

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2016

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Redaktion: Joachim Harst

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1217-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Christian Moser / Linda Simonis Vorwort	9
NACHRUF	
Neil Stewart Nachruf auf John Neubauer	11
FORUM INTERNATIONALE KOMPARATISTIK	
Sandro M. Moraldo Komparatistik in Italien – heute	15
THEMENSCHWERPUNKT APOKRYPHIK	
Linda Simonis Einleitung zum Themenschwerpunkt Apokryphik	29
Beate Ego „Ester vor dem König Ahasverosch“ (LXX Est C 12-30; D 1-16). Eine Passage aus den alttestamentlichen Apokryphen im Kontext des jüdisch-hellenistischen Kulturkontakts	43
Peter von Möllendorff Dynamiken des Apokryphen. Lukians Schrift <i>Von der syrischen Göttin</i>	57
Knut Martin Stünkel Apokryphik bei Johann Georg Hamann. Prolegomena zum Konxompax	73
Annette Simonis „Un cancionero apocrifo“. Apokryphe Dichtungskonzepte und Modelle polyphoner Autorschaft im Werk Antonio Machados	99

WEITERE BEITRÄGE

- Reinhard M. Möller
Sakontalas Reise oder: „Individualitäten vergleichen“.
Ästhetik, Kulturpoetik und weltliterarische Bildung bei Forster,
Herder und Friedrich Schlegel 113
- Patrizio Collini
Deutsche Romantik und Italienische Renaissance.
Wackenroder, Vasari, Fiorillo 131
- Jonas Nesselhauf
Lebenslange Prägung.
Zur ‚Lagertätowierung‘ im literarischen Shoah-Diskurs 141
- Małgorzata Klentak-Zabłocka
„Lauter Fragen“.
Karl Dedecius’ Kunst der Übersetzung am Beispiel
ausgewählter Gedichte von Wisława Szymborska 155

TAGUNGSBERICHT

- Ramona Schermer
Erfüllte Körper – Inszenierungen von Schwangerschaft.
Veranstaltet von Stephanie Heimgartner und Simone Sauer-Kretschmer.
Ruhr-Universität Bochum, 03.12.2015-05.12.2015 177

REPLIK

- Peter V. Zima
Replik auf Eckhard Lobsiens Rezension meines Buches *Essay /
Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne
bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2012 181

BUCHANZEIGEN

- Peter V. Zima. *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft* 183
- Horst-Jürgen Gerigk. *Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur
philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft* 183

REZENSIONEN

Julia Blandfort. <i>Die Literatur der Roma Frankreichs</i> (von Sidonia Bauer)	185
Heinrich Detering. <i>Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele</i> (von Werner Bies)	187
<i>Literature as Dialogue. Invitations Offered and Negotiated</i> (von Andrea Kreuter)	190
<i>Sehnsucht Suchen? Amerikanische Topographien aus komparatistischer Perspektive</i> (von Eckhard Lobsien)	194
Sabine Sauer-Kretschmer (Hrsg.). <i>Körper kaufen. Prostitution in Literatur und Medien</i> (von Jonas Nesselhauf)	196
<i>Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen</i> (von Beatrice Nickel)	201
<i>Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900</i> (von Pascal Nicklas)	203
Anatoly Livry. <i>La Physiologie du Surhomme</i> (von Nathalia Pakhsarian)	207
Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. <i>Briefwechsel 1939-1969</i> (von Helmut Pillau)	209
<i>Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept</i> (von Ulrich Boss und Melanie Rohner)	218
Mario Zanucchi. <i>Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)</i> (von Francesco Rossi)	223
Christian Benne. <i>Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit</i> (von Monika Schmitz-Emans)	226
Reika Hane. <i>Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kôbô Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburô Ôe.</i> (von Thomas Schwarz)	233
<i>Intermédialités</i> (von Paul Strohmaier)	235
<i>Rom Rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale</i> (von Johannes Ungelenk)	239

<i>Suspensionen. Über das Untote</i> (von Anna Valerius)	242
Georg Kremnitz. <i>Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikations- soziologischer Überblick</i> (von Sandra Vlasta)	248
Katharina Gerund. <i>Transatlantic Cultural Exchange. African American Women's Art and Activism in West Germany</i> (von Gianna Zocco)	250
Beiträgerinnen und Beiträger der Ausgabe 2016	256

Liebe Mitglieder der DGAVL,

das Jahrbuch Komparatistik 2016, das Sie in Händen halten, ist das zweite, das im Aisthesis Verlag erscheint. Die vorliegende Ausgabe besitzt einen Themenschwerpunkt, der von Linda Simonis betreut wurde: Fünf Beiträge widmen sich dem Konzept des Apokryphen und gehen der spannenden Frage nach, inwiefern dieser Begriff für die literaturwissenschaftliche Theoriebildung und die komparatistische Forschung fruchtbar gemacht werden kann. Daneben finden Sie in unserem Jahrbuch auch wieder die Rubrik „Forum internationale Komparatistik“: Diesmal informiert uns Sandro Moraldo über die gegenwärtige Situation unseres Fachs in Italien. Abhandlungen zu aktuellen Forschungsfragen der Komparatistik, ein umfangreicher Teil mit Rezensionen, Tagungsberichten und Nachrufen runden das Jahrbuch ab.

Weiterhin sind wir auf Ihre Mitarbeit und Unterstützung angewiesen. Wir laden Sie herzlich dazu ein, unser Jahrbuch auch künftig mit Beiträgen, Kritiken und Nachrichten mitzugestalten. Beitrags- oder Rezensionsangebote, Aktualitäten, Informationen über anstehende Tagungen, Forschungsvorhaben, Personalien, Stellenangebote, besonders auch Neuerungen bei den komparatistischen Studiengängen richten Sie bitte an:

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

Wir danken Herrn Dr. Joachim Harst, der die Redaktion wie immer zuverlässig besorgte, und unserem Verleger, Herrn Prof. Detlev Kopp. Herzlicher Dank gebührt nicht zuletzt auch den Beiträgerinnen und Beiträgern dieses Jahrbuchs.

Wir hoffen sehr, dass Ihnen die vorliegende Ausgabe des Jahrbuchs gefällt.

Mit den besten Grüßen,
Christian Moser
Linda Simonis

Nachruf auf John Neubauer

Am 5. Oktober 2015 ist in Amsterdam der Germanist und Komparatist John Neubauer verstorben, an einer erst kurz zuvor diagnostizierten und tapfer ertragenen schweren Krankheit, im Kreise seiner Angehörigen und im Alter von nicht ganz zweiundachtzig Jahren. Unser Fach verliert in ihm einen hervorragenden Vertreter, und alle, die ihn kannten, verlieren einen hochsympathischen und inspirierenden Mitmenschen.

1933 als János Neubauer in Budapest geboren und als Jude im Ghetto aufgewachsen, nach dem Krieg zum Armeedienst gezwungen und während des ungarischen Aufstandes 1956 in die USA geflohen, begann John seine akademische Karriere als Immigrant, studierte mit einem Stipendium am Amherst College in Massachusetts und erwarb zunächst einen Masterabschluss in Physik, bevor er sich 1962 als Germanist der Literaturwissenschaft zuwandte. Er lehrte als Professor an verschiedenen amerikanischen Hochschulen – Harvard, Princeton, Case Western Reserve und Pittsburgh – und kehrte 1983 dauerhaft nach Europa zurück, indem er einem Ruf an die Universität Amsterdam folgte, um dort bis 2003 ‚Vergelijkende Literatuurwetenschap‘ zu unterrichten. John Neubauer war mit einer außergewöhnlichen physischen und geistigen Energie gesegnet, ein begeisterter Langstreckenläufer, der seinen letzten Marathon noch 2014 als ältester Teilnehmer im Feld absolvierte, und ein Gelehrter, der seinem Fach auch nach der Emeritierung verbunden blieb: als Initiator und Organisator von Forschungsprojekten, als reisefreudiger Vortragender in aller Welt und nicht zuletzt bis 2015 als Herausgeber der Zeitschrift *Arcadia*, deren Kurs er seit 1993 maßgeblich mitbestimmte. Noch im Dezember 2014 hatten der bekennende Familienmensch und seine Frau, die deutsche Künstlerin Ursula Neubauer, ihren fünfzigsten Hochzeitstag gefeiert; das Paar hat zwei Töchter und fünf Enkelkinder.

Der Komparatist John Neubauer widmete sich – was mich stets besonders beeindruckt hat – mit enthusiastischer Unbefangenheit ganz unterschiedlichen Aspekten seines Berufs. Er konnte sich hingebungsvoll mit Großtheorien befassen, aber auch mit philologischen Kleinigkeiten, er erörterte die Bedeutung der Foucaultschen Diskursanalyse oder darwinistischer Ansätze für die Literaturwissenschaft mit derselben Begeisterung, mit der er nach einem realen Vorbild von Schillers Marquis de Posa suchte. Immer wirkte er persönlich voll engagiert und unschwer erkennt man ja auch im Neubauer’schen Œuvre die Spuren seiner Biographie, vor allem der schweren Jugendjahre: „I grew up during the time of Hitler and Stalin“, schreibt er in seiner Studie zur Adoleszenz um 1900, „and I was an idealistic, introverted, and isolated adolescent, for whom preoccupation with myself was the anchor in life. Once I emerged from adolescence and the shadow of dictatorships, I found other anchors, and my broadening horizons led me to a sceptical, at times even cynical, attitude with respect to my intense former self. And yet, the recurrent images of

my adolescence often fill me also with a sense of loss“.¹ Durchweg auffallend sind sein Interesse an Phänomenen der kulturellen Entwurzelung, an Exil und Vertreibung², sowie das Bestreben, Alternativen zu den Stereotypen und Erzählschablonen des weltweit wiedererstarkenden Nationalismus anzubieten. Die mit Marcel Cornis-Pope herausgegebene vierbändige Geschichte der Literaturen und Kulturen Ostmitteleuropas³ bedeutet einen groß angelegten literarhistorischen Modellversuch in diesem Sinne und eine veritable Pionierleistung. Aber auch die disziplinäre Herkunft des M.Sc. John Neubauer macht sich häufig bemerkbar: Er hat Goethes naturwissenschaftliche Schriften für die Münchner Ausgabe (1986ff.) ediert, seine beiden Novalis-Monographien⁴ stellen den deutschen Romantiker im Spannungsfeld von Medizin und Literatur dar, sein Symbolismus-Buch – in Absicht und Methode selbst kombinatorisch – analysiert Zusammenhänge zwischen Poesie, Sprachphilosophie und Mathematik.⁵ *The Emancipation of Music from Language* wiederum zeigt ihn als historischen Medienkomparatisten, welcher dem Paradoxon nachspürt, dass die Musik in der Ästhetik des späten achtzehnten Jahrhunderts zwar vom Repräsentationszwang befreit und zur absoluten Kunst erklärt werden, dass sie dabei aber zugleich auch zum „paradigm for poetry“ avancieren konnte.⁶

Johns wissenschaftliche Leistungen wirken noch einmal eindrucksvoller, wenn man berücksichtigt, wie viel von seiner Energie auch für die Arbeit und für den Erfolg anderer aufgewendet wurde, und das nicht nur in der universitären Selbstverwaltung oder in den zahlreichen Gremien und Komitees des internationalen Komparatistenverbandes (ICLA), denen er angehörte. Letztlich war es ja immer wieder er, der große Publikationsprojekte zusammenhielt, wenn Beiträger oder Mitherausgeber ausfielen, der Artikel kurzfristig selbst übernahm und unermüdlich redigierte, der in die Bresche sprang, Lücken füllte, zusammenfasste und zu Ende brachte. Sein Name erscheint nicht unter den vielen Aufsätzen in der *Arcadia*, die der Redaktion aus entlegenen Teilen der Welt von Verfassern zugegangen waren, deren Sprachkenntnisse den Anforderungen nicht genügten. Was inhaltlich interessant war, wurde von John nicht einfach abgelehnt, sondern tage- und nächtelang für den Druck überarbeitet; er hat auf diese Weise so manchem unbekanntem afrikanischen und asiatischen Kollegen ganz buchstäblich eine Stimme gegeben.

1 John Neubauer. *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven: Yale University Press, 1992, S. xiii.

2 Vgl. besonders den mit Zsuzsanna Török herausgegebenen Band *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Berlin: de Gruyter, 2009.

3 *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Hg. John Neubauer und Marcel Cornis-Pope, 4 Bände, Amsterdam: Benjamins, 2004-2010.

4 John Neubauer. *Bifocal Vision. Novalis' Philosophy of Nature and Disease*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971 und ders. *Novalis*. Boston: G. K. Hall, 1980.

5 John Neubauer. *Symbolismus und symbolistische Logik. Die Idee der ars combinatoria in der modernen Dichtung*. München: Fink, 1978.

6 John Neubauer. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986. S. 10.

John Neubauer war ein überaus aktiver und tatkräftiger, aber auch ein geduldiger und gesprächsbereiter Mensch: Freundlich lächelnd und aufmerksam zuhörend wusste er sich auf die Standpunkte eines Gegenübers einzulassen und die jeweils anliegende Sache mit Enthusiasmus und konstruktiven Vorschlägen weiterzubringen. Wo er Kritik übte, kam diese aus der souveränen Perspektive eines toleranten Skeptikers, dem alles apodiktische Totalisieren und alle ideologische Einseitigkeit aus eigener Erfahrung verdächtig waren, der sich mit sanfter Ironie respektvoll einmischte und dessen Habitus so gar nichts Großsprecherisches hatte, so gar nichts Prärentiöses. Als polyglotter Kosmopolit kommunizierte er auf Englisch und auf Deutsch mit der Gewandtheit eines Muttersprachlers, allerdings stets mit einem so charmannten wie unüberhörbaren ungarischen Akzent, den zu kaschieren ihm nie eingefallen wäre – so wenig wie seine große literatur- und kulturtheoretische Beschlagenheit sich jemals in der Art von jargongesättigter Imponier-Rhetorik niederschlug, die wir aus dem akademischen Diskurs nur allzu gut kennen. John wollte verstehen und verstanden werden, und es ist wohl kein Zufall, dass er gerade zum wissenschaftlichen Nachwuchs, zu Studierenden, Doktoranden und jungen Kollegen einen so bemerkenswert guten Draht hatte. Die, die ihn noch besser kannten, wissen freilich auch zu berichten, dass ihn die hierarchiegläubige Arroganz und die bürokratische Bigotterie mancher Zeitgenossen und Institutionen in Rage bringen konnten. Ich selbst habe das nur einmal erlebt, und zwar im Winter 2010, als die Londoner Organisatoren einer feierlichen Buchvorstellung überraschend nur die beiden Herausgeber ihres Sammelbandes zum feierlichen Gala-Diner zulassen wollten (darunter ihn selbst), während die anderen Mitautoren, von denen viele auf eigene Kosten aus ganz Europa angereist waren, vor verschlossener Türe stehen blieben. John war entrüstet, die unselige Episode setzte ihm persönlich erkennbar zu und er kam noch nach Jahren darauf zu sprechen.

An seinem letzten Buch hat er bis in die finalen Stunden seines Lebens gearbeitet, es behandelt wiederum das Verhältnis von Literatur und Musik und wird postum erscheinen, unter dem für die Umstände bezeichnenden und hoffnungsvollen Titel *The Persistence of Voice*. Möge uns etwas von John Neubauers Stimme im Ohr bleiben.

Neil Stewart

Sandro M. Moraldo

Komparatistik in Italien – heute

Kaum eine geistes- und kulturwissenschaftliche Disziplin hat in Italien in solchem Ausmaß unter Selbstdarstellungs- und Rechtfertigungszwang gestanden und sich über so heftige Widerstände hinwegsetzen müssen wie die Komparatistik. Ein Leserbrief des Literaturwissenschaftlers Armando Gnisci, der in den 1980er- und 1990er-Jahren die Szene der italienischen Komparatistik wesentlich geprägt, aber nur marginal bis ins neue Jahrtausend mitbestimmen konnte, gibt einen konzis-kritischen – wenn auch leicht polemischen – Einblick in das, was seit dem letzten *state of the art* aus dem Jahre 1991 auf dem Gebiet der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Italien passiert ist.¹ Entlang dieser Linie verlief nämlich die wichtigste Front im Streit zwischen den Nationalphilologen und den Komparatisten. Gniscis Schreiben mit dem programmatischen wie suggestiven Titel *Comparatisti e italianisti, le due tribù* [Komparatisten und Italianisten, die beiden Stämme] – erschienen am 21. März 2004 in der Kulturbeilage *Domenica*² – ist ein Rundumschlag gegen die seinerzeit in Italien weitverbreitete Ansicht, die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft als „sub-category of Italian literature departments“ zu betrachten³:

La comparatistica italiana [...] è in mano agli italianisti che ne hanno fatto e ne fanno – con le dovute eccezioni illuminate, come sempre – una provincia minore della loro protervia. *Sic*. Spesso, alcuni di loro pretendono addirittura di insegnare a noi che cosa è la letteratura comparata e come si insegna.

Die Vorherrschaft der Italianistik war sicherlich eine der Hauptursachen, so könnte man mit Eberhard Lämmert argumentieren, „für die Zementierung der Fächergrenzen gegenüber innerwissenschaftlichen Entwicklungen“ und sie ließ „allenfalls noch Anbauten, aber kaum mehr Generalverschiebungen im

1 Vgl. Sandro M. Moraldo. „Zum gegenwärtigen Stand der italienischen Komparatistik“. *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 1991. S. 30-40 und Antonio Cammarota. „Entwicklungen der Komparatistik in Italien im 20. Jahrhundert“. In: *Europa Provincia Mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies*. Hg. Joep Leerssen und Karl Ulrich. Amsterdam: Rodopi, 1992. S. 13-21.

2 Armando Gnisci. „Comparatisti e italianisti, le due tribù“. In: *Domenica*, 21.03.2004. – *Domenica* erscheint jede Woche als Beilage der vom italienischen Arbeitgeberverband *Confindustria* herausgegebenen Tageszeitung *Il Sole 24 Ore*. Gniscis Leserbrief ist eine Antwort auf einen Artikel von Alfonso Berardinelli, der in der *Domenica*-Ausgabe vom 14. März 2004 das Fehlen einer literaturtheoretischen Kritiker-Klasse in Italien konstatierte.

3 Nicoletta Pirreddu. „Between the Local and the Global: Comparative Literature in the Land of Dante“. In: *Literary Research/Recherche Littéraire* 25 (2009). S. 26-33, hier S. 29, kursiv im Orig.

Zuschnitt der Fächer zu⁴. Eine fast unüberwindliche Kluft klappte zwischen den theoretischen Forderungen wie dem Herbeiführen eines Perspektivenwechsels in der praktischen Reflexion und Inszenierung fachlicher Differenz auf der einen Seite und der fast ethnologischen Untersuchung der eigenen Literatur(geschichte) auf der anderen. Neben der Abrechnung mit den Italianisten ist es daher folgerichtig die Institution Universität, die der Komparatist der Universität *La Sapienza* in Rom anprangert, weil ihm das System (sprich: die Italianisten) – trotz seiner wissenschaftlichen Qualifikation – das Ordinariat verwehrt habe:

Sono uno dei decani della comparatistica letteraria italiana [...]. E insegno a *La Sapienza* come associato da 21 anni... In più, i miei allievi vengono umiliati ai concorsi, anche se hanno scritto libri conosciuti all'estero e sono stati tradotti perfino in cinese. Volete sapere perché? Perché in Italia si vincono i concorsi di ricercatore, associato e ordinario in letteratura comparata se si è scritto qualcosa su Gadda, sulle riviste letterarie degli anni 20 del XX secolo (in Italia, *of course*) e su Leopardi. E dopo, da ricercatori & docenti consacrati, si continua a fare la stessa cosa: Leopardi, Gadda eccetera. Con l'aggiunta di un po' di gergo comparatistico.⁵

Im Gegensatz etwa zum amerikanischen Universitätssystem beruhte das italienische Hochschulsystem noch bis vor kurzem auf dem Lehrstuhlprinzip. Die finanzielle und vor allem die personelle Verfügungsgewalt lag bei den einzelnen Ordinarien, die durch lokale Stellenausschreibungen mittels einer zwar gewählten, aber vorher abgesprochenen Kommission den/die jeweiligen internen Wunschkandidaten (be)förderten. Hausberufungen waren an der Tagesordnung. Die professorale Monokratie, die in diesen Jahren massiv ausgebaut worden war, verhinderte kooperatives Verhalten und Gnisci sah sich als *professore associato* (auch *seconda fascia* genannt, vergleichbar einer C3-/W2-Professur) nicht nur einem undifferenzierten Selbstverständnis der Nationalphilologen gegenüber ausgesetzt, sondern auch nicht in der Lage, aktiv in die Auswahl des wissenschaftlichen Nachwuchses und damit direkt in die institutionelle Profilierung des Faches über die lokale Ebene hinaus einzugreifen. Diese wissenschaftswidrige Organisationsstruktur wurde zwar 2010 mit dem neuen Hochschulrahmengesetz (Legge 30 dicembre 2010, n. 240) reformiert⁶, wobei u. a. die Ausschreibungen der Professorenstellen („abilitazione“) von der lokalen auf die nationale Ebene verlegt wurden. Doch für Armando Gnisci und seine SchülerInnen kam sie zu spät. Nur wenigen von ihnen gelang der Sprung in die akademische Lehre. Nicht Meritokratie, sondern Seilschaften beherrschten jahrzehntelang die italienische Hochschullandschaft, nicht nur in der Komparatistik.

4 Eberhard Lämmert. „Artes Liberales oder Abschied vom Elfenbeinturm. Wie der besondere Beitrag der Humanwissenschaften in einer industriellen Kultur aussehen könnte“. In: *Frankfurter Rundschau*, 9. Mai 1989.

5 Gnisci, „Comparatisti e italianisti“ (wie Anm. 2). Kursiv im Orig.

6 *Norme in materia di organizzazione delle università, di personale accademico e reclutamento, nonché delega al Governo per incentivare la qualità e l'efficienza del sistema universitario*. In: *Gazzetta Ufficiale* 10, 14.01.2011, Suppl. Ordinario n. 11.

Dabei lässt sich – objektiv betrachtet – nicht von der Hand weisen, dass es vor allem Armando Gnisci und seine SchülerInnen, allen voran Franca Sinopoli und Antonio Cammarota, gewesen sind, die Inhalte und Ziele des Faches formuliert und damit seine Eigenständigkeit auf der einen, seine Relevanz und Tragweite auf der anderen Seite herausgestellt haben. Durch eigene Publikationen und Sammelbände, aber vor allem auch durch die Übersetzung einschlägiger komparatistischer Standardwerke und -texte haben sie den italienischen Studierenden den internationalen Horizont einer Disziplin eröffnet, die heute zwar nicht flächendeckend, aber dennoch an einigen wichtigen Universitäten im Lehrplan fest verankert ist. Zu nennen wären hier z. B. die Monographien von Yves Chevrel *La littérature comparée* (1989)⁷ und Susan Bassnett *Comparative Literature. A Critical Introduction* (1993)⁸ sowie die von Armando Gnisci und Franca Sinopoli herausgegebenen Reader *Letteratura comparata: storia e testi* (Rom: Sovera 1995), *Comparare i comparatismi* (Rom: Lithos 1995) und schließlich *Manuale storico di letteratura comparata* (Rom: Meltemi 1997). Die editorische Bearbeitung und Präsentation der Beiträge u. a. von Joseph Texte, Benedetto Croce, Paul Van Tieghem, René Etiemble, René Wellek, Ulrich Weisstein, Henry H. H. Remak, Earl Miner, Hugo Dyerinck, Dionýz Ďurišin und Charles Bernheimer als auch die übrige Erschließungsarbeit der Herausgeber verdient in jeder Hinsicht höchste Anerkennung. Die Sammelbände geben einen insgesamt informativen, anregend lesbaren und repräsentativen Überblick über wichtigste theoretische Konzepte aus der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Komparatistik, geschrieben von anerkannten Fachleuten.

Die wichtigste und sicherlich einflussreichste Veröffentlichung aber bleibt die unter Armando Gniscis Federführung herausgegebene *Introduzione alla letteratura comparata (Einführung in die Komparatistik)*.⁹ Mit dem Band lag nun erstmals eine *italienische* Einführung in die Disziplin vor, die mit ihrer hohen Informationsdichte und leserorientierten Textgestaltung dem Studierenden auf anschauliche Weise das Prinzip und die Praxis des Vergleichens im Spannungsfeld seiner multiplen Ansätze vermittelt. Da sich in der Zwischenzeit das Fach von seiner traditionell ausgerichteten allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft hin zu einer Disziplin mit starken kulturwissenschaftlichen und medientheoretischen Bezügen verändert hatte, griff der Sammelband auch dessen interdisziplinäre Neuausrichtung auf und stellte traditionelle und innovative Forschungsrichtungen in einen Zusammenhang.¹⁰

7 Yves Chevrel. *La letteratura comparata*. Übersetzung von Antonio Cammerota. Rom: Sovera, 1993.

8 Susan Bassnett. *Introduzione critica alla letteratura comparata*. Übersetzung von Franca Sinopoli. Rom: Lithos, 1996.

9 *Introduzione alla letteratura comparata*. Hg. Armando Gnisci. Mailand: Mondadori, 1999. In der aktualisierten, um die Kapitel *Antichità europee* und *I generi letterari* erweiterten Neuauflage von 2002 dann unter dem einfachen Titel *Letteratura comparata*.

10 Neben den spezifisch klassischen Gegenstandsbereichen (Begriffsbestimmung und Geschichte der Disziplin, literarische Gattungen, Themen-, Motiv- und Mythenforschung, literarisches Übersetzen, Imagologie, der Vergleich mit anderen Künsten

Der Mehrwert der Publikation bestand nicht zuletzt aber auch darin, dass sie die Komparatistik in Italien als eigenständige, forschungsbezogene Wissenschaft präsentierte.

Auseinandersetzungen und Diskussionen mit politischem, literaturwissenschaftlichem o. ä. Hintergrund gleiten schnell ins Polemische ab, wenn eine persönliche und unsachliche Ebene erreicht wird. Man mag Gniscis Ausführungen ruhig als einen seelischen Befreiungsschlag gegen die Zunft der Italianisten auffassen. Sie allerdings als von Ressentiment bestimmte persönliche Abrechnung abzutun, würde der Problematik nicht gerecht werden. Denn wie man die Worte auch wählen mag, einen Wahrheitsgehalt haben sie allemal. Fakt ist nämlich, dass der römische Komparatist – zusammen mit Enzo Caramaschi, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Cesare Cases und Paola Cancioli immerhin auch einer der Gründungsmitglieder der 1985 ins Leben gerufenen *Società Italiana di Comparatistica Letteraria* (S.I.C.L.)¹¹ – von Kollegen regelrecht totgeschwiegen wird. Wie lässt es sich ansonsten schon allein unter fachgeschichtlicher Perspektive rechtfertigen, dass in dem von Nicola Gardini (*Keble College*, Oxford) geschriebenen Handbuch *Letteratura comparata* die Geburtsstunde der italienischen Komparatistik nicht nur auf 1993 mit der Gründung der *Associazione per lo studio di teoria e storia comparata della letteratura* (dazu mehr weiter unten) datiert¹², sondern auch der Name von Armando Gnisci nicht einmal in den Fußnoten erwähnt wird. Ganz zu schweigen von den Bemühungen Gniscis und seiner Schüler, der Komparatistik, die im Zeitalter inter- und transkultureller Dynamik unter Legitimationsdruck geraten war, eine globale Perspektive zu schaffen. Wie lässt es sich weiterhin erklären, dass auch ein ausgewiesener Komparatist und Kollege an der Universität *La Sapienza* in Rom wie der diesjährige Balzan-Preisträger Piero Boitani¹³ in der zusammen mit Emilia di Rocco geschriebenen Abhandlung *Guida allo studio delle letterature comparate* den Namen Gniscis und die seiner SchülerInnen samt Publikationen unterschlägt? Mit keinem Wort weist er nämlich darauf hin, dass die Komparatistik in Italien bis zu diesem Zeitpunkt nur über einen abstrakten Horizont jenseits aller literarhistorischen Gehäuse verfügte und Armando Gnisci zumindest die Rahmenbedingungen und damit ein

etc.) vermittelt er auch die Neuorientierungen mit ihren verschiedenen *turns* (u. a. Multikulturalismus, Gender und postkoloniale Studien).

11 <http://sicl-italia.it/>

12 Nicola Gardini. *Letteratura comparata. Metodi, periodi, generi*. Mailand: Mondadori, 2002. S. 9.

13 Piero Boitani ist der erste italienische Komparatist, der diese ehrenvolle Auszeichnung bekommt. In der Begründung heißt es: „Per la sua straordinaria capacità di rappresentare la letteratura mondiale come un dialogo vivente con i classici dell'antichità, del Medioevo e dell'età moderna; per i suoi studi innovativi sulla storia della fortuna e della ricezione dei miti e dei temi fondamentali della civiltà occidentale; per il suo metodo filologico che espone il senso potenziale dei testi canonici, proiettandolo nel futuro.“ (<http://www.balzan.org/it/news/i-quattro-vincitori-dei-premi-balzan-2016>). Zu seinen Standardwerken vgl. Fußnote 40.

innovationsförderndes Klima hinsichtlich der Perspektivierungen und Zielvorgaben komparatistischen Lehrens geschaffen hat¹⁴?

Dass das Fach schließlich innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften in Italien dennoch aus der nationalphilologischen Enge ausbrechen, an Bedeutung gewinnen und in den letzten beiden Jahrzehnten eine vitale Mittelstellung zwischen den großen und den Randdisziplinen einnehmen konnte, ist einem anderen Komparatisten zu verdanken, dessen Ruf auch weit über die nationalen Grenzen hinaus reicht: Remo Ceserani.¹⁵ Ist Armando Gnisci aus meiner persönlichen Sicht unbestritten der Dekan der italienischen Komparatistik, der die Herauslösung des Faches aus der jahrzehntelangen Umklammerung durch nationalphilologische Denkmuster letztlich vergeblich forderte, so ist Remo Ceserani deren Mentor, „fondatore di una vera e propria scuola di comparatistica italiana“¹⁶, der die von Gnisci initiierte Diskussion aufgreift und die Zielvorgaben mit Erfolg umsetzt. Er kündigte den stillschweigenden Konsens zwischen Italianistik und vergleichender Literaturwissenschaft auf, indem er sie aus ihrer Umklammerung löste, förderte die Kooperation mit leistungsstarken Einrichtungen inner- wie außerhalb der Universität, stärkte die Identifikation der Komparatisten mit ihrem Fach und etablierte es schließlich mit Hilfe ausgewiesener komparatistischer KollegInnen als eigenständige, die Grenzen nationalliterarischer Eigenbrötelei überschreitende Größe. Noch bis zu Beginn der 1990er-Jahre drängte sich der Eindruck auf, als sei die Komparatistik in Italien von wechselnden Umständen und mehr oder weniger wohlwollend von den Nationalphilologen abhängig:

La grandissima maggioranza di coloro che ricoprono insegnamenti di letterature comparate di *seconda fascia* [...] sono anch'essi disseminati più nelle sedi periferiche che in quelle centrali e importanti (mancano, per esempio, Milano, Bologna, Torino, Pavia, Padova, Napoli), e sono in realtà degli italianisti, che sono stati ‚sistemati‘ dalla facoltà e dagli istituti su una cattedrina considerata, paradossalmente, minore e subalterna, buona per principianti: sono stati sistemati per pure considerazioni di convenienza e tattica accademica, senza nessuna attenzione alla preparazione specifica delle persone interessate e senza nessuna vera considerazione per l'apporto che la disciplina da essi insegnata avrebbe potuto recare all'attività di ricerca dell'istituto e alla organizzazione curricolare degli studi.¹⁷

14 Piero Boitani und Emilia di Rocco. *Guida allo studio delle letterature comparate*. Bari: Laterza, 2013.

15 Nach Fertigstellung des Artikels erreichte mich die Nachricht vom Tod Remo Ceseranis, mit dem ich noch vor wenigen Wochen – wie schon 1991 für den ersten Bericht zum *state of the art* der italienischen Komparatistik – die Möglichkeit zu einem Gedankenaustausch über die Komparatistik in Italien hatte. In den Nachrufen erinnert man sich an ihn zu Recht als „uno dei massimi studiosi di Letterature Comparate, e più ancora uno dei rifondatori di una disciplina non sempre ben vista in un ambiente spesso refrattario alle aperture culturali come quello accademico italiano“ (*Corriere della Sera*, 1 novembre 2016).

16 Gardini. *Letteratura comparata* (wie Anm. 9). S. 9.

17 Remo Ceserani. „La letteratura comparata in Italia, oggi.“ In: *1616. Anuario de Literatura Comparada* 11 (1995): S. 19-31, 26.

Cesarini dagegen gab die entscheidenden rettenden Impulse, Anstöße und Initiativen für eine Neuausrichtung und schließlich auch für eine definitive Institutionalisierung des Faches im italienischen Universitätssystem. Eine der Voraussetzungen dafür war der radikale Bruch mit dem nationalen Komparatisten-Verband S.I.C.L., dessen Organisationsstruktur weder zeitgemäß war, noch den Strukturwandel innerhalb der Literaturwissenschaften – wenn überhaupt – angemessen berücksichtigte, geschweige denn den Anforderungen eines sich radikal vollziehenden Wandels hin zu den Kulturwissenschaften genügte. Vollzogen wurde dieser Schnitt 1993 in Pisa. Mit der Gründung der *Associazione per lo studio di teoria e storia comparata della letteratura*¹⁸, deren Vorsitzender Ceserani selbst von 1994-2000 gewesen ist, spaltete sich die italienische Komparatistik in zwei Lager. Beide Gesellschaften gehören dem Dachverband der *International Comparative Literature Association* (ICLA)/*Association Internationale de Littérature Comparée* (AILC) an. Versuche, die beiden eingetragenen Vereine zu vereinen, sind bisher gescheitert. „In realtà le due associazioni rappresentano due diverse concezioni della comparatistica“¹⁹, schreibt Ceserani und markiert damit den Konflikt zwischen zwei Interessengruppen und zwischen zwei Modellen, „wie man Komparatistik auffassen kann bzw. von welchen grundlegenden Theoremen der komparatistische Diskurs gespeist wird“.²⁰ Einerseits das traditionelle Verständnis, sich eher als Ergänzung einzelphilologischer Forschung in eurozentrischer Ausrichtung zu verstehen, „interested in sources and borrowing of themes or genres or stylistic features from one country to another“, andererseits die Begründung des Faches Komparatistik als einer selbständigen akademischen Disziplin, „that studies analogies and contrasts, linguistic structures and cultural artifacts, historical backgrounds, on a world-wide scale“.²¹

Beide Verbände verstehen sich als Plattform und Netzwerk der universitären und außeruniversitären Komparatistik in Italien. Laut Satzung ist es ein Anliegen beider Gesellschaften, die Vielfalt innerhalb des Faches mit den notwendigen Vernetzungen der komparatistischen sowie verwandter Fachgebiete (z. B. der Sozialwissenschaften und -psychologie, Fremdsprachendidaktik, Kultur- und Medienwissenschaft) und der damit zusammenhängenden Ausdifferenzierung zu fördern. Für die S.I.C.L. trifft dies allerdings nur beschränkt zu. Abgesehen von dem hohen Durchschnittsalter seiner Mitglieder ist deren Zusammensetzung zu nationalphilologisch ausgerichtet, als dass die Gesellschaft das Fach *Letteratura comparata* in wissenschafts- und hochschulpolitischen Diskussionen

18 <http://www.compalit.it/associazione/>. Als die Gesellschaft mit einer Website online ging, brauchte sie einen kurzen, knappen und prägnanten Namen. Seitdem kennt man sie auch unter dem Kreuzwort *CompaLit*.

19 Private Mitteilung in einer Email vom 7. Juni 2016.

20 Achim Hölter/Rüdiger Zymner. „A. Einleitung: Konturen der Komparatistik“. In: *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Hg. Achim Hölter/Rüdiger Zymner. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, S. 1-4, 4.

21 Remo Ceserani. „Italian Literary Studies and the New Passwords: Prospectivism, Polysystem, Comparatism“. In: *Remapping the Boundaries. A New Perspective in Comparative Studies*. Hg. Giovanna Franci. Bologna: Clueb, 1991, S. 39-46, hier S. 39.

adäquat vertreten, Grundsatzfragen beleben und Einfluss auf Entscheidungen des *Ministeriums für Bildung, Universität und Forschung* (MIUR) nehmen könnte. Nach jahrelangem ‚vivacchiare‘, wie es Remo Ceserani ein wenig ironisch, aber nicht ganz unzutreffend bezeichnet hat²², scheint sich jetzt aber eine Wende abzuzeichnen. Zum ersten Mal in ihrer Geschichte wählte die S.I.C.L. auf ihrer Jahreshauptversammlung im Mai 2016 mit Paola Mildonian (Vorsitzende) und Sandro M. Moraldo (stellvertretender Vorsitzender) zwei „comparatisti in senso proprio“²³ in den Vorstand, deren erklärtes Ziel es ist, die eingefahrenen Bahnen der S.I.C.L. zu verlassen, sie durch eine grundlegende Neuausrichtung mit Wissenschaft und Lehre zu vernetzen und insbesondere den wissenschaftlichen Nachwuchs zu fördern.²⁴

Doch was für die einen noch Zukunftsmusik ist, ist bei den anderen prinzipiell schon Wirklichkeit geworden. Man kann die Bedeutung dessen, was *CompaLit* für die Disziplin national wie international geleistet hat, gar nicht hoch genug einschätzen.²⁵ Ein Zentrum ihrer Verbandsinitiativen bilden die jährlich abwechselnd stattfindenden Tagungen, in denen die Gesellschaft gerade jungen Komparatisten, die sich in der Qualifikationsphase befinden, ein Diskussionsforum bietet, in dem sie laufende und abgeschlossene Forschungsprojekte zu einem bestimmten Thema vorstellen und fachliche Kontakte knüpfen können. Zusätzlich verleiht sie jedes Jahr den Förderpreis *Paolo Zanotti* für die beste Master-Abschlussarbeit auf dem Gebiet der Literaturstudien. *CompaLit* stellt somit eine wichtige Plattform des wissenschaftlichen Austausches und der Vernetzung dar. In Zusammenarbeit mit dem 2012 gegründeten *Wissenschaftsrat für Literaturkritik und Vergleichende Literaturwissenschaft* (*Consulta*

22 Ceserani. „La letteratura comparata“ (wie Anm. 12). S. 27.

23 Ceserani. „La Letteratura comparata“ (wie Anm. 12). S. 26.

24 Paola Mildonian, Emerita für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Cà Foscari in Venedig, war die Lehrstuhlnachfolgerin des Komparatisten und ehemaligen Mitherausgebers der Zeitschrift *arcadia* Franco Meregalli und lange Zeit auch in verschiedenen Komitees der ICLA/AILC tätig. Sandro M. Moraldo studierte mit einer Sondergenehmigung Komparatistik an der Universität Heidelberg, wo er auch in dem Fach mit einer thematologischen Arbeit zum literarischen Doppelgänger (Doktorvater Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk) promoviert wurde. Neben seiner Professur für *Deutsche Literatur, Sprache und Kultur* an der Universität Bologna vertritt er schon seit vielen Jahren den Lehrstuhl für *Letterature Compare* an der Katholischen Universität Mailand. Zu den weiteren Vorstandsmitgliedern gehören Emanuele Kanceff (Emeritus für französische Literatur, Turin), Maria Gabriela Adamo (Französische Linguistik, Messina), Rosita Tordi (Italianistik, Rom), Cettina Rizzo (Romanistik, Catania) und Alberto Destro (Emeritus für Germanistik, Bologna), der als langjähriger, weitsichtiger Vorsitzender die delikate Übergangsphase der S.I.C.L. von einer nationalphilologisch dominierten zu einer komparatistisch orientierten Gesellschaft vorbildhaft in die Wege geleitet hat.

25 So ist z. B. Massimo Fusillo, Professor für Komparatistik an der Universität L'Aquila und von 2007-2013 Vorsitzender von *CompaLit*, derzeit Mitglied des *Executive Council* der ICLA/AILC. Vorsitzender von *CompaLit* ist z.Zt. der Literaturtheoretiker an der Universität Bologna, Federico Bertoni, seine Stellvertreterin Coltilde Bertoni (Literaturtheorie und Vergleichende Literaturwissenschaft, Palermo).

Universitaria di Critica Letteraria e Letterature Comparete)²⁶, der in struktureller und organisatorischer Hinsicht ein innovatives Element in der komparatistischen Forschungslandschaft Italiens darstellt, ist es *CompaLit* gelungen, im Zuge der Hochschulreform aus dem Jahr 2010, die Stellenausschreibung für komparatistische Professuren aus dem Fachbereich der Italianistik (*10/F – Italianistica e letterature comparete*) wieder auszukoppeln, nachdem sie aufgrund mangelnder Ordinariate (das Ministerium verlangt eine Mindestanzahl von 30 Lehrstuhlinhabern) diesem zugeordnet worden war, und einen eigenständigen mit der offiziellen Bezeichnung *L-FIL-LET/14 – Critica letteraria e letterature comparete* durchzusetzen.

Unter der Bezeichnung *CompaLit per la scuola* arbeitet zudem seit Dezember 2014 eine Fachgruppe des Verbandes an der Schnittstelle zwischen Universität und Schule. „L'obiettivo primario“, so heißt es im Statut, „è stabilire un interscambio produttivo di riflessioni e di esperienze tra mondo universitario e mondo scolastico, con particolare attenzione ai metodi didattici e agli approcci interdisciplinari della formazione letteraria“.²⁷ Auch die Schule muss sich den rasanten Veränderungen und neuen Herausforderungen im Bildungssektor stellen. Schwerpunktmäßig liegt der Fokus bei der Unterrichtsentwicklung auf einer neuen Lehr- und Lernkultur. Dabei sollen die Lehrkräfte in der Schule ihre Unterrichtskonzeptionen nicht grundsätzlich in Frage stellen. Die Arbeit an neuen, literaturvergleichenden Modulen soll ihnen vielmehr den Blick dafür öffnen, wie sie erfolgreich neue Unterrichtsansätze bei der Vermittlung literarischer Bildung in einer globalisierten Welt erproben und weiterentwickeln können. Durch systematische Kooperation mit den KollegInnen aus der Hochschule sollen in gemeinsamer Projektarbeit Leitperspektiven, methodisches Setting, differenzierende Aufgabenformate und individuelle Lernwegreflexionen sowohl für die Primar- als auch die Sekundarstufen I und II thematisiert, konzipiert und methodisch-didaktisch begründet werden. Angedacht ist, dass *CompaLit* auf lokaler und regionaler Ebene die Arbeit koordiniert und unterstützt, wodurch die jeweiligen Schulen in einen größeren Zusammenhang integriert und in eine Art Fortbildungseinrichtung eingebunden bleiben. Langfristig soll eine institutionell gesicherte Unterstützungsstruktur entstehen, die die Unterrichtsentwicklung auch über die Laufzeit eines zeitlich befristeten Modellversuchs hinaus tragen könnte. Mittels prozessbegleitender Angebote würde gleichzeitig der konstruktiv-kritische Erfahrungsaustausch auch zu einer Qualifikationserweiterung der schulischen Lehrkräfte führen.

26 Zur Zielsetzung des Wissenschaftsrates heißt es in Paragraph 1 des Statuts: „La Consulta Universitaria di Critica Letteraria e Letterature Comparete ha il compito di promuovere, favorire e coordinare ogni iniziativa volta ad ampliare e potenziare la presenza delle discipline attinenti la teoria e la critica della letteratura e lo studio comparato delle letterature nell'Università, nonché le iniziative scientifiche e culturali riguardanti la ricerca scientifica nel settore.“ (<http://www.consultacllc.it/word-press/la-consulta/statuto/>)

27 <http://www.compalit.it/compalit-per-la-scuola/>

Eine besondere Hervorhebung verdient schließlich die von Remo Ceserani in Zusammenarbeit mit den Sieneser Kollegen Roberto Bigazzi und Laura Ceretti 1999 gegründete *European School for Comparative Studies „Synopsis“*. *Synopsis* ist integrierender Bestandteil der Sektion *Comparatistica: Letteratura, Teatro, Cinema* innerhalb des Promotionsstudienganges *Logos e rappresentazione. Studi interdisciplinari su Letteratura, Arte e Spettacolo* an der Universität Siena. Zielsetzung ist der Blick über die Grenzen des eigenen Fachs und das Erlernen fachübergreifender Zusammenhänge. In regelmäßigen Abständen wird eine interdisziplinäre Summer school mit ausgewiesenen Experten der beteiligten Disziplinen organisiert, die den Nachwuchswissenschaftlern die Möglichkeit eröffnet, in höherem Maße die Perspektiven und Erkenntnisse unterschiedlicher Disziplinen zur Geltung zu bringen.²⁸

Die Einführung der Komparatistik an den italienischen Universitäten wiederum war ein komplexer und mit vielen Fragen verknüpfter Prozess. Um die Disziplin auch nachhaltig erfolgreich anbieten zu können, wurden Studiengangskonzepte sowie Prüfungsordnungen ausgearbeitet, Ziele formuliert und fachliche Schwerpunkte festgelegt. Auf der Grundlage von Erfahrungen aus Lehre, Fortbildungen und intensivem Informations- und Meinungsaustausch unter den KollegInnen ergaben sich besonders in der Ausarbeitung der Lehrprinzipien wichtige Veränderungen. Doch bei allen verbindlichen Rahmenplänen blieben die Flexibilität und die Freiräume der Universitäten in der organisatorischen sowie inhaltlichen Ausrichtung erhalten. Die Ausprägung unterschiedlicher Profile sollte allen Bedürfnissen gerecht werden. Ein Kanon von Vorlesungen und Seminaren zur Geschichte des Faches und dessen essenziellen Arbeitsfeldern wie etwa Vergleichs- und Rezeptionsforschung, Übersetzung, Periodisierung und Gattungsgeschichte, Motiv-, Stoff- und Themenforschung, literaturtheoretische Strömungen, kultur- sowie medienwissenschaftliche Ansätze und Intertextualität gehören zum Grundbestand. Die Lehrveranstaltungen und das -angebot gestalten sich allerdings von Institution zu Institution ein wenig anders, je nachdem wie die Fachausrichtung an den verschiedenen Universitäten gewichtet ist. An Hochschulen wie z. B. Bologna, Venedig, Mailand, Libera Università di Lingue e Comunicazione (*IULM*, Mailand), Verona, L'Aquila ist die Disziplin als Department institutionalisiert, an anderen Hochschulen wie etwa Rom (*La Sapienza, Tor Vergata*), Chieti-Pescara, Neapel (*Federico II*), Università Cattolica del Sacro Cuore (Mailand und Brescia) oder Siena ist das Fach zumindest als „attività formativa monodisciplinare“/„insegnamento“ („Lehrveranstaltung“) Teil eines übergreifenden (meist) Fremdsprachen- oder klassisch-philologischen Curriculums. Unter dem Strich wurden eine Reihe primär interdisziplinär angelegter Studiengänge (anschaulichstes Beispiel: der Masterstudiengang *Letterature moderne, comparate e postcoloniali* an der Universität Bologna) entwickelt, wobei stärker praxisbezogene Studiengänge, die neben der komparatistischen Bildung auch Grundkenntnisse der Informatik (*Abilità informatiche*) sowie der Kulturgeschichte (*Storia della cultura in età moderna*), der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften (*Economia, società ed istituzioni in età*

28 <http://www3.unisi.it/ricerca/dottorazioneweb/comp-ltc/synopsis.html>

moderna) der europäischen und (wenigen) außereuropäischen Länder vermitteln und damit auch auf Tätigkeiten außerhalb der akademischen Laufbahn an Schule und Hochschule etwa in der Kulturvermittlung oder bei Unternehmen vorbereiten könnten, eher die Ausnahme sind.²⁹

An einigen Universitäten, wie etwa Bologna, IULM in Mailand, Roma Tre u. a. gibt es sogar einen „dottorato di ricerca“ (Promotionsstudiengang). Der gemeinsame Nenner dieser Promotionsprogramme ist die Qualifikation für Wissenschaft und Forschung in der disziplinären sowie interdisziplinären Ausprägung des Faches. Sie bieten meist ein strukturiertes Lehrprogramm aus Doktoranden- und überfachlichen Forschungskolloquien an, in denen Forschungsprojekte vorgestellt, diskutiert und der Methoden- und Theoriehorizont erweitert werden. Allerdings gilt das nicht ohne Einschränkung, sondern hängt weitgehend von den einzelnen Hochschulen und deren spezifischem Profil ab. Die jeweilige Zielsetzung variiert von Hochschule zu Hochschule und lässt sich am besten durch ein Kontinuum repräsentieren, dessen Pole einerseits die stark „literaturzentrierte Perspektive“, andererseits der streng „interdisziplinäre Ansatz“ darstellen.³⁰ Skalare Parameter haben dabei einen nicht unwesentlichen Einfluss darauf, ob das Fach den inter- bzw. transkulturellen Blick im Hort des eurozentrischen Weltbildes sichert, oder transnationale Literatur- und Kulturdiskurse im Rahmen der postkolonialen Wende problematisiert. Liegt der Schwerpunkt z. B. an der Universität *Roma Tre* (offizielle Bezeichnung des Promotionsstudienganges: *Dottorato Culture e Letterature Compare*)³¹ auf einer „formazione comparatistica europea e occidentale“³², fokussiert dagegen das Graduiertenkolleg in Bologna (*Dottorato in Letterature moderne, comparate e postcoloniali*) auch die postkoloniale Problematik, die man durch Seminare etwa zu den anglophonen Literaturen Kanadas, Indiens, Australiens und Neuseeland zu erfassen sucht.³³

Wenn wissenschaftliche Zeitschriften den Fortschritt der jeweiligen Fachdisziplin widerspiegeln, dann kann es angesichts der vielen neuen Lehrstühle für das Fach Komparatistik in Italien kaum erstaunen, dass sich die derzeitige Situation in dieser Hinsicht erfreulich positiv darstellt. Sie gelten als wichtiges Instrument, um die Fachdisziplin voranzubringen und international sichtbar zu machen. Sieht man einmal ab von der traditionsreichen und langlebigen *Rivista di Letterature Moderne e Compare* (Pisa: Pacini)³⁴, die seit 1947 regelmäßig erscheint, war dies nicht immer so. Zwar ließ sich schon 1991 „[e]ine durchaus erfreuliche Bilanz bei der Bestandsaufnahme komparatistischer Periodica“

29 <http://www.scuolalingue.unibo.it/it/corsi/corsi-di-studio/piano-didattico/2012/0981>

30 Zum Begriffspaar vgl. Evi Zemanek. „Was ist Komparatistik?“. In: *Komparatistik*. Hg. Evi Zemanek/Alexander Nebrig. Berlin: Akademie, 2012. S. 7-20, hier S. 12.

31 <http://www.lingueletteratureculturestraniere.uniroma3.it/index.php?page=dottorato-culture-e-letterature-comparate>

32 <http://www.lingueletteratureculturestraniere.uniroma3.it/index.php?page=obiettivi>

33 <http://www.unibo.it/it/didattica/dottorati/2010-2011/letteraturemod-comparate-postcol-lett-comparate>

34 <http://www.pacineditore.it/rivista-di-letterature-moderne-e-comparate/>

ziehen³⁵, doch hatte sich im Laufe des Jahrzehnts die Lage dann drastisch verändert. *I Quaderni di Gaia* (Roma: Carucci), die Armando Gnisci 1990 gegründet und geleitet hatte, wurde nach nur acht Jahrgängen 1997 wieder eingestellt. Das gleiche Schicksal ereilte die Zeitschrift *L'Asino d'oro* (Milano: Loescher), für die Remo Ceserani verantwortlich zeichnete und die lediglich für eine kurze Zeitspanne (1990-1994) erschien. Bei der Zeitschrift *Comparatistica*, dem Fachorgan des italienischen Komparatisten-Verbandes S.I.C.L., liegen die Umstände etwas vertrackter. 1988 von dem international angesehenen Französisisten und langjährigen Vorsitzenden der S.I.C.L. Enzo Caramaschi gegründet, erschien sie in ihrer Anfangsphase im renommierten Florentiner Leo Olschki-Verlag und erlangte nach kurzer Zeit auch international einen sehr guten Ruf. Dass sie dennoch nicht überlebte, ist nicht etwa auf fehlende finanzielle Ressourcen zurückzuführen, sondern auf rein persönliche Grabenkämpfe, die 2006 nach dem Tod Caramaschis einsetzten. Es kam zu Unstimmigkeiten mit den Erben Caramaschis, der juristisch gesehen die Rechte an der Zeitschrift und deren Namen hatte, und 2007 schließlich definitiv zum Bruch. Die letzte Jahrgangnummer 15 (2006), für deren Herausgabe die Witwe Caramaschis, Maria Carmen Arbeloa, verantwortlich zeichnete, wurde dem Andenken ihres Gründers gewidmet. Seit 2008 ist jetzt *Studi Comparatistici* das neue wissenschaftliche Verbandsorgan.³⁶ Die Halbjahresschrift enthält neben fachwissenschaftlichen Aufsätzen auch fundiertes Hintergrundwissen zum gesamten Spektrum der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Die Zeitschrift beteiligt sich an der Diskussion relevanter Themen und Fragestellungen der Disziplin und ist besonders an der Vermittlung von akademischem Wissen, von neuen Tendenzen und Forschungsrichtungen interessiert. Themenübergreifende Diskussionen und Beiträge zu kultur-, medienwissenschaftlichen und gesellschaftlichen Perspektiven sind erwünscht. In konzisen Referaten werden wissenschaftliche Neuerscheinungen aus den Fachgebieten nicht nur der literarischen Komparatistik vorgestellt. Ohne Zweifel ist die Zeitschrift international orientiert, was sich auch am wissenschaftlichen Beirat (u. a. Achim Aurnhammer, Pierre Brunel, Béatrice Didier, Francisco J. Díez de Revenga, Ovidiu Brimba, Ernesto Guidorizzi) ablesen lässt. Doch riskiert sie, zu einem rein ‚internen‘ Publikationsorgan zu werden, wenn es ihr nicht gelingen sollte, stärker auch Beiträge von ‚externen‘ renommierten FachkollegInnen einzuwerben als dies bisher geschehen ist. Auch das Erscheinen in einem kleinen Verlag ohne internationales Vertriebssystem könnte sich mittel- wie langfristig negativ auf die Reichweite der Zeitschrift auswirken, so dass sie letztlich im Zitationsranking an Boden verlieren würde.

Das Verbandsorgan von *CompaLit* heißt *Between*, erscheint seit 2011 halbjährlich in regelmäßigen Abständen (Erscheinungsmonate Mai und November) und steht nicht nur den Mitgliedern zur Verfügung.³⁷ Der Name ist Programm:

35 Moraldo. „Stand der italienischen Komparatistik“ (wie Anm. 1). S. 35.

36 <http://www.sicl-italia.it/studi-comparatistici.php>. Aus meiner Sicht wurde in diesem Fall wiederum der Fehler gemacht, die Rechte der Zeitschrift nicht der Gesellschaft, sondern einer Einzelperson zu übertragen.

37 <http://ojs.unica.it/index.php/between/index>.

Die Open-Access-Zeitschrift hat den Anspruch, als „*trait d'union* fra l'Italia e gli altri paesi europei ed extraeuropei“ zu fungieren, „l'ambizione di rappresentare un osservatorio aggiornato e un luogo d'incontro in cui mettere a frutto i metodi e le ricerche cui la comparatistica italiana partecipa e che contribuisce a sviluppare.“³⁸ Weiterhin hat sie gegenüber *Studi comparatistici* den Vorteil, dass ihre Beiträge aufgrund der freien Zugänglichkeit und freien Nutzbarkeit eine – auch international – weite Verbreitung erreichen und für FachkollegInnen und alle anderen Interessierten schnell zugänglich sind. Dass die Forschungsergebnisse dadurch an Sichtbarkeit gewinnen, liegt auf der Hand. Um der Verbandsarbeit Kontinuität und den Mitgliedern die Möglichkeit zu geben, wissenschaftlich zu publizieren, erscheinen in jeweils der ersten Nummer des Jahres die Akten der Jahrestagung der Gesellschaft. Im zweiten Heft werden dann neue thematische Schwerpunkte gesetzt und Beiträge grundsätzlich nur auf Einladung des Herausgebers/der Herausgeber vergeben. Sowohl *Studi comparatistici* als auch *Between* zählen in Italien unter den literaturwissenschaftlichen Publikationsorganen laut der Nationalen Agentur zur Evaluierung der Universitäten und der Forschung ANVUR (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*), die die Zeitschriften der einzelnen Fachbereiche nach ihrem wissenschaftlichen Wert einstuft, zur Spitzenklasse (Fascia A).³⁹

Ein signifikanter Unterschied zur Frühphase der Disziplin in den 1980er- und 90er-Jahren lässt sich auch bezüglich neuer Publikationen konstatieren, die als Einstieg in die theoretisch-methodischen Grundlagen komparatistischer Praxis konzipiert wurden. Erklären lässt sich diese erhebliche Steigerung zweifellos durch die Institutionalisierung des Faches. Im Buchhandel sind derzeit gleich sechs (!) wohlgemerkt *italienische* Einführungen in die Disziplin erhältlich, von denen die meisten in den letzten Jahren erschienen sind. Nicht viele europäische und außereuropäische Länder, geschweige denn die einzelnen Nationalphilologien, können mit einer solch hohen Anzahl an kompakten und detaillierten Einführungen aufwarten. Neben den schon oben erwähnten Bänden von Armando Gnisci et al., Nicola Gardini und Piero Boitani/Emilia di Rocco sind – mit jeweils unterschiedlicher Schwerpunktsetzung – die Arbeiten von Raffaella Bertazzoli et al., *Letteratura Comparata* (Brescia: Editrice La Scuola, 2010), Mariangela Lopopolo, *Che cos'è la letteratura comparata* (Rom: Carocci 2012) und Francesco de Cristofaro et al., *Letterature comparate* (Rom: Carocci, 2014) zu nennen. Da Verlage den Marktgesetzen gehorchen müssen,

38 <http://www.compalit.it/between/>

39 Eine weitere Zeitschrift, die seit 2009 mit einem interdisziplinären Spektrum von Forschungsansätzen u. a. aus der Komparistik und ihren Ergebnissen bekannt macht, ist das Hausorgan der Mailänder Libera Università di Lingue e Comunicazione (*IULM*), *Poli-femo* (http://www.liguori.it/periodici.asp?cod_collana=229). Zur Priorisierung stark nationalphilologischer und vergleichender Perspektiven vgl. das 1996 gegründete Journal *La parola del testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata* (<http://www.libraweb.net/riviste.php?chiave=118>). Einen Überblick über italienische und ausländische Fachorgane, „che hanno a che fare, in modo diretto o meno, con la Teoria della critica e la Comparatistica“ gibt *ComplaLit* auf ihrer Homepage unter <http://www.compalit.it/riviste-di-comparatistica/>.

zeugen die verschiedenen Publikationen in Italien auf dem Gebiet der Komparatistik sicherlich von dem regen Interesse an der Disziplin. Nicht zuletzt sind sie aber auch ein entscheidendes Indiz dafür, dass sich die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Italien gegenüber der internationalen Komparatistik definitiv emanzipiert hat und im Stande ist, ihre eigenen Wege zu gehen und Akzente zu setzen.⁴⁰

Doch dem Wandel der Zeit kann sich in Italien auch die Komparatistik nicht entziehen. Da die Politik die Geisteswissenschaften stärker auf gesellschaftliche Ziele verpflichten will, müssen insbesondere die Universitäten im Zeitalter der Globalisierung den Anforderungen eines (außer)europäischen Bildungsmarktes gerecht werden. Jeder, der sich für ein mehrstufiges Studium der Komparatistik in Italien entscheidet, muss mit Schwierigkeiten bei der Stellensuche rechnen. Er muss sich auf dem Arbeitsmarkt behaupten, auch abseits der traditionellen Beschäftigung in Hochschule oder außeruniversitären Forschungseinrichtungen. Während an den Fremdsprachen-Departments dieser Umbruch bereits vollzogen wurde und Studierende schon nach ihrer *Laurea triennale* (Bachelor) einen berufsqualifizierenden Abschluss erhalten, scheint sich die Komparatistik dessen noch nicht ganz bewusst geworden zu sein. Ein erster Studienabschluss in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft wird wohl nur in den allerwenigsten Fällen ausreichen, einen Arbeitsplatz zu finden. Ein solcher Abschluss ist heute eine allgemeine Qualifikation. Die spezifische muss danach erst noch konsekutiv erworben werden. Niemand stellt in Frage, dass das, was Studierende der Geistes- und Kulturwissenschaften jenseits aller Praxisbezüge lernen, nämlich die Theorie kultureller Verhältnisse, für einen zukünftigen Arbeitgeber in Wirtschaft und öffentlichen Dienst eine mehr als wertvolle Qualifikation sein kann. Doch die Verantwortung der Universitäten darf nicht auf die Vermittlung von wissenschaftlichen Erkenntnissen begrenzt bleiben. Teil ihrer Aufgabe ist es auch, ihre Studierenden auf dem Weg in die Berufswelt zu begleiten. Was also der italienischen Komparatistik fehlt, sind mehr praxisorientierte Veranstaltungen. Hierin liegt m.E. gegenwärtig die größte Herausforderung für das Fach. Darüber gilt es allemal gemeinsam nachzudenken.

40 Zu den repräsentativsten Monographien der italienischen Komparatistik, auf die hier nicht eingegangen werden kann, zählen: Remo Ceserani. *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Genova: Marietti, 1992; Mario Lavagetto. *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*. Torino: Einaudi, 1992; Francesco Orlando. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1997; Piero Boitani. *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Bologna: Il Mulino, 1999; Paolo Orvieto. *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno, 2004; Piero Boitani. *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*. Torino, Einaudi 2014 und *Il grande racconto di Ulisse*. Bologna: Il Mulino, 2016. Last but not least wäre das dreibändige Nachschlagewerk *Dizionario dei temi letterari*. Hg. Remo Ceserani/Mario Domenichelli/Pino Fasano. Torino: UTET 2007 zu nennen, von dem Peter Goßens in *Komparatistik* (2014/2015, S. 17) geschrieben hat, dass es „zum Standardwerk jeder komparatistischen Bibliothek gehören“ sollte.

Linda Simonis

Einleitung zum Themenschwerpunkt Apokryphik

Dem Apokryphen einen Themenschwerpunkt im Rahmen einer komparatistischen Zeitschrift zu widmen ist eine Entscheidung, die auf den ersten Blick erstaunen mag. Ist doch das Wort „apokryph“ ein in der heutigen Alltagssprache wenig geläufiger Begriff, der, auf das Register der Theologie verweisend, speziellen Fragen und fachwissenschaftlichen Debatten der Religionsgeschichte vorbehalten zu sein scheint.

