kublai Khans, zusammengesetzt aus zahlreichen Städten, erweist sich zunächst – ähnlich wie Bleston – als unüberschaubarer Wirrwarr. Aber wie sich in Revels Aufzeichnungen der Versuch der Strukturierung der Fremdwahrnehmung in der narrativen Struktur eines „labyrinthischen Diskurses“³⁷ spiegelt, so werden auch in Calvinos Text Eigenes und Fremdes in der Begegnung mit der (fremden) Stadt strukturell und narrativ verdichtet, geschichtet, palimpsestartig angeordnet. Bemüht, dem riesigen, ungegliederten Raum, dem

³² Wierlacher: *Interkulturalität*, S. 170.

³³ Italo Calvino: *Le città invisibili*. Torino 1972.

³⁴ Vgl. Schäffter: *Das Fremde*, S. 25.

³⁵ Ebd., S. 27.

³⁶ Calvino: *Le città invisibili*, S. 34.

³⁷ Vgl. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt/M. 1987.

„wie ein Krebsgeschwür wuchernden Imperium“ eine Struktur abzugewinnen, schickt der Große Khan Marco Polo zur Bestandsaufnahme aus. In den Erzählungen Polos bei seiner Rückkehr vermag der Khan schließlich eine Struktur, ein subtiles Filigran der Anordnung zu erkennen.³⁸

Das Ordnungsmuster erschließt sich erst allmählich – auch die Lektüre der Stadt(texte) stellt ein Fremderlebnis dar. Nach und nach wird die Anordnung der einzelnen Stadtbilder, die Zusammenhänge und das Netz, das Rahmehandlung und Stadtbeschreibungen miteinander verbindet, deutlich.³⁹ In einigen Stadttexten spiegelt sich der ursprüngliche *polis*-Gedanke der Übereinstimmung zwischen menschlichen und kosmischen, natürlichen und kulturellen Ordnungen. Andere Städte wecken eher das Mißtrauen in die Möglichkeit, räumliche Ordnung der Stadt und metaphysische Vorstellungen in eine (kausale) Relation zueinander zu setzen. Mögliche Zusammenhänge zwischen *kosmos* und *polis* werden ironisiert:

„Perinzia – versicherten sie [die Astronomen, vor der Gründung befragt] – würde die Harmonie des Firmaments widerspiegeln; die Ratio der Natur und die Gnade der Götter würden den Geschicken der Einwohner Form geben. [...] Auf Perinzias Straßen und Plätzen begegnest du heute Krüppeln, Zwergen, Buckligen, krankhaft Aufgedunsenen, bärtigen Frauen. [...] Perinzias Astronomen sehen sich vor eine schwierige Wahl gestellt: entweder einzugestehen, daß alle ihre Berechnungen falsch waren und ihre Zahlen den Himmel nicht darstellen können, oder kundzutun, daß die Ordnung der Götter eben die ist, die sich in der Stadt der Ungeheuer widerspiegelt.“⁴⁰

Auch wenn die Ordnung des Kosmos oder des Himmels keine Vorgaben mehr für Stadtplanungen liefert, so kommt doch die (literarische) Stadt als kulturell höchst aufgeladenes Produkt menschlicher Tätigkeit und Vorstellungswelt nicht ohne Raumordnungspunkte als Möglichkeiten der Orientierung aus. Die Bedeutung der „symbolische[n] Raumorientierung als Denkfigur des Selbst- und Fremdverstehens“ hat Götz Großklaus herausgearbeitet. In seiner Untersuchung geht es ihm um „eine kultursemiotische Bestimmung von zugrundeliegenden Modellen kultureller Raumorientierung, wie sie in ästhetisch-literari-

³⁸ Calvino: *Le città invisibili*, S. 14.

³⁹ Vgl. dazu Bruno Zeyringer: *Die Erfahrung der Fremde. Elias Canetti: Die Stimmen von Marrakesch. Italo Calvino: Le città invisibili (Die Unsichtbaren Städte)*. Ludwigsburg (Phil. Diss.) 1995.

⁴⁰ Italo Calvino: *Die Unsichtbaren Städte*. München 1997, S. 166f.; „Perinzia – assicuraro – avrebbe rispecchiato l’armonia del firmamento; la ragione della natura e la grazia degli dei avrebbero dato forma ai destini degli abitanti. [...] Nelle vie e piazze di Perinzia oggi incontri storpi, nani, gobbi, obesi, donne con la barba. [...] Gli astronomi di Perinzia si trovano di fronte a una difficile scelta: o ammettere che tutti i loro calcoli sono sbagliati e le loro cifre non riescono a descrivere il cielo, o rivelare che l’ordine degli dei è proprio quello che si rispecchia nella città dei mostri.“ (Calvino: *Le città invisibili*, S. 150f)

schen Texten sowohl repräsentiert als auch entworfen werden.“ Dazu gehören Positionsbestimmungen wie „oben/unten“, „nah/fern“, aber auch „elementare Raumgestalten“ wie Berg, Tal, Wald, Insel, Höhle usw.⁴¹

Für die urbane Landschaft lassen sich ebenfalls solche „Raumgestalten“ feststellen: Kathedralen, Straßen, Plätze.⁴² In Anlehnung an Großklaus möchte ich diese Raumgestalten als architektonische Bausteine unserer Stadt-Modelle bezeichnen. Den Protagonisten der untersuchten Romane dienen diese Bausteine in der fremden oder fremd gewordenen Stadt als Markierungs- und Gliederungspunkte der (kulturellen) Orientierung.

Diese Orientierung im Sinne einer Standortbestimmung zwischen Eigenem und Fremdem (als eindeutiges Zuordnungsmuster eines Entweder-Oder) wird jedoch komplizierter, wenn Funktionen nicht mehr eindeutig zu erkennen sind, wenn Symbolisierungen unterlaufen und erwartete Muster durchbrochen werden. Alterität wird dann unmittelbar räumlich, physisch und mental erfahren. Wo die Stadt scheinbar ohne Zentrum an den Rändern ausfranst, Markierungen mehrfach vorhanden (Butor), Agora der kosmopolitischen Intelligenz und Appellplatz der Lager übereinanderliegende Folien in einem simultanen Raum sind (Konrád), werden eindeutige kulturelle Verortungen und Positionszuweisungen in Frage gestellt oder gar unmöglich. Jacques Revels Beispiel hat gezeigt, daß vorgefertigte kulturelle Muster der Stadtwahrnehmung als bereits voraus-gedeuteter Text einer fremden Stadt eine Position des „Dazwischen“ als „Ort der wahren Interkulturalität“ (Wierlacher) verhindern können.

Das „immer Mehrfache“ oder „immer Unvollendete“ als urbane Identität (um Derridas Gedanken wieder aufzugreifen) bedeutet dagegen ständige Auseinandersetzung mit einem Leben „auf der Grenze“, das den Versuchen der Hierarchisierung im Zusammentreffen von Kulturen widersteht. Was dabei entsteht, ist nicht die *Erkenntnis* des Fremden, sondern, so Paul Nizon, „die Überführung der Fremdheit in ein anderes Lichtsystem, das die Einstimmung in eine Ahnung von Erkenntnis erlaubt“. Erkenntnis und Wissen bedeuten demnach Hierarchisierung und Dominanz, „ein Haben, das wiederum bloß ein Machthaben wäre. Statt Wissen und Erkenntnis die physische Provokation der authen-

⁴¹ Götz Großklaus: *Symbolische Raumorientierung als Denkfigur des Selbst- und Fremdverstehens*. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München 1987, S. 377-403.

⁴² Oft genug veranschaulicht durch Vergleiche und Metaphern aus den „natürlichen“ Raumgestalten: ein Meer von Häusern, Straßenschluchten, wie Felsen emporragende Kathedralen usw.

tisch erfahrenen Existenz. Statt Haben Teilhaben. Soll ich sagen: Koexistenz?⁴³

Die physische Provokation, die in einer solchen „Koexistenz“ liegt, ist ebenfalls spürbar in unserem letzten Beispiel, Patrick Chamoiseaus Roman *Texaco*, der die Entstehungsgeschichte der kreolischen Stadt erzählt:

„Afin d'échapper à la nuit esclavagiste et coloniale, les nègres esclaves et les mulâtres de la Martinique vont, de génération en génération, abandonner les habitations, les champs et les mornes, pour s'élancer à la conquête des villes (qu'ils appellent en créole: 'l'En-ville'). Ces multiples élans se concluront par la création guerrière du quartier Texaco et le règne menaçant d'une ville démesurée.“⁴⁴

Marie-Sophie Laborieux ist die eigentliche Stadtgründerin: 1950, so heißt es in der Chronologie der „Eroberung der Stadt“, findet die „installation“ durch Marie-Sophie statt. Sie nimmt physisch, räumlich die zukünftige „En-ville“ in Besitz, läßt sie im Erzählen entstehen und bewahrt sie durch ihre Funktion als „l'informatrice“, d.h. durch die mündliche Weitergabe des kulturellen Gedächtnisses, auch vor dem Untergang.⁴⁵ Die kreolische Kosmopolis verweist dabei wie Calvins *Perinzia* (s.o.) auf die Möglichkeit, den Zusammenhang von *kosmos* und *polis* „gegen den Strich“ zu lesen. Die Möglichkeit, daß die kosmische Ordnung eine monströse sei, wird in Calvins Stadt *Perinzia* ironisch zur Diskussion gestellt. Auch bei der kreolischen Stadt geht es um die Denkbarkeit eines „anderen“ Musters. Wohl existiert so etwas wie ein Zwang, ein Bedürfnis oder eine Absicht, die kreolische Stadt zu bauen. Als Plan ist jedoch kein Schachbrettmuster, keine nach europäischen Denkfiguren und Raumvorstellungen „geordnete“ Anlage vorgesehen. Vielmehr wird das Mangrovengestrüpp, in dessen Raum sich *Texaco* später ausbreitet, das Vorbild für diesen Stadt-Raum und seine Entstehung.⁴⁶ Das sich (nach europäischen Maßstäben) unkontrollierte Ausbreiten der Siedlung, die Wohnsitznahme der kreolischen Bevölkerung, die auch durch militärisch-polizeiliche Gewalt nicht verhindert werden kann, finden ihre Entsprechung in der Erzählung und der Erzählweise der Berichterstatterin Marie-Sophie.

⁴³ Paul Nizon: *Das Multikulturelle als Stimulans*. In: *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1996, S. 49-54.

⁴⁴ Patrick Chamoiseau: *Texaco*. Paris 1992, S. 13.

⁴⁵ Ebd., S. 12.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 316f.: hier wird explizit die Mangrove zur Metapher für die kreolische Stadt; der Mangrovenwald, für die Menschen ein Raum, in dem sich Natur und Zivilisation überschneiden, und der nur bis zu einem gewissen Grad kultiviert werden kann, ist auch ein Raum, in dem sich sakrale und profane Welt treffen (das *Doum* z.B. ist ein Tabu-Raum).

Auch die kreolische Stadt gliedert sich in Zentrum und Peripherie. Beides sind „Spielräume“ zweier oder mehrerer Kulturen. Gewachsen ist die Stadt, so erfahren wir durch den Städteplaner und die Erzählerin, aus einem historischen Kern, in dem jedoch die Erinnerung ausgelöscht und das Authentische zerstört worden sind. Europäisch ist das Zentrum, in seinen Straßenzügen und Avenuen unverkennbar „französisch“. Der „Kranz“ der Stadt, die Peripherie hingegen ist der Raum, in dem die alten Geschichten, die Erinnerung der kreolischen Kultur bewahrt werden. Auch hier bleibt die vegetabile Metapher erhalten. In der Mangrove liegen die Wurzeln einer verwobenen, vielstimmigen Kultur. Wie in anderen Stadttexen finden wir auch hier anthropomorphe Stadtbilder und -metaphern. Der (menschliche) Pulsschlag, das sich verzweigende Wachsen machen die Stadt zum lebendigen Körper. Als Vorstellung dominiert jedoch nicht das Körperbild der europäischen Stadt, wie es Richard Sennett in seiner historischen Entwicklung darstellt (Herz der Stadt, Lunge der Stadt, Stadt und Kreislauf usw.).⁴⁷ Noch bei Calvino haben wir gesehen, wie sehr sich Kublai Khan vor dem „Wuchern“ seines Reiches, der sich (für ihn) unkontrollierbaren „Koexistenz“ (Nizon) von Kulturen gefürchtet hat. Im Zusammenhang mit Körperbildern evoziert der Begriff „Wuchern“ im europäischen (Stadt-)Denken etwas Krankhaftes, Unkontrolliertes, Unkontrollierbares oder Lebensbedrohliches (vgl. das „Krebsgeschwür“ als Bild für das Reich des Kublai Khan).

Anders als etwa bei Konrád sind bei Chamoiseau nicht die Zentren, Plätze usw. Speicher der Geschichte einer Kultur. In der kreolischen Stadt übernimmt der „Kranz“, das „ausfransende Randgebiet“, eine mnemotechnische Funktion. Unterlaufen werden so traditionelle Denkmuster auch durch die Begrifflichkeit der „Raumgestalten“ und ihrer kognitiven Wahrnehmung: von der (labirynthischen) Textur, dem Gewebe (Butor), über das Archiv übereinander geschichteter Erzählungen (Konrád) und dem Filigran des Bogens zwischen den Städten (Calvino) landen wir schließlich in der „urbanen Mangrove“ Texaco. Hier ist der Raum der kreolischen Geschichte(n).

In Chamoiseaus Roman vollzieht sich ein Prozeß der „Überführung der Fremdheit“ (Nizon) in der Figur des Städteplaners. Gekommen, um auf Geheiß der Ölgesellschaft der kreolischen *En-ville* und der illegalen Besiedlung ein Ende zu bereiten, wird er durch die Erzählung der Marie-Sophie zum „Teilhaber“ im Nizonschen Sinn:

„Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire ur-

⁴⁷ Vgl. Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Frankfurt/M. 1997.

baine bien apprise, dominatrice; par-là, la couronne d'une culture-mosaïque [...]. La ville créole restituée à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve: multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé.⁴⁸

IV.

Die hier dargestellten Texte stellten eine sehr heterogene Auswahl dar. *L'Emploi du Temps*, oft unter den Aspekten einer Ästhetik des Nouveau Roman untersucht, György Konráds Romane, zwischen Essayistik und Autobiographie in ihrer Thematik z.T. durchaus redundant, und Calvins experimenteller Text haben auf den ersten Blick kaum interkulturelle Fragestellungen zum Thema, während Patrick Chamoiseaus *Texaco* oft zitiertes Beispiel für eine interkulturelle Schreibweise geworden ist. Auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, daß das Thema der Interkulturalität und die Auseinandersetzung mit der Stadt als Kosmopolis, in der das Fremde nicht mehr vorrangig zum Thema gemacht wird (etwa als explizit formuliertes *international theme*), keineswegs an Bedeutung verloren hat, sondern vielmehr die Auseinandersetzung mit dem Problem der Alterität gerade in Zeiten kultureller Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit in den ästhetischen und literarischen Gestaltungs- und Reflexionsprozeß unmittelbar einfließt.

Ohne auf überlieferte Stadttopoi verzichten zu können, ist es dabei möglich – von den erwähnten Einschränkungen abgesehen –, Babel als absolute Denkfigur zu revidieren. Indem das, was in der „Großen Erzählung“ vom Turmbau am Ende als Strafe folgte, nun die Bedingung einer wahrhaft urbanen Identität markiert, ändert sich auch die Blickrichtung. Die pathetisch-erhabene (auch im wörtlichen Sinne) Vision der Kosmopolis als „schimmernder Leuchtturm in der geistigen Nacht“ (Yvan Goll) ist obsolet geworden. Die zeitgenössische Stadtliteratur verfolgt nicht nur im sogenannten postkolonialen Roman den Weg durch die urbanen Mangroven, in der jede „eigensinnig reduktiven, bloß dichotomischen Auslegungen des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem“ und die „simplistische Aufteilung der Welt“⁴⁹ in eine Sackgasse führen.

⁴⁸ Chamoiseau: *Texaco*, S. 282.

⁴⁹ Wierlacher: *Interkulturalität*, S. 174.

SVEND ERIK LARSEN

Narratology and Narrative: History and Perspective

The Linguistic Turn

We may consider narratology – the structural study of narratives – in two ways, each of them implying a slightly different *before* and *after*. First, this important endeavor in 20th century literary studies may be regarded as the study of a specific narrative *logic*, the formal structures that unite all narratives, fictional and factual, literary and non-literary. This approach points back primarily to the functionalist study of folklore: myths, ballads, folktales (V. Propp, A. Jolles, C. Lévi-Strauss, etc.) and to more or less formalized logico-mathematical strategies: in its most simple form the ancient stemmatic logic as summed up by Porphyry and in a more advanced version in post-Leibnizian mathematical calculus. Narratology in this strict sense, and as promoted by A.J. Greimas, T. Todorov, C. Bremond and others, seems to develop into a more and more refined mathematical and logical theory, by some seen as formalistic acrobatics. As structure is everything, context nothing, contextualization becomes a problem. Due to its logical structure, any narrative has as its context all other narratives that follow the same logic (which they all do), regardless of medium, genre, content or historical period. Narratology is gradually turned into a general theory of meaning-generating conditions – narratology suspends narratology.

Secondly, narratology may be regarded as the study of specific *texts* with specific cultural functions – storehouses of *memory* on the one hand and, on the other, *meaning-generating devices* integrating human action with time and place, ending up in cognition, identity, values, pragmatic norms, etc. In this case forerunners are language philosophers who since the 18th century have taken language use to be a world-creating enterprise (G. Vico, G. Herder, W. Humboldt, E. Cassirer, to name a few) culminating in phenomenology (with P. Ricœur as the towering figure in this context). Further developments are seen, broadly speaking, in new historicism, new rhetoric, cognitive semantics. Again, context and contextualization present a problem. The context is the given as a historico-cultural setting defined by action, time and space features. To focus on narrative features in texts means to see how the texts co-act with this context and perhaps modify it, that is to see how they fulfill their cultural functions. Therefore, the very notion of text is widened to a point where the media specificity of any given text becomes irrelevant. They are all narratives if they interact with the cultural context in this sense. Once more, narratology – also in this

broader sense of the term – seems to transform itself into something else, a general study of intentional, symbolic action.

In spite of the fact that both trends diminish the role of the specific medium of a given narrative, focusing instead on a general logic or on general functions, both of them refer *de facto* to literature as a primary field of study; moreover, they are both children, twins one might argue, of the linguistic turn at the turn of the last century, and they both *de facto* constantly refer to language as a primary field of study. This paradigmatic shift emphasized a specific medium and its specific logic in a general perspective without losing grip of the specificity. A lesson may be learned if we quickly repaint the history and perspective of this turn in a few broad strokes.

The linguistic turn was a reorientation of scientific thought that exercised a profound impact on the humanities in general and strengthened, in particular, disciplines with language as their main object, such as linguistics, the study of literature and, to a certain extent, philosophy. As a result of the linguistic turn, language came to be a constitutive aspect of any scientific enterprise, also outside the humanities. Nothing affected by language – meaning, symbolic forms, communication, intersubjectivity, world-making, rhetoric, etc. – can be left out by any science without careful argumentation.

Inside the humanities, disciplines that had language as their pivotal point now gained new momentum as a model for other sciences – linguistics in particular. Disciplines such as history or anthropology with a strong empirical tradition viewing language as a simple means of communication could not, in the long run, avoid reconsidering the role of language and symbolic forms in the study of what they considered to be self-evident empirical objects. The debate over such consequences has, explicitly and implicitly, been the driving force in the discussion of the status of science throughout the 20th century.

For the study of literature, with narratology as a particular branch of study, this was an important juncture: the linguistic turn enabled literary studies to move out of the shadow of 19th century positivism and historicism and to see itself as a study of a linguistic object emphasizing its self-reflective character more than its expressive character, focusing on literature as a world-making enterprise more than as an act of mimesis, and highlighting literature as an art more closely bound to the aesthetics of language than to the aesthetics of nature.

This is the cognitive context, as it were, of narratology explaining both the generalizing temptations it has given in to, and the possibility of having a permanent reflection on media specificity as a constitutive aspect of its identity, a possibility it has realized less and less over the years. Probably due to a fear of being tied to only one specific medium, verbal language, narratology gave up

the really important perspective of the linguistic turn – not the foregrounding of the specificity of the medium itself, but of the *reflection* on the media specificity of any given manifestation of meaning as absolutely necessary for the understanding of its contextualization and thereby its reference.

Narrative and Discourse

Now, facing the next turn of a century, we are not witnessing the emergence of a new turn similar to the linguistic turn. We still have to develop and enlarge the range of the study of texts opened by the linguistic turn: the contextualisation of texts via their media specificity, not their content. If the 19th century saw the emergence of the study of literature as a *specific* discipline on the new map of scientific studies, the 20th century may be conceived as the time span when the study of literature was engaged in defining an *interdisciplinary position* made possible by the linguistic turn, with narratives as an important type of text to promote the definition of such a position. This happened in an unsettled negotiation of boundaries between the disciplines of the humanities and other sciences from the point of view of language and in relation to the symbolic forms of other media. Narratology came to be an agent in this negotiation.

The 19th century trained its scholars to claim „This is the study of literature!“ or „This is a narrative text!“, whereas the 20th century taught us to live in a permanent state of unstable self-reflection: „Is this a study of literature or of ...?“ or „Is this really a narrative? I thought narratives had died out!“ – Due to today’s dynamic encounter of cultures in our everyday lives and to the development of media on a global scale, the negotiation of boundaries will be of less importance in literary studies than their transgression. Scholars will learn to ask: „How can the study of literature contribute to an interdisciplinary development of the humanities and the process of cultural change?“ In other words, I do not think that we can avoid taking as our starting point for the development of narratology the second of the two trends of narratology mentioned above.

In this perspective I will point to two well-known terms, *narrative* and *discourse*, which will be the basic terms from which other terms (logic, form, choice, actant, function, etc.) will have to be derived when described in the following way.

1) The first term, narrative, relates to the basic *human activity* that literature, in an interdisciplinary perspective, *both* is engaged in *and* represents. Any logical form that does not embrace the activity that literature both is and represents will miss the point and push narratology into oblivion. The term narrative has multiple references: it embraces the basic human attempt to organize experience in such a way that we can situate our experience spatio-temporally in rela-

tion to a subject; moreover, it covers the process of telling; and finally, it includes the plot structure of texts. This activity has to be re-addressed by the globally determined local cultures that will increasingly define our daily living space and which, on a daily basis, will display a variety of disrupted norms, tastes, symbols and behaviors of different cultural origins. Such globally conditioned local entities will be shaped as a collage of times, spaces and subjectivities that can compete with any modernist linguistic or visual experiment. This cultural amalgamation challenges the identity of human actions that constitute cultures, a challenge we meet through narratives.

2) The second term, discourse, is connected to the *medium* with which literature works, i.e. language, in an interdisciplinary perspective. The constantly reorganized media environment in which we live forces us to reinvestigate literature in terms of its media specificity. The purpose of the study of literature in this perspective is not to zoom in on its exclusiveness *vis-à-vis* other media or uses of media, but to see how literature is part of a dynamics of changing and interrelated media and media functions that shapes cultures and subjects rather than depicting, expressing or constituting models for them.

Narrative presents the focus of literary studies; discourse analysis provides us with its analytical goals and tools.

Controlled Sequencing

Therefore, a working definition of literature that allows us to work along these lines will not focus on the distinctive features of literature or of the study of literature in an attempt to separate it unambiguously from all other phenomena or disciplines. Instead, it will have to focus on features that locate literature in its different functional contexts, based on its quality as a linguistically mediated aesthetic phenomenon. Such features will also necessarily make literary studies interact with other disciplines. To this end, literature may be characterized as a *process of controlled sequencing*.

Here, 'control' does not mean that literature follows the strict rules of logical inference or deductive proof. It only makes us aware that literature is not a random activity. The non-randomness refers, on the one hand, to the *medium*: to acquire a communicative function in a cultural environment literature has to adapt to certain basic rules that govern the production of language and of literary forms. On the other hand, control in this open sense also relates to human *consciousness*: imaginative structures and creative and receptive processes, as explored by psychoanalysis, anthropology, and cognitive sciences among others, impose certain rules on literary creation and communication when human subjects are involved. If not, literature would not be intersubjectively compre-

hensible. The aim of *discourse analysis* will be to interconnect the media-generated processes of signs with the consciousness-generated process of subjectivity.

Nor does ‚sequencing‘ relate to formal logic, but rather to the fact that literature, being bound to language, has to proceed according to a rhythmic order both when produced and received, and that this sequentiality, therefore, will have to be at the core of any study of literature. Order in this sense is connected to the literary *medium*, as Ferdinand de Saussure stated when linguistics was about to turn: language is always manifested in a time-bound order both on the level of sounds and on the level of syntax. The sequential order of the medium is so intimately related to narrative structures that it has been claimed, by A.J. Greimas as well as by J. Hillis Miller, that there is a narrative nucleus in all literary genres, not only in the epic genres. Anyway, since Aristotle, the sequential quality of literature has been essential for a conception of its subject matter or *content*: told or shown, literature represents human actions.

That is to say that the subject matter represented is not just any event or series of events, but actions that can be measured against a certain purposiveness, that is *human* actions that can be embodied in a human form, prosopopeitically, as it were. It is necessary to underline, however, that sequentiality does not mean a one-dimensional or purely linear order, but an order that, as emphasized in new ways in the electronic media, has always been constituted by an intertwining of linear and non-linear principles. Thus, in literature, the focus on *narrative* inseparably links the media generated process with the content generated process. Or, as Aristotle reminds us in his *Nicomachean Ethics*:

„Our discussion will be adequate if it has as much clearness as the subject-matter admits of, for precision is not to be sought for alike in all discussions, any more than in all products or crafts“.¹

In the 20th century, the study of literature from the media specific perspective has mainly been carried out by formalist approaches (structuralism, semiotics, narratology, structural semantics, new criticism etc.), whereas an interest in structures of consciousness, intentional actions and their – perhaps contradictory – representations has mostly been formulated by phenomenologically oriented strategies (reader-response criticism, deconstructionism, cognitive psychology, dialogism, speech act analysis, etc.).

The implications embedded in the open characterization of literature that I have suggested with narrative as an essential reference point, allow us to make

¹ Richard McKeon: *Nicomachean Ethics*. In: Richard McKeon (ed.): *Introduction to Aristotle*. With a general introduction and new introductions to the particular works by Richard McKeon. 2d ed., rev. and enl. Chicago 1973, pp. 337-581. Here: p. 347.

the controlled sequencing specific and concrete in four different respects: (1) the *medium*, (2) the *representation* and, in the subjective dimension, (3) the *text producer* and (4) the *text receiver*. With regard to the medium and the logic of representation, the overall tendency of the formalist movements has been to see the producer and the receiver as positions entirely determined by the arbitrariness of medium and representation. Phenomenology, on the contrary, has *grosso modo* subsumed representation and medium under the two subjective poles as instances of their intentionality. If narratology continues, it will have to bridge these two polar positions.

Narrative and Discourse Analysis

Both narrative and discourse bring the historical dimension home to textual analysis after its troubled status. The focus on *narrative* rearticulates the conception of the basics of literature from Aristotle to the presumed death of the great narrative and the numerous experiments with the novel and other prose genres during the 20th century. The possibility and necessity of narration are brought up, over and over again, whenever human identity in relation to time, space, and other humans is shattered and their possibility to interact with their cultural context and to locate themselves in it is disturbed. The fundamental questioning of the cultural context itself in the age of globalization, more than that of its particular components, will no doubt give the narrative endeavor a new impetus. Therefore, we will have to focus less on the formal structures of narratology and more on the heterogeneity of Bakhtin's dialogism, the homogeneity of Paul Ricœur's reflections on time and narrative, and the cognitive approach emphasizing the world-making character of language-bound narrative processes and processes of embodiment, as in, for example, Marie-Laure Ryan or various cognitive theories of metaphor.

Discourse analysis has been developed since the late 1960s, trying, from different starting points, to bring the four poles (medium, representation, producer, receiver) on equal footing, with Karl Bühler's phenomenologically inspired axiomatic doctrine of language as a basis. Hence, discourse analysis, like the concern with narrative, re-elaborates important steps in the history of literary criticism, if M.H. Abrams and H. Adams are to be trusted (which I think they are): since Plato the understanding of the quality of literature has laid a shifting emphasis on one or another of the four poles. This synthesizing development has prepared the ground for a new attempt to unite the two mainstreams – the logical and the textual as mentioned above –, thereby enabling us to contextualize literature as a cultural practice in view of its media specific potential.

Discourses

The aim of discourse analysis is to make the focus on narrative analytically accessible in the literary medium. Three main trends have been competing since the 1960s.

First, we have a *linguistically* oriented discourse analysis that moves from analysis of syntax and syntactical components to larger narrative units, first of all stressing those linguistic elements that expose the situated character of language, especially deixis of time, space, and subjects involved in the linguistic process. The groundwork for this type of discourse analysis was done by the Russian formalists with their distinction between *fable* and *subject*, later reformulated by E. Benveniste, G. Genette, R. Barthes and others as the distinction between *discourse* and *history*, discourse referring to the mode of telling or showing via point of view, time constructs, etc., history to the series of actions told or shown. Thus, discourse is the linguistic-rhetorical strategy situating the text in a concrete spatio-temporal context through the communicative process in which the implied subject positions are made visible.

Secondly, we have *phenomenologically* oriented discourse analysis, basically outlined by P. Ricœur and M. Merleau-Ponty. According to this approach discourse is not bound to a specific medium but to a general organisation of human consciousness as an embodied phenomenon. Intentionality is seen as the general capacity of any consciousness to be conscious about something, and this basic object-orientation is articulated by the sign process organized in an irreversible order oriented toward an object. As an object in general, it is presupposed by the chain of signs, and as a specific object, it is constituted and defined by the sign sequence. The irreversibility of the orientation of the signs also covers the anaphoric reference to a previous sign (e.g. ,see above‘), because the anaphora takes place as the production of a new sign (as in the Peircean semiosis). Discourse, as already formulated by Viggo Brøndal, is this irreversible intentional order of signs including various types of intentionality, from a basic intentionality constituting a general object through steps of specifications to the purely instrumental intentionality of the conscious human will.²

If irreversibility is one important aspect of discourse in a phenomenological perspective, subjectivity is the other. In discourse, the symbol-producing subject is situated in two dimensions. It is located in relation to other subjects and, at the same time, in relation to the referential dimension, that is to the object towards which the symbolizing process is oriented. As consciousness is embodied in a human body, discourse makes this body a locus of subjectivity, no

² Cf.: Svend Erik Larsen: *Les maillons du langage*. In: *Langages* 86 (1987) [*Actualité de Brøndal*], pp. 95-110.

longer *a* body but *my* body. Discourse is constitutive of embodied subjectivity and, being irreversible, it constitutes subjectivity as a temporal and thus historical phenomenon. The object addressed and the subject constituted as given by the discourse and, therefore, their ontological status vis-a-vis each other (real, imagined, dreamt, fictional, etc.) cannot be determined without recourse to an ongoing discursive process.

Thirdly, we have *sociologically* oriented discourse analysis, delineated by two almost irreconcilable opponents, M. Foucault and J. Habermas. If contextualization is the headline of linguistic discourse analysis and subjectivity that of phenomenological discourse analysis, power is the basic concern of sociological discourse analysis.

As language contains a grammar and all of us have a linguistic competence in at least one mother tongue, we all have the possibility to express ourselves freely without any distortion determined by political and other power agencies. Such restrictions only occur in a specific context. The universality of natural languages sets the ideal conditions for free human communication. This is J. Habermas' position from which he defines certain contexts as institutionalized frames for the actual manifestation of such ideal communication: the context of science, the context of law. Discourse is language manifested in such frames fulfilling the ideal conditions.

But as we know from linguistic discourse analysis, language works on the basis of marked differences both in the communicative dimension, e.g. between ,I' and ,you', and in the referential dimension, where semantic specificity is defined in structures of hierarchically organized differences. Wherever we have differences, we are prepared for the exercise of power and hegemonical behavior. So, by its very nature language is an instrument of power. This is the position of M. Foucault. His reason for introducing the concept of discourse is to analyze how power and knowledge are linked and how they regulate practical actions, not on an individual but on an institutionalized collective basis. Discourse exercises power through symbolic action.

By means of symbols power as discursive practice (e.g. training in schools) produces a simultaneous exclusion and inclusion from the field of acceptable human actions, separating what is knowable from the unknowable, the acceptable from the unacceptable, the known from the foreign, and so forth. Thus, discourse lays the ground for the basic narratives and narrative modes of a culture: in Habermas' case, narratives about the fate of ideal conditions of communication or, in Foucault's, about the conflictual experiments with the material, symbolic and institutional borders of a culture.

In literary studies, Foucault's discourse analysis has been immensely influential, e.g. in minority studies or in post-colonial studies, whereas Habermas'

influence on the study of literature is rather limited. Literary studies have also been enhanced by linguistically based discourse analysis, particularly in structuralism and semiotics. Especially the works on narrator strategies and viewpoints have been important. But also this trend is only one third of the whole story.

The outline of discourse analysis that I envision in the development of the study of narratives will be a unified version of the three dimensions of discourse analysis, with the phenomenologically oriented dimension as the basic reference point. The reflection on the embodied subject and its relation to intersubjective symbol formations will be the core of the narratives, also when new media question the relation between subject and body and when the cultural disruptions of time and place challenge intersubjective relations. This becomes clear when we take into account the numerous studies using the cognitive quasi-phenomenological theories of metaphors and image schemata in order to understand the media interface, both in terms of what is happening on the screen when we use it and our actions in front of the screen.³ Here, media specific sequential order, both performed and represented, is crucial for the contextualization of the medium through its use.

Théramène's Narrative

However, to illustrate my point, I will wind up my argument in suggesting a brief analysis of a particular narrative: the so-called 'le récit de Théramène' from Racine's *Phèdre* (1677),⁴ relating the violent death of Hyppolite to his

³ Cf. for example the not so new pedagogical program Story Space developed by G. P. Bolter e.a. in 1992 and P. Maglio and T. Matlock's more recent overview *Metaphors We Surf the Web by* (in: *Journal of Cognitive Science* 1998 pp. 1-9) and J. D. Bolter and R. Grusin's programmatic *Remediation* (Cambridge/MA 1999).

⁴ Spitzer's *The „récit de Théramène“* is a thorough and inspiring compositional and stylistic analysis of the 'récit', but only in relation to the events and the emotions referred to. He does not situate the 'récit' as an act of enunciation as I do in my analysis. (Cf.: *The „récit de Théramène“*. In: Leo Spitzer: *Linguistic and Literary History. Essays in Linguistics*. Princeton 1967 (1948), pp. 87-134.) – In Reiss' analysis we find an interpretational overkill when he takes the (possibly) only passé simple in the 'récit' („apporta“) as a symptom of a shift of an entire world view. He does not situate the 'récit' as part of a dramatic dialogue; that is, as spoken although elevated French, where passé simple is reduced but cannot be avoided, simply due to rules of grammar and not to stylistic choices (as can be seen in, for instance, the 'récits' of Phèdre in Act I, sc. iii and Aricie in Act II, sc. i). He uses Thésée's acceptance of Aricie as his daughter to support the view that a new world view emerges: she is not of the family and without forefathers among the gods. But he overlooks that Aricie is Thésée's niece and already part of the family and therefore also with heavenly ancestors. His point that le passé simple can be used only with reference to events prior to the beginning of the

father Thésée, who has inflicted the painful death on his son upon presuming him guilty of incest with his stepmother, Phèdre, the wife of Thésée. Obeying a curse pronounced by Thésée, a sea monster emerges from the sea and kills Hypolite. Only after Théràmène's story, and as an effect of it, does Thésée learn about Hypolite's innocence and redeem his guilt in accepting Hypolite's secret fiancée, Aricie, daughter of his enemy, as his own daughter.

I chose this narrative for several reasons: First, it is an already situated narrative thus emphasizing the importance of *contextualization* as part of the narration. Secondly, it is part of a non-narrative genre, tragedy, which nevertheless, through Aristotle's *Poetics*, defined an ideal narrative logic, the linear logic of dramatic action, which was unquestioned for centuries. Nevertheless, this is not a general logic, but only a logic for selected events: even when violent action is crucial for the dramatic action, it is not allowed to be performed on stage but only to be told. Hence, Théràmène's story is part of a *heterogeneous* narrative complexity of telling and acting. Thirdly, our story is a narrative positioned in a field of several active media, that of dramatic performance. Thus, it is part of an *intersemiotic* activity, like the modern electronic media or like film. Fourthly, the story is a prototypical element of the tragedy since the Greeks. We find it, although conceived differently, in Euripides' *Hippolytos* as well as in Seneca's *Hippolytus*. In Euripides, Hippolytos, dying and forgiving his father, is brought on stage immediately after the 'récit'. In Seneca, the messenger talks at length in a rhetorically overelaborated style that almost decontextualizes the narrative. The bloody remnants of Hippolytus are finally produced on stage in this more melodramatic piece. Only in Racine does the embedded narrative both narrate the terrible event and call forth its practical and cognitive consequences. It is narrative as symbolic action, exemplifying the *power in narration* and the *power of the narrative act*.

Observing and Voicing the Events

The basis of Théràmène's story is a dialogue between voices embodied on stage, structurally similar to what is going on between disembodied narrative voices and characters in a novel. Like a hyper-personal narrator preparing for a character to unfold his story, or like the implicit reader – or listener to an oral

drama in order to respect the three units, has no bearing on Phèdre's 'récit' in Act V, sc. vii – she simply uses French grammar when introducing a few *passé simple* when relating events from and not prior to the first acts. (Cf.: Timothy Reiss: *Tragedy and Truth*. New Haven 1980.) (Barrault does not seem to see any specific significance in the use of *le passé simple*. He does not make any comments on *le passé simple* in his detailed report on the *mise en scène* of Phèdre [Cf.: Jean-Louis Barrault: *Mise en scène de Phèdre de Racine*. Paris 1994]).

narration – expressing his impatience to see the story take off, Thésée opens act V, sc. vi with a series of questions. Thus, Théràmène's story is both an active communicative act and an act of reference to what actually happened, modulating its strategy and its narrative devices both in relation to the narrated events and in relation to the explicit receiver, Thésée, and the implicit receiver, the audience. Thésée is nailed to the ground because of the uniqueness of the events in *his* life and, here, their uniqueness is simply that they are unknown to *him*. In general, as the audience will know, will know that gods kill people, use monsters for that purpose and make it happen rather randomly; what else is new? But as the opening lines reveal, this is a unique case according to any standards: „le plus aimable“ and the „le moins coupable“, impersonated in the same person, Hyppolite, is dead.