Wenn wir gleichwohl Begriff und Phänomen des Apokryphen als Schwerpunktthema des Jahrbuchs *Komparatistik* zur Diskussion stellen wollen, so deshalb, weil der damit angesprochene Sachverhalt von Prozessen der Auswahl, Marginalisierung und Ausgrenzung im Rahmen kultureller und textueller Überlieferung ein Problemfeld markiert, das im Bereich der Literaturgeschichte vielfältige Resonanzen und Parallelen findet und in systematischer Hinsicht über Verfahren und Mechanismen literarischer Traditionsbildung Aufschluss zu geben verspricht. Weit davon entfernt, nur ein spezialdiskursives Sonderphänomen zu sein, erweist sich das Apokryphe bei näherem Hinsehen als eine Figur, an der sich grundsätzliche Fragen der Formation von Text- und Wissensbeständen, der literarischen Autorität und Kanonbildung beobachten lassen.

Apokryphe Texte, so ließe sich in einer vorläufigen, im Folgenden noch zu präzisierenden Beschreibung formulieren, sind Texte, die sich am Rande der großen Traditionen religiöser und kultureller Bewegungen situieren. Es sind Texte oder Textensembles, die es, wie sich im Rückblick bemerken lässt, nicht geschafft haben, in das Inventar jener Schriften aufgenommen zu werden, die als anerkannt, bewahrenswert oder wahr gelten.

Als Einstieg bietet es sich an, zunächst von den Bedeutungsdimensionen des Ausdrucks apokryph auszugehen, die dieser im Kontext der religionsgeschichtlichen Tradition angenommen hat und der für das heute übliche Verständnis des Begriffs bestimmend ist. Der religiöse bzw. theologische Begriffsgebrauch greift auf das altgriechische Wort *ἀπόκρυφος* (*apókryphos*) zurück, um dieses vor allem in einer seiner beiden Bedeutungsschichten zum Einsatz zu bringen, nämlich als Bezeichnung eines Gegenstands bzw. Textes, der als ‚unecht‘, ‚zweifelhaft‘, ‚nicht-authentisch‘ zu gelten habe. Der Begriff apokryph führt hier also eine Unterscheidung ein zwischen dem, was als gesichert, gültig und autorisiert anzusehen ist und dem, was solche Geltung zu besitzen nicht oder nur unter dem Vorbehalt des Zweifelhafte beanspruchen kann. Bei dem Begriffspaar gültig vs. apokryph haben wir es also mit einer Figur der Verknappung zu tun, die ein gegebenes Textensemble oder eine kulturelle Überlieferung einem mitunter radikalen Verfahren der Auswahl und Reduktion unterzieht.

Bevor wir die Wirkungsmacht dieser Verknappungsfigur näher in den Blick nehmen, sei unterdessen noch die andere, historisch weiter zurückreichende Bedeutung des altgriechischen Worts *apokryphos* erwähnt, die rezeptionsgeschichtlich nicht weniger relevant ist: gemeint ist die Verwendung von

apokryphos im Sinne des Dunklen, Verborgenen, schwer Zugänglichen, die sich vielfach in Selbstbeschreibungen marginaler Texte und Textgruppen findet und über deren Selbstverständnis und diskursive Positionierungen Aufschluss zu geben vermag. Der Sachverhalt der defensiven oder marginalen Stellung gegenüber der großen Tradition steht dabei mitunter im diametralen Gegensatz zu einem emphatischen Geltungsanspruch, den jene Texte nicht zuletzt durch die Selbstbezeichnung *apokryphos* behaupten. Ein solcher Anspruch verbindet sich etwa mit dem gnostischen Johannesevangelium, das in der *subscriptio* den Titel „Apokryphon des Johannes“ ausstellt.¹ Dient hier das selbstgewählte Attribut des Apokryphen somit zunächst als Formel der Distinktion und Selbstautorisierung, als Hinweis auf eine göttliche Wahrheit, die der Verbergung und Geheimhaltung bedarf, zeichnet sich darin womöglich im Keim schon eine defensive oder polemische Stoßrichtung ab, ein Impetus der Abwehr, der sich vor konkurrierenden Wahrheitsansprüchen zu schützen und gegen diese zu verteidigen sucht.

Doch kommen wir zurück zu der anderen, heute vorherrschenden Verwendung des Begriffs apokryph im Sinne des Zweifelhaften und Unechten, wie sie sich vor allem in der Geschichte der biblischen Überlieferung dokumentiert. Die Marginalisierung von Texten im Zeichen des Apokryphen lässt sich hier gewissermaßen als die Kehrseite jenes Prozesses begreifen, der zur Herausbildung und Etablierung des biblischen Kanons führt. Kanon und Apokryphen wirken hier, mit anderen Worten, als asymmetrische Gegenbegriffe, als Konzepte, die einander gleichermaßen komplementäre wie diametral entgegengesetzte Textkorpora bezeichnen.

Dabei ist es kein Zufall, dass sich jenes Zusammenwirken von Kanonisierung und Marginalisierung und, damit verbunden, das Aufkommen einer Begrifflichkeit des Apokryphen im genannten Sinne historisch zunächst im Bereich religiöser Traditionen manifestiert. Dies hat nicht zuletzt mit dem ausgeprägten Wahrheitsanspruch zu tun, den religiöse Traditionen, insbesondere die monotheistischen Religionen, behaupten und durchzusetzen versuchen. Das Wahrheitsmonopol, das diese Traditionen für sich beanspruchen, ruft das Erfordernis einer Verknappung, einer strengen Selektion und sorgfältigen Einhegung jenes Textkorpus hervor, das als Träger und Vehikel des postulierten Anspruchs gelten darf. Von daher versteht man, dass sich hier die Operation der Grenzziehung und Ausgrenzung dessen, was nicht dazu gehören soll bzw. darf, mit besonderer Schärfe vollzieht.

Dass es zur Erhebung eines solchen exklusiven Geltungsanspruchs kommt, ist unterdessen in der Landschaft des frühen Christentums nicht von vornherein offenkundig. Die weitreichende Ausbreitung christlicher Vorstellungen im spätantiken römischen Reich, wie sie sich in den ersten beiden Jahrhunderten n. Chr. beobachten ließ, brachte ja zunächst eine heterogene und facettenreiche religiöse Textproduktion hervor, die sich in regionalen und

1 Karen L. King. „Mystery and Secrecy in *The Secret Revelation of John*“. *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature*. Hg. Christian H. Bull/Liv Lied/John D. Turner. Leiden/Boston: Brill, 2012. S. 61-86, hier S. 61.

kulturell variierende Spielarten auffächerte und eine Pluralisierung religiöser Auffassungen, Praktiken und Lehrmeinungen mit sich führte.² Diese Vielheit an Varianten und unterschiedlichen Akzentuierungen des christlich-religiösen Glaubens, der eine Vielfalt religiöser Texte korrespondierte, wurde erst durch die Konzilien des vierten (Nicäa 325, Konstantinopel 381) und fünften (Ephesos 431, Chalcedon 451) Jahrhunderts ein Ende gesetzt.³ Erst jetzt traf man autoritative Entscheidungen, die die bisherige Pluralität der Deutungen und Spielformen auf eine einheitliche Lehre reduzierten, der von nun an der Status des Dogmas zukommen sollte. Die Dogmatisierung des christlichen Glaubens geht dabei Hand in Hand mit der Verknappung der religiösen Textproduktion und der Etablierung eines Kanons, eines Inventars ‚gültiger‘ Texte, das von nun an durch eine klar gezogene Grenze von allem zweifelhaften und nicht offiziell attestierten Schrifttum unterschieden und getrennt sein soll. An diesem Punkt des historischen Prozesses wird das Problem der Apokryphen und deren Marginalisierung virulent. Apokryph sind von nun an jene Texte, die aus dem Ensemble der kanonischen Texte ausgeschlossen wurden und deren Exklusion durch die institutionelle Anerkennung und Beglaubigung des Kanons definitiv geworden ist. Der Ausdruck apokryph avanciert nun zu einem Kampfbegriff, der in seinem offiziellen Gebrauch nicht mehr nur darauf zielt, eine Äußerung oder einen Text als unsicher zu markieren, sondern diese(n) als falsch oder unwahr zu diskreditieren.

Dass es sich bei der Operation der Kanonisierung und dessen inversem Komplement, der Apokryphisierung, um einen Vorgang handelt, der historischen Kontingenzen unterliegt, lässt sich schon daran ersehen, dass die Entscheidung, was als kanonisch und was als apokryph gilt, in den verschiedenen christlichen Konfessionen unterschiedlich ausgefallen ist.⁴ So betrachtet man in der lutherischen Tradition jene Bücher des Alten Testaments als apokryph, die zwar in der Septuaginta überliefert und von dort in die Vulgata aufgenommen wurden, jedoch nicht Bestandteil der ursprünglichen Hebräischen Bibel waren (Buch Judit, Buch der Weisheit, Buch Tobit, Jesus Sirach, Buch Baruch, Brief des Jeremia, das erste und zweite Buch der Makkabäer, sowie Zusätze zum Buch Ester und Buch Daniel).⁵ In der katholischen Kirche (wie in der Ostkirche) hingegen

2 Vgl. James D. Gunn. *Unity and Diversity in the New Testament: An Inquiry into the Character of Earliest Christianity*. 2. Aufl. London: SCM Press, 1990.

3 Diese Beobachtung schließt freilich nicht aus, dass bereits von verschiedenen christlichen Richtungen des 2. und 3. Jahrhunderts (konkurrierende) Ansprüche auf kanonische Geltung erhoben wurden. Vgl. Barbara Aland. „Was heißt ‚Kanonisierung des Neuen Testaments‘? Eine Antwort für das zweite Jahrhundert.“ *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Eva-Marie Becker/Stefan Scholz. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012. S. 519-545.

4 Vgl. Hans-Josef Klauck. *Die apokryphe Bibel. Ein anderer Zugang zum frühen Christentum*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2008. S. 1.

5 Vgl. David Satran. „Apokryphen/Pseudepigraphen – Altes Testament“. *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 1. Tübingen: Mohr, 1998. Sp. 601-602. Vgl. auch den Beitrag von Beate Ego in diesem Band.

werden diese Texte als kanonische (bzw. deuterokanonische) Bücher des Alten Testaments aufgefasst.⁶ Nur das Gebet des Manasse gilt in allen drei genannten christlichen Kirchen als apokryph.

Man muss also, wie sich hier zeigt, den Bezugspunkt, von dem aus ein Text bzw. eine Äußerung als apokryph bezeichnet wird, stets mitbedenken. Der Gebrauch des Ausdrucks apokryph ist in hohem Maße standpunktabhängig und relational bestimmt. Zum einen variieren dessen Bedeutung und die damit verbundenen Wertungen je nach dem, ob es sich um eine Selbst- oder eine Fremdbezeichnung handelt. Zum anderen hängen Sinn und Referenz des Begriffs davon ab, vom Standpunkt welcher Tradition bzw. in Relation zu welchem Kanon er verwendet wird.

Dort, wo der Begriff als Kategorie der Ausgrenzung in Anschlag gebracht wird, lassen sich unterschiedliche Grade und Abstufungen der Marginalisierung bzw. Exklusion unterscheiden. Das Verdikt des Apokryphen muss nicht immer bzw. nicht notwendig den völligen Ausschluss aus dem Repertoire der als bewahrenswert geltenden Texte implizieren. So verbannte Luther, obgleich er einen restriktiven Kanon des Alten Testaments vertrat, die als apokryph eingestuften Texte nicht ganz, sondern gewährte ihnen immerhin einen Platz im Anhang seiner Bibelübersetzung. Den apokryphen Texten wird somit ungeachtet ihres außerkanonischen Status ein Existenzrecht innerhalb des Inventars der Tradition eingeräumt; sie werden gewissermaßen als Appendix zum Kanon mitgeführt und weiter tradiert.

Einen rigideren Ausschluss erfuhren unterdessen diejenigen Texte, die als Apokryphen zum Neuen Testament zu betrachten sind, beispielsweise die apokryphen Evangelien und diverse Apostel-Akten, die gnostischen Schriften aus der Sammlung von Nag Hammadi, der *Hirte des Hermas* oder die *Apokalypse Marias*. Diesen Texten und Textensembles wurde von sämtlichen christlichen Konfessionen eindeutig ein Ort außerhalb des Kanons und außerhalb der Bibel zugewiesen⁷; in keiner der christlichen Kirchen dürfen sie als Anhang oder wie immer geartete paratextuelle Zugabe zum Kanon erscheinen. Wir haben es hier mit einer eindeutigen Exklusion zu tun, einem Ausschluss, der diese Texte nicht nur als unsicher und zweifelhaft ausweist, sondern sie überdies mit dem Stigma des Häretischen versieht. An der Überlieferungsgeschichte dieser Texte und Textgruppen lässt sich mithin ein weiteres Merkmal apokrypher Textbestände nachvollziehen: deren tiefgreifende Fragilität und Exponiertheit. Wir haben es mit Texten zu tun, die der ständigen Bedrohung durch Verlust, Vergessen- oder Zerstörtwerden ausgesetzt sind. Diesen Status einer zutiefst prekären Existenz teilen die Apokryphen der biblischen Tradition mit den heterodoxen und klandestinen Schriften der europäischen Aufklärung, die durch

6 Vgl. Klauck. *Die apokryphe Bibel* (wie Anm. 4). S. 1.

7 Vgl. *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*. Hg. Wilhelm Schneemelcher. Bd. I: Evangelien. 6. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990, sowie ders. *Zwischen Apokalyptik und Gnosis. Untersuchungen zu gnostischen Apokalypsen aus Nag Hammadi*. Bonn: Borengässer, 2006. S. 1-2, S. 13-14.

ihren freidenkerischen Impetus und ihre philosophische Radikalität mitunter ein Dasein im literarischen Untergrund fristeten.⁸

In diskurs- und machtgeschichtlicher Hinsicht lässt sich Apokryphisierung mithin als ein Sprechakt bzw. Schriftakt⁹ charakterisieren, der im Rahmen der Institution (in unserem Fall der frühchristlichen Kirche) ausgeführt wird und der dem fraglichen Text einen Ort an den Rändern oder außerhalb der von jener Institution autorisierten Text- und Wissensbestände zuweist. Neben dieser institutionellen Dimension sind als weitere konstitutive Bedingungen des hier erörterten Vorgangs der Traditionsbildung, d. h. der Aufteilung der Überlieferung in kanonische und apokryphe Texte, auch materielle und mediengeschichtliche Aspekte in Rechnung zu stellen. Denn die Figur des biblischen Kanons, die durch die kirchlichen Selektionen ins Werk gesetzt wird, bezieht ihre Wirkungsmacht und Durchsetzungskraft nicht zuletzt aus dem Medium des Kodex (als Vorform des Buchs), das seit dem ersten Jahrhundert n. Chr. gebräuchlich war und nach und nach die ältere Papyrusrolle ersetzte.¹⁰ Das Aufkommen des Kodex eröffnet die Möglichkeit, eine Sammlung von auf Papyri verzeichneten Einzelschriften in einem einzigen Trägermedium, unter dem Einband eines Kodex, zusammenzufassen. Hier zeichnet sich eine Operation der Schließung des Kanons ab, die durch die Form des Kodex ermöglicht bzw. manifest wird.¹¹ Denn während eine Sammlung von Papyrusrollen grundsätzlich durch weitere Schriften ergänzt und erweitert werden kann, also ihrer Form nach eine offene Liste darstellt, präsentiert sich die Bibel in Gestalt des Kodex als geschlossene Form, als ein Inventar von Texten, das fixiert und abgeschlossen ist. Dieser Medienwechsel von der Schriftrolle zum Kodex, der die Kanonisierung der biblischen Texte vorantreibt, findet auch in der Wahl des Namens Bibel einen interessanten Niederschlag, dessen wortgeschichtliche Herkunft auf einem aufschlussreichen Missverständnis beruht. Der altgriechische Ausdruck βιβλία (biblía), der seiner grammatischen Form nach als Plural zu lesen ist und eine Sammlung von Schriftrollen bezeichnet¹², wurde fälschlich als Singular aufgefasst und schien sich daher als Namensgeber für die neue, im synthetisierenden und einheitsstiftenden Format des Kodex ins Werk gesetzte Bibel anzubieten. Kanonisierung

8 Vgl. die grundlegende Studie von Martin Mulrow. *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 44-57.

9 Zum Begriff des Schriftakts vgl. Tobias Frese/Wilfried E. Keil. „Schriftakte/ Bildakte“. *Materielle Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (= Materiale Textkulturen 1). Hg. Michael R. Ott, Rebecca Sauer und Thomas Meier. Berlin/Boston/München: de Gruyter, 2015. S. 633-638.

10 Vgl. Guglielmo Cavallo. „Vom Volumen zum Kodex: Lesen in der römischen Welt“. *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Hg. Roger Chartier/ Guglielmo Cavallo. Frankfurt am Main: Campus, 1999. S. 97-134.

11 Vgl. Hans Reinhard Seelinger. „Buchrolle, Codex, Kanon“. *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion* (wie Anm. 3). S. 547-571, hier S. 562-564.

12 Vgl. Jochen Hörisch. „Was sind und wie funktionieren Leitmedien?“. *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog*. Hg. Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke, Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 155-166, hier S. 160.

vollzieht sich hier also als eine Operation, die durch das Medium des Kodex unterstützt, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht wird. Diskursgeschichtliche und institutionengeschichtliche Mechanismen sind somit aufs Engste verknüpft mit mediengeschichtlichen Bedingungen, sie greifen ineinander und bilden zusammengenommen jenes Dispositiv, von dem ausgehend sich der biblische Kanon formiert und den *take-off* seiner nachhaltigen abendländischen Wirkungsgeschichte bezieht.

Was macht nun, so könnte man fragen, den oben skizzierten prominenten Fall der biblischen Apokryphik für eine literaturwissenschaftliche Analyse interessant?

Man kann, so die hier vorgeschlagene These, die Entstehung und Textgeschichte der biblischen Schriften als Paradigma einer Kanonbildung begreifen, das sich in einigen wichtigen Hinsichten auch auf literarische Kanonisierungsprozesse übertragen bzw. in diesen wiedererkennen lässt. Als Grundfigur der biblischen Kanonbildung lässt sich festhalten, dass diese im Zuge ihrer Formierung zugleich ein Umfeld apokrypher Texte hervorbringt, die als komplementäres Gegenstück des sich etablierenden Kanons fungieren. Diese Figur einer parallelen und zugleich disjunktiven Herausbildung von Kanon und Apokryphik stellt, so ist zu vermuten, ein Muster bereit, das vielfach auch die Genese von säkularen literarischen Werken und Kanones charakterisiert. Wie in der Karriere der Bibel sind auch in der Geschichte der Edition literarischer Texte Operationen der Zuschreibung am Werk, die darüber entscheiden, ob ein Text in ein Werk, eine literarische Reihe oder einen Kanon aufgenommen oder aus diesem ausgeschlossen wird. Auch hier haben wir es bisweilen mit Verfahren der Attribuierung zu tun, die zweifelhafte und unsichere Textzeugnisse von solchen zu unterscheiden beanspruchen, die als authentisch und gültig anzusehen sind.

Einen eindrucksvollen literarischen Testfall, an dem sich eine dem biblischen Paradigma vergleichbare markante Profilierung eines autoritativen Textkorpus beobachten lässt, bietet das Œuvre William Shakespeares. Der *Shakespeare Canon* ist insofern bemerkenswert, als sich im Vollzug von dessen Entstehung und Etablierung jenes Muster einer Disjunktion und asymmetrischen Entgegensetzung von kanonischen und nicht-kanonischen Texten wiederfinden lässt, das wir aus der biblischen Textgeschichte kennen. Dabei ist es kein Zufall, dass diejenigen Texte, die als zweifelhaft gelten und nicht in das Ensemble der Shakespeare'schen Werke Eingang finden, mit dem gleichen Begriff belegt werden wie ihre biblischen Analoga – dem der Apokryphen. Dieser Terminologie bedient sich jedenfalls der Shakespeare-Philologe Charles F. Tucker Brooke, der in seiner historisch-kritischen Edition aus dem Jahr 1908 die zuvor als „doubtful plays“ oder „dubious plays“ gehandelten Dramen unter dem Titel *Shakespeare Apocrypha* präsentierte.¹³

Um den Stellenwert der mit dem Namen *Shakespeare Apocrypha* belegten Dramen einschätzen zu können, ist es nützlich, sich Aufkommen und

13 Charles F. Tucker Brooke (Hg.). *The Shakespeare Apocrypha: Being a collection of fourteen plays which have been ascribed to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1908.

Werdegang dieser Stücke im Kontext der Editions-geschichte der Werke Shakespeares zu vergegenwärtigen.¹⁴ Während die erste Ausgabe gesammelter Werke Shakespeares, der First Folio von 1623, der von Shakespeares Schauspielerkollegen John Heminges und Henry Condell herausgegeben wurde, ein Inventar aufstellte, das im Wesentlichen jene Texte versammelte, die bis heute als kanonische Werke Shakespeares gelten, gab es im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert, in der Periode von 1664 bis 1733, Shakespeare-Ausgaben, die eine größere Anzahl an dramatischen Werken präsentierten. So überraschte schon der Third Folio, also die dritte Folio-Ausgabe, die in der Nachfolge des First Folio erschien, in der zweiten Auflage von 1664, die Leser mit einer angereicherten Fassung, die dem Repertoire des First Folio sieben weitere Stücke hinzufügte: *Pericles, Prince of Tyre*, *Lochrine*, *The London Prodigal*, *The Puritan*, *Sir John Oldcastle*, *Thomas Lord Cromwell*, und *A Yorkshire Tragedy*. Nur eines der Stücke dieser Reihe wird dem heutigen Leser vertraut sein: *Pericles, Prince of Tyre*. Es ist das einzige der genannten Dramen, dem der Sprung in die modernen Werkausgaben und damit der Eintritt in den Shakespeare-Kanon gelungen ist. Den übrigen Kandidaten blieb dieser Eingang verwehrt.

Wie kommt es überhaupt zu dieser Erweiterung? Haben wir es schlicht mit Fälschungen zu tun, die ein auf größtmöglichen Umsatz bedachter Verleger, in diesem Fall Philip Cherwinde, in die Ausgabe eingeschmuggelt hat?

Ganz so einfach stehen die Dinge nicht. Vielmehr kursierte schon zu Lebzeiten Shakespeares eine ganze Reihe von Drucken dramatischer Werke im Quarto-Format, die auf dem Titelblatt den Namen William Shakespeare oder zumindest die Initialen W.S. ausstellten.¹⁵ Zu diesen Dramen gehörte neben den in der Third Folio verzeichneten Texten z.B. *The two noble Kinsmen*, ein Stück, für das von einigen Forschern der Gegenwart eine Autorschaft oder Co-Autorschaft Shakespeares angenommen wird. Weitere Dramen wurden Shakespeare in Bücherkatalogen oder in Äußerungen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfahren zugeschrieben: *Sir Thomas Moore*, *Edward III*, *The Birth of Merlin*, *Cardenio*, *Arden of Faversham*, *The Merry Devil of Edmonton*, *The Second Maiden's Tragedy*.

Doch damit nicht genug. Die Zahl der Bühnenstücke, die als mögliche Kandidaten von ‚Shakespeare Apocrypha‘ auftauchen, erhöht sich noch im Laufe des 18. Jahrhunderts, als Bibliothekare, Antiquare und Editoren in weiteren Stücken mit bislang ungeklärtem Status die Handschrift Shakespeares zu erkennen glaubten. Folgt man Christa Jansohn, beläuft sich die Zahl der Werke, die zu verschiedenen Zeiten Shakespeare zugeschrieben worden sind, insgesamt auf

14 Der nachstehende skizzenhafte Abriss des Werdegangs der apokryphen Dramen folgt den einschlägigen Darstellungen von Peter Kirwan und Christa Jahnson. Siehe Peter Kirwan. *Shakespeare and the Idea of Apocrypha: Negotiating the Boundaries of the Dramatic Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, und Christa Jahnson. *Zweifelhafte Shakespeare. Zu den Shakespeare-Apokryphen und ihrer Rezeption von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert*. Münster: Lit-Verlag, 2000.

15 Vgl. Jahnson. *Zweifelhafte Shakespeare* (wie Anm. 14), S. 11-12.

die beachtliche Zahl von ca. 75 Titeln.¹⁶ Zwar fanden keineswegs alle diese Titel Eingang in die Werkausgaben des 17. und 18. Jahrhunderts, aber die im dritten Folio vorgelegte erweiterte Version blieb für die nächsten 60 Jahre das Modell für die Ausgaben der Werke Shakespeares.¹⁷ So folgte Nicholas Rowe in seiner Gesamtausgabe von 1709 stillschweigend diesem Muster und druckte erneut die von Chetwinde ausgewählten 43 Stücke ab. Auch der Leser der 1728 erschienenen, von Alexander Pope gemeinsam mit dem Verleger Jacob Tonson betreuten Gesamtausgabe konnte noch, wie beim Third Folio, von einer Sammlung von 43 Dramen profitieren. Diese Entscheidung ist allerdings vermutlich mehr dem Verleger als Pope zuzuschreiben, da Pope in seinen publizistischen Äußerungen als Gegner des erweiterten Kanons auftrat; er war einer der ersten Wortführer, die entschieden für eine Begrenzung des Shakespeare'schen Œuvres plädierten.¹⁸ Dennoch setzte sich in der Ausgabe von 1728 offenbar noch das verlegerische Argument durch. So war es paradoxerweise, ja ironischerweise die von Popes Gegner Lewis Theobald betreute Werkausgabe von 1733, die mit der Konvention der Sammlung von 43 Stücken brach und zu der restringierten Fassung des First Folio zurückkehrte.¹⁹ Damit verschwanden die sieben zusätzlichen Dramen vorerst von der Bildfläche, sie waren dem Lese- und Theaterpublikum des weiteren 18. Jahrhunderts vorerst nicht mehr zugänglich.

Unterdessen tauchen diese Dramen gegen Ende des Jahrhunderts dann doch wieder auf, nämlich in der Ausgabe von Edmond Malone von 1778.²⁰ Allerdings weist Malone zugleich auf den fragwürdigen Status dieser Stücke hin und mustert sie aus der Reihe der übrigen Werke aus, um sie in einen Supplementband zu verbannen. Aber immerhin gewährt er ihnen ein – wenn auch eingeschränktes – Existenzrecht im Rahmen der Werkausgabe. In den folgenden Jahrzehnten, im Zeichen einer rigideren, mehr und mehr wissenschaftlich aufgerüsteten Philologie, verschwinden jene Dramen dann wieder aus den Ausgaben, bevor sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein kurzes Comeback auf dem Buchmarkt erfahren. Sie erscheinen nun separat in großformatigen Folio-Ausgaben unter dem Titel *Doubtful Shakespeare* wie etwa in der von Henry Tyrell besorgten Ausgabe von 1853.²¹ Das Moment der Unsicherheit und des Zweifels, das hier durch das Attribut ‚doubtful‘ suggeriert wird und das zu einer Wiederaufnahme des Falls der zweifelhaften Stücke einzuladen scheint, wird jedoch schon bald zurückgenommen und in das Stigma eindeutiger Unechtheit umgemünzt, durch die sich nun fest etablierende Shakespeare-Philologie, die sich als exakte und eindeutige Wissenschaft positioniert. Für diese Richtung einer erneuten Begrenzung und Festlegung des Shakespeare-Kanons steht der bereits genannte Philologe Charles F. Tucker Brooke, der eine philologische Neuedition der

16 Vgl. ebd. S. 11.

17 Vgl. Kirwan. *Shakespeare and the Idea of Apocrypha* (wie Anm. 14). S. 20-28. Siehe dort auch zum Folgenden.

18 Vgl. ebd. S. 29-30.

19 Vgl. ebd. S. 31.

20 Vgl. Jahnson. *Zweifelhafter Shakespeare* (wie Anm. 14). S. 15.

21 Vgl. Kirwan. *Shakespeare and the Idea of Apocrypha* (wie Anm. 14). S. 60-61.

fraglichen Dramen vornimmt. Brooke interessierte sich offenkundig für diese Texte und hielt sie eines genaueren Studiums wert, zugleich aber verwandelt er den vorangehenden Status des Zweifelhafte[n] in Gewissheit, indem er den ‚doubtful Shakespeare‘ in den nunmehr als unecht verifizierten ummünzt.²² Damit aber ist die Akte der ‚apocryphal plays‘ vorerst geschlossen und die Shakespeare-Philologie des 20. Jahrhunderts wird sich (von wenigen Ausnahmen abgesehen) nicht weiter damit befassen.

Scheinen also die frühen Verleger und Editoren der Werke Shakespeares von Chetwinde bis Tonson noch dem Grundsatz „more Shakespeare – better Shakespeare“ zu folgen²³, setzt eine an klassizistischen Standards orientierte Literaturpolitik und später eine an wissenschaftlichen Standards der Eindeutigkeit orientierte Philologie dieser Freizügigkeit ein jähes Ende, indem sie Verfahren der Selektion und Begrenzung in Anschlag bringt, die dann zu einer merklichen Verknappung des Shakespeare-Kanons führen. Die modernen Shakespeare-Werkausgaben, wie wir sie heute kennen, sind also ärmer und dünner geworden, in Folge eines strengeren Reinigungs- und Selektionsprozesses, dem sich die philologische Arbeit am Shakespeare-Kanon seitdem unterworfen sieht.

Im Falle der Editions- und Rezeptionsgeschichte des Œuvre Shakespeares lässt sich also genau jene Aufteilung in zwei distinkte, einander entgegengesetzte Textkorpora, ein kanonisches und ein apokryphes, beobachten, die auch den Prozess der biblischen Kanonisierung kennzeichnet. Zwar wird man ohne Weiteres zugestehen, dass das Verfahren der Ausmusterung der apokryphen Dramen aus dem Werk Shakespeares in philologischer Hinsicht sicher nicht unberechtigt ist, doch in der Schroffheit der Opposition, die sich als strenge Alternative von ‚entweder kanonisch oder apokryph‘ präsentiert und die in der Auslegungstradition nicht selten die Form eines ethischen Imperativs annimmt, artikuliert sich ein weiterreichender, wohl nicht allein dem Streben nach philologischer Korrektheit sich verdankender Impetus der Grenzziehung und Reinigung. Wie Peter Kirwan eingängig argumentiert, macht sich in der säuberlichen Trennung von authentischen und nicht-authentischen Dramen eine Sorge um die „sanctity of canon“ bemerkbar²⁴, deren Affinität zur religiösen Sorge um die Wahrung der Integrität und Wahrheit der ‚Heiligen Schrift‘ nicht zufällig ist. Die philologische Arbeit am Kanon des englischen Dramatikers nimmt hier also einen gleichsam religiösen Habitus an, der mit einem entsprechenden, dem theologischen vergleichbaren rigiden Wahrheitsanspruch korreliert ist. In genauer Analogie zur biblischen, insbesondere neutestamentlichen Apokryphik ist auch die Feststellung bzw. Entscheidung, die einen Text als dem Werk nicht zugehörig identifiziert, keine wertneutrale Operation. Vielmehr geht sie zumeist mit einer negativen Wertung einher, einem Verdikt, das den fraglichen Texten den Makel des Unwahren und Häretischen zuschreibt. In den Worten Peter Kirwans²⁵: „Excluded‘, ‚hidden‘, ‚uninspired‘ – these words are similarly evoked in the use

22 Vgl. ebd. S. 67-68.

23 Ebd. S. 23.

24 Ebd. S. 2.

25 Ebd. S. 4.

of the word ‚Apocrypha‘ to describe Shakespeare’s disputed works, creating a category that casts the plays as somehow blasphemous.“ Die hier diagnostizierte Geste der Herabsetzung und Verwerfung bewirkt nicht nur eine Prekarisierung der fragwürdigen Stücke, sondern betont in Eins damit den abgesonderten, ‚reinen‘ Status des kanonischen Werks. Indem sie Shakespeare und sein Werk in die abgehobene Sphäre einer gleichsam sakralen Kanonizität erhebt, macht sie ihn zum Solitär, der von jeglichem Verkehr mit den profanen Dingen, mit den historischen Gegebenheiten des Dramas und Theaters seiner Zeit losgelöst ist. Die Figur sublimer Vereinzelung, die hier evoziert wird, beruht freilich, wie Kirwan zu Recht bemerkt, auf einer problematischen Abstraktion, die die vielfältigen Verflechtungen der Shakespeare’schen Dramen mit der Welt des elisabethanischen und jakobäischen Theaters und deren institutionellen, dramaturgischen und medienästhetischen Konventionen und Praktiken übersieht.²⁶ Nimmt man diese Verflechtungen ernst, präsentieren sich die etablierten Werke Shakespeares als Teil eines „network of agency“²⁷, das jene Werke mit der dramatischen Produktion der Zeit und das heißt auch: mit den apokryphen Stücken verbindet. Bezeichnend für diese kollektiven Verflechtungen, die sich durch die Agentur des frühneuzeitlichen Theaters ins Werk setzen, ist die verbreitete Konvention kollaborativer Autorschaft²⁸, an der auch Shakespeare partizipierte. Die Praxis kollaborativen Schreibens bezeichnet indessen eine Operation, die die Idee einer scharfen Grenzlinie von Kanon und Apokryphik infrage stellt. Von der Außenseite, d. h. von der Seite der Apokryphen aus betrachtet, relativiert sich diese Grenze, wenn man bedenkt, dass Shakespeare, den Kenntnissen der neueren Forschung zufolge, immerhin an zwei apokryphen Dramen, *Edward III.* und *Sir Thomas More*, als Ko-Autor mitgewirkt hat. Doch auch von der Innenseite des Werks aus erfährt die Delimitation des Kanons durch die Praxis der kollaborativen Autorschaft eine Problematisierung: Stellt man in Rechnung, dass John Fletcher an *Henry VIII.* und Thomas Middleton an den Hexenszenen in *Macbeth* mitgewirkt haben²⁹, also an Stücken, die als kanonische Werke Shakespeares gelten, dann droht die Eindeutigkeit der Grenze des Shakespeare-Kanons auch von dieser Seite her zu verwischen. Was durch diese Beobachtungen infrage gestellt wird, ist die Kategorie des Autors als singulärer Instanz, die in literarischen Kanonisierungsprozessen konventionsgemäß als Sortierungsprinzip und Basis für die Etablierung des Werks fungiert. Eine kritische Sichtung der mit den *Shakespeare Apocrypha* verbundenen Probleme lässt somit den Konstruktcharakter des Autorkonzepts, dessen bis zu einem gewissen Grad arbiträren, konventionellen Status schlaglichtartig sichtbar werden.

Begriff und Phänomen der Apokryphik stellen also zusammengefasst in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft dar. Sie regen dazu an, die literarischen Gegenstände

26 Vgl. ebd. S. 73-74.

27 Ebd. S. 184.

28 Vgl. *William Shakespeare and Others: Collaborative Plays*. Hg. Jonathan Bate/Eric Rasmussen. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

29 Vgl. Kirwan. *Shakespeare and the Idea of Apocrypha* (wie Anm. 14). S. 184.

nicht als gegebene Entitäten hinzunehmen, sondern sich für die Mechanismen und Verfahrensweisen zu interessieren, die im Prozess ihres Aufkommens, in der Formierung von Texten und Textensembles wirksam sind. Eine Betrachtungsweise, die jene Prozesse kritisch in den Blick nimmt, wird dazu angetan sein, die Unterscheidung von kanonischen und apokryphen bzw. anerkannten und randständigen Werken als eine historisch bedingte und damit kontingente Operation zu begreifen und so womöglich dazu gelangen, diese Unterscheidung schließlich selbst infrage zu stellen. Dabei ist die Hinterfragung und, womöglich, Inversion der hergebrachten asymmetrischen Opposition von Kanonischem und Apokryphem keineswegs ein Privileg des Literaturwissenschaftlers. Vielmehr lassen sich mitunter schon in einer weiteren kulturellen Rezeption Tendenzen einer Umbesetzung jener Unterscheidung beobachten. In diesem Kontext symptomatisch ist etwa die erstaunliche Popularität, die einige apokryphe Evangelien, insbesondere das Judas-Evangelium, seit ihrer Publikation im Web erfahren haben und die der Bibelphilologe Hans-Josef Klauck bündig kommentiert³⁰: „Hier tauschen ‚kanonisch‘ und ‚apokryph‘ fast ihre Plätze, und das, wie selbst manche Forscher meinen, ganz zu Recht.“ Auch in der englischsprachigen Theaterpraxis hat man in jüngerer Zeit damit begonnen, apokryphe Dramen wieder zu entdecken und auf die Bühne zu bringen: Im Jahr 2005 überraschte die Royal Shakespeare Company durch eine Aufführung von *Sir Thomas More* im Swan Theatre; 2014 inszenierte sie auf der gleichen Bühne *Arden of Feversham*. Parallel dazu scheint sich auch in der editorischen Praxis der großen Verlagshäuser eine Akzentverschiebung abzuzeichnen; gehört es doch neuerlich zum guten Ton in Editionsprojekten Shakespearescher Werke zumindest das ein oder andere apokryphe Stück in die Reihe der zu edierenden Dramen mit aufzunehmen und die präsentierte Ausgabe so mit dem Reiz des Neuen und Unkonventionellen zu versehen.³¹

Das Konzept des Apokryphen, wie wir es hier verstehen wollen, beschränkt sich unterdessen nicht auf jene markanten Fälle, in denen, wie im Falle der Bibel oder des Shakespeare Canon eine apokryphe Textgruppe als kontrastives Gegenstück zu einem spezifischen Kanon erscheint. In einem weiteren Sinne verweist der Begriff des Apokryphen ebenso auf marginale, wenig bekannte oder verdrängte Texte und Wissensbestände, die sich am Rande einer großen Tradition oder im literarischen Untergrund bewegen. Solche Texte, die oft gar nicht explizit als ‚apokryph‘ bezeichnet werden, teilen mit den Apokryphen im engeren Sinne den Status der Randständigkeit sowie den prekären, vom Vergessen oder Verschwinden bedrohten Modus ihrer Existenz.

Apokryphe Texte verdienen unterdessen nicht nur unter machtgeschichtlichen und diskurspolitischen Gesichtspunkten nähere Aufmerksamkeit; sie

30 Klauck. *Die apokryphe Bibel* (wie Anm. 4). S. 8.

31 Ein besonders markantes und aufsehenerregendes Beispiel bietet die Aufnahme von *Double Falsehood* in die Third Edition des Arden Shakespeare von 2010. Dabei handelt es sich um ein von Lewis Theobald im Jahr 1727 publiziertes Stück, das dieser als Adaptation des Shakespeare zugeschriebenen (heute verlorenen) Dramas *Cardenio* präsentierte.

werfen überdies die Frage auf, inwiefern sie spezifische rhetorische und literarische Merkmale und Verfahrensweisen erkennen lassen, die ihnen eine unterschwellige Wirksamkeit an den Rändern des Mainstreams einer Kultur oder Tradition ermöglichen. Schon die biblischen Apokryphen des Neuen Testaments können hierzu einen ersten Hinweis geben, insofern sich einige von ihnen in Formen und Genres ausdrücken, die sich *ex post*, von einem späteren Standpunkt der historischen Entwicklung aus betrachtet, als spezifisch literarische bzw. fiktionale Formen erweisen.³² So stellen neben Evangelien und Apokalypsen vor allem Briefe, Dialoge und Romane beliebte Gattungen der Apokryphik dar. Das Experimentieren mit literarischen Formen und Darstellungsweisen, das Ausloten ihrer Möglichkeiten und Grenzen, scheint ein charakteristischer Zug apokrypher Texte zu sein.

Die im Rahmen des Themenschwerpunkts der vorliegenden Ausgabe des Jahrbuchs versammelten Beiträge versuchen, anhand von exemplarischen Fallstudien die spezifische Disposition und besondere diskurs- und literaturgeschichtliche Stellung apokrypher Texte auszuloten.

In ihrem Beitrag *Ester vor dem König Ahasverosch* erörtert Beate Ego die Bedeutung der griechischen Zusätze zur althebräischen Esther-Erzählung (also jener Passagen, die in der Septuaginta, nicht aber in der Hebräischen Bibel überliefert sind) im Kontext der historischen Situation des jüdisch-hellenistischen Kulturkontakts. Als charakteristisch für die griechischen Passagen lässt sich dabei ein eigener, von der hebräischen Fassung verschiedener Stil erkennen, der auf eine nuancierte Ausgestaltung der Emotionen zielt und Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Protagonistin erlaubt. Die apokryphe Erweiterung der Erzählung geht hier also einher mit einer Adaptation literarisch-fiktionaler Darstellungsformen, wobei wohl insbesondere der griechische Roman und die griechische Tragödie als Vorlagen gewirkt haben.

Auch der zweite Beitrag des Schwerpunkts gilt einem antiken Text, der eine religiöse Thematik in Rekurs auf Techniken und Darstellungsmodi der griechisch-hellenistischen Literatur behandelt. Dabei kann Lukians Periegese *Die Syrische Göttin*, die Peter von Möllendorff vorstellt, in doppelter Hinsicht als apokryph gelten: Zunächst nimmt der Text insofern eine marginale Position am Rande einer dominierenden Kultur ein, als sein Verfasser Lukian, aus der syrischen Provinz stammend, durch eine periphere Stellung gegenüber dem römischen Imperium charakterisiert ist. Darüber hinaus wirft Lukians Darstellung auch einen gewissermaßen apokryphen Blick auf die syrische Religion, da deren Wahrnehmung durch die griechische Perspektive überformt und so ein Stück weit in die Distanz gerückt wird.

Dass die Konstellation und Problematik apokrypher Texte und Überlieferungen über die Antike hinaus fortwirkt und in der neuzeitlichen und modernen Literatur neue Relevanz gewinnt, veranschaulichen die Beiträge von

32 Vgl. Susanne Luther und Jörg Röder. „Der neutestamentliche Kanon und die neutestamentliche apokryphe Literatur“. *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion* (wie Anm. 3). S. 469-501, hier S. 477.

Knut-Martin Stünkel und Annette Simonis. Knut-Martin Stünkel diskutiert die Frage nach dem Stellenwert des Apokryphen im Kontext einer spezifischen Autorenpoetik, im Blick auf das Œuvre Johann Georg Hamanns und dessen literarische Verfahren und Schreibpraktiken. Das Apokryphe erweist sich dabei als integrales Moment eines Paradoxons, insofern das Plädoyer für das Randständige, Dunkle und Verborgene sich bei Hamann eng verbindet mit einem kommunikativen Impetus, einem Streben nach literarischer und publizistischer Öffentlichkeit. Die Figur des Apokryphen markiert hier ein literarisches Programm, das im herkömmlichen aufklärerischen Diskurs eine Reflexion auf jene Momente zur Geltung bringt, die für gewöhnlich aus diesem verdrängt oder ausgeschlossen sind, das Dunkle und Rätselhafte ebenso wie das Körperliche und Unbewusste.

Auf einem ähnlich paradoxen Einsatz beruht auch die Wendung zum Apokryphen, die der moderne spanische Dichter Antonio Machado in seiner 1926 erschienenen Sammlung *Un cancionero apócrifo* vollzieht. Indem er vorgibt, in diesem Band die Lyrik, Essays und Dialoge eines unbekanntens Autors, Abel Martin, herauszugeben, die wiederum nur in der Kompilation eines anderen Herausgebers und Redaktors, Juan de Mairena, überliefert sei, rückt Machado die vorgelegten Texte gleichsam in eine doppelte Distanz und schreibt ihnen so auf eindringliche Weise den Status des Verborgenen und Vergessenen zu. Diese im Modus der doppelten Herausgeberfiktion artikulierte Geste der Apokryphisierung des eigenen Textes steht freilich in einem produktiven Spannungsverhältnis zur Veröffentlichung im publizistischen Medium der Zeitschrift sowie der angenommenen Rolle des Herausgebers, in der Machado an das Publikum herantritt. Hier zeigt sich eine eigentümliche Ambivalenz im modernen Umgang mit dem Apokryphen, der zwischen Verbergen und Enthüllen, Selbstmarginalisierung und Suche nach Aufnahme in eine kanonische Tradition schwankt.

Die folgenden Untersuchungen versuchen also, anhand exemplarischer Fallstudien, den prekären und zugleich paradoxen Status historischer und moderner Apokryphik näher zu beleuchten und so einen Vorstoß in ein noch offenes Forschungsfeld zwischen Religion, Literatur und kulturellem Diskurs zu unternehmen.

Beate Ego

„Ester vor dem König Ahasverosch“ (LXX Est C 12-30; D 1-16)

Eine Passage aus den alttestamentlichen Apokryphen im Kontext des jüdisch-hellenistischen Kulturkontakts

Unter dem Terminus „Apokryphen“ versteht man in der alttestamentlichen protestantischen Wissenschaft jene biblischen Bücher, die in der griechischen Übersetzung der Hebräischen Bibel, der sog. Septuaginta, bzw. der lateinischen Übersetzung, der Vulgata, zu finden sind, jedoch nicht im Kanon der Hebräischen Bibel. In der Septuaginta sind dies die vier Makkabäerbücher, das 3. Esrabuch, Jesus Sirach, die Weisheit Salomos, die Psalmen Salomos, Tobit, Judit, Baruch, der Brief Jeremias und Baruch sowie die Zusätze zu Daniel und zu Ester.¹ Wie alt dieser Kanon ist und ob er bereits auf einen jüdischen Kanon zurückgeht, ist eine offene Frage der Forschung²; in jedem Fall gehören diese Schriften der Septuaginta bis heute zum Kanon der Ostkirche. Im Westen dagegen setzte sich der etwas weniger umfangreiche Kanon der Vulgata durch, in dem das 3. und 4. Makkabäerbuch und das 3. Esrabuch fehlen.³ Da diese Texte nicht auf Hebräisch überliefert wurden⁴ und auch nicht Bestandteil der jüdischen Bibel sind, haben die Reformatoren, die unter dem Einfluss des Humanismus mit seinem Leitgedanken „ad Fontes“, der Hinwendung zu den Quellen, standen, diese aus ihrem Kanon ausgeschieden. Intellektueller Vorreiter dieses

1 So nach dem Inhaltsverzeichnis von *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Hg. Alfred Rahlfs. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1979.

2 Martin Hengel. „Die Septuaginta als ‚christliche Schriftensammlung‘, ihre Vorgeschichte und das Problem ihres Kanons“. *Die Septuaginta zwischen Judentum und Christentum*. Hg. Martin Hengel/Anna M. Schwemer (WUNT I/72). Tübingen: J. C. B. Mohr, 1994. S. 182-284, hier: 274.

3 So nach dem Inhaltsverzeichnis von *Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem*. Hg. Bonifatius Fischer u. a. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983. Als grundlegende Literatur zu den Apokryphen s. Otto Kaiser. *Die alttestamentlichen Apokryphen. Eine Einleitung in Grundzügen*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2000; David A. DeSilva. *Introducing the Apocrypha. Message, Context, and Significance*. Grand Rapids, Mich.: Baker Academic, 2002, sowie die einzelnen Bände der Reihe „Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit“ (JSRZ).

4 Ein Teil der Apokryphen wurde in griechischer Sprache verfasst (so z. B. 2Makk; Zusätze zu Daniel); andere wiederum sind Übersetzungen und gehen auf einen hebräischen Text zurück (so Sir; 1Makk). Tobit hat wohl ein aramäisches Original. Zu diesen Texten ist allerdings zu bemerken, dass das Wissen um die Existenz dieser Vorlagen relativ jung ist. Fragmente zu Jesus Sirach wurden am Ende des 19. Jhs. in der Kairoer Geniza und in der Mitte des 20. Jh. in den Höhlen vom Toten Meer entdeckt („Qumran“); dort fand man auch aramäische und hebräische Fragmente zu Tobit. Im Falle von 1Makk kann man auf die Existenz einer hebräischen Vorlage nur aufgrund des griechischen Sprachstils schließen; konkrete Texte bzw. Textfragmente liegen nicht vor.

Entschlusses war der Reformator Andreas Bodenstein, auch Karlstadt genannt (1486-1541). Für ihn ist der jüdische Kanon das entscheidende Kriterium dafür, ob ein Buch als kanonisch oder nicht-kanonisch zu betrachten ist, ist es doch dieser, der den größten gemeinsamen Nenner darstellt und von allen anerkannt wird. Alles andere, wie die kirchliche Praxis oder die Bekanntheit des Verfassers, sei – so Karlstadt – dagegen als sekundär zu erachten. Da jedoch auch die Apokryphen wertvolle Wahrheiten enthalten, dürfe man diese nicht verachten; ihre Autorität komme aber nicht aus ihnen selbst, sondern vielmehr daher, dass diese Wahrheiten auch in den kanonischen Schriften zu finden seien.⁵

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Martin Luther keine eigene theoretische Schrift zur Kanonfrage vorgelegt hat. Er zieht vielmehr die praktische Konsequenz aus dieser Bewertung der Quellen und ordnet die biblischen Bücher nun in seiner Bibel von 1534 neu an. Waren die einzelnen von ihm als apokryph bezeichneten Bücher bislang in die Abfolge der anderen biblischen Bücher an inhaltlich passender Stelle integriert, so werden sie nun aus dieser Reihung herausgenommen und zwischen die Bücher des Alten und die des Neuen Testaments gestellt. Sie bekommen den Namen „Apokryphen“, die – so Luther – zwar „gut und nützlich zu lesen“, aber dennoch „nicht der Heiligen Schrift gleich“ sind.⁶ Im Gegenzug zu dieser Entscheidung der Reformatoren hat die katholische Kirche auf dem Konzil zu Trient (1546) die Kanonizität der apokryphen Schriften der Vulgata bestätigt und diese als „deuterokanonisch“ bezeichnet.⁷ Diese Entwicklung findet ihren Niederschlag in den verschiedenen Bibelausgaben: So existieren bis heute zweierlei protestantische Bibelausgaben: eine ohne die Apokryphen und eine andere, in der die apokryphen Schriften als gesonderter Teil zwischen Altem und Neuem Testament stehen. In den katholischen Bibelausgaben sind die sog. Deuterokanonen dagegen nicht separiert, sondern in die Abfolge der anderen biblischen Bücher eingebunden: Tobit, Judit und die beiden Makkabäerbücher sind Teil der Geschichtsbücher, Baruch steht im Anschluss an das Jeremiabuch und die anderen Schriften bei der

5 Karlstadt hat diese Überlegungen in seinem Werk „De canonicis scripturis libellus. D. Andrea Bodenstein Carolstadei Sacre Th[e]ologiae Doctoris et Archidiaconi Wittenbergensis. Wittenbergae apud Joannem Viridi Montanum. Anno Domini 1520“, zu Deutsch „Welche bucher Biblisch seint. Disses buchlin lernet unterscheyd zwueschen Biblischen Buchern und unbiblichen/darynnen viel geyrret haben und noch yren. Dartzu weizet das buchli welche bucher in der Biblien ortlich seint zulesen. Andrea Bodenstein Carolstadt Doctor. Vvittenbergk 1520“ dargelegt. Zu Karlstadt s. Johannes Gamberoni. *Die Auslegung des Buches Tobias in der griechisch-lateinischen Kirche der Antike und der Christenheit des Westens bis um 1600* (StANT 21). München: Kösel, 1969. S. 204-208.

6 Diese Bibelausgabe hatte einen Vorgänger in einer Ausgabe der Vulgata, die im Jahre 1522 in Straßburg erschien. Bereits hier erscheinen die Apokryphen in einem eigenen Band (Vol. VI) mit der Überschrift: Bücher, die von den Juden nicht als kanonisch angenommen sind; hierzu Gamberoni. *Auslegung des Buches Tobias* (wie Anm. 5). S. 209.

7 S. Gamberoni. *Auslegung des Buches Tobias* (wie Anm. 5). S. 219-222.

Weisheitsliteratur. Ester und Daniel wiederum erscheinen in der Regel in der längeren Fassung, welche die sog. Zusätze enthält.

Im Hinblick auf die Thematik des Kulturkontaktes bieten die apokryphen bzw. deuterokanonischen Schriften als Texte, die fast alle in der hellenistischen Zeit entstanden sind, insgesamt einen guten Einblick in die Überlieferung und die Vorstellungswelt dieser Epoche. Innerhalb dieses breiten Rahmens wiederum stellt die Esterüberlieferung nun insofern einen Glücksfall dar, als dieses Buch uns sowohl auf Hebräisch als auch in zwei griechischen Fassungen vorliegt und sich diese deutlich voneinander unterscheiden.⁸ Da diese zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturkreisen entstanden sind und man somit einen älteren hebräischen Text direkt mit seiner jüngeren griechischen Bearbeitung vergleichen kann, bildet die Ester-Überlieferung für die Thematik der Apokryphen im Kulturkontakt einen geradezu idealen Ausgangspunkt. Hier kann nämlich materialiter gezeigt werden, wie sich die Überlieferung der Hebräischen Bibel unter dem Einfluss und in der Begegnung mit der hellenistischen Kultur entwickelt und verändert hat. Da sich die griechische Überlieferung durch eine Emotionalisierung des Erzählstoffes auszeichnet und dieser Aspekt bislang in der Forschung kaum beachtet wurde, möchte ich diese Thematik in das Zentrum meiner Betrachtungen stellen. Nach Ausführungen zur hebräischen Überlieferung des Esterbuches (I) soll der griechische Text in den Blick genommen werden und an einem konkreten Beispiel, nämlich der Audienzszene (im hebräischen Text Est 1,3, und im griechischen Text Est C 12-30; D), aufgezeigt werden, welche Spuren der griechisch-jüdische Kulturkontakt bei der Darstellung der Emotionen in der apokryphen Estererzählung hinterlassen hat. Wenn der Erzähler sowohl ein Gebet Esters einfügt (die sog. Addition C 12-30) als auch die Audienzszene erweitert (D 1-16), so treten nun auch Esters Gefühle in den Fokus der Beschreibung (II). Auf eine kurze Bestandsaufnahme dieser narrativen Einheit (a) werden Ausführungen zur Funktion der Darstellung der Emotionen in der Estererzählung der Septuaginta (b) sowie zu deren kulturgeschichtlichen Kontextualisierung (c) folgen. Eine kurze Zusammenfassung wird den Beitrag abschließen (III).

I.

Die hebräische Estererzählung, die in ihren Grundzügen in vormakkabäischer Zeit in der östlichen Diaspora entstanden ist und in der sich die Auseinandersetzung des antiken Judentums mit zeitgenössischen Herrschaftsideologien widerspiegelt⁹, schildert die Bedrohung des jüdischen Volkes durch ein Dekret, das auf Betreiben des Wesirs Haman vom Perserkönig Ahasverosch ausgestellt wurde und das zum Ziel hat, das jüdische Volk im gesamten Reich auszurotten. Ausgangspunkt für die Aggression Hamans ist die Tatsache, dass ein gewisser

⁸ Zum einzelnen siehe im Abschnitt II.

⁹ S. hierzu meine Gesamtinterpretation der Estererzählung in Beate Ego. *Ester. Neubearbeitung* (BK XXI). Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2017, S. 50-59.

Mordechai Haman die Proskynese verweigert hat – als Grund wird die Tatsache angeführt, dass Mordechai Jude sei (Est 3). Rettung erwächst dem jüdischen Volk durch das beherzte Eingreifen Esters, der Nichte Mordechais, die durch eine komplexe Fügung des Geschicks Königin am Hofe des Perserkönigs geworden ist. Weil die Königin Vashti ihrem Mann den Gehorsam verweigert hat und sich nicht vor den Großen seines Volkes bei einem Festgelage vorführen ließ, hat man sie vom Königshof verbannt. Bei der Suche nach einer neuen Königin gelingt es dann Ester, der Pfliegerin Mordechais, in ihrer Schönheit und Bescheidenheit das Wohlgefallen des Königs zu finden und zur Königin erwählt zu werden (Est 1-2). In dieser Position tritt sie auf Bitten Mordechais unter Einsatz ihres Lebens beim König für ihr Volk ein, und so kann Haman nach zahlreichen Komplikationen bestraft und die Ausführung des Vernichtungsediktes ausgesetzt werden – am Ende ist schließlich alles gut (Est 4-10).

Dass die Estererzählung, in deren Zentrum die tödliche Bedrohung des jüdischen Volkes und dessen Errettung durch den mutigen und gefährlichen Einsatz Esters steht, Stoff für die Darstellung von Emotionen liefert, liegt auf der Hand. Wo der moderne Leser aber die Darstellung von Gefühlen wie Angst oder Not erwarten würde, finden sich in der Regel nur die Beschreibung des äußerlichen Verhaltens der Protagonisten. Ganz besonders deutlich lässt sich dies an der Figur der Ester zeigen. Sie erschrickt zwar, als sie die Hiobsbotschaft von der geplanten Vernichtung ihres Volkes zur Kenntnis nimmt (Est 4,4); auf Mordechais Bitte, beim König Fürsprache für sie einzulegen, antwortet sie dann aber zunächst nur mit dem Hinweis auf die Gefahr, die von einer solchen Audienz des Königs ausgeht.

Es wissen alle Großen des Königs und das Volk in den Provinzen des Königs, dass jeder, der ungerufen zum König hineingeht in den inneren Hof, Mann oder Frau, nach dem Gesetz sterben muss, es sei denn der König strecke das goldene Zepter ihm entgegen, damit er am Leben bleibe. Ich aber bin nun seit dreißig Tagen nicht gerufen worden, zum König hineinzukommen (Est 4,11; Übersetzung Luther 2016).

Erst nachdem Mordechai auf die Dringlichkeit der Lage hinweist und ihr deutlich macht, dass sie nur deshalb Königin geworden ist, um auf die Rettung ihres Volkes hinzuwirken, lenkt sie ein und ruft sowohl ihr ganzes Volk als auch ihre Dienerinnen zum Fasten auf. Dann schildert die Erzählung die Audienz Esters beim König mit folgenden Worten:

1 Und am dritten Tag kleidete sich Ester königlich und trat in den inneren Hof am Palast gegenüber dem Palast des Königs. Und der König saß auf seinem königlichen Thron im königlichen Saale gegenüber dem Tor des Palastes des Königtums gegenüber dem Tor des Palastes. 2 Und als der König die Königin Ester im Hofe stehen sah, fand sie Gnade vor seinen Augen. Und der König streckte das goldene Szepter in seiner Hand Ester entgegen. Da trat Ester herzu und rührte die Spitze des Szepters an. 3 Da sprach der König zu ihr: Was hast du, Ester, Königin? Und begehrt du? Auch die Hälfte des Königreiches soll dir gegeben werden (Est 5,1-3; Übersetzung Luther 2016).

Auch in diesem Abschnitt ist die Zurückhaltung des Erzählers im Hinblick auf die Darstellung der emotionalen Innenwelt unserer Protagonistin auf jeden Fall offensichtlich; de facto enthält diese Passage ja überhaupt keine explizite Aussage über Esters Gefühle. Dieser Sachverhalt bestätigt sich dann auch im weiteren Verlauf der Geschichte: Weder beim Gastmahl mit dem König und Haman noch beim Bittgesuch Hamans bzw. seiner Verurteilung (Est 7,1-10) gibt uns der Erzähler einen Einblick in die emotionale Verfassung unserer Protagonistin; nicht anders verhält es sich am Ende des Plots, wenn das jüdische Volk die Bedrohung definitiv überwunden und über seine Feinde und Hasser gesiegt hat (Est 9,1-19).

II.

Wenn wir vor diesem Hintergrund einen Blick in die griechische Überlieferung der Septuaginta werfen, so ändert sich das Bild – hierzu zunächst einige einführende Bemerkungen, um dann den Aspekt der Emotionalisierung des Erzählstoffes konkret in den Blick zu nehmen.

Die jüngere griechische Septuaginta-Fassung, die ihrerseits eine Bearbeitung des hebräischen Textes darstellt¹⁰, enthält Zusätze, die den Text rahmen bzw. an wichtigen Stellen erweitern. Eine Sonderrolle spielt dabei D 1-16, da hier die hebräische Vorlage Est 5,1-3 nicht nur erweitert, sondern auch durch einen anderen griechischen Text ersetzt wurde. Diese Zusammenhänge lassen sich am besten in einer tabellarischen Übersicht verdeutlichen:

<i>A 1-11</i>	<i>Traum Mordechais</i>
Est 1,1-3,13	Ester wird persische Königin, und Mordechai deckt eine Verschwörung gegen den König auf. Verweigerung der Proskynese Mordechais. Haman plant einen Anschlag. Erstellung eines Vernichtungsedikts.
<i>B</i>	<i>Das Vernichtungsedikt (nach 3,13)</i>
Est 4,1-17	Mordechai bewegt Ester zur Fürbitte
<i>C 1-11</i>	<i>Gebet Mordechais (nach 4,16-17)</i>
<i>C 12-30</i>	<i>Gebet Esters</i>
Est 5,1-2	Audienz beim König; <i>wird durch D 1-16 ersetzt</i>
Est 5,3-8,12	Lösung des Konflikts durch Bestrafung Hamans und Ausstellung eines Gegenwehrerlasses
<i>E 1-24</i>	<i>Der Gegenwehrerlass (zu Est 8,10-12)</i>
Est 9,1-10,3	Tötung der Feinde der Juden; Einsetzung des Purimfestes; Mordechais Ruhm
<i>F 11</i>	<i>Deutung des Traumes und Kolophon</i>

10 Daneben existiert noch eine weitere griechische Version des Textes, der sog. „Alphatext“, der mit großer Wahrscheinlichkeit eine Überarbeitung der Septuaginta-Version darstellt. Dieser kann für unsere Zusammenhänge hier außer Acht bleiben. Zum Alphatext s. hierzu die Ausführungen bei Ego. *Ester* (wie Anm. 9). S. 6-10; mit weiterführenden Hinweisen auf die Forschungsliteratur.