So, the act of narration and the events are both, and first of all, dialogically situated in three dimensions:

1) *In relation to Thésée*: Théràmène tells something Thésée does not know and does not want to know.

2) *In relation to the audience*: Théràmène tells something that is known in general, but in this extreme case is improbable. Hence, it has to be told as something they want to know but can hardly believe. In both cases the story has to be dragged out; in the first case in order to spare Thésée's feelings (and maybe his household from his anger or grief), and in the second case to convince the audience that what is told is true. This influences the third dimension:

3) *In relation to the events*: Théràmène does not tell what has happened but what he has seen happen. The role of *sight* is repeated from Thésée's first words and thus positions the dialogue as part of a drama: he tells us, the audience, that he sees Théràmène cry and thus, we see it, too. But now Théràmène goes on claiming to have actually seen the impossible take place: the kindest and least guilty person dies. Then, through the story, he reports what he has seen – hence the audience can be sure it is true (and Thésée as well, of course) – and he does so in the sequential order of the process of visual perception, that is, at a pace that is digestible for the terrified Thésée and for the curious audience with space for details and for reflection. This process culminates in a double visual perception: Théràmène observes the mourning Aricie observe her dying fiancé – seeing what is not to be seen, a situation that is diametrically opposed to Théràmène's initial observation of the non-observing Hippolyte who takes leave with downcast eyes.

Thus, the sight gradually expands its meaning from a mere dramatic convention via perceptual observation and verification to the symbolic meaning of insight, actually created by and through the narrative symbolic act, an insight

that has an impact on the actions immediately following the ‚récit‘. Sight embraces the three dimensions above.

Parallel to the role of sight is the role of the *word*: the problem of not being able or willing to utter certain words always has an immediate dramatic effect, theatre being based on embodied verbal dialogues (neither Phèdre nor Hypolite can tell until after the ‚récit‘ what was actually going on between them). The questions first put by Thésée are an invitation to transform an experience beyond words into language. In the ‚récit‘ itself the first reference to words concerns the non- or pre-linguistic „cri“ or „voix formidable“ from the underground. Then the words from Hyppolite that cannot be recognized or listened to are followed by Théràmène’s doubtful „on dit qu’ on a vu.“ Only later does Théràmène tell that understandable words are uttered – he addresses himself the dying young man whose words then are repeated literally in direct speech, including their interruption („Qu’il lui rende...“). Life culminating in a heroic monster-fight and words culminating in an utterance of sublime forgiveness are broken off at the same time in a truncated sentence, leaving it to Théràmène to accomplish Hyppolite’s act and word in telling what he has seen and heard. Also, the abrupt ending makes it necessary for him to do so, because „l’œil même de son père“ could not recognize Hyppolite and the father has not heard his words. Even the faithful Aricie is not reliable enough – she has not heard the last words, and in brackets Théràmène suggests that the sight of Hippolyte is too much for her, whereas he is the both empathetic and well-informed clear-headed observer.

The entire ‚récit‘ therefore anchors the events in relation to the two specific receivers: Thésée and the audience, and locates the narrating subject, Théràmène, as the only possible and reliable and therefore necessary narrator. This is made clear when after the *peripeteia*, the attack of the monster, he addresses Thésée in order to underscore both his reliability and his compassion. In the final scene of the tragedy his story is immediately turned into action and a definitive emotional balance is also produced. From this point of view, and in contrast to a classical and more recent formalist narratology, an analysis of the narrated events and their sequential logic cannot be separated from an analysis of the narration as a contextualized communicative act.

Discursive Anchoring

This construal of a subject, necessary for the specific sequential order of the narrative, is produced by Théràmène through his use of a series of media specific discursive devices of indexical character, first and foremost verbal conjugation and demonstrative and possessive pronouns. Let us take a look at the

pronouns first. In the case of Hyppolite, the hands, the chariot, the horses, the men are not presented by the use of the definite article, but *mostly* by possessive pronouns (,son‘, ,sa‘, ,ses‘). The same goes *grosso modo* for the perceptual details of the sea-monster, too – the forehead, the body (,son front“, ,son corps“). The guard accompanying Hyppolite is collectively united behind a ,leur“ (Aricie is an exception, though). This use of pronouns creates a cohesion between the two main characters and their qualities, a unity that is thus discursively produced from what Théràmène has seen: they both stand out as unique, being one with their body, their belongings and their actions.

The demonstrative pronouns (,ce cri redoutable“, ,ce monstre sauvage“, ,ce héros“ etc.) are the way in which the sense of presence of the narrator is produced, and thereby also the authenticity of his observation and the reliability of his story: Believe me, I was there!

Now, the representation of presence through discursive means brings us to the verbal conjugation. As is well-known the past, present and future tenses bring narrated events in relation to the moment of enunciation and thereby to the narrating subject in its act of narrating. The aspects – in French *le passé simple* and *l'imparfait* – create a difference inside the past tense in relation to the narrated events, namely, between events of a finite occurrence (beginning, ending, interruptions, emergence, etc. – *le passé simple*) and events of a permanent or ongoing character, often forming the background of the first (*l'imparfait*). In spoken French, and more so today, *le passé simple* is most often replaced by *le passé composé* with the finite verb in the present tense thereby relating the past events to the ongoing unfolding of the speaking – or narrating – subject and thus reflecting the fact of the ongoing process of speech. In this case, *l'imparfait* forms the background of these past events – the scene of the narrated events is also seen as part of the scene of enunciation. In dramatic and thus actually spoken dialogue, also in the case of Racine, the most used verbal forms are, of course, the present tense, *l'imparfait*, *le passé composé*, and more rarely *le passé simple*, whereas the future is neutral to these changes.

Théràmène's story, like the stories of Phèdre (I, sc. iii) and Aricie (II, sc. i), is a story embedded in a spoken dialogue. It is therefore marked by the fact that it, like any narrative, relates past events to an audience as well as by the fact that the events and the narrating subject are situated on dialogical conditions. It is of no importance to the discursive strategy whether this audience is explicit or implicit or whether the dialogue is fictional or not.

The main verbal forms used are the present tense, *l'imparfait* and *le passé composé* as in all other dramatic dialogue (and more complex composite forms modifying those main forms). The future is used occasionally. *L'imparfait* is

used more frequently than in other parts of the dialogue, due to the character of this segment as an embedded story. *Le passé simple* is used once („apporta“), perhaps followed by another which, though, may be a present tense („fuit“).

The main discursive device to make the story stand out from the standard use of enunciative markers in a dramatic dialogue is the use of *le présent historique*, which brings the events to life in the moment of narration. It is not just a way of making the whole scene more vibrant for the audience, as is often claimed, but stressing its relation to the narrating subject and thus underscoring that we are engaged in an act of speech with the narrator as responsible subject. Thus, the events are related as being conditioned by observation, by memory and by the media bound rhetorical skills implemented in the narration. The events and those conditions are inseparably linked together.

This inseparability is the core of narratology.

References

- Abrams, M. H.: *The Mirror and the Lamp*. Oxford 1953/1971.
- Adams, Hazard (ed.): *Critical Theory since Plato*. New York 1971.
- Bakhtine, Mihail: *The Dialogic Imagination*. Austin 1981.
- Barrault, Jean-Louis: *Mise en scène de Phèdre de Racine*. Paris 1994.
- Barthes, Roland: *Introduction à l'analyse structurale du récit*. In: *Communications* 8 (1966), pp. 1-27.
- Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966.
- Bolter, Jay D./Grusin, Richard: *Remediation*. Cambridge/MA 1999.
- Brøndal, Viggo: *Langage et logique*. In: Brøndal, Viggo: *Essais de linguistique générale*. Copenhagen 1943, pp. 49-67.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie*. Stuttgart 1934/1965.
- Coulthard, Malcolm: *An Introduction to Discourse Analysis*. New York 1985.
- Crusius, Timothy: *Discourse: A Critique and Synthesis of Major Theories*. New York 1989.
- Dijk, Teun A. van (ed.) *Handbook of Discourse Analysis*. (Vol. 1: *Disciplines of Discourse*. Vol. 2: *Dimensions of Discourse*. Vol. 3: *Discourse and Dialogue*. Vol. 4: *Discourse Analysis in Society*.) New York 1985.
- Euripides: *Alcestis/Hippolitus/Iphigenia in Tauris*. London 1972.
- Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (eds.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1988.
- Foucault, Michel: *L'Ordre du discours*. Paris 1971.
- Greimas, Algirdas Julien: *Introduction*. In: Greimas, Algirdas Julien: *Essais de sémiotique poétique*. Paris 1973, pp. 6-24.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns* 1-2. Frankfurt/M. 1981.
- Genette, Gérard: *Figures III*. Paris 1972.
- Green, Keith (ed.): *New Essays in Deixis*. Amsterdam/Atlanta 1995.
- Larsen, Svend Erik: *Les maillons du langage*. In: *Langages* 86 (1987) [*Actualité de Brøndal*], pp. 95-110.

- Larsen, Svend Erik: *Body, Space and Sign*. In: *Gramma* 2 (1994), pp. 71-92.
- Larsen, Svend Erik: *Theory in Literature*. In: *Neohelicon* 27/1 (2000), pp. 31-40.
- Maglio, Paul P./Matlock, Teenie: *Metaphors We Surf the Web By*. In: *Journal of Cognitive Science* (1998), pp. 1-9.
- MacDonell, Diane: *Theories of Discourse*. Oxford 1986.
- Richard McKeon: *Nicomachean Ethics*. In: Richard McKeon (ed.): *Introduction to Aristotle. With a general introduction and new introductions to the particular works by Richard McKeon*. 2d ed., rev. and enl. Chicago 1973, pp. 337-581.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945.
- Miller, Joseph Hillis: *Narrative*. In: Lentricchia, Frank/McLaughlin, Thomas (eds.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago 1990, pp. 66-79.
- Mitchell, W. J. T. (ed.): *On Narrative*. Chicago 1981.
- Perinbanayagam, R. S.: *Discursive Acts*. New York 1991.
- Polkinghorne, Donald: *Narrative Knowing and the Human Sciences*. New York 1988.
- Renkema, Jan: *Discourse Studies. An Introductory Textbook*. Amsterdam 1993.
- Ricœur, Paul: *Temps et récit*. Bd. 1-3. Paris 1984.
- Reiss, Timothy: *Tragedy and Truth*. New Haven 1980.
- Rorty, Richard (ed.): *The linguistic Turn*. Chicago 1967.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington 1991.
- Seneca: *Tragedies I*. London 1968.
- Spitzer, Leo: *The „récit de Thérémène“*. In: Spitzer, Leo: *Linguistic and Literary History. Essays in Linguistics*. Princeton 1967 (1948), pp. 87-134.
- Williams, Glyn: *French Discourse Analysis*. London 1998.

PETER GOSSENS

„Vom Inhalt der Literatur“

Elisabeth Frenzel und die *Stoff- und Motivforschung*

Nur wenige Arbeitsgebiete der Komparatistik sind in vergleichbarem Maße durch die Forschungen einer Einzelperson geprägt wie die *Stoff- und Motivforschung* durch die langjährigen Bemühungen Elisabeth Frenzels. Ihr Name steht in propädeutischen Seminaren des Komparatistikstudiums häufig synonym für die Auseinandersetzung mit den ‚Inhalten der Literatur‘. Neben mehreren Einführungen und Forschungsberichten¹ dürften ihre beiden Handbücher *Stoffe der Weltliteratur*² und *Motive der Weltliteratur*³ in den meisten komparatistischen Seminar- und Handbibliotheken zu finden sein. Beide Werke sind seit 1963 bzw. 1972 in zahlreichen Auflagen erschienen und stetig im Umfang gewachsen: Startete die erste Auflage der *Stoffe* 1963 mit 670 Seiten und unzähligen Einträgen so erreicht die nun vorliegende 9. Auflage⁴ stattliche 933 Seiten regelmäßig „überarbeiteter und ergänzter“ Stichworte. Vergleichbares, wenn auch in geringerem Umfang [807 (1972) zu 935 Seiten (1999)] ist von den *Motiven* zu melden. Daß die beiden Bände trotzdem nicht als wildwucherndes ‚work in progress‘, sondern als kompaktes Nachschlagewerk auftreten, ist – neben dem handlichen Format – wohl vor allem der redigierenden Hand Elisabeth Frenzels zu danken.

Doch auch für dieses Langzeitprojekt deutete sich bereits in der letzten Auflage der *Stoffe der Weltliteratur* (1998) ein Ende an. In ihrer Einleitung stellt die 1915 geborene Frenzel die Fortführung ihrer Standardwerke in Frage: „Ob es noch zur Abrundung in einer 10. Auflage kommen wird, erscheint in Anbetracht meines hohen Alters kaum vorstellbar.“⁵ In der 1999 vorgelegten 5. Auf-

¹ Die wichtigsten Arbeiten seien hier kurz genannt: Elisabeth Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte*. In: Wolfgang Stammelt (Hg.): *Deutsche Philologie im Aufriß*. Band 1. Berlin ²1957, S. 281-331; dies.: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1963 (⁴1978) (Sammlung Metzler; 28); dies.: *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: 1966 (²1974); dies.: *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg u.a. 1980.

² Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1963.

³ Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1972.

⁴ Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart ⁹1998.

⁵ Ebd., S. XVI.

lage der *Motive der Weltliteratur*⁶ scheint sie diesem Gedanken zu folgen, wenn auch hier nochmals ein Artikel den Umfang und den Bestand der *Motive* erweiterte: „Durch einen freundlichen Vorschlag von studentischer Seite bin ich sogar angeregt worden, die Auflage um einen ganzen Artikel, den letzten, zu erweitern.“⁷ Die Aufnahme eines literarischen Themas – hier handelt es sich um das „Motiv“ *Zigeuner* – kommt damit einem literaturwissenschaftlichen Initiationsritus gleich: erst die Nennung in Frenzels Handbüchern kanonisiert ein Motiv, einen Stoff oder ein Thema und hebt es aus der wachsenden Flut thematologischer Einzelveröffentlichungen hervor.

Trotz vielfältiger Bemühungen und avancierter Forschungsergebnisse konnte in deutschsprachigen Forschungslandschaft bislang niemand mit den Standardwerken von Elisabeth Frenzel konkurrieren. Auch das verdienstvolle Handbuch von Horst S. und Ingrid Daemmrich⁸ hat sich, obwohl es moderne theoretische Ansätze mit praktischer Anwendbarkeit verbindet, bislang nicht in gleichem Maße durchgesetzt. Die Dominanz von Frenzels Lexika ist ein Phänomen, das nicht zuletzt auf die Qualität der einzelnen Beiträge zurückzuführen ist. Allerdings scheinen die theoretischen Prämissen, mit denen Elisabeth Frenzel seit nunmehr 43 Jahren ihr Arbeitsgebiet erläutert, unzeitgemäß. Frenzels bekannte Kurzdefinition („Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an.“⁹) ermöglicht Studierenden in propädeutischen Übungen sicherlich einen leichten Zugang zur komplexen inhaltlichen Struktur literarischer Werke. Problematisch wird die theoretische Beschäftigung mit Frenzels Nachschlagewerk bereits, wenn man den Untertitel der geläufigen Klassiker in die Überlegungen miteinbezieht: Die beiden Bände werden qualifiziert als *Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*.

Der Begriff wird verständlich, wenn man sich die zugrundeliegende literaturhistorische Systematik vor Augen führt: „Macht man sich die Mühe, an solchen zeitlichen Punkten [einer Epoche] einen Querschnitt durch einige oder sogar alle Längsschnitte zu legen, so kommt man zu einer Typologie der in einer Epoche bevorzugten Sujets, wie sie schon auf anderem Wege zu erstellen versucht worden ist.“¹⁰ Längsschnitte, so Frenzel ausführlicher anderenorts, sind „eine unerläßliche Methode der Stoff- und Motivgeschichte.“¹¹ „Mittels

⁶ Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1999.

⁷ Ebd., S. XVI.

⁸ Horst S. und Ingrid Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. überarb. Aufl. Tübingen, Basel 1995 (1987).

⁹ Frenzel: *Motive* (1999), S. VI.

¹⁰ Ebd., S. XII.

¹¹ Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte* (1974), S. 143.

dieser Technik war es möglich, Stoffgeschichte als Spiegelung und Bestätigung des als aus der allgemeinen Geistesgeschichte bekannten Wechsels von Ideen darzustellen.“¹² Die „Längsschnitt-Technik“ ist durch „Querschnitte [...], die auf den entscheidenden zeitlichen Haltepunkten gelegt werden“¹³, ergänzt. Eine synchrone und diachrone Darstellung prägt die Anordnung der Themen in den beiden Handbüchern: die literarischen Beispiele werden zum einen in ihrer historischen Folge angeordnet, zum anderen jedoch auf einer inhaltlichen Ebene zusammengestellt. Kann die Darstellung der *Stoffe* auch dem „Anfänger anvertraut werden“¹⁴, so wird in den umfangreicheren Artikeln der *Motive* der „forschende[n] Waldgänger durch unübersichtliches Dickicht“¹⁵ geschickt und ist außerdem zur interpretierenden Einordnung in die „Menschheitsgeschichte“¹⁶ aufgefordert. Neben dem eschatologischen Pathos ist es fraglich, ob die übergeordnete Ausrichtung heute noch in dieser Form nachzuvollziehen ist. Sicherlich bieten die einzelnen Artikel, wenn auch in sich, bedingt durch Umfang und Publikationsort, eklektisch, nützliche erste Hinweise auf den literaturhistorischen Verlauf bestimmter thematischer Einheiten. Frenzels Konzeption zielt allerdings nicht allein darauf, eine positivistische Themenschau zu liefern.

Neben dem hier unter dem Aspekt der ‚Menschheitsgeschichte‘ geäußerten geschichtsphilosophischen Anliegen verstehen sich ihre beiden Lexika auch als Beitrag zu einer Poetik, die „infolge [ihres] Überblickscharakters die von Petersen gewünschte ‚zeitliche und nationale Frequenz‘ der Motive nur als Kurven aufzeigt [...], aber die Wege dazu, und zwar in einem moderneren, mehr poetologischen Sinne, als Petersen sich gedacht haben mag, schon weist.“¹⁷ Mit dem Hinweis auf Julius Petersen erschließen sich viele Grundlagen der Frenzelschen Arbeit. Schon 1927 forderte Petersen: „Das Stofflexikon der Weltliteratur beispielsweise, das Goedecke in Angriff nahm und nach ihm nochmals Jellinek versprach, ist tatsächlich eine notwendige Grundlage [für die allgemeine Literaturwissenschaft], so unentbehrlich wie das Wörterbuch für die Grammatik und wie Goedeckes ‚Grundriß‘ für die nationale Literaturgeschichte. [...] Wir brauchen einen zusammenfassenden Überblick, der für jeden Stoff und für jedes Motiv die dichterischen Bearbeitungen zusammenstellt und ihre zeitliche wie nationale Frequenz und Dynamik vergleichen und geistesgeschichtlich

¹² Ebd., S. 142.

¹³ Ebd., S. 144.

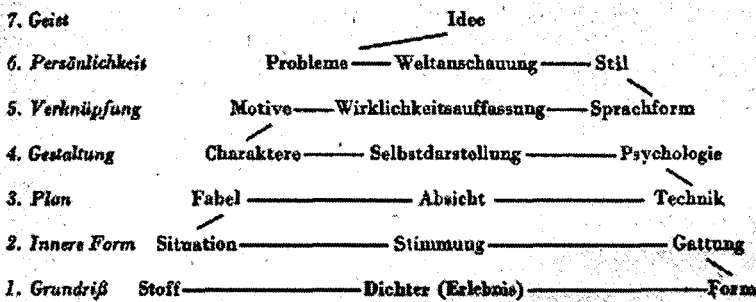
¹⁴ Frenzel: *Motive* (1999), S. XIII.

¹⁵ Ebd., S. XIII.

¹⁶ Ebd., S. IX.

¹⁷ Ebd., S. XI f.

auswerten läßt.¹⁸ Neben dieser grundsätzlichen Forderung hatte ein anderer poetologischer Beitrag von Petersen, sein Buch *Die Wissenschaft von der Dichtung*¹⁹, entscheidenden Einfluß auf Frenzels Überlegungen. Im heutigen literaturwissenschaftlichen Diskurs wird dieses Buch außerhalb der Wissenschaftsgeschichte recht selten zur Grundlage einer poetologischen Analyse gemacht. Frenzel weist zwar regelmäßig auch auf andere, modernere Quellen hin; ihrer Gesamtkonzeption liegt jedoch Petersens Arbeit zugrunde. Schon die Bandaufteilung in *Stoffe* und *Motive* ergibt sich weniger aus den oben beschriebenen Differenzen im Schwierigkeitsgrad der Bearbeitung, sondern vor allem aus einer graduellen Differenz, die Petersen bereits 1939 folgendermaßen darstellte.²⁰



Frenzel beruft sich noch 1980 ausführlich auf dieses Grundmodell literaturwissenschaftlicher Analyse, das vom ‚Stoff‘ als einfachstem Glied ausgeht und seine „höhere Kritik“ auf die ‚Idee‘ richtet.²¹ Auf das Element der ‚Idee‘, an der Spitze von Petersens Pyramide, glaubt sie verzichten zu können, „weil Idee immer Lösung einer Problematik voraussetzt, die in der Literatur, insbesondere der modernen, durchaus ungelöst bleiben kann“²². Mit dieser Reminiszenz an ihren akademischen Lehrer²³, die in allen stoff- und motivgeschichtlichen Ar-

¹⁸ Julius Petersen: *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift. 6 (1928), S. 59f.

¹⁹ Julius Petersen: *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Mit Beiträgen aus dem Nachlaß hg. v. Erich Trunz. Berlin ²1944. Erich Trunz' Ergänzungen aus dem Nachlaß finden sich nur in der zweiten Auflage.

²⁰ Ebd., S. 111. Das Modell ist schon in der ersten Auflage des Buches (Berlin 1939, S. 110) abgedruckt.

²¹ Frenzel: *Vom Inhalt der Literatur*, S. 12-14. Dort ist das obenstehende Modell auch abgebildet. Abschließend heißt es dort: »Sie [die Pyramide von Petersen] kann für die vorliegende Untersuchung zum Motiv, Stoff und Thema richtungsweisend sein.«

²² Ebd., S. 14.

²³ Elisabeth Frenzel promovierte 1940 bei Julius Petersen und Hennig Brinkmann in Berlin (Tag der Promotion: 21. Mai 1940; Tag der mündlichen Prüfung: 12. Mai 1938).

beiten Frenzels auf die eine oder andere Art wiederholt wird, stehen ihre Arbeiten in einer wissenschaftsgeschichtlichen Tradition, die in den motivgeschichtlichen Debatten der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gründet. Frenzels wissenschaftsgeschichtliche Abrisse der Stoff- und Motivforschung, die sich in all ihren größeren einführenden Arbeiten finden, verweisen regelmäßig auf diesen spannenden historischen Diskurs.

Ein Höhepunkt dieser Diskussionen, wenn auch von Frenzel nicht ausdrücklich zitiert, ist sicherlich Petersens Aufsatz *Das Motiv in der Dichtung* (1937), der seiner Darstellung in *Die Wissenschaft von der Dichtung* unmittelbar vorausgeht. Der aktuelle Stand der Debatte wird dort einleitend zusammengefaßt: „Als Aufgabe einer neuen Poetik hat vor kurzem Karl Justus Obenaus Bonner Antrittsvorlesung im Anschluß an Heidegger eine radikale Revision der Grundbegriffe verlangt.“²⁴ Obenaus entwirft 1936 eine „Poetik, die eine Wesens- und Formlehre der deutschen Dichtung zugleich geben will, [...] sie steht auch in engster Verbindung mit der allgemeineren Kunst- und Seelenlehre, der Anthropologie und Volkstheorie, kurz mit einer Reihe von Wissenschaften, die ohne Philosophie nicht denkbar sind.“²⁵ Seine Literaturtheorie, an deren Ende „die großen Gattungsformen – Heldenepos, Tragödie großen Stiles, hymnische Lyrik“²⁶ stehen, entwickelt er für die neue, nationalsozialistische Gesellschaft: „Nun waren die Forderungen, die in jüngerer Zeit am stärksten hervorgetreten, am lautesten angemeldet worden sind, etwa diese: die Dichtung müsse volkhaf und artgemäß, ja sie müsse politisch sein, wenn sie im Lebensganzen des nationalsozialistischen Staates ihre sinnvolle Stelle finden solle. Diese Forderungen waren ein erster Versuch zu einer neuen Werttafel [...]“²⁷ Petersen versucht in seinem Beitrag zwischen der nationalsozialistischen, völkischen Position Obenaus und einer mehr am literarischen Text orientierten Analyse zu vermitteln: „Was nun richtig bleibt und festgehalten werden muß, ist die schon erkannte Doppelstellung des Motivs zwischen Situation und Charakter wie zwischen Erlebnis und Problem. Dieser Platz bedeutet teils eine Notwendigkeit, teils eine Möglichkeit.“²⁸ Abschließend stellt er fest: „Darum wäre es besser, wenn zur Vermeidung von Zweideutigkeiten der Begriff des Motivs in der Genesis der Dichtung auf solches Zusammenfallen beschränkt würde, während der allgemeine Gebrauch des Wortes in fester Sinnesumgrenzung der Analyse vorbe-

²⁴ Julius Petersen: *Das Motiv in der Dichtung*. In: *Dichtung und Volkstum*. Euphoriion 38 (1937), S. 44-65, hier S. 44.

²⁵ Karl Justus Obenaus: *Volkhafte und politische Dichtung. Probleme deutscher Poetik*. Leipzig 1936, S. 6.

²⁶ Ebd., S. 31.

²⁷ Ebd., S. 8.

²⁸ Petersen: *Das Motiv in der Dichtung*, S. 64

halten bleiben sollte. Andernfalls mußte zur Vermeidung von Mißverständnissen immer der Unterschied gemacht werden zwischen dem Motiv zur Dichtung, das nur selten ein Motiv in der Dichtung geworden oder geblieben ist, und dem Motiv in der Dichtung, das nur selten zu ihrer ersten Entstehung den ersten Anstoß gab.²⁹

Elisabeth Frenzel jedoch gibt sich zur gleichen Zeit in ihrer ersten großen thematologischen Arbeit weniger zurückhaltend. In ihrer 1938 vorgelegten Dissertation *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne*³⁰ betont sie gleich zu Beginn: „Übergeordneter Gesichtspunkt mußte der politische sein. Es sollte gezeigt werden, daß die Stellung, die das neue Deutschland heute zur Judenfrage wie zum Theater einnimmt, nicht an die politische Tagesnotwendigkeit gebunden, sondern in Deutschland von Ursprung an vorhanden gewesen ist. [...] Es ist erklärlich, daß bei einer solchen Betrachtungsweise ästhetische Gesichtspunkte verhältnismäßig in den Hintergrund traten.“³¹ Das Bild, das Frenzels Arbeit bei der Lektüre hinterläßt, ist ambivalent: Auf der philologischen Seite gibt sie einen umfangreichen „Längsschnitt“ über jüdische Theaterfiguren in der deutschsprachigen Literatur vom 13. Jahrhundert bis in ihre unmittelbare Gegenwart. Andererseits macht der proklamierte politische Anspruch das Buch zu einem Instrument antisemitischer Hetze. Nationalsozialistische Propaganda fließt wohlbedacht an vielen Stellen des Buches in die Darstellung ein. „Die Taktik, politische Begriffe der Gegenwart auf frühere Jahrhunderte zu übertragen, mußte sehr erwogen und möglichst vermieden werden, ist aber doch nicht immer falsch und gefährlich, denn sie erscheint oft nur dem, der etwa das Mittelalter in seiner politischen Struktur noch mit den Augen des 19. Jahrhunderts sieht, gewaltsam.“³² Noch bis in die Literaturangaben ist die rassistische Ideologie der Zeit zu verfolgen: Im Literaturverzeichnis sind die Namen jüdischer Autoren mit einem Sternchen gekennzeichnet, wobei Frenzel hier ein gefährliches Spiel mit dem Leben anderer treibt: „*=Jude °=Teiljude. Für die Richtigkeit der arischen, bzw. jüdischen Abstammung kann ich nicht in allen Fällen die Verantwortung übernehmen, da das Urkundenmaterial offiziell noch bei weitem nicht erfaßt ist und private Erkundigungen auf große Schwierigkeiten stoßen.“³³ Wie Obenauer fordert sie am Ende ihrer Arbeit ein neues zeitloses Drama: „Es bleibt die internationale Macht des Judentums als Kampf-

²⁹ Ebd., S. 65, Sperrungen bei Petersen.

³⁰ Elisabeth Frenzel: *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne*. Bühl (Baden) 1940.

³¹ Ebd., S. 7.

³² Ebd., S. 7.

³³ Ebd., S. 260.

gegner, und sofern ein großes außenpolitisches oder ein zeitloses weltanschauliches Drama in Deutschland entstünde, käme ihm darin eine Hauptrolle zu.“³⁴

Elisabeth Frenzels Dissertation war ihrer näheren wissenschaftlichen Karriere förderlich: Ab Dezember 1940 bereitete sie als freie Mitarbeiterin für das *Institut zur Erforschung der Judenfragen* ein *Lexikon der Juden im Theater und im Film* vor. Das bis Januar 1945 fertiggestellte Manuskript wurde allerdings nie veröffentlicht und gilt als verschollen.³⁵ Welche Folgen ein solches Projekt für den Genozid an jüdischen Menschen haben konnte, zeigt ein paralleles Projekt des *Amt Rosenberg*: 1940 erschien das *Lexikon der Juden in der Musik*. Im Vorwort zum Nachdruck dieses *Lexikons* weist Eva Weissweiler auf die Zusammenhänge von Genozid und lexikalischer Erfassung hin: „295 Musiker und Musikerinnen wurden nachweislich deportiert oder begingen vor ihrer Deportation Selbstmord. Von vielen anderen weiß man nicht, ob sie deportiert worden oder emigriert sind. Fest steht nur, daß sie vergessen und ‚ausgemerzt‘ worden sind, ganz, wie es die Herausgeber des Lexikons in ihrem Vorwort vorgesehen hatten.“³⁶ Eine Veröffentlichung der Arbeiten Elisabeth Frenzels hätte für jüdische Theater- und Filmschaffende sicherlich vergleichbare Folgen haben können.

Die wissenschaftsgeschichtliche Tradition, in die Frenzel ihre späteren Arbeiten stellt, ist ihr dabei im großen und ganzen nicht zum Vorwurf zu machen. Ihre lebensgefährdenden Arbeiten für das *Amt Rosenberg*, von denen sich Elisabeth Frenzel meines Wissens niemals distanziert hat, rücken ihr Lebenswerk jedoch in ein Licht, das im Rahmen ihrer umfassenden Bemühungen zu *Stoff* und *Motiv* wenn schon nicht eine Stellungnahme zu den Arbeiten aus der *Zeit* des Nationalsozialismus, so doch wenigstens eine Revision und kritische Aufarbeitung der *Motivdiskussionen* gefordert hätte. Einige grundsätzliche Paradigmen, wie etwa die *Gattungsaffinität* einzelner Stoffe und Motive, die Frenzel in späteren Arbeiten betont³⁷, erscheinen rückblickend auf Obenausers³ und Frenzels frühere Arbeiten auch ideologisch problematisch. Gegenwärtig hinterlassen ihre oft unpräzisen literaturtheoretischen Äußerungen eher den Eindruck einer konsequenten Fortführung und unwesentlichen Weiterentwicklung

³⁴ Ebd., S. 259.

³⁵ Zu Elisabeth Frenzels Arbeiten für das *Amt Rosenberg* vgl. u.a.: Florian Radvan: *Schlag nach bei Frenzel. Zur Karriere einer deutschen Literaturwissenschaftlerin*. In: *Frankfurter Rundschau*. 3. 9. 1999, Nr. 204, S. 9.

³⁶ Eva Weissweiler: *Ausgemerzt!. Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Unter Mitarbeit von Lilli Weissweiler. Köln 1999, S. 9f.

³⁷ Vgl. u.a. Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte* (1974), S. 94-116. Einleitend heißt es dort: „Die spezielle Struktur der einzelnen Stoffe und Motive ordnet sie dieser oder jener literarischen Gattung primär zu.“ (S. 94) Vgl. auch Horst S. und Ingrid Daemrich: *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*. Bern; München 1978, S. 242, Anm. 41.

der schon länger praktizierten Methodologie, wobei der ideologische Überbau, sei er nun ästhetisch, philosophisch oder politisch, zugunsten einer scheinbaren Objektivität beiseite gelassen wird. Neuere theoretische Bemühungen werden in Frenzels Schriften in diesem Sinne häufig als „bereichernde Nüancierungen“³⁸ vereinnahmt. Allerdings sind Frenzels *Lexika* heute keinesfalls als Relikte nationalsozialistischer Propaganda zu lesen. In ihrer philologischen Qualität wie auch im Umfang kann sie derzeit kein anderes Werk ersetzen. Das verdankt sich auch dem Verzicht auf jede ideologisierende Darstellung. Typische Äußerungen aus der Dissertation, wie etwa eine Bemerkung zum *Golem* („Dem heutigen [1938] Leser ist das Interesse des damaligen [um 1910] Publikums an solchen Stücken unverständlich.“³⁹), sind betont neutraleren Darstellungen gewichen: „Die schon im 19. Jahrhundert auftauchende symbolische Verwendung des Golem-Begriffs ist seit der Verbreitung des Stoffes zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der modernen Literatur mehrfach nachweisbar“.⁴⁰ Verschiedene wichtige jüdische ‚Stoffe‘, die eine Möglichkeit zur Revision geboten hätten, kommen nur noch in marginalen Motivzusammenhängen vor. So ist folgende Bemerkung zu Lessing heute natürlich nicht mehr zu finden: „Lessing konnte die verderblichen Folgen der Expansion und Assimilation des Judentum nicht ahnen, aber das ist noch keine unbedingte Entschuldigung. Tatsächlich ist der Rasseinstinkt in dem gebildeten Menschen der Aufklärung zum guten Teil verschüttet, wie viele Kräfte der Seele verschüttet sind.“⁴¹ Lessings *Nathan* wird heute in den *Stoffen der Weltliteratur* nicht erwähnt; er muß sich vielmehr mit kurzen Auftritten in den Motivartikeln *Einsiedler*, *Die unbekannte Herkunft* und *Inzest*⁴² begnügen.

Dennoch ist es gerade im Rahmen der sich allenthalben ändernden Diskursmoden, die sich nicht zuletzt in immer ausdifferenzierteren Handbüchern widerspiegeln⁴³, kaum zu verstehen, daß sich neben den Nachschlagewerken von Elisabeth Frenzel kein umfangreiches neues Handbuch durchgesetzt hat. Für ein solches Projekt müßten freilich zunächst wissenschaftsgeschichtliche Grundlagendiskussionen geführt werden, die nicht nur die *Motivdiskussionen* der Zwischenkriegszeit und den teilweise eklektischen Literaturkanon der oben

³⁸ Ebd., S. 145. Unter anderem nennt Frenzel in diesem Sinne Manfred Bellers wichtigen Aufsatz: *Von der Stoffgeschichte zur Thematologie*. In: *Arcadia* 5 (1970), S. 1-38.

³⁹ Frenzel: *Die Gestalt des Juden*, S. 216.

⁴⁰ Frenzel: *Stoffe* (1998), S. 267.

⁴¹ Frenzel: *Die Gestalt des Juden*, S. 56f.

⁴² Frenzel: *Motive* (1999), S. 143, 352, 356, 404.

⁴³ Besonders aktiv ist, neben Frenzels Hausverlag *Alfred Kröner*, der einen traditionellen Verlagsschwerpunkt auf Nachschlagewerke legt, der Verlag *J. B. Metzler*, dessen Handbuch-Palette sich den Theorie- und Kanondiskussionen in den letzten Jahren folgend immer stärker erweitert.

besprochenen Werke aufarbeiten. Auch die Terminologie der *Stoff- und Motivforschung* müßte grundsätzlich neu diskutiert werden; Horst S. und Ingrid Daemmrich geben in der Einleitung ihres *Handbuchs* ein hilfreiches Vorbild.⁴⁴

Sicherlich ist es auch notwendig, neben der *Thematalogie* andere theoretische Modelle, seien es Theorien zur *Kollektivsymbolik*⁴⁵ oder etwa den Begriff des „Parergon“, wie ihn Jacques Derrida in Anschluß an Kant diskutiert⁴⁶, in die Überlegungen miteinzubeziehen. Die Lexika Elisabeth Frenzels sind nur durch ein großangelegtes Unternehmen, vergleichbar dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, und nicht durch die *fast-handbooks* neueren Formats oder den Nachdruck älterer Lexika⁴⁷ zu ersetzen. Zur Zeit sind ihre Arbeiten im komparatistischen Alltag unentbehrlich und als handliche Nachschlagewerk weiterhin hilfreich. In diesem Sinne hat sich Elisabeth Frenzel mit ihren jahrzehntelangen Bemühungen um die *Stoff- und Motivforschung* als gute Testamentsvollstreckerin von Petersens Forderung nach einem „Stofflexikon“⁴⁸ erwiesen.

⁴⁴ Vgl. Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur* (1995), S. IX-XXV; vgl. auch Daemmrich: *Wiederholte Spiegelungen*.

⁴⁵ Vgl. vor allem die Arbeiten von Jürgen Link u.a.

⁴⁶ Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992, bes. S. 31-176.

⁴⁷ Wie etwa das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. von Hanns Bächthold-Stäubli, unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Kray. Berlin 1927-1942. Die beiden Nachdrucke (²1987; ³2000) sind mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller versehen, das die Problematik von philologischer Präzision und historisch-politischem Diskurs thematisiert (ebd., S. V-XXXIV, bes. S: XIX).

⁴⁸ Vgl. Anm. 18.

ANKÜNDIGUNGEN VON VERANSTALTUNGEN UND TAGUNGEN

7. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Sektion Deutschland, vom 27. bis 29. April 2001 in Wolfenbüttel

Die 7. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung findet anlässlich der Ausstellung *Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen – Totentänze aus den Beständen der Herzog August Bibliothek und der Bibliothek Otto Schäfer* in Schweinfurt vom 27. bis zum 29. April 2001 in Wolfenbüttel statt. Aus diesem Grund wollen wir uns mit dem „Totentanz im Buch“ beschäftigen. Das Themenspektrum reicht vom handgeschriebenen, kostbar illuminierten Stundenbuch bis zum zeitgenössischen Mappenwerk, vom erbaulichen Schrifttum zur Karikatur, von Romanen über Erzählungen bis hin zur Lyrik, vom Kalender zum gedruckten Drama, von Initialen bis hin zu makaberen Bucheinbänden.

Die Vortragsdauer beträgt 20 Minuten zuzüglich Zeit zur Diskussion. Die Veröffentlichung erfolgt in *L'art macabre*, dem Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung. Beitragsmeldungen richten Sie bitte bis zum 31. Januar 2001 an Dr. Uli Wunderlich, FernUniversität Hagen, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, Feithstraße 188, D-58084 Hagen, Tel. 0211/8549005, Fax. 02331 / 882045

E-Mail: Ulrike.Wunderlich@FernUni-Hagen.de oder webmaster@totentanz-online.de; Homepage: <http://www.totentanz-online.de>

Text und Welt. Der Einfluss narrativer Strukturen auf das Verstehen

Tagung in Vaasa am 28./29. 09. 2001
Ankündigung/Call for Papers

Das Institut für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Vaasa veranstaltet am 28. und 29. September 2001 in der Reihe Germanistische Forschungen zum Literarischen Text eine internationale Konferenz unter dem Titel *Text und Welt. Der Einfluss narrativer Strukturen auf das Verstehen*. Die Tagung soll wie in früheren Jahren vor allem ein Forum für den Austausch zwischen literaturwissenschaftlich interessierten Germanisten aller Richtungen bieten und bestehende Kontakte vertiefen sowie neue anknüpfen helfen. Junge Forscher sind besonders willkommen.

Die Interdisziplinarität der Tagung wird durch das Rahmenthema noch unterstrichen, das in der Narrativität ein konstitutives Moment nicht nur literarischer Texte, sondern vielleicht gar des Denkens überhaupt berührt. Texte sind dem gesunden Menschenverstand nach den sekundären Erscheinungen zuzurechnen, doch ist die Art der gegenseitigen Abhängigkeit von Text und Welt in Bezug auf den Verstehensprozess gar nicht eindeutig. Ein mimetisches Verhältnis zwischen dem narrativen Ablauf der Ereignisse im Text und den Vorgängen der Welt ist vielleicht gerade darum denkbar, weil man sich letztere analog zu den Erzählungen in Texten denkt. In der Forschung zur Narratologie bzw. zur Narrativik sind sich Literaturwissenschaft und Linguistik in letzter Zeit näher gekommen. Gleiches gilt für die Geschichtswissenschaft, die sich mit Hayden White und anderen in der Reflexion über die narrative Ordnung ihrer Stoffe, ihres literarischen Charakters zunehmend bewusst wird.

Vorgesehen sind zwei bis drei Plenarvorträge sowie weitere Referate der Teilnehmer (20 bzw. 40 Min). Außerdem werden sich wie in früheren Jahren Schriftsteller aus dem deutschen Sprachraum mit Lesungen beteiligen. Anmeldungen, ggf. mit Vortragstitel und kurzem Exposé, werden bis zum 31. 1. 2001 an die Universität Vaasa, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Pl. 700, FIN-65101 Vaasa mit dem Vermerk GeFoLit unter folgender E-Mail-Adresse erbeten: chpa@uvasa.fi.

Christoph Parry/Henrik Nikula/Liisa Voßschmidt

Fremde

25. Arbeitstagung der Freiburger
Arbeitsgruppe „Literatur und Psychoanalyse“
am 2./3. Februar 2001 in Freiburg i. Br.

Fremde, Fremdheit, Fremdenfeindlichkeit, Fremdenhass und Fremderfahrung oder die Relation von Eigenem und Fremdem sind in den gegenwärtigen Wissenschaftsdiskursen zu umworbenen Begriffen avanciert. Dies ist zum einen Effekt der dynamischen Veränderung von Grenzziehungen zwischen Eigenem und Fremdem, die mit Migration und Pluralisierung der Lebenswelten einhergehen. Zum anderen aber ist die reflektierende Auseinandersetzung mit Fremde auch Ausdruck der Veränderung in der Zuschreibungspraxis, die mit dem Begriff Fremde verbunden ist. Denn der semantisch vielschichtige Begriff Fremde qualifiziert Beziehungen und bezeichnet das, was in einem Akt der Zuschreibung als Nicht-Zugehöriges identifiziert und zugleich exkludiert wird. Der/die/

das Fremde als das Unbekannte und Unvertraute wie auch das Unverständliche und Unheimliche wird als Nicht-Eigenes erst zur Möglichkeit der Profilierung des Eigenen. Die scheinbar paradoxe Funktion von Fremde besteht also darin, dass sie Selbstdefinition ermöglicht. Dem Spiel mit der eigenen Differenz als der Abwehr, dem Annehmen und dem Überschreiten innerer und intersubjektive Fremdheit werden die Vorträge der 25. Arbeitstagung Literatur und Psychoanalyse zum Thema FREMDE in besonderer Weise nachgehen. Dabei werden die Beiträge, die sich der Untersuchung einzelner literarischer Texte oder Themenfelder widmen, durch Überblicksreferate ergänzt, in denen zum einen die Reflexion und Einordnung des Begriffs Fremde in den psychoanalytischen Theorien und zum anderen die epochenspezifisch unterschiedliche Imagination von Fremde in der Literatur vorgestellt werden.

Veranstalter: Freiburger Arbeitsgruppe „Literatur und Psychoanalyse“ (Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Astrid Lange-Kirchheim, Wolfram Mauser, Joachim Pfeiffer, Carl Pietzcker, Petra Strasser)

Tagungsort: Bürgerhaus am Seepark in Freiburg i.Br.

Postadresse: Freiburger Arbeitsgruppe Literatur & Psychoanalyse e.V.
Deutsches Seminar der Universität Freiburg
79085 Freiburg

Information: Fax: 0761/203-3355

email: litpsych@uni-freiburg.de

Website: <http://www.uni-freiburg.de/litpsych>

Nacktheit

Ästhetische Inszenierungen in historisch kulturvergleichender Perspektive

Graduiertenkolleg „Körper-Inszenierungen“
Freie Universität Berlin, 11.-13. Januar 2001

Seit der Vertreibung aus dem Paradies ist der Mensch ständig dabei, sich an- und auszukleiden. Mit der Bewußtwerdung der Nacktheit, so der biblische Mythos, begann die Geschichte der Menschheit. Die Kleidung ist dabei zur zweiten Haut geworden, unter der sich die Nacktheit verbirgt bzw. an deren Rändern sie sich zeigt. Das Verborgene und das Sichtbare sind damit wie das Verhüllte und Enthüllte komplementär aufeinander bezogen. Die dichotomische

Gegenüberstellung von Natur und Kultur läßt sich allerdings nicht in eine einfache Analogie zu Nacktheit und Kleidung bringen. Gerade die Art des Umgangs mit der eigenen und auch der fremden Nacktheit ist hochgradig kulturbedingt. Deshalb sollen verschiedenste Aspekte der Nacktheit im Kultur- und Medienvergleich in historischer Perspektive diskutiert werden. Dabei soll es allerdings nicht primär um die soziologische Frage gehen, wie in Abhängigkeit von Geschlecht, Schicht und Alter jeweils konkret mit Nacktheit umgegangen wird, sondern vielmehr um die ästhetische bzw. kulturwissenschaftliche Frage, mit welchen narrativen, szenischen und ikonographischen Strategien Nacktheit jeweils inszeniert wird. Des weiteren ist zu fragen, welchen semiotischen Stellenwert Nacktheit und Scham, Intimität und Obszönität, Erotik und Sexualität in den verschiedenen Inszenierungen und mentalitätsgeschichtlichen Kontexten haben.

Das Phänomen der Nacktheit, das Oliver König in seiner Studie „Nacktheit“ (1990) als Randphänomen im Rahmen sozialer Normierungsprozesse bezeichnet hat, folgt – so die Ausgangsthese der Tagung – einer Rhetorik der Inszenierung, die sich historisch fundamental verändert hat. Dabei ist zu fragen, ob sie zwischen den Polen von erotischem Begehren und Schockästhetik, Voyeurismus und Exhibitionismus, Idealisierung und Fetischisierung kulturell vergleichbaren Mustern folgt.

Die Tagung gliedert sich dementsprechend in vier Bereiche: 1. Nacktheit im Horizont von Erotik, Sexualität und Pornographie; 2. Nacktheit im Kulturkontakt; 3. Nacktheit und ästhetische Inszenierung; 4. Nacktheit zwischen Ver- und Enthüllungen.

Organisationskomitee: Dr. Kerstin Gernig. Freie Universität Berlin.
Graduiertenkolleg „Körper-Inszenierungen“ am Institut für Theaterwissenschaft. Grunewaldstraße 35, 12165 Berlin; Tel.: 030-838 503 14, Fax: 030-838 503 11.
email: <http://www.fu-berlin.de/bodynet>

BERICHTE VON TAGUNGEN

Waren die ersten Europäer Abenteurer?

Abenteurer als Helden der Literatur vom 16.-20. Jahrhundert

Interdisziplinäre Euro-Konferenz der Universität GH Essen im Wissenschaftszentrum Bonn, 16.-19. Februar 2000 (Kongreßbericht)

Wenn der „Abenteurer“ spätestens im 19. Jahrhundert zum Mythos aufgestiegen ist, so hat er es dennoch bis heute weder zu einem Artikel in einem der großen europäischen Konversationslexika gebracht – noch widmete ihm die historische Forschung (die ihn als eine Verfallserscheinung des Ancien régime beschrieb) je mehr als ein beiläufiges Interesse. Dabei ist der Abenteurer keineswegs allein ein Phänomen des 18. Jahrhunderts. Vielmehr kann man seine Gestalt vom 16. bis ins 20. Jahrhundert hinein verfolgen.

Diese Kontinuität der abenteuerlichen Existenz seit dem 16. Jahrhundert bildete nun das Thema einer internationalen Forschungskonferenz, die die Universität GH Essen mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Europäischen Kommission vom 16.-19. Februar 2000 im Wissenschaftszentrum Bonn veranstaltete: Zum ersten Mal unternahmen es ihre Referate, die Geschichte sowohl als die Genealogie des Abenteurers von seinen Anfängen bis in die Gegenwart zu beleuchten. Der Einladung zum Gedankenaustausch über die Abenteurer folgten in Bonn beinahe vierzig Wissenschaftler aus aller Welt, die verschiedene Fachdisziplinen (die Philologien, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften) vertraten.

Die Tagung wurde eröffnet mit der Begrüßung der Teilnehmer durch den Organisator, Horst Albert Glaser (Essen), und einem Grußwort von Dr. Michael Naumann, Staatsminister im Kanzleramt für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien. Die einführenden Vorträge des Abends entwarfen eine allgemeine Typologie des Abenteurers vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (S. Kleine, Essen) und zeigten (am Exempel Louis de Rougemont) den Schriftsteller, der sich in seiner Autobiographie als Abenteurer erfindet (M. Brändle, Brisbane). Das anschließende dreitägige Tagungsprogramm folgte einer zweifachen Systematik: Es stand insgesamt in einer historischen Chronologie, die von den „Ersten europäischen Abenteurern“ über die abenteuerlichen „Karrieren im Ancien régime“ zu den „(Welt-)Reisenden und Kolonialisten“ des 19. Jahrhunderts leitete. Daneben galten historisch allgemeine Sektionen den Themen des „Kolonialen Blicks“, den „Abenteurern als Schriftsteller“ und den „Abenteurerinnen“.

Die Anfänge des abenteuerlichen Lebensentwurfs beleuchteten Referate über Columbus, Don Juan de Tassis y Peralta, Cellini, Faust sowie die russischen Thronprätendenten im 17. und 18. Jahrhundert (B. Kytzler, Durban; K. Maurer, Bochum; R.-R. Wuthenow, Frankfurt/M.; G. Mahal, Knittlingen; A. Lavrov, St. Petersburg). Im Ancien régime, so zeigte die folgende Vortragseinheit, kristallisiert sich dann der Abenteurer zum gesellschaftlichen Typus – in den großen Namen der Casanova, Saxe, Keith, DaPonte, Neuhoﬀ (behandelt in den Referaten von H. Scheible, Frankfurt/M.; H. A. Glaser, Essen; A. Cross, Cambridge; V. Kapp, Kiel; G. Dammann, Hamburg), daneben in Gestalt von Schwindlern, Glücksrittern, Scharlatanen (Referate M. Schmitz-Emans, Bochum; L. P. Guyon, Canterbury; A. Santa, Lleida; A. Stroeﬀ, Strasbourg; H.-W. Jäger, Bremen, S. Kozlov, St. Petersburg). Charakteristisch scheint damals dem Abenteurer seine geographische und/oder soziale Mobilität, und es liegt die Vermutung nahe, daß man in den Abenteurern die ersten Bürger eines ‚Europe sans frontières‘ zu erblicken hat: Agierte die europäische Aristokratie politisch stets schon supranational, so bewegten sich die Abenteurer (die in aller Regel bürgerlichen und unterbürgerlichen Schichten entstammten und sich eine adelige Schein-Identität erst zulegten) innerhalb dieses Systems, und zwar frei (uneingeschränkt mobil, sozial bindungslos) und immer auf der Suche nach ihrer Chance. So eröffnete ihnen der überstaatliche Verbund der absolutistischen Politik und Diplomatie die Perspektive eines europäischen Lebens – und ließ sie ein europäisches (Selbst-)Bewußtsein entwickeln. Diesen Befund bekräftigte die Sektion, die den Abenteurern als Schriftstellern galt (Referate S. Linon-Chipon, Paris; H. Bertram, Frankfurt a.M.; D. Petzold, Erlangen; S. Penkert, Essen), insofern sich ihre Texte als die ersten „Memoiren einer europäischen Identität“ lesen lassen. – Nach dem Untergang der aristokratischen Gesellschaft und im Heraufkommen des bürgerlichen Zeitalters werden dann die Länder außerhalb Europas zum Schauplatz der Abenteuer – sei es auf Reisen, sei es im Zusammenhang des europäischen Kolonialismus (Referate M. Asher, Nairobi; C. Foucart, Lyon; A. Corkhill, Brisbane; St. Weintraub, University Park; R. Weintraub, University Park; F. Tóth, Szombathely; K. Börner, Duisburg; J.-H. Witthaus, Duisburg; G. Delépine, Paris). Ideologiekritisch wurde das Verhältnis des Europäers zu anderen, fremden Kulturen in der Sektion „Der koloniale Blick“ (Referate A. Behdad, Los Angeles; C. Hilmes, Frankfurt a.M.; J. Gomsu, Yaounde) betrachtet: Es scheint, daß womöglich bereits die europäische Wahrnehmung der Fremde einen Diskurs der Macht installiert. Eine eigene Abteilung der Konferenz galt den Abenteurerinnen (Referate G. Lehnert, Berlin; E. Radix, Lyon; L. Zuuring, Essen): Hatte die historische Forschung bisher allein die (ganz überwiegend männlichen) Abenteurer des Ancien régime thema-

tisiert, so warf diese Sektion die Frage nach geschlechtsspezifischen Differenzen von abenteuerlichen Lebensentwürfen auf.

Allein, die Bonner Euro-Konferenz zeigte sich nicht nur im Blick der Wissenschaften, sondern sie präsentierte auch reale Abenteurer: Michael Asher (Nairobi), der britische Wüstenforscher und Reiseschriftsteller, berichtete von seiner „unmöglichen Reise“: der West-Ost-Durchquerung der Sahara zu Fuß und mit Kamelen, von seinem Leben mit den Beduinen und seinen Wüstenexpeditionen auf den Spuren von Lawrence of Arabia. Wolfgang Bittner (Köln), der bekannte Jugendbuchautor, erzählte von seinen Reisen durch die kanadische Wildnis und las aus seinem Abenteuerroman *Wo die Berge noch namenlos sind*. Hans Christoph Buch (Berlin) sprach über seine Erlebnisse als Zeit-Berichterstatter in Ruanda und anderen Krisengebieten der Welt.

In den Medien wurde die Bonner Euro-Konferenz stark beachtet. So berichteten darüber der Westdeutsche Rundfunk, der Südwestrundfunk, Radio Bremen und die Deutsche Welle. In mehreren Zeitungen erschienen Berichte, so in der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung, der Bonner Rundschau und dem Bonner Generalanzeiger sowie in der Süddeutschen Zeitung.

Ein Tagungsband, der die wichtigsten Beiträge der Konferenz versammelt, soll 2001 erscheinen.

Sabine Kleine

Inszenierungen von Fremdheit

Internationales Symposium vom 25.-27. Februar 2000 in Kyoto

Das internationale Symposium *Inszenierungen von Fremdheit*, das vom Deutschen Institut für Japanstudien, der Japanischen Gesellschaft für Deutschstudien und dem Goethe-Institut Kansai in Kyoto gemeinsam veranstaltet wurde, führte vom 25.-27. Februar 2000 in Kyoto sowohl Literatur- als auch Kulturwissenschaftler, Japanologen und Anthropologen aus Deutschland, Japan, Hawaii, Korea und der Schweiz zusammen.

Für die Konzeption des Symposiums waren wesentlich Frau Professor Dr. Atsuko Ônuki (Germanistik, Gakushuin Universität Tokyo) und Frau Dr. Nicola Liscutin (Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Deutschen Instituts für Japanstudien in Tokyo) verantwortlich, denen es dank der Planung von langer Hand und der Zusammenarbeit mit hervorragenden Dolmetschern gelungen ist, eine dreisprachige Tagung (japanisch, deutsch, englisch) zu organisieren.

Der einleitende Vortrag von Herrn Professor Dr. Gerhart Neumann (Universität München) zum Thema *Fremdheit der Geschlechter und Fremdheit der Kulturen – Zeichentheoretische Implikation und poetische Realisierung* hat bereits den Plural des übergreifenden Tagungsthemas *Inszenierungen von Fremdheit* aufgegriffen. Herr Neumann hat den Einfluß der Ethnologie auf die Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten betont, wodurch überhaupt erst die verstärkte Beschäftigung mit dem genuin ethnologischen Thema der Fremdheit von den Literatur- und Kulturwissenschaften aufgenommen wurde. Dabei ging es ihm vor allem um die Genealogie literarischer Konstruktionsmuster des Fremden anhand von sog. „first contact“-Szenen.

Den verschiedenen Vorträgen lagen aus den jeweiligen fachspezifischen Perspektiven nicht nur unterschiedliche Inszenierungsbegriffe zugrunde, sondern auch eine je eigene semantische Bestimmung des Begriffs „Fremdheit“. Diesen unterschiedlichen Begriffsbestimmungen entsprechend gliederte sich die Tagung in drei thematische Schwerpunkte: Im ersten Teil zum Thema *Fremdheit und Gender-Vorstellungen* stellte Frau Professor Dr. Hilaria Gössmann (Universität Trier) in ihrem Vortrag *Der Fremde als Retterfigur: Deutsch-japanische Begegnungen in den Kinofilmen „Maihime/Tänzerin“ und „Japaner sind bessere Liebhaber“* exemplarisch zwei Beispiele der Inszenierung des Fremden als beliebtes Thema populärer Filme vor. Inwieweit in der deutschen und japanischen Fassung des letztgenannten Films unterschiedliche Attribute für das exotische Lokalkolorit funktionalisiert wurden, konnte leider nur angedeutet werden. Frau Gössmann ging es primär darum, das kulturübergreifende Muster hegemonialer Männlichkeit im Spannungsfeld von Pflicht und Neigung zu profilieren. An diese Gender-Problematik knüpfte der Vortrag von Frau Dr. Kerstin Gernig (Freie Universität Berlin) *Europäischer Japonismus in der Literatur? Zur erotisch-exotischen Ambivalenz der Geschlechterkonstruktionen bei Pierre Loti und Max Dauthendey* aus literaturwissenschaftlicher Sicht an. Frau Gernig akzentuierte, ausgehend von extrem stereotypen Darstellungen des Fremden im Werk des französischen Autors Loti, die perspektivischen Brechungen im Werk Dauthendeys, die als implizite Leseanweisungen zur Überwindung eurozentrischer Sichtweisen interpretiert wurden. Angesichts der Langlebigkeit von Stereotypen und Klischees, die insbesondere populäre Genres wie Unterhaltungsfilme nach wie vor prägen, verdeutlichte die Lektüre von Texten der Jahrhundertwende im epistemologischen Kontext der *postcolonial studies*, daß der Blick für durchaus ambivalente Zwischentöne in der exotischen Literatur erst geschärft werden mußte.

Im zweiten Teil zum Thema *Der fremde Körper* wurde der Begriff Fremdheit nicht als kulturelle sondern als radikale Selbst-Fremdheit u.a. in Anlehnung an Kristevas feministische Interpretation des Fremdheitsbegriffs vorgeführt. In

Abkehr von einem traditionellen Geschlechterrollenverständnis zeigte Frau Professor Dr. Ming-Bao Yue (Universität Hawaii) in ihrem Vortrag *The Other Body in Us: Pregnancy, Abortion and Female Creativity in Chinese Women's Writing* anhand jüngster Texte chinesischer Autorinnen wie Hong Ling, Tang Min und Xi Xi das Ausmaß weiblicher Selbstfremdheit im Kontext patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen auf. Auch der Vortrag *Die Fremdheit des Körpers in zeitgenössischen Texten und Performances* von Frau Professor Dr. Gabriele Brandstetter (Universität Basel) befaßte sich mit der ästhetischen Dekonstruktion von Geschlechterrepräsentationen. An verschiedenen ästhetischen Fallbeispielen wurde der Versuch der Überwindung klassischer Dichotomien wie innen und außen, weiblich und männlich, natürlich und künstlich demonstriert.

Der dritte Teil des Symposiums widmete sich dem Thema *Inszenierte Fremde und kulturelle Hegemonie*. Bereits der Titel verweist auf die explizit politische Dimension von Machtverhältnissen im Kulturkontakt. Frau Professor Dr. He-Shi Kim (Gakushuin Universität Tokyo) demonstrierte in ihrem Vortrag *Aufoktroierte Homogenität und Ent-Fremdung des Fremden* anhand von koreanischen Kunstwerken den Einfluß der japanischen Kolonialherrschaft auf die Darstellungsperspektive von Frauenbildern. Dabei wurde eine weitere Facette des Fremdeheitsbegriffs aufgezeigt, insofern die Übernahme fremdkultureller Muster nicht nur zu einer Verfremdung dieser Muster, sondern zugleich auch zu einer Ent-Fremdung des Selbst geführt hat. Die allegorischen Frauendarstellungen wurden im Kontext der japanischen Annexion Koreas als ästhetisierter Ausdruck der Fremdherrschaft interpretiert. Ebenso ging es Frau Prof. Dr. Sun-Mi Tak (Hanyang Universität Ansan) in ihrem Vortrag „*Modern Girl*“ – *ein Zerrbild der ausgebliebenen Moderne? Modernisierung in Korea und die Umwandlung der Gender Kategorie* um die Rolle der Frau in Korea, allerdings in den 30er Jahren. Frau Tak profilierte vor dem Hintergrund sozialer und gesellschaftlicher Widerstände die Ambivalenz der Emanzipationsbestrebungen des „Modern-Girl“, die sich wesentlich durch die Übernahme der Kleidung im westlichen Stil äußerte. Dieser Übernahme äußerlicher Attribute westlicher Lebensmuster korrespondierten allerdings Ausbildungschancen, Berufs- und Mitbestimmungsmöglichkeiten nur bedingt. Der Vortrag von Professor Dr. Hideo Sato (Nihon Universität Tokyo) *Inszenierung von ‚Schulmädchen‘ durch Schuluniformen – Wandlung der Schuluniformen von Trachten zu Matrosenuniformen* knüpfte inhaltlich an die symbolische Bedeutung von Kleiderordnungen aus einer komplementären Perspektive an. Während bei Frau Tak der emanzipatorische Gehalt der freiwilligen Übernahme fremdkultureller Kleidung im Vordergrund stand, ging es bei Herrn Sato gerade um die regulative

und gesellschaftlich repressive Funktion oktroyierter Kleiderordnungen, an denen sich jeweilige politische Tendenzen ablesen lassen.

Als Fazit des Symposium läßt sich festhalten, daß die Kategorie „Fremdheit“ in Abhängigkeit der jeweiligen Wahrnehmungs- bzw. Darstellungsperspektive einen je unterschiedlichen Stellenwert hatte. Dabei haben sich mindestens vier zentrale Aspekte herauskristallisiert. Fremdheit wurde erstens in historischer Perspektive als kulturelle Alterität verstanden, für die die Konstruktion der dichotomischen Gegenüberstellung des Eigenen und des Fremden konstitutiv war. In den Diskussionen wurde genau dieser Konstruktionscharakter kultureller Entitäten angesichts aktueller Theorien hybrider Kulturen problematisiert. Aus der Perspektive der Gender-Studies wurde Fremdheit zweitens als Selbst- und Geschlechterfremdheit thematisiert, der die dichotomische Gegenüberstellung traditioneller Geschlechterrollen als Negativfolie zugrunde lag. In Abhängigkeit der jeweiligen kulturell, sozial und politisch bedingten Sozialisationsmuster wurden die ästhetischen Dekonstruktionsversuche sowohl psychologisch als auch politisch in unterschiedlichem Ausmaß als provokativ empfunden, wie die Diskussionsbeiträge zeigten. Als wissenschaftstheoretischer Paradigmenwechsel wurde vor allem der Übergang von einer tendenziell ethnologischen zu einer auto-ethnologischen Perspektive apostrophiert. Und schließlich wurde Fremdheit drittens als Phänomen oktroyierter bzw. viertens als freiwillige Adaption fremdkultureller Muster und ihrer semiotischen Bedeutungsdimensionen diskutiert.

Während Interdisziplinarität inzwischen zum weitgehend etablierten Methodenrepertoire der verschiedenen wissenschaftlichen Fachdisziplinen zählt, führte die alles andere als alltägliche Spannweite der kulturvergleichenden Perspektiven zu interessanten Relativierungen sowohl eurozentrischer als auch genuin amerikanischer Positionen. Viele der Beitragenden waren entweder selbst Grenzgänger verschiedener Kulturen oder hatten aber langjährige Auslandserfahrungen. Somit ging es nicht mehr um die Frage, wo die Heimat und wo die Fremde für jemanden ist, der in China zur Welt gekommen, in Deutschland zweisprachig (deutsch-chinesisch) aufgewachsen ist, in Amerika studiert hat und auf Hawaii Asian Studies lehrt. Vielmehr standen einerseits die Inszenierungen von Fremdheit als Rechtfertigungsstrategien machtpolitischer Entscheidungen sowie andererseits als ästhetische Versuche der Infragestellung eben jener Konstruktionsmuster im Vordergrund. Daß Fremdheit nicht nur ein Konglomerat verschiedenster Theorieansätze war, sondern eigenen aktuellen Erfahrungswirklichkeiten entsprach, zeigte die Perspektivenvielfalt der Diskussionsbeiträge dieses internationalen Symposiums. Eine Publikation der Beiträge wird zur Zeit vorbereitet.

Kerstin Gernig

The Twenty-first Century through Dostoevsky's Eyes
The Prospect for Humanity

The International Conference on Dostoevsky 2000 in Japan
 Chiba University, 22.-25. August 2000

Die japanische Dostojewskij-Gesellschaft veranstaltete vom 22. bis 25. August 2000 unter ihrem Präsidenten Toyofusa Kinoshita eine Konferenz über Dostojewskijs Bedeutung für das 21. Jahrhundert an der Universität Chiba, zusammen mit der dortigen Graduate School of Social Sciences and Humanities und der Faculty of Letters. Zu den Mitveranstaltern gehörten The Japanese Association of Russian Scholars, The Japanese Comparative Literature Association sowie The Tokai University FLC Association for Cross-Cultural Studies. Gefördert wurde die Unternehmung von der Japan Society for the Promotion of Sciences, der Japan Foundation und dem Chiba Convention Bureau.

Von den insgesamt 39 Vortragenden waren 12 aus Japan (Hagihara, Igeta, Itokawa, Kanazawa, Koshino, Kunimatsu, Mikoshiba, Sakurai, Sasaki, Sato, Shimizu, Takahashi), 19 aus Rußland (Ashimbaeva, Chernova, Dudkin, Esaulov, Fokin, Kasatkina, Kleiman, Saraskina, Stepanyan, Svitelsky, Tikhomirov, Tunimanov, Vetlovskaya, Viktorovich, Vlassov, Volgin, Zakharov, Zhdanov, Zhivolupova), zwei aus Polen (Chalacinska-Wiertelak, Lazari) und je einer aus Australien (Christa), Großbritannien (Peace), Norwegen (Egeberg), Ungarn (Kovács), USA (Natov) und Deutschland (Gerigk). Kongreßsprachen waren Russisch und Englisch.

Nach Beendigung des Kongresses wurden allerdings am 26. August drei der Vortragenden zu öffentlichen Vorträgen an der Waseda University in Tokio eingeladen: ein Japaner (Takayosi Shimizu), ein Deutscher (Horst-Jürgen Gerigk) und eine Russin (Ljudmila Saraskina), deren Vorträge jeweils in der Muttersprache gehalten wurden, wobei aus dem Deutschen und dem Russischen konsekutiv ins Japanische übersetzt wurde. Diese drei Vorträge betrafen „Dostojewskijs Eschatologie“. Mein eigener, knapp einstündiger Vortrag war dem Thema „Dostojewskij und Heidegger: eschatologischer Dichter und eschatologischer Denker“ gewidmet. Während des Kongresses hatte ich eine englische Kurzfassung vorgetragen. Ich durfte die tiefe Vertrautheit der japanischen Kollegen mit Heideggers Philosophie erfahren. Nicht zufällig ist die Stadt Meßkirch, Heideggers Geburtsort, 1985 eine Städtepartnerschaft mit der japanischen Stadt Unoke eingegangen, dem Geburtsort des japanischen Philosophen Kitaro Nishida (1870-1945).

Zentraler Themenbereich, auch der Sektionen „Doppelgänger“, „Charisma“ und „Zufällige Familie“, war durchgehend der für das literarische und publizis-

tische Werk Dostojewskijs typische Konflikt zwischen nationalem Bewusstsein und dem universellen Ideal des von diesem Werk beanspruchten Humanismus. Ein europäischer Teilnehmer sprach öffentlich seine Verwunderung darüber aus, dass der christliche Russe Dostojewskij auf dem Boden einer nicht-christlichen Kultur sehr wohl verstanden werde. Ganz offensichtlich gehören gelungene literarische Kunstwerke bereits ihrer Natur nach zur Weltliteratur. Goethes Konzept der „Weltliteratur“ (der Begriff ist eine Prägung Wielands) lässt in solchem Kontext seine niemals veraltende Natürlichkeit deutlich werden. Bemerkenswert in dieser Hinsicht insbesondere die Ausführungen zu „Dostoevsky and Japanese Literature in the Second Half of the 20th Century“ von Sadayoshi Igeta (Waseda University, Tokio), die Bemerkungen „On *The Idiot* by Kurosawa“ von Teruhiro Sasaki (Saitama University) sowie die Erörterung „The Acceptance of *Crime and Punishment* in Japan: On the Theory of the Cycle of Westernization and Nationalism“ von Seiichiro Takahashi (Tokai University).

Eine Veröffentlichung aller Vorträge wurde von japanischer Seite in Aussicht gestellt. Der Kongreß zeichnete sich durch perfekte Organisation sowie ideale Unterbringung und Betreuung aus. Sämtliche Aufenthaltskosten trug das Gastland. Exkursionen nach Tokio rundeten das Abenteuer ab. Nichts kann so vertraut sein wie eine Fremdkultur, wenn man dort die richtigen Leute trifft.

Im übrigen sei darauf hingewiesen, dass neuere japanische Beiträge zur Dostojewskij-Forschung auf englisch, russisch oder deutsch in zwei Sammelbänden verfügbar sind: *Japanese and Korean Contributions to the IXth International Dostoevsky Symposium* (Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University, 1995) und *Japanese Contributions to the Xth International Dostoevsky Symposium* (Sapporo: Published by the Russian Department, Faculty of Letters, Hokkaido University, 1999).

Horst-Jürgen Gerigk
(Präsident der Internationalen
Dostojewskij-Gesellschaft)

Niederländische Lyrik und ihre deutsche Rezeption in der Frühen Neuzeit

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 12.-13. September 2000

Die niederländisch-deutschen Kulturbeziehungen sind als ein wichtiges Element im Prozeß der europäischen Kulturgeschichte in den letzten Jahren verstärkt Gegenstand der Forschung geworden. Dabei wurde die Gattung der Lyrik, deren zentrale Rolle im Literatursystem mit je verschiedener Begründung

in der Literaturwissenschaft seit einiger Zeit wieder stärker betont wird, noch ungenügend berücksichtigt, auch wenn gelegentlich auf den großen Einfluß niederländischer Dichtung und Poetik (z. B. Heinsius) auf den deutschen Sprachraum im 17. Jahrhundert hingewiesen wurde. Um hier den Erkenntnisstand zu verbessern, fand am 12. und 13. September 2000 im Bibelsaal der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ein internationales Arbeitsgespräch zum Thema „Die niederländische Lyrik und ihre deutsche Rezeption in der Frühen Neuzeit“ statt. Geleitet wurde die Veranstaltung, die auch in sachlichem Zusammenhang mit dem Projekt einer zweisprachigen Anthologie „Niederländische Lyrik“ vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart stand, von Lothar Jordan (Dortmund) unter Mitwirkung von Martin Mooij (Capelle a/d IJssel) und Carel ter Haar (München).

Eine Klärung der sprachlichen Verhältnisse versuchte einleitend Luc de Grauwe (Gent) in seinem Vortrag: „*„also wel ... overlantsche als nederlantsche tale ende sprake‘*. Zur späten Bifurkation von Deutsch und Niederländisch im Sprachbewußtsein des Mittelalters und der frühen Neuzeit“. Sind ‚Deutsch‘ und ‚Niederländisch‘ heute zwei, wenn auch eng verwandte, so doch separate und als autonom anerkannte Kultur-, Hoch- und Standardsprachen, so gab es im Gegensatz dazu vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit in ihren Geltungsarealen von der Nord- und Ostsee bis in die Alpen nur eine Vielzahl von kontinuierlich ineinanderfließenden dia- bzw. regiolektalen Sprachformen, die alle mit demselben Namen bezeichnet wurden: *diutesch/düdesch/duutsch/dietsch*, d.h. ‚volkssprachlich‘ (im Gegensatz zu Romanisch und Lateinisch). Die – geographisch gestaffelte – Zweite Lautverschiebung spielte dabei weder im Sprachbewußtsein noch (hoch)sprachenkonstituierend eine wesentliche Rolle. Erst die politischen Ereignisse des 16./17. Jahrhunderts (staatliches Auseinanderdriften) förderten die Sonderung und Herausbildung zweier selbständiger Kulturbereiche und Hochsprachen.

Die weitere Arbeit fand in zwei Abteilungen statt, nämlich „Literaturgeschichtliche Aspekte“ (Gesprächsleitung: Guillaume von Gemert) und „Übersetzungsfragen“ (Gesprächsleitung: Luc de Grauwe). Die Abteilung „Literaturgeschichtliche Aspekte“ wurde von Johan Oosterman (Antwerpen) eröffnet, der sich der grenzüberschreitenden Überlieferung von niederländischen und deutschen Liedern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts widmete: „*„In Oostland will ic varen‘*. Antwerpener Lieder und die Überlieferung in Handschriften und Alben aus Gelderland, Overijssel und dem Rheinland“. Die verschiedenen Überlieferungsträger bieten eine ausgezeichnete Möglichkeit, die bisher unterschätzte Wirkungsgeschichte holländischer und flämischer Lieder des frühen 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Stefan Kiedroń (Breslau) problematisierte in seinem Vortrag: „Deutsch-niederländische ‚poetische‘ Beziehungen im 17.