Für diese griechische Esterversion, die als eigenständige Komposition zu betrachten ist¹¹, spielt eine theologische Durchdringung des Geschehens eine herausragende Rolle.¹² Durch die Einfügung des königlichen Vernichtungsdokrets bzw. des Gegenediktes wird zudem die historische Glaubwürdigkeit des Geschehens unterstrichen.¹³ Während diese beiden Aspekte häufig in der Forschungsliteratur behandelt wurden, blieb ein weiteres Charakteristikum der griechischen Ester-Erzählung bislang fast unbeachtet. Im Gegensatz zum hebräischen Esterbuch betont die griechische Version nämlich die Emotionen Esters und gibt uns somit einen Einblick in die Gefühlswelt dieser Figur¹⁴; dabei

-
- 11 Zum Ganzen s. bereits Johannes Schildenberger. *Das Buch Esther* (HSAT 4,3). Bonn: Hanstein, 1941. S. 36-40; für die jüngere Literatur s. Cameron Boyd-Taylor. „Esther’s Great Adventure. Reading the LXX version of the Book of Esther in light of its assimilation of the convention of the Greek romantic Novel“. *Bulletin of the International Organization of Septuagint and Cognate Studies* 30 (1997): S. 81-113, hier: 81f.; DeSilva. *Introducing the Apocrypha* (wie Anm. 3). S. 113 und 120-122. Zur Problematik der „Zusätze“ s. grundsätzlich den Beitrag von József Zsengellér. „Addition or Edition? Deconstructing the Concept of Additions“. *Deuterocanonical Additions of the Old Testament Books. Selected Studies*. Hg. Géza G. Xeravits/József Zsengellér (DCLS 5). Berlin: de Gruyter, 2010. S. 1-15.
- 12 So schon Hermann L. Strack. *Einleitung in das Alte Testament einschließlich Apokryphen und Pseudepigraphen*. München: Beck, ⁵1898. S. 162; für die jüngere Forschung s. Carey A. Moore. *Daniel, Esther and Jeremiah. The Additions* (The Anchor Yale Bible Commentaries 44). Garden City, NY: Doubleday, 1977. S. 158-159; Kaiser. *Apokryphen* (wie Anm. 3). S. 46f.; Erich Zenger. „Das Buch Ester“. *Einleitung in das Alte Testament*. Hg. Erich Zenger u. a. (KStTh 1,1). Stuttgart: Kohlhammer, ⁸2012. S. 376-386, hier: S. 376f.; Jill Middlemas. „The Greek Esthers and the Search for History. Some Preliminary Observations“. *Between Evidence and Ideology. Essays on the History of Ancient Israel read at the Joint Meeting of the Society for Old Testament Study and the Oud Testamentisch Werkgezelschap (Lincoln, July 2009)*. Hg. Bob Becking/Lester L. Grabbe. Leiden: Brill, 2011. S. 145-163, hier: 152; s. zum Ganzen auch die differenzierte Darstellung von Barbara Schmitz. „... am Ende ihres Weges Den zu schauen, an dem man stirbt, wenn man ihm naht“ (Rainer Maria Rilke). Die Rede von Gott in den Ester-Erzählungen“. *Weisheit als Lebensgrundlage. Festschrift für Friedrich V. Reiterer zum 65. Geburtstag*. Hg. Renate Egger-Wenzel u. a. (DCLS 15), Berlin: de Gruyter, 2013. S. 275-296.
- 13 Belege für historische Glaubwürdigkeit s. z. B. Middlemas. Greek Esthers (wie Anm. 12). S. 146-147.
- 14 Das Thema der Emotionen spielte in den letzten Jahren im Kontext der Erforschung der alttestamentlichen Anthropologie eine zunehmende Rolle; zum Ganzen vgl. u. a. Susanne Gillmayr-Bucher. „Emotion und Kommunikation“. *Biblische Anthropologie. Neue Einsichten aus dem Alten Testament*. Hg. Christian Frevel (QD 237). Freiburg: Herder, 2010. S. 279-290; Andreas Wagner. *Emotionen, Gefühle und Sprache im Alten Testament. Drei Studien* (Kleine Untersuchungen zur Sprache des Alten Testaments und seiner Umwelt 7). Waltrop: Spenner, 2006; Petra von Gemünden. *Affekt und Glaube. Studien zur historischen Psychologie des Frühjudentums und Urchristentums* (NTOA 73). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009; Petra von Gemünden. „Methodische Überlegungen zur historischen Psychologie exemplifiziert am Themenkomplex der Trauer“. *Evangelische Theologie* 65 (2005): S. 86-102.

kommt der Audienzszene (im hebräischen Text Est 5,1-3 und im griechischen Text C 12-30; D 1-16) besondere Bedeutung zu und soll deshalb im Zentrum unserer Betrachtungen stehen.

a) Zunächst eine kurze Bestandsaufnahme: Im Anschluss an Esters Einwilligung, Fürbitte für ihr Volk zu leisten, und an ihren Fastenaufruf an ihre Dienerinnen und das ganze Volk (Est 4,16), fügt der Erzähler der Ester-Septuaginta nach dem Gebet Mordechais (C 1-11) ein Gebet Esters (C 12-30) ein.¹⁵ Bereits in der narrativen Rahmung in C 12 deuten sich Hinweise auf die emotionale Verfasstheit Esters an. Hier kommt die Stimme des Erzählers zu Wort, der weiß, dass Ester „im Todeskampf gefangen“ (C 12) bei Gott Zuflucht sucht. Bereits durch diese Einleitung wird das nun folgende Gebet in einen dramatischen Rahmen gestellt. Begleitet wird es zudem durch Selbsterniedrigungsriten, denn Ester legt nun „Kleider der Notzeit und Trauer“ an (C 13) und vernachlässigt ihr Äußeres, indem sie auf Schmuck und Frisur verzichtet. Wenn der Erzähler hier auch nicht explizit über die Gefühle der Protagonistin spricht, so wird doch anhand der Rede vom Todeskampf und der Beschreibung der Kleidung eindeutig auf Esters emotionalen Zustand verwiesen. Dass sie in dieser Situation vor ihrem Gang zum König tatsächlich Todesängste aussteht und sich in äußerster Verzweiflung befindet, muss nicht mehr eigens entfaltet werden.

An diese kurzen einleitenden Sätze schließt Esters Gebet an. Wie Ingo Kottsieper in seiner Kommentierung der Ester-Zusätze deutlich gezeigt hat, besteht dieses aus zwei Teilen: Ein erster Teil, der an die kollektive Volksklage erinnert, zeichnet sich durch die Verwendung der 1. Person Plural aus und durch ihre poetische Struktur (V.14-23a.25.30*). Im zweiten Teil des Gebets, der aus Ich-Passagen im Prosastil besteht, erfolgt dann eine Anpassung an Esters besondere und individuelle Situation (V. 23b-29*).¹⁶

Im ersten Teil dieses Gebets bekennt Ester zunächst die Sünde ihres Volkes und fleht Gott um Hilfe an. Weil Israel andere Götter angebetet hat, haben nun die Heiden bei ihren Götterbildern geschworen, Gottes Losanteil auszulöschen, das Gotteslob zu unterbinden und den Glanz seines Hauses und seines

15 Zum Gebet Esters s. Johannes Marböck. „Das Gebet der Ester. Zur Bedeutung des Gebets im griechischen Esterbuch“. *Prayer from Tobit to Qumran. Inaugural Conference of the ISDCL at Salzburg, Austria, 5-9 July 2003*. Hg. Renate Egger-Wenzel/ Jeremy Corley (DCLY 2004). Berlin: de Gruyter, 2004. S. 73-94, hier: S. 78-92; Moore. *Additions* (wie Amn. 12). S. 208-215; Ingo Kottsieper. „Zusätze zu Ester/ Zusätze zu Daniel“. *Das Buch Baruch. Der Brief des Jeremia. Zusätze zu Ester und Daniel*. Hg. Odil H. Steck/Reinhard G. Kratz/Ingo Kottsieper (ATD.A 5). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. S. 111-207, hier: 166-178; Stefan Schorch. „Genderising Piety. The Prayers of Mordecai and Esther in Comparison“. *Deuterocanonical Additions of the Old Testament Books. Selected Studies*. Hg. Géza G. Xeravits/ József Zsengellér (DCLS 5). Berlin: de Gruyter, 2010. S. 30-42; Markus H. McDowell. *Prayers of Jewish Women. Studies of Patterns of Prayer in the Second Temple Period* (WUNT II/211). Tübingen: Mohr Siebeck, 2006. S. 37-41.

16 Zum Ganzen s. Kottsieper. Zusätze (wie Anm. 15). S. 169.

Brandopferaltars verglimmen zu lassen (s. C 18-20). Gott aber soll helfend für sein Volk einschreiten, so wie er es auch einst bei ihren Vätern getan hat (C 16).

Der für die Thematik der Emotionen wichtige Abschnitt findet sich dann am Ende des Gebets im Prosateil. Hier nun bittet Ester Gott darum, dass er ihr Mut gebe und ihr helfe, vor dem „Löwen“, d. h. also vor dem übermächtig und gefährlich erscheinenden König, das rechte Wort zu finden und den Sinn des Königs dahingehend zu wenden, ihren Widersacher und seine Gesinnungsgenossen zu bekämpfen (C 24). C 25b leitet dann einen Abschnitt ein, in dem Ester sehr persönlich wird und auf die Problematik ihrer Ehe mit dem heidnischen König eingeht.

26 Du weißt, ich haßte die Herrlichkeit der Gesetzlosen und ekle mich (βδελύσσομαι) vor dem Bett der Unbeschnittenen und eines jeden Fremden. 27 Du kennst meine Zwangslage, daß ich mich ekle vor dem Zeichen meines Stolzes, das an den Tagen, an denen ich erscheine, auf meinem Kopf ist. Ich ekle mich davor wie vor einer Monatsbinde und trage es nicht an den Tagen, an denen man mich in Ruhe läßt (C 26-29; Übersetzung nach Kottsieper).

Mit dem Hinweis auf die Emotionen von Hass und Ekel distanziert sich Ester hier definitiv von ihrer Rolle als Königin am persischen Hof und von dem geschlechtlichen Umgang mit einem Unbeschnittenen. Auffällig ist, dass hier gleich zweimal der griechische Begriff βδελύσσομαι verwendet wird, der häufig in der LXX im Kontext mit ritueller Unreinheit steht. Dabei sind es insbesondere pagane Elemente, die von der biblischen Tradition mit dieser Begrifflichkeit in Verbindung gebracht werden.¹⁷

Dem Vergleich der Krone der Königsherrschaft mit einer Monatsbinde wohnt dabei eine Drastik inne, die sich im Hinblick auf den Ausdruck des Ekels kaum mehr überbieten lässt. Durch die Benutzung dieses Bildes kann Ester jedem Verdacht entgegenwirken, dass sie den Luxus des Königinnen-Daseins genossen hätte. Dieses Bild eignet sich deshalb – so I. Kottsieper – zur Beschreibung der Situation Esters gut, weil es „ein Argument impliziert, das Esters Situation verdeutlichen kann: So wie die Periode eine Frau verunreinigt, ohne daß dies die Schuld der Frau ist und diese dennoch als fromme Jüdin gilt, so wird die Lage der Ester zwar als eine Art Verunreinigung dargestellt, für die sie aber nicht verantwortlich gemacht werden kann. Es ist eben eine unausweichliche Zwangslage, in der sie sich befindet.“¹⁸

Im Gesamtzusammenhang der Rede wird in jedem Falle deutlich, dass sich Ester auf diese Art und Weise entschuldigen möchte. Diese Tendenz kommt dann auch am Ende ihres Gebetes nochmals zum Ausdruck, wenn sie nun zudem noch darauf hinweist, dass sie auch am Hofe des fremden Königs die jüdischen Speisebestimmungen eingehalten hat (V. 28).

Im unmittelbaren Anschluss an Esters Gebet hören wir wiederum die Erzählerstimme, die nun in der Audienzszene schildert, wie Ester mit ihren Zofen

17 Hierzu Werner Foerster. „βδελύσσομαι, βδελυγμα, βδελυκτός“. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* 1 (1957): S. 598-600.

18 Kottsieper. Zusätze (wie Anm. 15). S. 176.

zum König geht. Das Motiv der Furcht Esters durchzieht dabei diesen Abschnitt wie ein roter Faden. Esters Herz ist beklommen vor Furcht, und diese Furcht findet gleichsam ihre Bestätigung, wenn es über das Aussehen des Königs heißt, dass dieses „furchterregend“ war; am Ende schließlich bestätigt Ester ihre Furcht mit eigenen Worten, wenn sie mit dem König spricht.

1 Und es geschah am dritten Tag, daß sie, nachdem sie aufgehört hatte zu beten, die gottesdienstlichen Kleider auszog und ihr Herrschaft(sgewand) anlegte. 2 Und nachdem sie (so wieder) prächtig geworden war und den alles behütenden Gott und Retter angerufen hatte, nahm sie die zwei Leibzofen mit – 3 und zwar stützte sie sich auf die eine wie eine vornehme Dame, 4 während die zweite als Schleppenträgerin folgte. 5 Und sie war in ihrer wunderbaren Schönheit erblüht, und ihr Gesicht war heiter, als wäre sie willkommen; ihr Herz aber war beklommen von Furcht. 6 Nachdem sie alle Türen durchschritten hatte, trat sie vor den König. Dieser saß auf seinem Königsthron, bekleidet mit seinem vollständigen Erscheinungsgewand, so daß er vollständig mit Gold und kostbaren Steinen bedeckt war; und er sah überaus furchterregend aus. 7 Nachdem er sein von Herrlichkeit umlohtes Gesicht erhoben hatte, schaute er mit größtem Zorn. Da brach die Königin zusammen und wurde blaß, weil ihre Kraft schwand. Und sie stützte sich auf den Kopf der Leibzofe, die voranging. 8 Aber Gott stimmte den König milde. Und er sprang voll Sorge von seinem Thron auf und nahm sie in seine Arme, bis sie sich wieder hinstellte. Und er sprach ihr mit beruhigenden Worten Mut zu 9 und sagte zu ihr: Was ist, Ester? (D 1-9; Übersetzung nach Kottsieper)

Auch im vorliegenden Kontext werden die Gefühle Esters wieder durch die Beschreibung ihres Äußeren bzw. ihrer körperlichen Verfasstheit verdeutlicht. Finden wir am Anfang in der Schilderung der Anmut und Schönheit Esters eine deutliche Diskrepanz zwischen ihrem Erscheinen und ihrem Inneren, so spiegelt sich in Esters Schwächeanfall schließlich ihre Empfindung von Angst und Not. Bezeichnend für diese Szene ist so die differenzierte Beschreibung von Esters emotionalem Zustand, die sich am Anfang gerade durch den Gegensatz von Gefühl und Erscheinungsbild auszeichnet, bis schließlich Esters Emotionen und ihre Schwäche auch nach außen hin sichtbar werden und sie kollabiert. Nachdem der König ihr aber freundlich begegnet und sie wieder zu sich gekommen ist, kann sie rückblickend dem König erklären, dass er ihr „wie ein Engel Gottes“ erschienen war und ihr Herz „aus Furcht vor seiner Herrlichkeit erschrak“ (V. 13).

So lässt sich als Fazit aus diesen Beobachtungen die Erkenntnis ziehen, dass das Motiv der Furcht Esters das bestimmende Element des gesamten Überlieferungsensembles ist. Während dieses Motiv in den Rahmenteilen des Gebets im Vordergrund steht, bildet es im Gebet selbst eher eine Art Hintergrundstimme. Hier wird vielmehr Esters tiefgehende Abneigung gegen den König und ihre Position als Königin thematisiert. Ihre Furcht und innere Distanzierung gegenüber ihrer Rolle als Königin und Frau eines heidnischen Herrschers können im Ganzen freilich in einen inhaltlichen Zusammenhang gebracht werden, denn diese Darlegungen sind dahingehend miteinander verbunden, dass Esters Abscheu vor

ihrer Rolle als Königin in dem vorliegenden Bittgebet ja auch ihrer Entlastung dient und so – zumindest implizit – Gott zum Eingreifen und zur Errettung aus ihrer Not ermutigen soll.

b) Vor diesem Hintergrund können wir nun in einem weiteren Schritt nach der Funktion der Darstellung der Emotionen fragen. Wenn es in der gesamten griechischen Estererzählung vor allem die hier vorgestellten Passagen sind, in denen Esters Gefühle thematisiert werden, und wenn dies zudem noch in einer hochdramatisierten Form geschieht, so fungieren die Aussagen über die Gefühle zunächst schlicht und einfach als eine Art „Catcher“, der die Aufmerksamkeit des Hörers oder Lesers auf Esters Gebet lenken soll. Dies wiederum korreliert mit der Bedeutung, die dieses in theologischer Hinsicht auch für die gesamte Erzählung hat. Wie nämlich J. Marböck gezeigt hat, kommt dem Gebet Esters in der Septuaginta-Version der Erzählung eine ganz zentrale Bedeutung zu. Mit den dort enthaltenen Themen des Gebets, der Erwählung Israels, der Treue zum jüdischen Gesetz und der ausschließlichen Verehrung des einen Gottes kann man es (zusammen mit dem Gebet Mordechais) als die inhaltliche Summe der griechischen Neuinterpretation des hebräischen Buches bezeichnen.¹⁹

c) Wenn wir nun in einem dritten und letzten Schritt diese Beobachtungen zur Darstellung der Emotionen Esters in der Ester-Septuaginta historisch kontextualisieren, so können wir dies in zwei verschiedene Richtungen hin entfalten. Zunächst ist festzustellen, dass die emotionale Ausgestaltung der Erzählung, die wir hier im Kontext des Gebets der Ester finden, sich hervorragend in den allgemeinen zeitgeschichtlichen Hintergrund und das kulturelle Milieu des hellenistischen Judentums, in dem die griechische Esterversion entstanden ist, einfügt. Wie bereits der Romanist und Literaturwissenschaftler Erich Auerbach in seinem klassischen Werk „Mimesis“ in Bezug auf die Erzählung von der Bindung Isaaks festgestellt hat, ist der hebräische Erzählstil extrem zurückhaltend, wenn es um die Darstellung der Gefühlswelt der Protagonisten, also um die „Innenspektive“ geht, wohingegen der griechische Erzählstil diese Dimension mit einbezieht.²⁰ Tatsächlich, so kann man Erich Auerbachs allgemeine Darlegungen weiterführen, haben wir der griechischen Literatur den Blick auf die Darstellung bzw. Beschreibung von Gefühlen zu verdanken. Hier wäre ganz generell auf das Genre der Lyrik sowie auf die Entwicklung der griechischen Tragödie zu verweisen.²¹ Vor diesem allgemeinen Hintergrund ist es kein Zufall, wenn

19 Marböck. Gebet der Ester (wie Anm. 15). S. 91.

20 Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Literatur*. Bern: Francke, 1946.

21 S. hierzu allgemein u. a. *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Hg. Angelos Chaniotis (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 52). Stuttgart: Franz Steiner, 2012; David Konstan. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature* (Robson Classical Lectures). Toronto: University of Toronto Press, 2006; Jan Plamper. *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München: Siedler, 2012. S. 24f.; Bruno Snell. *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des*

gerade die griechische Version der Estererzählung, die wohl im 2. Jh. v. Chr. entstand, gerade an diesem Punkt ganz eindeutig den Einfluss griechischen Geschmacks und griechischer Kultur aufweist. Bereits Ruth Stiehl hat in ihren Ausführungen zur griechischen Estererzählung auf diese Zusammenhänge hingewiesen und zudem die Nähe dieses Werkes zum griechischen Roman deutlich gemacht.²² Dieser Ansatz wurde in der jüngeren Forschung fortgeführt. Wenn hier eine Ausgestaltung der Emotionen erfolgt, so kann – um die Formulierung von C. Boyd-Taylor aufzunehmen – von einer „literary assimilation of the narrative to the popular fiction of his time, the prose romance of late Hellenism“²³ gesprochen werden. Auf diesen kulturellen und literarischen Kontext der Estererzählung hat C. Boyd-Taylor in einem Aufsatz aufmerksam gemacht, der LXX 2,7 in das Zentrum seiner Betrachtungen stellt. Aus der Aussage, dass Mordechai Ester sich zur Frau erzogen habe, schließt der Autor, dass Ester und Mordechai ein Liebespaar waren; Esters Verheiratung mit dem persischen König bedeutet dann auch die Trennung der Liebenden. Dies aber ist – so C. Boyd-Taylor – eine der typischen Kennzeichen des griechischen Romans. Nach der Trennung der Liebenden strebt die weitere Handlung dann zu einer erneuten Vereinigung der Liebenden, wobei sie durch die Darstellung großer Emotionen vorangetrieben wird. Die griechische Estererzählung kann dann als das Produkt einer Zeit des sozio-kulturellen Übergangs beschrieben werden.²⁴

Eine interessante Parallele zu der Darstellung von Esters Audienz beim König findet sich z. B. in einem der Fragmente des Ninus-Romans, der zu den frühesten Belegen des griechischen Romans überhaupt gehört und in der Regel in das 2. oder in das 1. Jh. v. Chr. datiert wird.²⁵

The maiden, however, though her feelings were similar, had no eloquence comparable to [Ninus] as she stood before [her aunt] Thambe. For as a virgin living within the women's quarters she was unable to fashion her arguments with such finesse. Asking for a chance to speak to her, she burst into tears and had something ready to say; but before she could begin she would cut herself short. For whenever she spontaneously signaled her desire to speak, she would open her lips and look up as if about to say something, but no complete word came out. Tears burst out and a blush spread over her cheeks as she shrunk from what she wanted to say. When of a sudden she began again to try to speak, her cheeks grew pale with fear.

europäischen Denkens bei den Griechen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

22 Franz Altheim/Ruth Stiehl. *Die aramäische Sprache unter den Achaimeniden. I. Geschichtliche Untersuchungen.* Frankfurt: Klostermann, 1963. S. 197.

23 Boyd-Taylor. *Esther's Great Adventure* (wie Anm. 11). S. 99f.

24 Boyd-Taylor. *Esther's Great Adventure* (wie Anm. 11). S. 105.

25 Die meisten Belege für den griechischen Roman sind in der Regel erst in die Zeit ab dem 1. Jh. n. Chr. zu datieren; zum Ganzen s. die weiterführenden Hinweise bei Lawrence M. Wills. „Jewish Novellas in a Greek and Roman Age. Fiction and Identity“. *Journal for the Study of Judaism* 42 (2011): S. 141-165. Zur Rolle der Frauen im griechischen Roman s. weiterführend Katharine Haynes. *Fashioning the Feminine in the Greek Novel.* London: Routledge, 2003.

For she was between fear and desire and hope and shame; so while her emotions were being strengthened, the conviction to express them was wanting (Ninus, frag. A.IV.20-V.4).²⁶

Abgesehen von der Ähnlichkeit der Beschreibung der Audienz Esters zum Erzählstil, wie er auch im griechischen Roman sichtbar wird, erinnert die Szenerie insgesamt an Elemente der griechischen Tragödie, wie sie z. B. in den großen Dramen des Euripides zu finden sind.²⁷

Ein zweiter und abschließender Punkt ergibt sich für die religions- und kulturhistorische Kontextualisierung der Darstellung der Emotionen, wenn wir die konkreten Inhalte von Esters Rede in den Blick nehmen. Wie Ulrike Mittmann in ihrer Charakterisierung der griechischen Esterversion deutlich gemacht hat, ist die theologische Bearbeitung des hebräischen Stoffes mehr als nur eine Reaktion auf die Tatsache, dass der hebräische Text keine explizite Gottesrede enthält; vielmehr liegt der theologische Schlüssel zum Verständnis dieser Erzählung in der Erkenntnis, dass die griechische Esterversion aus der besonderen historischen Situation der überstandenen Religionsnot während der Regierung des seleukidischen Königs Antiochus IV. (175-164 v. Chr.) heraus zu verstehen ist.²⁸ Aufgrund eines komplexen Zusammenspiels verschiedener politischer und religiöser Faktoren war das palästinische Judentum ja bekanntermaßen in der Mitte des 2. Jh. v. Chr. zur Zeit des Königs Antiochus IV. damit konfrontiert, dass die Ausübung seiner Religion unter Todesstrafe gestellt (s. insbesondere 2Makk 6,1-11.18-31; 7,1-42) und dass der Jerusalemer Tempel dem Zeus Olympus geweiht wurde (2Makk 6,2) und somit nach jüdischem Verständnis unrein und damit für den Kult, über den der Gotteskontakt hergestellt wurde, unbrauchbar war.²⁹

26 Zitiert nach der Übersetzung bei Susan A. Stephens/John J. Winkler. *Ancient Greek Novels. The Fragments. Text, Translation, and Commentary*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. S. 41.43; ein Verweis auf diesen Text findet sich bei Wills. *Jewish Novellas* (wie Anm. 25). S. 161.

27 Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Peter von Möllendorff. Zu den Frauenrollen in der griechischen Tragödie s. weiterführend Judith Mossman. „Women’s Voices“. *A Companion to Greek Tragedy*. Hg. Justina Gregory (Blackwell Companions to the Ancient World). Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2005. S. 352-365 (mit Hinweisen zu weiterer Literatur). Zu möglichen Verbindungslinien zwischen dem Theater und dem griechischen Roman s. Françoise Létoublon/Marco Genre. „Respect these Breasts and Pity me’: Greek Novel and Theater“. *A Companion to the Ancient Novel*. Hg. Edmund P. Cueva/Shannon N. Byrne (Blackwell Companions to the Ancient World). Malden, Mass.: Wiley Blackwell, 2014. S. 352-370.

28 Ulrike Mittmann-Richert. *Einführung zu den historischen und legendarischen Erzählungen* (JSHRZ VI/I Supplementa). Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2000. S. 103.

29 Zu den politischen Ereignissen und möglichen Erklärungen für die sog. „Religionsverfolgung“ s. Peter Schäfer. *Geschichte der Juden in der Antike. Die Juden Palästinas von Alexander dem Großen bis zur arabischen Eroberung* (UTB 3366). Tübingen: Mohr Siebeck, 2010. S. 42-56 (mit Hinweisen auf die ältere Forschungsliteratur); aktuell zum Thema s. Benedikt Eckhardt. *Ethnos und Herrschaft. Politische Figurationen jüdischer Identität von Antiochus III. bis Herodes I.* (SJ 72). Berlin: de Gruyter,

Wie vor allem das 2. Makkabäerbuch deutlich zeigt, wurde diese Notsituation auf den Zorn Gottes (2Makk 7,38; s. a. 6,12-17) und damit wiederum – so können wir es interpretieren – auf die Schuld des Volkes zurückgeführt, die wohl darin gesehen wurde, dass sich zumindest Teile aus dem Volk zur hellenistischen Lebensart und Vorstellungswelt hin geöffnet hatten. Mit der Verfolgung und der Entweihung des Heiligtums hatte Israel also nach seinen eigenen Deutekategorien „die Gottesferne des Zion“ erfahren.³⁰ Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, dass der Erzähler des 2. Makkabäerbuches den Aufstand der Makkabäer gegen die verhasste Fremdherrschaft, der von fast unvorstellbaren militärischen Erfolgen gekennzeichnet war, mit einem Gebet beginnen lässt, in dem Judas, der zunächst den Aufstand anführt, Gott darum bittet, dass er sich seines Volkes wieder erbarmen möge. Wenn hier zudem die Rede davon ist, dass Gott „auf das zu ihm aufschreiende Blut hören möge“ (2Makk 8,3), so wird auch deutlich, dass für das Gelingen des Aufstandes aus theologischer Sicht neben einer dezidierten Gebetsfrömmigkeit auch eine ausgeprägte Märtyrerteologie eine bedeutende Rolle spielte.³¹

Innerhalb dieser theologischen Vorstellungswelt ist nun auch Esters Gebet zu verstehen: Durch das Bekenntnis ihrer Schuld und ihr Gebet kann diese Figur geradezu als Repräsentantin ihres Volkes verstanden werden. Dabei liegt es auf der Hand, dass ihr Gebet nur dann Aussicht auf Erhörung haben kann, wenn sie ihre Schuld bekennt und sich gleichzeitig auch von dieser distanziert. Ganz generell ist darauf hinzuweisen, dass die Emotionen der Furcht und des Ekels für die theologische Aussage dieses Abschnittes eine ganz entscheidende Rolle spielen: Durch die dramatische Darstellung der Emotionen Esters wird die Aufmerksamkeit der Leser mit Nachdruck auf die Audienzszene und Esters Gebet mit seinen zentralen theologischen Aussagen gelenkt; ihr Ekel, wie er in dem brutalen, ja fast anzüglichen Vergleich zwischen der königlichen Krone und einer Monatsbinde zum Ausdruck kommt, zeigt nicht nur, dass Ester sich ihrer Schuld bewusst ist, sondern auch, dass sie sich mit Nachdruck von der paganen Welt des Königshofes distanziert. Die Figur der Ester markiert somit in inhaltlicher Hinsicht sowohl die Schuld Israels, die durch eine Annäherung an die pagane Welt entstanden ist, als auch eindeutig eine klare Abgrenzung gegenüber der nicht-jüdischen Welt und der fremden Kultur. Paradoxiere greift der Erzähler zur Betonung dieser inhaltlichen Aspekte mit seiner Darstellung der Emotionalität des Geschehens auf formale Elemente zurück, die der hellenistischen Literatur entstammen und somit letztlich auf den Kulturkontakt mit der nicht-jüdischen Welt zurückgehen.

2013. S. 47-59, der sich für eine politische Erklärung der Ereignisse unter Antiochus IV. ausspricht.

30 Mittmann-Richert. *Einführung* (wie Anm. 28). S. 103.

31 Zur Märtyrerteologie s. Jan W. van Henten. *Die Entstehung der jüdischen Martyrologie* (StPB 38). Leiden: Brill, 1989.

III. Zusammenfassung

Im Gegensatz zur hebräischen Estererzählung, die keine expliziten Aussagen über die Gefühle Esters macht, zeigen die griechischen Zusätze sowohl ihre Angst als auch ihre Abscheu vor ihrer gegenwärtigen Situation und ihrem Status als Königin an einem heidnischen Königshof. Durch diese Darstellung der Gefühle Esters wird die Aufmerksamkeit der Adressaten auf diesen theologisch bedeutsamen Abschnitt gelenkt. Dies wiederum kann in den Rahmen des jüdisch-hellenistischen Kulturkontaktes gestellt werden. So wird deutlich, dass wir es hier mit einer komplexen und differenzierten Struktur zu tun haben: Der Autor des griechischen Esterbuches benutzt Elemente griechischer Literatur und Anthropologie als Mittel, um sein eigenes theologisches Anliegen und seine Distanz zur griechischen Welt zum Ausdruck zu bringen.

Peter von Möllendorff

Dynamiken des Apokryphen

Lukians Schrift *Von der syrischen Göttin*

Diskursive Praktiken, insbesondere Texte, bewegen sich in einem kulturellen Feld, das in raumtheoretischer Metaphorisierung als von der Trias Zentrum-Peripherie-Außenraum konstituiertes chronotopisches Feld bezeichnet werden kann, mindestens bi-, wahrscheinlich multidirektional und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten zwischen seinen beiden Polen verlaufend. Der in den Theologien etablierte Begriff des ‚Apokryphen‘ ist demgegenüber kaum zufällig schon in seiner Semantik statisch und vermag nur die Situierung einer Schrift oder einer Wissenstradition ‚im Verborgenen‘, nicht hingegen ihre Bewegung in Richtung dieses Bereichs, zu thematisieren. Dahinter steht bekanntlich das Anliegen einer Strukturierung epistemischer Bestände mit dem Ziel der Kanonisierung und Gewinnung von Autorität in der (im weitesten Sinne) gesellschaftlichen Kommunikation. Tatsächlich bildet das Konzept von kanonischer und apokrypher Literatur, nimmt man die Kategorie verbotener, indizierter Bücher im Sinne eines diskursiven Außenraums hinzu, auch die oben genannte Trias ab. Denn als ‚Apokryphen‘ lassen sich dann Texte bezeichnen, die nicht kanonisch geworden sind, obwohl ihre inhaltlichen Potentiale das nicht a priori ausgeschlossen hätten. Apokryphe Texte stehen demnach in der diskursiven Peripherie. Grundsätzlich haben sie die Chance, zu einem fernerem Zeitpunkt kanonisch zu werden, sie könnten aber auch zu einer Existenz im Verbotenen verdammt werden.

Man könnte deshalb pointiert und provokativ von einer ‚third-space-literature‘ sprechen, deren Merkmal das Apokryphe wäre, also die Tatsache ihrer mangelhaften Verbreitung, ihrer problematischen Medialisierung und schwierigen Entzifferbarkeit, ihrer Ähnlichkeit mit kanonischen Texten, die aber doch Fallstricke des möglicherweise Subversiven bereithält. Nehmen wir das Adjektiv ‚apokryph‘ sozusagen grammatisch beim Wort, betrachten wir es also als ein Attribut, das einem diskursiven Gegenstand in unterschiedlicher Intensität zukommen kann und seine Verortung nicht absolut, sondern variabel festlegt, dann kommen wir derjenigen Denotation des Begriffs näher, die seine griechisch-hellenistische Verwendungsweise bestimmt.¹ Hier sind nämlich Schriften bezeichnet, die ein essentielles Wissen beinhalten, das jedoch nur Eingeweihten zugänglich ist: Hieroglyphische Werke der ägyptischen Priester, Zauberpapyri, astrologische Schriften setzen bei ihren Benutzern alphabetische Kenntnisse und höheres Wissen voraus, das sie zur Benutzung solcher Texte befähigt, die zudem von ihren ‚Besitzern‘ oder Verwaltern eindringlich gehütet werden. Auch diese Texte befinden sich in einer diskursiven Peripherie, auch

¹ Vgl. G. Bardy. Art. „Apokryphen“. *Reallexikon für Antike und Christentum*. Hg. Theodor Klauser. Bd. 1. Stuttgart: Hiersemann, 1950. S. 516-520, hier S. 516f.

sie sind potentiell gefährlich, denn der in ihnen verschriftlichten Episteme wird quasi ungeprüft Autorität zuerkannt, die sie, würde sie sozusagen ‚apokalyptisch‘ enthüllt, unmittelbar ins Zentrum rücken und mit ihnen die dort etablierten Traditionen umstandslos verdrängen und ersetzen könnte, denn sie enthalten, wie die obigen, partiell vagen Inhaltsbestimmungen zeigen, ein entschieden alternatives Wissen.

Die Annahme einer solchen verborgenen Zentralepisteme offenbart eine tiefe Verunsicherung des Zentrums hinsichtlich der nicht von ihm kontrollierten Bestände, denen es eine ernstlich antagonistische Natur unterstellt. Nachrichten wie diejenige, der vorsokratische Philosoph Pherekydes von Syros, der spätestens in der Kaiserzeit als Lehrer des Pythagoras galt, der wiederum als einer der Gründungsväter der griechischen Philosophie angesehen wurde², habe sein Wissen nicht von einem Lehrer übernommen, sei aber auch kein ‚erster Erfinder‘, sondern habe sich selbst durch die Lektüre von τὰ Φοινίκων ἀπόκρυφα βιβλία, die er sich verschafft habe (κτησάμενον), belehrt³, sind entsprechend selbst schon wieder apokrypher Natur, unterstellen sie doch, die griechische Philosophie als zentraler Wissenskomplex verdanke sich zu einem nicht unerheblichen Teil der ‚verborgenen‘ Episteme. Diese wird, auch das ist interessant, immer wieder gern am Rand der Oikumene, in Ägypten oder, wie hier, in Phönizien situiert. Schon seit Herodots Zeiten, verstärkt dann seit Alexanders Feldzügen, gilt auch Indien als Hort von Weisheit.⁴

Auch der Text, dem sich dieser Beitrag widmet, lokalisiert seinen Gegenstand, aber auch seinen Verfasser an diesem Rand, nämlich in Syrien, am Euphrat, und damit an der Grenze zwischen Römischem Reich und Partherreich. Lukian, sein Verfasser, lässt durchweg einen Sprecher agieren, der sich selbst als Ἀσσύριος bezeichnet. Seine Perihegese des bedeutenden hierapolitanischen Heiligtums der Astargatis, der ‚Syrischen Göttin‘, bedient sich in Dialekt und narrativ-stilistischem Duktus des Vorbilds der *Historien* Herodots, den er perfekt imitiert. Vor dem Hintergrund des Gesagten darf man annehmen, dass dies nicht nur dem analogen ethnographischen Anliegen, insbesondere der Schilderung religiöser Sitten und Gebräuche und der Wiedergabe von Gründungserzählungen, geschuldet ist, sondern auch dem parallelen grundsätzlichen Anliegen, die Wissensschätze gerade der Randvölker der Ökumene zu (er)heben und zugänglich zu machen, sie also aus ihrer in griechischer Perspektive apokryphen Situation zu befreien und die zentrale Episteme um sie zu erweitern.

Vor der Annahme der Existenz ‚apokrypher Texte‘ muss in einem ersten Schritt der jeweilige religiöse Leitdiskurs benannt werden, dem gegenüber sich andere religiöse Wissensbestände ‚verbergen‘ können. Das ist für die außerchristliche antike Kultur gerade der Kaiserzeit schwierig. Neben offiziellem Zwölfgötterkult, neben dem Kaiserkult gab es für viele Gottheiten des paganen

2 Diog. Laert. 1,13.

3 Suda s. v. Pherekydes.

4 Es sei zumindest erwähnt, dass auch im Norden des Mittelmeerraums, wie beispielsweise Lukians Skythen-Dialoge zeigen, ein hohes Maß an ad hoc nicht zugänglicher Weisheit vermutet wird.

Pantheons lokale Heiligtümer unterschiedlichen Renommés und unterschiedlicher Reichweite⁵, daneben aber diverse Kulte für Gottheiten, die, ursprünglich aus den Randzonen des Imperiums stammend, bisweilen nur regionale, oft aber auch reichsweite Bedeutung erlangt hatten, etwa, um nur einige prominente Beispiele zu nennen, Isis, Mithras und andere Mysterienkulte, Asklepios oder eben Astarte, deren bedeutendstes Heiligtum zwar im syrischen Hierapolis lag, die aber auch an vielen weiteren Orten über das gesamte Imperium hinweg Kultstätten besaß. Der religiöse Diskurs des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts speiste sich aus kultischen Praktiken unterschiedlichster Trägerkontexte, es gab zahlreiche Phänomene von Übertragungen in verschiedene Richtungen, und zudem manifestierte sich gerade der religiöse *mainstream* (der einen politisch-sakralen, aber keinen Glaubensprimat besaß) nicht zuletzt in literarischen Texten, die zugleich den Kern der als *παιδεία* bezeichneten Bildungskultur bildeten.

Wenn apokryphe Texte einem Zentrum gegenüber marginalisierte und unzugängliche epistemische Bestände repräsentieren, dann gilt das *mutatis mutandis* genau auch für jene Bildungsliteratur, die den Kanon – die Literatur, Kunst und Religion der sich in der Kaiserzeit endgültig konzeptuell etablierenden Klassik – mit eher an den Rand geschobenen, aber auch hinsichtlich ihrer Wertigkeit immer wieder verhandelten literarischen Texten und Kunstwerken konfrontiert, die bisweilen nur deshalb als randständig gelten, weil sie nachklassisch sind. Auch sie rezipiert zu haben kann, wie die Kenntnis seltener, aber eben doch attischer Wörter und Formen, nachgerade ein Atout im Bildungsgang der *πεπαιδευμένοι* sein. Die Kenntnis apokrypher Texte und Traditionen sichert die Vertreter der zentralen Episteme vor unliebsamen Überraschungen und verleiht ihnen überdies das Flair der Weisheit und damit Autorität. Der Kanon, wie gut auch immer beherrscht, ist letztlich Allgemeingut, das Besondere macht den Kenner, den nur andere Kenner zu würdigen wissen, und im Falle religiöser Apokryphen mag noch die Sorge um einen Werteverlust durch Profanation hinzukommen.

Die dahinter stehende Denkfigur ist evident: Mit je mehr Menschen ein ‚Schatz‘ geteilt werden muss, desto wertloser ist er, und gerade seine Verborgenheit trägt zu seinem Ansehen und auch zu seiner Ansehnlichkeit bei. Das gilt offensichtlich in gleichem Maße für Wissensschätze, und daraus ergibt sich das ‚Apokryphenparadox‘, dass das Verborgene einerseits hochgradig wertvoll ist, andererseits dieser Werthaftigkeit die notwendige öffentliche Anerkennung *per definitionem* versagt bleiben muss. Bereits *der Status des Apokryphen* stellt, unabhängig vom jeweiligen Inhalt des Verborgenen, einen Wert an sich dar; aufgrund der ebenfalls definatorischen Zentrumstauglichkeit des Apokryphen muss dieser Inhalt überdies mit den Inhalten des Publikumsdiskurses eng verbunden sein, also über eine grundsätzliche kanonische Anschlussfähigkeit verfügen.

5 Als besonderes Beispiel nenne ich hier den Kult des Glykon im paphlagonischen Abonuteichos am Schwarzen Meer, der, völlig unberührt von Lukians Versuch, in *Alexander oder Der falsche Seher* seinen Gründer als Scharlatan zu demaskieren, von der Mitte des zweiten bis ins dritte nachchristliche Jahrhundert sehr populär war und Gläubige bis nach Rom, in den Donauraum und nach Syrien anzog.

Meine folgende Betrachtung von Lukians *Syrischer Göttin* (DS) erhebt nicht den Anspruch, reale Dynamiken religiöser Interdiskursivität zu beschreiben. Der Stellenwert dieses Textes innerhalb eines solchen Diskurses, dessen rein quantitative Komplexität ich anzudeuten versucht habe, dürfte höchst fraglich sein, und die Frage, ob er wirklich apokryphes Wissen enthält, ließe sich meines Erachtens noch nicht einmal dann recht beantworten, wenn wir über Herkunft und Verbreitungsgrad des hier kolportierten Wissens besser Bescheid wüssten, als wir es tun. Seine exorbitante Stellung innerhalb der kaiserzeitlichen Literatur verdankt Lukian allerdings weniger seiner besonderen diskursiven Repräsentativität als vielmehr seiner Fähigkeit, sich ebenso sicher innerhalb jener Diskurse wie außerhalb von ihnen als ihr kritischer Beobachter zu bewegen. Auch in der *Syrischen Göttin* rückt Lukian nicht nur entlegenes Wissen um Kultgeschichte und Kultgeschehen der Atargatis in die Nähe zentraler Gottheiten der griechischen Welt, sondern scheint gerade auch die dahinter stehenden Dynamiken als Machtspiel zu durchschauen und zu reflektieren.

Der Sprecher von *Von der syrischen Göttin* als einheimischer Periheget und Historiograph

Setzt man den eingangs entfalteten Begriff des Apokryphen einmal als Ausgangspunkt, dann wird man von einem als apokryph zu klassifizierenden Text erwarten, dass sich sein interner Sprecher implizit oder gar explizit als Wissen den darstellt und damit dem Text diskursive Autorität verschafft. Sind kanonische Texte *a priori* wahr, so muss der apokryphe Text seinen Wahrheitsanspruch, also seinen Anspruch auf Tauglichkeit für eine Stellung innerhalb der zentralen Episteme, erst einmal behaupten. Das, was er zu sagen hat, ist entweder genauso wahr wie das kanonische Wissen und damit generell kanonfähig, oder sogar vielleicht wahrer (weshalb es dann in einem geschlossenen oder auf dem Weg zur Schließung befindlichen diskursiven Feld leicht in den Geruch der Häresie kommen kann). Der Sprecher dieses Textes ist prädestiniert, über das Heiligtum der „assyrischen Hera“ in Hierapolis, seine Feste und Kulte zu reden und die Erzählungen über seine Gründer wiederzugeben, denn:

γράφω δὲ Ἀσσύριος ὢν, καὶ τῶν ἀπηγέομαι τὰ μὲν αὐτοψίῃ μαθὼν, τὰ δὲ παρὰ τῶν ἱερέων ἐδάην, ὁκόσα ἔόντα ἐμεῦ πρεσβύτερα ἐγὼ ἱστορέω. (DS 1)

Ich schreibe dies in meiner Eigenschaft als Assyrer, und von dem, was ich erzähle, habe ich das eine durch Autopsie in Erfahrung gebracht, das andere von den Priestern gelernt, und zwar all das, was in meinem historiographischen Bericht außerhalb meiner eigenen Lebenszeit liegt.

Da er selbst Assyrer ist, wird man ihm die Behauptung abnehmen, er habe auch mit den Priestern sprechen und womöglich privilegierte Zugänge erhalten können, die Fremde nicht bekommen hätten. Seine enge kulturelle Zugehörigkeit, die er hier gleich zu Beginn betont, hebt der Sprecher auch im Ausgang des Textes noch einmal hervor:

οἱ μὲν νεῖνῖαι τῶν γενείων ἀπάρχονται, τοῖσι δὲ νέοισι πλοκάμους ἱρούς ἐκ γενετῆς ἀπιασιν τοὺς ἐπεὰν ἐν τῷ ἱρῷ γένωνται, τάμνουσιν τε καὶ ἐς ἄγγεια καταθέντες, οἱ μὲν ἀργύρεα, πολλοὶ δὲ χρύσεια, ἐν τῷ νηῷ προσηλώσαντες ἀπιασιν ἐπιγράψαντες ἕκαστοι τὰ οὐνόματα. τοῦτο καὶ ἐγὼ νέος ἔτι ὦν ἐπετέλεσα, καὶ ἔτι μεν ἐν τῷ ἱρῷ καὶ ὁ πλόκαμος καὶ τὸ οὐνομα. (DS 60)

Die jungen Männer opfern ihre erste Rasur, den Kindern lässt man von Geburt an die Locken als etwas Heiliges wachsen, und wenn sie in das Heiligtum kommen, scheren sie sie sich ab, legen sie in einen Behälter, manche in silberne, viele in goldene, hängen sie im Tempel an einem Nagel auf und verlassen den Ort wieder, nachdem sie ihre Namen auf die Behälter geschrieben haben. Das habe auch ich als Knabe getan, und noch heute befinden sich im Heiligtum meine Locke und mein Name.

Man darf also wohl so weit gehen, den Sprecher in gewisser Weise als Eingeweihten zu bezeichnen. Zugleich, wie *ιστορέω* in DS 1 zeigt, sieht er sich als Historiographen; die oben bereits erwähnte Anlehnung an Herodot erweist sich von Beginn an durch die Verwendung des ionischen Dialekts, aber auch bis in einzelne Wendungen. Dem gebildeten kaiserzeitlichen Leser, dem *pepaideuménos*, ist damit ein Hinweis auf eine bestimmte historiographische Herangehensweise geliefert, auf die ich noch zurückkomme; zugleich wird der Text damit in den kanonischen griechischen Bildungshorizont eingeschrieben. Hier sei zunächst nur ein wesentliches Element benannt, das unmittelbar in die Apokryphen-Problematik führt: Herodot sagt (wie der Assyrer hier) in seinen *Historien* mehrfach, dass er sich durch Autopsie und durch die Befragung ausgewählter Gewährsmänner ein Bild von den Tatsachen zu machen versucht habe, dass er aber weder alles glaube, was man ihm berichte, noch – und das ist wichtig – alles weitergebe, was er wisse.⁶ Ihm ist nämlich bewusst, dass es Wissensbestände gibt, die nicht publik gemacht werden dürfen. Von Interesse ist hier die Differenzierung zwischen Dingen, die in einen öffentlichen Diskurs (über Religion) gehören, und Dingen, die nicht für alle bestimmt sind; sie darf angesichts der durchgehenden Herodot-Imitation auch für die *Dea Syria* gelten. In apokryphes Wissen eingeweiht zu werden, verpflichtet zur Diskretion, wie der Sprecher beispielsweise in DS 28 ausführt.⁷

Gerade dies könnte stellenweise mit der dritten Identitätsfacette des Sprechers in Konflikt geraten, nämlich seinem Auftreten als Periheget⁸, als Fremden-

6 Vgl. hierzu umfassend Jane L. Lightfoot. *Lucian. On the Syrian Goddess*. Ed. with Introduction, Translation and Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2003. S. 86-222. Als Beispiel für diese Verschwiegenheit mag hier DS 11 dienen: *Ιστορέοντι δὲ μοι ἐτέων πέρι, ὁκόσα τῷ ἱρῷ ἐστίν, καὶ τὴν θεὸν αὐτοὶ ἦντινα δοκέουσιν, πολλοὶ λόγοι ἐλέγοντο, τῶν οἱ μὲν ἱροί, οἱ δὲ ἐμφανέες, οἱ δὲ κάρτα μυθώδεις, καὶ ἄλλοι βάρβαροι, οἱ μὲν τοῖσιν Ἑλλῆσιν ὁμολογέοντες· τοὺς ἐγὼ πάντας μὲν ἐρέω, δέκομαι δὲ οὐδαμὰ.* Vgl. hierzu mit Lightfoot, S. 334f. Hdt. 7,152,3; 2,123,1; 2,143,4; 6,69,5.

7 *φαλλοὺς ὅσοι Διονύσῳ ἐγείρουσιν, ἐν τοῖσι φαλλοῖσι καὶ ἀνδρας ξυλῖνους κατιζουσιν, ὅτε μὲν εἴνεκα ἐγὼ οὐκ ἐρέω.* (Diejenigen, die dem Dionysos Phalloi errichten, setzen hölzerne Figuren darauf: Warum sie das tun, werde ich nicht sagen.)

8 Hierzu Lightfoot. *Lucian. On the Syrian Goddess* (wie Anm. 6), S. 161-174.

führer oder Baedeker im Stile eines Pausanias. Als solcher ist er verpflichtet, einigermaßen befriedigende, aber natürlich nicht unbedingt vollständige Erklärungen abzugeben. Seine Intention besteht primär darin, ein möglichst breites Publikum anzusprechen, mit Rücksicht auf dessen Erwartungen und dessen Vorwissen. Der Periheget hegt dabei naturgemäß eine Vorliebe für das Außergewöhnliche. Wenn er wirklich apokryphes Wissen weitergibt, würde er dessen spektakulären Aspekte bevorzugt präsentieren:

Ὁ μὲν χώρος αὐτός, ἐν τῷ τὸ ἶρον ἵδρυται, λόφος ἐστίν, κέαται δὲ κατὰ μέσον μάλιστα τῆς πόλιος, καὶ οἱ τείχεα δοιὰ περικέαται. τῶν δὲ τειχέων τὸ μὲν ἀρχαῖον, τὸ δὲ οὐ πολλὸν ἡμέων πρεσβύτερον. τὰ δὲ προπύλαια τοῦ ἱεροῦ ἐς ἀνεμὸν βορέην ἀποκέκρινται, μέγεθος ὅσον τε ἑκατὸν ὀργυιέων. ἐν τούτοις τοῖσι προπυλαιοῖσι καὶ οἱ φαλλοὶ ἐστᾶσι τοὺς Διόνυσος ἐστήσατο, ἡλικίην καὶ οἶδε τριηκοσίων ὀργυιέων. (DS 28)

Der Platz selbst, wo der Tempel steht, ist ein Hügel, er liegt genau in der Mitte der Stadt, und zwei Mauern umgeben ihn. Von den Mauern ist die eine alt, die andere datiert nicht lange vor unserer Zeit. Die Propyläen des Heiligtums weisen Richtung Nordwind, sie sind ungefähr hundert Klafter hoch. Innerhalb dieser Propyläen stehen auch die Phalloi, die Dionysos errichtet hat; sie sind dreihundert Klafter hoch.⁹

Darüber hinaus aber repräsentiert der Periheget den notwendigen chronotopischen Zusammenhang von nehmender und gebender Kultur: Er selbst ist, wie gesagt, Assyrier, doch er wendet sich an ein griechisches Publikum, das man sich dabei wie ihn selbst als vor Ort befindlich vorstellen muss: Dem Perihegeten lauscht man vor den Monumenten, der Kulturkontakt findet in Echtzeit statt, wofür auch das durchgängig verwendete präsentische Tempus spricht. Der Periheget verkündet sein Wissen öffentlich und führt dessen apokryphe Anteile in Richtung einer zentralen Episteme, zu deren festem Bestandteil sie aber erst durch ihre Verschriftlichung werden, für die wiederum nicht der Periheget, sondern der Historiograph zuständig ist; er ist es auch, dem wir die Abwägungen über ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ zuzuordnen haben.

Fasst man diese drei Sprecherfacetten – Einheimischer, Periheget, Historiograph – mit Blick auf ihre Affinität zum Apokryphen zusammen, so wird man sagen dürfen, dass sie alle drei apokryphes Wissen besitzen können, aber in sehr unterschiedlichem Maße geneigt sind, es zu vulgarisieren, und mit ebenfalls unterschiedlichen Zielen. Denn während der Einheimische durchaus damit zufrieden sein könnte, sein Wissen für sich zu behalten, will der Periheget Touristen locken und beeindrucken – schon in der Antike war man daher der Auffassung, dass Perihegeten einen Hang zum Lügen hätten. Der Historiograph schließlich differenziert nicht zwischen ‚spektakulär‘ und ‚uninteressant‘, sondern ist auf möglichst breiten Wissenserwerb und dessen kritische Einschätzung aus.¹⁰ Gerade Letzteres bedeutet nichts anderes, als das in Erfahrung gebrachte apokryphe Wissen in einen analytischen Bezug zur zentralen Episteme zu setzen,

9 Zur Diskussion dieser Zahlen vgl. ebd. S. 421.

10 Eine wiederum dreiteilige Auffächerung der Historiographen-Persona ebd. S. 161.

es mit ihm zu vergleichen und es mit dessen Wahrscheinlichkeitsmaßstäben zu messen. Durch die Verschriftlichung wird dabei die beginnende Integration in jene zentrale Episteme überhaupt erst ermöglicht.

Wie wird nun in der *Syrischen Göttin* die schiere Existenz solchen Wissens zumindest angedeutet, und wie wird mit diesem Wissen umgegangen?

Wahr-Unwahr, Verborgen-Sichtbar

Eine durchgehende gedankliche Bewegung des Textes besteht – ganz analog zu den *Historien* Herodots – in der Diskussion der Wahrscheinlichkeit von Erklärungen, die dem Sprecher bei seinen Erkundigungen zu auffälligen Phänomenen der Kultanlage von Priestern und Einheimischen gegeben werden. Dabei kann die Etikettierung von Phänomenen als wahrscheinlich oder weniger wahrscheinlich durchaus dazu beitragen, die betreffende Erklärung zu officialisieren oder in den Bereich des Apokryphen zu verschieben. ‚Apokryph‘ bezeichnet dann Narrative oder Explikationen, die nur von einer Minderheit gekannt und/oder geglaubt werden, dies aber im bewussten Gegensatz zu einer mehrheitlichen Anschauung; ein solches Operieren mit unterschiedlichen quantitativen Größen zeigt im Übrigen, dass Wissensbestände mehr oder weniger zentral oder apokryph sein können, die jeweilige Etikettierung also eine skalare Quantifizierung darstellt. Betrachten wir folgendes Beispiel:

Ἐνι δὲ καὶ ἄλλο ἱρὸν ἐν Φοινίκῃ μέγα, τὸ Σιδόνιοι ἔχουσιν. ὡς μὲν αὐτοὶ λέγουσιν, Ἀστάρτης ἐστίν. Ἀστάρτην δ' ἐγὼ δοκέω Σελήναιην ἔμμεναι. ὡς δὲ μοι τις τῶν ἱρέων ἀπηγγέετο, Εὐρώπης ἐστὶν τῆς Κάδμου ἀδελφεῆς· ταύτην δὲ εὐούσαν Ἀγήνορος τοῦ βασιλέως θυγατέρα, ἐπειδὴ τε ἀφανῆς ἐγεγόνεεν, οἱ Φοινικεὶς τῷ νηῶ ἐτιμήσαντο καὶ λόγον ἱρὸν ἐπ' αὐτῇ ἔλεξαν, ὅτι εὐούσαν καλὴν Ζεὺς ἐπόθεεν καὶ τὸ εἶδος εἰς ταῦρον ἀμειψάμενος ἤρπασεν καὶ μιν ἐς Κρήτην φέρων ἀπίκετο. τὰδε μὲν καὶ τῶν ἄλλων Φοινικῶν ἤκουον, καὶ τὸ νόμισμα τῷ Σιδόνιοι χρέωνται τὴν Εὐρώπην ἐφεζομένην ἔχει τῷ ταύρῳ τῷ Διί. τὸν δὲ νηὸν οὐκ ὁμολογεύουσιν Εὐρώπης ἔμμεναι. (DS 4)

Es gibt noch ein anderes großes Heiligtum in Phönizien, das die Sidonier besitzen. Wie sie selbst behaupten, gehört es der Astarte. Ich meine, dass Astarte Selene ist. Wie mir aber einer der Priester darlegte, gehört es Europa, der Schwester des Kadmos. Sie war die Tochter des Königs Agenor, und als sie verschwand, ehrten die Phönizier sie mit einem Tempel und erzählten eine heilige Geschichte über sie, dass Zeus sie, weil sie schön war, begehrt und, nachdem er die Gestalt eines Stieres angenommen hatte, geraubt habe und mit ihr nach Kreta gekommen sei. Das habe ich auch von anderen Phöniziern gehört, und die Münzen, die die Sidonier verwenden, zeigen Europa, wie sie auf dem Zeusstier sitzt. Dass der Tempel Europa gehöre, geben sie allerdings nicht zu.

Die Sidonier halten einen Tempel in ihrer Stadt für der Astarte geweiht; dies darf mithin als die maßgebliche Mehrheitsmeinung gelten. Ein Priester dieses Tempels, also ein Mann, der aufgrund seiner Profession über ein höheres

religiöses Wissen verfügt, behauptet dagegen, der Tempel sei Europa geweiht. Die anschließende kurze – und natürlich keineswegs apokryphe – Erzählung vom Raub Europas, die sich der Sprecher offenkundig zu eigen macht, liefert eine Aitiologie des Kultes, und der Sprecher fügt noch ein numismatisches Argument hinzu. Obwohl vieles für eine solche Zuweisung spricht, ist sie aber offenkundig nicht mehrheitsfähig. Die Zuweisung des Tempels an Europa scheint mir alle Zeichen des Apokryphen aufzuweisen; die Publikation und Verbreitung der vorliegenden historiographischen Argumentation könnte jedoch dazu beitragen, sie mehrheitsfähig zu machen.

Womöglich reflektiert diese Debatte eine Ekphrasis in Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon*. Hier betrachtet der Erzähler in Sidon ein Weihgeschenk für Astarte: ein Bild, auf dem die Entführung der Europa dargestellt ist:

... σώστρα ἔθυον ἑμαυτοῦ τῇ τῶν Φοινίκων θεᾷ. Ἀστάρτην αὐτὴν καλοῦσιν οἱ Σιδῶνιοι. περιῶν οὖν καὶ τὴν ἄλλην πόλιν καὶ περισκοπῶν τὰ ἀναθήματα ὄρῳ γραφὴν ἀνακειμένην γῆς ἅμα καὶ θαλάττης. Εὐρώπης ἢ γραφὴ· Φοινίκων ἢ θάλασσα· Σιδῶνος ἢ γῆ. (Ach. Tat. 1,1,2)

Ich opferte für meine Rettung der Göttin der Phönizier; die Sidonier nennen sie Astarte. Als ich nun so durch den Rest der Stadt ging und die Weihgaben betrachtete, da sehe ich ein Gemälde aufgestellt, von Erde und Meer. Das Thema des Gemäldes ist Europa, das Meer das der Phönizier, das Land das von Sidon.

Kurz darauf wird ein weiteres, allerdings nicht näher und nicht unbedingt in Sidon lokalisiertes Gemälde erwähnt, das nun gerade Selene auf dem Stier zeigt:

τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην [αF : Εὐρώπην β].

So sah ich einmal Selene [αF : Europa β] auf dem Stier gemalt.

Selene auf dem Stier: Der Sprecher der *Syrischen Göttin* identifizierte sie, wohl im Sinne einer *interpretatio Graeca*, mit Astarte. Zudem ist die Überlieferung an dieser Stelle gestört, ein beträchtlicher Teil der Handschriften schreibt ‚Europa‘ statt ‚Selene‘. Hinzu kommt, dass weder die Datierung der *Dea Syria* noch die des Romans hinreichend klar sind – beide gehören in die zweite Hälfte des 2. Jhds. –, um über eine eventuelle wechselseitige Abhängigkeit zu entscheiden. Gleichwohl zeigt die Parallele, dass es in *Dea Syria* durchaus um religiöse Wirklichkeiten geht, und womöglich wird gerade in der erwähnten Überlieferungsstörung sichtbar, wie die Dominanz von Deutungen ausgehandelt wird: Was in der *Dea Syria* als Meinung einer Minderheit ausgegeben wird – nämlich die Identifikation der Gottheit mit Europa –, das wird in Achilleus Tatios' Roman in aller Breite beschrieben und scheint in der Reihe der Weihgeschenke einen prominenten Platz einzunehmen. Hinzu kommt die auffällige Formulierung, dass der Erzähler der Göttin der Phoiniker opfert, die „die Sidonier Astarte nennen“. Schwingen hier Zweifel an der Richtigkeit der Benennung mit? Beide Texte zusammen jedenfalls könnten dazu beitragen, dass Europa in verstärktem

Maße auch offiziell als die Göttin des Stadttempels von Sidon wahrgenommen wird, und ihre ‚gelehrte‘ Identifikation mit Selene – die sich zumindest in der einen Handschriftentradition von *Leukippe und Kleitophon* auch künstlerisch manifestiert – stellt womöglich das ‚missing link‘ für eine schließliche Identifikation von Europa und Astarte und damit das Instrument einer Annäherung zweier differenter Epistemen dar.

Umgekehrt arbeitet der Sprecher der *Syrischen Göttin* aber auch daran, scheinbar geläufige Deutungen für unwahrscheinlich zu erklären. Ihr Schicksal ist dann ungewiss. Sie könnten zukünftig für Erzählungen schlichter Gemüter gehalten werden oder auch einen Platz außerhalb des offiziellen Diskurses erhalten, an dem sie von Eingeweihten dennoch hochgeschätzt werden. Was tatsächlich geschieht, hinge nicht zuletzt von der Verbreitung und der Rezeption der *Dea Syria* ab, über die wir nichts wissen. Als Beispiel sei hier die Listung und Abwägung möglicher Geschichten von der Gründung des ersten Tempels, des Vorgängerbaus des aktuellen Heiligtums, betrachtet (*DS* 12-16):

Οἱ μὲν ὧν πολλοὶ Δευκαλίωνα τὸν Σκύθεα τὸ ἱρὸν εἴσασθαι λέγουσιν, τοῦτον Δευκαλίωνα ἐπὶ τοῦ τὸ πολλὸν ὕδωρ ἐγένετο. Δευκαλίωνος δὲ περὶ λόγον ἐν Ἑλληνιστῶν ἤκουσα, τὸν Ἑλληνας ἐπ’ αὐτῷ λέγουσιν. (*DS* 12)

Die meisten sagen nun, der Skythe Deukalion habe das Heiligtum gegründet, genau der Deukalion, zu dessen Lebzeiten die Wasserflut gekommen sein soll. Über Deukalion habe ich bei den Griechen eine Geschichte gehört, die die Griechen über ihn erzählen.

Es folgt die ausführliche Erzählung von Deukalion und der Flut; als aitiologischer Beleg wird die weit verbreitete und auch priesterliche Praxis, zweimal im Jahr Meerwasser zum Tempel zu bringen, angeführt (*DS* 13).

Ὁ μὲν ὧν ἀρχαῖος αὐτοῖσι λόγος ἀμφὶ τοῦ ἱεροῦ τοιόσδε ἐστίν. ἄλλοι δὲ Σεμίραμιν τὴν Βαβυλωνίην, τῆς δὴ πολλὰ ἔργα ἐν τῇ Ἀσίῃ ἐστίν, ταύτην καὶ τότε τὸ ἔδος εἴσασθαι νομίζουσιν, οὐχ Ἥρην δὲ εἴσασθαι ἀλλὰ μητρὶ ἑωυτῆς, τῆς Δερκετῶ οὐνομα. Δερκετοῦς δὲ εἶδος ἐν Φοινίκῃ ἐθεασάμην, θέημα ξένον· ἡμισέη μὲν γυνή, τὸ δὲ ὀκόσον ἐκ μηρῶν ἐς ἄκρους πόδας ἰχθύος οὐρὴ ἀποτείνεται. (*DS* 14)

Das ist die alte Geschichte über den Tempel. Andere meinen, die Babylonierin Semiramis, von der noch viele Werke in Asien existieren, habe auch diesen Göttersitz gegründet, und nicht für Hera, sondern für ihre eigene Mutter, deren Name Derketō ist. Ich sah ein Bild der Derketō in Phönizien, ein fremdartiger Anblick: Zur Hälfte war sie Frau, aber von den Schenkeln bis zu den Zehenspitzen streckte sich ein Fischschwanz aus.

Es folgt keine begründende Erzählung, sondern die Aufzählung einiger Indizien, die allerdings vom Sprecher unter Nennung von Gründen verworfen werden, so dass er Derketō als Gottheit des Heiligtums letztlich nicht akzeptiert (*DS* 14). Statt dessen diskutiert er eine dritte Option:

Ἔστιν δὲ καὶ ἄλλος λόγος ἱρός, τὸν ἐγὼ σοφοῦ ἀνδρὸς ἤκουσα, ὅτι ἡ μὲν θεὴ Πέη ἐστίν, τὸ δὲ ἱρὸν Ἄττεω ποίημα. (DS 15)

Es existiert noch eine andere heilige Geschichte, die ich von einem weisen Mann gehört habe, dass es sich nämlich bei der Göttin um Rhea handelt und das Heiligtum das Werk des Attes sei.

Dieser Deutung kommt mehr Gewicht zu, weil der Kultstatuenbefund ihr zu entsprechen scheint; hinzu kommt, dass es im Tempel einen Kult der Entmannung gibt, den sein Gewährsmann aitiologisch auf den Attes-Mythos zurückführt. Dennoch lehnt der Sprecher diese Deutung letztlich ab, mit Verweis auf eine plausiblere Erklärung für den Kult (die dann in DS 27 gegeben werden wird):

ἀνδάνει δὲ μοι ἃ λέγουσιν τοῦ ἱροῦ περὶ τοῖσι Ἕλλησι τὰ πολλὰ ὁμολογέοντες, τὴν μὲν θεὸν Ἥρην δοκέοντες, τὸ δ' ἔργον Διονύσου τοῦ Σεμέλης ποίημα. (DS 16)

Mir persönlich gefällt das, was man in weitgehender Übereinstimmung mit den Griechen über den Tempel sagt, nämlich die Meinung, die Gottheit sei Hera, das Werk aber sei das des Dionysos, des Sohnes der Semele.

Die gedankliche Dynamik der Passage ist schnell erfasst. Auch wenn gegen die Deukalion-Version keine wirklichen Einwände vorgetragen werden, auch wenn die Einwände gegen Derketó und Rhea/Attes schwach sind: Entscheidend ist, wie das finale Argument zeigt, offensichtlich die jeweilige Nähe jeder Version zum griechischen Mythos. Da kann die Dionysos-Version am stärksten punkten, zumal der Sprecher auch von zwei gewaltigen Phalloi in den Propyläen des Tempels berichtet, die Dionysos selbst aufgestellt haben soll¹¹:

... καὶ φαλλοὶ δὲ ἐστᾶσι ἐν τοῖσι προπυλαίοισι δύο κάρτα μεγάλοι, ἐπὶ τῶν ἐπίγραμμα τοιόνδε ἐπιγράφεται, „Τούσδε φαλλοὺς Διόνυσος Ἥρῃ μητρυτῆ ἀνέθηκα.“ (DS 16)

... und innerhalb der Propyläen stehen zwei immens große Phalloi, auf denen sich folgende Inschrift befindet: „Diese Phalloi habe ich, Dionysos, für meine Stiefmutter Hera aufgestellt.“

Bedeutsam ist dabei die Tatsache, dass die alternativen Versionen so ausführlich berichtet werden, nur um dann *ad acta* gelegt zu werden. Zwar lässt sich das vordergründig mit Herodots grundsätzlichem Verfahren, alles zu berichten, was man ihm berichtet habe¹², erklären, es werden aber auch die Begründungsstrategien erkennbar. Denn Deukalion, wie eigens hinzugefügt wird, ist Skythe; Heras Mutter Derketó ist als Nixe ein ξέγον, also ‚fremd-‘, ja ‚abartig‘ (wir würden sagen: monströs), Rhea und Attes – auch wenn diese Tradition den Sprecher noch am stärksten beeindruckt, weil das Kultbild der Syria Dea wesentliche

11 Vgl. oben S. 62.

12 S. o. S. 61.

Attribute der Rhea trägt – sind, wie in *DS* 15 ausgeführt wird, Kulte des griechischen Ostens (Lydien, Phrygien, Samothrake) und befinden sich damit eher in den Randbezirken der zentralen religiösen Episteme. Die Entscheidung über die größte Wahrscheinlichkeit basiert auf einer Mischung aus der Wertung sachlicher Evidenzen und einer diskursiven Nähe zu den klassischen Zentren Griechenlands: Thrakien und Kleinasien sind geographisch marginal, der Mythos um Derketô dreht sich um ein atavistisches Mischwesen, wie es den Zwölfgöttern fremd ist, Dionysos hingegen ist eine bedeutende Gottheit beispielsweise der griechischen Kulturhauptstadt Athen und gehört wesentlich in den *mainstream* der klassizistischen Bildung. Das ist letztlich der einzige Grund, warum Dionysos hier so prominent gemacht wird, denn tatsächlich gibt es *realiter* keine nachweisliche kultische Bedeutung des Gottes in Hierapolis.¹³ Vielmehr macht der Sprecher diese Bedeutung allein an der Präsenz phallischer Objekte fest, wie die Fortsetzung zeigt:

τὸ ἐμοὶ μὲν νῦν καὶ τὰδε ἀρκέει, ἐρέω δὲ καὶ ἄλλ' ὅ τι ἐστὶν ἐν τῷ νηῷ Διονύσου ὄργιον. φαλλοὺς Ἑλληνες Διονύσω ἐγείρουσιν, ἐπὶ τῶν καὶ τοιόνδε τι φέρουσιν, ἀνδρας μικροὺς ἐκ ξύλου πεπονημένους, μεγάλα αἰδοῖα ἔχοντας· καλέεται δὲ τὰδε νευρόσπαστα. ἔστι δὲ καὶ τόδε ἐν τῷ ἱρῶ· ἐν δεξιᾷ τοῦ νηοῦ κάθεται μικρὸς ἀνὴρ χαλκεος ἔχων αἰδοῖον μέγα. (*DS* 16)

Dies genügt mir, und ich werde noch einen weiteren mystischen Gegenstand des Dionysos nennen, der sich im Tempel befindet. Die Griechen errichteten Phalloi für Dionysos, auf die sie noch Folgendes setzen: kleine Männer aus Holz mit großen Geschlechtsteilen. Sie werden *neurospasta*¹⁴ genannt. Das findet sich auch im Heiligtum: Rechts vom Tempel sitzt ein kleiner Mann aus Bronze mit einem großen Geschlechtsteil.

Wenn wir uns also unter Führung des Perihegeten allmählich der eigentlichen Kultanlage nähern – es ist in *DS* 16 die Rede von den Propyläen –, dann nähern wir uns, so suggeriert uns der Sprecher, einem Heiligtum, das sich zu den großen und bedeutenden Heiligtümern der griechischen Welt zählen kann. Mit dem Akzeptieren der seitens des Sprechers präferierten Ursprungssage werden aber die anderen Gründungsmythen – da sie nicht einfach aus dem Diskurs entfernt werden können – in den Bereich dessen geschoben, was in einem späteren Endergebnis ein Reservoir apokrypher Erzählungen von der Tempelgründung sein könnte.

Steht der ältere Tempel also in einem dionysischen Gründungszusammenhang, der über den Abgleich verschiedener aitiologischer Traditionen eruiert und konfirmiert wird, so operiert der Sprecher im Folgenden, wo es um die Errichtung des zweiten Tempels geht, ganz anders. Hier gibt es keine konkurrierenden aitiologischen Versionen, zwischen denen man entscheiden müsste, sondern eine jedenfalls in Hierapolis gültige und unbezweifelte Erzählung, die der Sprecher in *DS* 17-27 ausführlichst und in einem packenden, peripetiereichen

13 Lightfoot (Anm. 7). 366-370.

14 Der Begriff ist am ehesten mit ‚Marionetten‘ zu übersetzen.

Narrativ wiedergibt. Dies trägt natürlich zu seiner besseren Memorier- und Tradierbarkeit bei und erleichtert ihm so womöglich seinen Weg in eine zentrale Episteme. Stratonike, der Gemahlin des Seleukos, wurde in einem Traum von Hera befohlen, den Tempel in Hierapolis zu ihren Ehren zu errichten. Seleukos gab ihr als Begleiter den jungen Kombabos mit. Dieser ahnte, welche Schwierigkeiten ihm hieraus entstehen könnten, und um Gefahren für Leib und Leben zu vermeiden, entmannte er sich, legte das abgeschnittene Glied in ein Kästchen, das er versiegelte und dem König als seinen wertvollsten Schatz während seiner Abwesenheit zur Aufbewahrung anvertraute. Während der folgenden ersten Jahre des Tempelbaus verliebte sich Stratonike in Kombabos, und obwohl er ihr darlegte, warum er keine Beziehung zu ihr aufnehmen könne, suchte sie seine Gegenwart. Dies wurde dem König berichtet, der Kombabos zurückbeordnete und ihn öffentlich des Ehebruchs mit seiner Gemahlin anklagte. Nun ließ ihn Kombabos das Kästchen öffnen und wurde so nicht nur rehabilitiert, sondern auch für seine Treue der höchsten Ehren teilhaftig; erst jetzt konnte der Tempel fertig gebaut werden. Später – der Sprecher erzählt das aber sogar zuerst – verliebte sich Stratonikes Stiefsohn Antiochos in sie, und Seleukos trat sie ihm aus Liebe zu seinem Sohn ab.

Diese Erzählung ist vor Lukian nicht belegt, es gibt aber eine ganze Reihe von parallelen Narrativen in den unterschiedlichsten Kulturräumen¹⁵, und auf zumindest angrenzende griechische Geschichten wie die von Phaidra und Sthenoia verweist der Sprecher selbst (*DS* 23). Auffällig ist hier zweierlei. Zum einen scheint sich das enge Verhältnis von Antiochos und Stratonike (zweiter Tempel) in dem angeblichen Epigramm des Dionysos auf seinen phallischen Säulen (erster Tempel) zu spiegeln, in dem er behauptet, sie für seine Stiefmutter Hera errichtet zu haben. Zum anderen tritt jenen monumentalen gigantischen Propyläenphalloi in der Erzählung von Kombabos ein weiterer Phallos des Protagonisten gegenüber, der zwar nicht gigantisch ist, aber durch seine Verschließung, Siegelung und feierliche Enthüllung, nicht zuletzt aber durch die Bedeutung, die er für die Fertigstellung des Tempels gewinnt, ebenfalls monumentalisiert zu sein scheint. Die Ehrungen, die Kombabos zuteil werden, machen ihn öffentlich und weithin bekannt, auch wenn sie auf seine eigentliche Tat überhaupt nicht bezogen sind. Diese wiederum tritt aber gerade in der höchsten aller Ehrungen quasi *ex negativo* vor aller Augen:

ἀπίξεται δὲ παρ' ἡμέας ἀνευ ἐσαγγελέος οὐδέ τις ἀπέρξει σε ἡμετέρης ὄψιος, οὐδ' ἦν γυναικὶ ἅμα ἐδύναζομαι. (*DS* 25)

Du wirst ohne Ankündiger Zugang zu mir haben, und niemand wird dich von meinem Angesicht wegdrängen, sogar dann nicht, wenn ich mit meiner Gemahlin das Lager teile.

Hier manifestiert sich die königliche Macht in ihrer intimsten Form, dem Phallos des Königs, den niemand sehen darf außer dem Kastraten Kombabos. Anders formuliert: Der königliche Phallos ist ein üblicherweise verborgenes Kleinod

15 Vgl. Lightfoot. *Lucian. On the Syrian Goddess* (wie Anm. 6). S. 384-387.

im Zentrum der Macht, und die Tatsache, dass er für Kombabos enthüllt wird, entspricht dessen Enthüllung seiner Tat durch Öffnung des Kästchens. In der Mitte der Macht steht der Phallos genauso als *apókryphon* wie im Kästchen des vermeintlichen Ehebrechers und Thronusurpators Kombabos, der nun mit der Enthüllung seines ursprünglich scheinbar unwichtigen *apókryphon* ins Zentrum der Macht gezogen wird und der Enthüllung des zentralen *apókryphon* teilhaftig wird. Der riesige, steinerne, erigierte Säulenphallos des Dionysos erweist sich am Ende als um nichts bedeutender als der mumifizierte Kastrationsrest im Kästchen. Wenn wir nichts Genaueres über die Herkunft der Kombabos-Erzählung wissen – unabhängig davon, ob Kombabos selbst in älteren Mythen eine halb-göttliche Identität besessen haben mag oder nicht –, und alles dafür spricht, dass sie erst im Zusammenhang der *Dea Syria* an das hierapolitanische Heiligtum angeschlossen wird¹⁶, dann bewegt der Text nicht nur eine ursprünglich wohl apokryphe Erzählung durch diesen Anschluss in Richtung des epistemischen Zentrums, lässt sie durch ihre implizite motivische Verbindung mit der dionysischen Erklärung von dessen erster Gründung von einer genuin apokryphen zu einer zentralen Narration werden und reflektiert zugleich durch die Fokussierung auf das Phallos-Motiv diese Dynamik: Den im Kästchen verborgenen und enthüllten Phallos mag man dann als *mise-en-abyme* solcher Vorgänge und als Symbol des Apokryphen ansehen.

Zugleich wird man den Eindruck nicht los, dass diese Verbindung des Riesigen mit dem Winzigen, des Erigierten mit dem Kastrierten, in ihrer hyperbolischen Antithetik ganz wesentlich auch komisch ist:

Τὰδε εἰπὼν ἀτελέα ἐωυτὸν ἐποίηεν, καὶ ταμῶν τὰ αἰδοῖα ἐς ἀγγήιον μικρὸν κατέθετο σμύρνην τε ἅμα καὶ μέλιτι καὶ ἄλλοισι θυώμασι· καὶ ἔπειτα σφρηγίδι τὴν ἐφόρεισημηγάμενος τὸ τρώμα ἦτο. (DS 20)

So sprach er [sc. Kombabos] und entmannte sich. Er schnitt seinen Penis ab und legte ihn in einen kleinen Behälter, zusammen mit Myrrhe, Honig und anderen Gewürzen. Und nachdem er den Behälter mit dem Siegel, das er bei sich trug, gesiegelt hatte, kümmerte er sich um seine Wunde.

Die Mumifizierung und Siegelung von Kombabos' kastriertem Penis, die so wichtig ist, dass Kombabos sie sogar noch der Versorgung seiner Wunde voranstellt, mag zum Zweck der Erhaltung des Beweisobjektes notwendig sein, sie wird aber spätestens dann witzig, wenn wir Kombabos' zweideutige Erklärung dazu dem König gegenüber hören:

„Ω δέσποτα, τόδε μοι μέγα κειμήλιον ἐν τοῖσι οἰκείοισι ἀπεκέατο, τὸ ἐγὼ κάρτα ἐπόθειον ...“ (DS 20)

„Oh Herr, dies hier lag als großes Kleinod in meinen Gemächern verborgen, und ich liebte es heiß ...“

16 So Lightfoot, ebd. S. 388.

Genauso zweideutig komisch ist ja auch die Weihung der Riesenphalloi durch Dionysos als ein merkwürdiges, pseudo-inzestuöses Geschenk gerade an seine Stiefmutter Hera, die Göttin der Ehe. Und zudem ist, ebenfalls witzig durch die offensichtliche Aufspießung männlicher Wunschphantasien, die Größe jener Phalloi-Säulen ins Megalomane und völlig Undenkbare übertrieben, wenn ihre Größe, wie zitiert, mit 300 Klaftern, also ca. 550-600 m und damit der doppelten Höhe der Cheopspyramide angegeben wird (DS 28). Solche Übertreibungen finden sich nicht einmal bei Herodot, den der Sprecher sonst mehr imitiert als parodiert, und so müssen wir uns nach dem Wert dieser komischen Verzerrung fragen, die sich ja auch durch die archäologische Wirklichkeit leicht widerlegen ließ.

Mir scheint, der Sprecher lässt hier seine eigenen Diskursivierungsverfahren in ihrer ‚Manufaktur‘ durchsichtig werden, ja er unterläuft sie und lenkt damit den Blick auf diese Verfahren selbst. Durch die unübersehbaren Übertreibungen gerade an den Stellen, wo maximale diskursive Festlegungen getroffen werden, werden die propagandistischen Hintergründe, letztlich die Verfahren zu Generierung und Konsolidierung von Macht, symbolisiert durch den Phallos, der auch über das Gesagte hinaus im Heiligtum präsent ist¹⁷, durch Verschiebung von Wissensbeständen ins Zentrum und aus dem Zentrum heraus sichtbar gemacht und damit, wie es Lukians Vorgehensweise in vielen anderen Texten entspricht, einem selbstbewussten, kritischen Blick preisgegeben.

Erkennbar wird jedenfalls, dass diskursive Festlegungen immer nur vorläufig sind, dass Besiegelungen auch wieder lösbar sind und eine diskursive Wahrheit immer nur eine scheinbare ist. Kombabos' Kästchen enthält etwas ganz anderes, als der König geglaubt hatte; und wenn der König nun denkt, jener unerwartete Inhalt beweise Kombabos' und damit Stratonikes Treue, so irrt er, denn tatsächlich hat sich ja Stratonike in Kombabos verliebt, und tatsächlich wird Seleukos Stratonike später an einen Jüngeren abgeben müssen. Der Phallos erweist sich gerade im Gegenüber von Erektion und Kastration als labiles Symbol von Macht. Ebenso untauglich als diskursiver Fixpunkt ist aber auch das Behältnis, in das der Sprecher, wie schon erwähnt, seinen ersten Bart und seine Haarlocke deponiert und das er mit seinem Namen gezeichnet hat; kaum ohne Grund verwendet er sowohl für Kombabos' als auch für seinen eigenen Behälter den (semantisch neutralen) Begriff *ἀγγήιον* und zieht auf diese Weise eine motivische Linie zwischen ihnen. Während nämlich Kombabos als Besitzer des Kästchens feststand, war dessen Inhalt bis zu seiner spektakulären Enthüllung in der Öffentlichkeit unbekannt; im Falle des Haaropferbehälters steht der Inhalt fest, aber sein Besitzer ist im Nachhinein nicht mehr dingfest zu machen. Denn das Behältnis steht zusammen mit tausenden anderen im Tempel zu Hierapolis. Da der Sprecher uns aber seinen Namen nicht verrät – und wollen wir ihn wirklich nur deshalb Lukian nennen, weil der Autor so heißt? –, verweist das Behältnis zwar konkret auf ihn, aber niemand, auch kein Zeitgenosse, war in der Lage, eine identifikatorische Zuweisung *zweifelsfrei* vorzunehmen.¹⁸ Ist Autorschaft poten-

17 In Kap. 28 werden noch phallobatische Riten beschrieben.

18 Vgl. hierzu ausführlich Lightfoot, ebd. S. 184-207, die den langen Streit über Lukians Autorschaft bei diesem Text referiert und schließlich in breiter Diskussion der

tiell ein wesentlicher Faktor bei der Zuweisung eines Textes zum *mainstream* oder zum Bereich des Apokryphen, so deutet dieser Text eine entsprechende Möglichkeit also nur an, ohne sie Wirklichkeit werden zu lassen.

Irritierend bleibt daher auch das, was der Sprecher über das Allerheiligste des Tempels zu berichten weiß: eine offene, dennoch nur wenigen Priestern zugängliche Kammer, in der zwei Sitzfiguren, die als Hadad (Zeus) und Atargatis (Hera) identifiziert werden, sich um eine Art Standarte gruppieren, die einfach den Namen ‚Zeichen‘ (σημήϊον) trägt und zu der der Sprecher als einzigem Kultgegenstand keine eigentlichen Auskünfte zu geben vermag:

ἐν μέσῳ δὲ ἀμφοτέρων ἔστηκεν ξόανον ἄλλο χρύσειον, οὐδαμὰ τοῖσι ἄλλοισι ξοάνοισι ἴκελον. τὸ δὲ μορφὴν μὲν ἰδίην οὐκ ἔχει, φορέει δὲ τῶν ἄλλων θεῶν εἶδα. καλεῖται δὲ σημήϊον καὶ ὑπ’ αὐτῶν Ἀσσυρίων, οὐδέ τι οὐνομα ἴδιον αὐτῷ ἔθεντο, ἀλλ’ οὐδὲ γενέσιος αὐτοῦ καὶ εἶδος λέγουσιν. καὶ μιν οἱ μὲν ἐς Διόνυσον, ἄλλοι δὲ ἐς Δευκαλίωνα, οἱ δὲ ἐς Σεμίραμιν ἄγουσιν ... (DS 33)

In ihrer Mitte steht ein weiteres goldenes Kultbild, das in keiner Weise den übrigen Kultbildern gleicht. Es hat keine eigene Gestalt, sondern trägt die Form der anderen Götter.¹⁹ Es wird sogar von den Assyriern selbst Zeichen [Standarte] genannt, und sie haben ihm keinen eigenen Namen gegeben, sondern erzählen auch nichts über seinen Ursprung und seine Gestalt. Und die einen beziehen es auf Dionysos, andere auf Deukalion, andere wieder auf Semiramis ...

Tatsächlich bildet dieses Zeichen das Zentrum der Kultanlage. Es ist auch keine Lukianische Erfindung, sondern war, wie wir aus Ausgrabungen in anderen Astarte-Heiligtümern wissen, kultische Realität, deren Bedeutung und Benennung – handelt es sich um eine eigene Gottheit oder um ein Kultgerät, wurde der griechische Begriff in Hierapolis verwendet oder ein homophones syrisches oder aramäisches Pendant? – jedoch ungeklärt sind. Wenn es aber, wie in diesem Beitrag angenommen, eine metadiskursive Bedeutungsebene der *Dea Syria* gibt, dann steht ein Symbol, das von niemandem endgültig in Anspruch genommen werden kann, das einfach nur ‚Zeichen‘ ist, sehr passend in ihrem Zentrum. Denn es handelt sich um einen Signifikanten mit – wie der Sprecher ausdrücklich hervorhebt – vielen möglichen, aber keinem zeitgenössisch übereinstimmend zugewiesenen Signifikat, und obwohl es im Zentrum des zentralen Kultbildes in der Mitte der Anlage steht, verbirgt es einerseits seine Bedeutung, ist in dieser Hinsicht also durchaus als apokryph zu kategorisieren, während es andererseits durch seine Position die schiere Existenz absoluter religiöser Autorität behauptet.

Evidenz für Lukian entscheidet. Gleichwohl hebt sie sehr zu Recht hervor, dass „ultimately, of course, we can never know the extent to which Lucian the individual and DDS’ narrator overlap“ (ebd. S. 205).

19 Hiermit könnte gemeint sein, dass das ‚Zeichen‘ selbst keine eigene Gestalt besitzt, aber an ihm Bilder der übrigen Gottheiten befestigt sind; vgl. ebd. S. 448.

Knut Martin Stünkel

Apokryphik bei Johann Georg Hamann

Prolegomena zum *Konxompax*

„...*Religion unter dem Scheffel der Ceres und dem Thalamus des Weingottes*“

Der Begriff ‚apokryph‘ taucht bei Johann Georg Hamann (1730-1788), dem ‚Magus in Norden‘, seltener auf als man es vielleicht erwarten würde, jedenfalls so man Hamann noch immer nach dem gängigen Klischee für ‚dunkel‘¹, einen ‚Mystiker‘ oder einen ‚Obskurantisten‘ oder gar für den Ursprung des modernen und spezifisch deutschen Irrationalismus und extremsten Feind der Aufklärung² hält, gegenüber dessen „gewollter und künstlicher Dunkelheit“, die er wie eine „Nebelwand um sich zog“, sogar Hegels *Phänomenologie des Geistes* „eine wahre Ferienlektüre“ sei.³ Ein schöpferischer Kopf also, „der manche tief-sinnigen Einfälle hatte, aber in welch geheimnisvolle Gewänder pflegte er sie zu verkleiden!“⁴ Entsprechend ist Hamanns Ruf: „Dunkelheit ist das traditionelle

1 Bevor Eckhard Schumacher eingehend die ‚unverständliche‘ Schreibstrategie Hamanns analysiert, kennzeichnet er das populäre Rezeptionsvorurteil gegenüber Hamann wie folgt: „Von den ersten Kritiken in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts über die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts bis hin zu heutigen Lexikoneinträgen werden Hamanns Texte in vielfachen Wendungen zum Superlativ der Dunkelheit, zum Paradigma der Unverständlichkeit stilisiert.“ (Eckhard Schumacher. *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 89).

2 Isaiah Berlin. *Der Magus in Norden. J. G. Hamann und der Ursprung des deutschen Irrationalismus*. Berlin: Berlin Verlag, 1995.

3 Ludwig Reiners. *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*. München: Beck, 1957. S. 312.

4 Ebd. Gequält beschreibt Reiners Hamanns schriftstellerische Praxis entsprechend weiter: „In jeden Satz flicht er Anspielungen auf eine große und wahllose Lektüre ein, oft nur um etwas Absonderliches vorzubringen, mag es auch nur einen losen Zusammenhang mit seinem Gegenstand haben. Möglichst viele Begriffe werden umschrieben, und zwar ganz willkürlich, wie Hamann selbst sie gerade vor sich sieht. Eine Fülle von Bildern dient nicht der Veranschaulichung, sondern der Verschleierung oder der Ablenkung; sie treten an die Stelle der Sache selbst, die dafür weggelassen wird. Zur einen Hälfte sind sie der Bibel, zur anderen der Verdauung und dem Geschlechtsverkehr entnommen; der fromme Hamann war ein unverbesserlicher Zotenreißer. Ist der Text durch Anspielungen und Bilder nicht hinreichend überwuchert, um völlig unverständlich zu werden, so nimmt Hamann die Ironie zu Hilfe und kehrt den Sinn seiner Sätze um. In der Wortwahl liebt er selbst erfundene oder selbständig umgedeutete Worte, die Wortstellung wird möglichst irreführend gestaltet, der Satzbau ist wenig übersichtlich, die Gedankenfolge willkürlich; das Nebensächliche wird scharf hervorgehoben.“ (Ebd., S. 314).

Prädicat, das jedem deutschen Primaner über ihn geläufig ist.“⁵ Mit seiner Dunkelheit, so die unausgesprochene Annahme, möchte Hamann willentlich und wissentlich etwas verbergen, vielleicht nicht nur bei sich, sondern letztlich sogar das Licht der Aufklärung überhaupt; ein Umstand, der auf das Schönste zum griechischen *apokryptein*: ‚verbergen, verdunkeln‘ (so die Übersetzung in Josef Nadlers Schlüssel zu Hamanns Werken)⁶ zu passen scheint. Entsprechend ist es, um eine weitere Bedeutung des Begriffes ‚apokryph‘ als des ‚Gegen-Kanonischen‘ heranzuziehen, kaum verwunderlich, dass Texte Hamanns es nicht in den akademisch etablierten Kanon philosophischer Werke geschafft haben, ja sogar gegen entsprechende kanonische Texte (etwa die *Metakritik über den Purismus der Vernunft* gegen die *Kritik der reinen Vernunft* oder *Golgatha und Scheblimini* gegen Mendelssohns *Jerusalem*) gerichtet zu sein scheinen.⁷ In dieser Hinsicht benötigt die Präsenz Hamanns in einem Schwerpunktheft über ‚Apokryphik‘ keine weitere Rechtfertigung. Hamann ist nach obigen Bestimmungen ein Autor, der ein überkommenes religiöses oder kulturelles Motiv, die Apokryphik, aufgreift, für sein eigenes Schreiben nutzt und den öffentlichen Preis dafür zahlt. Der Begriff des Apokryphen als das Gegen-Kanonische scheint dabei besonders gut auf Hamann anwendbar zu sein, ist er doch selbst als Gegenfigur zum Gängigen seiner Zeit, theologisch, philosophisch, oder auch in der Literatur aufgebaut worden (etwa und völlig zu Unrecht für die Genieästhetik des Sturm und Drang).⁸ Auf der anderen Seite polemisiert er selbst gegen die Kanonbildung⁹,

5 Hugo Delff. „Vorwort. Johann Georg Hamann’s Leben, Charakter und Weltanschauung“. In: *Johann Georg Hamann. Lichtstrahlen aus seinen Schriften und Briefen*. Hg. Hugo Delff. Leipzig: Brockhaus, 1874. S. 24 (zitiert nach Schumacher. *Die Ironie der Unverständlichkeit* [wie Anm. 1], S. 89).

6 Hamanns Schriften werden, so nicht anders vermerkt, zitiert nach der gängigen Standardausgabe: Johann Georg Hamann. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. Josef Nadler. Wuppertal: Brockhaus, 1999. Im Folgenden mit N und der entsprechenden Bandzahl in römischen Ziffern abgekürzt, hier N VI (Schlüssel) S. 26.

7 Zur Position Hamanns in der philosophischen Diskussion seiner Zeit vgl. Erwin Metzke. *J. G. Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt: WBG, 1967 (unveränderter Nachdruck der 1. Auflage Halle an der Saale 1934).

8 Siehe hierzu Oswald Bayer. „Johann Georg Hamann“. In: *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*. Band 4: Sturm und Drang, Klassik. Hg. Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max, Stuttgart: Reclam, 1992. S. 8: „Hamann lebte noch in der alten Respublica litteraria, verschaffte sich also keineswegs in einer freischwebenden Subjektivität Ausdruck. Die Freiheit des ‚Genies‘ von ‚Kunstregeln‘ und ‚kritischen Gesetzen‘ besteht vielmehr gerade darin, sich auf den faktischen Sprachgebrauch einzulassen, der die Wahrheit auch verstellt, als herrschende Sprachregelung ein ‚Tyran‘ ist, und zugleich ein ‚Sophist‘, der nicht nur das Denken verführt. Im Konflikt mit der Regel, dem sich das ‚Genie‘ und mit ihm jeder antwortende Mensch nicht entziehen kann und nicht entziehen will, geschieht Lernen durch Leiden.“ Vgl. auch Hans-Martin Lupp. *Philologia crucis. Zu Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst. Mit einem Kommentar zur ‚Aesthetica in nuce‘ (1762)*. Tübingen: Niemeyer, 1970. S. 174-182.

9 In seinen *Hierophantischen Briefen* schreibt Hamann über die Praxis der Kanonisierung im Hinblick auf deren apokryphen ausführende Organe: „Beruht nicht der

insbesondere gegen die der philologischen, literarischen und ästhetischen „Kunstrichter“ seiner Zeit.¹⁰

Dennoch bleibt die fehlende Begeisterung für das Konzept des Apokryphen in den Schriften Hamanns auffällig.¹¹ Ähnliches gilt für seine Lektüre. Auch in der überlieferten Liste seiner Bibliothek, der *Biga Bibliothecarum*, finden sich verhältnismäßig wenige Texte, die man als apokryph oder prominent mit diesem Gegenstand befasst bezeichnen würde.¹² Es ist so immerhin möglich, dass die Auffassung vom Hamann als einem in diesem Sinne apokryphen Autor wiederum gemäß der zweiten von Nadler gelieferten Übersetzungsmöglichkeit selbst apokryph, d. h. dem Autor (von interessierter Seite) ‚unterschoben‘ ist.¹³

Für diese zweite Möglichkeit gibt es einige Anzeichen. Der Idee vom dunklen, sich vor der oder gar die Fackel der Aufklärung sinister verbergenden Hamann steht immerhin Goethes Bild von Hamann als dem ‚hellsten Kopf seiner Zeit‘ gegenüber.¹⁴ Oswald Bayer kennzeichnet Hamann zudem als ‚radikalen Aufklärer‘, dessen Methoden zur Selbstunentmündigung seiner Leser dienen: „Wahr

ganze Talmud des Pabsttums auf das Ansehen der Kirchenväter, und sollte dieser Name allein nicht ominöser sein, als alle *vocabula disciplinae arcanae*?“ (N III (Hierophantische Briefe) S. 150.) Angesichts des ausschließenden Vatertums Gottes (Matth 23,9) ist der Begriff des ‚Kirchenvätertums‘ nach Hamanns Meinung im Wesentlichen apokryph und Zeichen der Anmaßung göttlicher Autorität. Dies hat Auswirkungen auf die von diesen angemaßten Vätern ausgesprochene Kanonisierungen: „So wenig die Übersetzung der 70 Dollmetscher durch die von den Evangelien und Aposteln daraus angeführten Stellen kanonisch werden kann; so wenig traue ich diese Macht ein Buch zu kanonisieren den Kirchenvätern und Concilien zu.“ (N III (Hierophantische Briefe), S. 150).

10 Vgl. Hamanns Schriften über *Schriftsteller und Kunstrichter* bzw. *Leser und Kunstrichter* (N III, S. 330-350). Siehe hierzu: Sven-Aage Jørgensen. „Johann Georg Hamann ‚Schriftsteller und Kunstrichter‘“, sowie Jörg-Ulrich Fechner. „Johann Georg Hamann ‚Leser und Kunstrichter‘“, beide in: *Johann Georg Hamann. Acta des zweiten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1980*. Hg. Bernhard Gajek. Marburg: Elwert, 1983. S. 77-98 und S. 99-134.

11 In einem Brief an Friedrich Nicolai vom 7. Juni 1773 fragt Hamann neckisch den Empfänger: „Was denken Sie von – und was sagen Sie zu dem apokryphischen Versuche einer Schrift auf Subscription über die Möglichkeit, daß die Gelehrten Eigentümer ihrer Schriften werden? –“ (Johann Georg Hamann. *Briefwechsel in sieben Bänden*. Hg. Walther Ziesemer und Arthur Henkel. Wiesbaden und Frankfurt a. M.: Insel, 1955 bis 1979. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit ZH und der entsprechenden Bandzahl in römischen Ziffern abgekürzt, hier: ZH III, 47).

12 Vgl. in den Theologica explizit etwa nur die Nummer 49/507, der *Codex Apocryphus N. T.* ist der Bibliothek Lindners zuzuordnen (N V (Biga) S. 28 und 40). In einem Brief an Johann Gotthelf Lindner vom 22. Oktober 1760 verweist Hamann auf „Fabricii codicem apocryphum V. T., worinn sehr viel gelehrte Anmerkungen“ (ZH II, 45).

13 N VI (Schlüssel), 26.

14 Goethes Aussagen über Hamann analysiert Arthur Henkel. „Deutlichkeit. Marginalie zu einem Hamann-Zitat Goethes“. In: *Literaturgeschichte als Profession*. Festschrift für Dietrich Jöns. Hg. Hartmut Laufhütte. Tübingen: Narr, 1993, S. 203-207.

ist, daß Hamann seinem Leser Widerstand bietet. Er will ihn an bloßen Konsum und an einem schnellen Lesen hindern, das ihn nur bestätigt, nicht verändert. Hamann wartet auf den aktiven Leser, der nicht nur empfangen will, sondern ihm Überliefertes so durcharbeitet, daß er zu einem eigenen Urteil kommt – zunächst zu kritischer Selbsterkenntnis.¹⁵ Und in der Tat ist Hamanns Umgang mit dem Apokryphen sehr viel reflektierter, als es das Klischee über ihn vermuten lässt.

Ein Brief an Herder

Der Begriff des Apokryphen gewinnt zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens für Hamann eine gewisse Prominenz, allerdings erst relativ spät. Am 24. März 1779 schreibt er einen Brief an den Schüler und Freund Johann Gottfried Herder, dem er den Entwurf einer neuen Schrift beilegt. Dieser Brief sei im Folgenden in Gänze zitiert:

Kgsb., den 24 März 79

Herzlich geliebter Landsmann, Gevatter und Freund,
Einlage habe diese Woche erhalten und giebt mir Anlaß zu ein paar Zeilen trotz meiner Armuth des Geistes. Ihre liebe Frau Schwester wünscht sich Nachrichten von Ihnen und ich werde an Ihrer Zufriedenheit Antheil nehmen und bitte daher selbige nächstens zu befriedigen. Gott gebe, daß Sie sich alle in Ansehung der Gesundheit so gut befinden mögen als wir. Wir vegetiren alle nach Herzenslust und die Kleinste ist unsere größte Freude –

Einem Briefe von Kraus zufolge wird er sorgen, daß Sie alles von Berlin so geschwind als mögl. erhalten. Hartknoch wird mit seiner Frau hier erwartet und Notarius Hintz wird auch die Meße besuchen. Habe eben die tre cose im Bocaz gelesen, mit deßen Anwendung auf die 3 Religionen Lessings Nathan anfangen soll. Seine Idee scheint mir ein Eingriff in die meinige über die Pudenda der Philosophen-Dogmatik zu seyn. Ich habe über 14 Tage auch Luft [Lust ?] gehabt – und brüte <über> *Fragmente apokalyptischer Sendschreiben über apokryphische Geheimnisse* –

Vielleicht feyre ich Michaelis das 20ste Geburtsjahr meiner Autorschaft und setze ein Denkmal meines halben Seculi. Noch geht es nicht von der Stelle; werde aber nicht eher ruhen, als bis dieser Sauerteig

–et quae simul intus

Innata est, rupto iecore exierit caprificus.

Ich sehne mich zuförderst nach Ihren *Liedern der Liebe* und *ferneren Neuigkeiten*. Daß diese Meße für mich wichtig seyn wird, scheint mir zu ahnen. Diese Woche ist wieder eine starke Remise Mst. von Hephästion durchgegangen nach Berlin, vermuthlich zu seiner Kirchengeschichte der ersten Jahrhunderte. Nebst Ernst u. Falk, an dem ich mich nicht satt lesen kann, hat Lessings nöthige Antwort auf eine unnöthige Frage meine meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

15 Oswald Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch. Johann Georg Hamann als radikaler Aufklärer*. München/Zürich: Piper, 1988. S. 9.

Was meynen Sie, liebster Herder! dazu? Kleuker soll auch die Fragmente beantwortet haben, aber nichts davon auftreiben können. Ist es nicht mögl. das 4 u 5te Gespräch des Falk oder wenigstens den Inhalt davon zu erfahren? Vielleicht haben Sie als Bruder Mittel dazu. Ein Wink darüber gehört zu meinem Plan. Ich muß schließen, umarme Sie sämmtl. u sonders in Gedanken. Der Frau Gevatterin meinen ehrerbietigsten Handkuß. Kann weder reden noch schreiben und ersterbe der Ihrige.

Johann Georg.

Den 26 März des Morgens¹⁶

Ich habe den Brief nicht nur deshalb ausführlich zitiert, weil er den Zeitraum und die Schriften Hamanns einleitet, die ganz explizit mit dem Thema Apokryphik umgehen – Hamann brütet (das eingefügte ‚über‘ scheint mir zweifelhaft) *Fragmente apokalyptischer Sendschreiben über apokryphische Geheimnisse* aus –, sondern auch, weil dieser Brief Aufschluss über den gedanklichen Raum, den Ort im Diskurs bzw. die diachrone und synchrone Konstellation gewährt, in dem sich Hamann bewegt, wenn er sich in ausführlicherer Weise mit Apokryphik befasst. Ebenso sind hier, in einem typischen Brief Hamanns, implizit Themen angesprochen, die Hamanns Autorschaft überhaupt charakterisieren und die nicht vernachlässigt werden dürfen, wenn es gilt Hamanns Beschäftigung mit der Apokryphik zu beschreiben.

Der Brief selbst vermittelt zunächst einen alles anderen als verschwiegenen oder geheimen Eindruck. Vielmehr drängt sich das Bild eines vielfältigen, geradezu schwatzhaften auf eine konkrete Situation in Raum und Zeit bezogenen Kommunikationsgeschehens auf, in dessen Zentrum sich der (Brief-)Autor Hamann befindet. Nicht nur der Adressat Herder ist im Briefe angesprochen, sondern diverse Personen, insgesamt, ob direkt oder indirekt, sind es zwölff, die von Hamann genannt und/oder zum Thema gemacht werden, darunter gemeinsame Bekannte aus Königsberg und Riga, so Herders Schwester Katharina Dorothea Güldenhorn (1748-1793) und seine Gattin Caroline, der Kantschüler und Professor für praktische Philosophie und Kameralwissenschaft an der Königsberger Universität Christian Jakob Kraus (1753-1807), Johann Friedrich Hartknoch (1740-1789) und Jakob Friedrich Hintz (1743-1787), aber auch andere Autoren, alte, direkt genannte (Boccaccio) und durch lateinische Originalzitate anwesende, sowie zeitgenössische: Lessing (1729-1781), der Autor der ‚Fragmente‘, Johann Friedrich Kleuker (1749-1827), Theologe und Orientalist aus Osnabrück, und schließlich der geheimnisvolle ‚Hephästion‘. Was Hamann zu sagen hat, findet somit nicht gleichsam im stillen Kämmerlein, sondern in einer durch vielfältige Bezüge gekennzeichneten Öffentlichkeit, die lokal-privates nicht vom geistig-professionellen trennt, statt; eine Seltsamkeit vielleicht, wenn es sich im Briefe selbst etwa um Apokryphen oder Geheimnisse handeln soll.

Inhaltlich geht es in dem Brief in erster Linie und bei Hamann wenig überraschend um Bücher. Zwei der genannten Personen, nämlich Hartknoch und Hintz, sind Buchhändler und Verleger, die eine Messe besuchen wollen, drei sind Autoren (Lessing, ‚Hephästion‘, Kleuker), deren neue Schriften diskutiert

¹⁶ ZH IV, 60/61.

werden. Diese kennt man teilweise offensichtlich nur vom Hörensagen. Der Brief zeichnet so auch ein Bild einer Kommunikation unter Literaten bzw. einer literarischen Kommunikation, wenn zum Beispiel Boccaccio mit Lessing in Beziehung gesetzt wird, Kraus wiederum über Lessings Projekte informiert und Hamann diese Information selbst weiterleitet. Zwei Autoren sind nur durch Anspielungen, lateinische Zitate oder Titel („Fragmente“) anwesend¹⁷, und einer ist mit einem Alias verhüllt – nicht zufällig ist dieser für die beiliegende Schrift der entscheidende Autor.

In dieses Kommunikationsgeschehen fügt sich das Apokryphe ein, von dem Hamanns beiliegender und im Brief mit Titel genannter Entwurf handelt. Dass Apokryphes häufig in einem intensiven Kommunikationszusammenhang steht, ist auf den ersten Blick erstaunlich, mit Blick auf die Geschichte dessen, was mit diesem Begriff bezeichnet wird, jedoch weniger verwunderlich.¹⁸ Als solches benötigt ein als ‚apokryph‘ Bezeichnetes eine bestimmte Öffentlichkeit und Bekanntheit, und Hamann wird sich im Folgenden dieses Paradox des Apokryphen für seine Argumentation zunutze machen.

Das öffentliche Kommunikationsgeschehen, in das Hamann die Ankündigung seiner Behandlung des Apokryphen stellt, die besondere Konstellation, ist weiter gekennzeichnet durch typische Charakteristika Hamann’scher Autorschaft, die sich in bestimmten Topoi im Brief schlagwortartig äußern. Die ‚Armuth des Geistes‘ etwa, mit der Hamann seinen Zustand bei Abfassung des Briefes (und der Beilage) bezeichnet, mag ein Bescheidenheitstopos sein, allerdings fallen die Armen im Geiste auch unter die Seligpreisungen der Bergpredigt, kennzeichnen aber mit der Bibelreferenz in jedem Fall das Milieu, aus dem heraus Hamann denkt und schreibt.¹⁹

17 Zur Bedeutung des Zitats bei Hamann vgl. Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch* (wie Anm. 15). S. 44: „Deshalb ist das Zitat nicht Ornament oder äußerlicher Ausweis der Gelehrsamkeit, sondern Zeichen einer elementaren und unaufhebbaren Abhängigkeit. Der Autor ist primär Hörer und Leser. [...] Hamanns Autorhandlungen bewegen sich nicht nur faktisch, sondern gewollt und bewußt in einem Zusammenhang und bekennen damit, daß jeder Autor wie jeder Mensch in seiner Endlichkeit angewiesen ist auf andere, angewiesen ist auf Tradition.“

18 Auf dieses scheinbare Paradox apokrypher Schriften in der Religionsgeschichte weist Guy Stroumsa in seiner Analyse apokrypher gnostischer Apokalypsenliteratur hin: „*Aprocryphon* actually, can be translated as ‚a book of secrets‘; To be sure, there was in early Christian literature, and not only within Gnostic or Gnosticising milieus, a plethora of such apocalypses. The genre itself seems to have been rather popular: there is no better way to publicise a text than to prohibit its publication, strongly limit its readership, or insist that it reveals deep and heavily guarded secrets.“ (Guy G. Stroumsa. „From Esotericism to Mysticism in Early Christianity“. In: *Secrecy and Concealment. Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*. Hg. Hans G. Kippenberg und Guy G. Stroumsa. Leiden et al.: Brill, 1995, S. 289-309, hier S. 297).

19 Vgl. hierzu Knut Martin Stünkel. „Biblisches Formular und soziologische Wirklichkeit – Elemente einer Hamannschen Soziologie“. In: *Johann Georg Hamann: Religion und Gesellschaft. Acta des Neunten Internationalen Hamann-Kolloquiums*

Gleiches gilt für den scheinbar konventionellen Gesundheitsdiskurs: Die eigene Gesundheit und mehr noch, die Krankheit sind über ein zeittypisch gewöhnliches ausführliches Maß hinaus ein überragendes Briefthema Hamanns, das einiges Interesse in der Literatur gefunden hat. So hat etwa Kurt Christ eine eingehende biographisch-intellektuelle ‚Porträtskizze‘ Hamanns nach dessen im Wesentlichen ‚hypochondrischen Briefen‘ geschrieben.²⁰ Die Bedeutung von Hamanns brieflich ausschweifenden Krankheitsdiskurs geht weit über die bloße Klage über Zipperlein hinaus – bei Hamann findet sich eine eigene Nosologie, demonstriert an der eigenen Person und ihren Gebrechen.²¹ Von sachlicher Bedeutung ist der Grund für Hamanns obsessive Berichte und Analysen eigener Krankheiten. Krankheit verweist nach ihm auf menschliche Körperlichkeit und verhindert den Hochmut des Geistes bzw. der Vernunft, die an ihr eigenes Hier und Jetzt erinnert werden muss. Entsprechend ist das der Vernunft die Grenzen aufzeigende ‚Vegetieren‘, die Beschränkung auf die wichtigsten Lebensfunktionen (Stoffwechsel: Essen und Trinken und entsprechende Ausscheidungen etwa) nicht etwa bloß tierisches Existieren, sondern gewissermaßen eine performative philosophische Aussage gegen die Allmachtsphantasien des Geistes. Das von der Vernunft schamvoll Verborgene, in diesem Sinne Apokryphe wird so von Hamann nachdrücklich vor Augen geführt und als Gegenmittel zum kanonischen Gebrauch der eigenen Verstandesmittel allein eingesetzt.²²

Das lateinische Zitat (*–et quae simul intus/Innata est, rupto iecore exierit caprificus*), entnommen der ersten Satire (1,24f.) des von Hamann häufig zitierten römischen stoischen Dichters Persius (Aulus Persius Flaccus, 34-62), einem seiner ‚ersten Lieblingsautoren‘²³, weist in eine entsprechende Richtung. Hamann reinszeniert²⁴ Persius in verschiedener Weise. Zunächst ist dieser Autor ganz in Parallele zu Hamann selbst ob seines Stils und der schweren Verständlichkeit seiner

Halle/Saale 2006 (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 45). Hg. Manfred Beetz und Andre Rudolph. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012. S. 72-94.

20 Kurt Christ. „Johann Georg Hamann (1730-1788). Eine Portraitskizze nach hypochondrischen Briefen“. In: *Johann Georg Hamann 1730-1788. Quellen und Forschungen*. Hg. Renate Knoll. Münster: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen, 1988, S. 233-276. Vgl. auch H. A. Salmony. *Johann Georg Hamanns metakritische Philosophie*. Zollikon: EVZ, 1958.

21 Vgl. Knut Martin Stünkel. „Krankheit als Katapher. Briefliche Nosologie bei Johann Georg Hamann“. In: *Hamanns Briefwechsel. Acta des zehnten internationalen Hamann-Kolloquiums Halle/Saale 2010*. Hg. Manfred Beetz/Johannes von Lüpke. Göttingen: V&R unipress, 2016. S. 289-312.

22 Vgl. hierzu Knut Martin Stünkel. „Der Fremdkörper der Vernunft. Johann Georg Hamanns metakritische Rehabilitation des Körpers“. In: *Der Fremdkörper* (Aspekte der Medizinphilosophie Band 6). Hg. Christian Hoffstadt, Franz Peschke, Andreas Schulz-Buchta, Michael Nagenborg. Bochum/Freiburg: projekt, 2008. S. 201-218.

23 Vgl. ZH V, 358 (Brief an Johann George Scheffner vom 11. Februar 1785).

24 Nach Meinung von Kenneth Reckford ist diese performative Reinszenierung überhaupt die einzig legitime Herangehensweise an das satirische Werk des Persius (vgl. Kenneth J. Reckford. *Recognizing Persius*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2009. S. 22).

Diktion spätestens seit der Renaissance kritisch als ‚der Dunkle‘ tituliert worden²⁵, während ihn das ‚fromme‘ Mittelalter durchaus schätzte. Seine Dunkelheit stellt jedoch, so stellt die moderne Forschungsliteratur heraus, eine willentliche und innovative Autorhandlung wider die gängigen Lesererwartungen dar, um mittels dieser Befremdlichkeit den Leser zum eigenen Nachdenken anzuregen.²⁶

Doch auch das von Hamann verwandte Zitat selbst ist aufschlussreich: *als Feigenbaum keimend im Innern trüt' es, die Leber zersprengend, nach außen.*²⁷ Dieser Text erscheint als solcher zunächst kryptisch und grotesk²⁸, bezieht sich aber ineins auf den (zähen und schmerzhaften) Prozess der Produktion einer

25 Vgl. Walter Kißel. Artikel ‚Persius‘. In: *Metzler Lexikon Antiker Autoren*. Hg. Oliver Schütze. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, S. 515-518, hier S. 518 (den Hinweis auf den Ruf des Persius' verdanke ich Reinhold Gleis, Bochum). Der Vorwurf an Persius (vgl. ebd. S. 515), das Leben selbst nur in und aus Büchern zu kennen, dürfte ihn dem manischen Büchermenschen Hamann noch sympathischer gemacht haben.

26 Vgl. ebd. S. 517. Lothar Schreiner beschreibt in einer Anmerkung seines Kommentars zu *Golgotha und Scheblimini* die Bedeutung des Persius für Hamanns Schreiben im Hinblick auf die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* wie folgt: „Mit Persius eröffnet Hamann seine Autorschaft polemisch. Hamann maskiert sich in und durch Persius. Die Gemeinsamkeiten in den Stilmitteln sind überraschend: in der Kürze (laconismus und stylus atrox), in der häufigen, nicht immer einsichtigen Einflechtung gelehrter Anspielungen und Belege, in der Kühnheit und Seltsamkeit der Metaphern, Tropen und Epitheta; in der dramatischen Haltung, psychische und physische Zustände in ihrer äußeren Erscheinungsweise aufzufassen und darzustellen, äußert sich eine Art ‚semiotischer Intuition‘ [...]“ (Johann Georg Hamann. *Golgotha und Scheblimini*. Erklärt von Lothar Schreiner. [Hamanns Hauptschriften erklärt, 7], Gütersloh: Bertelsmann, 1956. S. 173). Abgekürzt wird diese Ausgabe der Hauptschriften Hamanns im Folgenden mit HH und der entsprechenden Bandzahl, hier HH 7.

27 Kißel übersetzt im Kontext: „Lernen jedoch wofür, wenn der Gärstoff nicht aufgeht, der Feigbaum, einmal im Innern gekeimt, die Leber nicht sprengt und hervorbricht?“ Persius beginnt seine Satire mit einer Klage über mangelndes Publikum für einen ‚in Klausur‘ (*scribimus inclusi*) schreibenden Autor, der allenfalls zwei oder keinen Leser findet (*vel duo vel nemo*). Diese Konstellation des für ‚an Niemand und an Zween‘ schreibenden Autors ist dem Hamann-Leser aus den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* bekannt, die entsprechend zugeeignet sind (vgl. Aules Persius Flaccus. *Satiren*. Hg., übersetzt und kommentiert von Walter Kißel. Heidelberg: Winter, 1990. S. 21). Auch die folgende Publikumsschelte des Persius findet sich bei Hamann wieder, so in seiner Vorrede zu den *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, betitelt *An das Publikum oder Niemand, den Kundbaren*. Entsprechend der gängigen Identifikation der ‚Zween‘ bei Hamann (die Freunde Berens und Kant) identifiziert Kenneth J. Reckford tentativ die ‚Zwei‘ des Persius als zwei seiner Freunde, seinen Mentor, den stoischen Philosophen Cornutus und den Dichter Caesius Bassus, die die literarischen Nachlaßverwalter des Persius waren (Reckford. *Recognizing Persius* [wie Anm. 24]. S. 185). Der sokratische Impuls, den Reckford Persius attestiert, ist auch Hamann nicht unbekannt und seine Forderung an sich wie an andere Autoren: „Good writing for him, requires good self-criticism, which in turn cannot be separated from self-knowledge such as Sokrates and the Stoics advocated, or from the pursuit and expression of truth.“ (Ebd. S. 21).

28 Vgl. ebd. S. 42.

neuen (Jubiläums-)Schrift, möglicherweise einen das ‚Brüten‘ abschließenden Geburtsvorgang, aber auch auf physiologische Prozesse.²⁹ Hamann litt unter Verdauungsproblemen, integrierte aber diesem Umstand ohne Umschweife in die Reflexion über seine schriftstellerische Produktion und bezeichnete entsprechend seine Schriften als ‚Exkreme‘.³⁰ Nichtsdestoweniger erinnert der Kontext des von Hamann verwandten Zitats auf die Notwendigkeit eines Publikums für das geistige Produkt.³¹ Dies gilt gerade für Hamanns Autorschaft überhaupt, die ihr Jubiläum feiert, und im Speziellen auf das von ihm zu dieser Gelegenheit geplante Werk. Im Persiuszitat reflektiert Hamann also seine spezifische Publikationspraxis in ihrer Spannung zwischen Angewiesenheit auf das Publikum und gleichzeitiger Distanzierung durch die nicht leicht eingängige Schreibweise; eine paradoxe Spannung, die auch für die Apokryphenliteratur nachzuweisen ist.

Der Umstand, daß Persius einem Magenleiden erlegen ist³², vielleicht auch sein Einfluss als moralische Instanz auf die christliche Spiritualität (*habitare secum*), trägt sicher zum von Hamann evozierten Assoziationsraum bei. Ebenso ist der ‚Sauerteig‘ als ein Mittel etwas in ‚Gährung‘ zu setzen bei Hamann eine beliebte auch auf die biblische Erzählung (Matth 13,33 und Luk 13,21)³³ anspielende Metapher intellektueller Produktionsprozesse.³⁴ Dass er, wie zum

29 Kißel kennzeichnet in seinem Kommentar zu Persius' Satiren diese Stelle entsprechend: „Im einzelnen begreift der Interlocutor den schöpferischen Impuls, den ein Umgang mit Dichtung auslösen soll, als Drang von elementarer Gewalt: [...] Das Bild vom Sauerteig findet sich zur Charakterisierung emotionaler Regungen (nämlich Zorneswandlungen) [...] für Impulse im geistig-intellektuellen Bereich [...] Vom wilden Feigenbaum [...] war bekannt, daß sein Same, in Mauer- oder Felsenritzen gefallen, beim Aufkeimen den ganzen Stein zu sprengen vermochte [...] Dieses Motiv unbändiger Leidenschaft gewinnt dadurch noch Konturen, daß im Bild als Ausgangspunkt für das Herausbrechen des *caprificus* gerade die Leber genannt wird: Galt diese den Alten doch primär als Sitz der Affekte [...]“ (Kißel, Kommentar zu: Persius. *Satiren* [wie Anm. 27], S. 147f.) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Hamann trotz Kißels energischer Ablehnung einer solchen Interpretationsmöglichkeit in dieser Stelle auch eine sexuelle Anspielung gesehen hat.

30 „[...] Sie wissen, daß ich jede Autorschaft als die Excremente der menschl. Natur ansehe, um die man sich nur als Kranker oder Artzt, das heißt, Diener der Kranken bekümmern muß. Es ist Mittag und ich freue mich aufs liebe Eßen und Trinken, und eben so sehr auf den Augenblick beydes wieder los zu <geben> werden und der Erde wieder zu geben, was aus ihr genommen ist. Vergeben Sie mir diese ungezogene Natursprache. Sie ist die Mutter meiner dürftigen Philosophie, und das Ideal dieser ungerathenen Tochter, welche mit ihrem Füßen auf der Erde steht und geht, nur mit ihren Augen den Himmel erreichen kann, von ferne, von weitem und je länger, desto dunkler.“ (ZH VII, S. 332).

31 Vgl. Kißel. Kommentar (wie Anm. 27). S. 147.

32 Vgl. Reckford. *Recognizing Persius* (wie Anm. 24). S. 16.

33 ‚Das Himmelreich ist einem Sauerteig gleich, den ein Weib nahm und vermengte ihn unter drei Scheffel Mehl, bis daß es ganz durchsäuert ward‘

34 Vgl. einen entsprechenden Satz aus den *Sokratischen Denkwürdigkeiten*: „Ein wenig Schwärmerey und Aberglauben würde hier nicht nur Nachsicht verdienen, sondern

Schluss seines Briefes vermerkt, ‚weder reden noch schreiben‘ könne, verweist so auf seine immer wieder stockende schriftstellerische Produktion in Entsprechung zu seinem Sprachfehler (Stottern) sowie seiner zögerlichen Verdauung und setzt diese beiden Vermögen des Ausdrucks in eine enge Verbindung.

In dieser Linie der biblisch inspirierten und körperlich manifestierten philosophischen Umwertung der Werte durch Hamann steht dann auch die Aussage, dass ‚uns die Kleinste unsere größte Freude‘ sei, dass also in seiner ‚Armut im Geiste‘ das kleine Detail, eine körperliche Freude etwa, großangelegten Höhenflügen des Geistes unbedingt vorzuziehen ist.

Hamann schreibt also seinen Brief aus einer konkreten „Individualität, Personalität und Lokalität“ heraus³⁵, die ihm als Schlagworte und Waffen gegen philosophische ‚vernünftige‘ Generalisierungstendenzen dienen. Nur mittels des Verweises auf diese notwendige Basis alles menschlichen Denkens kann aufgezeigt werden, welche verborgenen Ansprüche ein von diesen Faktoren absehendes Denken stellt: Ansprüche auf Allmacht, auf Jurisdiktion (man denke an den ‚Gerichtshof der Vernunft‘) und Purifikationstendenzen (von Widervernünftigen, ‚bloß‘ Körperlichen, Sinnlichen, Geschichtlichen)³⁶, also gewissermaßen religiöse Ansprüche. In seiner Kantkritik macht Hamann einen unterschwellig ‚Katholicismo und Despotismo‘ der Vernunft aus.³⁷ An dieser Stelle nähern wir uns also dem Thema der Apokryphik in ihrer spezifischen Hamann’schen Version.

Diese weitgehenden, auf philosophisch Fundamentales zielenden Folgerungen aus unscheinbar erscheinenden Briefzeilen, die sich mit gemeinsamen Bekannten und der eigenen Gesundheit befassen, mögen nun zugegebenermaßen ein wenig forciert erscheinen. Dass es Hamann aber in der Tat in seinem Schreiben um einen solchen Kontext geht, ist mit seinem Lektürebericht

etwas von diesem Sauerteige gehört dazu, um die Seele zu einem philosophischen Heroismus in Gährung zu setzen.“ (Johann Georg Hamann. *Sokratische Denkwürdigkeiten/Aesthetica in nuce*. Hg. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart: Reclam, 1993. S. 23).

- 35 So Hamanns maximenhafte Schlagworte in seinem *Fliegenden Brief*: „Ich weiß dem allgemeinen Geschwätze und schön aus der Ferne her, in die weite Welt hinein zielenden Zeigefinger eines politischen Mitlauters nichts bessers als die genaueste Lokalität, Individualität und Personalität entgegen zu setzen, mit einem -- quod petis HIC est oder Hic niger est, HUNC --“ (N III Ein fliegender Brief, S. 352, 23-28 in der ersten und S. 351, 28-34 in der zweiten Fassung).
- 36 Nach Oswald Bayer erzählt Hamann in seiner Metakritik Kants die Geschichte der Vernunft als Geschichte ihrer dreifachen Reinigung, nämlich ihre Reinigung von der Überlieferung, von der Erfahrung und von der Sprache (Oswald Bayer. *Vernunft ist Sprache. Hamanns Metakritik Kants*. Stuttgart/Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog, 2002. S. 247-280).
- 37 „Kants ‚Kritik‘ beansprucht nach Hamann Allgemeinheit und Notwendigkeit, um sich katholisch und despotisch die Heiligkeit der Religion und die Majestät der Gesetzgebung zu unterwerfen [...] – in Form eines ‚Pabstum[s], das in Despotimo, Infallibilität, Unterdrückung des Göttl. Worts u der heil. Schrift [...] besteht“: (ebd. S. 258/259).

angedeutet: ‚habe eben die tre cose im Bocaz gelesen‘. Diese Lektüre des *Decamerone* selbst ist für Hamann, einem eifrigen Leser und Sammler erotischer bis pornographischer Literatur, nicht unbedingt überraschend. Ebenfalls unspektakulär ist die Verbindung Boccaccios mit der Erzählung von den drei Ringen in Lessings *Nathan*. Seltsam ist allenfalls, dass Hamann hier von den drei ‚Dingern‘ spricht und diese mit der eigenen Idee von den *Pudenda* in Verbindung bringt. Hat Lessing, dessen Text er offensichtlich zu diesem Zeitpunkt selbst gar nicht kennt, in Hamanns ureigenstem Gebiet, den ‚Pudenda der Philosophen-Dogmatik‘, gewildert?