Jahrhundert: Der Fall Schlesien“ die kanonisierende Konzentration auf einige wenige schlesische Autoren wie Opitz und ihrer Beziehungen zu den Niederlanden. Er stellte etliche nicht ins Licht der Forschung getretene Beispiele aus Schlesien bzw. von Autoren aus Schlesien vor wie z.B. Caspar Kirchner, den ‚Paten‘ der Vermittlung niederländischer Lyrik nach Schlesien, oder eine schlesische Anna-Bijns-Ausgabe. Betont wurde die Rolle der Mystik in den niederländisch-schlesischen Literaturbeziehungen. Jan Konst (Berlin) konnte in seinem sich interdisziplinär zur Emblemik öffnenden Vortrag: „Galathe gehab dich wol! Roemer Visschers *Sinnepoppen* (1614) und die *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1641-1649) von Georg Philipp Harsdörffer“ nachweisen, daß der Nürnberger Autor den *Sinnepoppen* mehr als dreißig Embleme entnommen hat. Diese werden meist nicht als selbständige Sinnbilder wiedergegeben, sondern gehören zum Beispiel zu allegorischen Darstellungen, in die verschiedene emblematische Motive aufgenommen wurden. Außerdem wurden etwa ein Dutzend der Embleme Visschers zu Sinnbildbuchstaben am Beginn eines neuen Kapitels umgearbeitet. Ferner konnte Konst zeigen, daß Harsdörffer nicht die editio princeps der *Sinnepoppen*, sondern wahrscheinlich die 1620 erschienene, von seiner Tochter Anna Roemersd. Visscher herausgegebene Ausgabe verwendet hat. „Niederländische und deutsche Gelegenheitslyrik von Frauen im 17. und 18. Jahrhundert“ verglich Cornelia Niekus Moore (Honolulu) in ihrem Vortrag. Im 16. und 17. Jahrhundert schufen Dichterrinnen in Deutschland und den Niederlanden zuerst religiöse Literatur und dann in zunehmendem Maße auch Gelegenheitsdichtung. Die Bedingungen, unter denen ihre Werke verbreitet, gedruckt und gefördert wurden, stimmen überein, wobei Dichterrinnen sich immer wieder damit abfinden mußten, daß Gelegenheitsdichtung zunehmend auch Gelehrtdichtung war. Es fällt auf, daß bürgerliche Dichterrinnen sich in der Republik eher als in Deutschland an Gelegenheitsdichtung beteiligten und daß sie dort früher und deutlicher Anerkennung fanden. Ähnliches gilt für das Netzwerk der niederländischen Dichterrinnen. Lothar Jordan arbeitete in seinem Vortrag „Deutsche und niederländische Naturlyrik des 18. Jahrhunderts: Poetologische Aspekte ihrer Differenz und Rezeption“ am Beispiel der Naturlyrik die poetologischen Grundlinien beider Poesien im 18. Jahrhundert heraus. Während die niederländische Lyrik im wesentlichen an den Erfolgsmodellen des 17. Jahrhunderts und französisch-klassizistisch orientiert blieb, dynamisierte sich die deutsche Lyrik am Leitfaden deistischer, pantheistischer und ästhetisierender Naturkonzepte und unter englischen Einflüssen in Richtung auf eine zunehmend genieästhetische Poetologie. Diese Differenz blockierte die Rezeption neuer niederländischer Lyrik im deutschen Sprachraum. Erst wo sich diese den innovativen Entwicklungen anschloß, kam es hierzulande vereinzelt zur Rezeption zeitgenössischer niederländischer Lyrik, wie der Referent an der

zweibändigen deutschen Ausgabe (1790/91) von Jacobus Bellamy neu zeigen konnte.

Die Abteilung „Übersetzungsfragen“ wurde eröffnet von Ton Naaijkens (Utrecht): „Die Frühgeschichte der Lyrikübersetzungen aus dem Niederländischen ins Deutsche: Umfang und Tendenzen“. Der Referent entfaltete zunächst den Rahmen einer allgemeinen Übersetzungsgeschichte, die Übersetzungen und Übersetzungstheorie einschloß. Der Stellenwert der Übersetzungen niederländischer Lyrik ist auch eine Variable ihrer z.B. quantitativen Relation zu den Übersetzungen aus anderen Sprachen. Sie lassen sich etwa in internationalen Lyrik-Anthologien nachweisen, wobei die Differenzen verschiedener Auflagen Indikatoren der Veränderungen von Herausgeber- und Zeitgeschmack sein können. Der Referent legte ferner die Skizze einer Übersicht vor, in der deutsche Übersetzungen niederländischer Lyrik vom 12./13. bis zum 17. Jahrhundert aufgelistet sind. Die beiden nächsten Vorträge galten deutschen Übersetzungen des niederländischen Dichters Jacob Cats. Ferdinand van Ingen (Amsterdam) widmete sich „Philipp von Zesen als Übersetzer von Jacob Cats“. Zesens' entsprechende Übersetzungen waren bisher in seiner Übersetzung von Johan van Beverwijcks *Schat der Gesontheyt* (1636; dt. *Schatz der Gesundheit*. Amsterdam 1671) ‚verborgen‘. Zu diesem medizinischen Werk hatte Cats Hunderte von Gedichten beigetragen. Eine vergleichende, interkulturell perspektivierte Analyse von Vorlage und Übersetzung zeigte, daß Zesen die kulturelle Alterität seiner deutschen Leser berücksichtigte. Er ändert seine Vorlage behutsam dort, wo sie ihm allzu drastisch erschien oder zu sehr spezifisch niederländisch. Im Detail konnte van Ingen ferner zeigen, daß Zesen durch metrische und rhythmische Veränderungen, die auf die Auflockerung der Monotonie des Catschen Metrums zielen, und den systematischen Ausbau der Metaphorik die Verse seiner Vorlage in eine andere, deutsche Poetik transferiert. Riet Schenkeveld-van der Dussen (Utrecht) behandelte in ihrem Vortrag „Johann Peter Titz als Übersetzungstheoretiker und Cats-Übersetzer“. Titz hat in seiner Poetik *Von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642) auch ein Kapitel der Kunst des Übersetzens gewidmet. Die von ihm unterschiedenen Möglichkeiten, sich das Werk eines bewunderten Autors zu eigen zu machen, hat er selbst in der Praxis realisiert als Übersetzer, Imitator und Nacheiferer von Jacob Cats. Seine Bewunderung für Cats gründet sich auf die ethischen Belehrungen in dessen Verserzählungen, aber auch auf Cats' streng regelmäßige Verstechnik, die Titz als für die deutschen Dichter mustergültig erachtete. Joost van den Vondel wurde als Lyriker im deutschen Sprachraum im 17. Jahrhundert nicht rezipiert. So erschloß Guillaume van Gemert (Nimwegen) „Deutsche Übersetzungen von Gedichten Vondels im 19. und 20. Jahrhundert“. Nachdem der Jungdeutsche L. Wienbarg in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts als er-

ster Übersetzer von Lyrik Vondels dessen *Rynstroom* in eine deutsch-nationale Ode umgewandelt hatte, kam es im Zuge des Kulturkampfes zu einer verstärkt deutschen Beschäftigung mit Vondel, die diesen als prononciert katholischen Dichter hinstellen suchte. Der Vorkämpfer der niederländischen Katholiken J. A. Thijm wußte deutsche Geistesverwandte wie A. Grimmelt, A. Jansen, A. Baumgartner und L. Schneider für Vondel zu begeistern und zu einzelnen Übersetzungen anzuregen. Sie blieben aber eher epigonal und preßten Vondel ins Schema klassisch-romantischer Dichtungstraditionen. Erst Rudolf Alexander Schröder gelang es in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts, die barocken Eigenheiten Vondels in der Übersetzung zu bewahren.

Verhindert war Carel ter Haar (München). Doch soll sein Beitrag: „Politische Lyrik in den Niederlanden im 17. Jahrhundert und ihre deutsche Rezeption“ in die Veröffentlichung mitaufgenommen werden, die auch nach dem Wunsch der Teilnehmerinnen und Teilnehmer in den „Wolfenbütteler Forschungen“ zustandekommen sollte. In der Schlußdiskussion stimmten mehrere Teilnehmer zu, den Vorschlag einer systematischen Erfassung von deutschen Übersetzungen älterer niederländischer Literatur in der Arbeitsgruppe weiter zu reflektieren.

Lothar Jordan

*Luigi Pirandello und die deutschsprachige Kultur: nationale Stereotypen,
kultureller Dialog, Rezeption und Fortwirken seines Werkes*

Symposium an der Universität Potsdam vom 20.-22. Oktober 2000

Endlich ist es vollbracht: Nach verschiedensten juristischen, verlagstechnischen u.a. Peripetien, die Maria Sommer, die Leiterin des Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs und Inhaberin der deutschen Pirandello-Werkrechte, bei der Präsentation plastisch schilderte, liegt nun die deutsche Pirandello-Ausgabe (Propyläen-Verlag) vollständig in 16 Bänden vor. Allemal ein Anlaß für den Herausgeber Michael Rössner (München), gemeinsam mit Helene Harth (Potsdam) und dem Istituto Italiano di Cultura (Berlin), dort sowie an der Universität Potsdam vom 20.-22. Oktober 2000 ein Symposium über „Luigi Pirandello und die deutschsprachige Kultur: nationale Stereotypen, kultureller Dialog, Rezeption und Fortwirken seines Werkes“ zu veranstalten. Rössner selbst legte in seinem Einführungsvortrag überzeugend dar, wie Pirandellos Studienjahre in Bonn (1889-92, Promotion über gräko-sikulische Dialekte) ihm die Relativität sozialer Codes bewußt gemacht und derart zu seinem Verständnis des vielgestaltigen Individuums beigetragen haben. Die von Rössner beklagten extremen Schwan-

kungen in der deutschen Pirandello-Rezeption, zwischen Beinahe-Hysterie (z.B. 6 verschiedene Inszenierungen der *Riesen vom Berge* auf deutschsprachigen Bühnen in der Spielzeit 1993/94) und weitgehendem Vergessen, zeichnete Daniela Nardi (München) in ihren einzelnen Etappen nach. Als Novellen-Autor wurde Pirandello einem breiteren Publikum auch durch die Verfilmung der Brüder Taviani (*Kaos*) bekannt. Am Beispiel der Novelle *La Giara*, ihrer Theaterfassung sowie der Filmversion untersuchte Christoph Schamm (München) die Vorgehensweise der Regisseure.

Der zweite längere Deutschlandaufenthalt des Autors in Berlin (1928-1930) war Thema von Nino Borsellino (Rom). Anhand von Zeugnissen Corrado Alvaros, zu jener Zeit Korrespondent der *Stampa* an der Spree, rekonstruierte er, wie Pirandello sich vergeblich bemühte, der geliebten Schauspielerin Marta Abba zum Durchbruch zu verhelfen und die *Sei personaggi* verfilmen zu lassen. Die revolutionären Ereignisse auf den Berliner Bühnen (Piscator, Reinhardt, Brecht) seien von ihm indes nicht zur Kenntnis genommen worden, so Claudio Vicentini (Neapel). Wohl aber habe er die eigene Ästhetik entwickelt, indem er Goethes Ästhetik mit der Wahrnehmung der modernen Welt verband. Künstlerischen Ausdruck findet die Verbindung beispielhaft in *Questa sera si recita a soggetto*, das noch 1982 unter dem Titel *Don Karlos* in Frankfurt für einen Skandal sorgte. Vicentini interpretiert das Stück als magische Formel, die den Schauspielern erlaubt, die Figuren zu evozieren, statt sie wie gewöhnlich nur darzustellen. Weitaus weniger überzeugend liest sich heute die Auslegung von Dieter Wellershoff, der Pirandellos Stücke in den 70er Jahren als Beispiel des Simulationstheaters verstehen wollte, was Monika Schmitz-Emans (Bochum) so überzeugend wie nachdrücklich als zeitbezogenen Versuch einer Vereinnahmung decouvierte. Wie viel weniger unpolitische Interpretationen ‚altern‘, zeigte Silvana de Luca (Freiburg), indem sie ausführte, wie der Begriff der Fiktionsironie für das Verständnis von Pirandellos Werk dienen kann. Obwohl von einem direkten Einfluß Freuds auf dieses Werk nicht auszugehen ist, gelang es Thomas Klinkert (Regensburg) trotzdem, Affinitäten zur Psychoanalyse nachzuweisen, wobei er die Frage stellte, ob es sich hierbei nicht primär um eine in jener Epoche häufig anzutreffende diskursive Figur handelt. Wie Pirandello nicht nur mit Topoi spielt und sie bricht, sondern selbst neue Mythen kreiert, zeigte Franco Sepe (Potsdam), der auch für den reibungslosen Ablauf des Symposions verantwortlich war.

Carolyn Fischer (Potsdam)

Theory Studies?

Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturtheorie
Innsbruck, 9.-11. November 2000

Die Frage nach aktuellen Entwicklungen der Literaturtheorie und deren Stellung innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft stand im Mittelpunkt der Tagung „Theory Studies? Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturtheorie“, die von 9. bis 11. November 2000 am „Institut für Sprachen und Literaturen – Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft“ der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck stattfand. Die OrganisatorInnen, Beate Burtcher-Bechter und Martin Sexl, gingen dabei von einer Frage aus, die Erwin Koppen vor gut 30 Jahren gestellt hatte, nämlich ob die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie hat oder benötigt und inwiefern aktuelle Entwicklungen in der Literaturtheorie und in benachbarten Fachbereichen für die Komparatistik fruchtbar gemacht werden können. Daß diese Fragen auch drei Jahrzehnte nach Koppens Aufsatz *Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie?* und der Hochblüte der Theorie in den 90er Jahren nichts an Aktualität verloren hat, zeigten das breite Spektrum an theoretischen Ansätzen, die im Rahmen der Tagung präsentiert wurden, sowie die teils sehr lebhaften und anregenden Diskussionen im Anschluß an die Vorträge.

Im Eröffnungsvortrag beschäftigte sich Monika Schmitz-Emans (Bochum) – Vorsitzende der DGAVL – mit der Frage, „ob denn Literatur etwas Besonderes sei“. Das Verhältnis von Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft werde bestimmt von der Auseinandersetzung mit Literatur, als ein von Kultur (als „Sinnordnung“) subsumierter Bestandteil der Kultur oder vielmehr als ein Aufbegehren gegen kulturelle Ordnungen und etablierte Codes. Christiane Leiteritz (Bochum) sprach sich in ihrem Vortrag für die von Blumenberg geprägte „Theorie der Unbegrifflichkeit“ aus. Für Leiteritz ist die Metaphorologie ein geeignetes Instrumentarium zur Beschreibung kultureller Phänomene, da sie metaphorisch fundierte Deutungsmuster von Wirklichkeit erhellen und die Unüberführbarkeit von Metaphern in die Faktizität verdeutlichen kann. Auf *Voraussetzungen, Aporien und Möglichkeiten der Kritischen Theorie* ging Bettina Gruber (Bochum) in ihrem Vortrag ein und machte deutlich, daß die Impulse, die von Adorno, Benjamin und Kracauer ausgingen, noch immer von Interesse für die Vergleichende Literaturwissenschaft sind. Tasos Zembylas (Wien) konzentrierte sich in seinem Vortrag auf den Kontext von Literatur und führte jene beiden Prämissen aus, aufgrund derer Theoriebildung in der Kulturwissenschaft erfolgen kann: Kultur als Text oder Kultur als Praxis. Zembylas sprach sich für eine Synthese beider Positionen aus und kam zu dem Schluß, dass der Kontext

zwar nicht empirisch gegeben, aber auch nicht beliebig gestaltbar und seine Eingrenzung aus der Perspektive des Forschers zu rechtfertigen sei. Thomas Anz (Marburg) ging in seinem Vortrag *Theorien und Praktiken der Integration psychoanalytischen Wissens in die Literaturwissenschaft – Versuch einer Systematisierung* von der Beobachtung aus, daß „die Interpreten nie genau wissen, was sie tun, bzw. daß sie etwas anderes tun, als sie zu tun behaupten“. In der Folge präsentierte Anz verschiedene mögliche Ansatzpunkte, um die interpretatorische Praxis zu kategorisieren. Einen ganz anderen Aspekt der psychoanalytischen Literaturtheorie stellte Helga Gallas (Bremen) in ihrem Vortrag *Der Beitrag der strukturalen Psychoanalyse (Lacan) zur Literaturwissenschaft. Symbolische und imaginäre Identifizierungen im Werk Heinrich von Kleists* vor. Gallas behandelte die Ablösung des Symbolischen durch die imaginäre Identifikation und den daraus resultierenden Verlust des Begehrens bei Lacan am Beispiel des Übergangs von der vorbürgerlichen zur bürgerlichen Literatur. Eva Erdmann (Erfurt) diskutierte in ihrem Beitrag *Die Zukunft der Theorie oder die Erzählung der Schizoanalyse* das Konzept von Deleuze und Guattari aus ihrem Gemeinschaftswerk *Anti-Ödipus*. Sie befand, dass die Formulierung „Literaturtheorie“ redundant sei, da sowohl Literatur als auch Theorie fiktive Begriffe seien, und entwarf ein Modell für eine zeitgemäße Fremdsprachenkomparatistik, in der Alterität nicht länger als Randphänomen, sondern als Grundlage behandelt wird. Anna Babka (Wien) erläuterte in ihrem Vortrag *Gender/Genre-(in)trouble – oder – für eine rhetorische Lektüre von Identität* die Bedeutung der Tropen der Autobiographie für die Konstitution von (Geschlechts-)Identität durch Sprache. In dem Vortrag *Bausteine für eine interkulturelle Poetik. Zur Dialektik von interkultureller und ästhetischer Vermittlung* beschäftigte sich Manfred Schmeling (Saarbrücken) mit dem Problem der Vermittlung kultureller Fremdheit in der Literatur. Neben Fragen nach der Manifestation multilingualer Texte, nach der Textsorte, auf der eine interkulturelle Wahrnehmung basiert, nach den ästhetischen Regeln, nach denen sich ein kulturelles Stereotypenbild vollzieht, wies Schmeling auch auf das Fehlen einer Poetik zum behandelten Gegenstand hin. José Lambert (Leuven) schloß mit seinem Beitrag *Gibt es denn doch Weltliteratur? Die Neuentdeckung der Vergangenheit aus dem Medienzeitalter heraus* an die von Schmeling angestellten Überlegungen an. Er ging auf den Umgang der Literaturwissenschaft mit dem Phänomen der Globalisierung ein und erläuterte das Thema Weltliteratur anhand des Buches *La République mondiale des lettres* (Paris 1999) von Pascale Casanova, das er kritisch kommentierte. Jürgen Wertheimer (Tübingen) verfolgte in seinem Referat *Krieg der Wörter: Kultur, Kulturdifferenz, Kultur-Konflikt* einen durchaus pragmatischen Ansatz mit deutlichen politischen Implikationen und wies in seinen Ausführungen auf die Rolle literarischer Texte

bei der Entstehung von Kulturkonflikten hin. Seine Auffassung von Kultur als sprachlich produziertes, imaginäres Konstrukt verdeutlichte er mit einer Interpretation von Lessings Ringparabel. Daraus leitete er seine Forderung an die Literaturwissenschaft ab, imaginäre Wirklichkeitskonstrukte und Verführungsakte in der Literatur aufzudecken und vehement gegen solche aufzutreten, die zerstörend wirkten. Reinhold Göring (Hannover) schloß mit dem in Deutschland aktuell diskutierten „Unwort Leitkultur“ direkt an und erläuterte sein Konzept von Kultur und Interkulturalität aus einer kultur- und literaturtheoretischen Perspektive. In seinem Beitrag *Komparatistik und/als interkulturelle Literaturwissenschaft* analysierte er verschiedene theoretische Modelle von Kultur und verdeutlichte den ständigen Zwischenstatus des Begriffes anhand von vier Konzepten „Interface“, „Intermedialität“, „Interchange“ und „Interkulturalität“. Aufgabe der Literaturwissenschaft sei es, Prozesse der (inter)kulturellen Artikulation und deren Grenzen zu analysieren, sich dabei aber immer ihres Operierens mit provisorischen Identitäten bewußt zu sein. Bozena Choluj (Warschau) trat in ihrem Vortrag *Die Gender-Kategorie in der Analyse literarischer Werke* für eine verstärkte Berücksichtigung der Genderkategorie in der Kulturwissenschaft ein. An zwei Beispielen der literarischen Auseinandersetzung mit dem Krieg veranschaulichte sie in Anlehnung an Judith Butler die Möglichkeit, durch die Einführung des Begriffs „Gender“ das Konzept der Weiblichkeit und den damit verbundenen Feminismus der Differenz zu überwinden. Sibylle Morsers (Wien) Postulat einer transdisziplinären Integration von Textbeobachtungen, mit welcher das Problem der Violdimensionalität und Komplexität des literaturwissenschaftlichen Forschungsbereiches gelöst werden könnte, liegt der systemtheoretische Ansatz Siegfried J. Schmidts zugrunde. Unter dem Titel *Vernetzte AkteurInnen, komplexe Systeme. Literaturbeobachtung als transdisziplinäre Kulturwissenschaft* veranschaulichte sie am Beispiel einer rekursiven Operation die Polyperspektivierung von Texten als Resultat ihrer Polykontextualisierung. Ausgehend vom systemtheoretischen Ansatz Niklas Luhmanns unternahm Gerhard Plumpe (Bochum) den Versuch, das „Verstehen“ literarischer Texte unabhängig von psychologischen Komponenten zu beschreiben. Zentraler Punkt seines Vortrags war dabei die Differenzierung von Mitteilung und Information, aus der heraus das Paradox der Geschlossenheit (kommunikativen Selbstbezüglichkeit) und Offenheit (Kontinuität der Kunst) in der Literatur verständlich gemacht werden kann. Der Polykontextualität von Literatur und Literaturwissenschaft widmete sich auch Thomas Wägenbaur (Tübingen) in seinem Vortrag *Komparatistik: Kybernetik der Literaturwissenschaft*. Am Beispiel von Kafkas *Auf der Galerie* erläuterte er ästhetische Kommunikation als Kommunikation zweiter Ordnung, in welcher das Individuum die Problematik seiner doppelten Referenz artikuliert: einerseits auf sich selbst und ande-

rerseits auf die Gesellschaft, die als sprachliches Phänomen zu betrachten ist und dadurch erst Kommunikation ermöglicht. Niels Werber (Bochum) ging in seinem Vortrag auf *Systemtheorie als Medienkomparatistik* ein. Als Ernst Jünger seine Kriegstagebücher *Strahlungen* verfaßte, habe sich die „Lichtschrift“ von Fotografie und Film durch Präzision und Tempo als das einzige dem totalen Krieg angemessene Medium erwiesen. Die Sprache als Medium der Beschreibung sah sich nicht mehr imstande, mit der kalten Objektivität des Objektivs zu konkurrieren. Jüngers scheinbar so vage Chiffren sind in einem pragmatisch-interaktiven Zusammenhang nicht als mythische Ausdeutung der Zeitgeschichte aufzufassen. Aufgrund ihrer spezifischen Anschlußfähigkeit wird eine Verständigung ermöglicht und gleichzeitig die Grenze zwischen Literatur und Nicht-Literatur außer Kraft gesetzt, indem sie auf die in der Fotografie dokumentierte Wirklichkeit referieren. Auch der Vortrag von Immacolata Amodio (Bayreuth) stand ganz im Zeichen der Medienkomparatistik. Goethe betonte in seiner *Italienischen Reise*, dass für die Venezianer der abendliche Theaterbesuch eine unmittelbare Fortsetzung des Alltagslebens bildete. Ähnliche Beobachtung über die melodramatische Lebensauffassung der Italiener finden sich bei Heinrich Heine und Rolf Dieter Brinkmann – klassische Fremdsterotype also? Auch Antonio Gramsci reflektierte im Kerker darüber, warum die italienische Nationalliteratur ein kümmerliches Dasein im Schatten der Oper führte. Dass in Italien die Oper an jene Stelle treten konnte, die in den meisten europäischen Ländern der Roman einnahm, erklärt sich unter anderem aus der sprachlichen und kulturellen Zersplitterung Italiens zur Zeit seiner nationalen Einigung. Das Beispiel demonstrierte die Notwendigkeit, Kulturdifferenz auch als Mediendifferenz zu betrachten. Eine Komparatistik, die sich als Medienkomparatistik verstehen will, müsse den Kulturvergleich auf interkulturelle Medienvergleiche ausweiten. Jüngste Entwicklungen in der Literaturtheorie wurden in den Vorträgen von Uwe Wirth (Frankfurt/M.) und Moritz Bassler (Rostock) behandelt. Uwe Wirth stellte die Entwicklung des Hypertextes dar und verwies, bezugnehmend auf Foucault und Derrida, auf die frühe Entwicklung intertextueller Bezüge. Das „Ende der Gutenberg-Galaxis“ war ebenso Thema wie die aktuellen Theoriediskussionen über die Auflösung des Autors bzw. die Wandlung vom Autor zum Herausgeber. Wirth stellte anhand von Claudia Klingers *Beim Bäcker* neueste Formen der Hypertextliteratur vor und verwies auf die zunehmenden Bedeutung des Lesers bei der Produktion und Rezeption derartiger Werke. Moritz Bassler bot mit Leseproben aus *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre einen Einstieg in seinen Vortrag über *Perspektiven des New Historicism*. John Fiske folgend erörterte er die Notwendigkeit eines „cultural turn“ und die Hinwendung zu einer „science of the particular“. Aber auch kritische Stimmen, vor allem in Bezug auf die Textualisierung

von Kultur, wurden von Bassler erwähnt. Neue Perspektiven bieten sich seiner Einschätzung nach im „neuen Archivismus“, der Idee einer synchronen Forschung mit Hilfe von Suchalgorithmen und einer alle Texte beinhaltenden Datenbank.

Anlaß für die Tagung war der 80. Geburtstag von Zoran Konstantinović, der zwei Jahrzehnte den Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck bekleidete. In einem Abendvortrag blickte der Emeritus und Begründer der Innsbrucker Komparatistik auf seine akademische Laufbahn und fünfzig Jahre Entwicklung in der Literaturtheorie zurück. Die Frage nach einer spezifischen Methode der Vergleichenden Literaturwissenschaft beantwortete er mit dem Hinweis, dass das reflektierende und verstehende Vergleichen ein Verhalten an sich und darüber hinaus jede Methode nützlich sein kann. Die Komparatistik sei aber einen Schritt weiter gegangen und habe begonnen, eine vergleichende Methodologie zu entwickeln.

Daß die Beschäftigung mit „Theorie“ nicht nur notwendig, sondern auch sehr anregend und stimulierend ist, haben die Vorträge und Diskussionen im Rahmen der Tagung eindrucksvoll gezeigt, und es ist zu hoffen, daß diese Stimuli durch den Tagungsband, dessen Publikation für das Frühjahr 2001 geplant ist, eine weitere Verbreitung finden. Nicht zuletzt hat aber auch die gute Atmosphäre, die unter den TagungsteilnehmerInnen herrschte, zu diesem „Endbefund“ beigetragen. Für die Studierenden, die sich in einer begleitenden Lehrveranstaltung inhaltlich vorbereiten konnten, bot sich die seltene Möglichkeit, interessante und durchaus motivierende Einblicke in den aktuellen Wissenschaftsbetrieb zu erhalten.

*Matthias Domanig, Georg Hasibeder, Marlene Jehly, Brigitte Kleiner,
Anita Konrad, Iris Parth, Christina Scholz, Johannes Schwamberger,
Regine Schwendinger, Kristina Stöckl, Claudia Totschnig, Nicole Wieser
(Studierende der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Innsbruck)*

[(v)er]SPIEL[en]. Felder – Figuren – Regeln

Internationales Colloquium des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ vom 7.-9. Dezember 2000

Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35,
12165 Berlin, Hörsaal

„Spiel“ entzieht sich wie das „Performative“ dem definitorischen Zugriff. Beide sind nie endgültig auf eine feste Form oder eine starre Bedeutung festlegbar. Das Performative und das Spiel sind nicht komplementäre Begriffe, sondern haben ein veränderliches Verhältnis zueinander: Sie überschneiden sich teilweise, spiegeln sich ineinander, bringen einander zur Erscheinung, ergeben erst zusammen ihren (immer nur gegenwärtigen) Sinn.

Wittgenstein hat bekanntlich den Begriff des Spiels zum Anlaß genommen, um ein neues Denken über Begriffe zu entwickeln, das nicht mehr auf der Abstraktion eines oder mehrerer gemeinsamer Wesensmerkmale, sondern auf „Familienähnlichkeiten“ basiert. Ein solches Verständnis von „Spiel“, das nicht klassifikatorisch zwischen „Spielen“ und „Nicht-Spielen“ unterscheidet, sondern nach den Ähnlichkeiten fragt, die diachron und synchron das Spielen unterschiedlicher Spiele und die Sprachspiele über diese Spiele verbindet, könnte einen begrifflichen Rahmen abgeben, der den Gegenstand des Kolloquiums weder auf eine starre Bedeutung festlegt noch in der Beliebigkeit des Nichtbestimmbaren auflöst.

In neurobiologischer Sicht ist „Spiel“ die Bedingung der Möglichkeit von Menschwerdung überhaupt, und die Mathematik greift auf die Spieltheorie zurück, um komplexe Situationen des Wählens und Interagierens theoretisieren zu können. „Spiel“ kann als Essenz von Kultur gelten; schon vom deutschen Idealismus wurde es ins Zentrum seiner Kunsttheorie und ästhetischen Anthropologie gerückt. Wie Schiller im 15. seiner Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt: „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Diese zentrale Positionierung geht weit über das hinaus, was Johan Huizinga meinte, als er 1938 Kultur als Spiel beschrieb und dieses als ein Außerhalb, einen Bereich freien Handelns, abgeschlossen und begrenzt entwarf, der in einer chaotischen Welt Ordnung und Harmonie bietet. Heute erscheint die wesensbestimmende und klassifizierende Annäherung an das Spiel überholt und für den Forschungsprozeß hinderlich. Wichtig werden die Hinweise von Roger Caillois, der das Spiel als in einem ständigen Austausch mit dem Alltäglichen stehend beschreibt, der nach den Prinzipien von *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx* organisiert

wird. Unter dem Einfluß des „performative turn“ in den Kulturwissenschaften bildet sich ein Konzept von Spiel aus, das gerade das Oszillierende und Unschärfe betont, in dem das „Dazwischen“, das Rahmenwerk, einerseits zum Spiel und andererseits zur Alltagswelt gehörend (Gregory Bateson), zum wesentlichen Kennzeichen wird. Spiel ist kein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-Als-Auch in stets wechselnden Konstellationen; es impliziert die Freiheit und die Spielregeln, den Zufall und die Notwendigkeit. Spiel ist nicht das Gegenteil von Ernst, sondern es ist selber oft Ernst; es kann Ordnung in die Unordnung der Welt bringen, aber immer nur als ein prekäres Zusammenspiel von Ordnung und Zufall. Im Spiel zählt der Vollzug im Hier und Jetzt statt des Abstrahierens, Distanzierens und Festschreibens; Spiel realisiert sich als unablässige Re-Inszenierung in Spielen.

Zwar muß immer zunächst, wie von klassischen Spieltheorien beschrieben, der Rahmen „dies ist ein Spiel“ gesetzt werden, aber in der unmittelbaren Kommunikation des Spiels selber wird die metakommunikative Grenzziehung aktiv vergessen, damit das Spiel funktionieren kann. Das Rahmen-Modell darf nicht statisch aufgefaßt werden; Spiel ist gekennzeichnet durch ein ständiges In-Between; es nimmt immer wieder Bezug auf die Alltagswirklichkeit, um diese immer wieder sogleich zu verleugnen. Ausgehend von der neurobiologischen Erkenntnis, daß Kontextualität wesentlich für die Entstehung von Bedeutungen innerhalb komplexer Systeme ist (Hindekrk Emrich), kann Spiel beschrieben werden als die Schaffung von physischen und psychischen Kontexten, als ein Experimentierfeld, das sich um die Differenz Sein-Schein nicht kümmert; ein Spiel mit Rahmungen, ohne selbst eine zu sein (Natascha Adamowsky). Spiel ist mithin kein Außerhalb: Leben als Spiel bedeutet, „alles, uns selbst eingeschlossen, als Experiment mit offenem Ausgang und bar jeder vernünftigen Begründung zu sehen [...] Als Spieler befindet man sich nicht außerhalb der Welt, kann man nicht die Rolle des Beobachters einnehmen, man ist Teil der Welt, die man lediglich aus seiner Perspektive übersieht und in die man stets mit seinen Zügen eingreift.“ (Florian Rötzer).

Folgende Vorträge standen auf dem Programm:

Monika Schmitz-Emans, Bochum: Labyrinthische Romane als Spielanleitungen

Clark N. Quinn, Berkeley: Playing at the Interface of Cognition and Culture

Gerd Hallenberger, Siegen: „Das ganze Leben ist ein Quiz“. Anmerkungen zum Beitrag von Quizsendungen und Game Shows zur bundesdeutschen Gegenwartskultur

Natascha Adamowsky, Berlin: Spielen und Träumen – Skizzen einer Begegnung

- Werner Röcke, Berlin/Hans Jürgen Bachorski, Potsdam: Verspielte Eh(r)e. Rügebräuche und „rites de passage“ in Tanz- und Fastnachtsspielen des Mittelalters
- Gunther Gebauer/Thomas Alkemeyer/Bernhard Boschert, Berlin: Intermediäre Strukturen. Vermittlungen zwischen Spielen und Alltagswelt
- Jutta Eming, Berlin: Das Spiel mit der Angst. Zum phantastischen Erzählen in mittelalterlicher Literatur
- Stefan Hartung, Berlin: Kontingenz des Spiels und des Geschichtsurteils bei Girolamo Cardano: *Liber de ludo aleae* (1526) und *Encomium Neronis* (1562)
- Gabriel Josipovici, Sussex: I dream of Toys
- Leslie V. Kurke, Berkeley: Greek Games and Ideologies in the Archaic and Classical Periods (6th-5th c. BCE)
- Emil Hrvatin, Ljubljana: Lecture Performance on Playing Camillo

Gertrud Lehnert (Berlin)

REZENSIONEN

Wolfgang Albrecht/Hans-Joachim Kertscher (Hg.): *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*. Tübingen (Niemeyer) 1999 (= Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung; Bd. 11). VIII, 314 Seiten.

Durch die Erforschung der Geschichte des Reisens und der Reiseliteratur ist auch die Fußreise, das Wandern, wieder zum Gegenstand wissenschaftlicher Bemühungen geworden. Nach entsprechenden Beiträgen in dem von H. Bausinger et. al. herausgegebenen Band *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus* (München 1991) hat vor allem die Arbeit von H. Bosse und H. Neumeyer *„Da blüht der Winter schön“. Musensohn und Wanderlied um 1800* (Freiburg 1995) das Interesse für die Wanderliteratur belebt. Dabei steht nicht die Deutung des literarischen Motivs im Vordergrund, sondern dessen Genese aus der kulturellen Praktik „bürgerlichen Freizeitwanderns“. Als gesichert gilt heute, daß die „Umwertung und Übernahme der traditionell verpönten Fortbewegungsart“ (5) keine Erfindung der Romantik, sondern das Werk der (späten) Aufklärung zwischen 1770 und 1800 ist. Die Romantik hat das Wandern dann popularisiert. Einen zweiten „entscheidenden Innovationsschub“ (8) erlebte das Freizeitwandern um 1900. Da dieser literarisch ein weitgehend epigonales Echo hervorrief,¹ scheint die Beschränkung des vorliegenden Bandes auf den Zeitraum zwischen „Aufklärung und Frühindustrialisierung“ nicht allzu bedauerlich. Zu bedauern ist dagegen der späte Erscheinungstermin des Tagungsbandes. Denn wer sich eine lebhaftere Diskussion der Thesen von Bosse und Neumeyer erhofft, wird enttäuscht. Die 15 Beiträge zu der am 22.-25. 3. 1995 in Halle abgehaltenen Tagung sind vor der Publikation von Bosses und Neumeyers Arbeit entstanden. Heinrich Bosse hat aber selbst einen Aufsatz beigesteuert, in dem er seine Position zusammenfaßt. Die bisher übliche „Emanzipationsthese“ (das bürgerliche Individuum sucht und findet sein autonomes Ich in der freien Natur, die sich gerade dem Wanderer in idealer Weise erschließt) wird durch die „Akademikerthese“ weniger ersetzt als ergänzt. Das „bürgerliche“ Wandern sei von Studenten entwickelt worden, denn nur sie verfügen Ende des 18. Jahrhunderts mit den noch unregulierten Vorformen der Semesterferien über jene größeren Kontingente an freier Zeit, deren das Wandern (im Unterschied zum Spaziergang) bedarf. Das klingt plausibel. Zu fragen wäre allerdings, ob das, was im Wandern gesucht wird, nicht auch, weniger in-

¹ Vgl. Friedemann Spicker: *Deutsche Wanderer-, Vagabunden- und Vagantenlyrik in den Jahren 1910-1933*. Berlin, New York 1976.

tensiv vielleicht, in bestimmten Formen des Spaziergangs gefunden werden kann. Darauf weist etwa der Beitrag Rainer Baasners hin, obwohl (oder gerade weil) er das ‚neue‘ Wandern vom ‚alten‘ Spaziergang zu trennen versucht. Wenn aber das bürgerliche Wandern nur ein verlängerter Spaziergang ist, dürfte der Anteil der Studenten an der Entstehung des Bewegungsmusters weniger entscheidend sein, als es Bosse behauptet.

Die Hauptthese von Bosse und Neumeyer wird in dem Aufsatz über die Sozialgeschichte des Wanderlieds nicht so deutlich ausgeführt. In der Monographie zeigen die Autoren, wie die wandernden und schreibenden Studenten sich des von den Handwerkerliedern geprägten Genres „Wanderlied“ bemächtigen und unter weitgehender Beibehaltung von Formen und Motiven ‚literaturfähig‘ machen. Diese kulturelle Übernahme ist deswegen von besonderem Interesse, weil ansonsten die Wandertraditionen rangniederer Schichten von den bürgerlichen Wanderern geflissentlich ignoriert werden, so daß man in *Wanderzwang und Wanderlust* allgemein davon ausgeht, daß der Bürger beim Versuch, aus der Kutsche oder vom Roß zu steigen, dennoch auf die Abgrenzung nach unten bedacht bleibt. Ein häufig genannter Topos ist das Problem, wie man als Fußwanderer vom Wirt anständig (d. h. besser als ‚normale‘, nichtbürgerliche Fußreisende) bedient wird. Das bei den Aufklärern noch auffindbare Argument für die Fußreise, daß man auf diese Weise leicht mit dem gemeinen Mann ins Gespräch kommen könne und dadurch wertvolles Wissen erwerbe, verschwindet mit der Verengung der bürgerlichen Neugier auf die bereits in der Reiseliteratur vorbeschriebenen Sehenswürdigkeiten. Am Ende des hier behandelten Zeitraums, im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, ist das Freizeitwandern eine eingeführte Praxis, die zum Überschreiten sozialer Schranken unter den Fußreisenden keinerlei Anlaß mehr bietet.

Die Beiträge des Bandes decken, in unterschiedlicher Qualität, eine Vielzahl von Aspekten der *Wanderlust* ab: ihre (noch unklare) Entstehung, ihre aufklärerische und gegenaufklärerische Indienstnahme, das Gehen im Gebirge und in der Stadt, im abgelegenen Lake District und in verkehrstechnisch erschlossenen Regionen Englands. Die eingeschränkten Wandermöglichkeiten von Frauen werden behandelt, Seumes Marschleistungen unter die Lupe genommen, die Spannung zwischen Empiriepostulat, Gattungskonventionen und Praxis des (Ab-)Schreibens wird wiederholt berührt; auch Wanderberichte des ‚einfachen Mannes‘ werden einbezogen, so von Ulrich Bräker (bei dem die berufliche Notwendigkeit des Unterwegsseins von der Lust am Wandern überlagert wird) oder vom wenig bekannten Johann Caspar Steube, der vor allem als Außenseiter des Literaturbetriebs behandelt wird. Bis auf gelegentliche Nebenbemerkungen ist vom *Wanderzwang* jedoch nur im Titel die Rede. Die „Vorbemer-

kung“ gesteht das Defizit ein, was die Herausgeber indes vom Vorwurf der falschen Titelwahl nicht befreit.