Ich möchte diese Frage für den Moment zurückstellen, um zunächst weiter den intellektuellen Kontext zu kennzeichnen, den Hamann an dieser Stelle aufspannt. Es geht offenbar um nichts weniger als um ein, wenn nicht das Glanzstück aufgeklärten Umgangs mit Religion, um Lessings Ringparabel, die Hamann auf ‚dieser für ihn so wichtigen Messe‘ im Druck lesen zu können hofft. Lessing ist überhaupt im Moment Gegenstand Hamanns verstärkten Interesses, zum einen durch seinen Dialog *Ernst und Falk*, an dem sich Hamann nicht ‚satt‘ lesen kann, und entsprechend begierig ist, auch etwas über dessen vierten und fünften Teil zu erfahren. Die dauernd präsente assoziative (und soteriologisch geprägte!) Verbindung von Essen und Lesen bei Hamann³⁸ erlaubt es hierbei, auch seine Lektüren in den schmerzlichen Verdauungsprozess zu integrieren, der in der Produktion der eigenen Schriften (also: Exkrement) endet. In diesem Sinne kann gelten: „Seine Schriften sind Rezensionen; dies gilt zugleich auch weithin für die Briefe.“³⁹

Der Untertitel von Lessings Werk lautet *Gespräch für Freimäurer*. Hamann interessiert sich also für Freimaurerei und hofft, von dem noch unveröffentlichten Werk vom (Freimaurer)- ‚Bruder‘ Herder weitere Informationen zu erhalten. Ein ‚Wink‘ hierauf gehöre, so Hamann in seinem Brief, zu seinem ‚Plan‘, vermutlich also dem Plan einer auf eine bestimmte Vorgabe reagierenden Publikation (Rezension), deren erste Version der dem Brief beiliegende Entwurf ist. Noch zwei weitere Publikationen Lessings sind von Hamann genannt, zunächst die ‚nöthige Antwort auf eine unnöthige Frage‘: *Gotth. Ephr. Lessings nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Hrn Hauptpastor Goeze in Hamburg*. Die Frage lautet in Lessings Fassung: *Ob die christliche Religion bestehen könne, wenn auch die Bibel völlig verloren ginge, wenn sie schon längst verloren gegangen wäre, wenn sie niemals gewesen wäre? bzw. was für eine Religion ich unter der christlichen Religion verstehe.*⁴⁰ Dies ist ohne Zweifel eine für den Biblizismus

38 Vgl. hierzu Joachim Ringleben. „Hamanns Verhältnis zum Sakrament des Abendmahls.“ In: *Religion und Gesellschaft* (wie Anm. 19). S. 196-207, hier S. 202-207. Siehe zum Beispiel für den Kontext der Aufklärungskritik Hamanns Brief an Herder vom 13. Januar 1773: „Diderots moralische Versuche haben mir immer wie ein alt Stück Rindfleisch geschmeckt oder wie ein zäher Elendsbraten, für den weder meine Zähne noch mein Magen gemacht sind.“ (ZH III, 33).

39 Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch* (wie Anm. 15). S. 58.

40 Gotthold Ephraim Lessing. *Werke*. Achter Band: *Theologiekritische Schriften III. Philosophische Schriften*. Hg. Herbert G. Göpfert, Darmstadt: WBG, 1996. S. 309.

Hamanns⁴¹ entscheidende Frage, dessen Beantwortung durch einen Hauptmatador aufklärerischen Denkens seiner Zeit für ihn von höchstem Interesse sein muss. Die zweite Veröffentlichung Lessings ist nur mit dem Kurztitel genannt: die ‚Fragmente‘, welche Kleuker zu beantworten sich anschickt. Hierbei handelt es sich bekanntlich um die von Lessing 1774 herausgegebenen, damals notorischen *Fragmente eines Wolfenbüttelschen Ungenannten*, in denen der Hamburger Gymnasialprofessor für orientalische Sprachen Hermann Samuel Reimarus (1694-1768) sich der Frage widmet: *Wenn kein vernünftiges Christentum, kein Arianer und Socinianer, heutigen Tages mehr geduldet werden will: was haben diejenigen zu hoffen, welche sich bloß an die gesunde Vernunft in der Erkenntnis und Verehrung Gottes halten?*⁴² Der Titel des Buches, dem diese Fragmente entnommen sind, welche zum ‚Fragmentenstreit‘ führen⁴³, lautet *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*. Es handelt sich also hier um nichts weniger als um das Hauptwerk aufgeklärt-vernünftiger Theologie und Religionskritik. Um den Namen Lessing rankt sich also für Hamann ein ganzer Komplex von Themen und Problemstellungen, die für ihn von höchstem Interesse sein müssen, und die eine eigene Stellungnahme zwingend herausfordern.

In diesem Kontext ‚brütet‘ Hamann also seine Fragmente apokalyptischer Sendschreiben über apokryphe Geheimnisse aus. Kaum mag es da als Zufall erscheinen, dass Hamann darauf verweist, dass er in eben dieser Zeit das ‚zwanzigste Geburtsjahr‘ seiner ‚Autorschaft‘ feiert, welche mit seinen *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, gerichtet an *Niemand und an Zween* in einem ganz ähnlichen Kontext begann. Hamann datiert den Beginn seiner eigenen Autorschaft auf den Zeitpunkt, da er sich durch zwei seiner aufgeklärten Freunde, nämlich den Rigaer Kaufmann Johann Christoph Berens und einen gewissen Immanuel Kant, zu einer öffentlichen Reaktion auf deren vernünftige Zumutungen an seine Religiosität, gezwungen sah. Der Anhänger der Aufklärung Hamann hatte in den Jahren zuvor in London, wohin er im Auftrage Berens’ gereist war, ein Konversionserlebnis gehabt, mit dessen Resultat die Freunde nicht einverstanden waren.⁴⁴ 1759 wie 1779 ist von Hamann also eine öffentliche Reaktion

41 Vgl. Bernd Weißenborn. „Auswahl und Verwendung der Bibelstellen in Johann Georg Hamanns Frühschriften“. In: *Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn* 1992. Hg. Bernhard Gajek. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1996. S. 25-41, hier S. 25-26.

42 Gotthold Ephraim Lessing. *Werke*. Siebter Band: *Theologiekritische Schriften* I und II. Hg. Herbert G. Göpfert. Darmstadt: WBG, 1996. S. 314.

43 Zu Hamanns eigener Position im Fragmentenstreit vgl. Johannes von Lüpke. „Hamann und die Krise der Theologie im Fragmentenstreit“. In: *Johann Georg Hamann und die Krise der Aufklärung. Acta des fünften Internationalen Hamann-Kolloquiums in Münster i. W. 1988*. Hg. Bernhard Gajek/Albert Meier, Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1990. S. 345-383.

44 Vgl. zu Hamanns Konversionserlebnis Helgo Lindner. „Lebenswende. London 1758“. In: *Johann Georg Hamann. Insel Almanach auf das Jahr 1988*. Hg. Oswald Bayer, Bernhard Gajek und Josef Simon. Frankfurt a. M.: Insel, 1987. S. 39-52,

gefordert, die auf eine geistige Situation der Zeit reagiert, die mit den Begriffen Aufklärung, Vernunft, Deismus und Freimaurer angezeigt ist.

Es geht um Philosophen-Dogmatik⁴⁵, ein im Kontext der Zeit einigermaßen paradoxe Begriffskombination, der das philosophische mit dem religiös-theologischen eng verbindet. Die Selbstbeschreibung aufklärerischen Philosophierens würde jedenfalls die strikte Trennung beider Bereiche einfordern, ist doch das eigentliche Philosophieren im Sinne des selbstdenkenden Individuums eben gegen theologisch-religiöse Dogmatik gerichtet, und möchte diese als eben ‚bloße‘ Dogmatik, die eigenes Nachdenken verdammt, vor den Gerichtshof der Vernunft ziehen. Anders Hamann: mit diesem Begriff weist er auf verborgene (apokryphe) Ansprüche des anti-Dunkelmännertums hin, solche nämlich, die sich wiederum adäquat in theologischen oder religiösen Begriffen beschreiben lassen.⁴⁶

An dieser Stelle komme ich auf die ‚Pudenda‘ und Lessings merkwürdige Boccaccio-Lektüre zurück. Besonders ihr eigenes formal-religiöses Verhalten sind eben die Dinge, derer sich die aufgeklärte Vernunft schämen muss wie ihrer ‚Pudenda‘, die sie mehr oder minder erfolgreich verdrängt und verbirgt. Hamann gelangt zu diesem Begriff durch eine echte Freudsche Fehlleistung. Wie er in einem späteren Brief vom 17. April an Christian Jakob Kraus bekennt, hat er sich bedeutsam verlesen:

Was Sie mir für einen Spaß gemacht haben? An statt drey Ringe habe ich 3 Dinge gelesen; und eine der schmutzigsten Erzählungen <vor> mit einer sehr unschuldigen verwechselt. War schon auf den Nathan eifersüchtig, daß er in meine Idee *de pudendis* der menschl. Natur Eingriff getan. HE Prof Kant heut besucht.⁴⁷

In der Tat gibt es im Boccaccio neben der Erzählung von den drei Ringen auch eine Erzählung, in der einer verheirateten Frau, die sich in einen anderen verliebt hat, drei (schmutzige) Dinge abverlangt werden. Und in der Sekundärliteratur beeilt man sich darauf hinzuweisen, dass das Wort ‚Ding‘ zu der Zeit ein beliebter Ausdruck für das männliche Glied gewesen sei.⁴⁸ Hamanns Begier, Herders

sowie Harry Sievers. *Johann Georg Hamanns Bekehrung. Ein Versuch sie zu verstehen.* Zürich/Stuttgart: Zwingli, 1969.

45 Die Lesart dieses Begriffs ist in textkritischer Hinsicht problematisch, vgl. Ingemarie Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘. Fragmente einer apokryphischen Sibylle über apokalyptische Mysterien. Text, Entstehung und Bedeutung.* Heidelberg: Winter, 1963. S. 117.

46 Vgl. zu dieser religionswissenschaftlichen Lektüre der Philosophie der Aufklärung und insbesondere Kants durch Hamann Knut Martin Stünkel. „Als Spermologe gegen Baubo. Hamanns Metakritik der philosophischen Reinheit“. In: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 53 (2011): S. 16-44.

47 ZH IV, 74.

48 Siehe Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 116. Vgl. auch im Hinblick auf den späteren Text des *Konxompax* Max L. Baeumer. „Hamanns Verwendungstechnik von Centonen und Conzetti aus der antiken, jüdischen und christlichen Literatur“. In: *Johann Georg Hamann. Acta des internationalen*

Lieder der Liebe, also dessen Ausgabe des Hoheliedes (Hamanns biblisches Lieblingsbuch)⁴⁹ zusammen mit 44 Minneliedern, zu lesen, ist auch für diesen Kontext keine bloße briefliche Plauderei.

Ich verzichte an dieser Stelle auf eine weitere Erläuterung der Bedeutung der Sexualität für das Denken Hamanns (nach ihm sind die Pudenda „das einzige Band zwischen Schöpfung u Schöpfer“⁵⁰), gerade auch in seiner späteren meta-kritischen Auseinandersetzung mit dem kritischen Denken seines Freundes Immanuel Kant.⁵¹ Vermutlich ist es assoziationspsychologisch kein Zufall, dass Hamann im Brief an Kraus, also unmittelbar an seine Korrektur seines Verlesers den Bericht über ein Zusammentreffen mit Kant anschließt („HE Prof Kant heut besucht“). Nichtsdestoweniger scheint aber gerade auch dieser Verleser Hamann auf die richtige Spur bezüglich der Ambitionen einer aufgeklärten Theologie und Philosophie gebracht zu haben. Die „wahren Pudenda der reinen Vernunft“⁵², d. h. vor allem ihr nach Hamann uneinlösbarer Anspruch nach Reinheit von aller Erfahrung (Geschichte, Sinnlichkeit, Sprache) und ineins ihr religiöser Anspruch auf universale Gültigkeit sind das von ihr Verborgene, das dennoch ihrem unkritischen Anwender (nicht meta-kritischen) bewusst oder unbewusst unterschoben ist.

Die Pudenda sind somit nach Hamann das Apokryphe der Vernunft, welches als solches zu aufzudecken, zu bezeichnen und zu analysieren ist.

Der apokryphe Hephästion

Schuldig bin ich noch die Erläuterung des merkwürdigen Namens ‚Hephästion‘, der mit der Abfassung einer Kirchengeschichte der ersten Jahrhunderte befasst ist. Historisch bekannt sind unter diesem Namen vor allem zwei Personen:

Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976. Hg. Bernhard Gajek. Frankfurt: Klostermann, 1979. S. 117-131, hier S. 129-131.

49 Vgl. hierzu: Anne Bohnenkamp. „Lieber stark als rein‘. Das Hohelied Salomos in den Übersetzungen Johann Georg Hamanns, Martin Bubers und der ‚Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift‘ von 1974“. In: *Die Gegenwartigkeit Johann Georg Hamanns. Acta des achten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2002*. Hg. Bernhard Gajek. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 2005. S. 335-355. Über Herders Buch hatte sich Hamann Mitte Februar 1779 an Hartknoch wie folgt geäußert: „Das hohe Lied ist der Nabel meiner Bibel und diese Auslegung das einzige u erste Buch von unserem Freunde nach meinem Geschmack bis auf einige abermalige kleine Ausfälle.“ (ZH IV, 49) An Herder selbst schreibt er am 21. Februar desselben Jahres großzügiger: „Doch glückte es mir noch denselben Abend die Lieder der Liebe zu erhalten, wornach die Lüsterheit unüberwindlich geworden war, daß ich mich angriff selbige zu stillen. Keins von allen Ihren Schriften hat mir einen so süßen Abend und Eindruck gemacht als dies. Das Werk betrifft so den Nabel meiner Bibel [...]“ (ZH IV, 51).

50 ZH IV, S. 139 (Brief an Herder vom 12. Dezember 1779).

51 Siehe hierzu insbesondere Salmony. *Johann Georg Hamanns meta-kritische Philosophie* (wie Anm. 20). S. 105-119.

52 Bayer. *Vernunft ist Sprache* (wie Anm. 36). S. 113 und 117.

der enge Freund des großen Alexander und der griechische Grammatiker und Metriker des 2. Jahrhunderts nach Christus. Beide sind nicht gemeint, sondern vielmehr ein zum Ärger Hamanns nicht weiter belegter ägyptischer Priester. In seiner Schrift *Schürze von Feigenblättern* erörtert Hamann in akribisch-wissenschaftlicher Manier die mögliche Herkunft dieses Namens⁵³ und zieht ein ärgerliches Fazit aus seinen Bemühungen: „Aus gegenwärtiger Deduktion, die ich nicht Lust habe weiter fortzusetzen ist zu ersehen daß in der Anspielung des Titels auf einen *Hephaestionem Thebanum* ein Mißverständnis zum Grunde liegt wie in der hieroglyphischen Vignette einer Heuschrecke (*locusta*) statt einer Grille (*circada*).“⁵⁴ Dennoch, dieser Name eines ägyptischen Priesters, den er mit der Hieroglyphik in Beziehung setzt, im Brief bietet die Überleitung zu dem beiliegenden Entwurf Hamanns wie auch den Hauptanwendungsbereich seines Begriffs von ‚apokryph‘. Er ist zudem ein guter Grund, diesen Komplex im Kontext religionswissenschaftlicher Forschung zu betrachten.

Vielleicht kam es dem Verwender dieses Namens auch weniger auf historische Belegbarkeit als vielmehr auf dessen aktuelles Anspielungspotential an. Der Name Hephästion ist abgeleitet von Hephaistos, dem griechischen Gott des (Erd-)Feuers und der Schmiedekunst. Es ist anzunehmen, dass der Verwender dieses Namens durch ihn seine Affinität zum Licht, etwa zur Fackel der Vernunft, vielleicht auch zur erfindungsreichen Erschaffung mechanischen Geräts zum Ausdruck bringen wollte⁵⁵, ein Umstand, den Hamann natürlich im Sinne seiner Aufklärungskritik begierig aufgreift.⁵⁶

53 Vgl. Martin Seils' Erläuterungen zur *Schürze von Feigenblättern* in HH 5, S. 321-324: „Anmerkung ** läuft unter der ebenso ironischen Frage, ob derjenige, der vom priesterlichen Seher (haruspex) gesprochen habe, nicht einen Züchtiger (censor) brauche, die quellenmäßig bekannten ‚Hephaistiones‘ durch. Natürlich will Hamann zeigen, was Professor Starck in dieser Sache hätte leisten müssen, jedoch fertigzubringen offensichtlich nicht imstande war. Das Verzeichnis basiert auf der ‚Bibliotheca graeca‘ des Johann Albert Fabricius, führt aber in einigen Angaben noch darüber hinaus. Es legt ein glänzendes Zeugnis für Hamanns Fähigkeit zur Benutzung der wissenschaftlichen Hilfsmittel wie für seine Gelehrsamkeit und Belesenheit in den Gefilden der klassischen Philologie ab. Noch heute weiß man kaum mehr über Träger des Namens ‚Hephaistion‘. Das Ergebnis ist für Starck auch insofern vernichtend, als es zeigt, daß der quellenmäßige Beweis für einen ägyptischen Priester namens ‚Hephästion‘ nicht erbracht werden kann, weil der ‚Hephaistion von Theben‘, auf den er sich wahrscheinlich berufen wollte, ein Astrolog, aber kein Priester war.“

54 N III (Schürze von Feigenblättern), S. 208.

55 Den Hinweis auf Hephaistos verdanke ich Reinhold Gleis (Bochum). Zu Verbindung des Schmieds bzw. der Schmiedekunst mit Mysterien vgl. Mircea Eliade. *Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit*. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1992.

56 Walter Burkerts Beschreibung des Homerischen Hephaistos kann hierbei die Richtung anzeigen, in die Hamanns Aufnahme des Namens Hephästion gehen könnte: „Hephaistos himself is working at his bellows and anvil, black with soot and covered with sweat, but glorious works of art come from his hands: tripods on wheels which roll about automatically and even robot maidens made of gold who support their

Im Jahre 1775 war in Königsberg eine Schrift mit eben dem Titel *Hephästion* erschienen. Sie beginnt in ihrem Hauptteil mit den Worten:

Die Wahrheit ohne alle Hüllen, wie sie aus der Hand ihres Schöpfers in ihrer ersten Schönheit kam, zu entdecken, und alles Dunkle, allen falschen Schimmer, den menschliche Absichten, den Aberglauben und Unglauben, den Verstand und Unverstand, den der verschiedene Geschmack nach Zeiten und Völkern, unter welchen sie sich befunden, um sie gehüllet haben, zu entfernen, ist ein eben so schweres, als wichtiges und notwendiges Geschäft. – Alles trägt noch in gewisser Hinsicht seine Decken. Nichts wird so gesehen, wie es wirklich beschaffen ist. Die Menschen selbst, die auch die aufrichtigsten und offensten sind, tragen nun noch in gewisser Hinsicht eine Hülle.⁵⁷

Hat sich der Autor mit diesen Zeilen selbst beschrieben? Die Intention seines Buches ist jedenfalls genannt: die Wahrheit von ihren Verdeckungen zu enthüllen, ein schweres und notwendiges Geschäft, da sie zunächst immer in ihren Manifestationen verdeckt und verborgen (also apokryph?) zu sein scheint. Nichts wird so gesehen, wie es wirklich beschaffen ist, und auch die aufrichtigsten Menschen sind nicht das, was sie zu sein scheinen.

Der Autor dieser prinzipiellen Phänomenologie ist eine zur damaligen Zeit äußerst prominente und umstrittene Gestalt. Im Jahre nach der Veröffentlichung seiner Schrift wurde er Haushofkaplan, Professor für Theologie und Generalsuperintendent, somit Vorsitzender des Preußischen Konsistoriums zu Königsberg, welche die regionale Kirchenbehörde des Lutherischen Oberkonsistoriums mit der Aufsicht über die ostpreußischen Schulen darstellt. Also ein hoher lutherischer Kirchenfunktionär mit einem starken aufklärerischen Impuls?

Diese Frage ist in bestimmter Hinsicht ein Kalauer, denn es handelt sich bei dieser Person um den 1741 in Schwerin geborenen Johann August Starck.⁵⁸ Wie das Motto aus Joel III, 9-10 der *Hierophantischen Briefe*, die eben gegen Starck gerichtet sind, zeigt, lässt sich auch Hamann selbst die Gelegenheit zu einem entsprechenden Kalauern nicht entgehen: „Ruffet dies aus unter den Heiden, heiliget einen Streit, erwecket die Starken, lasset herzukommen und hinaufziehen alle Kriegsleute, macht aus euren Pflugschaaren Schwerter, und aus euren

master. Even more astonishing is the shield which he makes: an image of the entire world of man, framed by the heavenly stars. The craftsman god becomes the model of the all-fashioning creator; perhaps the poet of the *Iliad* was also thinking of himself in this image.“ (Walter Burkert. *Greek Religion. Archaic and Classical*. Malden et al.: Blackwell, 2013. S. 168).

57 [Johann August Starck]. *Hephästion*. Königsberg/Berlin: Hartung, 1775. S. 1-2.

58 Zu Starck siehe die grundlegende Studie von Michael Vesper. *Aufklärung – Esoterik – Reaktion Johann August Starck (1741-1816). Geistlicher, Gelehrter und Geheimbündler zur Zeit der deutschen Spätaufklärung*. Darmstadt: Verlag der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung, 2012. Zum Verhältnis Hamann – Starck immer noch grundlegend: Paul Konschel. *Hamanns Gegner, der Kryptokatholik D. Johann August Starck, Oberhofprediger und Generalsuperintendent von Ostpreußen. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärungszeit*. Königsberg: Ferd. Beyers Buchhandlung Thomas & Oppermann, 1912.

Sicheln Spieße, der Schwache spreche ‚ich bin stark‘.⁵⁹ Der studierte Orientalist (bei Johann David Michaelis in Göttingen, einer von Hamanns Gegnern in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten*⁶⁰), zunächst als außerordentlicher Professor für Orientalistik, dann sogar nicht nur beruflich Nachbar von Immanuel Kant, war innerhalb der lutherischen Hierarchie gut vernetzt: Er war verheiratet mit der Tochter eines seiner Amtsvorgänger als Generalsuperintendent. Dass er also, wie in Hamanns Brief mitgeteilt (allerdings nach seinem Ausscheiden aus dem Amte) eine Kirchengeschichte verfasst (*Geschichte der christlichen Kirche des ersten Jahrhunderts*, Berlin und Leipzig 1779/1780) ist somit nicht verwunderlich. Für einen orthodoxen Lutheraner eher befremdend, aber immer noch erklärbar aus seiner orientalistischen Ausbildung bei Michaelis, ist dagegen die religionskomparatistische Behauptung in seiner zweiten Disputation für den Lehrstuhl für orientalische Sprachen *De tralatitiis ex gentilismo in religionem christianam*, bestimmte Aspekte des Christentums in Sachen Ritus und Zereemonie ließen sich aus heidnischen religiösen Traditionen, insbesondere aus der *disciplina arcana* der Mysterienreligionen herleiten. Dies galt nach Starck, der von manchen als ein Gründervater der religionswissenschaftlichen Forschung in Deutschland angesehen wird⁶¹, auch für die Dogmatik, da der Glauben heidnischen Einflüssen ausgesetzt gewesen sei.⁶² Die Betonung des synkretistischen Charakter der christlichen Religion nun allerdings nicht nur eine (historisch gut begründbare) wissenschaftliche These, sondern zudem eine beliebte, als Angriff auf die Auffassung vom Offenbarungscharakter des Christentum gemeinte Feststellung aufklärerischer Religionskritik, die sich eigenem Anspruch nach die (historische) Wahrheit zu enthüllen anschickt. Man denke hierbei insbesondere an das durch irreführende Verfasserangaben, Erscheinungsort und -zeit selbst verhüllte (apokryphe) Werk, das sich die Entschleierung des Verborgenen zum Ziel gesetzt hat, *Le Christianisme dévoilé (Das entschleierte Christentum)* des Barons Paul Henri Thiry D’Holbach, welches (aber wohl nicht welcher) sowohl Hamann als auch Starck wohlbekannt war.⁶³ Ist also auch der Autor des *Hephästion* nicht das, was er zu sein scheint?

In der Tat scheint Starck sich zeitlebens mit vielen Hüllen umgeben zu haben. Trotz dieser und vielleicht besser gerade wegen diesen war er in viele öffentliche

59 N III (Hierophantische Briefe). S. 135.

60 Siehe Linda Simonis. *Die Kunst des Geheimen. Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2001. S. 367.

61 So von Ferdinand Runkel in seiner voluminösen *Geschichte der Freimaurerei in Deutschland* (3 Bände, org. Berlin 1932, hier in der Ausgabe Ferdinand Runkel. *Geschichte der Freimaurerei*. O. O.: Edition Lamperz, 2006. S. 273)

62 Vgl. hierzu Henri Veldhuis. *Ein versiegeltes Buch. Der Naturbegriff in der Theologie J. G. Hamanns*. Berlin/New York: de Gruyter, 1994. S. 232.

63 Vgl. ZH III, 77 (Brief an Herder vom 3. April 1774): „Dies ist sein [Starcks, KMS] Steckenpferd und er hat oft mit mir von Boulanger’s Christianisme developpé geredt als einem seltsamen u merkwürdigen Buch.“ Zum Verhältnis Hamanns zum Denken Holbachs vgl. Wolfgang-Dieter Baur. *Johann Georg Hamann als Publizist. Zum Verhältnis von Verkündigung und Öffentlichkeit*. Berlin/New York: De Gruyter, 1991. S. 191-247.

publizistische Kämpfe verstrickt. Zunächst einmal war er ein führender Freimaurer, Mitbegründer einer Loge der Strikten Observanz, der eine anonyme *Apologie des Ordens der Freimaurer* (1770) verfasste. Dem Luthertum seiner offiziellen Stellung wohl nicht unmittelbar kompatibel, wird hier aufgezeigt, dass Freimaurerei, Christentum und die rechtverstandenen Mysterienkulte der Antike im Sinne eines modernen Deismus die gleichen Grundsätze vertreten. Im *Hephästion* zeigt Starck die Mysterienreligionen als „verhüllenden Ausdruck eines rein deistischen Kerns: Gott, Tugend und Unsterblichkeit.“⁶⁴ Letztlich ist dieser Kern auf die Ägypter zurückzuführen. Der vernünftige Kern des Glaubens ist somit verdeckt in verschiedenen alten Religionen wiederzufinden, von denen das Christentum nur eine unter anderen, und somit nicht privilegiert ist. Die Loge wird als der Ausdruck einer natürlichen Religion begriffen, das Hochziel der Erziehung des Menschengeschlechts.⁶⁵ An dieser Stelle gewinnen die Rede von Lessings Freimaurergespräche und der Bruder Herder in Hamanns Brief eine bedeutende Verstärkung, zumal deren „zentrales Geheimnis im deistischen Aufklärungsglauben lag“⁶⁶, das als elitäre Geheimlehre in Riten verhüllt und somit gleichzeitig zum Ausdruck gebracht wurde. Vernünftige Religion ist also nach freimaurerischem Selbstverständnis wesentlich apokryph.⁶⁷

Aber auch das Freimaurertum war nicht die letzte Wahrheit von Starcks Hüllen. Unter dem Eindruck des Zusammenspiels von Kritik und Krise, manifestiert in der Französischen Revolution, schien er sich zum Konservativen zu wandeln, indem er für die Verbreitung der These sorgte, diese sei ein Produkt der Verschwörung von Freimaurertum, Aufklärung und Illuminaten, schließlich die beiden ersteren für den Verfall der Religion verantwortlich. Aber auch dieser Bruch hat eine gewisse lebensgeschichtliche Konsequenz. Starck wird so politisch staatstragend in Fortsetzung seines Wirkens in Ostpreußen unter dem gekrönten Aufklärer Friedrich II.⁶⁸ Dass er die Gunst des großen Friedrich,

64 Veldhuis. *Ein versiegeltes Buch* (wie Anm. 62). S. 233.

65 So Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 90.

66 Veldhuis. *Ein versiegeltes Buch* (wie Anm. 62). S. 233.

67 Wie Koselleck in *Kritik und Krise* ausgeführt hat, beherrschte und analysierte gerade Lessing in seiner ‚wahren Ontologie der Freimaurerei‘ nun positiv gewendet das Changieren zwischen Ent- und Verhüllung virtuos, und zwar im Hinblick auf die gegen den absolutistischen Staat gerichteten politischen Folgen der geheimen Freimaurerei: „Nur wenige gehörten zu der geistigen Elite der Aufklärung, die die polemischen Funktionen ihres Begriffsinstrumentariums durchschaut und mitgedacht hat. Lessing zählte zu ihr wie kein anderer in Deutschland. Er wußte mehr anzudeuten als andere und mehr noch zu verschweigen. Er kannte das Politicum des Maurergeheimnisses [...] Aber Lessing wußte mehr zu verschweigen und auch anzudeuten, weil er politische Symptome scharfsinnig erfaßte, weil er sich gleichsam selber in die geheimen Hintergänge eingeweiht hatte, die die Aufklärung als eine politische Bewegung gehabt hat. Er kannte die Doppelbodigkeit aufklärerischer Denkformen und Verhaltensweisen, die in Deutschland noch wenig entwickelt waren, weil er mit begrifflicher Distinktionsfreudigkeit ihre politisch-moralische Gegenläufigkeit zu Ende gedacht hat.“ (Reinhart Koselleck. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 68f.).

68 Vgl. Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 150.

Hamanns Arbeitgeber und Lieblingsgegner, genossen hatte, wird Hamann noch weniger für ihn eingenommen haben.⁶⁹

Für Hamann selbst kommt es noch besser in Ansehung der Persona Starcks. Mit anderen ist er sich sicher, dass Starck nicht nur ein in einem Lutheraner versteckter Freimaurer und Deist, sondern überdies noch in einem Freimaurer versteckter Katholik, ein ‚Kryptokatholik‘ ist. Starck soll einer der Exponenten des angeblichen Versuchs der Jesuiten gewesen sein, die Freimaurer zu unterwandern und zu instrumentalisieren. Deutet Starcks Versuch, ein neues freimaurerisches System mit dem bezeichnenden Namen ‚Klerikat‘ zu schaffen, in diese Richtung⁷⁰, ebenso wie die ‚Strikte Observanz‘ ein ‚Ritual katholisch-mystischer Religiosität‘⁷¹ pflegte? Hamanns Freund, der Königsberger Dichter, Jurist und Stadtpräsident Theodor Gottlieb von Hippel, selbst ein eifriger Freimaurer, jedenfalls war dieser Ansicht und stellte Starck in seinem Roman *Kreuz- und Querzüge des Ritters A-Z* satirisch entsprechend dar.⁷² Hamann selbst bezeichnet Starck in seinen *Hierophantischen Briefen* als „einen blinden Splitterrichter des Pabstums mit einem Sparren des Pabstums in seinem Schalksaug.“⁷³ Für Hamann ist also Starck mehrfach verhüllt: ein Wolf im Wolfspelz, der wiederum in einem Schafspelz steckt – und trotzdem bleibt er diesem Johann August Starck „in eigenartiger Weise verbunden“⁷⁴, „diese[m] katholischen Pfaffen“, dessen Disputation er für eine „Wasserblase“ hält⁷⁵ zu seinem ‚Beichtvater‘.⁷⁶

69 HH V, S. 33.

70 Vgl. Christina Reuter. „Über den ‚Circul menschlicher Vergötterung und göttlicher Incarnation‘. Johann Georg Hamanns Stellung zur Freimaurerei in *Konxompax*“. In: *Religion und Gesellschaft* (wie Anm. 19). S. 384: „Das Klerikat hatte drei Hochgrade. Die durch Starck eingeführten zwei Grade wiesen bei ihrem Ritus eine große Nähe zum Katholizismus auf, weshalb man Starck – zu Recht – des Kryptokatholizismus verdächtigte. Starck glaubte im Katholizismus seien alte Zeremonien der Magie verankert, ohne dass die Katholiken darum wüssten.“ Vgl. hierzu kritisch Runkel. *Geschichte der Freimaurerei* (wie Anm. 61). S. 297 und Vesper. *Johann August Starck* (wie Anm. 58). S. 129f.

71 Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 86.

72 Vgl. Joseph Kohnen. „Kreuz- und Querzüge des Ritters A-Z“. Theodor Gottlieb von Hippel als Kritiker der Geheimen Gesellschaften des ausgehenden 18. Jahrhunderts“. In: *Aufklärung* 3 (1988): S. 49-72.

73 N III (Hierophantische Briefe), S. 138.

74 Vesper. *Johann August Starck* (wie Anm. 58). S. 56.

75 ZH III, S. 78 (Brief an Herder vom 3. April 1774).

76 Johann Friedrich Abegg erzählt in seinem Reisetagebuch eine signifikante Anekdote zum Verhältnis von Hamann zu Starck: „Hofprediger Starck schrieb ein Buch, den Hephästion. Dies gefiel ihm [Hamann, Anm. KMS] durchaus nicht. Er schrieb die Hierophantischen Briefe dagegen. Starck besuchte ihn auf dem licent: ‚Mit der Feder in der Hand komme ich ihnen entgegen, ich schreibe gegen sie.‘ St. meinte, er hasse ihn. ‚Nein,‘ sagte er, ‚ich werde nächstens bei ihnen communizieren.‘ Er communizierte, u. nach dem Abendmahl überreichte er dem Starck die Briefe, wo er sehr unsanft mit ihm verfährt. So etwas that er, ohne daß er beleidigen wollte.“ (Johann Friedrich Abegg. *Reisetagebuch von 1798*. Hg. Walter und Jolanda Abegg. Frankfurt a. M.: Insel, 1987. S. 238.) Vesper überschätzt hier die kommunikativen

Starck selbst hat sich in mehreren Schriften vehement gegen diesen Vorwurf gewehrt.⁷⁷ Wie auch immer, der verhüllte (apokryphe) katholische, ausschließende Anspruch des aufklärerischen Denkens ist für Hamann durch Starck auf das Treffendste illustriert. Es ist durchaus möglich, dass die in Hamanns Brief an Herder zweimal auftauchende ‚Meße‘ in dieser Hinsicht neben der der harmlosen Buchmesse noch eine apokryphe weitere Bedeutung hat, wenn Hamann vermutet, mit den auf der Buchmesse erscheinenden Schriften, die verhüllt zu einer anderen Messe führen wollen, bald publizistisch die Klängen kreuzen zu müssen. Was Hamann später Kant in seiner *Metakritik* vorwirft, nämlich in seiner reinen Anwendung der Vernunft diese letztlich selbst zu einer Religion mit universalem katholischen Anspruch werden zu lassen, ist durch Starck und seine apokryphen Hüllen gleichsam sinnfällig dargestellt.⁷⁸ Oswald Bayer hat in seinem Kommentar zur *Metakritik* entsprechend ausgeführt, wie sich aus der Auseinandersetzung mit Starck konsequent die Auseinandersetzung mit Kant entwickelte, trotzdem Hamann die *Kritik der reinen Vernunft* zunächst als eine Schrift angesehen hatte, „[...] die aller speculativen Theologie der Spaldinge, Steinbarte ppp und jesuitischen Betrachtungen unserer Hephästione das Maul stopft.“ Doch schon hier hat Hamann deutlich gemacht, dass seiner Meinung nach Kants Kritik „ebenso füglich Mystik hätte heißen können, wegen ihres Ideals [...]“ und er zwar mit Kant (und Hume) „in Ansehung der Kritik völlig einig [ist], aber desto mehr von ihrer mystischen oder sceptischen Synthese abweiche.“⁷⁹

Möglichkeiten des 1788 verstorbenen Hamann beträchtlich, wenn er diese Anekdote als eine „Darstellung, die Hamann 1798 seinem Gast Johann Friedrich Abegg [...] gab“ (Vesper. *Johann August Starck* [wie Anm. 58]. S. 57) bezeichnet. Nadler fasst die apokryphe Seltsamkeit der Beziehung, die Hamann mit Starck verband wie folgt zusammen: „Hamanns Verhältnis zu Starck ist eines der dunkelsten Seelenrätsel. Starck, der in seinen Augen ‚einige äußerliche Ähnlichkeit‘ mit Herder hatte, ließ ihn vom ersten Hörensagen nicht mehr los. Mit wenigen Menschen hat sich Hamann innerlich und nach außen hin so viel beschäftigt wie mit Starck. Mitten in den beiderseitigen Kämpfen um die alten und neuen Mysterien, am Peter-und-Pauls-Tag 1775, machte Starck seinem Gegner Hamann vor dem Lizent in der Kutsche einen Besuch, bat sich die ‚hierophantischen Briefe‘ aus, nannte Hamann unter freiem Himmel wenigstens dreimal ‚sein Kind‘, und das Ende vom Lied war, daß Hamann seinen Gegner in aller Form zu seinem Beichtvater machte. Dunkle Gefühle waren bei Hamann immer im Spiele. Er hat nie gewußt, ob ihn Zuneigung oder Abneigung an Starck band. Es muß wohl eine Art Liebeshaß gewesen sein, das perverse Gefühl des Rechtgläubigen für den vermeintlichen Ketzler. Hamann hat Starck entweder gar nicht oder nur allzugut verstanden. Wahrscheinlich ging ihm beides durcheinander.“ (Josef Nadler. *Johann Georg Hamann 1730-1788. Der Zeuge des Corpus Mysticum*, Salzburg: Otto Müller, 1949. S. 191-192).

77 *Ueber Krypto-Katholicismus. Proselytenmacherey, Jesuitismus, geheime Gesellschaften und besonders die ihm selbst von den Verfassern der Berliner Monatsschrift gemachte Beschuldigungen, mit Acten-Stücken belegt.* Frankfurt a. M. und Leipzig, 1787.

78 Vgl. Bayer. *Vernunft ist Sprache* (wie Anm. 36). S. 27f.

79 ZH IV, S. 330 (Brief an Johann Friedrich Reichardt vom 25. August 1781).

Ein ‚ägyptischer Priester‘, also in der Kombination von Freimaurertum (Ägypten)⁸⁰ und ‚Katholicismo‘ (Priestertum), scheint somit ein geeigneterer Beruf zur Bezeichnung des Hephästion zu sein als derjenige des zur Zeit der Abfassung von Hamanns Brief ehemaligen Generalsuperintendenten Starck. In der durch ihn angezeigten Bedeutung ist die verborgene Praxis des ägyptischen Priestertums prominent verantwortlich für Hamanns ‚Brüten‘ über apokryphische Geheimnisse.

Das Apokryphe im *Konxompax*

Womit wir schließlich bei Hamanns Beilage zum Brief an Herder wären. Er ist ein Entwurf zu einer Schrift Hamanns, die noch im selben Jahre erscheint, und einen seltsamen Titel trägt: *Konxompax. Fragmente einer apokryphischen Sibylle über apokalyptische Mysterien*. Sie gilt nach Henri Veldhuis als Hamanns kryptischste Schrift, „ein einziges großes Cento, das ohne Kenntnis der benutzten Texte völlig unverständlich bleibt.“⁸¹ Eine eingehende Interpretation dieser „hyper-esoteric response to esotericism“⁸² kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Starck, nur so viel, ist einer der Hauptgegner Hamanns in dieser Schrift, die zwei Diskurse verbindet, die wir schon aus dem Brief an Herder kennen: einerseits die Freimaurerei in ihrer Affinität zu den Mysterienreligionen, andererseits die Frage nach dem Konzept der notwendigen Vernunftwahrheiten, also einen ‚Starck-Diskurs‘ und einen ‚Lessing-Diskurs‘.⁸³ Ich möchte nur einige Aspekte, die für das Thema der Apokryphik wichtig sind, aus dieser Schrift herausgreifen. Der Begriff ‚apokryph‘ kommt im Text nur an zwei Stellen vor, davon einmal im Titel.

Gegenüber dem im Brief genannten Gegenstand Hamann’schen Brütens hat sich in diesem Titel einiges verändert, verschoben und Ergänzung gefunden. Es sind nicht mehr apokryphische Geheimnisse, die verhandelt werden, sondern apokalyptische Mysterien, ebenso nicht Fragmente apokalyptischer Sendschreiben, sondern Fragmente einer apokryphischen Sibylle. Dass die Worte so austauschbar erscheinen, deutet somit daraufhin, dass es mit den Titeln eher auf die Evokation (und Persiflierung)⁸⁴ eines möglichst mysteriös oder geheimnisvoll

80 Vgl. zu dieser Assoziierung die kommentierte Anthologie Jan Assmann/Florian Ebeling. *Ägyptische Mysterien. Reisen in Aufklärung und Romantik*. München: Beck, 2011, besonders den Abschnitt über die „*Crata Repoa*“. Deutsche Freimaurer inszenieren ägyptische Mysterien“ und natürlich Jan Assmann. *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München/Wien: Hanser, 2005.

81 Veldhuis. *Ein versiegeltes Buch* (wie Anm. 62). S. 242.

82 Robert Alan Sparling. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2011. S. 32.

83 Siehe Reuter. „Über den ‚Circul menschlicher Vergötterung und göttlicher Incarnation‘“ (wie Anm. 70). S. 373.

84 Vgl. Evert Jansen Schoonhovens Erläuterung des Untertitels in: Johann Georg Hamann. *Mysterienschriften*. (Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt Band 5). Gütersloh: Gerd Mohn, 1962. S. 190 (HH V).

wirkenden Komplexes in einer mehrfachen Schachtelung (Fragmente – Apokryph – Sibylle – Apokalypse – Mysterien) ankommt, als auf die unmittelbare Bedeutung der Worte. Fragmente sind unvollständig, Apokryphe verhüllen, die Sibylle macht unverständliche Weissagungen, die Apokalypse ist das ‚versiegelte Buch‘ der Bibel⁸⁵, und Mysterien wesentlich geheimnisvoll.⁸⁶ Die Möglichkeit, die einzelnen Worte auch auf anderes zu beziehen, etwa die Fragmente auf Reimarus' *Fragmente*⁸⁷ oder die Sibylle auf Hamanns eigene *Sibylle über die Ehe*⁸⁸, scheint hierbei wohl nicht im Vordergrund zu stehen, wohl eher dass der Leser in satirischer Absicht den Eindruck vermittelt bekommt, etwas hyper-geheimnisvolles (apokryphes) in Händen zu halten.

Gestützt werden kann dieser Befund bei Betrachtung des eigentlichen Titels der Schrift, des in griechischen Buchstaben geschriebenen Wortes *Konxompax*. Die einzelnen Worte Kongx und Ompax fand Hamann bei Starck in der *Apologie des Ordens der Freimäurer* sowie in den einschlägigen Schriften des Popularphilosophen Christoph Meiners (1747-1810) *Über die Mysterien der Alten*.⁸⁹ Nach Nadler ein ‚Wortfetsch‘⁹⁰, ist es möglich, dass Hamann diese Worte, welche die

85 Vgl. Manegold, *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 142.

86 Entsprechende intensivierende Reihungen in performativer Absicht finden sich im *Konxompax* des Öfteren, so zum Beispiel im Falle der „ewigen mystischen, magischen und logischen Circul menschlicher Vergöttung und göttlicher Incarnation“ (N III (Konxompax), S. 224). Andre Rudolph schreibt hierzu: „Bei dieser wilden Attribuierung ist es verständlich, dass anhand solcher Stellen auf den *Mystiker Hamann* geschlossen wurde. Hamann setzt die Textsignale so stark, dass man als einigermaßen unbefangener Leser fast nicht anders kann, als hier eine mystische, womöglich totalisierte, universalisierte Version der Zweinaturenlehre zu lesen. Dennoch warnt andererseits in der Tat gerade der übertriebene Gestus der Reihung und das in sie eingeschmuggelte ‚logisch‘ vor einer allzu literalen Lektüre: ewig, mystisch, magisch, logisch. Hamann *inszeniert* hier die sprachlichen Metastasen des Mystikers in seinem Rausch.“ (Andre Rudolph. „Hamann, Gichtel und die Theosophie. Anhand eines ungedruckten Gichtelxerpts aus Hamanns Notizbüchern“. In: *Religion und Gesellschaft* [wie Anm. 19]. S. 391-414, hier 410).

87 Siehe hierzu Friedemann Fritsch. *Communicatio Idiomatum. Zur Bedeutung einer christologischen Bestimmung für das Denken Johann Georg Hamanns*. Berlin/New York: de Gruyter, 1999. S. 182-187. Vgl. auch von Lüpke. „Hamann und die Krise der Theologie im Fragmentenstreit“ (wie Anm. 43). S. 350f.

88 So nachgewiesen bei Christina Reuter. *Autorschaft als Kondeszendenz. Johann Georg Hamanns erlesene Dialogizität*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005. S. 144f.

89 Zu Hamanns Auseinandersetzung mit Meiners im *Konxompax* vgl. Gregory A. Walter. „The Crucified Body Signified by All. Johann Georg Hamann on Public Mystery“. In: *Religion und Gesellschaft* (wie Anm. 19). S. 292-306, hier S. 297-299.

90 N III, S. 453. In Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* gibt es in einer Anmerkung eine philologische und religionsgeschichtliche Worterklärung, die für jeden am Kulturkontakt Interessierten beachtenswert sein dürfte: „Vielleicht läßt sich auch die uralte, obzwar nie recht bekannt gewordene Gemeinschaft Europens mit Tibet aus dem, was uns Hesychius hievon aufbehalten hat, nämlich dem Zuruf *Κονξ, Ομπαξ* (*Konx Ompax*) des Hierophanten in den Eleusinischen Geheimnissen, erklären (S. Reise des jüngern Anacharsis, 5ter Theil, S. 447 u. f.). – denn nach *Georgii Alph.*

Eingeweihten (der Mysterien) entlassen, mit den Schlussworten der Messe *ite, missa est* in Entsprechung setzte. Die verborgene Linie geht also auch hier von den antiken Mysterien über den Freimaurerritus zur Messe. Entsprechend lautet der erste Absatz von *Konxompax*:

„Ob es gleich nur ein *historischer* Umstand ist, so gehört es doch zu den Geheimnissen“ des Geheimnisses, daß das *heilige Feuer* einer natürlichen seeligmachenden Religion unter dem *Scheffel* der *Ceres* und dem *Thalamus* des *Weingottes* so lange verdeckt gewesen, bis die ächten Nachkommen jener Priester der Tenne und Kelter selbiges in der Gestalt eines *dicken Wassers* wieder hergestellt und dasjenige erfüllt haben, was in dem andern Buch der Maccabäer urkundlich geschrieben steht.⁹¹

Tibet. bedeutet das Wort *Concioa* Gott, welches eine auffallende Ähnlichkeit mit *Konx* hat, *Pah-cio* (ib. p. 520) welches von den Griechen leicht wie *pax* ausgesprochen werden konnte, promulgator legis, die durch die ganze Natur vertheilte Gottheit (auch *Cencresi* genannt, p. 177). – *Om* aber, welches *La Croze* durch *benedictus*, gesegnet, übersetzt, kann, auf die Gottheit angewandt, wohl nichts anders als den Seliggepriesenen bedeuten, p. 507. Da nun *P. Franz. Horatius* von den tibetanischen Lamas, die er oft befragt, was sie unter Gott (*Concioa*) verstanden, jederzeit die Antwort bekam: ‚Es ist die Versammlung aller Heiligen‘ (d. i. der seligen durch die Lamaische Wiedergeburt nach vielen Wanderungen durch allerlei Körper endlich in die Gottheit zurückgekehrten, in *Burchane*, d. i. anbetungswürdige Wesen, verwandelten Seelen, p. 223), so wird jenes geheimnißvolle Wort *Konx Ompax* wohl das heilige (*Konx*), selige (*Om*) und weise (*Pax*), durch die Welt überall verbreitete höchste Wesen (die personificirte Natur) bedeuten sollen und, in den griechischen Mysterien gebraucht, wohl den Monotheism für die Eopten im Gegensatz mit dem Polytheism des Volks angedeutet haben; obwohl *P. Horatius* (a. a. O.) hierunter einen Atheism witterte. – Wie aber jenes geheimnißvolle Wort über Tibet zu den Griechen gekommen, läßt sich auf obige Art erklären und umgekehrt dadurch auch das frühe Verkehr Europens mit China über Tibet (vielleicht eher noch als mit Hindustan) wahrscheinlich machen.“ (Immanuel Kant. „Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf“. In: ders. *Werke. Band 9: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Hg. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: WBG, 1983. S. 193-251, hier S. 215f.). Hamann selbst meditiert über das Wort in Briefen, so beispielsweise am 7. August 1779 an *Christian Jacob Kraus* („[...] so bedeutet *Konx* oder *Koncio* Gott u die Sylbe *Om* findet sich in ihren sogenannten sechs Worten: *Om ma wi pad me chum*, wie auch in einer andern heil. Formel: *Om a chum*. Fehlt mir also noch die Sylbe *Pax*.“ ZH IV, 93) und an *Herder* vom 8. August 1779: „Aus einem zufälligen Allegato des *Tom XV.* der *Lettres edifiantes*, die hier nicht aufzutreiben sind, habe ich ersehen, daß *Kon-cio* oder *Konx* = Gott ist. *Om* komt gleichfalls unter den göttl. Beywörtern vor und ich hab es außerdem gefunden in 2 heiligen Formeln, welche im 1. Theil der aus *Pallas* Reisen bey *Hartknoch* ausgekommenen Merkwürdigkeiten S. 237.248. *Om ma wi pad me chum* u. *Om a chum*.“ (ZH IV, S. 96.) Möglicherweise spielt die Formelhafigkeit der Ausdrücke hier eine wichtige Rolle für Hamann.

91 N III (*Konxompax*), S. 217. *Baeumer* führt aus, daß das ‚dicke Wasser‘ nach 2 Makk. 1,36 ‚auf deutsch Reinigung‘ bedeutet und so eine Religion *light* anzeigt, die – entsprechend derer der kritischen Philosophie – einer Reinigung unterzogen und somit

Des Weiteren nutzt Hamann die ‚numinose Kraft‘, die kataphorische Qualität, die von gewissen Kultworten ausgeht, die durch ihre Unverständlichkeit (das Wort ‚bewahrt in sinnfreier Gestalt das Unausprechliche‘) nur gesteigert wird.⁹² Das der Überschrift folgende ist somit als eine performative Schreibhandlung, deren Botschaft vor allem durch ihren Stil getragen wird, gekennzeichnet. Für Johannes von Lüpke wird an dieser Stelle entsprechend gerade das Apokryphe kommunikativ, denn es „erweist sich Hamanns Selbstlokalisierung im Medium des Apokryphen als ein Sich-Einlassen auf den Boden derer, die die Grenze des Kanons um einer fortgeschrittenen und vermeintlich allgemeinen Vernunft willen hinter sich zurückgelassen haben. Mit ihnen sucht er das Gespräch.“⁹³

Durch den zweiten Gebrauch des Wortes modifiziert Hamann ein Zitat aus Starcks *Apologie des Ordens der Frey-Mäurer*, worin sich dieser beklagt, dass „kein einziges solcher Schriften, nicht einmal ein Formularbuch, um den Gelehrten in ihren Untersuchungen zu dienen, bis auf unsere Zeiten gekommen“.⁹⁴ Es geht um die geheimen Schriften antiker Mysterienkulte. Hamann ersetzt im *Konxompax* den Ausdruck ‚solche Schriften‘ durch ‚Apokriphen‘. Das zeigt aber, dass die wissenschaftlich-aufklärende Begier des Gelehrten Starck sich auf das Apokryphische richtet, und das nicht nur als Gegenstand der Untersuchung, sondern ebenso als (verhüllte) Methode des eigenen Vorgehens. Der vermeintliche Obskurantist Hamann erweist sich also gerade als Verteidiger der Öffentlichkeit des allgemeinen Vernunftgebrauchs.⁹⁵

Im Ganzen ist das Centogeflecht des *Konxompax*, der ohne Kenntnis seiner Bezugstexte unverständlich bleibt, der „esoterische Stil der Unzugänglichkeit“⁹⁶, auch und gerade ein performatives Exempel von Hamanns Überzeugung, dass es keine nackte Wahrheit, so wie sie im aufklärerischen Diskurs unter anderem im *Hephästion* gefordert ist, gibt. „Das philosophische Genie äussert seine

dem Göttlichen und Menschlichen in gleicher Weise entzogen worden ist, vgl. Baeumer. „Hamanns Verwendungstechnik von Centonen und Conzetti“ (wie Anm. 48). S. 128. Vgl. auch Schoonhovens Kommentar in HH 5, S. 194: „Doch sieht die Sibylle in der aufklärerischen Erneuerung der alten Mysterien nur ein armseliges Surrogat; die Unklarheit der Ausführungen Starcks veranlaßt sie zum Vergleich mit der Erzählung im 2. Buch der Makkabäer, wonach das heilige Feuer des jüdischen Altars ‚in der Gestalt eines dicken Wassers‘ wiedergefunden wurde.“

92 So Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 104 unter Hinweis auf Gerardus van der Leeuw. *Phänomenologie der Religion*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1956. S. 460f.: „Das Wort ist eine entscheidende Macht. Wer Worte Spricht, setzt Mächte in Bewegung. Die Macht eines Wortes wird auf mannigfache Art gesteigert. [...] Wichtiger ist die gewaltige Macht, welche von gewissen Kultworten wie *Halleluja*, *Kyrieleison*, *Amen*, *Om* von jeher ausgegangen ist. Es haftet an ihnen eine mystische Klangfarbe, und ihre Unverständlichkeit steigert ihre numinose Kraft.“

93 von Lüpke. „Hamann und die Krise der Theologie“ (wie Anm. 43). S. 352.

94 Zitiert bei Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 141.

95 Vgl. Sparling. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project* (wie Anm. 82). S. 32f.

96 Manegold. *Johann Georg Hamanns Schrift ‚Konxompax‘* (wie Anm. 45). S. 20.

Macht dadurch, dass es, vermittelt der Abstraktion, das Gegenwärtige abwesend zu machen sich bemüht, wirkliche Gegenstände zu nackten Begriffen und bloß denkbaren Merkmalen, zu reinen Erscheinungen und Phänomenen entkleidet⁹⁷, schreibt Hamann in seinem *Fliegenden Brief*. Wahrheit braucht Hüllen, muss also verhüllt (apokryph) sein. Hamanns ‚Vorliebe für das Apokryphe‘⁹⁸ bedeutet also seine Liebe zur Einkleidung, zur verhüllten Wahrheit. Selbst der Mensch als Bild Gottes ist wesentlich und sogar mehrfach apokryph: „Die verhüllte Figur des Leibes; das Antlitz des Hauptes und das Äußerste der Arme sind das sichtbare Schema, in dem wir einher gehen; doch eigentlich nichts als ein Zeigefinger des Verborgenen Menschen in uns“.⁹⁹ Die Verhüllung, wie sie im *Konxompax* praktiziert wird, ist eigentliches menschliches Sprechen, aber kein Raunen unverständlicher Worte, vielmehr ist es der zitierende Bezug auf konkrete Texte (Lumpen, an denen der Mensch seine einzige Erkenntnis hat)¹⁰⁰, die als solche aus der konkreten individuellen Kommunikationssituation Hamanns heraus ermittelt werden können.¹⁰¹

Apokryphik dient also bei Hamann einer potenzierten Subversion: durch seine verhüllende Enthüllungspraxis¹⁰² soll subversiv die Subversion aufklärerischen Denkens mit dessen (geistes-)politischen Implikationen aufgeklärt werden.¹⁰³ Dies geschieht jedoch nicht aus denunziatorischen Gründen, die einem Irrationalismus Vorschub leisten wollen, sondern können mit Linda Simonis als ein „Plädoyer für eine Komplexitätssteigerung des aufklärerischen Diskurses“¹⁰⁴ begriffen werden, das die Vernunft an das von ihr Verdrängte (die Pudenda) erinnert und dieses für einen breiter angelegten Theorieentwurf nutzbar macht.

97 N III (Ein fliegender Brief), S. 382/384.

98 Simonis. *Die Kunst des Geheimen* (wie Anm. 60). S. 329.

99 Hamann. *Sokratische Denkwürdigkeiten/Aesthetica in nuce* (wie Anm. 34). S. 83 (Aesthetica).

100 Vgl. etwa ZH V, S. 314 (An Jacobi vom 6. Januar 1785), 25-28: „Noch bis diesen heutigen Tag, wo ich stumpf, kalt und lau geworden bin, lese ich niemals ohne die innigste Rührung das XXXVIII. Kap. des Jeremias und seine Rettung aus der tiefen Grube vermittelt zerrissener und vertragener alter Lumpen – Mein Aberglaube an diese Reliquien ist im Grunde herzlicher Dank für die Dienste, welche mir diese Bücher gethan und noch thun, trotz aller Kritik, die von der Bühne und nicht aus dem Loch der Gruben raisonniert.“

101 Vgl. zur Performativität im *Konxompax* auch N III (Ein fliegender Brief. Zweite Fassung), S. 367: „Folglich offenbaren oder verrathen sich die Absichten und Gesinnungen eines Schriftstellers, als die typische Bedeutung seiner Autorhandlungen durch die Einkleidung und Charakteristik der Gedanken.“

102 Vgl. zu der produktiven rhetorischen Spannung der gleichzeitigen Gesten des Verbergens und Zeigens in Hamanns *Konxompax*-Entwurf Anja Kalkbrenner. „Selbstdarstellung und Verstellung in Hamanns Briefen“. In: *Hamanns Briefwechsel* (wie Anm. 21). S. 122f.

103 „Since natural religion dwells veiled behind particular religions, according to Hamann, it therefore evades public view and demands a kind of esotericism the only the enlightened can obtain.“ (Walter. „The Crucified Body Signified by All“ [wie Anm. 89]. S. 298.)

104 Simonis. *Die Kunst des Geheimen* (wie Anm. 60). S. 348.

Dabei erinnert Hamann auch an die freimaurerische Überzeugung der Notwendigkeit, die Wahrheit in einem Spiel von Geheimnissen zu verhüllen. Wahrheit kann nicht nackt, sondern nur verhüllt, als Zeichen an- und ausgesprochen werden. Das Apokryphe ist für Hamann keine exklusivistische Form, sondern ein bedeutendes Kommunikationsinstrument, über das und vor allem mit dem kommuniziert werden soll: worüber geschwiegen werden soll, darüber muss man (als Verhülltes, Apokryphes) sprechen.

Annette Simonis

„Un cancionero apócrifo“

Apokryphe Dichtungskonzepte und Modelle
polyphoner Autorschaft im Werk Antonio Machados

Erich Kleinschmidt zum 25. September 2016

1. Antonio Machado und die Konstruktion imaginärer Autorschaft

Im Jahr 1926 erschien in der *Revista de Occidente*, einer von José Ortega y Gasset in Madrid herausgegebenen Zeitschrift mit kulturpolitischer und philosophischer Ausrichtung, eine merkwürdige Publikation unter dem rätselhaften Titel *Cancionero apócrifo de Abel Martín. Recopilación y estudio de Juan de Mairena*.¹ Auf den ersten Blick scheint es so, als fungiere Antonio Machado hier lediglich als Herausgeber einer von Juan de Mairena kompilierten Sammlung, welche wiederum der Autorschaft eines Abel Martín zugeschrieben wird. Trotz der rätselhaften doppelten Herausgeberfiktion hatte das damalige Lesepublikum offenbar keine Probleme damit, Antonio Machado als den eigentlichen Autor der genannten „apokryphen“ Prosa- und Gedichttexte zu identifizieren.² Denn die Namen Juan de Mairena und Abel Martín bezeichnen nicht etwa reale Dichterpersönlichkeiten der damaligen Epoche oder der spanischen Literaturgeschichte, sondern sie sind – wie die damaligen Leser durch Ausschlussverfahren selbst erraten konnten – Konstrukte von Machados Phantasie, fiktive Autorprojektionen, deren Erfindung und Gestaltung er mit erstaunlichem gedanklichen Aufwand und Akribie betrieben hatte. Abel Martín und sein ‚Schüler‘ Mairena gehören zu einem ganzen Spektrum von imaginierten Dichtern und Philosophen, deren fingierte Werke ihr Erfinder Machado als „apokryph“ bezeichnete. Die bemerkenswerte Praktik, eigene Hervorbringungen, Lyrik und Prosa, nicht unter dem eigenen Namen zu publizieren, sondern einem Kreis fingierter Autorpersönlichkeiten zuzuordnen, hebt sich von dem gewöhnlichen Gebrauch von Pseudonymen, von künstlerischen Decknamen, deutlich ab. Zumal der Autor in jenem Zeitraum in den 1910er und 1920er Jahren keineswegs mehr ein Unbekannter war.

Machado galt zu diesem Zeitpunkt bereits als ein namhafter Lyriker der Moderne und des Symbolismus, zumal er mit seinem Frühwerk der *Soledades* (1903) und den *Campos de Castilla* (1912) Aufsehen erregt hatte. Obgleich die Anklänge an Gongóra in der Titelwahl des ersten Gedichtbands (*Soledades*) nicht zu überhören sind, hebt sich Machados poetische Sprache von derjenigen

1 Antonio Machado. „Cancionero apócrifo de Abel Martín. Recopilación y estudio de Juan de Mairena“. *Revista de Occidente* 36. S. 284-300.

2 Vgl. Philip G. Johnston. *The Power of Paradox in the Work of Spanish Poet Antonio Machado (1875-1939)*. New York: Mellen Press, 2002. S. 28.

seines barocken Vorläufers durch eine größere Schlichtheit und Nüchternheit ab.³

In seinem späteren Werk avanciert Antonio Machado zu einem der wichtigsten modernen Verfechter apokrypher Dichtungs- und Schreibkonzepte, die er systematisch durchdenkt und weiterentwickelt.

Die Aufnahme apokrypher Vorstellungen im Umkreis der modernen Lyrik erscheint zunächst nicht ganz selbstverständlich. Bezieht sich doch die Vorstellung von Apokryphen in erster Linie auf vormoderne Traditionen, auf die jüdisch-christlichen Überlieferungen, und zwar auf die nicht-kanonischen bzw. nicht-autorisierten Texte im Rahmen des Alten und Neuen Testaments.⁴ In Machados Schriften wird der Begriff des Apokryphen indessen systematisch erweitert und geschickt an die individuellen Vorlieben des Autors angepasst. Das Attribut „apocrifo“/ „apocrifa“ wird von Machado dabei sowohl auf literarische Texte als auch auf Personen bezogen. So ist die Rede von einem „cancionero apócrifo“ ebenso wie von „un profesor apócrifo“.

Welche verschiedenen Bedeutungsebenen, so wäre im Folgenden zu fragen, sind im Œuvre Antonio Machados mit der Bezeichnung „apocrifo“ verbunden – und welche weiteren poetologischen und philosophischen Implikationen werden dabei jeweils mit ihr verknüpft?

Um diese Frage angemessen beantworten zu können, ist es notwendig, sich die spezifische Synthese aus Dichtkunst und Philosophie im Werk von Antonio Machado genauer zu vergegenwärtigen. Der oben bereits erwähnte Juan de Mairena beschreibt die Philosophie und die Poesie in einer programmatischen Ausführung als komplementäre Zugeweisen und Möglichkeiten der Welt-erfassung. Während die Philosophie sich der Welt der Träume und Ideale anzunähern suche, konzentrierte sich die Poesie auf den anschaulichen Bereich, welcher der visuellen und sinnlichen Erfahrung zugänglich ist: „La filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio, es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho... Conclusión: para ver del derecho hay que haber visto antes del revés.“⁵

Weit davon entfernt, Sinnlichkeit und Vernunft gegeneinander auszuspielen, propagiert Machados Projektionsfigur ihr Nebeneinander und ihre Synthese.⁶ Erst die glückliche Verbindung beider erlaube dem menschlichen Subjekt eine Totalität der Wahrnehmung und Erkenntnis. Grundsätzliche erkenntnistheoretische Gesichtspunkte führen auch zu Machados Vorliebe für die Konstruktion apokrypher Autorschaft und Texte.

Philip G. Johnston hat in seiner richtungweisenden Monografie *The Power of Paradox in the Work of Spanish Poet Antonio Machado (1875-1939)* die

3 Vgl. Gustav Siebenmann. *Essays zur spanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 1989. S. 20.

4 Vgl. dazu ausführlich auch den Beitrag von Linda Simonis in diesem Band.

5 Juan de Mairena I, *recopilación póstuma de textos del apócrifo de Antonio Machado*, Buenos Aires: Losada, 1943. S. 22.

6 Vgl. Pedro Cerezo Galán. *Antonio Machado en sus apócrifos. Una filosofía de poeta*. Edición electrónica. Universidad de Almería, 2014. Siehe ferner: José Luis Abellán. *El filósofo Antonio Machado*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

konstitutive Vernetzung der Idee apokryphen Schrifttums im Œuvre des Dichters mit den Konzepten des Zweifelns, des Skeptizismus und des Paradoxons präzise herausgearbeitet.⁷

Der angenommene apokryphe Status von Machados Dichtungen und Prosaertexten aus den Jahren 1915 bis 1939 betone, so Johnston, ein Moment des Zweifels und der Ambivalenz, das als ein integraler Bestandteil der zugrundeliegenden Poetik und Philosophie des Autors anzusehen ist. Ähnlich den biblischen Apokryphen suggeriert der Terminus auch bei Machado die Vorstellung zweifelhafter Autorschaft:

The word apocrifo in the title is significant. [...] It means spurious or fabulous, the noun Apocrypha signifies a writing or statement of doubtful authority. [...] Machado's use of ‚apocrifo‘ might be said to be designed to prepare the reader for confrontation with some of the eccentric views expressed in the work, which themselves might be considered as ‚of doubtful authority‘.⁸

Die Idee apokryphen Schreibens und Dichtens erhält in Antonio Machados Werk nach und nach eine programmatische Kontur, die von einer intensiven Textproduktion begleitet wird.⁹

Unter dem Heteronym Abel Martin hat Machado in seinem „cancionero apócrifo“ philosophische Reflexionen, Naturgedichte, Liebesgedichte ebenso wie religiöse Lyrik veröffentlicht. Sie projektieren diverse Stimmungen und beziehen spielerisch Position zu metaphysischen und theologischen Themen.

Eine besondere Spielart des Perspektivwechsels wird in den Eingangswersen von CLXVII konkretisiert, wo die Vorstellung der sich kreuzenden Blicke mit dem eigenen Spiegelbild präsentiert wird¹⁰:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

My eyes in the mirror
are the blind eyes that look at
the eyes with which I see them.

7 Vgl. Johnston. *The Power of Paradox*. S. 7-28.

8 Johnston. *The Power of Paradox* (wie Anm. 2). S. 28.

9 Vgl. diesbezüglich auch die grundlegende Studie von Hugo Laitenberger: *Antonio Machado: sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen*, Stuttgart: F. Steiner, 1972.

10 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf – Die englischen Übersetzungen von Machados Lyrik wirken oft überzeugender als die deutschen, da sie den oftmals lakonischen Stil des Autors besser treffen. Eine gelungene neuere deutsche Übersetzung des *Cancionero* ist im Ammann Verlag erschienen: Antonio Machado: *Neue Lieder. Aus einem apokryphen Cancionero. Gedichte und Prosa. Spanisch und Deutsch*. Herausgegeben, aus dem Spanischen und mit einem Nachwort von Fritz Vogelsgang, Zürich: Ammann, 2007.

Die zitierten Zeilen umkreisen ein Wahrnehmungsparadoxon, bei dem Subjekt und Objekt der Betrachtung ineinandergleiten. Die Augen des Spiegelbilds sind zwar blind, da sie den Blick des Betrachters nur gleichsam passiv erwidern, doch sind sie auf eben diejenigen Augen gerichtet, von denen der Sehprozess ausgeht, und bilden deren exaktes Pendant.

In der zweiten Strophe wird zwar das Thema der visuellen Wahrnehmung und des menschlichen Auges beibehalten, doch wandelt sich sprunghaft der Fokus der Betrachtung¹¹:

Gracias, Petenera mía:
por tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería.

Thanks, my lady;
I lost my self through your eyes;
it was what I wanted.

Eine Dame, möglicherweise die Geliebte des lyrischen Ich, wird in den zitierten Zeilen unmittelbar angesprochen. Ihr gilt der Dank des Sprechers, insofern dieser bekennt, sein Selbst durch ihre Augen verloren und dies so gewünscht zu haben. Machado variiert in den zitierten Zeilen einen vertrauten Topos aus der alteuropäischen Liebeslyrik, in der die Augen der Geliebten faszinieren und ihre Blicke den Betrachter sogar töten können. Die Darstellung schwankt zwischen destruktiven Momenten und einem geheimnisvollen Erkenntnisgewinn.

Der Blickkontakt erhält in Machados Gedicht unterdessen eine subtile und rätselhafte Komponente. In den versteckten Winkeln ihrer Augen, so gesteht das lyrische Ich seiner Geliebten, habe er sich gesucht, und zwar im Blick, mit dem die Betrachterin ihn anschaut¹²:

Y en la cosa nunca vista
de tus ojos me he buscado:
en el ver con que me miras

And in the unseen aspect
of your eyes I have sought myself:
in the gaze with which you see me.

Auch und gerade in der Liebeslyrik bevorzugt Machado widersprüchliche Konstellationen und Aporien, auch wenn diese sich teilweise bei näherer Betrachtung auflösen lassen.

Ein Nebeneinander der Gegensätze bringt auch das Sonett „Rosa de Fuego“ zum Ausdruck. Die Liebenden erscheinen zunächst als integrale Bestandteile des Frühlings und sind mit der Natur (mit Bergen und Feldern) und ihren Elementen (Erde, Wasser, Wind und Sonne) aufs Engste verflochten. Die Verwobenheit

11 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf.

12 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf.

der Liebenden mit der naturhaften Umgebung findet ihre Bestätigung in den Atemzügen, die die Luft der Berge einsaugen, und in den Augen, mit denen sie die Blumenfelder wahrnehmen. Das zweite Quartett spielt mit der überraschenden Nähe der Kontraste. Die süße Milch, die der leidenschaftliche wilde Panther den apostrophierten Liebenden anbietet, wirkt wie eine Entführung diametraler Gegensätze. Zumal der Sprecher antizipiert, dass sich die Raubkatze ihnen künftig bedrohlich in den Weg stellen werde¹³:

ROSA DE FUEGO

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,
pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor de la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

ROSE OF FIRE

Lovers, you are woven from springtime,
out of earth and water, wind and sun.
The mountains are in your breathless lungs,
in your eyes the fields of flowers.
Walk forth during the spring of your life
and drink freely from the sweet milk
that the lustful panther offers you today,
before she waits threateningly in your path.

Der Reiz der apokryphen Gedichte beruht sicherlich zu einem großen Teil auf ihren internen Spannungen und Widersprüchlichkeiten, die gelegentlich die Form des Paradoxons annehmen. Ähnlich verhält es sich, wenn die Gedichte aus den apokryphen Sammlungen Machados theologische Vorstellungen umkreisen wie etwa in dem im Folgenden zitierten Ausschnitt aus *Al Gran Cero*. Das in beinahe blasphemischer Manier „an die große Null“ gerichtete Gedicht enthält Anspielungen auf die göttliche Schöpfung und das Ruhen Gottes (am siebten Tag), durch das der Wechsel zwischen Tag und Nacht entstehe¹⁴:

13 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf; siehe auch Antonio Machado. *Selected Poems*. Translated by Alan S. Trueblood. Harvard: Harvard University Press, 1982. 2011 [Zweisprachige Ausgabe Spanisch/Englisch]. S. 220-221.

14 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf – Vgl. auch Antonio Machado. *Times Alone: Selected Poems of Antonio Machado*. Wesleyan University Press, 2011 [Zweisprachige Ausgabe Spanisch/Englisch]. S. 154.

AL GRAN CERO

Cuando el Ser que se es hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

TO THE GREAT ZERO

When Being that is itself made nothingness
and took a well-deserved rest,
day finally had its night, and man
had company in the absence of his beloved.

Die zitierte apokryphe Version der biblischen Schöpfungsgeschichte umkreist die Vorstellung eines entrückten Gottes, der sich zurückgezogen hat, um zu ruhen. Der Mensch als sein Geschöpf sieht sich unterdessen auf die Gesellschaft einer Abwesenheit, eines „deus absens“ verwiesen. Die letzten beiden Zeilen der ersten Strophe setzen das paradoxe Spannungsfeld zwischen „compañía“ und „ausencia“ in der Gott-Mensch-Beziehung eindrucksvoll in Szene.

Nicht weniger widerspruchreich und vieldeutig schillernd wirkt ein kurzes, eher weltlich anmutendes Gedicht aus dem gleichen Band¹⁵:

13

Para tu ventana
un ramo de rosas me dio la mañana.
Por un laberinto, de calle en calleja,
buscando, he corrido, tu casa y tu reja.
Y en un laberinto me encuentro perdido
en esta mañana de mayo florido.
Dime dónde estás.
Vueltas y revueltas. Ya no puedo más

13

The morning gave me
a bouquet of roses for your window.
Through a labyrinth, from street to lane,
I have hastened in search of your window.
And I find that I am lost in a labyrinth
on this flowering morning of May.
Tell me where you are.
Twists and turns. I can go no further.

Das Gedicht wird von einem eindrücklichen Bild und der rhetorischen Figur einer Personifikation eröffnet: Einen Strauß Rosen hat der Morgen dem Sprecher für das Fenster eines angeredeten Gegenübers, eines Du überreicht. Das lyrische Ich, das sich auf der Suche nach dem Fenster des angesprochenen Du bzw. der Geliebten in einem Labyrinth verirrt, bleibt in dessen gewundenen

15 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf

Gängen stecken und scheint nicht weiterzukommen. Resigniert heißt es daher in der zweiten Hälfte der letzten Zeile: „Ya no puedo más.“

Das apokryphe Unterfangen, das die Lyrik Machados in dessen mittlerer und später Schaffensperiode untergründig und programmatisch durchzieht, findet im Bild des Labyrinths einen prägnanten sinnbildlichen Ausdruck, denn Letzteres steht auch für das Rätsel und die im Verborgenen liegenden Pfade.

Machado taucht seine eigenen Texte gezielt in ein mehrdeutiges und ambivalentes Licht und provoziert eine Lesart im Zeichen des Fragwürdigen und Unorthodoxen.

Gespalten ist Machado nicht allein in seinen poetischen Schriften, sondern auch in seinem Patriotismus und seiner Einstellung zur spanischen Nation: „Tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo“¹⁶ heißt es in einer autobiografischen Notiz aus dem Jahr 1913. Darin gelangt eine ambivalente Einstellung zum Ausdruck, die für eine ganze Generation charakteristisch ist.¹⁷

2. Apokryphe Experimente

Machado hat den Terminus „apócrifo“ wohl erstmals in seinen Notizheften und Aufzeichnungen, die aus den Jahren 1912 bis 1926 stammen und 1957 postum unter dem Titel *Los comentarios* von Guillermo de Torre veröffentlicht wurden¹⁸, und zwar bereits ab 1915 systematisch eingeführt und sukzessive vertieft, etwa in einem Abschnitt über „La Heterogeneidad del ser“ und „De la Poesia“. Hier begegnet die Idee des „Cancionero apócrifo. Doce poetas que pudieron existir“, die als Keimzelle der apokryphen Schreibkonzeption Machados gelten darf.

Neben den zentralen Schriftstellercharakteren Abel Martín und Juan de Mairena kreierte Machado eine Vielzahl von apokryphen Dichternamen, die einen integralen Bestandteil einer fiktiven Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts bilden, wie sie sich hätte ereignet haben können. Für dieses Projekt notiert Machado die vielsagenden Titel „Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesia autentica“ und „Un cancionero apócrifo“ mit dem erläuternden Zusatz „Doce poetas que pudieron existir“ („Zwölf Dichter, die existieren könnten“). In seinen Notizen schweben Machado offenbar verschiedene Möglichkeiten der Titelgebung vor, die er einander vergleichend und abwägend gegenüberstellt.

16 Machado. *Escritos dispersos (1893-1936)*. Barcelona: Octaedro, 2009. S. 190. Zitiert nach Kevin Krogh. *The Landscape Poetry of Antonio Machado: A Dialogical Study of „Campos de Castilla.“* Lewiston, N. Y.: E. Mellen Press, 2001. S. 71.

17 Vgl. Robert G. Harvard. *From Romanticism to Surrealism: Seven Spanish Poets*. New Jersey 1988. S. 72.

18 *Los complementarios*. Recopilación póstuma a cargo de Guillermo de Torre publicada en Buenos Aires: Losada, 1957. Nach der Niederlage der Republikaner im spanischen Bürgerkrieg musste Machado 1939 vor dem Franco-Regime über die Pyrenäen fliehen und starb vor Erschöpfung wenige Tage später in Collioure.

Machado evoziert im Rahmen seiner modernen Neukonzeption des Apokryphen den ‚Möglichkeitssinn‘, die virtuelle Dimension, die im Medium der Literatur und des Fiktiven transportiert wird. Zugleich spielt er mit den zwölf Poeten auf die Zahl der zwölf Apostel im Neuen Testament an, denen er unauffällig eine dreizehnte Figur beimischt.

In die Aufzählung der imaginären Poeten Jorge Menéndez, Víctor Acucroni, Jose Maria Torres, Abraham Macabeo de la Torre, Antonio Machado, Lope Robledo, Manuel Cifuentes Fandanguillo, Tiburcio Rodrigalvarez, Pedro Carranza, Abel Infanzon, Andrès Santallana, José Matecón del Palacio und Froilán Meneses hat sich bezeichnenderweise wie eine verschlüsselte Signatur des Autors auch der Name Antonio Machado eingeschlichen. Johnston bemerkt diesbezüglich prägnant: „The emergence of Machado’s two most famous apocryphal characters, Abel Martín and Juan de Mairena, was therefore shadowed by furious notebook activity in the form of the invention of an even wider cast of imaginary characters.“¹⁹

Es mag sein, dass Machado zunächst primär durch den kreativen Impuls motiviert ist, klingende Dichternamen zu erfinden, denen er in einem zweiten konkretisierenden Schritt Kurzbiografien zuordnet. Die Unabhängigkeit und Freiheit des poetischen Schaffensprozesses kulminiert somit in der Schöpfung von Eigennamen, die per se von jedem semantischen Gehalt frei sind und in diesem Fall, da es sich um rein fiktive Persönlichkeiten handelt, auch keine bestimmte Referenz in der sozialen Wirklichkeit aufweisen.

Darüber hinaus werden aber auch andere systematische Ebenen sichtbar, die mit der Vorstellung von apokrypher Autorschaft eng verbunden sind. Offenbar ist Machado fasziniert vom Spiel mit den imaginären Projektionsfiguren, die ihm Gelegenheit bieten, verschiedene potenzielle Selbstbilder in Gestalt von Fremdbildern zu entwerfen. Die bemerkenswerte Koinzidenz von Eigenem und von Aspekten der Alterität macht die Besonderheit des Schreibens unter diversen fiktiven Namen aus. Die späteren Werke Machados weisen somit eine ausgeprägte ludische Komponente auf, die allerdings des tieferen Sinns nicht entbehrt. Die Gelegenheit, im Medium der Schrift zu experimentieren, ohne sich auf eine bestimmte poetologische oder philosophische Position festlegen zu müssen, bietet einen zusätzlichen Anreiz für eine solche multiple Autorkonzeption in Gestalt apokrypher Ich-Projektionen.²⁰ Den Texten Machados eignet eine programmatische Vielstimmigkeit, eine polyphone Dimension, die in der

19 Johnston. *The Power of Paradox* (wie Anm. 2). S. 27.

20 Vgl. diesbezüglich ausführlich den erläuternden Kommentar von Gustav Siebenmann. *Essays zur spanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 1989. S. 209: „Juan de Mairena, Jorge Meneses, Abel Martín sind die Namen jener apokryphen Dichter, oder Denker, die Machado, halb Schalk, halb Prophet, sich als Sprachrohr erfunden hat. Es waren nicht nur Deckschilder, unter denen sich der Lyriker in unbefangener Prosa äußern konnte: Auch eigenste Prosa hat er den Apokryphen in den Mund gelegt, um auf diese Weise freier experimentieren zu können. Das Spiel mit dem Imaginären schien ihm einen großen Spaß zu machen.“

Forschung auch unter dem Aspekt des Dialogischen diskutiert worden ist, sich aber in einer dialogischen Poetik nicht erschöpft.²¹

Der Entwurf pluraler Autorfiguren korrespondiert nicht zuletzt auch der Idee kollektiven Schreibens, einem Ideal, das zu dem in den dreißiger Jahren von Machado vertretenen Kommunismus ebenso passte wie zu seinem früheren Leitbild von christlicher Gemeinschaft und Brüderlichkeit.²²

Unter den Namen der imaginären Dichter im „cancionero apócrifo“ findet sich, wie oben bereits erwähnt, als dreizehnter Gewährsmann auch ein Antonio Machado, der dem Autor selbst zugleich ähnlich und unähnlich ist. In der erfundenen Kurzbiografie wird zwar das gleiche Geburtsdatum und der gleiche Geburtsort wie diejenigen Machados genannt, nämlich 1875 in Sevilla, aber der apokryphe Machado weilt offenbar bereits längst unter den Verstorbenen: „Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el celebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla* etc.“²³ Wie der Kommentar mit augenzwinkernder Selbstgefälligkeit und selbstironisch bemerkt, habe ein Kritiker besagten Machado (aus der Reihe der apokryphen Dichter) mit jenem berühmten gleichnamigen Poeten verwechselt, welcher der Verfasser der *Soledades* und der *Campos de Castilla* sei.

Derartige falsche Autorzuschreibungen und Konfusionen wie die in den oben zitierten Zeilen genannte machen dem Prinzip des Apokryphen mit seinen inhärenten Zweideutigkeiten und Verunsicherungen alle Ehre. In augenzwinkerndem Kontakt mit den Lesern, die sich kongenial auf das raffinierte Spiel mit den konstruierten Autorschaften einlassen, entfaltet Machado eine sehr subtile und vielschichtige Schreibweise. Es gelingt ihm, eine apokryphe Stimmenvielfalt zu erzeugen, die innerhalb eines einzelnen dichterischen bzw. philosophischen Werks – auch innerhalb der europäischen Moderne – einzigartig ist.

Im erwähnten apokryphen Sammelband treten auch die wichtigsten apokryphen Autoren und Protagonisten der Philosophie Machados auf: „Abel Martin, Juan de Mairena, as well as Jorge Meneses – Machado’s three most important apocryphal characters – first appear in the initial two sections of *De un*

21 Vgl. passim die aufschlussreiche Studie von Nicolas Fernandez-Medina. *The Poetics of Otherness in Antonio Machado’s „Proverbios y Cantares“*. Cardiff: University Press, 2011. Siehe auch Antonio Carreño. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara: Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Alexandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*. Madrid: Gredos, 1982. Zum Aspekt der Unbestimmtheit in Machados Lyrik vgl. Margaret Helen Persin. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-century Spanish Poetry*. Bucknell: Bucknell University Press, 1997. S. 36.

22 Zum besonderen Verhältnis von Christentum und Kommunismus bei Machado vgl. Bárbara Pérez-Ramos: *Intelligenz und Politik im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939*. Bonn: Bouvier, 1982, S. 57. Zu Machados gradueller Abkehr von der poésie pure/poesía pura zugunsten eines engagierten Literaturbegriffs vgl. Mervyn Coke-Enguidanos. *Word and Work in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*. London: Tamesis, 1982. S. 144f.

23 http://www.armandfbaker.com/translations/misc/apocryphal_songbook.pdf.

cancionero apócrifo (CLXVII and CLXVIII).²⁴ Schon in den zwanziger Jahren ist es Machado gelungen, die Konzeption des ‚apócrifo‘ in seinem Œuvre fest zu etablieren.

Wenig später erschien die Fragmentsammlung „Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, País: Espasa Calpe 1936.“²⁵

Die dergestalt generierte Perspektivenvielfalt weist aufschlussreiche Parallelen zur bildenden Kunst der Epoche auf, denn sie korrespondiert der Mehrdimensionalität in der Kunst des Kubismus, die ihre Gegenstände von verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig beleuchtet und mit der Engführung verschiedener räumlicher Wahrnehmungen in der optischen Simultaneität der Bildebene operiert. Da Machado in seinem bürgerlichen Beruf als Französischlehrer arbeitete, nahm er regen Anteil an den künstlerischen Moderneströmungen im zeitgenössischen Frankreich. Im Rekurs auf den programmatischen Begriff der „cubicación“ kündigte er an, eine Schreibweise in der Art der kubistischen Kunst zu erproben.²⁶

Als hochgradig mehrdeutig erweist sich daher auch der Charakter der Machado'schen Texte selbst, die vielfach im Zeichen des Apokryphen stehen. Beispielhaft zeigt sich dies in dem Gedicht CLXX mit dem Titel „Siesta“, das dem Andenken Abel Martíns gewidmet ist, „En memoria de Abel Martín“. Es beginnt rätselhaft mit dem Oxymoron des „pez de fuego“, des Fisches aus dem Feuer, der in den „höchsten Azur“ hinabtaucht: „bajo el supremo añil“. Auch die folgenden Strophen evozieren aporetische bzw. paradoxe Vorstellungen, die eine geheimnisvolle Gotteskonzeption zwischen Distanz und Bezogenheit auf den Menschen umkreisen. Nicht weniger mehrdimensional erscheint die Beziehung des Menschen zu jenem entfernten göttlichen Wesen, da sie offenbar zwischen Glauben und rationalem Vermögen oszilliert²⁷:

Al Dios de la distancia y de la ausencia,
del áncora en la mar, la plena mar...
Él nos libra del mundo – omnipresencia –,
nos abre senda para caminar.
Con la copa de sombra bien colmada,
con este nunca lleno corazón,
honremos al Señor que hizo la Nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón

24 Johnston. *The Power of Paradox* (Anm. 2). S. 28.

25 Juan de Mairena: *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. País: Espasa Calpe, 1936.

26 Auf die produktive Rezeption des Kubismus geht Xon De Ros genauer ein. Vgl. *The Poetry of Antonio Machado: Changing the Landscape*. Oxford: Oxford University Press, 2015, S. 223.

27 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVIII_CLXXI.pdf. Siehe auch Machado. *Times Alone* (wie Anm. 14), S.160.

To the God of distance and of absence,
 an anchor in the sea, the full sea...
 He frees us from the world – omnipresence –
 and opens a path that we can follow.
 With the cup of shadow filled to the brim,
 and with this heart that is never full,
 let us honor the Lord who made Nothingness,
 and sculpted in faith our rational mind.

Zuweilen kritisiert Antonio Machado auch seine imaginären Co-Autoren in seinen mitunter ausgedehnten Kommentaren zu ihren Schriften, wenn er etwa im Blick auf Abel Martín bemerkt: „Abel Martin has little sympathy for the erotic feelings of our mystics whom he describes as immature priests and nuns who are as anxious as they are ignorant. In this he commits a grave injustice, which shows he has little understanding and, perhaps limited knowledge, of our mystical literature.“²⁸

Das Unverständnis, mit dem Martín jeglicher Erotik sowie den mystischen Dichtungen begegne, wird hier als Verfehlung bzw. als Symptom einer individuellen Begrenzung dieses apokryphen Dichters und Philosophen angeführt. Offenbar schwankt Machado im Blick auf seine fiktiven apokryphen Rollenprojektionen zwischen Nähe und Distanz, zwischen Identifikation und kritischem Abgrenzungsbedürfnis.

Blickt man zurück auf die Subtilitäten und Spitzfindigkeiten, die Machado im Umgang mit dem Modell apokrypher Autorschaft entfaltet, so ergibt sich ein vielschichtiges Bild, das Verwirrungen des Lesers nicht scheut, sondern vielmehr mitunter bewusst herbeiführt bzw. herausfordert. Der Autor favorisiert ein Versteckspiel, das sich hinter einer äußerst kreativen Namensvielfalt verbirgt und häufig zwischen den Zeilen abspielt. Er signalisiert den Rezipienten die programmatische Verwendung einer untergründigen und gleichsam inoffiziellen Schreibweise, die sich häufig auf kryptischen Wegen und labyrinthischen Bahnen mitteilt. Als einen solchen undurchsichtigen Autor, der in seiner apokryphen Poetik ein selbstgewähltes Schattendasein führt, hat der Maler Leandro Oroz Lacalle Antonio Machado selbst kunstvoll porträtiert.

3. Leandro Oroz Lacalles Porträt von Machado:

Der apokryphe Dichterphilosoph und seine Muse

Ein um 1924 entstandenes Ölgemälde von Leandro Oroz Lacalle stellt Antonio Machado diskret als eine unscheinbare Dichtergestalt dar, die es vorzieht, im Verborgenen zu wirken. Das Gemälde zeigt Machado und seine Muse inmitten einer romantisch anmutenden Ruinenlandschaft. Die Muse figuriert als lesende

28 Vgl. *Del cancionero apócrifo. From an Apocryphal Songbook*. CLXVII. Englische Übersetzung von Armand F. Baker. http://www.armandfbaker.com/translations/prose/apocryphal_songbook_1.pdf



Abb. 1. Leandro Oroz Lacalle: *Antonio Machado y su musa / Antonio Machado und seine Muse*, ca. 1915/1924, Ölgemälde, auf der Rückseite mit der Inschrift „Evocación“ versehen.

Frauengestalt, die vor einem von Kletterpflanzen bewachsenen Torbogen der Ruine im Gras sitzt und ein aufgeschlagenes Buch in Händen hält. Der rötliche Lichteinfall der Morgensonne (oder des Abendrots?) setzt das Buch besonders in Szene und hebt die Silhouette der lesenden Frau in hellem Gewand hervor, während der Dichter im schattigen Vordergrund platziert ist und auf den ersten Blick mit der umgebenden Landschaft zu verschmelzen scheint.

Machado, der nicht der Muse, sondern dem Betrachter zugewandt ist, nimmt dabei eine spezifische Körperhaltung ein, die aus der ikonographischen Tradition der europäischen Neuzeit vertraut ist: Das Kinn auf die rechte Hand gestützt, der Blick gedankenverloren und versonnen, verkörpert er die Stimmung der Melancholie, wie sie in zahlreichen allegorischen Darstellungen der frühen Neuzeit überliefert ist. Die bekannteste unter ihnen bildet wohl Dürers Kupferstich „Melencolia I“. In der modernen Kunst wird die melancholische Pose zugleich auch mit der charakteristischen Haltung des Gelehrten und Intellektuellen assoziiert, wie etwa in der berühmten Plastik „Der Denker“ („Le Penseur“) von Auguste Rodin, die der französische Bildhauer zwischen 1880 und 1882 schuf.

Als geheimnisvolle Figur am Rande des Bildes bezeichnet die Gestalt von Machado in Lacalles Gemälde das untergründige Wirken seiner Dichtung aus der Marginalität und dem apokryphen Schreibgestus, hinter dem seine Persönlichkeit bescheiden in die „obscuritas“ zurücktritt. Sie ist zudem aufs Engste verbunden mit der Konzeption des Dichter-Philosophen, mit einem Ideal, wie es auch Machados apokryphe Dichterfiguren verkörpern.

In der linken Hand hält die Gestalt Machados auf Lacalles Bild einen Spazierstock, der ebenfalls auf eine übertragene, verborgene Bedeutungsdimension verweist. Er erinnert zum einen an den Holzstab, den die allegorische Frauengestalt der Melancholia auf Lukas Cranachs Gemälde (ca. 1532, Museum Unterlinden, Colmar) schnitzend bearbeitet.²⁹

Zum anderen lässt das Detail des Spazierstocks oder Wanderstabs auch an die viel zitierten Verse Machados aus der Sammlung „Proverbios y cantares“ denken³⁰:

XXIX

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

XXIX

Wayfarer, the only way
Is your footprints and no other.
Wayfarer, there is no way.
Make your way by going farther.

Den nicht vorhandenen Weg selbst zu erwandern und durch das Hinterlassen eigener Spuren begehbar zu machen, präsentiert sich in der Eingangstrophe als zuversichtliche Maxime des Sprechers. Die geäußerte Vorstellung erreicht in ihrer Verknappung und Nüchternheit eine sprichwörtliche Prägnanz, die zugleich Mehrdeutigkeiten generiert und zur besonderen Beliebtheit des Gedichts beiträgt, denn es lädt die Leser gerade aufgrund seiner Schlichtheit dazu ein, spekulative Deutungen in religiöser, gesellschaftlicher oder politischer Hinsicht zu entwerfen.

29 Siehe: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cranach,_Lucas_d._Ä._-_Die_Melancholie_-_1532.jpg

30 Antonio Machado. *Poesia Y Prosa. Antalogia*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991. S. 86.

Reinhard M. Möller

Sakontalas Reise oder: „Individualitäten vergleichen“

Ästhetik, Kulturpoetik und weltliterarische Bildung bei Forster, Herder und Friedrich Schlegel

Die deutschsprachige ästhetische und kulturtheoretisch-anthropologische Debatte des ausgehenden 18. Jahrhunderts thematisiert in unterschiedlichsten Kontexten immer wieder den Umgang mit Fremdheitserfahrung. Sie umfasst in diesem Zusammenhang unterschiedlichste theoretische Modelle der prekären Vermittlung zwischen gegensätzlichen Polen wie besonderer Einzelerfahrung und allgemeinem Erfahrungsganzem, zwischen Einzelphänomen und Kontext, zwischen Fragment und Totalität oder zwischen Singularität und Universalität. Entsprechende Fragestellungen rücken in der Zeit der Spätaufklärung vor allem mit Blick auf die Vermittlung (inter)kultureller Fremdheit in den Fokus des theoretischen und literarischen Interesses: Dies gilt vor allem für die Kulturpraxis inner- und außereuropäischer Reisen, die im Rahmen der zeitgenössischen ‚Reisemode‘ zu Debatten über die Möglichkeit kosmopolitischen Weltbürgerturns, über Modi interkultureller Begegnung oder die Legitimität kolonialer Expansion ebenso wie zur Entwicklung einer konkreten ethnopoetischen Reise- und Reisedarstellungspoetik Anlass gibt. Dieser philosophisch-theoretischen und literarischen Konjunktur von Reisediskursen korrespondieren gleichzeitig unterschiedliche Entwürfe einer transnationalen vergleichenden Kulturgeschichte, die immer wieder in kulturelle Hierarchisierungsmodelle münden, in denen europäischen Kulturen erwartungsgemäß eine wenn nicht qualitative oder normative, so doch immerhin strategische Überlegenheit zuerkannt wird. Hiermit verbinden sich drittens frühe Ansätze zur Theorie und Praxis ‚weltliterarischer‘ Bildung sowie Appelle für eine grenzüberschreitende Beschäftigung mit literarischen und kulturellen Artefakten als Vorläufermodelle komparatistischer Literatur- und Kulturwissenschaft.

Im konkreten Zusammenhang einer auf die Überschreitung kultureller Grenzen ausgerichteten literarischen Bildungs- und Vermittlungspraxis, welche die Edition, Übersetzung und Interpretation von Texten jenseits des eigenen Sprachraums, jenseits nationalkultureller Sphären und auch jenseits eines angenommenen europäischen Kulturzusammenhangs umfasst, resultieren hieraus immer wieder folgende grundlegende, bis heute für Standortbestimmungen der Komparatistik entscheidende Fragen: Wie lassen sich aus unterschiedlichsten Kontexten stammende Kulturphänomene und Artefakte vergleichend verstehen und angemessen würdigen? Wie lassen sich solche unterschiedlichen Phänomene vergleichen, wenn kein verbindender Kontext gegeben ist, der ein *tertium comparationis* eindeutig bestimmbar macht? Versuche, diese Fragen systematisch zu reflektieren und praktisch zu beantworten, verbinden sich im Diskussionszusammenhang des späten 18. Jahrhunderts gleichzeitig immer wieder mit unterschiedlichen ästhetischen Erfahrungsmodellen und anthropologischen Theoriefiguren, welche

zwischen der Anerkennung einer Differenz unterschiedlicher subjektiver Vermögen und holistischen Subjektivitätsmodellen zu vermitteln suchen.

Grundlegender Einfluss auf das kulturtheoretisch-politische Modell der Nationalkultur ebenso wie auf Entwürfe einer vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte, welche angenommene Differenzen zwischen nationalkulturellen Kontexten allererst zu etablieren, mindestens ebenso sehr aber auch in Frage zu stellen vermag, geht von einer zeitgenössischen Denkfigur aus, welche die Erfahrung inkommensurabler Fremdheit mit einem Fortschrittsideal individueller und kollektiver Bildung unter dem Aspekt sich progressiv in Richtung immer komplexerer Diversität entwickelnder „Humanität“ zusammenzudenken versucht. Diese Denkfigur wird exemplarisch von Johann Gottfried Herder in den 1784 bis 1791 veröffentlichten *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* entfaltet: Gemäß einem zentralen Modell in sich diversifizierter Totalitäten gelten hier die nach dem bekannten ‚Kugelmodell‘ voneinander differenzierten Nationalkulturen einerseits als in sich abgeschlossen, aber auch aus radikal heterogenen Elementen zusammengesetzt, und ihre Entwicklung erscheint von außen betrachtet als kontinuierlicher Fortschrittsprozess, der aber in sich durchaus mehr oder weniger radikale Momente der Diskontinuität beinhaltet, sodass die ihm zugeschriebene Teleologie vor allem aus der assoziativen Verknüpfung nicht teleologisch miteinander verbundener, sondern oftmals widersprüchlich und konträr ausgerichteter Entwicklungsschritte besteht.

Kultureller Fortschritt präsentiert sich nach einer zentralen Metapher aus Herders *Ideen* somit in Form ständiger „Länder- und Völker-Erschütterungen“, deren Abfolge eine Struktur hervorbringe, bei der „an den ruhigen Gang einer Asymptote [...] gewiß nicht zu gedenken“¹ sei und die weniger „eine[m] sanften Strom, sondern vielmehr de[m] Sturz eines Wildwassers von den Gebürgen“² vergleichbar erscheine. Die Novität eines neuen Entwicklungsmoments gilt einerseits als Fortsetzung eines einheitlich fortschreitenden „Gang[es] der Kultur“³, andererseits aber durch wiederholte Erfahrungen von Inkommensurabilität immer wieder auch als ein zumindest partieller ‚Abbruch‘ des Vertrauten, der verunsichernd, aber zugleich faszinierend und stimulierend wirkt. Kollektive wie auch individuelle Bildungsprozesse beziehen nach dieser Auffassung ihre fortschreitende Dynamik vor allem von einer immer wieder neuen Dezentrierung des eigenen kulturellen Standpunkts und der eigenen Perspektive.

Als zentrales Anwendungsfeld dieses kulturtheoretischen Modells gilt das empirisch gestützte Projekt einer „Universalgeschichte der Bildung der Welt“, das Herders Rolle als theoretischer Vorbereiter einer entstehenden Komparatistik⁴ legitimiert: Wer sich der Erfahrung fremder kultureller Phänomene aussetzt

1 Johann Gottfried Herder. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 6: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Hg. Martin Bollacher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. S. 654.

2 Ebd. S. 655.

3 Ebd.

4 Siehe hierzu beispielsweise Enrique Banús Irusta: *Untersuchungen zur Rezeption Johann Gottfried Herders in der Komparatistik. Ein Beitrag zur Fachgeschichte*. Bern u. a.: Peter Lang, 1996.

und sie zu verstehen versucht, vermag demnach eine solche Logik kultureller Entwicklung, die zur Anerkennung von Komplexität und Differenz zwingt und gleichzeitig ihre Integration in ein holistisches Konzept von „Humanität“ erlaubt, zu erkennen und sie gleichzeitig selbst zu replizieren. So vollzieht beispielsweise eine Leserin ‚fremder‘ Texte die angenommene immanente Logik kultureller Fortschrittsentwicklungen zugleich innerhalb des eigenen Reflektions- und Bildungsprozesses dann nach, wenn sich Verstehensprozesse unaufhörlich mit Momenten der Unverständlichkeit verschränken, ohne dass hierbei von der Unmöglichkeit einer verstehenden Auseinandersetzung ausgegangen werden müsste. Gerade ein solcher diskontinuierlich strukturierter Bildungsprozess, der durch das konstitutive Spannungsverhältnis zwischen Inkommensurabilität und Versuchen ihrer Überwindung angetrieben wird, ermöglicht es dann im Sinne einer von Herder zugrunde gelegten anthropologischen Konzeption der Person als Totalität aus Differenz, widersprüchliche, aber durch einen solchen Bildungsprozess gleichermaßen herausgeforderte Komponenten der Persönlichkeit wie Ratio und Affektion gleichermaßen zu ihrem Recht gelangen zu lassen. Entsprechend der Denkfigur ineinander verschränkter Kontinuität und Diskontinuität charakterisiert Herder in den *Ideen* die kulturelle Entwicklung von „Menschengeschlechtern und ganzen Völkern“ ebenso wie individuelle Bildungsprozesse somit als ein „beständiges Fallen [...] zur Rechten und zur Linken, und dennoch kommen wir mit jedem Schritt weiter“⁵: Fremdheit, Unverständlichkeit und Inkommensurabilität werden somit als Störungen und gleichzeitig als notwendige Antriebsfaktoren von Kultur- und Bildungsprozessen der Begegnung, Auseinandersetzung und des Verstehens anerkannt.

Als zentrale Verkörperung einer solchen Bildungspraxis der Würdigung und gleichzeitigen Hervorbringung von Diversität erscheint in den *Ideen* wiederum das Reisen, das explizit als kulturelle Praxis der Beförderung von Humanität durch Neugierde gewürdigt und zugleich mit buchgestützter Bildung, Reflexion und Lektüre in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis gesetzt wird. So präsentiert Herders frühes *Journal meiner Reise im Jahr 1769* in enger Verbindung von Theoriebildung und Reisebeschreibung zentrale Aspekte einer Kulturtheorie des Reisens als Erkenntnis- und Erfahrungspraxis, welche die Erweiterung und Verschiebung konventioneller Denkgewohnheiten durch geographische Mobilität ermöglichen soll und den Erzähler hier zu dem eigenen

5 Ebd. Herders anthropologische These korrespondiert hier mit Adam Fergusons zeitgenössischer Charakterisierung des Menschen als „travelling being“ (vgl. ders. *An Essay on the History of Civil Society*. London: Cadell, ³1782. S. 13), das zwar zu permanenter dynamischer Fortentwicklung, aber gerade nicht zwingend zu linearem Fortschritt disponiert sei: „Der Mensch, solange er Mensch ist, wird nicht ablassen, seinen Planeten zu durchwandern, bis dieser ihm ganz bekannt sei; weder die Stürme des Meers noch Schiffbrüche, noch jene ungeheure Eisberge und Gefahren der Nord- und Südwelt werden ihn davon abhalten [...]. Der Funke zu allen diesen Unternehmungen liegt in seiner Brust, in der Menschennatur. Neugierde und die unersättliche Begierde nach [...] Entdeckungen und größerer Stärke, selbst neue Bedürfnisse und Unzufriedenheiten, die im Lauf der Dinge, wie sie jetzt sind, unwidertreiblich liegen, werden ihn dazu aufmuntern“ (Herder. *Ideen* [wie Anm. 1]. S. 659-660).

Projekt einer „Universalgeschichte der Bildung der Welt“ motiviert, welche die „Kultur der Erde! aller Räume! Zeiten! Völker! Kräfte! Mischungen! Gestalten!“ vergleichend in den Blick nehmen soll.⁶

Das Reisen als Flucht aus der „Sklaverei deines Geburtslandes“⁷ und das in Analogie zu ihm gesetzte grenzüberschreitende Studium fremder Kulturphänomene durch Lektüre und Reflexion werden so nicht nur im Sinne eines autobiographischen Narrativs, sondern auch im Sinne einer systematischen bildungs- und kulturanthropologischen Argumentation eng miteinander verknüpft: Beide repräsentieren für Herder die praktische Konsequenz aus der gleichzeitig artikulierten Haltung eines humanistischen Kosmopolitismus, der gerade angesichts unüberschaubarer Kulturvielfalt an der Vorstellung einer einheitlichen „Menschennatur“ festhält. Die für Reisepraktiken kennzeichnende Erfahrung und Beobachtung fremder Natur- und Kulturphänomene soll einerseits empirische „Data“ für weitere buchgestützte Reflexion und Lektüre liefern und andererseits im Sinne einer diätetischen „großen Regel [...] zur ewigen Jugend der Seele“⁸ die Motivation für diese erneut wecken. Analog zur Kulturpraxis des Reisens setzen gerade in Systemform angelegte Bildungsprojekte für Herder bereits hier wie auch in der späteren *Kalligone*-Schrift eine Perspektive voraus, die sich immer wieder der Erfahrung des Staunens angesichts eines neu in den Blick genommenen Phänomens aussetze, wofür wiederum die gesuchte Interaktion eines Reisenden mit unvertrauten Phänomenen und die anregende Irritation „bei jedem neuen Eintritt in Land, Zeit, Ufer u. s. w.“⁹ das zentrale Vorbild darstellt, welches beispielsweise im Erstkontakt eines Rezipienten mit ‚fremden‘ literarischen Texten seine Entsprechung findet.

In explizit ästhetischen Kategorien wird eine solche Konzeption des verjüngenden Rückschritts in eine Situation der Unvertrautheit und der Kontinuität bedingenden Diskontinuität in der späten, als „Metakritik“ von Kants Transzendentalphilosophie ausgewiesenen *Kalligone*-Schrift von 1800 verhandelt. Hier entwirft Herder eine ästhetisch-kulturgeschichtliche „Geschichte des Schönen und Erhabenen“, die den Charakter einer ‚Theoriefabel‘ annimmt, und in der ein ständiger Regress auf die mit dem Lebensalter der Kindheit analogisierte Haltung des Staunens immer wieder zum Anlass intensiver und lebhafter ästhetischer Erfahrung wird.¹⁰ Das Staunen vor einem Phänomen, dessen

6 Johann Gottfried Herder. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 9/2: *Journal meiner Reise im Jahr 1769, Pädagogische Schriften*. Hg. Rainer Wisbert unter Mitarbeit von Klaus Pradel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997. S. 19.

7 Ebd. S. 29.

8 Ebd. S. 125f.

9 Ebd. S. 24.

10 Vgl. Johann Gottfried Herder. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 8: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800*. Hg. Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1998. S. 865-874. Gerade die in der *Kalligone*-Schrift gewählte Darstellungsform einer Verknüpfung mehrerer Episoden des Erhabenen zu einem teilweise nur implizit angedeuteten theoretischen Argument entspricht strukturell selbst der hier auf kulturgeschichtliche Zusammenhänge angewandten Denkfigur des Fortschreitens im Fallen, die den Aspekt der Partikularität und Individualität

Komplexität unüberschaubar und insofern ‚erhaben‘ erscheint, und der Blick auf „lauter Erhabenes und Großes; ein Unendliches [...] lag vor uns; ein Unendliches an Vielheit, Umfang, Kraft; von uns unversucht, unerfahren“, fungieren hier typischerweise als Stimuli für Versuche, das betreffende ‚fremde‘ Phänomen zu begreifen, und repräsentieren insofern ein Erfahrungsmuster, das sich gemäß Herders Narrativ unter anderem beim Erlernen des „A. B. C.“, „als man uns in die Poetik führte“ oder bei der Auseinandersetzung mit der kantischen Philosophie wiederholt.¹¹ Gerade mit Blick auf Herders Position als früher Theoretiker des Literatur- und Kulturvergleichs im 18. Jahrhundert lässt sich eine teleologiekritische Lesart der in *Kalligone* umrissenen Erhabenheitskonzeption gerade auch auf ein grenzüberschreitendes Literaturstudium und auf einen skeptisch relativierten Optimismus hinsichtlich der Vergleichbarkeit unterschiedlicher kultureller Horizonte und Standpunkte beziehen: Inkommensurabilität erscheint hier als wiederkehrende Konstante innerhalb solcher Vermittlungsprozesse, die auch dann, wenn sie (partiell) überwunden wird, immer wieder aufritt, um von Neuem – wiederum partiell – überwunden zu werden, und bildet somit zugleich den bedingenden und begrenzenden Faktor solcher Prozesse. Letztlich bleibt allerdings hinsichtlich der zentralen Frage, ob in Herders Entwurf ‚erhabene‘ Inkommensurabilitätserfahrungen auf einen innerhalb eines teleologischen Bildungs- und Kulturmodells als überwindbar gedachten Zustand festgelegt oder als ein zentrales Organon im Prozess der Welterschließung betrachtet werden, eine auffallende und nicht schlüssig aufzulösende Ambiguität bestehen.

Eine solche Konzeption, die eine ästhetisch-anthropologische Theorie der Entfaltung subjektiver Potenziale durch Fremdheitserfahrung, Defamiliarisierung und Irritation mit affinen Kontexten wie der Praxis des Reisens sowie dem Modell einer vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte verbindet, teilt Herder unter anderem mit Zeitgenossen wie Georg Forster: Forster bezieht als prominentester deutschsprachiger Reiseschriftsteller seiner Zeit vergleichbare ästhetisch-kulturtheoretische Denkfiguren noch konkreter auf die Praktiken ethnopoetischen Schreibens und globaler Literatur- und Kulturvermittlung, die sich wiederum auf bestimmte kulturtheoretische und kulturgeschichtliche Theorien des Verhältnisses zwischen regionalen, nationalen, europäischen und außereuropäischen Kulturkontexten stützen. Im Zentrum von Forsters Reflexionen und Vermittlungspraktiken steht hierbei die Frage, wie sich eine ‚singularistische‘ Würdigung einzelner kultureller und literarischer Phänomene mit einer Rekonstruktion ihres „lokalen“ Kontextes sowie mit einer übergeordneten Perspektive auf „allgemeine“, d. h. grenzüberschreitende oder gar universelle ästhetische und kulturelle Maßstäbe in Vergleichspraktiken angemessen miteinander verknüpfen lässt – eine Problemstellung, die aus Standortbestimmungen grenzüberschreitender literarischer Bildung und Literaturwissenschaft und in Debatten über Möglichkeiten und Grenzen vergleichender Reflexion bis heute durchaus vertraut erscheint.

immer wieder neuer Einzelfälle mit deren Bezug auf einen übergreifenden Zusammenhang verbindet.

11 Ebd. S. 871-872.

Gerade die Auseinandersetzung mit historisch oder geographisch ‚fernen‘ und somit schwer erschließbaren kulturellen Artefakten sowie die hierfür kennzeichnenden Erfahrungen von Fremdheit und Inkommensurabilität erscheinen als praktische Aktualisierung eines moralisch-bildungstheoretischen Ideals der Verbindung von aktiver, zielgerichteter Rationalität und ‚sentimentalisch‘-affektiver Rezeptivität, wie es in Forsters essayistischen Schriften der frühen 1790er Jahre und insbesondere in dem als „Bruchstück eines Versuchs über die Indische Dichtung“ ausgewiesenen Aufsatz *Über lokale und allgemeine Bildung* programmatisch formuliert wird: „Das Ziel, wohin wir streben, ist uneingeschränkte Herrschaft der Vernunft bei unverminderter Reizbarkeit des Gefühls. Diese Vereinigung ist das große, bis jetzt noch nicht aufgelösete Problem der Humanität“.¹² Das von Forster proklamierte Ziel einer solchen versöhnenden „Vereinigung“ beinhaltet auch vor dem Hintergrund enttäuschter Erwartungen an eine Realisierung politischer Ideale der Französischen Revolution eine immanente Kritik aufklärerischer Anthropologie auf mehreren Ebenen, die sich zum Beispiel auf die geforderte Überwindung der Antagonismen zwischen Rationalität und Emotion sowie zwischen individueller und kollektiver gesellschaftlicher Freiheit erstreckt.¹³ Bemerkenswert ist, dass eine solche Versöhnung unterschiedlicher Komponenten einer dennoch holistisch gedachten Subjektivität gerade durch ein im mehrfachen Sinn grenzüberschreitend, widersprüchlich und insofern „exzentrisch []“¹⁴ ausgerichtetes, da eigene Perspektiven dauernd verschiebendes kulturelles und literarisches Bildungsprogramm der Fremdheit avisiert wird. Dieses basiert nach Forster auf einer prekären Verbindung „lokale[r]“ und „allgemeine[r]“ Bildungselemente, aus welcher immer wieder sowohl stimulierende als auch irritierende Effekte von Fremdheitserfahrung hervorgehen: In diesen Situationen sehen sich Subjekte immer wieder mit der mehrfachen Herausforderung konfrontiert, Irritation und Faszination mit rationaler Einholung

12 Georg Forster. „Über lokale und allgemeine Bildung“. *Werke*. Bd. 7: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur, Sakontala*. Bearb. Gerhard Steiner. Berlin: Akademie-Verlag, 1963. S. 45-56, hier S. 49.

13 Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass Forster das Problem der Vermittlung von ‚Eigenheit‘ und Fremdheit hier parallel auf subjekt-, sozial-, kultur- und kunsttheoretischer Ebene verhandelt und es gleichzeitig in den – durch die theoretische Beschäftigung mit Reisepraxis und Reisedarstellung besonders nahegelegten – Zusammenhang des Verhältnisses von globalem und lokalem Bewusstsein, von kultureller Differenz und anthropologischer Universalität sowie von europäischer „Metropole“ und außereuropäischer „Peripherie“ stellt, wodurch zugleich methodische Grundzüge des Projekts einer transnationalen Literatur- und Kulturgeschichte erkennbar werden. Das Konzept „lokal“ ausgerichteter Bildung nimmt seinen Ausgangspunkt wiederum von der These der Relativität kultureller Entwicklungen in Abhängigkeit von spezifischen, nicht zuletzt naturbedingten „Lokalverhältnisse[n]“ („Klima, Lage der Örter, Höhe der Gebirge, Richtung der Flüsse, Beschaffenheit des Erdreichs, Eigentümlichkeit und Mannigfaltigkeit der Pflanzen und Tiere“), durch die der Mensch „nirgends Alles, aber überall etwas Verschiedenes geworden“ sei (vgl. Forster. „Über lokale und allgemeine Bildung“ [wie Anm. 12]. S. 45).

14 Ebd. S. 54.

sowie kritische Distanznahme mit dem Begehren nach Aneignung zu verbinden und hierbei „lokale“ Einzelerfahrungen in ihrer Eigengesetzlichkeit würdigen und sie gleichzeitig in „allgemeine“ Erfahrungs-, Verstehens- und Bildungszusammenhänge einordnen zu müssen.

Die Pluralität prinzipiell gleichwertiger kultureller Entwicklungen aufgrund unterschiedlicher Ausgangsumstände wird von Forster als kulturanthropologische Leitthese explizit gegenüber universalistisch-eurozentrisch ausgerichteten ästhetischen, subjekt- und kulturtheoretischen Entwicklungsidealen verteidigt, die im Sinne eines „Traum[s] der allgemeinen Gleichförmigkeit“ lokal spezifische Bedingungen, die sich episodisch beobachten und beschreiben lassen, zugunsten einer Absolutsetzung vermeintlich „allgemein“, tatsächlich aber einseitig europäisch (und somit wiederum nur „lokal“) ausgerichteter Maßstäbe ausblendeten. Stattdessen muss nach Forster stets die ortsgebundene Besonderheit ästhetischer und kultureller Erfahrungsformen berücksichtigt werden, die gemäß einer mit Herder geteilten Erfahrungs- und Kulturtheorie wiederum für die Entstehung geographisch spezifischer, aber dennoch nicht durch unüberwindbare Grenzen voneinander getrennter kultureller Milieus entscheidend ist: „Die verschieden gestimmten Sinnesorgane besitzen eine andere Reizbarkeit, eine andere Empfänglichkeit, eine andere Verwandtschaft mit der äußeren, umgebenden Natur; die Bedürfnisse des Walfischfängers in seiner bescheidenen Jurte scheiden sich von jenen des Pflanzers im Palmenhain“.¹⁵

Trotz eines reflektierten kulturellrelativistischen Plädoyers für die Anerkennung der gleichwertigen Alterität fremder kultureller Formationen, die eine einfache qualitative Wertung unzulässig erscheinen lässt, affirmiert hier dennoch auch Forster die allgemeine normative These einer vermeintlichen „moralischen Überlegenheit [...], die man den Europäern nicht abstreiten kan“¹⁶, und welche einer als zusammenhängender Kontext vorausgesetzten europäischen Kultur letztlich doch eine zentrale Rolle in globalen kulturellen Austauschprozessen zuspricht. Hier kommt erneut eine auch für Forsters Theorie der Interkulturalität grundlegende Ambivalenz zum Ausdruck, in der einerseits die wechselseitige Beeinflussung unterschiedlicher, aber gleichrangiger Kulturen begrüßt, andererseits jedoch der Kulturzusammenhang Europa als eine privilegierte ‚Dachkultur‘ zur synthetisierenden Integration heterogener globaler Einflüsse bestimmt angesehen wird.

Als Konsequenz aus dieser Auffassung ergibt sich allerdings eine durchaus subversive These. In Forsters Aufsatz werden, noch deutlicher als bei Zeitgenossen wie Herder oder Friedrich Schlegel, die europäische Kultur ebenso wie in ihr ‚enthaltene‘ Nationalkulturen durch ihre Ausrichtung auf Universalität ihrerseits als weitgehend deessenzialisierte, weil hybride und sich immer weiter hybridisierende Kulturen bestimmt, die durch den Kontakt mit unterschiedlichen Einflüssen geformt und, wenn überhaupt, nur durch kulturelle Dezentrierung zu der erwähnten „moralischen Überlegenheit“ gelangt seien. Diese angenommene „Überlegenheit“ wird in nur auf den ersten Blick paradoxer Weise explizit

15 Ebd. S. 46.

16 Ebd.

auch als Ergebnis moralisch abzulehnender „Leidenschaften“ wie „Habsucht, Ehrgeiz und Herrschgier“¹⁷ bestimmt, die sich immer wieder in kulturellen, politischen und militärischen Kolonisierungspraktiken und Gewaltakten manifestieren, aber umgekehrt entgegen ihrer eigentlichen Logik, also gewissermaßen *malgré eux* gerade auch Bildungsprozesse initiieren, die eine Überschreitung und Infragestellung der eigenen Perspektive durch Konfrontationen mit fremden Einflüssen ermöglichen und beispielsweise in das kritische Projekt einer global ausgerichteten Kultur- und Literaturgeschichte münden können.

Forsters Einschätzung weicht hier trotz einiger Gemeinsamkeiten zumindest leicht von den einige Jahre später in Friedrich Schlegels im Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) formulierten Überlegungen über einen „gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung“ der europäischen „Kultur“ und Literatur ab, welche das Projekt einer vergleichenden Historisierung der europäischen Literaturen untereinander zunächst optimistisch im Sinne des „Versuch[s] [...], einen Begriff des Klassischen für die Moderne zu gewinnen“¹⁸, legitimieren: Schlegel geht hier von einer zunehmenden Nivellierung innereuropäischer Kulturgrenzen in Richtung einer auf grenzübergreifender Verwandtschaft beruhenden gesamteuropäischen Kultur aus, der eine eigenständige moderne Klassizität zuerkannt werden könne, und verfolgt insofern zunächst ein geographisch enger begrenztes, aber im Sinne ästhetischer Normativität zugleich anspruchsvolleres Projekt. Forster stellt hingegen die deutliche Forderung auf, dass ein erweitertes literarisches und kulturelles Bildungsprogramm notwendigerweise auch die Auseinandersetzung mit nicht-europäischer und gerade in diesem Fall wiederum auch nicht-moderner Literatur einschließen solle, da die hierdurch avisierte Horizonterweiterung vor allem durch die Konfrontation mit möglichst großer Diversität – und gegebenenfalls auch unter Vernachlässigung des Ziels qualitativ verstandener Kanonizität – zu erreichen sei.

Forster positioniert sich im Zusammenhang einer deutschsprachigen Wiederaufnahme der im französischen und britischen Kontext bereits geführten *Querelle des Anciens et des Modernes* somit einerseits als ein ‚Moderner‘, andererseits durch das Interesse an außereuropäischen Kulturphänomenen weit zurückliegender Epochen gleichzeitig als ein *ancien*. Zudem erweist er sich ähnlich wie Herder gleichzeitig als ein Theoretiker einer universellen „Humanität“ aus Differenz, der – im Unterschied zu Schlegels Lob der „Ähnlichkeit“ und des „Gemeinsame[n]“ europäischer Nationalkulturen und -literaturen, die auf einen „gemeinschaftlichen innern Grund“ und „durchgängige[n] gegenseitige[n] Einfluß“ sowie „stete Wechselnachahmung“¹⁹ zurückgeführt wird – das Projekt einer vergleichenden Kultur- und Literaturgeschichte mit der durchgängigen

17 Ebd. S. 47.

18 Matthias Buschmeier. *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 2008. S. 449.

19 Friedrich Schlegel. *Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*. Mit einer Einleitung hg. Ernst Behler. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh, 1981. S. 155-156.

kritischen Reflexion über deren ästhetische und kulturtheoretische Risiken und Probleme verbindet, die spätestens beim Überschreiten einer eurozentrischen Perspektive notwendig an Bedeutung gewinnen. Wenn Schlegel im *Studiums-*Aufsatz die Beobachtung aufstellt, dass durch eine „Gemeinschaft“ kultureller Normen innerhalb Europas „die grelle Härte des ursprünglichen Nationalcharakters immer mehr“ zugunsten eines „allgemeine[n] Europäische[n] Charakter[s]“²⁰ verwische, dehnt Forster diese Beobachtung einer zunehmenden Hybridisierungsentwicklung bereits auf diesen avisierten gemeinsamen europäischen Charakter selbst, dessen vermeintliche Eigenheiten sich selbst aus von „außerhalb“ stammenden, höchst unterschiedlichen globalen Einflüssen verdanken, und damit zugleich über diesen hinaus aus. Einig sind sich jedoch beide in der Zielsetzung, in Prozessen der Literatur- und Kulturvermittlung, die vom eigenen europäischen Standort aus ihren Anfang nehmen, die möglichen „Anfänge objektiver Kunst und objektiven Geschmacks“²¹ erkennen und somit zu einer Erkenntnis „allgemeiner“ ästhetischer und kultureller Prinzipien gelangen zu wollen – beide Ansätze unterscheiden sich aber hinsichtlich der Frage, wie weit dieser europäische Standpunkt für ein solches Ziel überschritten werden muss. Forsters noch radikaler ‚transeuropäische‘ Position verweist insofern auf die bewusste Destabilisierung gewohnter kultureller und ästhetischer Normen, die nicht nur, aber gerade auch durch den Kontakt mit ‚fremden‘ kulturellen Artefakten initiiert werden kann, und bei dem Lesende, Übersetzende und Interpretierende vor ähnlichen Herausforderungen stehen, wie sie einem Reisenden in unvertrauter Umgebung begegnen. Erst aufgrund dieser „exzentrischen“ historischen Entwicklungsdynamik gewinne eine europäische Auseinandersetzung mit Weltliteratur nach Forster den potenziellen Charakter repräsentativer Allgemeinheit und Abstraktheit: Diese Haltung erscheint als Produkt einer ebenso positiv wie negativ konnotierbaren Neugierde auf das Fremde, die in eine eklektische, aber nicht unbedingt planvolle Aneignung fremder kultureller Einflüsse mündet. Als paradoxe Konsequenz hieraus bestehe ein spezifischer, durch Prozesse des friedlichen Kulturaustauschs wie auch des kulturellen und politischen Kolonialismus geformter „europäischer Charakter“ eben in hybrider Globalität, also vor allem in der Fähigkeit, selbst zunehmend keinen genuin eigenen Charakter mehr zu besitzen: „Es gereicht uns keineswegs zum Vorwurf, daß unser Wissen beinah nichts Ursprüngliches und Eigentümliches mehr hat, daß es die philosophische Beute des erforschten Erdenrunds ist. Das Lokale, Spezielle, Eigentümliche mußte im Allgemeinen verschwinden, wenn die Vorurteile der Einseitigkeit besiegt werden sollten.“²² Die Anerkennung der

20 Ebd. S. 156.

21 Ebd. S. 286.

22 Ebd. S. 48: „An die Stelle des besonderen europäischen Charakters ist die Universalität getreten, und wir sind auf dem Wege, gleichsam ein idealisiertes, vom Ganzen des Menschengeschlechts abstrahiertes Volk zu werden, welches, mittelst seiner Kenntnisse und [...] seiner ästhetischen, sowohl als sittlichen Vollkommenheit, der Repräsentant der gesamten Gattung heißen kann. Laßt uns einen Schleier werfen über die Mittel, wodurch wir zu dieser Höhe gestiegen sind“. Ihr Provokationspotenzial entfaltet Forsters dialektische These einer durch die eigenen Expansionsbestrebungen

zunehmenden internen Diversifizierung einer eurozentrischen Perspektive, die gleichzeitig deren durchaus willkommene ‚Enteignung‘ impliziert, verbindet sich mit dem Anspruch, genau aus einer solchen Polyphonie verschiedener Perspektiven heraus wiederum deskriptive und normative ästhetische und kulturelle Wertungsmaßstäbe aufstellen zu können, durch die sich qualitative und quantitative „Allgemeinheit“ erkennen lassen soll, und dieser synthetisierenden Perspektive wiederum eine wenn nicht eigentlich „moralische“, so doch immerhin strategische „Überlegenheit“ zuzusprechen – gleichzeitig relativiert sich dieser Anspruch immer wieder dann, wenn unüberwindbare Aspekte der Inkommensurabilität diesem Ausgriff auf Universalität Widerstand entgegensetzen und somit demonstrieren, dass die angestrebte Überparteilichkeit des eigenen Blicks dennoch an bestimmten Aspekten der Fremdheit scheitert, die sie nicht zu integrieren vermag.