Ärgerlicher ist die mangelhafte Benutzbarkeit der mehr als sechzig Seiten umfassenden „Quellenbiographie zur Wanderliteratur“. Sie umfaßt nicht nur sehr verschiedenartige Schriften (neben der Wander-Reiseliteratur auch Statistische Jahrbücher, Verbandszeitschriften, Liederbücher, Romane, Lyrik und manches mehr), sondern auch den Zeitraum von der Spätaufklärung bis zur Gegenwart. Hier ist das Alphabet als einziges Ordnungskriterium zu dürftig. Wenn eine zeitraubende Gliederung nach Textsorten aus pragmatischen Gründen nicht möglich war, so würde doch eine mit geringem Aufwand verbundene chronologische Anordnung vielen Lesern das Auffinden der sie interessierenden Literatur sehr erleichtert haben.

Stefan Speck

Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München (Beck) 1999. (= Reihe Studium). 198 Seiten.

Vor achtundzwanzig Jahren veröffentlichte Gérard Genette in *Figures III* seinen *Discours du récit* – die Gründungsurkunde der französischen Schule der strukturalen Erzählanalyse. Anfang der achtziger Jahre ließ Genette den *Nouveau discours du récit* folgen, in dem er sich nicht nur mit den Kritikern seiner Theorie auseinandersetzte, sondern ebenfalls mit den teils gleichzeitig, teils später unabhängig von seinem Entwurf entstandenen Erzähltheorien insbesondere aus dem deutschen und anglo-amerikanischen Sprachraum. 1994, zweiundzwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung, erschien die von Jochen Vogt herausgegebene deutsche Übersetzung des *Discours du récit* und *Nouveau discours du récit*. Seitdem genießt Genettes Erzähltheorie gerade unter jüngeren deutschsprachigen Wissenschaftlern, die sich mit narratologischen Fragestellungen befassen, eine immer größere Popularität.

Diese Tendenz dokumentiert nun auch eine *Einführung in die Erzähltheorie*, die gemeinsam von Matias Martinez (wissenschaftlicher Assistent für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität München) und Michael Scheffel (Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Göttingen) verfaßt worden ist. Nach einem Einleitungskapitel zur Unterscheidung von fiktionalem und faktuellem Erzählen werden im zweiten Kapitel der Reihe nach die zentralen Kategorien der Genetteschen Erzählanalyse durchdekliniert: Zeit, Modus, Stimme. Im nächsten – kürzeren – Kapitel wird im Rückgriff auf die Forschungen von Tomaševskij, Propp, Lotman und anderen das „Was“ der Narration untersucht: die Elemente der Handlung, die Frage

der Handlungsmotivierung, das Verhältnis von Leser und Text, die Weltkonzepte in erzählenden Texten sowie Handlungsschemata und Raumsemantik. Das vierte und letzte Kapitel wirft einen kurzen Blick auf erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft. Dabei bietet das Buch von Martinez und Scheffel nicht allein eine systematische Einführung in die verschiedenen Problemfelder der Narratologie, sondern die Autoren illustrieren ihre theoretischen Erläuterungen mit zahlreichen einschlägigen Beispielen aus der europäischen und anglo-amerikanischen Literatur von der Antike bis in die Moderne. Zugleich rekurriert das Buch immer wieder auch auf die forschungsgeschichtliche Entwicklung der jeweiligen narratologischen Ansätze, ohne sie allerdings – was für eine Einführung mit Sicherheit zu viel verlangt wäre – grundsätzlich zu problematisieren. Eine Ausnahme machen die Autoren bei Franz K. Stanzels Theorie der Erzählsituationen, die sie einer grundlegenden Kritik unterziehen. Zudem wird Genettes mittlerweile fast dreißig Jahre altes Erzählmodell durch Beobachtungen aus neueren und neuesten narratologischen Studien ergänzt. Hilfreich zum Verständnis der Ausführungen sind die in den Text eingefügten Übersichtstabellen, in denen die wichtigsten Punkte der jeweiligen Erläuterungen schematisch dargestellt werden. Außerdem findet sich am Schluß des Buches ein Glossar, das in Kurzform zentrale Begriffe aus Narratologie und Poetik erläutert. Eine umfassende Bibliographie eröffnet den Zugriff auf weiterführende Literatur.

Wenngleich sich die *Einführung in die Erzähltheorie* von Martinez und Scheffel vornehmlich an Studierende richtet, wie es schon der Titel der Reihe („Studium“) nahelegt, in dem das Buch publiziert wurde, bietet es dennoch einen ausgezeichneten Überblick auch für jene an, die sich in komprimierter Form über den aktuellen Stand und die aktuellen Fragen und Probleme der Narratologie informieren möchten. Bei Martinez und Scheffel erweist sich Komparatistik als eine Disziplin, die, neben ihren traditionellen Arbeitsfeldern, etwas leistet, das gewöhnlich nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht: nämlich nicht nur literarische Texte (in welcher Form auch immer) miteinander zu vergleichen, sondern gleichfalls den internationalen Austausch von Theorien und Forschungsansätzen zu unterstützen.

Uwe Lindemann

Edgar Pankow/Günter Peters (Hg.): *Prometheus. Mythos der Kultur*. München (Wilhelm Fink Verlag) 1999. (= Literatur und andere Künste). 248 Seiten.

Kafka untertreibt: Von Prometheus berichten mehr als nur „vier Sagen“. Der feuerbringende Titan gehört zu den ambivalentesten Gestalten des an zwielich-

tigen Vertretern reichen Personals der antiken Mythen; er nimmt es in dieser Hinsicht mit Dädalus auf und läßt Pygmalion, den anderen Menschenschöpfer, um Längen hinter sich. Changiert das Bild des Feuerräubers ohnehin seit jeher zwischen dem des Rebells und des Begründers kultureller Techniken, dem des Ordnungsstörers und des Ordnungsstifters, so vertieft sich diese Mehrdeutigkeit noch, sobald Kultur und Technik selbst ins Zwielflicht rücken und hinter ihrer konstruktiven und lebensdienlichen Vorderseite eine destruktive und lebensfeindliche Kehrseite entdecken (oder die Existenz einer solchen statuiert wird). Gerade die Moderne hat deshalb der Figur des zwischen Menschen und Göttern stehenden Titanen im Zuge ihrer Bemühungen um Selbstvergewisserung eine Fülle an Deutungsmöglichkeiten abgewonnen und ihn unter sehr verschiedenen Akzentuierungen zur Projektionsfläche ihrer hochgemuten, aber auch ihrer krisengeschüttelten Selbstporträts gemacht. Wie Günter Peters in seiner Abhandlung über das „System Prometheus“ zu Recht in Erinnerung ruft, sind es vor allem (Selbst-)Porträts des Künstlers, denen die mythische Gestalt des aufrührerischen Feuerbringers als Leitbild dient – gehe es dabei nun um emphatische Affirmation des ästhetischen Schöpferturns oder um dessen kritische Würdigung als latent blasphemisches Unterfangen, gehe es um „die Rolle des Schöpfers und des Rebellen, des Erlösers und Märtyrers“, um die des „Konstruktors“ oder um die „des Gauklers und Komödianten“ (S. 31). Doch über die ästhetisch-autoreflexiven Lesarten des Titanenschicksals hinaus ist es die *condition humaine* insgesamt, deren Widersprüchlichkeit sich in dieser Gestalt spiegelt. Der Mythos Prometheus zielt auf die „anthropologische Ausstattung des Menschen“ (S. 31), insbesondere mit Blick auf seine Stellung gegenüber den ihm überordneten oder ihm widerstrebenden Instanzen und Mächten.

Kaum eine antike Gestalt ist der Neuzeit als Vehikel der Selbstexplikation so wichtig geworden. Neben dem selbstbewußt-schöpferischen Künstler Prometheus ist es zum einen der Aufrührer, der ob der politischen Implikationen seiner Gestalt zu literarischen und bildnerischen Gestaltungen bis in die Gegenwart hinein gereizt hat – auch wenn man geneigt sein mag, politischen Systemen und Ideologien, die sich einsinnig-affirmativ auf die Gestalt des Prometheus berufen, mit Skepsis zu begegnen. Zum anderen ist es der ‚Macher‘, Erfinder, Technologe, dessen zweideutige Spur sich vom antiken Epos und Drama bis zur zeitgenössischen Streichholzschachtel erstreckt. Wie Robert Bees in seiner Abhandlung über „Das Feuer des Prometheus“ verdeutlicht, reflektiert sich in den unterschiedlichen Akzentuierungen der Prometheusfigur als „Betrüger, Retter und Feind der Menschheit“ die sich wandelnde Bewertung von Kultur und Technik (S. 60). Doch nicht erst die Neuzeit betreibt die Anverwandlung der so auslegungsfähigen Geschichte und Gestalt des Prometheus an ihre eigenen thematischen Interessen, Artikulations- und Reflexionsmodalitä-

ten. Schon bei Hesiod beginnt die Anpassung des Mythos an eine „Weltanschauung“ (S. 60), die sich vor allem durch Vernetzung mit anderen Geschichten vollzog, welche von der des Prometheus zunächst unabhängig gewesen waren. Mit dem *Prometheus Desmotes* (dessen Schöpfung durch Aischylos nach wie vor umstritten ist) erfolgte eine erste Reaktion hierauf, auf welchen die Kyniker ihrerseits mit einer neuerlichen Umdeutung des Prometheus reagierten. An seiner Figur entzündete sich schon in der Antike die Kontroverse, wie die Menschheitsgeschichte zu bewerten sei: als „Verfall, Fortschritt oder Verfall im Fortschritt“ (S. 61).

Wenn der vorliegende Band Beiträge aus verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen versammelt, so entspricht dies der Schlüsselrolle, welche die Gestalt Prometheus (oder vielmehr: die durch diesen Namen aufgerufene, verschieden konnotierbare Leerstelle) auf den verschiedenen diskursiven Territorien der abendländischen Kultur spielt. Das Projekt Prometheus vereint in diesem Fall Vertreter der Philosophie, Klassischen Philologie, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte. Und das Spektrum der behandelten Beispiele für die neuzeitliche Rezeption und Interpretation der antiken Mythengestalt reicht von kanonischen poetischen Werken wie Goethes Prometheus-Ode bis hin zu Plakatentwürfen, auf denen ein blitzraubender Heros für eine internationale Elektroausstellung oder eine halb hausfrauliche, halb dämonische neue Pandora mit dem Namen des Prometheus für einen Dampfkochtopf wirbt.

Im Anschluß an die Einleitung der Herausgeber, welche die leitenden gemeinsamen Fragestellungen skizziert, präsentiert Günter Peters unter dem Stichwort „System Prometheus“ einen Überblick über die „aktuelle Inanspruchnahme“ des Mythos. Dieter Bremer widmet sich anschließend der antiken Fundierung des Grundmythologems vom Menschen als Kulturwesen durch die Prometheus-Deutung bei Hesiod, Aischylos und Platon. Schon die antiken Gestaltungen des Mythos lassen demzufolge die Spannung zwischen Technik und Kunst, aber auch zwischen Macht und Intellekt erkennbar werden. Robert Bees, der gegen die These von der Autorschaft des Aischylos am *Prometheus Desmotes* argumentiert hat, weist anlässlich differenter antiker Auslegungen der Prometheusfigur die schon zu dieser Zeit kontroversen Bewertungen von Geschichte, Kulturstiftung und kultureller Entwicklung nach. Bees erörtert insbesondere, mit welchen Mitteln der Verfasser des ‚gefesselten Prometheus‘ um einer affirmativen Bewertung des Fortschritts willen die (von anderen Autoren keineswegs einsinnig intendierte) Heroisierung seines Protagonisten betrieb. Die Bedeutung jener mythischen Figur für die Konzeption des menschlichen Subjekts zwischen Täter- und Opferrolle und im Zeichen einer ambivalenten Freiheit verdeutlicht Emil Angehrn. In der Gestalt des Prometheus reflektiert

sich seiner Lesart zufolge die Ambivalenz menschlicher Existenz zwischen Überlegenheit und drohendem Scheitern. Renate Böschenstein und David Wellbery beleuchten mit ihren Abhandlungen über Goethes Dramenfragment *Prometheus* und Goethes Prometheus-Ode wichtige Stationen des Prometheus in der Literaturgeschichte. Böschenstein umreißt das Verhältnis des Goetheschen Dramen-Prometheus zu sich selbst, indem sie aufschlußreiche Vergleiche zur Ausgestaltung des Mythos bei Le Sage, Saint-Foix, Voltaire und Rousseau, Wieland und Klingler anstellt. Wellbery sieht im Oden-Prometheus den Überwinder der mythischen Welt im Namen einer – in der Anrede an Zeus, also durch das Gedicht selbst, performativ geleisteten – Selbstbegründung und Selbstermächtigung des Menschen. Edgar Pankow erörtert die Beziehungen von Balzacs Malergestalt Frenhofer zur Prometheusfigur. Frenhofer, gelegentlich als Leitfigur des Künstlers in der durch ihre Selbstbezüglichkeit charakterisierten ästhetischen Moderne gedeutet, kann als ein Gegen-Prometheus betrachtet werden, der an seiner Schöpfung scheitert, dem eigenen „Feuer“ zum Opfer fällt. Mit „Nietzsches Prometheus-Konzeption“ setzt sich Peter Pütz im Zeichen der Doppelformel „,arischer‘ Frevel und ,semitische‘ Sünde“ auseinander: Aufeinander bezogen und miteinander verglichen werden damit zwei Denktopoi Nietzsches, an welche die nationalsozialistische Propaganda teilweise anknüpfte, welche aber auch Anlaß geben, die sich wandelnde Einstellung Nietzsches zum Antisemitismus und zu Wagner sowie insgesamt seine Beziehung zu Kultur, Bild- und Begriffshorizont der *décadence* zu erörtern.

Mit der Rolle des Prometheus in der Kunst des 20. Jahrhunderts befaßt sich Bettina Vaupel anläßlich bildhauerischer Gestaltungen des Titanen durch Arno Breker, Josef Thorak und Gerhard Marcks sowie ausgewählter Beispiele aus der Malerei der DDR (Renau, Thielemann, Mattheuer). Dabei enthüllen sich sehr heterogene Gesichter des Prometheus, deren Spektrum vom arischen Recken bis zum Repräsentanten einer gedemütigten Menschheit, vom Plakatheros sozialistischer Agitation bis zum Sprachrohr verschlüsselter Systemkritik reicht. Der „Prometheus-Kritik in der DDR-Literatur“ gilt komplementär dazu der anschließende Beitrag Volker Riedels: die kritische Würdigung des (zeitweilig zum „Genossen Prometheus“ beförderten) Heros von Kultur und Technik durch eine ganze Reihe zeitgenössischer Autoren. Die heftigen offiziellen Reaktionen hierauf verdeutlichen die kulturpolitische Brisanz der Prometheus-Gestalt in der DDR sowie, grundsätzlicher, die Assimilierbarkeit mythischer Substrate an aktuelle Bedürfnisse zeitkritischer und gesellschaftspolitischer Diagnostik und Polemik.

Der Darstellung künstlicher Menschen im Film ist eine Abhandlung Thomas Koebners gewidmet („Wovon träumen die Geschöpfe des Prometheus?“), welche denkwürdige Verwandte des mythischen Helden ins Licht rückt. Die Rep-

likanten in *Blade Runner* weisen Ähnlichkeit mit den mythischen Titanen auf. Neben ihnen sind die Frankenstein-Geschöpfe der Mary-Shelley-Verfilmungen und die simulierten Kunstgeschöpfe aus *Solaris* als die prominentesten Prometheus-Geschöpfe der Filmgeschichte ein Beispiel, um die Herstellung eines „mythischen Raums“ durch das Medium Film zu illustrieren. Luigi Nonos *Prometeo*, in Venedig 1984 uraufgeführt, bietet für Lydia Jeschke einen Anlaß zur Erörterung der Spannungsbeziehung von „Alte(r) Utopie“ und „Neue(r) Hoffnung“. Nonos Werk gestaltet sich als großangelegte Auseinandersetzung mit der abendländischen Kultur insgesamt. Wohin es mit Prometheus in der Gegenwart gekommen ist und wohin es mit ihm weitergehen könnte, läßt Eberhard Lämmerts Beitrag „Prometheus und der Aufstand der Geräte. Die Künste im Zeitalter der apparativen Kommunikation“ erahnen. Lämmert betont die neuartige Herausforderung der Geistes- und Kulturwissenschaften durch die Kommunikationstechnologien der Gegenwart. Lämmert sieht eine wichtige Rolle der Kunst darin, die Möglichkeiten dieser Technologien aufzugreifen, der Suggestion eines von ihnen ausgehenden „Sachzwangs“ mit ästhetischen Mitteln aber gerade entgegenzuwirken. Eher lose mit der Rahmenthematik verknüpft ist Hannelore Schlaffers Beitrag zur Theorie der Metapher „Odds and Ends“, der sich der Frage nach dem Mythischen und seiner Beziehung zur wissenschaftlichen Ordnung der Welt einerseits sowie zur poetischen Rede andererseits stellt. In der Büchse dieses Sammelbandes, deren Gaben ansonsten Bezug auf die Figur des Prometheus oder die Idee des Prometheischen nehmen, stellt ihr Beitrag doch eher einen Fremdkörper dar.

Kritische und affirmative Einschätzungen von Kultur, Technik, Zivilisation und Kunst, von Auflehnung, Veränderung und Umsturz, aber auch von Erfindung, Konstruktion und Ordnungsstiftung finden im Prometheus-Mythos gleichermaßen ein willkommenes Artikulationssubstrat, und es geht mit den verschiedenartigen, widersprüchlichen, manchmal gar immanent paradoxen Auslegungen der Titanengestalt oft explizit, stets aber implizit um nicht weniger als um grundlegende Selbstentwürfe des Menschen und seiner Geschichte. Prometheus ist nicht allein eine Projektionsfläche vielfältiger Sinnentwürfe. Er ist bis zur Gegenwart ein Anlaß, prinzipielle und diskursleitende Differenzierungen kritisch zu überdenken, so die zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Fortschritt und Rückschritt sowie zwischen Ordnung und Zerstörung. Eine erhebliche Zahl der vielen Gesichter des Genossen Prometheus wird durch den vorliegenden Band gespiegelt, wobei sich im Zeichen verschiedener Ausgangsfragen gerade anläßlich rezenter Metamorphosen des Titanen die These von seiner Schlüsselrolle im Prozeß der Konstruktion des Genossen Mensch bestätigt. Mag manches „Felsgebirge“ unerklärlich bleiben – zum Verständnis der

kulturhistorischen Schlüsselrolle des Prometheus werden mit diesem Band gewichtige Beiträge geleistet.

Monika Schmitz-Emans

Adrian Hsia: *Chinesia. The European Construction of China in the Literature of the 17th and 18th Centuries*. Tübingen (Niemeyer) 1998. 144 Seiten.

China und Chinesisches werden in literarischen Texten seit dem 17. Jahrhundert immer wieder thematisiert, sei es in Form weitläufiger Schilderungen, sei es in Form von Einzelmotiven. Die Anlässe und Spielformen der literarischen Bezugnahme auf China sind noch weitläufiger als bei jenen Texten, die sich im weiteren Sinn um „Realitätshaltigkeit“ bemühen, allerdings sind die Übergänge zu jenen fließend. Mit dem Namen Chinas verbunden sind in Europa seit Jahrhunderten verschiedenste Themen. Die literarische und philosophische Auseinandersetzung mit China erfolgt immer wieder im Zeichen des Interesses an diesen Themen, respektive an Oppositionsbegriffen (wie Despotismus und Freiheit, Massenkultur und Individualismus, entwicklungslose Statik und lebendige Geschichtlichkeit), die dann „China“ und „Europa“ zugeordnet werden. Der Konstruktcharakter „Chinas“ aus abendländischer Perspektive kommt in dem von Adrian Hsia in früheren Publikationen mehrfach in programmatischem Sinn verwendeten Kunstwort „Chinesien“ („Chinesia“) zum Ausdruck,² – einem Wort, so künstlich wie die Welt, die man oftmals mit den Chinesen assoziiert, einem absichtsvoll kurios klingenden Namen, dessen sich schon der Biedermeierdichter Ludwig Eichrodt zu humoristischen Zwecken bedient hatte („Nach Chinesien, nach Chinesien / Möcht ich, wo ich nie gewesigen“). Es gibt, präzisierend gesagt, nicht ein „Chinesien“, sondern viele. Seit dem ausgehenden Mittelalter ist in der Literatur, der Geschichtsschreibung, der politischen, philosophischen und theologischen Publizistik an immer neuen China-Bildern gearbeitet worden, die sich keineswegs harmonisch ergänzen, sondern oft stark miteinander kontrastieren.

Adrian Hsia hat den China-Bildern wichtiger literarischer Autoren, vor allem in Deutschland, bereits in früheren Jahren eine Zahl gründlicher und

² Vgl. etwa Adrian Hsia: *Chinesien. Zur Typologie des anderen China in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts*. In: *arcadia* 25 (1990), S. 63f.: „Chinesien ist [...] das andere China bzw. das China-Verständnis der Nicht-Chinesen. Als solches stellt es das Meta-China dar, das neben dem realen China als räumliche und geschichtliche Ausdehnung existiert. Dieses Meta-China kam zustande durch die Zusammenwirkung zweier Prozesse: durch die Destillation der China-Diskurse der Vermittler und durch das Selbstverständnis Europas [...]“

kenntnisreicher Monographien und Textsammlungen gewidmet.³ Sein theoretischer Beschreibungsansatz weist Affinitäten zu zeitgenössischen philosophischen Konzepten der Konstruktion von Realität durch Interpretation auf, insbesondere zum „Interpretationismus“ Günter Abels. Der vorliegende Band erschließt in einem panoramatischen Überblick die vielen Gesichter „Chinesiens“ von der Barockzeit bis zum frühen 20. Jahrhundert auf der Grundlage literarischer, philosophischer, sozialwissenschaftlicher und kulturhistorischer Textzeugnisse. Die Prämissen der Einzelstudien werden in einem einleitenden Kapitel („Theorizing Sinism: An Analysis of Chinesia“) skizziert: An der Geschichte europäischer China-Konzepte ist exemplarisch die Perspektivik jeglicher Darstellung geschichtlicher Realität abzulesen; jeder Historiker, jeder Kulturphilosoph ist ein Konstrukteur, und gerade in den philosophisch-historiographischen Konstruktionen der China-Freunde und Kritiker artikuliert sich in hohem Maße neben ihrem eigenen perspektivischen Blick der „Zeitgeist“, dem sie verpflichtet sind und der zu eurozentrisch geprägten kontrastiven Betrachtungen und Bewertungen Chinas führt. Demgegenüber seien, so Hsias Befund, die literarischen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts im allgemeinen eher geneigt, ihre (unvermeidliche) eurozentrische Perspektive harmonisch mit einem kulturübergreifenden Humanismus zu verbinden (vgl. Introduction, S. 3).

Der Interpretation und Konstruktion eines wichtigen Abschnitts der chinesischen Geschichte durch holländische und englische Dramatiker des 17. Jahrhunderts gilt der Beitrag über verschiedene literarische Darstellungen der Eroberung Chinas durch die Mandschu-Dynastie. Unter dem programmatischen Titel „History as Fiction, Fiction as History“ wird hier u.a. deutlich, daß es in der Literatur des 17. Jahrhundert die für spätere Jahrhunderte typischen Stereotyp-Chinesen noch nicht gibt („no Charlie Chans and Fu Manchus“), da bei der Darstellung der historischen Ereignisse das moralisch-humanitäre Interesse an einer idealen Herrscherfigur über jedes exotistische Anliegen dominiert. Die Bedeutung Chinas in staatsutopischen Kontexten des 17. Jahrhunderts beleuchtet der zweite Beitrag, der mehreren europäischen Visionen eines „idealen China“ gewidmet ist: Von einem durchgehend christianisierten China bis zum Idealstaat unter dem weisen Regiment konfuzianischer Tartaren. Den literarischen Folgen der insgesamt kulturhistorisch so bedeutsamen Auseinandersetzung der Jesuiten mit China gilt der dritte Beitrag, der fiktionale China-Texte jesuitischer Provenienz und insbesondere die Gattung des jesuitischen Schuldramas an eher unbekanntem Textbeispielen vorstellt. Die weitläufige literari-

³ Vgl. dazu u.a.: *The Vision of China in the English Literature of the seventeenth and eighteenth Centuries*. Edited by Adrian Hsia. Hong Kong 1998. – Die ersten Kapitel des vorliegenden Buches wurden schon einmal publiziert in: Adrian Hsia: *Theorizing Sinism. An Analysis of Chin-e-sia*. Taipei/Taiwan 1994. (Tamkang Chair Lecture Series 108).

sche Geschichte des Stoffes vom chinesischen Weisen in verschiedenen Ländern Europas wird im folgenden Beitrag an exemplarischen Stationen beleuchtet, bevor die Repatriierung des so zahlreichen Metamorphosen unterworfenen chinesischen Helden nach China (genauer: nach Hong Kong) durch ein Stück des Dramatikers Li Jueben von 1970 und das spezifische Interesse des modernen Autors an seinem Stoff erörtert werden. Mit den staatsphilosophischen Konzepten eines „despotischen“ fernöstlichen Reiches setzt sich Hsia im fünften Kapitel auseinander, das mit seinem Vergleich zwischen Montesquieus *L'esprit des lois* und Hallers staatspolitischem Roman *Usong* exemplarisch die Verknüpfung zwischen theoretischem Diskurs und literarischer Imagination erhellt. Dem weiten Ambitus kontrastierender Weimarer China-Bilder gilt der nächste Beitrag; Herders bekannte sinophobe Bekundungen werden insbesondere mit dem „Sino-Romantizismus“ des im Umfeld Goethes tätigen Karl Siegmund von Seckendorff verglichen, dessen literarische Arbeiten seine Sinophilie dokumentieren; chinesische Philosophen und Dichter werden hier zu Gestalten fiktionaler Erzählungen. China als Projektionsfläche europäischer Visionen steht, unter anderer Akzentuierung, auch im Zentrum der letzten Studie, welche sich mit der „eschatologischen“ Perspektive auseinandersetzt, aus der Hegel, Marx und Weber als Geschichtsphilosophen bei der Entwicklung ihrer kritisch akzentuierten China-Bilder argumentierten. Der vorliegende Band dokumentiert exemplarisch die Vielfalt der Perspektiven, aus der sich das Thema des literarischen und publizistischen Perspektivismus am konkreten Paradigma einer künstlich (und oft kunstvoll) konstruierten Fremde angehen läßt. Neben Partien, welche frühere Forschungsergebnisse in übersichtlicher Form rekapitulieren, stehen Wiederentdeckungen annähernd oder gänzlich vergessener Texte, die zum facettenreichen Bild „Chinesiens“ beitragen – und dabei über die kulturelle und diskursgeschichtliche Situierung ihrer Verfasser mehr verraten als über ihren vorgeblichen Gegenstand „China“.

Monika Schmitz-Emans

Helwig Schmidt-Glintzer: *Geschichte der chinesischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München (Beck) 1999. 686 Seiten.

Bei Helwig Schmidt-Glintzers *Geschichte der chinesischen Literatur* handelt es sich um die zweite unveränderte Auflage eines bereits 1990 im Scherz-Verlag erschienenen Bandes, der schon damals überwiegend positiv aufgenommen wurde. Im Vorwort der zweiten Auflage nimmt der Autor nun Stellung zur damaligen Kritik. Auf den Vorwurf, seine Literaturgeschichte enthalte zu wenig Textbeispiele, weist er mit Recht darauf hin, daß seine Literaturgeschichte kei-

ne Anthologie sei. Um den Umfang im Rahmen zu halten, habe er „mehrere hundert Seiten übersetzter Texte aus dem ursprünglichen Manuskript“ streichen müssen. Diese Erklärung leuchtet ein. Allerdings könnte man die Kritik auch als Fingerzeig auffassen, daß die Sinologie tatsächlich eine Anthologie der ‚Perlen der chinesischen Literatur‘ benötigt. Eine solche Anthologie als Komplementärband zur Literaturgeschichte würde bei Studierenden der chinesischen Literatur sicherlich auf großes Interesse stoßen.

Wie der Untertitel andeutet, versucht Schmidt-Glintzer, die Gesamtheit der chinesischen Literatur von etwa 1400 v. Chr. bis heute darzustellen. Das sind insgesamt vierunddreißig Jahrhunderte, die auf knapp 600 Seiten beschrieben werden. Rechnerisch gesehen, müßte also jedes Jahrhundert mit etwa siebzehn Seiten bedacht werden. Von den sieben Teilen der Literaturgeschichte behandelt jedoch der erste Teil bereits die Hälfte des gesamten Zeitraums, während die andere Hälfte in weiteren sechs Teilen beschrieben wird. Alle sieben Teile sind dabei chronologisch angeordnet. Innerhalb eines jeden Teils ist die Darstellung allerdings sachbezogen. Insgesamt gibt es einundvierzig sachbezogene Abschnitte, die im jeweiligen chronologischen Zusammenhang über die wichtigsten Merkmale des angesprochenen Zeitraums Auskunft geben. Im vierten Teil wird beispielsweise die Tang-Lyrik behandelt, die Anfang des 20. Jahrhunderts auch in Europa begeistert aufgenommen wurde: Die Dichter Li Po, Du Fu und Bai Juyi waren vielen expressionistischen Dichtern geläufig. In diesem Teil erfährt man jedoch nicht nur etwas über die Entwicklung der verschiedenen Gedichtformen und die größten Dichter von Tang-Lyrik, sondern man erhält auch Einblick in die Novellen-Tradition, die während der Tang-Dynastie eine Blütezeit erlebte, sowie in zenbuddhistische Texte. Darüber hinaus wird die volkstümliche Literatur wie Balladen und gar Lieder für ‚Singmädchen‘ beschrieben. Man wird insgesamt bestens über die literarischen Phänomene der Epoche informiert.

Schmidt-Glintzers Literaturgeschichte ist aber nicht nur für Studierende der chinesischen Literatur unentbehrlich. Sie ist es auch für Komparatisten, besonders für jene, die nicht eurozentristisch bleiben wollen. Es sei daran erinnert, daß die Chinesen immerhin ein Drittel der Menschheit ausmachen und China das einzige Land der Erde ist, das, wie Schmidt-Glintzer feststellt, „eine über mehr als drei Jahrtausende währende ununterbrochene literarische Tradition“ vorweisen kann. Hinzu kommt, daß die chinesische und europäische Kultur sich immer wieder gegenseitig befruchtet haben. So hat zum Beispiel die praktische Sittenlehre Chinas als Geburtshelferin der europäischen Aufklärung gewirkt. Umgekehrt steht der Westen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Pate für die Modernisierung Chinas. Durch Brecht gewann die europäische Literatur einen kleinen Einblick ins chinesische Theater. Und esoterische Texte wie *Yi*

Jing (I Ging) und taoistische Schriften etwa von Lao Zi (Lao Tse) und Zhuang Zi (Dschuang Tse) üben noch heute ihren Einfluß auf das westliche Denken aus. Kenntnisse in chinesischer Literatur können daher auch zu einem besseren Verständnis der eigenen Kultur beitragen.

Der letzte Teil von Schmidt-Glitzers Literaturgeschichte ist dabei besonders interessant für komparatistisch Interessierte. Hier geht es um den „Umbruch und [das] Verlassen alter Wege“ seit 1850. Der erste Abschnitt dieses Teils informiert über den chinesischen Roman und „neue Formen der Öffentlichkeit“. Der nächste Abschnitt ist dem „Einbruch westlicher Ideen“ in die chinesische Literatur gewidmet. Man erfährt von Wang Guowei, der Kant, Nietzsche und Schopenhauer rezipierte, wobei er vom letzteren besonderes beeinflusst wurde. Aus Schopenhauers Begriff der Idee entwickelte Wang Guowei den eigentümlichen chinesischen Terminus *Jingjie* (den man, wenn auch nicht hundertprozentig, mit ‚Bereich‘ übersetzen könnte). Man erfährt zudem von der chinesischen Rezeption Byrons und vom Werther-Fieber in China. Im nächsten Abschnitt wird über die Phase der Kulturrevolution berichtet, die bekanntermaßen auch im Westen große Wellen schlug. Der Teil schließt mit einer knappen Beschreibung der Literatur in Taiwan. Auf die Werke, die in Hong Kong und Singapur entstanden sind, wird lediglich hingewiesen. Allerdings wird gerade an diesem Punkt die komparatistische Neugierde erregt. Denn ein Vergleich der Literatur vom chinesischen Festland mit der in Taiwan, in Hong Kong und Singapur (einschließlich Malaysien) ist ja nicht nur inter-chinesisch, sondern gleichfalls komparatistisch. Über Werke von Chinesen in der Diaspora, die teilweise in den Landessprachen ihres Wohnortes geschrieben haben, gibt Schmidt-Glitzner keine Auskunft, was bedauerlich ist. Der Band schließt mit einem Register, das kurioserweise neben der lateinischen Umschrift handgeschriebene (im Computer-Zeitalter!) chinesische Schriftzeichen enthält. Für den schriftkundigen Leser wäre es eine große Erleichterung gewesen, wenn die chinesische Namen, Titel und Begriffe auch im laufenden Text neben der Umschrift und Übersetzung wiedergegeben worden wären.

Schmidt-Glitzers Literaturgeschichte Chinas ist die umfassendste in deutscher Sprache. Sie läßt sich ohne weiteres mit anderen Literaturgeschichten Chinas in den gängigen europäischen Sprachen vergleichen. Ja, sie kann mit dem Standardwerk von Herbert Giles konkurrieren. Alle an chinesischer Literatur Interessierten erhalten einen vortrefflichen Einblick in die wichtigsten Stile, Gattungen und Theorien der hohen wie der volkstümlichen Literatur Chinas. Eine knappe, aber wesentliche Bibliographie führt die Interessierten weiter.

Adrian Hsia

Pia-Elisabeth Leuschner: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die Musik in Texten der englischen und deutschen Romantik*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000 (= Stiftung für Romantikforschung, Band IX). 246 Seiten.

Unter den Bestrebungen der Moderne zu einer Annäherung und Vereinigung der Künste haben die romantischen Vermittlungsversuche zwischen Musik und Literatur von jeher eine besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Anstelle des traditionellen kunstkomparatistischen Vergleichs zwischen Werken der Musik und der Literatur ist in der jüngeren literaturwissenschaftlichen Forschung dabei zunehmend die Frage getreten, welche Funktion die romantische Orientierung an der Musik für den literarischen Text selbst spielt, welchen Veränderungen Selbstverständnis und Verfahrensweisen der Literatur in der Annäherung an die Musik unterliegen. Die bisherigen Studien – Erwähnung verdienen insbesondere die Bücher von Barbara Naumann (1990) und Christine Lubkoll (1995) – sind dieser Frage vor allem am Beispiel der deutschen Romantik nachgegangen. Entsprechende Untersuchungen zu der von Deutschland nicht unerheblich beeinflussten englischen Romantik waren dagegen eher spärlich, vergleichende Arbeiten zu beiden Romantiken fehlten auf diesem speziellen Feld praktisch ganz. Die vorliegende Arbeit von Pia-Elisabeth Leuschner zur Bedeutung der „Musik in Texten der englischen und deutschen Romantik“ antwortet deshalb einem echten Desiderat der Forschung. Die unter der Betreuung von Werner von Koppenfels entstandene Münchener Dissertation untersucht theoretische und literarische Texte von Wordsworth, Coleridge, Carlyle, Shelley, Keats, Hunt, De Quincey u.a. in England, von Jean Paul, Wackenroder, Tieck, Novalis, den Gebrüdern Schlegel, E.T.A Hoffmann, Heine u.a. in Deutschland und versteht sich zu Recht als Beitrag zu einer internationalen Romantikforschung. Über den typologischen Vergleich der beiden Romantiken hinaus zielt sie auf die Beantwortung der systematischen Frage, anhand welcher konkreten Textmerkmale sich eine ‚Musikalisierung‘ der Literatur überhaupt beschreiben läßt.

Am Beginn der Arbeit steht deshalb eine semiotisch inspirierte Definition „textueller Musikalität“, die für die sich anschließenden historischen Untersuchungen grundlegend ist. Musik und Sprache seien als Zeichensysteme begreifbar, in denen jeweils Semantik und Syntax, d.h. eine referentielle und eine strukturelle Dimension der Bedeutungsstiftung unterschieden werden könnten, wobei einem verbreiteten Verständnis zufolge für die Musik charakteristisch sei, daß ihre Zeichen primär über strukturelle Relationen definiert seien und „ohne semantische Dichte“ (Eco) blieben. Ein Begriff textueller Musikalität impliziere, daß die strukturelle Bedeutung eines Textes durch Wiederholungen oder unwahrscheinliche Verknüpfungen merklich gesteigert sei – mit der Folge

einer Entreferentialisierung und Entsemantisierung des Texts und einer Steigerung seiner Selbstbezüglichkeit. Für den Lektüreindruck der ‚Musikalität‘ sei es allerdings notwendig, daß die gesteigerte Autoreferentialität des Textes, Kennzeichen von Poetizität überhaupt, gewissermaßen in einem zweiten Schritt durch entsprechende thematische Hinweise als Referenz auf Musik ausgewiesen werde. Erst durch diese Re-Referentialisierung der Autoreferentialität entstehe bei einem Text der Eindruck des Musikalischen. Weder allein Musikinszenierung, noch allein Musikthematization, sondern erst ihr komplexes Wechselspiel innerhalb eines Textes definierten den Begriff textueller Musikalität. Ob freilich bestimmte Textstrukturen als Referenz auf Musik lesbar seien, werde wesentlich durch das Musikkonzept der zeitgenössischen Ästhetik mitbestimmt.