Wenn anhand des Verhältnisses von „lokaler“ und „allgemeiner“ Bildung in Forsters gleichnamigem Essay die Frage nach der Reichweite und den Grenzen einer vergleichenden Literaturgeschichte auf die Vermittelbarkeit von Einzelerfahrungen mit erst zu erschließenden ‚fremden‘ Kontexten aufgeworfen wird, dann erscheint die Übersetzung und Kommentierung eines kanonischen Textes einer außereuropäischen literarischen Tradition, der durchaus „allgemeine“ ästhetische Bedeutung im Sinne eines normativ verstandenen Weltliteratur-Begriffs beanspruchen kann, als praktische Nagelprobe auf solche Fragen. Hierfür kann Forsters 1791 unter dem Titel *Sakontala oder der entscheidende Ring* veröffentlichte deutsche Übersetzung des vermutlich aus dem 5. Jahrhundert stammenden altindischen Sanskrit-Dramas *Abhijñānaśākuntala* des Autors Kālidāsa als Beispiel dienen. Forster griff hier seinerseits auf die 1789 von William Jones vorgelegte erste Übertragung eines indischen Dramas in eine europäische Sprache zurück: Die Vermittlung nicht-europäischer Literatur und die folgende Konstruktion eines tatsächlich global ausgerichteten Bildungsprogramms potenziell kanonischer „Weltliteratur“ werden so als eine gemeinsame europäische Aufgabe ausgewiesen, die ihrerseits wiederum auf komplexen Kulturtransfers basiert.

In Forsters Vorrede zu seiner 1791 veröffentlichten und gegenüber Jones' Fassung um einen enzyklopädischen Kommentar ergänzten Übersetzung des

und die Aneignung ‚fremder‘ Territorien und kultureller Hervorbringungen bewirkten ‚Selbsteignung‘ insbesondere auch vor dem Hintergrund zeitgenössischer, exemplarisch von Montesquieu oder Ferguson postulierter kulturgeschichtlicher Theorien, welche die Entwicklung kultureller Kollektive von einem ‚wildem‘ über einen ‚barbarischen‘ hin zu einem üblicherweise nur europäischen Kulturen zugesprochenen zivilisierten Zustand insbesondere an die eindeutige Klärung von Eigentumsverhältnissen knüpfen, die beispielsweise die räuberische Praxis des ‚Beutemachens‘ ethisch ächten und juristisch-politisch verbieten (siehe hierzu *Barbarism Revisited. New Perspectives on an Old Concept*. Hg. Maria Boletsi, Christian Moser. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2015. S. 11-28 und passim): Wird insofern der europäischen Kultur das ‚Eigentum‘ an ihren kulturellen Produktionen abgesprochen, da diese als „Beute“ erscheinen, wird die Hierarchie zwischen barbarischen Kulturen und der eigenen europäischen Kultur eingeebnet, wenn nicht sogar umgekehrt.

vermutlich aus dem 4. nachchristlichen Jahrhundert stammenden altindischen Textes²³ wird zunächst unter Verweis auf die Entstehungskontexte der eigenen Übersetzung das Fehlen einer zentralen politischen Metropole als spezifisches Charakteristikum des deutschsprachigen Kulturraums als Grund für die bisherige lokale ‚Beschränktheit‘ der intellektuellen Öffentlichkeit einer deutschen Kulturnation kritisiert. Gleichzeitig wird dieser Umstand jedoch als günstige Voraussetzung für die zukünftige Entwicklung eines global orientierten, „allgemein und philosophisch“ ausgerichteten ästhetischen Interesses gewürdigt: Dieses zumindest von alternativen Formen der „Habsucht“ gekennzeichnete Interesse könne dazu anregen, „das Schöne, Gute und Vollkommene, was hie und dort in Bruchstücken und Modifikationen auf der ganzen Erdoberfläche zerstreut ist, uneigennützig um sein selbst willen [zu] erforschen“²⁴, ohne hierbei, wie im Fall der in England zu beobachtenden „Wärme, womit man sich [...] für die Kenntnisse und Vorstellungsarten eines Volks interessirt, von welchem funfzehn Millionen unter dem brittischen Zeppter stehen“²⁵, durch die hierarchische koloniale Beziehung zwischen europäischer Metropole und außereuropäischer Peripherie bestimmt zu werden. Gleichzeitig grenzt Forster hier ein durch modischen Exotismus motiviertes Interesse an nicht-europäischen Texten, das nur „einseitig und konventionell“ sein könne, von einem – nun gerade im deutschsprachigen Raum eher für möglich gehaltenen – „allgemein[en] und philosophisch[en]“²⁶

23 Georg Forster. „Sakontala oder der entscheidende Ring. Ein indisches Schauspiel von Kalidas. Aus den Ursprachen Sanskrit und Prakrit ins Englische und aus diesem ins Deutsche übersetzt mit Erläuterungen“. *Werke*. Bd. 7: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur, Sakontala*. Bearb. Gerhard Steiner. Berlin: Akademie-Verlag, 1963. S. 276-433. Siehe zu Forsters Sakontala-Übersetzung und ihren Implikationen im Kontext einer interkulturellen Poetik David Simo: „Georg Forsters Übersetzung des Sanskrit-Dramas Sakontala. Voraussetzungen und Bedeutung einer Kulturvermittlung“. *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken* (2003). Hg. David Simo, Leo Kreuzer. Hannover: Revonnah, 2003. S. 46-61; ebenso wie die Interpretationen von Michael Ewert und Jörg Esleben, die zu jeweils unterschiedlichen Bewertungen von Forsters Programm interkultureller Übersetzung gelangen (Michael Ewert. „Interkulturelle Hermeneutik. Georg Forsters Rezeption altindischer Dichtung“. *Georg-Forster-Studien* 9 [2004]. S. 17-37, und Jörg Esleben. „Übersetzung als interkulturelle Kommunikation bei Georg Forster“. Ebd. S. 165-180). Während Esleben in seiner Lektüre von Forsters *Sakontala*-Vorrede eine universalistisch-eurozentrisch ausgerichtete, „wohlwollend-patriarchalische Haltung [...] gegenüber außereuropäischen Kulturen“ (S. 175) kritisiert, ist eher Ewerts Lesart zuzustimmen, nach der die Vorrede durch eine „Kombination von universalistischen und partikularistischen Maßstäben“ ein Modell kultureller Fremdheitserfahrung als „Impuls für Veränderungen“ präsentiert, welches begrenzte Formen der Vermittlung kultureller Differenz avisiert, „gegenüber weitergehenden Vermittlungsaufgaben“ jedoch begründete „Zurückhaltung [wahrt]“ (S. 30). Vgl. auch Eslebens wiederum leicht abweichende spätere Einschätzung in ders.: „Forster und Indien“. In: *Georg-Forster-Studien* 11/2 (2006): S. 407-427.

24 Forster. „Sakontala“ (wie Anm. 23). S. 285.

25 Ebd.

26 Ebd. S. 286.

Interesse ab. In Analogie zum Reisen als Praxis kultureller Fremdheitserfahrung dient die Übersetzung und Zirkulation fremder Texte, wie Forster gerade in diesem Paratext betont, dazu, „die Grenzen des europäischen Universalismus“ beziehungsweise nationaler Selbstgenügsamkeit zunächst „reflexiv greifbar“ zu machen und hierdurch unter anderem den „Beitrag außereuropäischer Kulturen zur europäischen Aufklärung“²⁷ als notwendiges Korrektiv eines kulturellen Eurozentrismus anzuerkennen.

Auch in dieser Konzeption Forsters, in der sich konkrete Umriss eines frühen Modells von „Weltliteratur“ und einer transnational ausgerichteten Literaturwissenschaft wie der Komparatistik abzeichnen, verbindet sich die Anerkennung der episodisch erfahrbaren Individualität des „Lokalen“ und „Eigentümlichen“ mit der Zielsetzung, diese „Individualitäten [zu] vergleichen und das Allgemeine vom Lokalen ab[zu]sondern“, um so einen allgemeinen „richtigeren Begriff der Menschheit“, der gleichzeitig als lokal wie global beobachtbar gedacht wird, zumindest zu avisieren.²⁸ Hiermit verbindet sich wiederum eine ästhetisch-anthropologische Bildungskonzeption, die als schrittweise „Vorbereitung zur zweckmässigsten Anwendung unseres Hierseyns“²⁹ begriffen wird.

Hinsichtlich der möglichen Verwirklichung dieser methodischen Zielsetzung oszilliert Forsters programmatischer Paratext zwischen drei denkbaren Optionen: Erstens artikuliert er eine eurozentrisch ausgerichtete Position, die aus einer exotistisch oder primitivistisch zu nennenden Haltung heraus Interesse an „den Geisteswerken solcher Nationen“ findet, „die bis zu unserer komplizierten Ausbildung nicht hinangestiegen sind“, proklamiert zweitens das Ziel eines Vergleichs unterschiedlicher, aber in sich gleichrangiger Individualitäten aufgrund der humanistisch-kosmopolitischen Überzeugung, der zufolge sich „die zartesten Empfindungen, deren das menschliche Herz fähig ist, [...] so gut am Ganges und bei dunkelbraunen Menschen, wie am Rhein, am Tyber, am Ilissus bei unserem weissen Geschlechte äussern konnten“³⁰, und hinterfragt drittens skeptisch die Vergleichbarkeit solcher „Individualitäten“ angesichts ihrer durch heterogene, nur schwer erschließbare „Lokalverhältnisse“³¹ bedingten Inkommensurabilität, die es eigentlich nahelegt, sie nur in ihrer Singularität zu untersuchen und insofern nicht im eigentlichen Sinn zu vergleichen. Die drei genannten Aspekte sind auch in dem zuvor avisierten Entwurf einer möglichen Versöhnung von „lokaler“ und „allgemeiner“, d. h. global ausgerichteter Bildung gleichermaßen präsent.³² In der *Sakontala*-Vorrede erklärt Forster, eine angemessene „allgemeine“ Kontextualisierung des vorliegenden Werkes und des „Eigentümlichen der indischen Dichtung“ lasse sich durch „Umriss der allgemeinen

27 Vgl. zu dieser Position Forsters exemplarisch Yomb May, *Georg Forsters literarische Weltreise. Dialektik der Kulturbegegnung in der Aufklärung*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011. S. 296.

28 Forster, „Sakontala“ (wie Anm. 23). S. 286.

29 Ebd.

30 Ebd. S. 286f.

31 Ebd. S. 279.

32 Ebd. S. 287.

Geistesbildung jenes merkwürdigen Volkes³³ zumindest vorbereiten, betont aber gleichzeitig nicht nur im Sinne eines rhetorischen Bescheidenheitstopos, diese eigentlich wünschenswerte Kontextualisierung nicht oder nur bruchstückhaft leisten zu können, und weist diese in gewisser Weise als ein uneinholbares Ideal aus: Hierfür müsse man „theils diesen Menschenstamm und seine lokalen Verhältnisse charakterisiren, theils die Berührungspunkte aufsuchen“, „wo die Phantasie sowohl als die Vernunft und der Sinn alter und neuer Völker mit den indischen zusammentreffen“, wo also eine produktive Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen subjektiven Vermögen wie Affekt und Ratio einerseits und zwischen kulturellen Grenzen andererseits möglich erscheint.³⁴ Diese vergleichende Suche nach „Berührungspunkte[n]“ könne dann einerseits gerade die „Verschiedenheit der indischen Mythologie, Geschichten und Sitten, von der griechischen zum Beispiel“ und auf formaler Ebene die „ungewohnte Gestalt und Maschinerie“ der „Kunstwerke [] jenes Landes“³⁵, andererseits aber im Sinne eines kosmopolitisch-humanistischen Ideals eben auch die Gemeinsamkeit in den „zartesten Empfindungen, deren das menschliche Herz fähig ist“, als angenommene anthropologische Konstante sichtbar machen.

Im Vorwort zu der 1803 von Herder besorgten Neuauflage von Forsters *Sakontala*-Übersetzung bringt der Herausgeber den ‚lokalistischen‘ Standpunkt auf die Formel „Im indischen, nicht europäischen Geist muss man also auch die *Sakontala* lesen“³⁶, womit jedoch zugleich die fragliche Möglichkeit impliziert wird, als europäischer Rezipient durch kontextualisierendes Studium, aber auch durch Einfühlungsprozesse die Perspektive eines ‚indischen Geistes‘ immerhin simulieren zu können. Vor einer „zu raschen Vergleichung der Kunstprodukte eines so entfernten, so von europäischen Sitten abgeschiedenen Volks mit den unsrigen, und vor der Anwendung unserer Regeln auf etwas, das ohne einen Begriff von diesen Regeln entstand“³⁷, warnt Forster im Zusammenhang seiner

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Johann Gottfried Herder. [Vorwort]. *Sakontala oder der entscheidende Ring. Ein indisches Schauspiel von Kalidas. Aus den Ursprachen Sanskrit und Prakrit ins Englische und aus diesem ins Deutsche übersetzt mit Erläuterungen von Georg Forster. Zweite rechtmäßige, von J. G. von Herder, besorgte Ausgabe.* Frankfurt a. M.: August Hermann, 1803. S. xxix-xxxviii, hier S. xxxi.

37 Ebd. Diese Warnung vor einem nivellierenden Systemdenken, das den Irritationscharakter kultureller und literarischer Fremdheitserfahrungen vollständig zu beseitigen drohe, wird von Forster systematisch eng mit der erneuten Kritik an einer von „Gefühl“ und „Affekt“ entkoppelten einseitigen Konzeption von Rationalität, die als Ausdruck eines bloß „lokalen“ und insofern defizitären Bewusstseins und – zumindest teilweise auch in Verbindung mit primitivistischen Denkfiguren – als Beleg dafür angeführt wird, dass eine europäische Aufklärung ‚fremder‘ Einflüsse als dauerhaftes Korrektiv bedürfe: „Ehe die Vernunft in uns reife, folgten wir dem Zuge des Gefühls [...]. In den scharf umgrenzten Formen der Abstraktion geht alles das Gute, Edle und Große, das nur geahndet, nie empfunden, nie in Redensarten gefaßt oder nach Maß und Gewicht bestimmt werden kann, unwiederbringlich verloren.“

Vorrede allerdings explizit. In der Vorrede zur *Sakontala*-Übersetzung wird diese komplexe und teils widersprüchliche Ausgangslage schließlich auf intrikate Weise durch den personifizierten Auftritt des dramatischen Textes in Gestalt einer weiblichen Fremden repräsentiert. Ausgerechnet dieses typischerweise mit exotistischen Entdeckungs- und kolonialen Eroberungsphantasien assoziierte Bild wird von Forster hier mit einer Aufforderung zur respektvollen Abstandnahme verbunden, die den „begleitenden Schutz“ des Werkes durch behutsame Kontextualisierung, die durch Übersetzung und Kommentar allein nicht zu leisten sei, ebenso einfordert wie zugleich auch kritisch perspektiviert: „In einem gesitteten Lande wird man der sanften schüchternen Fremden ja nichts zu Leide thun? Vielleicht wird man sie sogar um ihrer selbst willen lieb gewinnen und ihr die edle Gastfreundschaft ihres eigenen Vaterlands nicht vermissen lassen“.³⁸ Die Personifikation assoziiert das Drama mit seiner Protagonistin und verknüpft es dementsprechend einerseits mit verführerischer Fremdheit, stellt es allerdings auch in einem paternalistischen Sinne als ein dem eigenen potenziell gewaltsamen Zugriff unterworfenen und somit schutzbedürftiges Objekt vor; hieraus folgt die Forderung, analog zu klassischen ethischen Imperativen des Gastrechts gegenüber Reisenden, denen angesichts ihrer Verletzlichkeit Respekt und Schutz zugestanden wird, bei der Auseinandersetzung und insbesondere bei Versuchen der vergleichenden Einordnung und der Integration in bekannte Kategorien möglichst zurückhaltend vorzugehen. Gerade durch die hier artikulierte Verbindung von Selbstermächtigung und geforderter Selbstbeschränkung bringt sie die ambivalente Position, von der aus Forster seine Übersetzungspraxis perspektiviert, in zugespitzter Form zum Ausdruck.

Forsters Reflexionen zu Möglichkeiten und Grenzen entgrenzter literarischer Bildung und interkultureller Literaturvermittlung korrespondieren zugleich in signifikanter Weise mit der Motivik und dem Plot des übersetzten *Sakontala*-Dramas selbst: Im Vordergrund steht hier eine Geschichte des *displacement* und zugleich eine Geschichte der Verkennung auf der Grundlage scheiternder oder erst auf Umwegen gelingender Kommunikation. Die Liebesgeschichte zwischen dem König Dušyanta bzw. „Duschmanta“ und der „schüchternen Fremden“ Sakontala, die fernab des Hofes in einer Einsiedlerkolonie im Wald aufwächst, demonstriert in ihrer Zentrierung um eine zunächst misslingende, dann aber im Sinne eines glücklichen Endes doch erfolgreiche *anagnorisis* vor dem Hintergrund europäischer Dramentraditionen tatsächlich eher eine grundlegende strukturelle Vertrautheit als nachhaltig irritierende Alterität, was zumindest mit Blick auf Forsters Fassung auch für die erkennbar werdenden Subjektivitäts- und Individualitätsmodelle zu gelten scheint. Die dramatische Verwicklung nimmt ihren Ausgang von einem Fluch, den Sakontala im vierten Aufzug des Stücks auf sich zieht, nachdem sie es kurz nach der Besiegelung ihrer bald zu schließenden

[...] Es ist nicht zu leugnen, daß ein herz- und sinnstörender Mechanismus bereits anfängt, sich in alle Verhältnisse des Lebens zu mischen“ (Forster. „Über lokale und allgemeine Bildung“ [wie Anm. 12]. S. 50; vgl. auch May: *Georg Forsters literarische Weltreise* [wie Anm. 27], S. 294).

38 Forster: „Sakontala“ (wie Anm. 23). S. 287.

Ehe mit Duschmanta durch Nachlässigkeit versäumt hat, den „heiligen Mann“ Durwasas mit gebührenden Ehrbezeugungen in der Einsiedelei zu begrüßen. Dieser spricht daraufhin „hinter der Scene“ eine folgenreiche Verwünschung aus, welche die Verbindung zwischen ihr und dem König wieder trennen soll:

„Er, den [sic] du denkst,
an dem dein Herz so einzig hängt, indes
das reine Kleinod ächter Gottesfurcht
umsonst von dir des Gastfreunds Rechte heischt;
vergessen wird er dich, wenn du ihn wieder
erblickst, wie Nüchternwordene vergessen
die Worte, die der Rausch aus ihnen sprach.“³⁹

Sakontala, die in Kürze als künftige Königin, aber vor allem auch als Fremde an den Hof gelangen soll, verfällt, da sie ein Gesetz der Gastlichkeit und des „begleitende[n] Schutz[es]“ gegenüber reisenden Fremden missachtet hat, selbst einem Bann der Nichtbeachtung und der Verkennung ihrer Person, welcher ihre individuelle Identität in den Augen des Königs verwischt. Durwasas kann nun nur noch das mildernde Zugeständnis abgerungen werden, den „Zauber“ wieder aufzuheben, „wenn ihr Gatte seinen *Ring* erblickt“.⁴⁰

Der „entscheidende“ Ring, den der verliebte Duschmanta Sakontala als Liebesymbol geschenkt hat und in dem „das Mittel unserm Unglück ein Ende zu machen [...] beschlossen [liegt]“⁴¹, geht jedoch verloren und führt gemäß der Logik des Fluchs dazu, dass der König sie angesichts der geplanten Eheschließung nicht mehr als seine bereits vertraute Geliebte identifizieren kann, sodass er zweifelt, „ob nicht ein anderer diese tadellose, meinem Blicke jetzt enthüllte Schönheit besessen hat“.⁴² Er fühlt sich nun nicht mehr an sein Eheversprechen gebunden und kann auch durch Sakontalas mutige und aus europäischer Perspektive scheinbar republikanisch-bürgerlich gefärbte, da allgemeine ethische Werte kritisch gegen monarchischen Hochmut ins Feld führende Gegenrede nicht zur Einsicht bewegt werden. Sakontala wird somit durch den Fluch, der sie mit einer zu ihrem eigenen Vergehen reziproken Missachtung straft, zu (erneuter) Fremdheit verurteilt.

Als wenig später ein Fischer jedoch im Magen eines „großen Rohitafisch[s]“⁴³ den „entscheidenden Ring“ findet, trägt der glückliche Zufall zu einer Aufhebung des Fluchs und zu einem sich schrittweise entwickelnden *happy end* bei: Zunächst erkennt der König den ihm durch den Fischer verehrten Ring als vertrautes Objekt wieder, bevor er Abbitte leistet und erklärt, die „unvergleichliche“, aber nun doch identifizierbare Sakontala sei seine „rechtmäßige Gattin, und als ich sie verwarf, hatte ich den Verstand verloren“.⁴⁴ In einer ironischen Szene des

39 Ebd. S. 331.

40 Ebd. S. 332.

41 Ebd.

42 Ebd. S. 348.

43 Ebd. S. 354.

44 Ebd. S. 358.

sechsten Aufzugs artikuliert der trauernde Duschmanta im Gespräch mit seinen Ratgebern seinen Ärger über das Versagen des Rings bei der ihm zugewiesenen Funktion, als Element der Vertrautheit und als stereotypes Erkennungsmerkmal zu fungieren, und in zweiter Linie über das eigene Bedürfnis nach solchen unverkennbaren, als Hilfsmittel sichere Identifikation ermöglichenden Zeichen, wenn es vielmehr auf immer wieder neue situative Deutungsversuche unter der Akzeptanz möglicher Verkennung ankäme:

DUSCHMANTA. Ich bin im Ernst recht böse auf den Ring.

MADHAWYA (lachend.). Und ich auch auf meinen Stab.

DUSCHMANTA. Wie so, Madhawya?

MADHAWYA. Weil er sich untersteht so gerade zu seyn, da ich so krumm bin. – Ein impertinenter Stock!

DUSCHMANTA (ohne darauf zu achten.) Wie konntest du, Ring, jene Hand, mit dem zierlichen Finger geschmückt, verlassen und in den Teich gleiten, der nur mit Wasserlilien prangt? – Die Antwort ist klar; du bist nicht vernünftig. – Aber wie konnte ich mit einer vernünftigen Seele gebohren, meine Einziggeliebte verlassen?⁴⁵

Duschmanta kritisiert sich somit unter Vernachlässigung des Fluchs rückblickend dafür, ein „nicht vernünftig[es]“ Objekt und dessen kontingentes Verhalten als Marker der Identität seiner Geliebten und seiner Verbindung mit ihr funktionalisiert und damit ihr Verhältnis im wörtlichen Sinn verdinglicht und entindividualisiert zu haben. Am Ende verhindert der Verlust des ominösen Geschenks die Erfüllung des Versprechens aber dennoch nicht, sondern erfüllt auch in narrationsökonomischer Hinsicht die typische Funktion eines strukturell gerechtfertigten retardierenden Moments, das ein glückliches Ende vorbereitet, aus dem sinnhafte Einsichten gewonnen werden können: Nach dem Wiederfinden des Ringes bestätigt Duschmanta nun auch vermeintlich unabhängig von der Funktion des Ringes als Erkennungsmerkmal seine Verbindung mit Sakontala, erkennt den in ihrer Obhut befindlichen Jungen, der ihn selbst zunächst noch als „Fremde[n]“ bezeichnet, als seinen eigenen Sohn und löst das einst gegebene Eheversprechen verspätet ein.

Das im Zentrum des Dramas stehende Liebes- und Verwechslungsnarrativ wird schließlich auf abstrakterer Ebene auch als Parabel auf scheiternde oder zumindest prekäre Kommunikation oder Verbindung zwischen unterschiedlichen Kontexten lesbar, in der sich Faszination, Verständigung, Verkennung und Irrtum verschränken, und die nach der hier erkennbar werdenden konkreten Liebeskonzeption ebenso wie nach einem abstrakteren Verständigungs- und Vermittlungsmodell gerade dann nicht gelingt oder zumindest gefährdet wird, wenn sie Vergleichs-, Ähnlichkeits- und Identitätsverhältnisse auf klar bestimmbare Identifikationszeichen und stabile Kategorien zurückzuführen sucht.⁴⁶

45 Ebd. S. 363.

46 Im Sinne von Forsters Überlegungen entspräche daher einem richtig verstandenen kulturellen Fortschrittsideal offenbar gerade die Bereitschaft, die immer wiederkehrende Irritation durch Fremdheitserfahrung als ein irritierendes, aber zugleich

Durch die mögliche Lesart des Dramenplots als Allegorie des Umgangs mit Fremdheit ergeben sich wiederum Perspektiven auf die von Forster gerade in der *Sakontala*-Vorrede in nuce verhandelten Möglichkeiten und Grenzen einer grenzüberschreitend ausgerichteten vergleichenden Beschäftigung mit Literatur.

Wenn man insofern eine potenzielle Analogie zwischen dem aus westlicher Perspektive durchaus vertraut erscheinenden Plot des von Goethe hochgeschätzten und später von Schubert als Oper verarbeiteten Dramas einerseits und Forsters Reflexionen über dessen Vermittlung andererseits herstellt, so vollzieht man in gewisser Weise den Übergang auf eine abstrakte „allgemeine“ Vergleichsebene, der „lokale“ Kontexte überschreitet, trennende Differenzen zumindest teilweise ausblenden muss und vor dem Forster selbst im Rahmen der Vorrede nachdrücklich warnt. Nimmt man eine solche nicht unproblematische Analogisierung dennoch vor, wird zumindest in Jones' bzw. Forsters Version des Stücks eine indirekte Positionierung für flexible Vermittlungspraktiken erkennbar, welche zwar Interaktion, Verständigung und Verstehen zwischen unterschiedlichen Kontexten und Standpunkten und gegebenenfalls auch die Untersuchung allgemeiner oder gar universeller Gemeinsamkeiten zwischen ihnen avisieren kann, aber zugleich die Anerkennung von partieller oder weitgehender Inkommensurabilität voraussetzen muss. Solche Vermittlungspraktiken können dieser doppelten Herausforderung insofern nur dann gerecht werden, wenn sie als Teil eines bestimmten „Ethos“ begriffen werden, statt zu einer stabilen „Methode“⁴⁷ zu gerinnen: Schließlich müsse ein als linear verlaufender, teleologischer Progress konzipierter Bildungsverlauf nach den skizzierten Überlegungen Forsters wie auch denen Herders „das gewünschte Ziel der Vollendung verfehlen“ und könne „nur zu einer einseitigen Bildung gelangen, die [...] entnervend, geisttötend und maschinenmäßig ist“; gerade diese Form defizitärer Bildung wird unterdessen von Forster selbst in einer parallelen Abgrenzungsgeste, welche hier zur ironischen Pointe einer teilweisen performativen Rücknahme des postulierten Ideals führt, einem kulturellen Stereotyp der „schinesische[n]“ Kultur zugeschrieben.⁴⁸ Gelingende kulturelle und literarische Vermittlung, die „Individualitäten“ als solche „[zu] vergleichen“ und zugleich mit „allgemeine[n]“ Aspekten zu verbinden sucht, ist nach Forsters – offensichtlich nicht oder nicht durchgehend eingelösten, aber dadurch argumentativ nicht grundsätzlich entwerteten – Reflexionen im Umkreis des *Sakontala*-Projekts nur als dynamisches Geschehen denkbar, das Diskontinuitäten, Irritationen und Dezentrierungen eigener Subjektpositionen und kultureller Perspektiven nicht nur in Kauf nehmen, sondern vielmehr als seine Bedingungen anerkennen muss.

aufklärerisch wirkendes Moment anzuerkennen, das den Prozess einer vernunftmäßigen Erschließung fremder Phänomene temporär anhält und ihn gerade hierdurch immer wieder korrigiert.

47 Vgl. zu einer solchen Unterscheidung mit Blick auf die wissenschaftstheoretische Fundierung und Positionierung komparatistischer Literaturwissenschaft und Kontroversen innerhalb der Fachgeschichte die Abhandlung von Christian Moser. „Comparison – Method or Ethos?“. *Komparatistik* (2012). S. 11-16.

48 Forster: „Über lokale und allgemeine Bildung“ (wie Anm. 12). S. 54.

Patrizio Collini

Deutsche Romantik und Italienische Renaissance

Wackenroder, Vasari, Fiorillo

Novalis' *Oferdingen* gipfelt in Klingsohrs Märchen von Eros und Fabel und endet mit der Rückkehr des Goldenen Zeitalters und der Verjüngung der Welt, die durch Eros' Wirken und Macht regeneriert wird. Der alles zerstückelnde und berechnende Verstand (durch die „Alberich-Gestalt“ des Schreibers personifiziert) – welcher mit seinen Konspirationen die Erde von der Astralwelt durch ein gefrorenes Meer getrennt hatte – wird endgültig besiegt. Das Eis schmilzt und der Thron des neuen königlichen Paares (Eros und Freya: das klassische und das germanische Liebesprinzip) verwandelt sich in ein großes Bett:

Fabel und Eros gingen mit ihrer Begleitung schnell hinweg. Es war ein mächtiger Frühling über die Erde verbreitet. Alles hob und regte sich. [...] Die Blumen und Bäume wuchsen und grüntem mit Macht. Alles schien beseelt. Alles sprach und sang. [...] Die Pflanzen bewirteten sie mit Früchten und Düften, und schmückten sie auf das zierlichste. Kein Stein lag mehr auf einer Menschenbrust [...].¹

Novalis' Märchen stellt eine neue Deutung von Apuleius' Fabel von Eros und Psyche dar im Sinne der romantischen Regenerationsutopie (Novalis' selbstgewähltes Pseudonym weist auch darauf hin) und liefert uns gleichzeitig eine beeindruckende, lebende Metapher der „Renaissance“.

Tiecks *Sternbald* (1798), dessen Titelblatt mit demselben Porträt des „göttlichen Raffaels“ versehen ist, das auch Wackenroders *Herzensergießungen* verzierte, lässt keinen Zweifel darüber, dass Apuleius' Quelle für die Romantiker wohl weniger wichtig war als deren berühmteste und schönste malerische Umsetzung: Raffaels Zyklus von Amor und Psyche in der Villa Farnesina. Mit diesen Worten fordert Rudolf Florestan (Sternbalds italienischer Mentor) den jungen Franz auf:

Geh nach Rom, mein Freund, und dieser ewige Frühling, nach dem du dich sehnst, blüht dort in dem Hause des Augustins Chigi. Der göttliche Raffael hat ihn dort hingezaubert und man nennt diese Bilder gewöhnlich die Geschichte des Amor und Psyche. Diese Luftgestalten schweben dort, vom blauen Äther umgeben, und bedeutungsvoll von großen frischen Blumenkränzen [...] abgesondert. [...] ein Bild der ewigen Jugend, von dem Jünglingsgeiste, dem prophetischen Sanzius, in seiner schönen Entzückung hingemalt, die Verkündigung der Liebe und der Blumenschönheit [...].²

1 Novalis. *Heinrich von Oferdingen*. In: Ders. *Schriften*. Hg. Richard Samuel und Paul Kluckhohn. Bd. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1977, S. 312f.

2 Ludwig Tieck. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 205-206.

Der millenaristische, alles belebende erotische Elan, der Novalis' und weniger Tiecks Roman beseelt und uns mit solchen überschwänglichen, vielversprechenden Bildern plastisch vor die Augen geführt wird, wird also mit dem expliziten Bezug auf Raffael und die italienische Renaissance begründet und erklärt.³ Renaissance bedeutet in der Tat nichts anderes als Wiedergeburt, Regeneration, Wiederauferstehung und Belebung, nicht zuletzt jenes rauschhaften antiken Heidentums⁴ (auch als Amalgamierung des Paganen mit dem Christentum vorgestellt), das im *Opferdingen* und weniger im *Sternbald* im Sinne von Heines *Ardinghello* als revolutionär-dionysische weltverändernde Kraft aufgefasst wird.

Die Hauptquelle für die romantische Wiederentdeckung der Renaissance ist zweifellos Vasaris *Vite*, welche im Cinquecento, in der gottesgesegneten *aetas aurea* (durch die Werke des Trifoliums Raffael-Leonardo-Michelangelo verkörpert) die vollbrachte „Rinascita delle arti“ erreicht sah. Das Wort „Rinascimento“ wird von Vasari nie verwendet, dafür aber synonymische Wörter wie „Rinascita“, „Resurrezione“ und „Risorgimento“. 1795 hatte aber der von den Romantikern so hoch geschätzte Revolutionsmann Condorcet in seiner *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (von Friedrich Schlegel prompt enthusiastisch rezensiert)⁵ die Renaissance reartikuliert – als vorletzte *huitième époque* in jener langen Progression, die in die Französische Revolution münden sollte.⁶ Der in den frühromantischen Werken latente Bezug zwischen Renaissance und Revolution war den Romantikern wohl präsent, sodass F. Schlegels berühmtes Athenäums-Fragment, nach welchem die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes *Meister* die drei großen Tendenzen des Zeitalters darstellen⁷, durch eine vierte integriert werden könnte, die auf die Wiederentdeckung der Renaissance als wiedergewonnene *aetas aurea* hinweist.

Den Frühromantikern wurde Vasari durch den italienischen Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo bekannt, der zwischen 1793 und 1794 in Göttingen akademischer Lehrer Tiecks, Wackenroders und August Wilhelm Schlegels war.⁸ Diese faszinierende Gestalt, die als Kunsthistoriker, Maler, Musiker und bissiger Kritiker die Inkarnation eines Universal-Geistes erscheint, arbeitete damals an

3 Zum Verhältnis Romantik/Renaissance vgl. *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. Silvio Vietta. Stuttgart: Metzler, 1994.

4 Vgl. Aby Warburg. *Gesammelte Schriften I, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig/Berlin: Teubner, 1932.

5 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. Ernst Behler, Bd. VII. Paderborn: Schöningh, 1966. S. 4-8.

6 Vgl. Ernst Behler. *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn: Schöningh, 1989. S. 265-280.

7 Vgl. Friedrich Schlegel. *Athenäums-Fragmente*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (wie Anm. 5). Bd. II, S. 198f. (Fragment Nr. 216).

8 Zu Fiorillo vgl. *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Hg. Antje Middeldorf Kosegarten. Göttingen: Wallstein, 1994; Achim Hölter. „D. Fiorillos ‚Geschichte der zeichnenden Künste‘ und ihr Bild der Renaissance“. In: *Romantik und Renaissance* (wie Anm. 3). S. 95-115.

einer *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstehung bis auf die neuesten Zeiten*, deren neun Bände zwischen 1798 und 1820 erschienen. Die ersten zwei Bände dieser überhaupt ersten europäischen Kunstgeschichte (zwischen 1798 und 1801 erschienen) waren der italienischen Renaissance gewidmet (im Titel als Wiederauferstehung der Künste bezeichnet), und das ganze Unternehmen wurde durch eine 60 Seiten lange ausführliche Behandlung der Werke Raffaels eröffnet. Raffael wurde darin als Initiator der Kunst der neueren Zeiten betrachtet: Ganz anders also als bei Vasari, der seine *Viten* mit Cimabue und dem Mittelalter eröffnet. Diese ersten und wohl wichtigsten Bände von Fiorillos Kunstgeschichte können als ein romantisches Gemeinschaftswerk betrachtet werden, da der (in seinen eigenen Worten) des Deutschen nicht genug mächtige Fiorillo sie von A. W. Schlegel anhand seines Privatissimums redigieren ließ⁹, während Tieck und Wackenroder als ‚aktive Hörer‘ vorgestellt werden können.

Raffaels Werk wird von Fiorillo zum ersten Mal auf fundierter, historischer Basis gewürdigt (wie 40 Jahre später Passavant in seiner epochalen Raffael-Biographie) und wiederholt als Goldenes Zeitalter der Kunst bezeichnet. Im Vorwort zum allerletzten Band seiner Geschichte kommt Fiorillo beinah nostalgisch noch einmal auf die Romantiker zu sprechen mit diesen Worten:

[I]ch hatte das mir unvergeßliche Vergnügen, diesen drey jungen Männern ein Privatissimum über Kunstgeschichte, Theorie der Malerei u. s. w. vorzutragen. Tieck hatte einen scharfen, durchdringenden Blick, der auf der Stelle alles faßte: er zeichnete sich nur wenig auf. Wackenroder hingegen konnte nicht genug zu Papier bringen, und kam auch außer den Stunden in mein Haus, um die Kupferstiche, Bücher und andere, kostbare Werke zu besehen, und sich noch manches zu notiren.¹⁰

Dass Tieck und Wackenroder – sozusagen die Urzelle der deutschen Romantik – infolge von Fiorillos Privatissimum eine außerordentliche Liebe zu den bildenden Künsten und insbesondere zur italienischen Renaissance entwickelten, ist schon durch ihre sehr produktiven Besuche der Gemäldegalerien in Pommersfelden, Kassel und insbesondere der damals wichtigsten deutschen und europäischen Galerie (der Gemäldegalerie Dresden) bezeugt. Im Frühsommer 1796 erfolgte ein solcher Besuch zum zweiten Mal, mit der Absicht, die dort ausgestellten Meisterwerke der italienischen Renaissance – und insbesondere Raffaels *Sixtinische Madonna* – anzuschauen. Dieser Besuch schlug sich nieder in der endgültigen Fassung der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* – der romantischen Inkunabel –, deren Veröffentlichung im Dezember oder Spätherbst 1796 erfolgte. Wie die 1799 erschienenen *Phantasien über die Kunst*, von Tieck nach Wackenroders Tod herausgegeben, stellen die *Herzensergießungen* ein Gemeinschaftswerk von Tieck und Wackenroder dar. Von den 18 Texten der *Herzensergießungen* stammen fünf von Tieck und

9 Vgl. Johann Dominik Fiorillo. *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstehung bis auf die neuesten Zeiten*. Göttingen: Rosenbusch, 1798. Bd. I, S. XX.

10 Johann Dominik Fiorillo. *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Hamburg: Hahn, 1820. Bd. 4. S. 83.

dreizehn von Wackenroder, und von den *Phantasien* gehören elf Tieck und neun Wackenroder an. Die wichtigsten Texte beider Werke wurden aber von Wackenroder verfasst und tragen eine Wackenrodersche Prägung, und von ihm stammen die sechs Malerviten der *Herzensergießungen*. Wie man weiß, begründen die *Herzensergießungen* die romantische Kunstreligion und den romantischen Raffaelkult (dessen Bildnis, wie erwähnt, das Frontispiz der *Herzensergießungen* verziert). Dieses epochale, initiatorische Werk der deutschen Romantik bedeutet nach den Worten Oskar Walzels (der 1921 die erste moderne zuverlässige Separatausgabe der *Herzensergießungen* besorgte),

den kräftigsten und nachhaltigsten Vorstoß, der jemals gegen systematische Betrachtung von Kunstwerken gewagt wurde. Die *Herzensergießungen* wehren sich gegen den Glauben, dass die Welt der Begriffe irgendwelche Hilfe leisten könne, wo es gilt, ein Kunstwerk zu schaffen oder nachzuleben. Da wie dort besteht für sie etwas fast Wunderbares, mindestens Unbegreifliches. Jeder Versuch, dieses Rätsel durch verstandesmäßige Zergliederung zu lösen, erscheint von solchem Standpunkt nur wie gewollte Zerstörung der eigentlichen künstlerischen Wirkung.¹¹

Ich möchte Walzels in Wackenroderschem Stil verfasstes Urteil mit den Worten kommentieren: Angriff seitens eines bildertrunkenen und raffaelbegeisterten Jüngers, der sich mit beinahe evangelischem Eifer gegen das alles zergliedernde methodische und systematische Denken einer verkommenen Spätaufklärung wendet, das schon auf der ersten Seite der *Herzensergießungen* mit dem Namen des „Herrn von Ramdohr“¹² identifiziert wird und dem später mit der Formel „Besser Aberglaube als Systemglaube“ begegnet wird. Aber zurück zu Wackenroder und Vasari. Die *Herzensergießungen* bestehen größtenteils aus Viten von Malern der Renaissance, mehr oder weniger nach Vasari¹³, aber mit sehr signifikanten und markanten Abweichungen, die schon im ersten Text (*Raffaels Erscheinung*) am auffälligsten auftreten. Das wesentliche Problem, das in diesem ersten und in den folgenden Texten behandelt wird, ist das Geheimnis der künstlerischen Inspiration, das bei Wackenroder und Vasari unterschiedliche Interpretationen erfährt. Bei Vasari ruht die Größe Raffaels auf seinem unermüdlichen Studium der Antike und der Natur, für Wackenroder hingegen – mit einem wohl höhnischen Seitenhieb – auf seiner Traum- und Visionsfähigkeit. Groß war der Urbinat, weil er großer Träumer und Deuter seiner Träume war,

11 Oskar Walzel. „Einleitung“. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hg. Oskar Walzel. Leipzig: Insel, 1921. S. 7.

12 Wilhelm Heinrich Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Heidelberg: Winter, 1999. Bd. I, S. 53.

13 Zum Verhältnis Wackenroder/Vasari ist die kritische Literatur nicht so ausgiebig wie es das Thema verdienen würde. Vgl. aber Ernst Dessauer. *Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*. Berlin: Duncker, 1907, und Heinz Lippuner. *Wackenroder, Tieck und die bildende Kunst*. Zürich: Juris, 1965.

die er dann in seinen Gemälden umsetzte und verwandelte. Die Distanz zwischen Vasari und Wackenroder ist darin begründet, dass die Kunstbetrachtung des Aretiners im Wesentlichen von dem Grundsatz der Naturnachahmung und der „Naturalezza“ geleitet wird, während für Wackenroder gerade die Abkehr vom Naturnachahmungsprinzip schon in diesem allerersten romantischen Text richtungweisend ist. Diese romantische Vorliebe für das Visionäre und onirische Element von Raffaels Werk¹⁴ (und insbesondere für die *Sixtinische Madonna*, die *Heilige Cäcilia* und die *Transfiguration*) rührt natürlich auch daher, dass das einzige echte Werk von Raffael, das Tieck und Wackenroder gesehen hatten, die Dresdner Madonna war, die sie als wahren Schock erlebten. Aber nicht nur das Erlebnis der *Sistina* und die ästhetische Erfahrung sind für die zwei Raffaeltexte der *Herzensergießungen* von Bedeutung, sondern ebenso sehr das romantische Wissen um den Traumkomplex. Die auslösende „Sternstunde“ in *Raffaels Erscheinung* ist eine zitierte Stelle aus einem Brief Raffaels an Baldassare Castiglione, in dem er die seinen eigenen Werken immanente platonisierende Inspirationsquelle verrät: „Essendo carestia di belle donne mi servo di certa idea che mi viene al mente“. In Wackenroders Worten: „da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“¹⁵ Das Wesentliche an Wackenroders *Raffaels Erscheinung* besteht darin, dass er die platonische Idee in einen Traum verwandelt, der dann im Text als echter *deus ex machina* fungiert. Diese Distanzierung von den Renaissance-Quellen ist aber wiederum nur partiell, da – ausgerechnet in der italienischen Renaissance – dem Traum wie nie zuvor eine herausragende Funktion beim Kunstschaffen anerkannt wurde.¹⁶ In Marsilio Ficinos *Theologia Platonica* (1482) – einem wichtigen philosophischen Text für die Künstler der Renaissance – wird der Traum als das privilegierte Medium zur Erkenntnis der göttlichen Wahrheiten angesehen, indem er das Körperlich-Materielle visionär transzendiert. Und von allen Renaissance-Malern war Raffael einer derjenigen, die von diesem Traumkomplex am meisten berührt wurden. Schon von den Zeitgenossen, und insbesondere von den Manieristen, wurde Raffael als trauminspirierter Künstler angesehen, der aufgrund innerer Visionen aber auch Alpträume malte. Die ganze Spätrenaissance ist von dieser Intuition fasziniert, welche dann in eine Reihe von aufsehenerregenden Gemälden und Stichen mündet, die das Thema des sogenannten „Sogno di Raffaello“ verarbeiten. Man weiß nun, wie Träume, Visionen und Alpträume in messianisch-apokalyptisch erschütterten Zeiten florieren, wie z. B. in den Krisenjahren sofort nach Raffaels Tod (1520), die dann im Sacco di Roma (1527) gipfeln und die die Krise der Renaissance und den Übergang zum Manierismus herbeiführen.

14 Vgl. Verfasser. „Raffaels Traum. Auf dem Weg zu einer visionären Kunst“. In: *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*. Göttingen: V&R Unipress, 2010. S. 187-210.

15 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 56.

16 Vgl. Francesco Gandolfo. *Il „dolce tempo“: Ermetismo e sogno nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1978.

Mit der Krise der Renaissance erreicht der rätselhafte finster-unheimliche Kupferstich *Il sogno di Raffaello* von Marcantonio Raimondi (Raffaels Freund und Hauptstecher, dem man die Verbreitung von Raffaels Werk in ganz Europa verdankt) große Beliebtheit und Verbreitung. Im Stich, dem das Kunststück gelingt, die Monstren des Hieronymus Bosch mit der erotisierten Welt des Urbinaten zu verbinden, wird das onirische Wissen Raffaels auf beunruhigende Weise thematisiert¹⁷ und zugleich die Erträumung des Traums selbst (d. h. die Verdoppelung des Träumers im Traum). Man kennt zahlreiche Variationen und völlig neue Gemälde und Stiche unter diesem Titel: von Giorgio Ghisi, Jan Brueghel d. Ä. und anderen Malern stammen ähnlich gesinnte „Träume Raffaels“, die sämtlich vor zwei Jahren in einer dem *Sogno del Rinascimento* gewidmeten großen Ausstellung im Palazzo Pitti in Florenz zu sehen waren.¹⁸ Marcantonio Raimondis Kupferstich war vielleicht auch Wackenroder bekannt, da er sich unter den ca. 10.000 Blättern des Kupferstichkabinetts in Göttingen befand, dessen Aufseher Fiorillo war. Raffael wird von Wackenroder auch im folgenden *Der Schüler und Raffael* als jenes unergründliche Kunstgenie vorgestellt, das auf die beharrlichen Fragen des Schülers nach den geheimen Quellen seines göttlichen Könnens mit einem ironischen „Ich weiß nicht“ reagiert: d. h. mit jener „sprezzatura“ (das mühelose, unerklärliche Kunstschaffen), die schon Baldassare Castiglione in seinem *Cortegiano* Raffael zuschrieb.

Die anderen Viten der *Herzensergießungen* sind aber ganz anders geartet als die des gottesinspirierten Raffael. Raffaels *Vita* ist bei Wackenroder auch überhaupt keines im gängigen und insbesondere im Vasarischen Sinne: Dort (bei Vasari) ein additiver, anekdotenhafter Tatsachenbericht nebst seitenlangem Werkkatalog, hier hingegen ist alles verinnerlicht und anstelle des äußeren Lebens eine raptusartige, schockartige nächtliche Vision, welche allein den inspirationslosen Alltag ertragen lässt. Das sogenannte „Leben“ ist im Raffael-Text lediglich Staffage, ein unbedeutender Rest, nur des Schweigens wert. Die folgenden Viten von Francesco Francia, Piero di Cosimo und Leonardo da Vinci sind hingegen tatsächliche Existenzen, in denen gerade das existentielle Element dominant ist und die uns wohl mehr ansprechen als Raffaels sonderbares übernatürliches Erlebnis. Wir merken an diesen merkwürdigen, qualvollen Lebensläufen, dass das markanteste Element in Wackenroders Œuvre nicht nur und nicht so sehr der Raffaelkult und die damit zusammenhängende Kunstreligion des Klosterbruders ist, sondern eher das Gegenteil: das immer Schwieriger-Werden des Kunstwerks und des Kunstschaffens und die allmähliche Infragestellung der Idee der Kunstreligion und der Klosterfigur selbst, die dann in den *Phantasien*

17 Vgl. Horst Bredekamp. „Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi“. In: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Hg. Werner Hoffmann. Wien: Löcker, 1987. S. 62-71 und Verfasser. „Die schwarze Legende Raffaels“. In: *Raffael als Paradigma*. Hg. Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 83-93.

18 Vgl. den Ausstellungskatalog: *Il sogno nel Rinascimento*. Hg. Rabbi Bernard, Andrea Cecchi, Yves Hersont. Florenz: Mandragora, 2013.

über die Kunst als „lüsterner Einsiedler“¹⁹ liquidiert wird, was zum Zusammenbruch jenes Kunstmuseums führt, das im ersten Teil der *Herzensergießungen* errichtet worden war. Wenn so am Anfang von Wackenroders Œuvre der gottbegnadete Raffael steht, finden wir an dessen Ende lauter Hiobsgestalten: den beinahe völlig unproduktiven Tonkünstler Joseph Berglinger mit seiner als „merkwürdig“ betitelten Lebensgeschichte und den Heiligen Nackten. Solche missratenen Künstlergestalten sind auch bei Vasari anzutreffen: Es sind die von ihm gerügten und verworfenen Manieristen (und vor allem Pontormo und der Protomanierist Piero di Cosimo). Wie bekannt vollzieht sich in den Berglinger-Texten und im Märchen vom Nackten Heiligen der Übergang von einer weltfernen Kunst zu einer zeitgemäßerer Musik und vom Visuellen zum Akustischen. Dieser für Wackenroders Werk und die Romantik wesentliche Übergang ist von einem deutlichen sozialen Gewissen und Geschichtsbewusstsein begleitet, das sich am eklatantesten in *Einem Brief Joseph Berglingers* offenbart:

Es ist entsetzlich, wenn ich's bedenke! Das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, [...] und strebe den letzten Leckerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten. – Und wenn ich nun die Botschaften höre: wie unermüdet sich dicht um mich her die Geschichte der Menschenwelt mit tausend wichtigen, großen Dingen lebendig fortwälzt, [...] ach! und dann, das Erschütterndste, – wie die erfindungsreichen Heerschaaren des Elends dicht um mich herum, Tausende mit tausend verschiedenen Quaalen [...] zerpeinigen, [...]. Und mitten in diesem Getümmel bleib' ich ruhig sitzen wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft [...].²⁰

Es sind gerade diese musikalischen Texte, die für die deutsche Literatur folgenreicher sein werden und die die Rezeption Wackenroders in der Romantik und im 20. Jahrhundert bestimmen: von E. T. A. Hoffmanns Musiknovellen bis zu *Doktor Faustus* von Thomas Mann. Bei Hoffmann finden wir sogar den Berglinger Redivivus: als jenen Maler Berklinger, der im *Artushof* seine Tage vor einer immer weiß bleibenden Leinwand verbringt.

Dieser Übergang (mit der damit verbundenen Infragestellung einer zeitlosen Kunstreligion) wird aber schon in den von Wackenroder nach *Raffaels Erscheinung* erzählten Viten der unter Saturn geborenen Francia, Piero di Cosimo und Leonardo vorbereitet. In diesen echt „merkwürdigen“, finsternen und rätselvollen Künstlerexistenzen wird uns ein ganz anderes Bild der Renaissance geliefert: sozusagen ihre Nachtseite. Wackenroder distanziert sich so nochmals von Vasari, da er, trotz scheinbarer Quellenabhängigkeit, gerade in diesen Viten – und insbesondere in denen Piero di Cosimos und Leonardos – jene antiklassischen, protomanieristischen Elemente betont (die Liebe zum Artifizialen und Monstruösen, das Experimentelle, das Alptraumhafte und Medusenhafte und, nicht zuletzt, das Wahnsinnige), die Vasari als Mann der Institutionen und der Medicis nicht nur bei Piero di Cosimo kritisiert und ablehnt, sondern überall, wo von solchen abnormen Phänomenen die Rede ist, wie z. B. im Leben des

19 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 225.

20 Ebd. S. 225.

Pontormo, „uomo fantastico e solitario. Non alcuna regola, né proporzione, né alcun ordine di prospettiva, con tanta malinconia e con tanto poco piacere per chi guarda.“²¹

Der erste von diesen unter Saturn geborenen Außenseitern ist Francesco Francia, von welchem nicht das Leben sondern der „merkwürdige Tod“ erzählt wird, und der bezeichnenderweise gerade an der unnachahmlichen Vollkommenheit Raffaels zugrunde geht. Er betrachtet sich selbst als einen der größten Maler seiner Zeit, bis ihm die „wahrhaft göttliche und lebendige“ *Estasi di Santa Cecilia* von Raffael zu Gesicht kommt, die ihn völlig zerrüttet. Er verzehrt sich so und stirbt im Bewusstsein der Unerreichbarkeit eines unvergleichlichen Vorbildes. Ein echter Vorläufer Pontormos ist hingegen Piero di Cosimo, dem Wackenroder die (mit Leonardos) längste *Chronik* widmet und der auch Tieck faszinierte, derart, dass der von Seelenkrisen heimgesuchte Franz Sternbald sich mit ihm identifizierte. Der nach Vasari „uomo astratto e difforme“²² („abstrakte und regellose Mensch“), der bei Vasari einen sehr langen Werkkatalog besitzt, wird von Wackenroder als Künstler *sine opera* vorgestellt, dessen merkwürdige Vita uns aber als lebendiges Meisterwerk erscheint. Ein gnostisches existentielles Element erklingt sofort am Anfang der Chronik (und es ist natürlich in Vasari völlig abwesend):

Die Natur, die ewig ämsige Arbeiterinn, fertigt, mit immer geschäftigen Händen, Millionen Wesen alles Geschlechtes, und wirft sie ins irdische Leben hinein. Mit leichtem, spielendem Scherze mischt sie, ohne hinzusehn, die Stoffe [...] und überläßt ein jedes Wesen, das ihrer Hand entfällt, seiner Lust und seiner Qual. Und eben so wie sie manchmal in den Reichen des Leblosen muthwillig seltsame und monströse Gestalten unter die Menge wirft; so bringt sie auch unter den Menschen alle Jahrhunderte einige Seltenheiten hervor, welche sie zwischen Tausende gewöhnlicher Art versteckt.²³

Piero di Cosimo hat bei Wackenroder nunmehr zu malen aufgehört und veranstaltet, von Nachtgespenstern heimgesucht, in der Nacht in den Straßen von Florenz einen wahren Triumph des Todes, „von [...] Hörnertönen“ und „finster[em], hohlen Gesange“²⁴ begleitet: ein eher musikalisch-akustisches Kunstwerk also, das von der Bevölkerung mit Staunen und Schrecken aufgenommen wird. Die einzigen Gemälde, die von diesem wahren Außenseiter flüchtig erwähnt werden, stellen „wilde Bacchanale und Orgia, fürchterliche Ungeheuer, oder sonst irgend schreckhafte Vorstellungen“²⁵, d. h. antiklassisch-manieristische Werke, die uns zukunftsweisend vorkommen, und in der Tat wird Piero di Cosimo im

21 Giorgio Vasari. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Hg. Giuliano Innamorati. Mailand: Rizzoli, 1976. Bd. III, S. 878-886.

22 Zu Piero di Cosimo siehe den Ausstellungskatalog *Piero di Cosimo. Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Hg. Elena Capretti. Firenze: Giunti, 2015 und darin die zwei wichtigsten Aufsätze von Alessandro Nova und Marzia Faietti.

23 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 101.

24 Ebd. S. 103.

25 Ebd. S. 105.

20. Jahrhundert zu einer Kult-Figur der Surrealisten avancieren und ihm wird in *L'art magique* von André Breton so viel Platz eingeräumt wie keinem anderen Maler der Renaissance.²⁶ Diese Ästhetik des Hässlichen, die an Piero di Cosimo entwickelt wird – zur gleichen Zeit wie Friedrich Schlegels *Theorie des Hässlichen* im *Studium*-Aufsatz entstanden –, wird implizit als das Los des modernen Künstlers erkannt und herrscht auch in Leonardos Chronik vor: ein eher unter Hermes geborener Künstler aber auch Musiker, der bei Wackenroder wie magnetisch von schwarzbedeckten Himmeln, Ungeheuern und morsch-brüchigen Mauern angezogen ist, die ihm dann als Orakel und Inspirationsquelle für seine Kunst dienen (eine Stelle, die Wackenroder von Leonardos *Buch der Malerei* herleitet, das er dank Fiorillo gekannt hat). Eine denkwürdige Beschreibung verdient in Wackenroders Chronik jene fabelhaft-schreckliche Meduse (von Leonardo auf ein Schild gemalt), die in der europäischen Romantik von Shelley bis Baudelaire dann zu einem Inbegriff des Schauerlich-Erhabenen werden wird. Meduse aber, die schon das Schibboleth des europäischen Manierismus gewesen war (man denke an die große Ausstellung, die Werner Hoffmann 1987 den europäischen Manieristen unter dem Titel *Zauber der Medusa* widmete).

Noch wunderbarer war der Medusenkopf, den er einst auf ein hölzernes Schild für einen Bauern mahlte: er setzte ihn aus den Gliedern aller nur ersinnlichen häßlichen Gewürme und gräßlicher Unthiere zusammen, so daß man gar nichts Erschrecklicheres sehen mochte.²⁷

Zum Schluss kann man behaupten, dass Wackenroder Raffael idealisierte und bewunderte, sich aber selbst in den Viten des saturnischen Piero di Cosimo, des hermetischen Leonardo und nicht zuletzt in jener des Untergeherers Francesco Francia wiedererkannte: in jenen Malern also, die in Wackenroders Werk, zusammen mit Joseph Berglinger und dem Nackten Heiligen, die erste Strafkolonie der modernen Kunst bilden.

26 Vgl. André Breton. *L'art magique*. Paris: Phébus, 1991.

27 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 75. Vgl. *Zauber der Medusa* (wie Anm. 17).

Jonas Nesselhauf

Lebenslange Prägung

Zur ‚Lagertätowierung‘ im literarischen Shoah-Diskurs

Wie keine andere kulturelle Handlung spiegelt das Tätowieren eine intentionale Ästhetisierung des menschlichen Körpers, zwischen individueller (und damit hoch-persönlicher) Schönheitsvorstellung auf der einen und öffentlicher (Selbst-)Inszenierung auf der anderen Seite schwankend. Die Haut wird dabei – quasi lebenslang beschrieben – zum Medium der Erinnerung. Zwar wurde bereits in der Antike ‚tätowiert‘, der heutige Begriff sowie die ‚Wiederentdeckung‘ dieser Praxis geht allerdings auf die Forschungs- und Entdeckungsreisen des 18. Jahrhunderts zurück, in denen Europäer mit fremden Kulturen in Kontakt kamen, die solche Verfahren mit einem ästhetischen oder rituellen Hintergrund praktizierten. So übernahm James Cook in seinen Aufzeichnungen den samoanischen Begriff „tatau“, etymologisch die Grundlage für „to tattoo“ und das deutsche „tätowieren“.

Inzwischen gilt die Modifikation des eigenen Körpers durch eine Tätowierung längst nicht mehr als ‚verruht‘ und stellt ebenso auch keine Ausnahmeerscheinung mehr dar, was sich vor allem an der explosionsartig gestiegenen Zahl von Tattoo-Studios in der Bundesrepublik ablesen lässt¹ – und so trägt in Deutschland heute (konservativ geschätzt) etwa zehn Prozent der Gesamtbevölkerung und 23 Prozent der 16- bis 29-Jährigen mindestens ein Tattoo auf der Haut.²

Aber längst nicht jede Tätowierung ist auch der Ausdruck des eigenen Schönheitsempfindens oder eine vom Träger intentional auf dem Körper eingeschriebene Botschaft. Denn bereits in der griechischen Antike wurde das Verfahren auch dazu benutzt, Sklaven zu markieren, Besitzverhältnisse und damit ihre Unfreiheit auf der Haut einzuritzen; diese entpersonalisierende Markierung setzt sich mit der Häftlingstätowierung³ in Gefängnissen und schließlich den nationalsozialistischen Konzentrationslagern fort, die vor allem in literarischen Texten des Shoah-Diskurses aufgegriffen und verhandelt wird.

1 Eine genaue Zahlenangabe wird dadurch erschwert, dass die Eröffnung eines Studios in Deutschland bisher kaum Nachweise bzw. keine (hygienische, kosmetische, künstlerische) Ausbildung erfordert; während Suchmaschinen inzwischen mehrere tausend Studios verzeichnen, zählt der älteste (1995 gegründete) Branchenverband DOT e. V. lediglich etwas mehr als 90 Mitglieder.

2 Vgl. Tobias Lobstädt. *Tätowierung, Narzissmus und Theatralität. Selbstwertgewinn durch die Gestaltung des Körpers*. Wiesbaden: Springer, 2011. S. 19f.

3 Diese rein zweckhafte Nummerierung der Insassen ist dabei natürlich abzugrenzen von den durch Gefangenen untereinander gestochenen Insignien zur äußeren Gruppenzugehörigkeit bzw. von Tätowierungen, die Erlebnisse im Gefängnis bzw. das Verbrechen selbst als „Etikett ihrer Heldentat oder ihrer Bestimmung“ (Michel Foucault. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994. S. 333) darstellen.