Den Analysen literarischer Texte der Romantik wird daher ein längerer Abschnitt zur romantischen Musikästhetik vorausgeschickt. Die Dichtungstheorie um 1800 habe die Musik als eine ideale Sprache begriffen, die der Wortsprache in mancher Hinsicht überlegen sei. Sowohl in Deutschland als auch in England sei diese dichtungstheoretische Vereinnahmung der Musik vor allem durch zweierlei bedingt: 1. durch das Bestreben, über die Rückbindung der Sprachtheorie an ein pythagoreisches Musikkonzept der Dichtung gegen den epistemologischen Skeptizismus eine ontologische Qualität zurückzugewinnen; 2. durch die Suche nach einem Medium für den authentischen Selbstaussdruck des Subjekts. Habe die ontologische Intention auf die Idee der Musik als *harmony* gesetzt, so die Ausdrucksintention auf die Idee der Musik als *song*. Beide Konzepte (die bekanntlich im 18. Jahrhundert oft gegeneinander ausgespielt worden sind) seien von der Romantik aufgegriffen und dienstbar gemacht worden und begründeten wesentlich den romantischen „Mythos Musik“ (Lubkoll). Leuschner kann zeigen, wie etwa bei Novalis oder Coleridge das in der Musiktheorie bereits überlebte pythagoreische Konzept der Weltenharmonie wiederbelebt wird, wobei (wie schon Dahlhaus bei Karl Philipp Moritz vermerkt hat) dieses Konzept im Sinne der zeitgenössischen Werk- und Autonomieästhetik umgedeutet wird. Dies ermögliche nicht nur, daß Dichtung primär als ein autonomes Strukturgefüge beschrieben werde, sondern auch, daß der Strukturgedanke sich in der Folge rasch von der Bindung an eine musikalische Ontologie löse und es zu einer Desintegration des Mythos Musik komme, wie etwa bei Friedrich Schlegel oder De Quincey gezeigt wird. Aufs Ganze gesehen, habe sich der Mythos in England stärker behauptet als in Deutschland, wo die Tauglichkeit der Musik als Erkenntnisinstrument etwa schon von Novalis deutlich in Frage gestellt worden sei. Das in England verbreitete Bild des Dichters als Äolsharfe oder als Echo unterstreiche dagegen die Konzeption einer Poesie, die auf musi-

kalische Weise die geheime Struktur und Harmonie der Welt auszusprechen beanspruche.

Die Idee der Musik als authentischer Darstellung des Innersten wird in zwei wesentlichen Spielarten verfolgt: in der Vorstellung der Musik als „spontaneous overflow of powerful feelings“ (Wordsworth) und in der Vorstellung der Musik als geformter Expression. In einer genaueren Analyse der romantischen Volksliedtheorie wird dabei deutlich, wie die Problematik des Ausdrucksgedankens zu seiner Überführung in eine Wirkungstheorie führen kann. Dem Abschnitt über die Musik als Ausdruck wird darum ein Abschnitt über ihre Wirkung an die Seite gestellt. Generell sei für die romantische Konzeption der Musik und musikalischer Dichtung die Wirkung des *je ne sais quoi* entscheidend. Werde die überwältigende Macht des Tons gerne physiologisch begründet, sehe die romantische Theorie das Faszinosum der Struktur wesentlich in einer unbestimmten Anregung des Geistes begründet. Noch andere Aspekte schließen sich an. Anhand der Beethoven-Rezension E.T.A. Hoffmanns und Leigh Hunts *Words for Composers* wird die Idee der Musik als Medium des Erhabenen entwickelt. Hinweise auf Musik und Dichtung als rhythmisch organisierte Zeitkünste, die eine Art Aufhebung der Zeit bewerkstelligen können, runden die der romantischen Dichtungstheorie gewidmeten Ausführungen ab.

Der umfangreiche Schlußteil der Arbeit mit Analysen konkreter literarischer Hervorbringungen gliedert sich nach systematischen Gesichtspunkten. Im Anschluß an eine These Albrecht Giers, wonach Musik entweder als Signifikat, als Referent oder als Signifikant in die Literatur eingehen könne, werden drei Hauptuntersuchungshinsichten unterschieden: „Musik als Metapher“, „Musik als Thema und (Pseudo-)Referenz“, „Musik als Form“. Dadurch soll auseinandergesetzt werden, was in den Texten freilich oftmals zusammengehöre und erst in seiner Zusammengehörigkeit den Eindruck literarischer Musikalität erzeuge. Unter der ersten Überschrift („Musik als Metapher“) wird an Texten von Hoffmann, Tieck, Keats und Shelley einerseits die Metaphorisierung der Welt zur Harmonie, andererseits die von Sprachkunstwerken zum Gesang beschrieben, wobei das eine als die Voraussetzung des anderen erscheint. Indem die sichtbare Welt synästhetisch ins Hörbare umgedeutet werde, könne der entsprechend gestimmte Dichter die vernommene Musik in sein als Gesang verstandenes Sprachkunstwerk übersetzen. Der dichterische Text erscheint tendenziell als Selbstaussprache der tönenden Natur. Unter der zweiten Überschrift („Musik als Thema und (Pseudo-)Referenz“) werden literarische Musikbeschreibungen von Wordsworth, Shelley, Hunt und Heine analysiert. Die besondere Aufmerksamkeit gilt dabei den wechselnden Stilisierungen des Beschriebenen im Sinne des antiken Orpheus- und Sirenenmythos. Unter der dritten Überschrift („Musik als Form“) schließlich werden Varianten textueller Musikalität vorge-

stellt. Einerseits wird der Frage nachgegangen, welche Kriterien erfüllt sein müssen, damit ein geschriebener Text auch ohne Musikbegleitung den Eindruck der Liedhaftigkeit erweckt. Andererseits werden an Texten von Wackenroder, Tieck und De Quincey Analogien zu instrumentalmusikalischen Bauformen und Verfahrensweisen aufgewiesen.

Leuschners Untersuchung beeindruckt durch die Übersicht und Strenge, mit der eine Fülle oftmals vieldeutig schillernden historischen Materials systematisch erschlossen und im Zusammenhang präsentiert wird. Im vergleichenden Blick auf die Romantik in England und Deutschland erarbeitet sie die Elemente eines literarischen „Mythos Musik“, die sich für beide Länder weitgehend ähnlich darstellen und die Homogenität der gesamteuropäischen Romantik deutlich werden lassen. Sowohl für die vergleichende Romantikforschung als auch für die Forschungen zum Verhältnis Musik und Literatur vermag die Studie erweiternde und präzisierende Erkenntnisse zu formulieren. Mag man bedauern, daß aus der Vielzahl der angesprochenen Texte nur wenige in ihrer Gänze und inneren Komplexität diskutiert worden sind und auch der Individualität einzelner Autoren nur in beschränktem Maß Rechnung getragen wurde, so ist sogleich einzuräumen, daß nur unter dieser Bedingung es möglich war, die systematisierende Perspektive der Arbeit durchzuhalten und umfassendere, verschiedenen Autoren und Einzeltexten der Epoche gemeinsame Strukturzüge herauszuarbeiten. Einen Vorwurf muß man daraus nicht abzuleiten. Problematischer mag manch einem erscheinen, daß zugunsten des synchronisch ordnenden Zugriffs dem Gegenstand einiges von seiner geschichtlichen Dynamik genommen worden ist. So ist ein wenig die Chance vergeben worden, die innere Dramatik der teils restaurativen, auf Wiederanbindung der Sprache an das Sein, teils zukunftsweisenden, auf eine ontologische Emanzipation der Sprache zielenden Motive mit der genügenden Schärfe herauszuarbeiten, eine Widersprüchlichkeit, die der romantischen Ausrichtung der Literatur an der Musik ein so spannungsvolles Gepräge gibt und die als das Indiz einer noch an sich selber zweifelnden, sentimentalischen Moderne interpretiert werden kann. Die Betonung dieses geschichtlichen Moments hätte die Einbettung der Analysen in eine Theorie der Moderne notwendig gemacht, die in Leuschners Untersuchung fehlt. Doch braucht man aus diesem Fehlen ebenfalls keinen Vorwurf ableiten, denn die Zielsetzung der Arbeit war eine andere. Auch wenn die Autorin selbst sehr bewußt auf lineare oder gar teleologische Geschichtskonstruktionen verzichtet, werden weitergehende historische Konstruktionen auf ihren Ergebnissen aufbauen können. Auf ihrem Themenfeld gehört die Untersuchung zu den besten der vergangenen Jahre.

Winfried Eckel

Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg: (Universitätsverlag C. Winter) 2000. 450 Seiten.

Uwe Lindemann nimmt sich mit seiner Dissertation eines Themas an, das bislang in der literaturwissenschaftlichen Forschung keine detaillierte Beachtung fand. Er untersucht die Wüstenvorstellungen in der Literatur. Grundlegend für Aufbau und Methodik der Untersuchung ist ein Ansatz, der sich dem „theoretischen Konzept der Genealogie im Sinne Michel Foucaults“ (15) annähert und Jacques Le Goffs Anregungen aufnimmt, die Wüste (als Gegenbild zur Stadt, zur Zivilisation usw.) als gesellschafts- und kulturhistorisch relevante Konzeption zu untersuchen. Die Wüste, so Lindemann in der Einleitung, stellt sich als ein zentraler Topos der abendländischen Literatur dar. Stoff- und motivgeschichtliche Ansätze, Einflußforschung und Topik sind also ebenfalls naheliegende methodische Ansätze seiner Analyse. Ausdrücklich grenzt sich Lindemanns Toposbegriff jedoch von den Ansätzen Ernst Robert Curtius' ab. Vielmehr schließt sich die Arbeit einer Toposforschung an, die die „Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft“ (Lothar Bornscheuer, 1976) beschreiben möchte. Es geht dem Verfasser darum zu zeigen, wie sich zahlreiche Stoffe, Motive und Topoi in der abendländischen Literatur zu einem „rhizomatisch verzweigte[n] Netz von Wüstenbildern“ (15) verknüpfen. Sein Ziel ist es, den Grundstein für eine „Geschichte der Wüste“ zu legen.

Dem Vorhaben entspricht der Aufbau der Untersuchung. In drei große Teile gliedert (1. Kulturhistorische Grundlegung, 2. Literaturhistorische Grundlegung und 3. Literarische Fallstudien), wird dem genealogischen Ansatz gemäß „keine teleologisch ausgerichtete Entwicklungsgeschichte“ der Wüstenbilder beschrieben, sondern, wie es Foucault formuliert, „den Ereignissen dort [aufgelauert], wo man sie am wenigsten erwartet“ (vgl. S. 15).

Das mit einem solchen „Aufklütern“ einhergehende Überraschungsmoment zeigt sich für den Leser dieser Untersuchung auf mehreren Ebenen. Die zu Beginn vorgenommene kulturhistorische Darstellung der Motive, Stereotypen und Themen in den überlieferten Schriften der frühen Hochkulturen, den antiken historisch-geographischen und biblischen Texten eröffnet eine breit gefächerte Perspektive auf die ambivalente bzw. polyvalente Struktur und Funktion der abendländischen Vorstellungen über die Wüste. Geographisch gesehen umfassen die in abendländischen Texten repräsentierten Wüstenbilder die arabische und die nordafrikanische Wüste (Libyen) bzw. die Sahara. Als Symbol- und Projektionsraum kultureller Konzeptionen sind ihre Konturen weniger fest umrissen: Sie ist *terra incognita*, gleichwohl jedoch bewohnt von Fabeltieren, eine

Hölle und ein Ort der Dämonen, aber auch der göttlichen Offenbarung, verinnerlichter Symbolraum mystischer Gottessuche und Herausforderung für Abenteuer- und Forschungsgeist. Beispiele mittelalterlicher Kartenwerke, die weit hinter das Wissen der Antike zurückfallen, Pilgerberichte, die nicht berichten, sondern bereits vorhandene Bilder kopieren oder neuzeitliche Universallexika, die überlieferte Stereotypen als „Fakten“ übernehmen, zeigen, daß die Geschichte der Wüste zu lesen ist als eine Kartographie der geographischen, religiösen, mystischen und kulturellen (Selbst-)Repräsentation und Interpretation der abendländischen Kultur. Die Wüste bzw. die Vorstellung davon ist, so Lindemann, jeweils nur in Relation zu einem „Anderen“ vorhanden.

Die Entwicklung dieses Relationsverhältnisses verläuft jedoch nicht chronologisch-linear. Der kulturhistorische Überblick zeigt, daß Wüstenvorstellungen und die Weitergabe der Bilder und Stereotypen durch Texte von vielfältigen kulturellen Konstellationen abhängig sind. Die Akzentuierung der Überlieferung, der topographischen oder symbolischen Zuschreibungen ist auch bestimmt von historischen und geo-politischen Faktoren. Klimatheorien spielen dabei ebenso eine Rolle wie etwa die europäische Islamrezeption oder klerikale Auseinandersetzungen um die Rolle des Eremitentums. An der Darstellung der Wüsten-Askese-Eremiten-Thematik zeigt sich die innovative, oft überraschende Weiterführung einzelner „Motivableger“ im „Wüsten-Rhizom“ besonders anschaulich. Lindemann weist nach, wie sich in diesem Themenkomplex nicht nur die theologische Konzeption *Wüste-Askese* äußert, sondern wie sich etwa durch die „Europäisierung“ der Wüste zur Waldwüste auch die Motive des „Wilden Mannes“ und Räubers, des „bon sauvage“ oder des vogelfreien Robin Hood in das Repertoire abendländischer Kultur einschreiben.

Die Waldwüste und ihre Symbolik steht auch zu Beginn der literaturhistorischen Grundlegung, die Wüstenvorstellungen von der Mitte des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts beschreibt. Die Waldwüste wird Initiationsraum, Ort der Individualität (Parzival) oder Zufluchtsort der illegitimen Liebe (Tristan und Isolde). Spätestens bei Petrarca verliert die Waldwüste die negativen Konnotationen. Mit der „Ausdifferenzierung des literarischen Topos Wüste“ (105) verschiebt sich auch das Bild des Dichters: vom Dichtereremiten und Hirtendichter bis hin zum romantischen *Einsiedler Serapion* (E. T. A. Hoffmann). Melancholie, Wahnsinn und Imagination werden so ebenfalls in das Netz der Wüstenvorstellungen eingewoben. „Der Geist des Orientalismus“ (125) ist ein weiteres Untersuchungsfeld. Wie bereits in den kulturhistorischen Quellen gezeigt, werden seit der Antike Vorstellungen vom „anderen“ Wüstenbewohner thematisiert, die sich mit der Ausbreitung des Islams und spätestens seit den Kreuzzügen zu stereotypen Bildern vom islamischen Orient verdichten. Lindemann arbeitet aber noch andere, auf den ersten Blick nur indirekt mit dem Orient-Motiv

verbundene Aspekte heraus: die Leere der Wüste wird zum *ennui*, die Wüste selbst wird als Erfahrungsraum metaphorisch auf die europäischen Metropolen übertragen – positiv (Stimulans und künstlerisches Nomadentum) und negativ (Monotonie, Einsamkeit). Die Glorifizierung des Beduinenlebens als „wahres Wüstenleben“ findet sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts ebenso wie triviale Wüstenabenteuer, etwa in den Romanen Karl Mays. Die verwendeten Stereotypen und phänomenalen Wüstenkennzeichen, die bereits in den antiken „Geographien“ festgeschrieben wurden, finden sich hier wieder – was nichts über die Belesenheit Karl Mays aussagt, wohl aber für Uwe Lindemanns These einer „rhizomatischen Vernetzung“ der Wüstenbilder durch die Jahrhunderte, Textgattungen und -sorten spricht.

Der dritte Teil greift die literaturwissenschaftlichen Fallstudien auf. Die Bedeutung der Wüste in der modernen Literatur wird in den Werken so unterschiedlicher Autoren wie Gustave Flaubert, Friedrich Nietzsche, André Gide, Antoine de Saint-Exupéry, Jorge Luis Borges, Paul Bowles, Albert Camus und schließlich Wolfgang Hildesheimer analysiert.

Nur einige der Autoren, z.B. Saint-Exupéry, Camus oder Bowles, haben die Wüste tatsächlich als *Erlebnisraum* erfahren. Allen wird die Wüste bzw. die Be- und Verarbeitung von Wüstenvorstellungen nicht nur zum literarischen Thema, sondern vielmehr zu einem narrativen und poetologischen Paradigma. Die „Poetik der Wüste“, wie sie Lindemann in Flauberts *La Tentation de saint Antoine* herausarbeitet, läßt sich auch in *Madame Bovary* nachweisen. Der ästhetische und poetologische Raum der Wüste öffnet sich bei Camus nicht nur in Texten, die in Algerien spielen, sondern auch in Jean-Baptiste Clamences Amsterdam (*La Chute*). Bei Borges und Hildesheimer wird die Wüstentopik verwendet zur Selbstthematization des Schreibaktes. Die Wüstensituation, so weist Lindemann nach, „thematisiert dabei nicht allein die Autoreflexion des Schreibens sowie den Literaturproduktionsprozeß im ganzen, sie wird sogar in den typographischen *blancs* des Textes sichtbar.“ (253)

Im Zusammenhang mit dem Wüstenbegriff reflektiert die Schlußbemerkung noch einmal die „internen Verzweigungen [...], die Irrwege und Kuriositäten“ (256), die der Verfasser in seiner materialreichen Studie verfolgt hat. Ein Ausblick auf die „Zukunft der Wüste“ verweist auf die Präsenz des Themas in anderen Medien, vor allem im Film. Ergänzt werden seine Analysen und Ergebnisse durch einen umfangreichen Anmerkungsapparat.

Uwe Lindemanns Arbeit zeigt, daß komparatistische Untersuchungen von Raumkonzeptionen einer Debatte um kulturwissenschaftliche Perspektiven der Geisteswissenschaften nicht nur wesentliche Impulse verleihen, sondern mit fundierten Forschungsergebnissen aufwarten.

Heike Schmidt

Thomas Wägenbaur (Hg.): *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*. Heidelberg (Synchron) 2000. (Hermeia; 1). 338 Seiten.

Wie kann Neues entstehen? Welchen Ursprung hat das Neue? Und vor allem: Wie kann es beschrieben werden? In den letzten Jahren sind diese Fragen, gerade im Zuge der weitläufigen Postmodernediskussion, auf unterschiedlichem Niveau und von unterschiedlicher wissenschaftlicher Warte aus mit besonderer Dringlichkeit gestellt worden. Nimmt man keinen transzendenten, vitalistischen, teleologischen oder kausallogischen Ursprung für die Entstehung von Neuem an, das heißt, führt man die Entstehung von Neuem auf keinerlei Parameter zurück, die außerhalb des systemischen Zusammenhangs liegen, in dem das Neue entsteht, so läßt sich das Verhältnis von Altem und Neuem nur als Paradoxie beschreiben. Zum einen kann das Neue selbst nur neu sein, wenn es sich irreduzibel vom Alten unterscheidet. Zum anderen aber ist das Neue einzig vor dem Hintergrund des Alten wahrnehmbar. Wäre es ein radikal Neues, wäre es aus der Perspektive des Alten gewissermaßen unsichtbar.

Mit dieser Paradoxie ist das zentrale Problemfeld benannt, mit dem sich alle Modelle befassen müssen, die versuchen, die Entstehung von Neuem aus Altem bzw. im allgemeinen evolutionäre Prozesse zu erklären, bei denen sich der Zustand eines Systems, sei es ein biologisches, sei es ein physikalisches oder sei es die Kultur selbst, irreversibel verändert. In besonders avancierter Weise hat sich dieses Problemfeldes in letzter Zeit die Systemtheorie angenommen, wie der jüngst erschienene, von Thomas Wägenbaur herausgegebene Sammelband *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution* eindrucksvoll dokumentiert. Unter dem Begriff ‚Emergenz‘ werden hier überwiegend die theoretischen Implikationen diskutiert, mit denen evolutionäre Prozesse in dynamischen, sich selbst organisierenden Systemen mit hoher struktureller Komplexität beschrieben werden können. Das eingangs beschriebene Paradox wird dabei in erster Linie als Problem der ‚Rahmung‘ verstanden, je nach der Beobachterinstanz, für die das Neue vor dem Hintergrund des Alten instantan ‚erscheint‘. Erstens kann das Neue stets nur retrospektiv, das heißt aus einer historisierenden Perspektive beobachtet werden, da es gemäß dem Prinzip der Irreduzibilität niemals vorhersagbar ist. Insofern ist das Neue bereits in dem Moment alt, in dem es ein Beobachter, der zur Historisierung des Neuen gezwungen ist, beobachtet. Und zweitens ist der Beobachter, indem er das Neue historisiert, maßgeblich an der Wahrnehmbarkeit und damit – möglicherweise – an dessen Konstitution beteiligt. Hier liegt, so könnte man sagen, der blinde Fleck der Beobachtung von Neuem. Darüber hinaus werden die co-evolutionären Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Systemen erörtert –

unter dem leitenden Gesichtspunkt, daß Emergenzen nur als Kollektivphänomene verstanden werden können, wobei es bei interaktiven Prozessen zwischen verschiedenen Systemen zu äußerst komplexen Rückkopplungsschleifen kommen kann.

Dies sind in wenigen Worten die wichtigsten Fragen, mit denen sich die Beiträge des Sammelbandes sowohl aus naturwissenschaftlicher als auch aus geisteswissenschaftlicher Perspektive auseinandersetzen. Neben dem dezidierten Rückgriff auf systemtheoretische Konzepte (bei Thomas Wägenbaur, Markus Heilmann, Ulfried Reichardt u.a.) finden sich in dem Band aber auch Beiträge, die den Begriff der Emergenz aus begriffshistorisch-systematischer Perspektive (Achim Stephan), aus physikalischem Blickwinkel (Frank Schweitzer, Marco Wehr) oder von theologischer Warte aus (Michael Kessler) zu umkreisen versuchen. Wenige Beiträge, wie der von Annette Geiger zur Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert oder der von Reinhold Görling zur Emergenz von Subjektivität, grenzen sich explizit von der Systemtheorie ab und bemühen sich, emergente Phänomene vor dem Hintergrund anderer theoretischer Konzepte, bei Görling etwa vor dem Hintergrund der französischen poststrukturalistischen Philosophie (Deleuze/Guattari), zu klären. Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt, auch und gerade was die Relevanz der Beschreibung von Emergenzen für die Geschichtsschreibung angeht, bilden Foucaults Konzepte der Genealogie und Archäologie. Teils kritisch (David Roberts), teils adaptiv (Elena Esposito) werden Foucaults Ansätze auf die Frage hin untersucht, wie sich hier Phänomene der Emergenz beobachten und darstellen lassen. Besonders interessant für Literaturwissenschaftler dürfte der Beitrag von Bianca Theisen zur „Emergenz literarischer Formen“ sein, in dem die landläufige gattungsgeschichtliche „Unterscheidung zwischen Kontinuität und Variation“ durch eine „erweiterte Unterscheidung zwischen Selektion, Variation und Restabilisierung“ ersetzt wird, „um die historischen Verschiebungen von Gattungssystematiken als emergente ästhetische Ordnungen verstehen zu können“ (212). Literarische Evolution wird von Theisen als „minimale Verschiebung von Systemdeterminanten und Selektionsvorgaben“ (221) verstanden, die so rückgekoppelt werden, daß die alte Ordnung in eine neue kippen kann. Theisen illustriert ihre theoretischen Ausführungen durch eine kurze Skizze der Gattungsgeschichte der Novelle von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert, an der sie jene evolutionären Prozesse der Selektion, Variation und Restabilisierung aufweist, die sie für Phänomene literarischer Evolution im allgemeinen postuliert.

Alles in allem liefert Wägenbaur's Sammelband nicht nur einen bedeutenden Beitrag zur systemtheoretischen Diskussion evolutionärer Prozesse, sondern bietet darüber hinaus, wie es einzelne Artikel andeuten, vielfältige Anschluß-

möglichkeiten an andere Theorien der Erforschung historischer Entwicklungen. Dabei erweist sich die Beobachtung und Beschreibung von Phänomenen der Emergenz als Dreh- und Angelpunkt für alle Problemstellungen, die eine historische Rekonstruktion kultureller Umbrüche und Innovationen beabsichtigen.

Uwe Lindemann

Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): *Von Polen, Poesie und Politik. Adam Mickiewicz 1798-1998*. Tübingen (Attempto) 1999. 330 Seiten.

Vierzehn Essays führen in Werk und Wirkungsgeschichte des polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz (1798-1855) ein, an der Spitze eine kenntnisreiche und ausgewogene, Werk und Leben verbindende Betrachtung von Karl Dedecius: „Adam Mickiewicz: Idol und Idee einer Nation“ (S. 11-32). Für den Komparatisten sind die Beiträge von Malgorzata Swiderska, „Mickiewicz und die russische Literatur: Puschkin, Karolina Pawlowa, Dostojewski“ (S. 267-296), und Piotr Roguski, „Mickiewicz und die deutsche Literatur“ (S. 297-314), von besonderem Interesse. Roguski versucht, sowohl die Bedeutung der deutschen Literatur für Mickiewicz als auch die Rezeption Mickiewiczs im deutschen Sprachraum zusammenzufassen. Vom Herausgeber selber stammt ein Essay über „Schwäbische Dichter und die polnische Emigration 1831“ unter dem Obertitel „Von Polens Freiheit“ (S. 33-53). Zweifellos ist dieser Sammelband hervorragend dafür geeignet, auch dem Nicht-Slawisten einen Zugang zu „Polens größtem Dichter“ zu verschaffen. Wie Rolf-Dieter Kluge in seinem Vorwort vermerkt, ist das poetische Werk dieses Romantikers, „das in der klassischen Vollendung seiner Form der Weltliteratur angehört“, in „Deutschland relativ unbekannt, ja fremd geblieben“.

Horst-Jürgen Gerigk

Tebben, Karin (Hg.): *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1999. 350 Seiten.

Der vorliegende Sammelband, so erläutert die Herausgeberin, Germanistin an der Universität Oldenburg, in ihrem Vorwort, „führt die von Frauen repräsentierte Literatur des Fin de siècle einem aufgeschlossenen Leserkreis zu, der den bislang fast ausschließlich auf männliche Autoren begrenzten literarischen Kanon überdenken und neu gestalten möchte“. Behandelt wurden insgesamt sechzehn Autorinnen, nämlich Lou Andreas-Salomé (Elke-Maria Clauss), Ida Boy-Ed (Gabriele Wagner-Zereini), Helene Böhlau (Alyth F. Grant), Margarete

Böhme und Else Jerusalem (Eva Borst), Hedwig Dohm (Gaby Pailer), Marie von Ebner-Eschenbach (Helmut Koopmann), Maria Janitschek (Theresia Klugsberger und Sigrid Schmid-Bortenschlager), Minna Kautsky (Heidy Margrit Müller), Isolde Kurz (Sandra Singer), Enrica von Handel-Mazzetti (Bernhard Doppler), Ricarda Huch (Ortrud Gutjahr), Gabriele Reuter (Karin Tebben), Franziska zu Reventlow (Katharina von Hammerstein), Bertha von Suttner (Edelgard Biedermann) und Clara Viebig (Hermann Gelhaus). Es sei betont, dass es der Herausgeberin nicht darum geht, der etablierten Literaturgeschichte eine ‚andere‘ Literaturgeschichte an die Seite zu stellen, sondern „jenem großen Schrifttum, das sich der Literatur von Männern dieses Zeitraums widmet“, einen „Ergänzungsband“ zu liefern: für eine Literaturgeschichte der Zukunft, in der, was heute noch ein spezielles Interesse auf sich zieht, von allgemeinem Interesse sein wird. Ihre ausführliche Einleitung zum Thema „Schriftstellerinnen zwischen Naturalismus und Expressionismus“ (S. 1-47) stellt Karin Tebben unter das Stichwort „Der weibliche Blick auf das Fin de siècle“. Ohne Übertreibung lässt sich sagen: Der Herausgeberin ist es gelungen, das längst fällige Standardwerk über *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle* bereitzustellen. Die künftige Literaturgeschichte wird die hier hinterlegten Resultate dankbar nutzen, mit denen die Herausgeberin das synchrone Pendant zu ihrem diachron konzipierten Sammelwerk *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert* (Göttingen 1999; vgl. meine Rez. in *Komparatistik* 1999/2000, S. 159-160) präsentiert. Im „Mainstream“ gegenwärtiger Forschungslage ist damit unter bester Regie gleich zweimal ganze Arbeit geleistet worden.

Horst-Jürgen Gerigk

Doležel, Lubomir: *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule*. Aus dem Englischen von Norbert Greiner. Dresden, München (Dresden University Press) 1999. 253 Seiten.

Im Grunde genommen hat dieses Buch gar keine Empfehlung mehr nötig. Es ist in seiner amerikanischen Erstaussage *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (University of Nebraska Press 1990) längst zu einem Klassiker der „strukturalen Poetik“ geworden. Deshalb sei hier lediglich hervorgehoben, dass die nun vorgelegte deutsche Übersetzung von Norbert Greiner stammt, der auch als Shakespeare-Übersetzer hervorgetreten ist (*Much Ado about Nothing/Viel Lärm um nichts. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Norbert Greiner*, Tübingen: Francke 1989). Doležel, 1922 in der Tschechoslowakei geboren,

wirkte als Dozent an der Karls-Universität in Prag, bis er 1968 als Professor für Slawische und Vergleichende Literaturwissenschaft an die University of Toronto (Kanada) ging, wo er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1988 lehrte. Die *Geschichte der strukturalen Poetik* darf als sein Lebenswerk bezeichnet werden. Die von Doležel vertretene literaturtheoretische Position, geboren aus dem Geiste des Russischen Formalismus und der Prager Schule, will sich hier ihrer eigenen, abendländischen Geschichte vergewissern, um so in die Zeit ihrer Reife einzutreten. Wörtlich heißt es: „Das oberflächliche Urteil, bei der strukturalen Poetik handele es sich um einen elitären oder peripheren Seitenweg der Literaturwissenschaft, ist längst der Einsicht gewichen, dass sie zentrale und seit langem virulente Gedanken zur Literatur in einer Synthese zusammenführt. Die strukturale Poetik bewahrt das Erbe eines immensen historischen Erfahrungsschatzes“ (S. 5). Es bleibt noch zu vermerken, dass die nun vorliegende deutsche Übersetzung in schöner Ausstattung sorgfältig ediert wurde, mit Personen- und Sachregister und einer doppelten Bibliographie der (theoretischen) *Primärtexte* und der ihnen nachfolgenden *Sekundärliteratur*.

Horst-Jürgen Gerigk

Tippner, Anja: *Alterität, Übersetzung und Kultur. Čechovs Prosa zwischen Russland und Deutschland*. Frankfurt/M. u.a. (Peter Lang) 1997 (= Slawische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hg. von Wolf Schmid; Bd. 13). 307 Seiten.

Es geht um Čechov auf deutsch. Und zur Debatte stehen die Vorurteile der Übersetzer beim Übersetzen. Behandelt wird ausschließlich Čechovs erzählende Prosa, nicht sein Bühnenwerk. Von den über sechshundertundvierzig Erzählungen, die Čechov geschrieben hat, nimmt die Verfasserin insgesamt einundvierzig unter die Lupe, und zwar jene, die nachweislich am häufigsten ins Deutsche übersetzt worden sind. Aus diesen einundvierzig Erzählungen wiederum wird jeweils ein einziger Satz herausgegriffen und in jeweils sieben bis zwölf oder auch siebzehn deutschen Übersetzungen vorgeführt. Der Anhang der Arbeit listet diese einundvierzig russischen Sätze mitsamt ihren deutschen Übersetzungen auf: Man sollte diese „Textbeispiele“ (S. 272-307) als erstes lesen, als „Partitur“ gleichsam, zu der die vorgeschaltete Abhandlung die „Aufführung“ liefert. Von den einundvierzig Erzählungen, die mit jeweils einem Satz unter die „Textbeispiele“ aufgenommen wurden, dienen aber nur sechs als Material für die ausführlich vorgenommenen Beispielanalysen. Es sind dies *Der Dicke und der Dünne*, *Wanka*, *Rothschilds Geige*, *Der Student*, *Der*

Mensch im Futteral und *Die Dame mit dem Hündchen*, denn diese sechs repräsentieren, so die Verfasserin, „die verschiedenen Werkphasen“ Čechovs. Die Parole lautet: vom literarischen zum kulturellen Text. Die Verfasserin beruft sich auf einen zweifachen Zusammenhang: „Übersetzen als Akt der Rezeption sowie Übersetzung als Grundlage für weitere Rezeptionsvorgänge“ (S. 211). Das lesenswerte Resultat ist Übersetzungskritik als Kulturvergleich.

Horst-Jürgen Gerigk

Klimpel, Volker: *Schriftsteller-Ärzte. Biographisch-bibliographisches Lexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hürtgenwald (Guido Pressler) 1999. 218 Seiten.

Der Verfasser dieses Lexikons, Arzt und Medizinhistoriker, präsentiert über dreihundert Lebensbilder von Ärzten, die auch Schriftsteller waren, mit jeweils einem bibliographischem Anhang, der eine Werkauswahl des Autors sowie Hinweise auf nationale und internationale Nachschlagewerke bringt. Nikandros, Albertus Magnus und Agrippa von Nettesheim sind ebenso zu finden wie Johannes Scheffler (= Angelus Silesius), Adolf Kussmaul, Karl Arnold Kortum, Georg Büchner, Kobo Abe, Louis-Ferdinand Céline, Heinar Kipphardt, William Somerset Maugham, Anton Tschechow oder Oskar Panizza, aber auch John Locke, Max Nordau, Sigmund Freud, Karl Jaspers und Albert Schweitzer, Max Picard und Friedrich Percival Reck-Malleczewen, von Friedrich Schiller und Gottfried Benn ganz zu schweigen. Ein faszinierendes Lesebuch! Mit achtzig Abbildungen von Titelseiten und Autorenporträts sowie einem Personenregister. Vorwort und Einführung des Verfassers definieren das Sachgebiet und begründen die Kriterien der Auswahl. Unberücksichtigt bleiben etwa solche Autoren, die ein Medizinstudium abgebrochen haben, wie Brecht, André Breton, Hermann Löns oder Strindberg. Andererseits wurden „von Fall zu Fall“ populärwissenschaftliche, journalistische, psychologische und philosophische Leistungen einbezogen, was meine obige Aufzählung bereits erkennen lässt. *Pro domo* die Aufnahme des Internisten und Feuilletonisten Dieter Kerner. Bedenkenswert die Feststellung: „Kaum ein akademischer Beruf hat so viele Lyriker, Erzähler und Dramatiker aufzuweisen wie der ärztliche“ (S. 11).

Horst-Jürgen Gerigk

Schmid, Ulrich: *Ichentwürfe. Die russische Autobiographie zwischen Avvakum und Gercen*. Zürich (Pano Verlag) 2000 (= Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas; Bd. 1). 438 Seiten.

Obwohl sich die hier vorgelegte Habilitationsschrift der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel in ihren Materialien nur in einer einzigen Nationalliteratur, der russischen, bewegt, ist ihre theoretische Konzeption derart, dass sie für die Allgemeine Literaturwissenschaft von Interesse ist. Es wird nämlich eine Typologie der Autobiographie geliefert, deren Kennwort der Titel der Arbeit bereitstellt: *Ichentwürfe*. Die Einleitung (S. 9-42) besticht denn auch durch eine virtuose Aufarbeitung des Forschungsstandes bezüglich des „autobiographischen Diskurses“ als *conditio sine qua non*, bis dann auf „Autobiographisches Schreiben in Russland“ eingeschwenkt wird und die hier einschlägigen Materialien einer Typologie zugeführt werden. Am Anfang steht die „Autohagiographie“ des Protopopen Avvakum: „Das Ich als Text Gottes“, am Ende Alexander Herzens (russ. Gercen) Memoiren *Erlebtes und Gedachtes*: „Weltgeschichte als Familiendrama“. Dazwischen liegen in „historischer“ und gleichzeitig „systematischer“ Anordnung neun weitere Typen, darunter Gogols *Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*, die unter der Überschrift „Text und Metatext, Konstruktion und Dekonstruktion“ als Dokument einer „schizophrenen Integration“ abgehandelt werden, sowie zwei „weibliche Antikarrieren“ (Natalja Dolgorukova und Anna Labzina); Nadežda Durovas „individuelle Emanzipation“ steht unter dem Stichwort „Jeanne d’Arc in Russland“. Deržavins „Selbsteroisierung“ macht ihn zum „Autor des Zaren“. Mit einem Wort: Die Arbeit präsentiert in analytischer Textdeskription elf Möglichkeiten von *Ichentwürfen*. Die Fähigkeit des Verfassers zu Abstraktion und Einfühlung lässt seine Monographie zu einem der wichtigsten Beiträge unserer Gegenwart zum Thema „Selberlebensbeschreibung“ (Jean Paul) werden.

Horst-Jürgen Gerigk

Stéphane Michaud: *Lou Andreas-Salomé: l’alliée de la vie*. Paris (Editions du Seuil) 2000. 395 Seiten.

Lou Andreas-Salomé (1861-1937) ist wieder ins Gespräch gekommen, wie eine Reihe von in den letzten Jahren erschienenen Veröffentlichungen zeigt. Diese neue und fast vierhundert Seiten starke Biographie setzt die Reihe jedoch nicht einfach fort, indem sie eine schillernde Frauengestalt der Jahrhundertwende, die als Weggefährtin Nietzsches, Rilkes und Freuds berühmt wurde, in den Mittelpunkt stellt. Der Komparatist Stéphane Michaud wollte nicht nur eine

bewegte Lebensgeschichte nachzeichnen und den französischen Leser mit dem Thema bekannt machen. Vielmehr erstellt er die intellektuelle Biographie einer Frau, die als Autorin und Kritikerin bisher unterschätzt wurde. Die Fakten sind gründlich recherchiert, ohne je langatmig oder umständlich zu sein. Indem der Verfasser Aufschluß über weniger bekannte Persönlichkeiten aus Lou Andreas-Salomés Umfeld gibt, zeichnet er zugleich das Panorama einer Epoche, die nicht nur durch große Namen wie Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann oder Auguste Rodin geprägt wurde, sondern auch von dem Politiker Georg Ledebour oder dem Kulturphilosophen Theodor Lessing Impulse erhielt.

Die Komplexität und die Orientierung der Biographie macht bereits ihr Untertitel deutlich: „*l’alliée de la vie*“. Damit vermeidet der Vf. die vorschnelle Festlegung Lou Andreas-Salomés auf die gängigen Muster als Muse oder als Vorbild für die Frauenbewegung, sondern stellt andere Aspekte ihrer Persönlichkeit wie Vielseitigkeit, Kosmopolitismus und das Interesse an allen Erscheinungen des Lebens in den Vordergrund. Michaud vermeidet jede einseitige Deutung, wie sie über den feministischen oder psychoanalytischen Blick anderer Veröffentlichungen oder gar über das durch Elisabeth Förster-Nietzsche kolportierte Bild einer Lou Andreas-Salomé als *femme fatale* entstehen konnte. Daß Lou Andreas-Salomé als wichtige, wenn nicht sogar einzige wirklich geliebte Frau in Friedrich Nietzsches Leben einging, ihr Rainer Maria Rilke alle seine frühen Gedichte widmete und Sigmund Freud sie als Analytikerin schätzte, ist hinlänglich bekannt und wurde in der entsprechenden Literatur zu diesen Männern untersucht. Im Gegensatz dazu nähert sich Michaud der Autorin über die Frage, welche Rolle diese und andere Männer nicht nur für ihr Privatleben, sondern auch für ihr eigenes literarisches und kritisches Werk spielten. Dazu gehört etwa die Freundschaft mit dem protestantischen Pastor Hendrik Gillot, der ihr erstes Buch, den religionsphilosophischen Roman *Im Kampf um Gott*, aber auch spätere Werke prägte. Gerade bei der Analyse der literarischen Texte, erweist sich der Vf. als einfühlsamer, jedoch durchaus kritischer Leser seiner Autorin, von deren Werken er übrigens zwei ins Französische übersetzt hat.⁴ Er zeigt, wie die Schriftstellerin biographische Erlebnisse in Literatur umwandelt, wozu allerdings nicht nur ihre belletristischen, sondern auch die bedeutenden Männern gewidmeten Texte gehören.⁵

⁴ Es handelt sich um die Reiseerinnerungen *In Russland mit Rainer (En Russie avec Rilke)*, Paris: Editions du Seuil 1992) und um den Prosatext *Jutta* (Paris: Editions du Seuil 2000).

⁵ *Henrik Ibsens Frauengestalten* (1892), *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (1894), *Rainer Maria Rilke* (1928), *Mein Dank an Freud* (1931) und *In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres 1912/13* (postum 1958). Auch diese Werke sind heute – im Gegensatz zu Teilen ihres Briefwechsels oder dem autobiographischen *Lebensrückblick* (postum 1951) – wenig bekannt.

Die über Jahre andauernden Schwierigkeiten ihres Ehemannes, des Orientalisten Friedrich Carl Andreas, sich in der Wissenschaft zu behaupten, bis er schließlich 1903 eine Professur in Göttingen erhielt, animierten Lou Andreas-Salomé dazu, verstärkt eigene journalistische, gesellschaftspolitische und literaturkritische Arbeiten zu verfassen. So konnte sie das Auskommen der Familie sichern und ihrem Mann ein von Erfolgsdruck freies Forscherleben ermöglichen. Der Umfang des journalistischen, vorwiegend literatur- und kunstkritischen Werkes der Autorin, dessen Bedeutung von der Forschung wohl noch mehr als das eigentlich literarische unterschätzt wurde, ist erstaunlich. Auch in Auseinandersetzung damit zeigt der Vf., daß das Schreiben für Lou Andreas-Salomé eine wichtige Rolle spielte, um sich eine, wenn auch bescheidene finanzielle Unabhängigkeit zu sichern. Später gehörte dann ihre Tätigkeit als Analytikerin dazu, wobei ihre psychoanalytischen Schriften in erster Linie wegen ihrer Freundschaft mit Sigmund und Anna Freud auf Interesse stießen.

Michauchs Biographie ist sachlich und zugleich elegant geschrieben. Sie zeichnet sich außerdem durch den geschickten Umgang mit Archivmaterial aus, das der Vf. nur eingeschränkt zitieren durfte, um einer späteren Veröffentlichung nicht vorzugreifen. Dennoch teilt er aus dem bisher unveröffentlichten Nachlaß interessante Einzelheiten mit. Gleichwohl hütet er sich vor biographischen Spekulationen, zumal Lou Andreas-Salomé fast alle schriftlichen Zeugnisse, die Aufschluß über ihre Liebesbeziehungen hätten geben können, vernichtet hat. Eine umfassende Bibliographie verzeichnet nicht nur die Werke der Autorin einschließlich ihres kritischen Œuvre, sondern auch die zu ihren Lebzeiten erschienenen Rezensionen sowie die neuere Forschungsliteratur. Dazu kommt ein Verzeichnis der in Archiven erhaltenen Briefe und Manuskripte sowie ein Personen- und Werkregister. Es bleibt zu hoffen, daß auch die deutschsprachige Forschung diese Biographie rezipiert. Sie ist nicht nur wegen der Auswertung der Archive von größtem Wert, sondern auch wegen der Bezüge zur Literatur- und Kulturgeschichte, über die der Vf. dem Leser eine der interessantesten Frauen des intellektuellen Lebens der Jahrhundertwende und des Beginns der Moderne nahebringt.

Alexandra Beilharz

Engelhardt, Dietrich von: *Medizin in der Literatur der Neuzeit I. Darstellung und Deutung*. Hürtgenwald (Guido Pressler) 1991. (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur; 2), 435 Seiten. – Ders.: *Medizin in der Literatur der Neuzeit II. Bibliographie der wissenschaftlichen Literatur 1800-1995*. Hürtgenwald (Guido Pressler) 2000. (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur; 3), 439 Seiten.

Mit der nun vorliegenden umfangreichen Bibliographie zum Thema Medizin in der Literatur der Neuzeit findet das auf fünf Bände geplante monumentale interdisziplinäre Unternehmen des Lübecker Medizinhistorikers Dietrich von Engelhardt seinen Fortgang. Seine 1991 erschienene Monographie hatte „Struktur und Aspekte der Beziehung von Medizin und Literatur“ erörtert, den „Kranken und seine Krankheit“ als literarisches Thema fixiert und war dann einzelnen Krankheiten in ihrer literarischen Darstellung nachgegangen: Lepra, Schwindsucht, Krebs, Geisteskrankheit und Sexualpathologie wurden jeweils separat erfaßt, gefolgt von Regionen ärztlicher Tätigkeit in ihrer literarischen Gestaltung, wie etwa das kranke und sterbende Kind bei Dickens, Zola und Dostoevskij, der Hof- und Leibarzt vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, der Chirurg des 18. und 19. Jahrhunderts, der Landarzt bei Balzac, Stifter und Trollope. Geburtshelfer und Frauenarzt im 19. Jahrhundert, der Zahnarzt, der Arzt als Forscher im 19. Jahrhundert, der Arzt als Patient, die medizinische Institution, Pflegepersonen. Abschließend wurde das medizinische Lehrgedicht abgehandelt und schließlich das Lesen im literarischen System der Diätetik (Bibliotherapie) diskutiert. Der Schwerpunkt der Monographie lag auf Erzählungen und Romanen von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert. Auf Gedichte und Dramen wurde nur gelegentlich eingegangen. Jetzt ist zu diesem interdisziplinären Sachgebiet die beispiellose, mehr als 5000 Titel umfassende Bibliographie erschienen. Erfasst wird das einschlägige wissenschaftliche Schrifttum des deutschen, englischen, französischen und italienischen Sprachraums mit gelegentlicher Einbeziehung russischer und spanischer Arbeiten (S. 5-393). Das Sach- und Personenregister mit seinen etwa 2250 Einträgen (S. 395-439) führt die Krankheitsbegriffe und die Autoren der Primärtexte jeweils mit den Autoren der zugehörigen Sekundärliteratur auf. Dem Literaturwissenschaftler, Medizinhistoriker und Kulturologen werden mit dieser Monographie und ihrer Bibliographie unentbehrliche Hilfsmittel an die Hand gegeben.

Horst-Jürgen Gerigk

Zoran Konstantinović: *Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Arbeiten von Zoran Konstantinović*. Ausgewählt u. hg. zu seinem 80. Geburtstag von Beate Burtscher-Bechter u.a. Innsbruck (Studienverlag) 2000. (Comparanda; 1). 445 Seiten.

Um Theorie und Methodologie der Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie um die Literaturgeschichte Mittel- und Südosteuropas zentrieren sich die Forschungen des Innsbrucker Komparatisten Zoran Konstantinović. Ihm zu Ehren haben nun Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Innsbrucker Instituts für Vergleichende Literaturwissenschaft einen Sammelband herausgegeben, der die besten Aufsätze aus seiner dreißig Jahre währenden Tätigkeit in Innsbruck zusammenstellt. Damit zeichnen sie Konstantinović anlässlich seines achtzigsten Geburtstag mit der nunmehr dritten Festschrift (nach einer zum sechzigsten und einer zum siebzigsten Geburtstag) aus. Der Band soll, so die Herausgeber, nicht nur den geistigen Entwicklungsgang des Jubilars während seiner Amtszeit in Innsbruck vorstellen, sondern auch einen repräsentativen Überblick über die Entwicklung der Komparatistik als Disziplin liefern. Insgesamt vereint der Band sechszwanzig unter fünf Themen zusammengefaßte Aufsätze.

Das Kernproblem des ersten Abschnitts „Von der komparatistischen Reflexion zu einem System der komparatistischen Forschung“ besteht in der Frage nach einer spezifischen Theorie und Methodologie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Die sechs Aufsätze aus den Jahren 1978 bis 1998 reflektieren die Entwicklung der Theoriediskussion von den fünfziger Jahren bis zur Gegenwart. Der erste Artikel „Der literarische Vergleich und die komparatistische Reflexion. Zur Theorie und Methode der Vergleichenden Literaturwissenschaft“ von 1978 gibt Antwort auf die Frage nach einer eigenen Theorie der Komparatistik durch den Hinweis, daß sich Methode und Theorie einer Disziplin aus der Praxis ergibt. Deshalb skizziert Konstantinović nach einer Zusammenfassung relevanter Ansätze die spezifischen Aufgabengebiete der Komparatistik: Stoff-, Themen- und Motivforschung, Rezeptionsforschung, Übersetzungswissenschaft und die Untersuchung literarischer Vermittler.

Der zweite Artikel erörtert den auf Coseriu zurückgehenden Begriff der Alterität und den von Bachtin geprägten Begriff der Dialogizität als Merkmale literarischer Kommunikation. Ob und inwiefern der Rekurs auf diese Begriffe einen theoretischen Fortschritt für die Komparatistik bedeutet, überprüft Konstantinović an den Elementen Autor, Text und Leser. Sowohl Alterität als auch Dialogizität beschreibt er in Fortsetzung von Ćurišins Überlegungen als konstitutive Merkmale von Intertextualität (43). Ebenfalls von Ćurišins Klassifikation der Wirkungsformen von Literatur in Reminiszenzen, Impulsen, Kongruenzen und Filiationen geht Konstantinović in der Studie „Der heuristische

Ausgangspunkt. Zur Frage der komparatistischen Theoriebildung“ aus. Dort versucht er das Konzept einer Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft zu entwickeln, indem er Āurišins Wirkungsformen als „Übertragungen von Zeichen [...] aus der Literatur in andere Gebiete der menschlichen Tätigkeit“ (57f) interpretiert. Konstantinović zufolge erfährt die „Vergleichende Literaturwissenschaft [...] ihre Sinnggebung als System durch die grenzüberschreitende Prozeßhaftigkeit der Literatur“, wobei er die Grenzüberschreitung nicht nur interliterarisch auffaßt, sondern allgemein als eine „zu anderen Künsten und Manifestationen des menschlichen Geistes.“ (64) In dem Artikel „Auf der Suche nach dem Systemzusammenhang. Archetext, Intertext, Kontext“ (1994) will Konstantinović erneut den systematischen Zusammenhang eines spezifisch komparatistischen Gegenstandsgebiets umreißen. Nach einem historischen Abriß der Theorieentwicklung von Van Tieghem über Zirmunskij und Āurišin einerseits und Welck/Warren andererseits würdigt er den Ansatz von Remak, der als neues Forschungsinteresse der Komparatistik die Interdisziplinarität, d.h. nicht nur die Beziehungen zwischen Werken, die die Grenzen einer Nationalliteratur überschreiten, sondern „auch die Beziehung zwischen Literatur und allen objektivierbaren Sphären des menschlichen Lebens, Glaubens und Wissens“ (67) qualifiziert. Da für den Komparatisten jedoch immer das literarische Werk Ausgangspunkt der Betrachtung bleibt, schlägt Konstantinović statt des Begriffs der Interdisziplinarität den Begriff der transliterarischen Zusammenhänge vor. An Yves Chevrels Forderung anschließend, Literatur müsse immer in ihrer Verbindung zu anderen für die Kultur konstitutiven Elementen untersucht werden, versteht Konstantinović das literarische Werk „demzufolge [als] eine fixierte Struktur des kulturellen Wandels.“ (68) Er begreift Literatur in ihren nationalen und internationalen Erscheinungen als einen „Systemzusammenhang“, den er mit Hilfe der von Gérard Genette entwickelten Begriffe des Archetexts, Intertexts und Kontexts zu erhellen versucht. Unter Archetext versteht er die bewußten und unbewußten „Verbindungen eines Schriftstellers mit anderen Literaturen und Kulturen“, unter Intertext den Dialog eines Textes mit anderen Texten und unter Kontext die Sphäre, in der ein Leser ein Werk aktualisiert. Die Erkenntnis dieses Systemzusammenhangs lehrt, daß es niemals „eine ausschließliche Bezogenheit auf nur eine Literatur geben kann.“ (72) In dem Beitrag „Zum gegenwärtigen Augenblick der Komparatistik. Der Weg zur Intertextualität“ befaßt sich Konstantinović u.a. mit der Anwendbarkeit kybernetischer Modelle auf die Vergleichende Literaturwissenschaft. Dabei rekurriert er nicht etwa auf den Systembegriff von Luhmann, sondern auf die Forschungen von Irina Neupokoeva von 1976, die die gesamte Weltliteratur als ein „universales System“ auffaßt, „das sich aus nationalen, epochalen und zonalen Systemen“ ergibt. Die einzelnen Systeme sind durch „,vielfältige, anhaltende und

intensive Verbindungen der Literaturen‘ sowie durch ihre ‚Wechselwirkungen‘ miteinander verknüpft.“ Dabei handelt es sich um „sich selbst steuernde Systeme mit Regelkreisen und dominierenden Elementen“. Den heuristischen Wert eines solchen Zugangs sieht Konstantinović mit Irina Neupokoeva einerseits in der „Aufdeckung jener Mechanismen, mittels derer die Wechselwirkungen vor sich gehen, zum anderen im Verstehen der komplizierten ‚Koppelungsprozesse‘.“ (83) In „Interkulturelle Germanistik‘ oder Komparatistik“ bezieht Konstantinović Stellung zum Projekt einer interkulturellen Germanistik. Dieser erteilt er eine Absage mit dem Argument, daß eine solche Ausrichtung der Germanistik in nationalistischem Denken verharre, indem überall nach dem Einfluß, dem Vorhandensein des Deutschen in der Fremde gesucht würde. Demgegenüber gelte es komparatistische Lehrstühle in Deutschland zu fördern.

Auch das zweite Kapitel zeigt sich als eine Fortsetzung des Bemühens, komparatistische Arbeitsfelder abzugrenzen. So sehr Konstantinović für eine Ausweitung des komparatistischen Interesses votiert, so viel liegt ihm daran, als Ausgangspunkt des Vergleichenden Literaturwissenschaftlers die Literatur zu setzen. Dies zeigt er in einer Fallstudie (107), in der er den Photroman von der Photosequenz differenziert. Während diese in den Zuständigkeitsbereich der Kunst fällt, gehört jener in den Bereich transliterarischer Zusammenhänge und damit in das Arbeitsgebiet des Komparatisten. Des weiteren enthält der zweite Abschnitt einen Beitrag, der sich mit dem Nachwirken der Bibel als einem bedeutsamen Thema der Vergleichenden Literaturwissenschaft beschäftigt, eine Studie zu Berlin, die die Stadt zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus als „Spiegel aller Umwälzungen“ skizziert, einen Aufsatz, der die Bedeutsamkeit von Übersetzungen für die Entstehung von Weltliteratur, d.h. für die literarische Kommunikation zwischen den einzelnen Nationen herausstellt, und schließlich einen Beitrag zur Rezeption des südslawischen Volkslieds bei den Deutschen.

Was das dritte Kapitel „Ansätze zu einer vergleichenden Methodenforschung“ vom ersten unterscheidet, wird nicht recht klar. Auch hier geht es wieder um die theoretische Situierung des Fachs und daraus resultierende methodologische Erwägungen. Auch diese Beiträge zeichnen sich einerseits durch ihre historische Reflexion und andererseits durch die Auseinandersetzung mit jüngeren Theorien und Modellen wie z.B. der Intertextualität aus. Die stete Rückschau auf die theoretische Tradition des Fachs, angefangen bei positivistischen Positionen, ermöglicht die genaue Recherche der innovativen Elemente aktueller Entwicklungen. Die einzelnen Beiträge dieses Abschnitts reflektieren den Theorieimport aus der Phänomenologie und der Psychoanalyse und zeigen die Unhintergebarkeit hermeneutischer Reflexionen. In einer 1990 erstellten Studie zum Positivismus skizziert Konstantinović die wichtigsten positivisti-

schen Positionen des 19. Jahrhunderts (Comte, Taine, Brunetière) und ihre Rezeption in den verschiedenen europäischen Ländern. Er nennt die entscheidenden Richtungen, die den Positivismus in der Literaturwissenschaft überwunden haben und zeigt abschließend, daß, entgegen dem heute üblichen polemischen Gebrauch des Begriffs „positivistisch“, die meisten aktuellen theoretischen Ansätze in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft deutlich positivistische Grundzüge aufweisen.

Der vierte Abschnitt „Zur Frage der Literatur in verschiedenen Kulturräumen“ beginnt mit einem Aufsatz, der die Aktualität von Goethes Begriff der Weltliteratur hervorhebt. Dieser enthalte drei Formen der Universalität, nämlich Weltliteratur als Quantität (alle Literatur aller Literaturen), als Qualität (alle kanonischen Texte) und als Prozeß („Kommunizieren von Werten innerhalb der Literaturen der Welt“), die Konstantinović um einen vierten Aspekt erweitert, nämlich um den der „Anti-Ideologie des Multikulturellen“ (269). Die weiteren Beiträge dieses Abschnitts widmen sich der Literatur Mittel- und Südosteuropas. Der Aufsatz „Hermann Broch und der Mitteleuropa-Gedanke“ zeigt, wie in den 80er Jahren u.a. tschechische, polnische, ungarische, slowenische und jugoslawische Autoren den bereits von Broch skizzierten Mitteleuropa-Gedanken im Sinne einer „Föderation gleichberechtigter Nationen“ (Ionesco) und unter Betonung der Aspekte Multikulturalität und Pluralismus wieder aufgreifen. Der mitteleuropäische Roman bietet dabei in seiner absurd-grotesken Ausprägung als Sphäre der Antigeschichtlichkeit eine mit dem Totalitarismus unvereinbare und von Skepsis und Relativität geprägte Gattung (297f). An der politischen Praxis sind allerdings die zu führenden Politikern avancierten Autoren dieser Richtung, wie z.B. Václav Havel, dann gescheitert. Konstantinovićs Analyse mündet in das resignative Fazit, daß es kein Mitteleuropa mehr gebe und im Sinne Brochs auch keines mehr geben könne. Europa enteuropäisiere sich kulturell. Denn die Aufhebung der im Zuge des Abkommens von Jalta entstandenen Zweiteilung Europas habe nicht zu einer Besinnung auf eine europäische Kultur geführt, sondern zu einer Auflösung der europäischen Kultur in einer Pax Americana (299). Ohne die politische Opposition von Kommunismus und „American Way of Life“ sei auch die zeitweise sehr aktuelle Neutralitätskonzeption für Mitteleuropa hinfällig geworden. Die damit verbundenen Utopien gehören mithin der Vergangenheit an.

Ein fünftes, zwei Beiträge umfassendes Kapitel reflektiert die „österreichische Identität als Beispiel kultureller Identität“, indem es den Wandel solcher Identitäten vor dem Hintergrund österreichischer und mitteleuropäischer Literatur von Schnitzler bis György Konrad u.a. nachzeichnet. Ein „Schmankerl“ bildet der letzte, aus zwei Beiträgen bestehende Teil mit dem Titel „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, grün des Lebens goldner Baum“. Der erste Artikel

„Das Unternehmerbild in der modernen Literatur“ entstand 1980 anlässlich eines Symposiums, zu dem Interessensvertreter der Unternehmenseite Konstantinović geladen hatten. Von kompetenter Seite wollten sie sich bestätigen lassen, daß die zeitgenössische Literatur den Unternehmer als monströse, raffgierige und kulturlose Figur darstellt. Konstantinovićs Analyse ergibt allerdings einen differenten Befund: Die Darstellung der Persönlichkeit des Unternehmers, die vor allem die Literatur des 19. Jahrhunderts geprägt hat, sei – sofern die Figur des Unternehmers überhaupt noch interessiert – einer Problematisierung seiner Funktion gewichen. Der zweite Artikel dieses Abschnitts besteht aus einer mit viel Sympathie verfaßten Analyse naiver Dichtung, die im Gefolge der naiven Malerei in bäuerlichen Regionen Jugoslawiens seit den 30er Jahren entstanden ist. Den Band beschließt eine ob ihrer Länge imponierende Bibliographie des Jubilars, die von der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste erstellt und publiziert und von den Herausgebern ins Deutsche transferiert worden ist. Dabei haben sie auf die Übernahme der chronologischen Ordnung – leider – vollständig verzichtet zugunsten einer systematischen. Die einzelnen Beiträge haben sie unter elf Themenschwerpunkte subsumiert, wobei natürlich verschiedene Beiträge, da zu unerschiedlichen Themen gehörig, mehrfach aufgeführt sind.

Den nur auf den ersten Blick unpräzisen Titel „Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft“ kann das Buch mit Recht beanspruchen. Deshalb darf man das Unternehmen der Herausgeber, mit dem Band nicht nur Zoran Konstantinović als herausragenden Vertreter der zeitgenössischen Komparistik zu würdigen, sondern damit zugleich einen repräsentativen Ausschnitt aus der Entwicklung der Disziplin einer Vergleichenden Literaturwissenschaft zu liefern, als gelungen bezeichnen.

Christiane Leiteritz

Francine-Dominique Liechtenhan (Hg.): *L'ours et le coq. Trois siècles de relations franco-russes*. Festschrift für Michel Cadot. Paris (Presses de la Sorbonne Nouvelle) 2000. 286 Seiten.

Michel Cadot ist unter anderem als Germanist bekannt geworden, wie die ihm zu Ehren verfaßte Festschrift durch eine im Anhang abgedruckte Bibliographie dokumentiert, die dem umfangreichen Œuvre Cadots gewidmet ist. Der thematische Schwerpunkt des Bandes bilden drei Jahrhunderte französisch-russischer Beziehungen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Michel Cadot, Spezialist für deutsche, französische und russische Literatur, hat als Wissenschaftler ver-

schiedene Terrains erschlossen, was für die Herausgeberin Francine-Dominique Liechtenhan zum Anlaß wird, einleitend auf die Grundsatzfrage nach den Forschungsinteressen und Zielen der Vergleichenden Literaturwissenschaft einzugehen, deren Grundlagen vor allem Brunetièrre im ausgehenden 19. Jahrhundert schuf – und zwar vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung der Nationalstaaten sowie der damit verbundenen Selbstabgrenzungstendenzen, zu denen auch die Konzepte jeweiliger „Nationalliteraturen“ gehörten. Beim Versuch, die Geschichte der Komparatistik zu würdigen, fallen erwartungsgemäß die Stichworte „Inter-“ und „Pluridisziplinarität“. Auch in Zeiten primär nationalphilologisch ausgerichteter Literaturwissenschaft hat es grenzüberschreitende Forschungen gegeben. Michel Cadot hat an diese Tradition als Übersetzer sowie als Fachmann für Zeit-, Kultur- und Literaturgeschichte angeschlossen.

Der Band *L'ours et le coq*, dessen Beiträge nach einem chronologischen Prinzip angeordnet sind, bietet ein reiches Spektrum an Themenfeldern und methodischen Ansätzen; jeder der 17 Beiträge ist dabei einem besonderen Ansatz verpflichtet, wobei Imagologie, Rezeptionsgeschichte und Übersetzungsforschung Großbereiche bilden. Den wissenschaftlichen Standards Cadots verpflichtet, erschließen die Beiträge manch Unveröffentlichtes, oft auf der Basis sorgfältiger Archivrecherchen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf den Ausführungen zu dem noch sehr vagen Rußlandbild Frankreichs und dem Frankreichbild Rußlands im 18. Jahrhundert sowie zur französischen Russomanie am Ende des 19. Jahrhunderts. So erschließen sich wichtige Aspekte der interkulturellen Beziehungen beider Länder, wie sie sich im Medium Literatur reflektieren. In den Beiträgen zur Rezeptionsgeschichte rücken die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert genauer in den Blick, so etwa anlässlich der Darstellung, die F. Genevray der Rezeption George Sands durch den russischen Feminismus widmet sowie in M. Aucouturiers Aufsatz über die Rezeptionsgeschichte von Tolstojs *Krieg und Frieden* in der Mitte des 20. Jahrhunderts.

Die meisten Beiträge des Bandes sind schon bedingt durch ihre Gegenstände komparatistisch ausgerichtet. W. Troubetzkoy's Beitrag erörtert darüber hinaus grundsätzlich das Selbstverständnis der Disziplin, und zwar unter Bezugnahme auf Nabokov und seine Romanfigur Humbert Humbert, die der Interpretation Troubetzkoy's zufolge ein auch aus Nabokov's eigener Sicht veraltetes Konzept Vergleichender Literaturwissenschaft repräsentiert. Gerade Nabokov spielt seiner multikulturellen und multilingualen Ausrichtung ein wichtige Doppelrolle als Komparatist und Übersetzer. An diese Thematik schließt sich die Abhandlung F. Goyets über den russischen Übersetzer Annenskij gut an, da es hier unter anderem auch um grundsätzliche Fragen der Übersetzungsforschung geht.

Mit einem Beitrag von J.-P. Morel schließt die Festschrift; betont wird hier die Ausrichtung auf Humanität als Leitprinzip komparatistischer Forschung.

Britta Benert

Elke Mehnert (Hg.): *Gute Nachbarn – schlechte Nachbarn. Deutsch-tschechisches Begegnungsseminar III*. Kooperationsseminar der Friedrich-Naumann-Stiftung mit der Technischen Universität Chemnitz und der Westböhmischen Universität Plzeň. Königswinter (Friedrich-Naumann-Stiftung) 2000. 112 Seiten.

Die Publikation enthält Beiträge eines Länder- und Fächergrenzen vielfach überschreitenden Kolloquiums zum Thema deutsch-tschechische Nachbarschaft in Vergangenheit, Gegenwart und gemeinsamer Zukunft, das im März 2000 in der Wolfgang-Natonek-Akademie in Kottenheide (Vogtland) stattfand. Der Tagungsort liegt inmitten der „Euregio Egrensis“, in der die nordwestliche Region der Tschechischen Republik mit Eger/Cheb als Mittelpunkt sowie angrenzende Kreise und Städte der Bundesländer Bayern, Sachsen und Thüringen zusammengeschlossen sind. Über „Perspektiven der grenzübergreifenden Zusammenarbeit“ in diesem „Vierländereck“, etwa den Austausch von Wissenschaftlern der Universitäten Chemnitz und Pilsen/Plzeň, wird man in dem Band ebenso informiert wie über das staaten- und fächerübergreifende Didaktikprojekt „Das Eigene am Fremden erkennen“, das dem gegenseitigen Kennenlernen in Schulunterricht und Schüleraustausch dienen soll und dessen wissenschaftliche Betreuung verschiedenen Lehrstühlen der Universität Pilsen obliegt, darunter dem Lehrstuhl für Deutsch, über dessen einschlägige „Forschungen zum Selbst- und Fremdbild der Tschechen und Deutschen“ Karel Maršík (Pilsen/Plzeň) berichtet.

Bei dem letztgenannten und einigen weiteren Aufsätzen handelt es sich um aufschlußreiche Beiträge zur literarhistorischen Imagologie, einem der Hauptarbeitsgebiete der Herausgeberin.⁶ Im Grenzbereich von philologischer und historischer Mediävistik liegt die Untersuchung von Earl J. Richards (Wuppertal) zu „nationalen Feindbildern zwischen Stereotypen und historischen Ereignissen im Böhmen des 14. Jahrhunderts“ in der anonymen spätmittelalterlichen „Schmähschrift“ *De Theutunicis dictamen bonum*. Der Vergleich mit den Völkerbildern in der berühmten Chronik des Cosmas von Prag mache deutlich, in-

⁶ Vgl. Elke Mehnert (Hg.): *Imagologica Slavica. Bilder vom eigenen und dem anderen Land*. Frankfurt/M. u. a. (Lang) 1997. (Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung; 1)

wiefiern das negative Bild der Deutschen, das Züge antisemitischer Stereotype aufweise, auf historische Vorgänge, und zwar auf das Aufkommen der aus Deutschen bestehenden Zünfte, zurückzuführen sei. „Länderbildern“ in der Literatur der Gegenwart, nämlich Berichten aus Böhmen von Ota Filip, dem in Mähren geborenen, seit langem in Bayern lebenden und in deutscher Sprache schreibenden literarischen Grenzgänger, widmet sich Frank Schenke (Grünberg/Zielona Góra), indem er dessen Beobachtungen zu den alten und neuen Bewohnern der böhmischen Grenzgebiete sowie dessen Aussagen zu Flucht und Vertreibung der Deutschen darstellt.

Um das historische Thema Flucht und Vertreibung aus Böhmen geht es noch in drei weiteren Beiträgen. Alena Kovářiková (Pilsen/Plzeň) stellt Werke der tschechischen Literatur vor, in denen die nach 1945 erfolgte Neubesiedlung des ehemaligen Sudetenlandes zum literarischen Gegenstand wurde. Bohumil Hrabals 1971 geschriebener, erst nach der samtenen Revolution erschienener Roman *Ich habe den englischen König bedient* porträtiert die Gebiete, aus der die Deutschen unter Zurücklassung ihrer Habe vertrieben wurden. Das Bild (Image) der Deutschen, die in vielen Texten als überheblich, inhuman, gewalttätig gezeichnet werden, erscheine hier differenziert: viele Deutsche der Grenzgebiete hätten mit den NS-Okkupanten nichts gemein gehabt. Thomas Krause (Chemnitz) fragt, durch welche Bildmedien die Tschechen von den Umständen und Hintergründen der Vertreibung der Sudetendeutschen erfahren hätten, und analysiert die Darstellungstechniken, mittels derer ein Propagandafilm von 1946 das Vertreibungsgeschehen verharmlost. Auf komparable Ereignisse vergangener Jahrhunderte schaut Edgar Mehnert (Aue), indem er über nordböhmische Exulanten berichtet, die im Gefolge des Dreißigjährigen Krieges über den Kamm des Erzgebirges nach Sachsen gingen, und sie mit den „Salzburgern“ in Ostpreußen vergleicht.

Die übrigen Beiträge des inhaltlich facettenreichen Bandes verteilen sich auf weitere Bereiche der deutsch-böhmisch-tschechischen Kulturgeschichte. Helmut Loos (Chemnitz) referiert über die Theatergeschichte von Pilsen, einer ehemals national gespaltenen Stadt. Jürgen Klose (Dresden) verfolgt Adalbert Stifters Weg zum „Sanften Gesetz“, arbeitet Parallelen heraus zwischen dem naturkundlich interessierten Dichter und Alexander von Humboldt – Beziehungen, denen seiner Ansicht nach die Forschung mehr als bisher nachgehen sollte – und belegt Stifters Auffassung der Tschechen als einer Kulturnation im gemeinsamen Böhmen mit Briefzitat. Reiner Neubert (Zwickau) macht mit zwei ins Deutsche übersetzten, erzähltechnisch raffinierten Romanen von Michal Viewegh bekannt, Selbstbildern eines jungen tschechischen Autors. Erhellend ist last not least der Rückblick von Elke Mehnert (Chemnitz) auf eine der einschneidendsten Zäsuren im 20. Jahrhundert und deren Reflexion in der

Literatur: die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 – in der DDR ein stoffliches Tabu, das nur wenige Autoren zu brechen wagten; auch in der Literatur der Bundesrepublik tauche das Sujet nur am Rande auf. Die Verfasserin untersucht Texte von Reiner Kunze, der darin seiner Verbundenheit mit dem mährischen Dichter Jan Skačel Ausdruck gibt, Volker Braun, Utz Rachowski, Libuše Moníková, Christoph Hein, Uwe Johnson, Böll und Grass.

Die Herausgeberin kann darauf verweisen, daß als Ergebnis des Kolloquiums ein deutsch-tschechisches Literaturbüro in Zwickau eingerichtet wird und in Chemnitz die Deutsch-tschechischen Literaturtage 2000 stattfinden.

Der Tagungsband mit seiner thematischen Vielfalt ist dazu angetan, zu weiteren Studien zu Aspekten der deutsch-tschechischen Kulturbeziehungen anzuregen. Das nächste „Begegnungsseminar“ ist für März 2001 vorgesehen.

Jens Stüben

BUCHANZEIGEN

Gerigk, Horst-Jürgen: *Dostojewskij, der „vertrackte Russe“*. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom *Fin de siècle* bis heute. Tübingen (Attempo) 2000. 93 Seiten.

Sigmund Freud war es, der Dostojewskij 1920 in einem Brief an Stefan Zweig den „vertrackten Russen“ genannt hat, mit dem man es nicht so leicht habe wie mit den „geradlinigen Typen“ Balzac und Dickens. Die vorliegende Monographie verfolgt die Wirkung des „vertrackten Russen“ im deutschen Sprachraum. Das Kernstück bilden die Reaktionen deutschsprachiger Schriftsteller in ihrer Essayistik und in ihrer eigenen erzählerischen Praxis auf den Meister aus Russland. Informationen zu den neuesten Dostojewskij-Übersetzungen sowie zur Rezeption seines Werkes in der Bildenden Kunst, in Film, Fernsehen und auf der Bühne schließen die Darstellung ab.

Javier Gómez-Montero (Hg.): *Territorios de la Poesía/Territorien der Lyrik in Spanien*. Spanisch, Baskisch, Katalanisch, Galicisch – Deutsch. Eine Anthologie mit Gedichten von Ángel Crespo, Bernardo Atxaga, Jaume Pont, Luís G. Tosar, Carmen Borja, Andrés Sánchez Robayna und César Antonio Molina. Übersetzungen von Manfred Bös, Tobias Burghardt, Alexandra Ihmig, Franck Meyer und Petra Strien-Bourmer. Berlin (edition tranvía) 2000. 190 Seiten.

Eine eindrucksvolle Leistung moderner Lyrik ist ihre unaufhörliche Besinnung auf das bewußtseinsetzende Potential der Sprache. An diese Tradition knüpfen die Autoren dieser Anthologie an, deren Gedichte ein prekäres Territorium sprachlicher Identitätserkundung abstecken. Das Territorium ist also mehr als eine geographische Verortung; es erscheint als Metapher eines Traums von Identität, den Angel Crespos Irrfahrten, Luís Tosars Heimatentwürfe, Carmen Borjas Exilbewußtsein, César Antonio Molinas Ruinenwelten, Jaume Ponts erotische und elegische Hymnen, Andrés Sánchez Robaynas Wortlandschaften und Bernardo Atxagas unwirtliche Städte und symbolische Mythologien aus der Tierwelt in oft überraschenden Wendungen thematisieren.

Dichtung sprengt Sprachgrenzen – so wie die in diesem Band versammelten Autoren die Territorien aufbrechen, in denen ihre Stimmen verwurzelt sind. Doch sind Raum und Sprache für sie identitätsstiftend, so labil und bedroht auch immer diese Embleme individueller Selbstvergewisserung sein mögen. Im Spannungsverhältnis zwischen der Erkundung einer spezifischen, zum Teil mi-

norisierten kulturellen Tradition und dem Festhalten am universellen Gedächtnis der modernen Lyrik liegt ein weiterer Reiz der vorliegenden Auswahl, die auch ein Ausdruck der gegenwärtigen Blüte der Lyrik in den vielen Sprachen Spaniens ist.

LESUNGEN MIT B. ATXAGA UND CESAR A. MOLINA:

7. Februar, Köln: Literaturhaus, 20h

8. Februar, Bremen: Instituto Cervantes, 20h

9. Februar, Berlin: Romanische Buchhandlung, 20h30

VERZEICHNIS DER HOMEPAGES DEUTSCHSPRACHIGER
INSTITUTE FÜR ALLGEMEINE UND VERGLEICHENDE
LITERATURWISSENSCHAFT

Deutschland

Augsburg

http://www.Phil.Uni-Augsburg.DE/phil2/faecher/germanis/ndl_komp.htm

Bayreuth

<http://www.uni-bayreuth.de/departments/komparatistik/komparatistik.htm>

Berlin (FU)

<http://www.fu-berlin.de/einrichtungen/fachbereiche/phil-geist/avlsla/seavl.avlsla.html>

Berlin (TU)

<http://www.tu-berlin.de/uv/institute.html>

Bochum

<http://ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/>

Bonn

<http://www.geo.uni-bonn.de/members/pullmann/germanistik/komparatistik/index.shtml>

Chemnitz-Zwickau

<http://www.tu-chemnitz.de/phil/>

Erfurt

<http://www.uni-erfurt.de/fakultaet/philosoph/literaturw/start.html>

Erlangen

<http://www.phil.uni-erlangen.de/~p2gerlw/home.html>

Essen

<http://www.uni-essen.de/avl/>

Frankfurt (Oder)

<http://www.euv-frankfurt-o.de/de/fakult/kuwi/index.html>

Hagen (Fern-Universität)

<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/>

Jena

<http://www.uni-jena.de/philosophie/germlit>

Karlsruhe

<http://www.uni-karlsruhe.de/~litwiss/interger.html>

Leipzig

<http://www.uni-leipzig.de/~germ>

Mainz

<http://www.germanistik.uni-mainz.de/AVL/index.html>

München

<http://www.komparatistik.uni-muenchen.de/>

Osnabrück

<http://www.lili.uni-osnabueck.de/literaturw.html>

Saarbrücken

<http://www.uni-saarland.de/fak4/fr45/>

Tübingen

<http://www.uni-tuebingen.de/uni/nds/kompara.htm>

Österreich*Innsbruck*

<http://www.uibk.ac.at/c/c6/c607/>

Klagenfurt

<http://www.uni-klu.ac.at/groups/liwi/>

Wien

<http://www.univie.ac.at/comp-lit/>

Schweiz

Zürich

<http://www.unizh.ch/fakultaet/phil/institute/liste/komparat.html>

VERZEICHNIS DER HOMEPAGES DEUTSCHSPRACHIGER
INSTITUTE FÜR ALLGEMEINE LITERATURWISSENSCHAFT

Bielefeld

<http://www.lili.uni-bielefeld.de/~liwi/>

Siegen

<http://www.fb3.uni-siegen.de/alw/index.htm>

Wuppertal

<http://www.uni-wuppertal.de/FB4/al/>

Paderborn

http://hrz.upb.de/fb3/allg_literaturwiss

HOMEPAGES KOMPARATISTISCHER
FORSCHUNGSPROJEKTE

Imagologie-Seminar (Chemnitz)

<http://www.tu-chemnitz.de/phil/germanistik/Imagologie/seiten/frames.htm>

PUBLIKATIONEN VON MITGLIEDERN

Das folgende Verzeichnis erfaßt selbständige Veröffentlichungen von Mitgliedern insbesondere aus den Jahren 1999 und 2000.

- Bachleitner, Norbert*: Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans. Tübingen (Narr) 1999
- Bachmann-Medick, Doris* (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. (Fischer) 1998
- Dohm, Burkhard*: Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in das Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus. Tübingen (Niemeyer) 2000
- Doležel, Lubomir*: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule. Aus dem Engl. v. *Norbert Greiner*. Dresden (Univ. Press) 1999
- Geisenhanslüke, Achim*: Le sublime chez Nietzsche. Paris (L'Harmattan) 2000
- Gerigk, Horst-Jürgen*: Dostojewskij, der „vertrackte Russe“. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen (Attempo) 2000
- Lindemann, Uwe/Schmitz-Emans, Monika* (Hg.): Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2000
- Lindemann, Uwe*: Die Wüste. Terra Incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg (Winter) 2000
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael*: Einführung in die Erzähltheorie. München (Beck) 1999. (Reihe Studium)
- Michaud, Stéphane*: Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie. Paris (Editions du Seuil) 2000
- O'Sullivan, Emer*: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg (Winter) 2000
- Pankow, Edgar/Peters, Günter* (Hg.): Prometheus. Mythos der Kultur. München (Fink) 1999
- Rall, Dietrich/Rall, Marlene* (Hg.): Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada. Mexiko 1996
- Rall, Dietrich/Rall, Marlene*: Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales. Mexiko 1999
- Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika* (Hg.): Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle. Essen (Blaue Eule) 2000
- Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika* (Hg.): Perspektive in Literatur und Bildender Kunst. Essen (Blaue Eule) 1999
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika/Walstra, Kerst* (Hg.): Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2000
- Schmidt, Heike*: Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll. Würzburg (Königshausen und Neumann) 1999 (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 9)
- Wägenbaur, Thomas* (Hg.): Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution. Heidelberg (Synchron) 2000 (Hermeia; 1)
- Zima, Peter V.* (Hg.): Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken. Hg. unter Mitarbeit von Rienhard Kacianka und *Johann Strutz*. Tübingen (Narr) 2000

Zima, Peter V.: *Manuel de sociocritique*. Paris (L'Harmattan) 2000. [Die Neuauflage enthält im Gegensatz zur ersten Ausgabe von 1985 eine erweiterte, kommentierte Bibliographie.]

Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel (Francke) 2000

EINGEGANGENE BÜCHER

- Albrecht, Wolfgang/Kertscher, Hans-Joachim: *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*. Hg. von Tübingen (Niemeyer) 1999 (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung; 11)
- Binczek, Natalie: *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. München (Fink) 2000
- Block de Behar, Lisa (Hg.): *Comparative Literature. Issues and Methods Vol. II*. AILC/ICLA. Montevideo 2000
- Bruhn, Siglind: *Musical Ekphrasis in Rilke's Marien-Leben*. Amsterdam, Atlanta (Rodopi) GA 2000
- Dohm, Burkhard: *Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in das Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmusik bis zum Pietismus*. Tübingen (Niemeyer) 2000
- Doležel, Lubomir: *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule*. Aus dem Engl. v. Norbert Greiner. Dresden (Univ. Press) 1999
- Fohrmann, Jürgen/Kasten, Ingrid/Neuland, Eva (Hg.): *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentags 1997. Bd. 2*. Bielefeld (Aisthesis) 1999
- Geisenhanslüke, Achim: *Le sublime chez Nietzsche*. Paris (L'Harmattan) 2000
- Gerhardt, Volker/Herold, Norbert (Hg.): *Perspektiven des Perspektivismus. Gedenkschrift für Friedrich Kaulbach*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 1992
- Härter, Andreas: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian-Opitz-Gottsched-Friedrich Schlegel*. München (Fink) 2000 (Figuren; 8)
- Heinemann, Elke: *Babylonische Spiele. William Beckford und das Erwachen der modernen Imagination. Literatur und andere Künste*. München (Fink) 2000
- Hsia, Adrian: *China. The European Construction of China in the Literature of the 17th and 18th Centuries*. Tübingen (Niemeyer) 1998
- Karthauss, Ulrich: *Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung*. München (Beck) 2000
- Kimminich, Eva: *Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Cafés-concerts des 19. Jahrhunderts*. Tübingen (Stauffenburg) 1998 (Romanica et Comparatistica; 31)
- Leuschner, Pia-Elisabeth: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die Musik in Texten der englischen und deutschen Romantik*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2000 (Stiftung für Romantikforschung; 9)
- Lindemann, Uwe/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2000
- Lindemann, Uwe: *Die Wüste. Terra Incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg (Winter) 2000

- Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.): Kommunikation – Medien – Macht. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1999
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München (Beck) 1999. (Reihe Studium)
- Meissner, Werner: East-West Dialogue. Special Issue. Vol. IV. No. 2. Hong Kong (Baptist University) 2000
- Michaud, Stéphane: Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie. Paris (Editions du Seuil) 2000
- O'Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg (Winter) 2000
- Pankow, Edgar/Peters, Günter (Hg.): Prometheus. Mythos der Kultur. München (Fink) 1999
- Parry, Christoph/Voßschmidt, Lisa/Wilske, Detlef (Hg.): Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. Internationalen Arbeitstagung. Germanistische Forschungen zum literarischen Text. Vaasa (Yliopisto) 2000
- Pfotenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2000
- Porombka, Stephan/Scharnowski, Susanne (Hg.): Phänomene der Derealisation. Wien (Passagen Verlag) 1999
- Rall, Dietrich/Rall, Marlene (Hg.): Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada. Mexiko 1996
- Rall, Dietrich/Rall, Marlene: Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales. Mexiko 1999
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika/Walstra, Kerst (Hg.): Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2000
- Schmidt, Heike: Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll. Würzburg (Königshausen und Neumann) 1999 (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 9)
- Schmidt-Glitzner, Helwig: Geschichte der chinesischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München (Beck) 1999
- Wägenbaur, Thomas (Hg.): Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution. Heidelberg (Synchron) 2000 (Hermeia; 1)
- Wilke, Sabine: Ambiguous Embodiment. Construction and Destruction of Bodies in Modern German Literature and Culture. Heidelberg (Synchron) 2000 (Hermeia; 2)
- Wertheimer, Jürgen: Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur. München (Beck) 1999 (Beck'sche Reihe; 1316)
- Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen (Niemeyer) 2000 (Communicatio; 22)
- Zima, Peter V. (Hg.): Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken. Hg. unter Mitarbeit von Rienhard Kacianka und Johann Strutz. Tübingen (Narr) 2000
- Zima, Peter V.: Manuel de sociocritique. Paris (L'Harmattan) 2000 [Die Neuauflage enthält im Gegensatz zur ersten Ausgabe von 1985 eine erweiterte und kommentierte Bibliographie]
- Zima, Peter V.: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen, Basel (Francke) 2000

RUFE, ERNENNUNGEN, EXAMINA

Herr PD Dr. Burkhard Dohm (Universität Gießen) wurde auf eine C2-Hochschuldozentur für Neue deutsche Literaturwissenschaft/Vergleichende Literaturwissenschaft an die Universität Kassel berufen.

Frau Dr. Patricia Oster-Stierle hat am 30. Juni 1999 ihr Habilitationsverfahren an der Universität Tübingen abgeschlossen und die *venia legendi* für die Fächer Romanische Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft erhalten. Der Habilitationsvortrag befaßte sich mit dem Thema „Enge des Bewußtseins als literarische Herausforderung bei Flaubert, Faulkner und Elsa Morante“. Das Thema der Habilitationsschrift lautete *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*.

Frau Dr. Sabine Mainberger hat am 15. November 2000 ihr Habilitationsverfahren an der FU Berlin abgeschlossen und die *venia legendi* im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft erhalten. Der Habilitationsvortrag befaßte sich mit dem Thema „Die zweite Stimme. Zu Fußnoten in literarischen Werken“. Die Habilitationsschrift *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen* wird 2001 oder 2002 erscheinen.

NEUE MITGLIEDER 2000

Andermatt, PD Dr. Michael
Amodeo, Dr. Immacolata
Geisenhanslüke, Dr. Achim
Lehmann, Dr. Annette Jael
Mainberger, Dr. Sabine
Nemoianu, Prof. Dr. Virgil
Simon, Prof. Dr. Ralf
Söring, Prof. Dr. Jürgen

LISTE DER MITGLIEDER DER DGAVL (STAND: 30. 11. 2000)

In das Adressenverzeichnis der DGAVL-Mitglieder werden seit dem letzten Jahr email-Adressen aufgenommen, sofern sie der Redaktion bekannt waren. Email-Anschlüsse weiterer Mitglieder können in der nächsten Ausgabe der *Komparatistik* mitgeteilt werden, falls dies die Anschlußinhaber wünschen. Bitte schicken Sie in diesem Fall eine entsprechende Mitteilung an: **monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de**

- Adami, Dr. Norbert R., Dahlemer Weg 62, 14167 Berlin
Amodeo, Dr. Immacolata, Lehrstuhl für Allg. u. Vergl. Literaturwissenschaft, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth, e-mail: <immacolata.amodeo@uni-bayreuth.de>
Andermatt, PD Dr., Michael, Gloriasteig 5, 8044 Zürich, Schweiz, e-mail: <M.Andermatt@access.unizh.ch>
Arnold, Prof. Dr. Rainer, Dorfstr. 16, 04539 Ramsdorf
Bachleitner, Dr. Norbert, Institut für VLW der Universität, Berggasse 11/5, A-1090 Wien
Bachmann-Medick, Dr. Doris, Bühlstr. 8, 37073 Göttingen, e-mail: <dbachma@gwdg.de>
Baron, Prof. Philippe, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Franche-Comté, 30-32 rue Mégevand, F-25030 Besançon Cédex
Bauer, em. Prof. Dr. Roger, Aiblinger Str. 8/1, 80639 München
Becker, PD Dr. Claudia, Roomersheide 96, 44797 Bochum
Behrens, Prof. Dr. Rudolf, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum
Beilharz, Dr. Alexandra, Institut für Romanistik der Humboldt-Univ., 10825 Berlin, e-mail: <alexandra.beilharz@rz.hu-berlin.de>
Beller, Prof. Dr. Manfred, Via Olevano, I-27100 Pavia
Bermúdez-Canete, Prof. Dr. F., c/o Fernando de los Rios, 2, E-18140 Lazubia/Granada
Bernsen, Michael, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum
Birus, Prof. Dr. Hendrik, Institut für AVL der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München
Bleicher, Dr. Thomas, Aternweg 31, 55126 Mainz
Bode, Prof. Dr. Christoph, Englische u. Amerik. Lit.wiss., Otto-Friedrich-Universität, Postfach 1549, 96045 Bamberg
Bogumil, PD Dr. Sieghild, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, e-mail: <sieghild.bogumil@ruhr-uni-bochum.de>
Bolln, Frauke, Nelkenweg 7, 53359 Rheinbach
Bosse, PD Dr. Monika, Holzhausenstr. 63, 60322 Frankfurt/M.
Bost, Dr. Harald, Kirchstr. 30, 66129 Saarbrücken
Bremer, Alida, Rockbusch 4, 48163 Münster
Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Institut für Romanistik, Humboldt-Universität, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
Broich, Prof. Dr. Ulrich, Institut für englische Philologie der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München
Brunkhorst, Prof. Dr. Martin, Küchenfeld 8, 51519 Odenthal
Burkhart, Prof. Dr. Dagmar, Slavisches Seminar der Universität, Schloß, 68131 Mannheim

- Burtscher-Bechter, M.A., Beate, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, e-mail: <beate.burtscher@uibk.ac.at>
- Buschendorf, PD Dr. Bernhard, Schadowstr. 29, 60596 Frankfurt
- Calmetta, Antonella, Via S. Francesco 16, I-20040 Carnate/Mi
- Cziesla, Dr. Wolfgang, FB 3, Institut für AVL der Universität GH, 45117 Essen
- Casa de Cultura Alemaña, Av. Ca Universidade, 2783, Caixa Postal 12102, BR-60020-180 Fortaleza-Ceavá
- Dahan, Danielle, M.A., Romanisches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen, e-mail: <danielle.dahan@uni-tuebingen.de>
- Dahms, Christiane, M.A., Zum Alten Hof 23, 45721 Haltern, e-mail: <christiane.dahms@uni-muenster.de>
- Damblemont, Dr. Gerhard, Nerotal 35, 65193 Wiesbaden
- Deppermann, Prof. Dr. Maria, Institut für VLW der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, e-mail: <maria.deppermann@uibk.ac.at>
- Dieterle, Prof. Dr., Bernard, Institut für deutsche Philologie, TU Berlin, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin, e-mail: <kaosoigb@linux.zrz.tu-berlin.de>
- Döring, Bärbel, Ziegelstr. 95, 66113 Saarbrücken
- Dohm, Dr. PD, Burkhard, Bruchstr. 69, 44627 Herne
- Dohmen, Doris, Hahnengasse 19, 52477 Alsdorf
- Doma, Dr. Akos, Luitpold Str. 8, 85072 Eichstätt
- Dornheim, Prof. Dr. Nicolás, Pje. Romairone 1771, 5501 – Godoy Cruz – Mendoza, Argentinien
- Dresden University Press, Zwickauer Str. 37, 01187 Dresden
- Eckel, Dr. Winfried, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, e-mail: <winfried.eckel@ruhr-uni-bochum.de>
- Eder-Jordan, Beate, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020, Innsbruck
- Eisermann, Dr. David, Maximilianstr. 26, 53111 Bonn
- Engel, Prof. Dr. Manfred, FernUniversität, Feithstr. 188, 58084 Hagen, e-mail: <manfred.engel@fernuni-hagen.de>
- Engelhardt, Dorthe, M.A., Espenweg 3, 67454 Haßloch
- Ernst, Dr. Jutta, FR 8.3 – Anglistik, Universität des Saarlandes, Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken
- Ernst, Prof. Dr. Ulrich, Allgemeine Literaturwissenschaft, Bergische Universität GH, Gausstr. 20, 42097 Wuppertal
- Eschweiler, Gabriele, M.A., Charles Wimar-Str. 48, 53125 Bonn
- Feltes, Patrik H., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen
- Fiedler, Prof. Dr. Leonhard, Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität, Gräferstr. 76, 60486 Frankfurt/M.
- Fischer, Dr. Carolin, Institut für Romanistik der Humboldt-Universität Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- Foucart, Prof. Dr. Claude, Ostpreußenring 5a, 68723 Schwetzingen
- Frank, Prof. Dr. Armin Paul, Seminar für Englische Philologie der Universität, Humboldtallee 13, 37073 Göttingen
- Frick, Dr. Werner, Seminar für Deutsche Philologie, Georg-August-Universität Göttingen, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
- Frisch, Brigitte, Zum Folloch, 66450 Bexbach
- Fritz, Prof. Dr. Horst, Alicestr. 19, 55257 Budenheim

- Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen
 Galle, Prof. Dr. Roland, Brentanostr. 2B, 46244 Bottrop
 Gass, Petra, Große Langgasse 6, 55116 Mainz
 Geisenhanslüke, Dr. Achim, Universität Duisburg, Sprach- und Literaturwissenschaften, 47058 Duisburg, e-mail: <he302ge@unidui.uni-duisburg>
 Geisler, Prof. Dr. Eberhard, Theodor-Fliedner-Str. 33, 65510 Idstein
 Gendolla, Prof. Dr. Peter, Wiechstr. 33, 57250 Netphen, e-mail: <peter@likumed.fb3.uni-siegen.de>
 Geppert, Prof. Dr. Hans V., Lehrstuhl für neuere deutsche Literatur der Universität, Universitätsstr. 10, 86135 Augsburg
 Gerigk, Prof. Dr. Horst-Jürgen, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg
 Gernig, Dr. des. Kerstin, FU Berlin, FB Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Theaterwissenschaft, GK „Körper-Inszenierungen“, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, e-mail: <gernig@zedat.fu-berlin.de>
 Gillespie, Prof. Dr. Gerald, Bldg. 242G, Stanford University, Stanford, CA 94305-2030, USA, e-mail: <gillespi@leland.stanford.edu>
 Glaser, Prof. Dr. Horst, Institut für AVL der Universität GH, Universitätsstr. 12, 45117 Essen, e-mail: <horst-albert.glaser@uni-essen.de>
 Glockner, Petra, c/o Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Hindenburgstr. 40, 64295 Darmstadt
 Gomez-Montero, PD Dr. Javier, Antwerpenerstr. 26, 50672 Köln, e-mail: <gomez-montero@uni-koeln.de>
 Görling, Dr. Reinhold, Seminar für deutsche Literatur und Sprache der Universität, Königsworther Platz 1 B, 30167 Hannover
 Goßens, Dr. Peter, von-Sandt-Str. 25, 53225 Bonn, e-mail: <peter.gossens@uni-muenster.de>
 Grabovszki, Ernst, M.A., Kölblgasse 18/11, A-1030 Wien, e-mail: <ernst.grabovszki@utanet.at>
 Graf, Dr. Marga, Mariahilfstr. 7, 52062 Aachen
 Greber, Prof. Dr. Erika, Institut für AVL der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München.
 Greiner, Prof. Dr. Norbert, Paul-Lincke-Weg 6, 69181 Leimen
 Grivel, Prof. Dr. Charles, Romanistik I, Universität Mannheim, Schloß, 68131 Mannheim
 Grosse, Dr. Max, Schmiedstraße 23, 72138 Kirchentellinsfurt, e-mail: <max.grosse@uni-tuebingen.de>
 Gruber, PD Dr. Bettina, Am Gerstkamp 28, 44789 Bochum
 Grünekle, M.A., Ulrike, Weiherstr. 61, 72074 Tübingen
 Grünzweig, Dr. Walter, FB 15, Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität, 44221 Dortmund
 Gutzen, Prof. Dr. Dieter, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, FernUniversität-Gesamthochschule, Feithstr. 188, 58084 Hagen, e-mail: <dieter.gutzen@fernuni-hagen.de>
 Hähnel, Doz. Dr. Klaus D., Michendorfer Str. 3, 12629 Berlin
 Hansin, Prof. Dr. Oh, Hankuk University, 270 Imundong, Dongdaemungo, Seoul, Korea
 Harth, Prof. Dr. Dieter, Germ. Seminar der Universität, Hauptstr. 207-209, 69117 Heidelberg
 Hassel, Eva, Rüdeshheimer Str. 38, 65197 Wiesbaden, e-mail: <Hassel.E@zdf.de>
 Hawari, Dr. E., Am Hang 1, 22587 Hamburg

- Hawari, Prof. Dr. R. A., Am Hang 1, 22587 Hamburg
- Heilmann, Dr. Markus, Deutsches Seminar der Universität, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen
- Heinemann, Paul, M.A., Vereinsstraße 11, 44649 Herne
- Hempel, Prof. em. Dr. Wido, Schönbuchstr. 20, 72135 Dettenhausen
- Hempfer, Prof. Dr. Klaus W., FB Neue Fremdsprachliche Philologien der FU Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- Hildebrandt, PD Dr. Hans-Hagen, Pielstickerstr. 5, 45326 Essen
- Hölter, Prof. Dr. Achim, Jülicher Str. 16, 40477 Düsseldorf, e-mail: <hoelter@uni-muenster.de>
- Hörr, Beate, M.A., Adam-Karrillon-Str. 6, 55118 Mainz
- Hoffmann-Maxis, Prof. Dr. Angelika, Lehrst. für AVL der Universität, Augustusplatz 9, 04109 Leipzig
- Hofmann, Dr. Gert, University College Cork, Department of German, Cork, Ireland
- Holstein, Judith, M.A., Augustenstr. 76, 70178 Stuttgart
- Holzcamp, Dr. Hans, Fuggerstr. 30, 10777 Berlin, e-mail: <holzcamp@zedat.fu-berlin.de>
- Hurst, Dr. Matthias, Germanistisches Seminar der Universität Heidelberg, Hauptstr. 207-209, 69117 Heidelberg, e-mail: <hurst@novell.gs.uni-heidelberg.de>
- Ibsch, Prof. Dr. Elrud, Vrije Universiteit Amsterdam, De Boelelaan 1105, NL-1081 HV Amsterdam
- Ikonomou-Agorastou, Ioanna, Mitropoleos Str. 87, GR-54622 Thessaloniki
- Ivanovas, Sabine, GR-72400 Milatos, Kreta
- Jainski, Sabine, Brüsselerstr. 12, 13353 Berlin
- Janik, Prof. Dr. Dieter, Carl-Orff-Str. 51, 55127 Mainz
- Jordan, PD Dr. Lothar, Westricher Str. 86, 44388 Dortmund, e-mail: <ljordan@uni-onabrueck.de>
- Kaemmerling, Ekkehard, Schloß, 35410 Hungen
- Kahr, Dr. Johanna, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum
- Kaiser, Prof. Dr. Gerhard R., Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität, 07740 Jena, e-mail: <x6behe@rz.uni-jena.de>
- Kauer, Dr., Ute, Philipps-Universität Marburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Wilhelm-Roepke-Str. 6D, e-mail: <kauer@mail.uni-marburg.de>
- Kesting, em. Prof. Dr. Marianne, Biggestr. 17, 50931 Köln
- Kiefer, Prof. Dr. Klaus H., Auf der Höh 6, 95617 Entmannsberg, e-mail: <klaus.kiefer@germanistik.uni-muenchen.de>
- Kistner, Dr. Ulrike, Dept. of Comp. Literature, 1 Jan Smuts Av., University of Witwatersrand, Johannesburg SA
- Kleine, Sabine, Institut für AVL der Universität GH, Universitätsstr. 12, 45117 Essen, e-mail: <sabine.kleine@uni.essen.de>
- Kleinert, Prof. Dr. Susanne, FB 8.2 – Romanistik, Lehrstuhl Italienische Literaturwissenschaft, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken, e-mail: <s.kleinert@rz.uni-sb.de>
- Knappe, Prof. Dr. Joachim, Seminar für Allgemeine Rhetorik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen
- Koch, Johann S., M.A., Bahnhofstr. 21, 83139 Krottenmühl
- Koch-Overath, Dr. Manfred, Stiefelhof 5, 72070 Tübingen
- König, Dr. Irmtrud, Casilla 182-T, Providencia, Santiago/Chile

- Kolesch, Dr. Doris, Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Mecklenburgische Str. 56, 14197 Berlin
- Konstantinovic, em. Prof. Dr. Zoran, Reithmannstr. 18, A-6020 Innsbruck
- Koppenfels, Prof. Dr. Werner von, Boberweg 18, 81929 München
- Korthals, Holger, Hans-Böckler-Str. 179, 42109 Wuppertal, e-mail: <korthals@uni-wuppertal.de>
- Kreutzer, Prof. Dr. Leo, Heumarkt 60, 50667 Köln
- Kroemer, Prof. Dr. Wolfram, Berg-Isel-Weg 16a, A-6020 Innsbruck
- Kron, Jürgen, Ludwigsplatz 5, 55252 Mainz-Kastel
- Kruse, Prof. Dr. Margot, Romanisches Seminar der Universität, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
- Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Humboldtallee 26, 37073 Göttingen
- Kümmerling-Meibauer, Dr. Bettina, Arndtstr. 8, 65185 Wiesbaden, e-mail: <meibauer@mail.uni-mainz.de>
- Küpper, Prof. Dr. Joachim, Sprach- und Literaturwissenschaften, Bergische Universität GH, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal
- Kunz, Stefanie, Eichgärtenallee 12, 35394 Gießen
- Laemmert, em. Prof. Dr. Eberhard, Institut für AVL der FU Berlin, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
- Lamping, Prof. Dr. Dieter, Institut für AVL der Universität, Postfach 3980, 55090 Mainz
- Lauterbach, Dorothea, Dompfaffstr. 136, 91056 Erlangen, e-mail: <Dorothea.Lauterbach@FernUni-Hagen.de>
- Lehmann, Dr., Jael Annette, Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin, Hüttenweg 9, 14195 Berlin e-mail: <ajlehman@zedat.fu-berlin.de>
- Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Heckenweg 22, 91056 Erlangen
- Lehnert, PD Dr. Gertrud, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, e-mail: <glehnert@zedat-fu-berlin-de>
- Leib, Birgit, 49, av. de St. Ouen, F-75017 Paris
- Leinwohl, Ellen Sue, Adelongstr. 11, 55131 Mainz
- Leiteritz, Dr. Christiane, Germanistisches Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, e-mail: <christiane.leiteritz@ruhr-uni-bochum.de>
- Lindemann, Dr. Uwe, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, e-mail: <uwe.lindemann@ruhr-uni-bochum.de>
- Link-Heer, Prof. Dr. Ursula, Lehrstuhl für AVL der Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth, e-mail: <ursula.link-heer@uni-bayreuth>
- Lobsien, Prof. Dr. Eckhard, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für England- und Amerikastudien, Postfach 111932, 60054 Frankfurt
- Lobsien, Prof. Dr. Verena, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- Lubkoll, Prof. Dr. Christine, Institut für neuere deutsche Literatur der Universität, Otto-Behaghel-Str. 10, 35394 Giessen
- Lüsebrink, Prof. Dr. Jürgen, Romanisches Seminar der Universität des Saarlandes, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken
- Mainberger, Dr. Sabine, Hohenfriedbergstr. 6, 10829 Berlin, e-mail: <mainberger@hotmail.com>
- Maler, Prof. Dr. Anselm, An der Turnhalle 27, 34134 Kassel

- Martinez, Dr. Matias, Institut für AVL der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München,
e-mail: <Matias.Martinez@lrz.uni-muenchen.de>
- Mattenklott, Prof. Dr. Gert, Institut für AVL der FU Berlin, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
- Matthes, Dr. Lothar, Romanisches Seminar der Universität, Universitätsstr. 1,
40225 Düsseldorf
- Matuschek, Prof. Dr. Stefan, Breul 5a, 48143 Münster
- Maurer, Dr. Arnold E., Im Krausfeld 17, 53111 Bonn
- Maurer, Prof. em. Dr. Karl, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Postfach 10 21 48,
44780 Bochum
- Mayer, em. Prof. Dr. Hans, Neckarhalde 41, 72070 Tübingen
- Mehnert, Prof. Dr. Elke, Universität Chemnitz, Philosophische Fakultät, Fachgebiet Germanistik und Komparatistik, 09107 Chemnitz, e-mail: <elke.mehnert@ohil.tu-chemnitz.de>
- Menke, Dr. Bettine, 14057 Berlin
- Mennemeier, em. Prof. Dr. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz
- Michaud, Prof. Dr. Stéphane, Université Paris III, Sorbonne nouvelle, UFR Littérature comparée, 17, rue de la Sorbonne, F-75230 Paris Cedex 05
- Mochty, Andrea, Margaretenstr. 9/4, A-1040 Wien
- Monier, Béatrice, M.A., Stäudach 115, 72074 Tübingen
- Moog-Grünewald, Prof. Dr. Maria, Romanisches Seminar der Universität, Wilhelmstr. 50,
72074 Tübingen, e-mail: <maria-moog-gruenewald@uni-tuebingen.de>
- Moraldo, Sandro, M.A., Schloßstr. 8, 69168 Wiesloch
- Moser, Dr. Christian, Umlandstr. 2, 53173 Bonn
- Mühlegger, Christiane, M.A., Institut VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck
- Münch, Ferdinand von, Niedstr. 28, 12159 Berlin
- Münchberg, Katharina, Falkenweg 36, 72076 Tübingen
- Mülder-Bach, Dr. Inka, Institut für AVL der Universität, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
- Naumann, Prof. Dr. Barbara, Deutsches Seminar der Universität Zürich, Schönberggasse 9,
8001 Zürich, e-mail: <naumannb@rrz.uni-hamburg.de>
- Nethersole, Prof. Dr. Reingard, University of Witwatersrand, Private Bag 3, WITS 2050,
2001 Johannesburg, South Africa, e-mail: <128RN@muse.wits.ac.za>
- Neuhausen, Akad. Oberrat Dr. K.A., Wehrfeldstr. 19, 53757 St. Augustin
- Niebisch, Arndt, Department of German, 245 Gilman Mail, 3400 N. Charles Street, Baltimore, MD 21218-2685, e-mail: <Arndt.Niebisch@hotmail.com>
- Nitschak, Dr. Horst, Universidad Metropolitana, Callao 3200/131, Las Condes, Santiago de Chile
- Nivelle, Prof. Dr. Armand, Puy de Carn, F-46100 Figeac
- Nunes, Dr. M. Manuele R., Josef-Priller-Str. 36a, 86159 Augsburg
- Oehler, Prof. Dr. Dolf, Abt. für VL am Germanistischen Seminar der Universität, Am Hof 1d, 53113 Bonn
- Oesterle, Prof. Dr. Günter, Nahrungsberg 49, 35390 Gießen
- Oster, Angela Leona, M.A., Schickhardtstr. 9, 72072 Tübingen
- Oster-Stierle, Dr. Patricia, Steinrennen 7, 78465 Konstanz
- O'Sullivan, PD Dr. Emer, FB Neuere Philologien der Universität, Postfach 111932, 60054 Frankfurt/M.
- Pankow, Dr. Edgar, Landauer Str. 16, 14197 Berlin
- Pantenburg, Volker M.A., Heissstr. 17, 48145 Münster, <pburg@uni-muenster.de>
- Penkert, Dr. Sibylle, Uni-Center 29/19, Luxemburger Str. 124-136, 50939 Köln

- Peters, Prof. Dr. Günter, Lehrstuhl für AVL der TU Chemnitz, 09107 Chemnitz, e-mail: <guenter.peters@phil.tu-chemnitz.de>
- Petropoulou, Dr., Evi, Chryssostomou Smyrnis 19, 16452 Athen, Griechenland, e-mail: <ppetrop@cc.uoa.gr>
- Pfeiffer, Prof. Dr. Helmut, Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- Pillau, Dr. Helmut, Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim
- Platen, Wolfgang, M.A., Lutfridstr. 12, 53121 Bonn, e-mail: <uzscmx@uni-bonn.de>
- Rall, Prof. Dr. Dietrich, La Soledad 74-3, San Nicolás Totolapan, 10900 México, D.F., México
- Rauseo, PD Dr. Chris, Im Dol 50, 14195 Berlin
- Rétif, Francoise, Grande Rue, 25440 Buffard, France
- Reuter, Christel, Beethovenstr. 23, 53115 Bonn
- Riederer v. Paar, Maria, Hirschbergstr. 27, 82054 Sauerlach
- Riesz, Prof. Dr. János, Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik der Universität, 95440 Bayreuth
- Rinner, Prof. Dr. Fridrun, Dépt. de Littérature générale et comparée, Université de Provence, 29, Av. Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence
- Ritter-Santini, em. Prof. Dr. Lea, An der Konradkirche 4, 48155 Münster
- Rodiek, Prof. Dr. Christoph, Geranienweg 13, 01259 Dresden
- Roetzer, Prof. Dr. Hans G., Ernst-Ludwig-Str. 30, 64625 Bensheim
- Rohmann, Prof. Dr. Gerd, FB 08, Anglistik/Romanistik, Universität GhK, Georg-Forster-Str. 3, 34109 Kassel
- Rosenthal, Dr. Regine, P.O.Box 346, Falmouth, MA 02541, USA
- Rotmann, Ike, August-Klein-Str. 8, 66123 Saarbrücken
- Ruffing, Simon, Lessingstr. 34, 60121 Saarbrücken
- Schettler, Sascha, Schulstr. 67, 50171 Kerpen
- Schmeling, Prof. Dr. Manfred, Seminar für AVL der Universität des Saarlandes, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken, e-mail: <schme@rz.uni-sb.de>
- Schmidt, Heike, Arndtstr. 29, 66121 Saarbrücken
- Schmidt, Dr. Karin, Eduard-Schloemann-Str. 46, 40237 Düsseldorf
- Schmitz-Emans, Prof. Dr. Monika, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, e-mail: <monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de>
- Scholz-Cionca, Stanca, Villenstr. 2, 82284 Grafrath
- Schultz, Dr. Joachim, c/o Lehrstuhl für Komparatistik der Universität, 95440 Bayreuth
- Schuster, Gabi, Gabelsberger Str. 19, 85221 Dachau
- Schwarz, Prof. Dr. Franz-Ferdinand, Institut für klassische Philologie der Universität, Universitätsplatz 3/II, A-8010 Graz
- Schwarzkopf, Grit, In der Neckarhelle 3/1, 69118 Heidelberg
- Sexl, Dr. Martin, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, e-mail: <martin.sex1@uibk.ac.at>
- Simon, Prof. Dr. Ralf, Deutsches Seminar der Universität Basel, Nadelberg 4, Engelhof, 4051 Basel, Schweiz, e-mail: <Ralf.Simon@unibas.ch>
- Söring, Prof. Dr. Jürgen, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2001 Neuchâtel

- Spörl, Dr. Uwe, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, FernUniversität GH Hagen, Feithstr. 188, 58084 Hagen, e-mail: <uwe.spoerl@fernuni-hagen.de>
- Stackelberg, Prof. em. Dr. Jürgen von, Zum Leimacker 42, 78337 Öhningen ot Schienen
- Städtler-Djedji, Dr. Katharina, Bodenseering 29, 95445 Bayreuth
- Steinmetz, Prof. Dr. Horst, Haagweg 37, NL-2321 AC Leiden
- Stiehl, Dr. Hans-Adolf, Ferdinand-Schmitz-Str. 36, 53639 Königswinter
- Stockhammer, Dr. Robert, Institut für AVL der FU, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
- Stoll, Prof. Dr. André, Humboldtstr. 28, 33615 Bielefeld
- Strutz, Johann, Institut für AVL der Universität, Universitätsstr. 65, A-9022 Klagenfurt
- Taylor, Prof. Dr. Richard, Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft und Komparatistik der Universität, 95440 Bayreuth
- Theile, Prof. Dr. Wolfgang, Geisbergblick 8, 96129 Strullendorf
- Tiedemann, Dr. Rüdiger von, Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg
- Tiedemann, Dr. Hella, Sophie-Charlotte-Str., 14169 Berlin
- Tomczak-Föll, Dr. Frauke, Karolingerstr. 89, 40223 Düsseldorf
- Torri, Stefania, Hospitalstr. 26, 70174 Stuttgart
- Toro, Prof. Dr. Alfonso de, Sektion TAS, 7/16, Univ. Leipzig, Augustusplatz 9, 04109 Leipzig
- Tschiltschke, Dr. Christian von, Langer Weg 60, 93055 Regensburg, e-mail: <christian.tschiltschke@sprachlit.uni-regensburg.de>
- Uhlig, Prof. Dr. Claus, Lindenweg 13, 35041 Marburg
- Wägenbaur, Dr. Thomas, Zollernstr. 41, 72074 Tübingen
- Wagner, Dr. Christoph, Großherzog-Friedrich-Str. 108, 66121 Saarbrücken
- Wagner, Ulrike, Im Münchfeld 60, 55122 Mainz
- Walstra, Kerst, M.A., FB 8 der Universität des Saarlandes, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken, e-mail: <SL15mskw@rz.uni-sb.de>
- Wasmuth, PD Dr. Axel, Romanisches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen
- Weimann, Prof. Dr. Robert, Mühlenbecker Str. 22, 16352 Basdorf b. Berlin
- Weisstein, Prof. em. Dr. Ulrich, Baiernstr. 54/IV, A-8020 Graz
- Weninger, Dr. Robert, Professor of German and Comparative Literature, Washington University, Campus Box 1107, St. Louis, MO 63130, USA
- Wirth, Uwe, Eckenheimer Landstr. 68, 60318 Frankfurt/M.
- Wolff, Prof. Dr. Reinhold, Westerhauser Weg 4, 49143 Bissendorf
- Wuthenow, Prof. em. Dr. Rainer, Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität, Gräfstr. 76, 60486 Frankfurt/M.
- Zelle, Prof. Dr. Carsten, Institut für Germanistik, Ruhr-Universität Bochum, 44780 Bochum
- Zerinschek, PD Dr. Klaus, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck
- Zima, Prof. Dr. Peter, Universität Klagenfurt, Universitätsstr. 65-67, A-9022 Klagenfurt
- Zuch, Elke, Dorotheenstr. 41, 53111 Bonn
- Zymner, Prof. Dr. Rüdiger, Reeger Weg 18, 42553 Velbert-Neviges