1. Markierungen des gefangenen Körpers

Bereits die in der griechischen Antike praktizierte Straf- und Sklaventätowierung stellte eine drastische Einschreibung und symbolische Besitznahme des Körpers dar. Davon entfernte sich das Rechtssystem der Neuzeit, das vielmehr darauf zurückgriff, Häftlingen eine uniforme Identifikationsnummer zuzuweisen, die sichtbar auf der Kleidung zu tragen war. Diese keineswegs untypische, aber nun deutlich ‚humanere‘ Kennzeichnung findet sich in vielen literarischen Werken verarbeitet, vom Gefangenen Jean Valjean in Victor Hugos Roman *Les Misérables* (1862) – „À Toulon, il fut revêtu de la casaque rouge. Tout s’effaça de ce qui avait été sa vie, jusqu’à son nom; il ne fut même plus Jean Valjean; il fut le numéro 24601“⁴ – bis zu Leopold Aueberg in Herta Müllers *Atemschaukel* (2009): Der „interlope[n] Gesellschaft“⁵ im sowjetischen Arbeitslager war dadurch stets bewusst, „dass wir Nummerierte, keine Privatleute sind“.⁶ Auch Victor Klemperer bemerkt in seiner Chronik der nationalsozialistischen Zeit, *LTI – Notizbuch eines Philologen* (1947), dass „die Gefangenen Nummern statt ihrer eigenen Namen tragen: Sie werden dadurch nicht schlechthin als Menschen negiert, sondern nur als Objekte einer Verwaltung, nur listenmäßig als Ziffern betrachtet“.⁷

Das sichtbare Tragen der (den Namen ersetzenden) Häftlingsnummer auf der (ja ebenfalls uniformen und vereinheitlichten) Kleidung steht aber weiterhin symbolisch für das Machtverhältnis im Gefängnis, das – durch Normierungen und das Prinzip der panoptischen Überwachung – den Häftling „entindividualisiert“⁸, und wird auch im Dritten Reich in den Konzentrationslagern fortgeführt. Der KZ-Insasse Bogorski bemerkt dazu in Bruno Apitz’ Roman *Nackt unter Wölfen* (1958): „Die Faschisten [...] haben uns die Köpfe kahlgeschoren, haben uns das Gesicht genommen und den Namen. Haben uns eine Nummer gegeben, haben uns die Kleider ausgezogen und uns in Streifen gesteckt...“⁹

In den nationalsozialistischen Lagern wurde die Gefangenennummer auf der Kleidung um zusätzliche Symbole ergänzt, der rassistischen Ideologie des NS-Systems entsprechend und als Aus- und Abgrenzung gegenüber Zivilisten und anderen Gefangenen, sowie als Kennzeichnung zur Einordnung für das Wachpersonal. Solche „äußere[n] Bezeichnungen“¹⁰, bestehend aus der Häftlingsnummer und einem „farbigen Dreieckswinkel an der linken Brustseite sowie am rechten Hosenbein“¹¹ waren unter anderem für Juden, Homosexuelle, „Asoziale“,

4 Victor Hugo. *Les Misérables. Tome I*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1963. S. 109. Vgl. auch ebd., S. 434, S. 451, S. 513.

5 Herta Müller. *Atemschaukel*. München: Hanser, 2009. S. 46.

6 Ebd., S. 29.

7 Victor Klemperer. *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Reclam, 2015. S. 170.

8 Foucault. *Überwachen und Strafen* (wie Anm. 3). S. 259.

9 Bruno Apitz. *Nackt unter Wölfen*. Berlin: Aufbau, 2012. S. 225.

10 Eugen Kogon. *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. München: Heyne, 2015. S. 71. Kursivierung übernommen.

11 Ebd.

politische Gefangene und Bibelforscher vorgesehen, während Fluchtverdächtigen eine Zielscheibe auf die Kleidung genäht wurde.¹²

Gleichzeitig findet in den Konzentrationslagern eine Rückkehr zur drastischen Prozedur der „Zwangstätowierung“¹³ statt, wodurch das Stigma einer Gefängnishaft bei der Rückkehr in die Gesellschaft¹⁴ nochmals potenziert wird, schließlich bleibt die in die Haut gestochene Nummer lebenslang äußerlich sichtbar. Dies zeigt aber auch die nationalsozialistische Einstellung zum Körper des Gefangenen: Widersprachen Tattoos eigentlich dem völkischen Körperkult¹⁵, fanden sie in diesem Kontext allerdings Anwendung. Da der Körper des Häftlings vom Individuum getrennt und auf die Verrichtung von Arbeiten reduziert wird, lässt sich mit der symbolischen ‚Beschreibung‘ in Form der Lagerstätowierung auch eine besitzdefinierende ‚Annektierung‘ durch die Macht der Sprache konstatieren.

Tatsächlich wurde dafür ein regelrechtes bürokratisches System entwickelt – etwa am Beispiel von Auschwitz¹⁶: Eine gesonderte Nummernfolge war für Juden vorgesehen, die massenweise aus verschiedensten europäischen Ländern in den Lagerkomplex deportiert und individuell mit einer Kennzahl auf dem linken Oberarm tätowiert wurden. Sowjetische Kriegsgefangene wiederum, die in einer separaten Nummernfolge gelistet waren, erhielten diese durch einen mit Nadeln gespickten Metallstempel auf die linke Brust eingeritzt.

Diese drastische Form der Entpersonalisierung nimmt den Häftlingen ihren Namen und damit ihre biographische Identität; die Prozedur erinnert an Brandmarkierungen zur Kennzeichnung von Tieren – „Man hat ihnen ja auch wie Tieren ein Herdenzeichen eingebrannt“¹⁷ – bzw. an die Sklaven- und Straftätowierung der Antike. Gleichzeitig hat die Kennzeichnung selbst als unfreiwillige Markierung natürlich ein deutlich stärkeres materielles Gewicht, als dies bei einer intentionalen Körpermodifikation der Fall wäre, und stellt ein lebenslang sichtbares ‚Mal‘ dar.¹⁸

12 Vgl. ebd. S. 72f.

13 Vgl. Christa Ruhnke. *Die Tätowierung. Eine sozio-kulturelle und medizinische Betrachtung*. Marburg: Görlich & Weiershäuser, 1974. S. 65. – Auch Deserteure der englischen Kolonialarmee (vgl. ebd., S. 65) oder zu lebenslänglicher Zwangsarbeit verurteilte Verbrecher in Frankreich (vgl. Stephan Oettermann. *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Frankfurt a. M.: Syndikat, 1979. S. 108.) wurden im 19. Jahrhundert auf ähnliche Weise auf dem Körper tätowiert.

14 Immer wieder in literarischen Texten thematisiert – in der deutschen Literatur etwa in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder Hans Falladas *Wer einmal aus dem Blechnapf frisst* (1934).

15 Man denke etwa an die propagandistischen Körper-Inszenierungen in Leni Riefenstahls Film *Olympia* (1938).

16 Vgl. Sybille Steinbacher. *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*. München: Beck, 2007. S. 72.

17 Klemperer. *LTI* (wie Anm. 7). S. 139.

18 Vgl. Jonas Nesselhauf. „Auf dem Körper, unter der Haut: Eine kurze Literaturgeschichte der Tätowierung“. In: *Haut und Hülle, Umschlag und Verpackung*.

2. Die Lagertätowierung im Shoah-Diskurs

Das Thema der Lager- und Straftätowierung findet sich interessanterweise bereits in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1914/19) vorweggenommen¹⁹, die den Aspekt der Macht über das Individuum wie auch der Verletzung des Körpers durch eingestochene Schriftzeichen verhandelt.²⁰ Gleichzeitig deutet sich auch hier bereits ein Element an, das für die literarische Bearbeitung der nationalsozialistischen Lagertätowierung ebenfalls eine Rolle spielen wird – die wie ein Stempel in die Haut gebrannte Nummernfolge hebt die intentionale Verbindung zwischen Träger und Tattoo endgültig auf und unterstreicht das klare Machtverhältnis im Konzentrationslager: „Wir sind die Sklaven der Sklaven, denen jedermann befehlen kann; unser Name ist die Nummer, die wir auf den Arm tätowiert und auf die Brust genäht haben.“²¹

Gerade im literarischen Werk des Auschwitz-Überlebenden Primo Levi findet sich diese drastische wie bildhafte Kennzeichnung von Lagerinsassen geradezu leitmotivisch verarbeitet, beginnend mit seinem Roman *Se questo è un uomo* (1947). In der Literatur wie im Leben des Autors stellen die sechs eingetätowierten Zahlen ein umfassendes Symbol dar, das lebenslang die quälenden Erinnerungen an den traumatischen Lageralltag und die Zwangsarbeit in den Buna-Werken vereint: „‚Häftling‘: Ich lernte, dass ich ein ‚Häftling‘ bin. Mein Name ist 174 517; wir wurden getauft, und unser Leben lang werden wir das tätowierte Mal auf dem linken Arm tragen.“²² Dieses gewaltsam zugefügte Mal – „il marchio“²³ – ist stark religiös aufgeladen und erinnert etymologisch an die biblische Stigmatisierung Kains, mit dem Gott im Alten Testament den Brudermörder markiert haben soll.²⁴ Doch hier ist die drastische Verletzung des Körpers weder auf eine göttliche Instanz noch ein Kapitalverbrechen zurückzuführen – vielmehr degradiert sie den Insassen zu einer sechsstelligen Nummer im Lageralltag²⁵ und ist damit nicht nur bürokratisches Mittel, sondern Kalkül: Mit dem ‚Eintritt‘ ins Lager gibt der Häftling seine Individualität und seine bisherige Lebensgeschichte auf und wird für den Rest seines Lebens an das Martyrium erinnert, während die Lagertätowierung inzwischen gleichzeitig ein ebenso untrüglicher Beweis dafür ist, den Massenmord an europäischen Juden überlebt zu haben.

Techniken des Umschließens und Verkleidens. Hg. Ute Seiderer und Michael Fisch. Berlin: Rotbuch, 2014. S. 289-303, hier S. 296.

19 Vgl. Ulrike Landfester. *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur.* Berlin: Matthes & Seitz, 2012. S. 293ff.

20 Vgl. Ruth Klüger. *[U]nterwegs verloren. Erinnerungen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010. S. 28.

21 Ebd. S. 70.

22 Primo Levi. *Ist das ein Mensch?* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2013. S. 25. – Das Wort ‚Häftling‘ ist auch im italienischen Original deutsch.

23 Primo Levi. *Se questo è un uomo.* Turin: Einaudi, 2012. S. 37.

24 Vgl. Nesselhauf. „Auf dem Körper, unter der Haut“ (wie Anm. 18). S. 296f.

25 Vgl. etwa Levi. *Ist das ein Mensch?* (wie Anm. 19). S. 45, S. 50, S. 132.

So zeigt sich, dass die eingestochene KZ-Nummer aus verschiedenen Gründen ein besonders spannendes (allerdings auch überraschend wenig berücksichtigtes) Thema des Shoah-Diskurses ist, schließlich vereinen sich in der Kennzeichnung verschiedene Paradoxe: Die unfreiwillige Markierung ersetzt die Identität des Häftlings durch eine Zahlenfolge, schafft aber gleichzeitig (ambivalenterweise) dennoch ein gewisses Maß an Individualität durch die einmalig vergebene Nummer in Form einer auf der Haut zurückbleibenden lebenslangen Prägung. Dieses Spannungsverhältnis der Lagertätowierung soll im Folgenden auf drei Ebenen herausgestellt werden:

(1) Die Lagertätowierung als bildhafte Markierung und symbolische Verbindung zwischen Tätern und Opfern; der Fokus liegt dabei auf Texten, die im Lageralltag eines nationalsozialistischen KZs selbst angesiedelt sind.

(2) Die Lagertätowierung als Zeichen der und Motor für Erinnerung, die im Text zumeist eine Verbindung zwischen den Generationen (überlebenden Opfern und nachfolgenden Generationen) eröffnet.

(3) Die (symbolische, materielle etc.) Funktion der Lagertätowierung im und für den Text.

2.1 Eine bildhafte Markierung

Zwar ersetzt die Lagernummer auf Kleidung und Haut die Individualität durch Uniformität, doch heben auffällig viele literarische Texte ein geradezu paradoxes Spannungsverhältnis hervor – denn einerseits entfernt die Lagertätowierung gerade die biographische Würde des Einzelnen, ambivalenterweise schafft sie aber dennoch wieder Individualität, da (die jeweilige Handarbeit des Einstechens ausgeklammert) den Nummern ja doch eine Bedeutung innewohnt und so eine neue Hierarchie entsteht.

So beispielsweise in Imre Kertész' Roman *Sorstalanság* (1975): Wird die Lagertätowierung zunächst von anderen Gefangenen sarkastisch als „*himmlische Telefonnummer*“²⁶ bezeichnet, zeigt sich doch gleichzeitig – der erst kürzlich in Auschwitz angekommene autodiegetische Erzähler selbst hat noch keine solche Tätowierung – eine gewisse Rangfolge zwischen den Lagerinsassen und führt zu einer paradox anmutenden „Hierarchie der Nummern“²⁷ als Versuch, den bloßen Zahlen einen ‚Wert‘ und damit doch eine Individualität beizumessen.

Insgesamt jedoch sind mehrere Blickwinkel denkbar und auch in den unterschiedlichen fiktionalen Bearbeitungen der Shoah der vergangenen Jahrzehnte zu finden: Einerseits natürlich die persönliche Perspektive, untrennbar

26 Imre Kertész. *Roman eines Schicksallosen*. Reinbek: Rowohlt, 2012. S. 121. Kursivierung übernommen. – Interessanterweise findet sich diese euphemistische Umschreibung der Lagernummer auch in Martin Amis' Roman *The Zone of Interest* (2014), der an späterer Stelle noch eine Rolle spielen wird (vgl. Martin Amis. *The Zone of Interest*. London: Vintage, 2015. S. 127).

27 Ruth Klüger. *[W]eiter leben. Eine Jugend*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2015. S. 114.

verbunden mit der individuellen Lebensgeschichte des Protagonisten, die Erlebnisse und Erinnerungen an die Zeit im nationalsozialistischen Konzentrationslager umfasst; andererseits gibt es einen sachlich-historischen Blick, der die Einzelschicksale chronistisch fasst und dazu eben nüchtern auf die eintätowierten Zahlen zurückgreift; ebenso denkbar ist die Perspektive anderer europäischer Juden, die von latenten Schuldgefühlen geplagt werden, etwa wenn „*his skin intact and virgin of tattoo*“²⁸ ist. Und nicht zuletzt ist auch eine Verbindung zwischen ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ möglich, die nun an einigen ausgewählten Beispielen untersucht werden soll. Denn die Lagertätowierung schafft natürlich durch den Akt des unfreiwilligen Einstechens ein lebenslanges Verhältnis zwischen Gefangenem und Peiniger, schließlich symbolisiert die eingebrannte Nummer auf der Oberseite des Unterarms die gnadenlose und unumkehrbare Machtsituation in den Konzentrationslagern.

Doch auch die SS-Soldaten der Wehrmacht wurden ähnlich markiert – hierbei ging es allerdings nicht um eine entindividualisierende Kennziffer (dies geschah im Prinzip ja bereits durch das hierarchische System des Militärs), sondern um die Blutgruppe, die den Soldaten auf die Innenseite des linken Oberarms eingestochen wurde, um im Falle einer Verwundung eine schnelle Versorgung zu gewährleisten, schließlich aber auch ein kollektives und kameradschaftliches Gefühl (ähnlich einer „Blutsbrüderschaft“²⁹) zu generieren. Vor allem aber stellt diese Markierung, wie Uwe Timm in seinem Roman *Am Beispiel meines Bruders* (2003) pointiert ausführt, eine „reziproke Handlung“ zur Lagertätowierung dar – „Opfer und Täter waren gleichermaßen durch Nummern gekennzeichnet.“³⁰

Diese Perspektive ist verstärkt erst in den vergangenen Jahren aufgegriffen und zunehmend literarisch verarbeitet worden, etwa wenn Günter Grass sein Gedicht „Helden von heute“³¹ beginnt: „Als alles in Scherben fiel, / hat man uns Jungs, dem letzten Aufgebot, / nicht mehr die Kennzahl der Blutgruppe / in des Armes Innenhaut tätowiert.“³² In Ralf Rothmanns vom Feuilleton hochgelobten Roman *Im Frühling sterben* (2015), der die tragische Kriegszeit der beiden Jugendfreunde Walter Urban und Friedrich Caroli in den letzten Kriegsmonaten zu rekonstruieren sucht, ist es ein Untersturmführer, der die jungen Männer auffordert: „Macht die Innenseite des linken Oberarms frei und freut euch auf einen delikaten Schmerz.“³³ Dieses (geradezu petrarkische³⁴) Oxy-

28 Louis Begley. *Wartime Lies*. New York: Ballantine, 2004. S. 3. Kursivierung übernommen. – Hier steht die Metapher der ‚heilen‘, ‚reinen‘ und ‚unberührten‘ Haut gleichzeitig für die ‚Unschuld‘ des traumatischen Erlebnisses der Konzentrationslager.

29 Uwe Timm. *Am Beispiel meines Bruders*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2013. S. 61.

30 Ebd.

31 Aus seiner Gedichtsammlung *Dummer August* (2007).

32 Günter Grass. „Helden von heute“. *Sämtliche Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007. S. 416.

33 Ralf Rothmann. *Im Frühling sterben*. Berlin: Suhrkamp, 2015. S. 49.

34 Vgl. etwa den berühmten Beginn „Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci“ des Sonett CCV in Petrarca's *Canzoniere* (vgl. Francesco Petrarca. *Canzoniere. 50 Gedichte mit Kommentar*. Stuttgart: Reclam, 2006. S. 130f.).

moron des ‚süßen Schmerzes‘ impliziert einen vermeintlich heroischen Akt, rückt das Tätowieren in die Nähe eines Initiationsritus und misst ihm gleichzeitig einen privilegierten Status bei; doch gerade diese Treue und Gehorsam fordernde nationalsozialistische Ideologie wird im weiteren Verlauf des Romans Caroli zum Verhängnis werden, der sich kurz vor Kriegsende dem System der Wehrmacht entziehen will.

So wurden auch die ‚Täter‘ im Prinzip unfreiwillig und ebenso ungefragt ‚gebrandmarkt‘ – „Dasselbe Verfahren für Ehre und Schande.“³⁵ –, was zwar den Stellenwert des soldatischen Körpers, der zwar ebenfalls vom NS-Unrechtssystem (beim Eintritt in den Kriegsdienst) einseitig vereinnahmt wurde, spiegelt, andererseits natürlich nur schwer mit der Situation der Juden in den Vernichtungslagern zu vergleichen ist.

Interessant ist, dass der tätowierende Vorgesetzte im Falle von Friedrich Caroli („A positiv“) zynisch (oder vorausschauend) bemerkt: „Es kann übrigens sein, dass ihr das Zeichen mal loswerden müsst. [...] Geschichte ist launisch. In dem Fall rate ich euch, eine Zigarette darauf auszudrücken.“³⁶ Und tatsächlich scheint die tätowierte Blutgruppe nicht wenige SS-Soldaten nach 1945 in Schwierigkeiten gebracht zu haben, schließlich ist diese Markierung gleichzeitig ein nicht zu leugnendes Zeugnis ihrer (formalen) Zugehörigkeit zur Wehrmacht und damit einer aktiven Mittäterschaft.³⁷ Der deutsche Schriftsteller Edgar Hilsenrath, selbst Überlebender der Shoah, hat zu diesem Thema eine bitterböse Groteske geschrieben: Der Roman *Der Nazi & der Friseur*, der zunächst keinen deutschen Verleger fand und erst 1971 in den USA erscheinen konnte, erzählt die Geschichte des KZ-Aufsehers Max Schulz, der vom Täter zum Opfer wird – und das nicht zuletzt auch durch eine (vermeintlich) identitätsstiftende Lagertätowierung. Denn über Kontakte zu ehemaligen Nationalsozialisten im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland trifft Schulz einen Arzt, der ihm nicht nur die SS-Tätowierung durch eine Lagertätowierung („A-12314“³⁸) tauscht, sondern ihn auch noch beschneidet³⁹ – aus dem KZ-Wachmann wird ein (vermeintlicher) Jude: „[...] ich, Itzig Finkelstein, stand jenseits jeden Verdachts. Keiner würde mich für einen Massenmörder halten. Als Massenmörder kam ich nicht in Frage.“⁴⁰

35 Klüger. *[W]eiter leben* (wie Anm. 27). S. 116.

36 Rothmann. *Im Frühling sterben* (wie Anm. 33). S. 50.

37 Vgl. etwa die Figur des Gottfried Hübschle in Martin Walsers Roman *Ein springender Brunnen* (1998), dem ausgerechnet ein Durchschuss die SS-Tätowierung am linken Oberarm „zerfetzt“ hat (Martin Walser. *Ein springender Brunnen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 521); der Protagonist des Romans, Johann, rät ihm, sich die Blutgruppe nun nicht noch einmal einstechen zu lassen – schließlich hatte er ohnehin „immer eine Art Mitleid empfunden mit jedem, der so gebrandmarkt war. Zur SS zu gehören war schon schlimm genug.“ (ebd. S. 522)

38 Edgar Hilsenrath. *Der Nazi & der Friseur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014. S. 190.

39 Vgl. ebd., S. 191f.

40 Ebd. S. 199.

Solche literarischen Täterperspektiven werden natürlich stets von der Kritik heiß diskutiert, und – auch wenn es völlig unumstritten ist, dass weiterhin über die Shoah geschrieben werden darf und sogar muss, unabhängig vom Hintergrund des Autors – gerade für ‚nachgeborene‘ Schriftsteller ist eine solche fiktionale Annäherung stets eine Gradwanderung, die sie schnell moralischen Kontroversen aussetzt, wie die Beispiele von Martin Amis und Jonathan Littell zeigen.⁴¹

Martin Amis Roman *The Zone of Interest* (2014) ist in einem „Kat Zet“⁴² angesiedelt und bringt multiperspektiv verschiedene Blickwinkel zusammen – so kommen neben dem jungen SS-Offizier Thomsen auch der Lagerkommandant Doll und der Häftling Szmul zu Wort. Dadurch entsteht ein panoramatischer Blick auf den KZ-Alltag, bei dem die größte Gruppe des Lagers, die Insassen, innerhalb des Romans allerdings nur die zumeist namenlosen Hintergrundstatisten bilden.⁴³ Zwar werden die unmenschlichen Prozeduren bei der Ankunft oder die körperliche Ausbeutung als Zwangsarbeiter somit lediglich aus den drei Perspektiven verhandelt, von denen zwei eine ‚Täter‘-Sicht darstellen, doch auch hier finden sich immer wieder Verweise auf die Lagertätowierung.

Auffällig ist dabei, wie stark der Roman mit der Lagertätowierung verbundene Motive aus der Literaturgeschichte der Shoah aufgreift und sich damit beispielsweise an Levi oder Kertesz anlehnt, etwa wenn die Nummern den ‚Status‘⁴⁴ unter den Insassen spiegeln, oder die eingebrannte Zahl scherzhaft als Telefonnummer bezeichnet wird.⁴⁵ Umso interessanter ist einer der letzten Sätze von Thomsen zu Hannah – im „Kat Zet“ die Frau des Kommandanten, später im (nur vermeintlich entnazifizierten) Nachkriegsdeutschland und unter ihrem Mädchennamen in der alliierten Verwaltung tätig–: „Does it hurt and hurt and hurt? Is there a tattoo on your soul?“⁴⁶ Diese mehrdeutige und hochsymbolische Frage stellt interessanterweise eine Verbindung zwischen der Lagertätowierung und dem Gefühl von Schuld her – zwei das Kriegende überdauernde Folgen des Konzentrationslagers – und eröffnet erneut eine Beziehung zwischen nationalsozialistischem (Mit-)Täter und jüdischem Opfer.

Jonathan Littells gründlichst recherchierter ‚Tatsachenroman‘ *Les bienveillantes* (2006) offenbart ähnliche Abgründe des Lageralltags wie in Amis’ „Kat Zet“ und bringt verschiedene fiktionale Biografien und Lebensschicksale

41 Dieser Konflikt wird bei Littell bereits zu Beginn des Romans metareflexiv gelöst: „Mais pourquoi un SS-Obersturmbannführer n’aurait-il pas pu avoir une vie intéressante, des désirs, des passions comme n’importe quel homme?“ (Jonathan Littell. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006. S. 41.) – Diese Texte sind keineswegs die ersten Fiktionalisierungen der Shoah aus ‚Tätersicht‘, vgl. dazu etwa auch Robert Merles Roman *La mort est mon métier* (1952).

42 Amis. *The Zone of Interest* (wie Anm. 26). S. 1.

43 Das nachgesetzte „Aftermath“-Kapitel eröffnet mit dem Blick auf Esther, Gerda und schließlich die Ehefrau des Kommandanten, Hannah Doll, erstmals dezidiert auch weibliche Perspektiven.

44 Vgl. etwa ebd. S. 119.

45 Vgl. ebd. S. 127.

46 Ebd. S. 299. Kursivierung übernommen.

zusammen, darunter auch die Ehefrau des Lagerkommandanten, Ilse Koch – „une détraquée sexuelle qui faisait tuer des détenus tatoués pour prélever leur peau; tannées, elles lui servaient à faire des abat-jour ou d'autres objets du genre“⁴⁷. Ähnliche Berichte über zu Lampenschirmen oder Handtaschen verarbeitete gegerbte Haut wurden – sicherlich auch durch die grotesk anmutende Absurdität solcher Fälle – zu einem ‚modernen Mythos‘, wobei das tatsächliche Ausmaß kaum noch rekonstruierbar ist.⁴⁸ Während der alliierten Prozesse gegen die Hauptkriegsverbrecher in Nürnberg gab Franz Blaha, der Insasse des Lagers in Dachau war, im Januar 1946 zu Protokoll:

Es war allgemein üblich, die Häute der Leichen toter Gefangener zu entfernen. [...] Sie wurden chemisch behandelt und in die Sonne gelegt. Nachher wurde sie in verschiedenen Größen zugeschnitten für die Benützung von Sättel, Reithosen, Handschuhe und Damenhandtaschen. Tätowierte Haut wurde besonders von den SS-Männern geschätzt.⁴⁹

2.2 Ein lebenslanges Zeichen

Dem Blick auf literarische Bearbeitungen sollen zunächst einige Beispiele tatsächlicher Überlebender vorangestellt werden. Diese zeigen, dass die unfreiwillige Tätowierung die ehemaligen KZ-Insassen für den Rest ihres Lebens prägt, und selbst wenn die Erinnerungen verblassen sollten, bleibt die tätowierte Nummer stets präsent: „Ich wache noch mit 86 auf und weiß jeden Morgen, woher ich komme“, erzählt der Schneider Martin Greenfield, auf dessen linken Unterarm noch immer die Lagernummer A4406 sichtbar ist.⁵⁰ Ähnlich äußerte sich der polnische Musiker Szymon Laks, der nach Auschwitz-Birkenau deportiert wurde: „Meine Identität, das ist die Nummer 49543, eintätowiert in den Unterarm für das ganze Leben, oder eher: Was davon übrig blieb.“⁵¹ Wie die tätowierte KZ-Nummer die eigene Individualität ersetzt, zeigt sich ebenfalls in der autobiographischen Trilogie (1956-1962) von Elie Wiesel: Im ersten Band, *Un di Velt Hot Geshvign* (1956), erinnert er sich an die Prozedur, als ihm andere Häftlinge, „Nadeln in der Hand, [...] eine Nummer in den Unterarm [ritzten]. Ich bekam die Nummer A-7713 und hatte damit keinen Namen mehr.“⁵²

47 Ebd. S. 854. – Vgl. Landfester. *Stichworte* (wie Anm. 19). S. 352f.

48 Vgl. Kogon. *Der SS-Staat* (wie Anm. 10). S. 181. – Vgl. etwa zum Lager Buchenwald die Akten der Kriegsverbrecherprozesse: *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem internationalen Militärgerichtshof Nürnberg. 14. November 1945 – 1. Oktober 1946. Band 3*. Nürnberg: Internationaler Militärgerichtshof, 1947. S. 574f.

49 *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher* (wie Anm. 48). Band 5. Nürnberg: Internationaler Militärgerichtshof, 1947. S. 196.

50 Interview mit Martin Greenfield: „Ich muss meinen Befreiern etwas zurückgeben“. *Süddeutsche Magazin* 20/2015 vom 15. Mai 2015. S. 30-35, hier S. 32.

51 Szymon Laks. *Musik in Auschwitz*. Düsseldorf: Droste, 1998. S. 25.

52 Elie Wiesel. *Die Nacht. Erinnerung und Zeugnis*. Freiburg: Herder, 2013. S. 66. – Fortan wurden die Gefangenen auch nur noch mit dieser Nummer gerufen (vgl. ebd. S. 78 und S. 85).

Diese regelrechte ‚Unentrinnbarkeit‘ der traumatischen Tätowierung wird auch in den autobiographischen Schriften der Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger gespiegelt – und bezeichnenderweise beginnen ihre Erinnerungen an den Holocaust mit dem paradigmatischen Kapitel „Geschichte einer Nummer“:

Ich trag die Nummer als Andenken an euch, sag ich dann, sagte ich immer. [...] Ich hab sie ein halbes Jahrhundert mitgehabt, angehabt, herumgeschleppt auf meinem linken Arm, und dann ri[ss] mir die Geduld. In einer Laserklinik in Kalifornien [...] hat mir eine junge Dermatologin in dreimaliger Behandlung über Monate hinweg dieses Stück „Mahnmal“ weggebrannt.⁵³

Somit distanziert sich Ruth Klüger in diesen späten Erinnerungen von der „unselige[n] Nummer“⁵⁴, mit der sie sich keineswegs identifiziert habe⁵⁵, deren provokantes Potential sie allerdings durchaus bereits in ihrer Studienzeit erfahren hatte.⁵⁶ Ihr Beispiel zeigt allerdings, dass die Einstellungen zur eigenen Lagertätowierung durchaus ambivalent sein können – und während Ruth Klügers Laserbehandlung eine gleich mehrfache Befreiung darstellt, spielt die KZ-Überlebende Renate Harpprecht im Gegensatz dazu mit dem Gedanken, die inzwischen verblasste Zahl „70159“ durch einen Tätowierer „wieder vervollständigen“⁵⁷ zu lassen.

In literarischen Bearbeitungen führt dieser höchst persönliche Umgang gerade in den vergangenen Jahren zu einem ‚Dialog‘ zwischen den Generationen, zu einer materiellen Verknüpfung zwischen den Opfern und den ‚Nachgeborenen‘. So beispielsweise in Jessica Durlachers Roman *De held* (2010): Hier besteht die Verbindung zwischen den Generationen einerseits durch die Namensgebung der Enkelin, schließlich handelt es sich mit Sara um den Namen, den „die Besatzer jedem jüdischen Frauennamen hinzu[fügten], ein kleines Extra zur Entpersönlichung [...]. Später, im Lager, mussten sie mit einer Nummer auskommen, die ihnen auf den Arm tätowiert wurde, damit sie sie auch ja nicht vergaßen.“⁵⁸ Der an die Enkelgeneration weitergegebene Vorname hatte vor einigen Jahrzehnten noch den Stellenwert einer entindividualisierenden

53 Klüger. *[U]nterwegs verloren* (wie Anm. 20). S. 11f.

54 Ebd. S. 13.

55 Vgl. ebd. S. 12f. – So wird die tatsächliche Lagernummer („A-3537“) nur ein einziges Mal erwähnt (vgl. ebd. S. 12) und sonst stets als „die Nummer“ abstrahiert.

56 Vgl. ebd. S. 16f., S. 20, S. 23 und S. 26. – Ruth Klüger deutete diese sich verändernde Einstellung zu ihrer Lagertätowierung bereits in den früheren Erinnerungen *weiter leben. Eine Jugend* (1992) an, als sie das ambivalente „Symbol der Erniedrigung“ (bzw. für sie: „Symbol der Lebensfähigkeit“) reflektiert: „Man kann ja Verschiedenes wollen zu verschiedenen Zeiten.“ (Klüger. *[W]eiter leben* (wie Anm. 27). S. 237).

57 Renate Harpprecht. „Ein Röhrchen mit Zyankali“. In: „*Mich hat Auschwitz nie verlassen. Überlebende des Konzentrationslagers berichten.*“ Hg. Susanne Beyer und Martin Doerry. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2015. S. 28-45, hier S. 39. – Vgl. als fiktionale Verarbeitung beispielsweise die Episode „Walter & Edith Krieger“ (S6E18) der Fernsehserie *Nip/Tuck* (2003-2010) am Beispiel der titelgebenden Holocaust-Überlebenden.

58 Jessica Durlacher. *Der Sohn*. Zürich: Diogenes, 2012. S. 145.

Lagertätowierung, kann inzwischen aber natürlich auch davon losgelöst gesehen werden⁵⁹, stellt aber ebenso eine fortdauernde Verbindung zur traumatisierten Vorgängergeneration her.

Diese zeitliche Differenz verdeutlicht zwar das Leiden der Vorfahren durch die bildhafte Lagertätowierung, wirkt allerdings gleichzeitig abstrakt – sicherlich nicht zuletzt auch, da Tattoos inzwischen mit einem anderen Kontext und Lebensgefühl verbunden sind, und der qualvolle und unmenschliche Alltag im Gefangenen-, Arbeits-, oder Vernichtungslager für jüngere Generationen kaum nachvollziehbar ist. Dieser Erfahrungsunterschied wird in den literarischen Bearbeitungen oftmals durch eine kindliche Perspektive auf die Lagertätowierung der (Groß-)Eltern verdeutlicht – etwa durch den beobachtenden Blick des Enkels in Danny Wattins Roman *Herr Isakowitz skatt* (2014), wenn „eine der Bekannten meiner Großmutter [sich] vor dem Geschirrspülen die Ärmel hochkrempelte und man ihre Lagertätowierung sah“. ⁶⁰ So ergibt sich durch das eingeschränkte Wissen eine andere Perspektive zwischen den Generationen, zwischen unschuldiger Neugier und kindlichem Voyeurismus schwankend.

Gleichzeitig ist der Nachhall der literarischen Verarbeitung aber längst so stark, dass diese (wiederum im Text) von ‚Nachgeborenen‘ aufgegriffen und auf den Großvater appliziert wird – so verbinden sich in Eduardo Halfons Roman *La pirueta* (2010) beispielsweise der autobiographische und fiktionale Primo Levi (als intertextuelle Referenzgröße) mit der eigenen Familiengeschichte:

Und dann dachte ich an die verblichene grüne Zahl 69752, die in den Unterarm meines Großvaters eintätowiert war und von der er, als ich ein Kind war, immer lächelnd behauptet hatte, das sei seine Telefonnummer, die dort stehe, damit er sie nicht vergesse. Und ich dachte an Rena Kornreich, eine andere polnische Auschwitz-Überlebende, die sich, wie sie selbst erzählt hat, ihre Nummer – 1716 – wegoperieren ließ, das kleine Stückchen Haut, dieses kleine Stück von ihr, aber nicht wegwarf, sondern in einem Glas mit Formaldehyd aufbewahrte. Und an Primo Levi, an die Nummer, die in seinem Unterarm eintätowiert war, 174517, und daran, dass Primo Levi – während mein Großvater seine Nummer möglichst nicht beachtete oder versteckte oder Witze darüber machte, um sie nicht als Teil seiner selbst anzuerkennen, und Rena Kornreich sich ihre Nummer entfernen ließ –, dass Primo Levi verfügt hatte, seine Nummer solle auf seinem Grab angebracht werden. Und dort, auf einem Grabstein des jüdischen Friedhofs von Turin, stehen also heute sein Name und seine Nummer, sein Vor- und Nachname und sein düsterer anderer Name.⁶¹

59 Wenn auch nicht für die Generation der Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager. So hatte Saras Großvater ausgerechnet „die Nummer seines größten Leids und seiner größten Schande, die Nummer, die ihm auf den Arm tätowiert worden war, [...] angeben müssen, damit er für all das entschädigt würde, was die Nazis seiner Familie genommen hatten“ (ebd. S. 184).

60 Danny Wattin. *Der Schatz des Herrn Isakowitz*. Köln: Bastei Lübbe, 2015. S. 117.

61 Eduardo Halfon. *Der polnische Boxer*. München: Hanser, 2014. S. 212f. – Tatsächlich findet sich die Lagernummer auf der schlichten Grabplatte auf dem jüdischen Teil des Cimitero monumentale di Torino zwischen Primo Levis Namen und den Lebensdaten.

2.3 Ein narratives Element

In Bernhard Schlinks Roman *Die Heimkehr* (2006) befindet sich der Protagonist Peter Debauer auf der Suche nach einem für ihn persönlich bedeutsamen Hefroman, gleichzeitig spürt er aber dabei der eigenen Lebens- und Familiengeschichte nach. Während dieser (Homers *Odyssee* auf mehreren Ebenen nachzeichnenden) ‚Irrfahrten‘ kommt er auf die Spur von Walter Scholler, der von einer Zeitzeugin beschrieben wird: „Er war Jude, stammte aus Wien [und] er hatte am Unterarm die Nummer.“⁶²

Dieser schlichte Verweis auf *die Nummer* reicht aus, um die im (vor allem deutschen) kollektiven Gedächtnis verankerte Lagertätowierung zu evozieren, die als bildhaftes Zeichen untrennbar mit dem Schicksal der europäischen Juden verbunden ist – und so krepelt etwa der Holocaust-Überlebende Simon Fishbein in der Episode „The Bit Bucket“ (S5.02) der Anwaltsserie *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) vor Gericht auf die Frage seiner Herkunft lediglich das Hemd hoch und präsentiert dem Richter die eintätowierte Lagernummer aus seiner Haft in Auschwitz. Hier zeigt sich somit die Erinnerungsfunktion der Lagertätowierung, nicht nur für das Individuum, sondern ebenso im kulturellen Gedächtnis: Die eingebannten Nummern stehen *pars pro toto* für die Shoah und das Überleben der systematischen Vernichtung, ohne dass es (aufgrund der materiellen Wirkmächtigkeit) einer weiteren Kontextualisierung bedarf – zumal die traumatischen Erfahrungen ja ohnehin nur schwerlich in Worte zu fassen sind.

Zeigten sich bereits zuvor zwei weitere Funktionen der Lagertätowierung in literarischen Werken – sowohl in der Verbindung zwischen ‚Opfer‘ und ‚Täter‘ wie auch ‚Überlebenden‘ und ‚Nachgeborenen‘ –, sollen zwei Beispiele abschließend das narrative Potential veranschaulichen: Die KZ-Nummer als Textmotor sowie als Erzählprinzip.

In Art Spiegelmans Graphic Novel *Maus. A Survivor's Tale* (1980-1991) fungiert die Lagertätowierung auf dem linken Unterarm des Vaters („175113“) als Textgenerator: Bereits früh wird die Häftlingsnummer angedeutet, als der Vater auf einem Heimtrainer sitzt⁶³ und der Sohn erneut darum bittet, von der Familiengeschichte in Ghetto und Konzentrationslager zu erfahren. Und nun beginnt Wladek Spiegelman tatsächlich (offensichtlich über einen Zeitraum von mehreren Monaten) mit der Erzählung der traumatischen Erlebnisse – in der Graphic Novel in Gestalt von Mäusen und Schweinen. So stellt die Lagertätowierung Motor und Legitimation für den Sohn dar, stellvertretend für seinen Vater zu erzählen und die Geschichte auch gegen dessen Willen niederzuschreiben; im zweiten Band, *A Survivor's Tale II* (1991), schließt sich der Kreis, als der Vater von der Prozedur der Tätowierung erzählt, die Registrierung und Entindividualisierung zugleich ist.⁶⁴

62 Bernhard Schlink. *Die Heimkehr*. Zürich: Diogenes, 2006. S. 218.

63 Vgl. Art Spiegelman. *Maus. A Survivor's Tale*. New York: Pantheon, 1991. S. 12.

64 Vgl. Art Spiegelman. *Maus. A Survivor's Tale II*. New York: Pantheon, 1991. S. 26. – Kurz darauf versucht ein Priester, die Quersumme der Nummer zu ‚deuten‘ (zu ‚lesen‘), um so den Lagerinsassen etwas Hoffnung zukommen zu lassen (vgl. ebd. 28).

Wie stark sich dies auf den einzelnen Häftling auswirkt, hat sich bereits gezeigt und findet sich auch beispielsweise in Imre Kertész Roman *Sorstalanság*: Der ungarische Insasse muss die deutsche Aussprache der Nummer 64921 lernen⁶⁵, die fortan seinen Namen und damit die individualisierende Biographie (Genealogie, Herkunft, Lebensgeschichte) ersetzt.⁶⁶ Dies spitzt sich in Erich Maria Remarques Roman *Der Funke Leben* (1952) nochmals zu, in dem der tatsächliche Name des Häftlings 509 lange Zeit ungenannt bleibt⁶⁷ und quasi als Pseudonym („509 sagte...“, „509 ging...“, „509 sah...“ usw.) verwendet wird. Dies mag auf den ersten Blick zwar auch eine die ‚wirkliche Identität‘ der Figur schützende Funktion einnehmen, steht durch die spätere Auflösung aber vielmehr für die funktionale nationalsozialistische Sprache.⁶⁸ Die Personifizierung durch die Nummer symbolisiert damit das auch von der (allwissenden heterodiegetischen) Erzählinstanz übernommene Denkprinzip im nationalsozialistischen Konzentrationslager, das eine vollständige Unterordnung wie auch die Reduzierung auf eine Zahlenfolge vorsieht.

Dieser zwangsläufig kursorische Versuch einer Typologie wie auch einer Herausstellung narrativer Formen und Funktionen der Lagertätowierung in literarischen Bearbeitungen der Shoah versucht sich an einem überraschend wenig berücksichtigten Thema. Dabei ist dieses Randphänomen des Shoah-Diskurses durch die Drastik und Bildhaftigkeit, die mehrdeutige Erinnerungsfunktion und schließlich die in den Texten eröffneten Verbindungen zwischen Tätern und Opfern wie auch zwischen den Generationen ein spannendes *tertium comparationis*.

Denn schließlich wirkt die Lagertätowierung auch dadurch so drastisch, dass sie nicht nur ein Indiz des überlebten (!) Aufenthalts im nationalsozialistischen Konzentrationslager ist, sondern als Einschreibung eine „fundierende[n] Erinnerung“⁶⁹ der Kontrolle und Macht ist (Foucault). Lässt sich generell konstatieren, dass „Tätowierungen und ihre Träger [...] eine Einheit“⁷⁰ bilden, ist dieses Verhältnis angesichts der nicht intentionalen Markierung deutlich ambivalenter⁷¹: Die Haut wird zum Medium der unfreiwilligen Beschriftung, deren ‚Narbe‘ lebenslang im Körpergedächtnis⁷² sichtbar bleibt.

65 Vgl. Kertész. *Roman eines Schicksallosen* (wie Anm. 26). S. 140.

66 Vgl. ebd. S. 221.

67 Erst zufällig und am Ende des 13. Kapitels fällt der bürgerliche Name Friedrich Koller (vgl. Erich Maria Remarque. *Der Funke Leben*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2012. S. 214).

68 Vgl. erneut den von Victor Klemperer gewählten Titel für sein „Notizbuch“: „Lingua Tertii Imperii“.

69 Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 2007. S. 51f.

70 Matthias Friedrich. *Tätowierungen in Deutschland. Eine kultursoziologische Untersuchung in der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. S. 9.

71 Robert Arp. „I am, therefore I ink. An introduction“. *Tattoos. I Ink, therefore I am*. Hg. Robert Arp. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012. S. xiv-xxvi, hier S. xvii.

72 Vgl. Aleida Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 2006. S. 244ff.

Małgorzata Klentak-Zabłocka

„Lauter Fragen“¹

Karl Dedecius' Kunst der Übersetzung am Beispiel ausgewählter Gedichte von Wisława Szymborska

In der ersten umfangreichen Wisława Szymborska gewidmeten Biographie², die 2012, kurz nach dem Tode der Dichterin (am 1.2.2012) erschien, findet sich auch ein Kapitel, das sich mit den Übersetzungen ihrer Gedichte in andere Sprachen beschäftigt. Dabei ist es kein Zufall, dass dieses Kapitel mit einem Bild illustriert wird, das die Dichterin in einem Gespräch mit ihrem deutschen Übersetzer Karl Dedecius zeigt. Beides, das Foto wie der in leichtem Ton formulierte, aber das Wesentliche auf den Punkt bringende Titel des Kapitels: „O tłumaczach i tłumaczeniach, czyli co wiersz – to problem“ [Von Übersetzern und Übersetzungen, Oder: ein jedes Gedicht – ein Problem], verdient Beachtung: das Bild, weil es die Rolle vor Augen führt, die Karl Dedecius als ein angesehenen Übersetzer und Herausgeber für Szymborskas Rezeption als Autorin außerhalb Polens gespielt hat, und der Titel, da er die Schwierigkeiten betont, vor die Szymborskas Übersetzer immer gestellt werden, wenn sie sich ihrer scheinbar einfachen Texte annehmen.

Der vorliegende Beitrag setzt sich Zweifaches zum Ziel: erstens, Karl Dedecius' Weg zum renommierten Übersetzer der polnischen Lyrik in Deutschland sowie sein Konzept der Übersetzungskunst zu skizzieren, und daran anschließend – an zwei Gedichten von Wisława Szymborska in der Übersetzung von Dedecius (*Das erste Foto* und *Katze in der leeren Wohnung*) – aufzuzeigen, wie

1 Der vorliegende Beitrag entstand noch zu Lebzeiten von Karl Dedecius, der am 26. Februar 2016 verstarb. Das Zitat entstammt dem in Form eines Gedichts verfassten Text von Karl Dedecius, der „anstelle eines Mottos“ in der polnischen Ausgabe seines Buches *Vom Übersetzen* abgedruckt wurde: „Übersetzen. / Über Sätzen sitzen? / Lauter Fragen. / Übersetzen. / Über Sätzen sitzen. / Aufsitzen? Nachsitzen. / Hinter die Sätze sehen. Aufsehen? Nachsehen? / Über die Sätze stehen. Vorstehen? Beistehen? / Unter die Sätze dringen. / Vordringen? Eindringen? / Lauter Fragen.“ Karl Dedecius. *Notatnik tłumacza*. Übersetzt von Jan Prokop, Irena und Egon Naganowski, mit einem Vorwort von Jerzy Kwiatkowski. Warszawa: Czytelnik, 1988. S. 19.

2 Anna Bikont, Joanna Szczesna. *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków: Znak, 2012. Im Jahre 1997 haben die Autorinnen ihre erste und verständlicher Weise nicht komplette Fassung der Biographie von Szymborska (in dem Warschauer Verlag Prószyński i S-ka) unter dem Titel *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej* herausgegeben, welche das Leben der Dichterin bis zur Verleihung des Nobelpreises im Jahre 1996 rekapitulierte. Das Buch erfreute sich solcher Popularität, dass es noch im selben Jahr neu aufgelegt wurde. Die Version jedoch, die erst nach Szymborskas Tod erschien, wurde wesentlich erweitert (sie umfasst ja auch die 15 Jahre nach der Nobelpreisverleihung) und um mehrere bis dahin nicht publizierte Details und Fotos bereichert, sodass sie im Grunde eine separate Veröffentlichung darstellt.

selbst eine große Meisterschaft an bestimmte Grenzen stößt, die dem Übertragen der Lyrik in eine andere Sprache innewohnen.

1. Nach der Stunde Null

Zunächst soll ein Blick auf die Mitte des 20. Jahrhunderts geworfen werden, auf das Frühjahr 1953. Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs ist nicht einmal ein Jahrzehnt vergangen, als sich beim Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main ein etwa 30-jähriger Mann meldet, der neben Deutsch fließend Polnisch spricht, auch Russisch beherrscht, außerdem über einige Erfahrung als Übersetzer aus diesen Sprachen verfügt und als solcher eine Anstellung für slawische Literaturen sucht. Der Verleger Peter Suhrkamp schätzt aber die Chancen gerade dieser Literaturen auf dem deutschen Büchermarkt als äußerst gering ein und formuliert seine Meinung unverblümt: „Nach diesem Krieg wird sich in Deutschland niemand mehr für slawische Literaturen interessieren.“³ Das breite Publikum scheint nicht viel mehr Interesse an der Literatur derjenigen Völker zu haben, die bis vor kurzem noch als Feinde oder gar als „Untermenschen“ galten, als die deutschen Autoren der Nachkriegszeit, die sich unter Schlagworten wie „die Stunde Null“, „Kahlschlag-“ und „Trümmerliteratur“ primär auf sich selbst, das eigene Kriegstrauma konzentrieren. Der vor diesem Hintergrund literarisch etwas seltsam ambitionierte Kandidat muss sich also – zumal er eine Familie zu ernähren hat – zunächst mit einer Stelle bei einer bekannten Versicherungsgesellschaft begnügen. Seiner leidenschaftlichen Beschäftigung mit slawischen Literaturen und Literaten wird er nur in seinen Mußestunden nachgehen können. Der Mann lässt nicht locker, ganz im Gegenteil, er sucht und knüpft Kontakte, durch die er sich mit der polnischen Lyrik der Kriegszeit und der polnischen Dichtung der ersten Nachkriegsjahre vertraut macht. Dreißig Jahre später wird er, sich auf Josif Brodskij berufend, bestätigen, dass die „außergewöhnlichste Lyrik dieses Jahrhunderts“ gerade in „polnischer Sprache geschrieben“ worden sei.⁴ Diese Lyrik stellt für ihn eine Entdeckung dar, mehr noch: eine Art Aufruf und Appell. Das Ergebnis seiner Beschäftigung mit polnischen Autoren lässt nicht lange auf sich warten: Zwei Gedichtbände in seiner Übersetzung erscheinen schon 1959. Sie tragen die Titel *Leuchtende Gräber* und *Lektion der Stille*. Der erste Band bietet eine Sammlung von Texten einiger im Krieg gefallener junger polnischer Dichter, darunter solcher großer Talente wie Krzysztof Kamil Baczyński (1921-1944) und Tadeusz Gajcy (1922-1944).⁵

3 Karl Dedecius. *Ein Europäer aus Lodz. Erinnerungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. S. 199.

4 Karl Dedecius. Nachwort zu: Wisława Szymborska. *Hundert Gedichte – Hundert Freuden / Sto wierszy – Sto pociech*. Ausgewählt, übertragen und mit einem Nachwort von Karl Dedecius. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. S. 331.

5 Die beiden Dichter gelten als Symbolfiguren; sie waren junge Patrioten und Helden des Warschauer Aufstandes von 1944, deren Gedichte nach ihrem Tod und nach dem Krieg große Popularität, gerade unter jungen Menschen, gewannen. Ihr Schaffen umfasst kaum ein Jahrzehnt und fällt fast gänzlich in die Kriegszeit, doch die beiden Autoren waren weniger daran interessiert, die brutale Kriegsrealität wiederzugeben,

Der zweite Band präsentiert polnische Autoren, die sich entweder bereits vor dem Krieg einen Namen gemacht haben⁶ oder erst in den darauf folgenden Jahren zu Berühmtheiten werden sollten.⁷ Was dabei auffällt, ist vor allem die Mannigfaltigkeit der Stimmen und Ausdrucksmittel aus dem Nachbarland, die der Übersetzer und Herausgeber Karl Dedecius zum 20. Jahrestag des Kriegsausbruchs dem deutschen Lesepublikum zu vermitteln sucht. Da die beiden Veröffentlichungen auf beachtliche Resonanz stoßen, womit das sechs Jahre zuvor gefällte Urteil des erfahrenen Verlegers widerlegt wird, kann sich Karl Dedecius in seinem Vorhaben bestätigt fühlen; und so beginnt sein langer, mit unermüdlicher Arbeit erfüllter Weg als Übersetzer polnischer Literatur, vornehmlich lyrischer Texte. Verblüffend ist dabei besonders, wie viel Gespür für künstlerische Qualität dazu gehören musste, unter Dutzenden von Schreibenden gerade die interessantesten Dichterpersönlichkeiten zu erkennen. Vor allem aber bedurfte es viel Ausdauer und Beharrlichkeit, Kontakte nach Polen und zu einigen im Exil lebenden Autoren (wie Czesław Miłosz) anzuknüpfen und aufrechtzuerhalten, die es Dedecius ermöglichten, seine Wahl zu treffen oder sich sachkundig von anderen beraten zu lassen.⁸ Mitunter muss das recht prekär gewesen sein, Dichter um die Einschätzung der Texte anderer Dichtern zu bitten; doch Dedecius scheute sich offensichtlich nicht, dies zu tun, und so bescheiden er auch seine Bitten formulierte, so weit-sichtig war sein Vorhaben, zum deutsch-polnischen Dialog und zur Verständigung zwischen den beiden Völkern beizutragen.⁹

als sich mit philosophischen Fragen des menschlichen Daseins zu beschäftigen. Baczyński stand hier eher in der Tradition der polnischen Romantik, Gajcys Lyrik zeichnete sich zwar durch Katastrophismus aus, aber auch durch einen außerordentlich kontrollierten Sprachgebrauch, der aus der Umgangssprache schöpfend, eine kühne Metaphorik entwickelte.

- 6 Wie der spätere Nobelpreisträger Czesław Miłosz (1911-2004), der bereits vor dem Kriege als führender Autor seiner Generation galt, Konstanty Ildefons Gałczyński (1905-1953) – Meister eines absurden Humors – oder Julian Tuwim (1894-1953) – bekannt ebenfalls für einen feinsinnigen Humor, aber auch für eine herausragende, sich u. a. in der Kinderlyrik offenbarende Sprachgewandtheit, die jene zum Kanon der polnischen Kinderliteratur gemacht hat.
- 7 Hierzu gehören Zbigniew Herbert (1924-1998), Dichter, Essayist, Dramatiker, Autor des berühmten Zyklus über den „Herrn Cogito“, Julian Przyboś (1901-1970), Lyriker und Avangardist auch schon in der Vorkriegszeit, Tadeusz Różewicz (1921-2014), ein Lyriker, Dramatiker, Erzähler und Drehbuchautor, mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und immer wieder im Kreis der potentiellen Nobelpreisträger genannt, schließlich die Nobelpreisträgerin Wisława Szymborska (1923-2012).
- 8 Gerade Czesław Miłosz, mit dem Dedecius dank der Vermittlung von Zbigniew Herbert bereits Ende der 1950er Jahre einen Briefwechsel führte, machte den jungen Übersetzer auf wichtige polnische Autoren aufmerksam, vgl. *Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe 1958-2000*. Hg. Przemysław Chojnowski. Übersetzung der Briefe von Lothar Quinkenstein. Łódź: Śródmiejskie Forum Kultury – Dom Literatury, 2011. S. 10f.
- 9 Vgl. Andreas Lawaty. *Karl Dedecius, Literatura w listach. Z okazji dziewięćdziesiątych urodzin 20 maja 2011r.* In: Ders.: *Intelektualne wizje i rewizje w dziejach stosunków polsko-niemieckich XVIII-XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2015. S. 547-568, übers. von Jacek Dąbrowski, hier S. 549.

2. In der Mitte des Lebens

Nach dem ende der welt
 nach dem tode
 fand ich mich in der mitte des lebens
 (Tadeusz Różewicz, *In der Mitte des Lebens*, dt. von Karl Dedecius)

An diesem Punkt angelangt, und bevor auf Dedecius' eigentliche Leistung sowie sein Konzept der Kunst der Übersetzung eingegangen wird, ist es ratsam, die Vorgeschichte zu beleuchten, welche den fast merkwürdigen Eigensinn von Karl Dedecius begreiflich macht, sich gerade mit polnischer Dichtung zu befassen. Welche Umstände den Mann mit dem gleichsam antik klingenden Familiennamen auf diese Laufbahn gebracht haben, wird in seiner 2006 erschienenen Autobiographie erörtert, in deren Titel, *Europäer aus Lodz*, schon einiges anklingt. Lodz – heute Łódź und mit seinen über 700 000 Einwohnern die drittgrößte Stadt Polens – liegt etwa 120 Kilometer südwestlich von Polens Hauptstadt Warschau. Lodz hatte sich bereits im 19. Jahrhundert zu einem wichtigen Zentrum der Textilindustrie entwickelt, so dass es als Manchester Polens galt. Dorthin zogen Ansiedler aus verschiedenen Regionen – unter anderem aus Böhmen, wie die Vorfahren Karl Dedecius' väterlicherseits, die vor der Gegenreformation zunächst nach Schlesien geflohen waren; aus Schwaben wiederum kamen die Angehörigen der Familien Lusch und Reich, denen Dedecius' Mutter entstammte. Karl Dedecius wurde 1921 in Lodz als Sohn deutschsprachiger Eltern geboren, die ihn in der überwiegend polnischen Umgebung auf ein polnisches humanistisches Gymnasium schickten und somit auch für seine polnische Sozialisation sorgten. Dedecius sei – wie er viele Jahre später in einem Interview¹⁰ verriet – an bestimmte Erfordernisse, die man als Übersetzer benötigt, ganz mühelos gelangt: Sie seien ihm gleichsam „in die Wiege gelegt“ worden – ein biographisch fundierter Vorteil, den gerade Literaturübersetzer zu schätzen wissen und häufig als Ursprung ihrer späteren Tätigkeit deuten. Mehrsprachigkeit war in diesem Milieu sowieso eine Selbstverständlichkeit, so unterrichteten z. B. an dem Gymnasium auch einige deutsche Lehrer in polnischer Sprache. Es war aber nicht nur die Bilingualität allein, die den Jungen besonders sensibilisierte, sondern auch ein intensiver Umgang mit der polnischen Literatur in seinem Freundeskreis, besonders mit der polnischen Romantik, etwa mit Werken von Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki. Darüber hinaus schuf der private Musikunterricht eine gute Grundlage für sein späteres Metier, da der siebenjährige Karl begann, Geige zu spielen. „Die erste Entdeckung meiner Kindheit“, schreibt Dedecius fast 80 Jahre später, die Kindheitserlebnisse freilich etwas stilisierend,

10 „Übersetzung tut Not“ – einlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels für die Deutsche Welle aufgenommenes Gespräch; <http://www.dw.com/de/interview-mit-karl-dedecius/a-2341520>, abgerufen am 17.8.2015.

waren die Töne, die Laute, die Musik, die meine Natur formten. Diese Präferenz blieb. Daraus ergab sich später der intime Umgang mit Musikinstrumenten, mit der Stimme, den Sätzen. Auch in diesen dominierte das musikalische Element, das Lyrische. Das Hineinhören in den Klang des Satzes. Aufmerken auf seine Intonation, auf den Wechsel der Tempi, das Spiel mit den Pausen.¹¹

Dem Leben in dieser kulturell vielfältigen und mehrsprachigen Umwelt, zu der in Lodz am Anfang der 1930er Jahre neben Polen auch ein Drittel Juden gehörte, bereitete der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ein jähes Ende. Im Mai 1939 bestand Karl Dedecius das Abitur und war entschlossen, ab Herbst Theaterwissenschaft am Staatlichen Institut für Theaterkunst in Warschau zu studieren. Der Krieg durchkreuzte diese und viele andere Pläne. Lodz wurde in den ersten Septembertagen 1939 von der deutschen Wehrmacht besetzt und wenige Wochen später dem Deutschen Reich einverleibt. Der bald unter die „Rasse alpin“ eingestufte Abiturient Dedecius – „Sind Sie überhaupt Deutscher?“, fragte man ihn bei der obligatorischen Musterung – hatte zwischen Arbeitsdienst und einer Ausbildung für den Verwaltungsdienst die Wahl und betrieb abwechselnd beides, bis er im Januar 1942 zur Wehrmacht einberufen und – kaum 21-jährig – an die Ostfront geschickt wurde. „Viel ist nicht geblieben“, berichtet er später in seiner Autobiographie über diese Zeit und über die Schlacht von Stalingrad:

Nur kleine Bildfragmente. Wahrscheinlich ist es die Barmherzigkeit des Gedächtnisses, die entsetzlichen Bilder aus dem Kopf zu verbannen. Anders könnte man nicht weiterleben, man würde unter ihrer Last zusammenbrechen: täglich Hunderte Leichen ringsherum, einzelne herumliegende blutige Körperteile...¹²

Die letzte Wahrnehmung war der Einschlag einer Granate ganz in der Nähe. Ende Januar. Reste einer Mauer, auch Eisenteile, auch Körperteile flogen in der Luft und fielen wieder auf die Erde. Auch auf mein Gesicht. Daher die vielen Narben, Spuren. Der Kriegsgott wollte, daß Sterbende das Sterben in aller Langsamkeit und Dauer auskosten. Einige blieben am Leben. Ihre Gnadenfrist war noch nicht abgelaufen. Ich gehörte zu ihnen.¹³

Es folgten acht Jahre in russischer Gefangenschaft, über die Dedecius später in dem schon erwähnten Interview (s. Anm. 10) lakonisch meinte, es sei ihm damals das Interesse an seinem „eigenen Innenleben irgendwie abhandengekommen“. Die knappe und doch vielsagende Erklärung lässt erahnen, warum er selbst keine eigenen Gedichte schreiben wollte oder konnte. Er war in dieser Zeit immerhin imstande, seine jugendlichen Vorlieben für das geschriebene Wort als wirksames Heilmittel gegen das Elend und die Verzweiflung im Lagerleben zu verwenden. Mit Hilfe eines kleinen Gedichtbandes, den ihm eine Ärztin

11 Ebd. S. 38.

12 Ebd. S. 127.

13 Ebd. S. 137f.

„während der langen Zeit in der Lazarettbaracke“¹⁴ geschenkt hatte, lernte er Russisch. Mit frühen Gedichten des russischen Romantikers Michail Lermontov lernte Dedecius zunächst die russische Schrift lesen, und schließlich übertrug er noch während der Gefangenschaft einige Gedichte ins Deutsche. Erst 1947, nach fünf Jahren Gefangenschaft, erhielt er durch das Rote Kreuz ein erstes Lebenszeichen von seiner Braut aus Deutschland. Als er 1949 entlassen wurde, machten Krieg und Gefangenschaft insgesamt ein Drittel seines bisherigen Lebens aus, und zwei Drittel entfielen auf die Lodzer Kindheit und Jugend. Die Rückkehr aus der Gefangenschaft bedeutete also die Ankunft in einem fremden Land. Eine Zeitlang versuchte Dedecius in Erfurt und dann in Weimar am dortigen Theater-Institut Fuß zu fassen; doch Ende 1952 verließ er die DDR und gelangte über Westberlin in die Bundesrepublik Deutschland, um nochmals von vorne zu beginnen. Zwar wünschte er sich am meisten eine Arbeit in einem Verlag, als Übersetzer oder Lektor, wurde aber – für 25 Jahre – Angestellter bei einer Versicherung in Frankfurt am Main. Das Übersetzen literarischer Werke betrieb er ausschließlich als Nebenbeschäftigung. Umso erstaunlicher ist, was sich aus dieser ‚Nebenbeschäftigung‘ alles entwickeln sollte. Besonders hervorzuheben sind: die Gründung und jahrelange Leitung des Deutschen Polen-Instituts in Darmstadt – einer Kultur- und Forschungsstätte für die Verbreitung der polnischen Kultur und Literatur in Deutschland, sowie die Veröffentlichung der *Polnischen Bibliothek* in Form einer einzigartigen Buch-Reihe von rund 50 Bänden. Dieses gemeinsame Projekt des Deutschen Polen-Instituts, der Robert Bosch Stiftung und des Suhrkamp Verlags wurde in den frühen 1980er Jahren begonnen und im Jahr 2000 abgeschlossen. In den fünfzig ansprechend gestalteten, in rotes Leinen gebundenen und mit weißen Umschlägen versehenen und dennoch erschwinglichen Bänden wurden dem deutschsprachigen Publikum herausragende Werke der polnischen Literatur vom Mittelalter bis in die Gegenwart präsentiert, zum großen Teil in der Übersetzung von Karl Dedecius.¹⁵

3. Die Kunst der Übersetzung

Die über Jahrzehnte andauernde rege Herausgeber- und Übersetzungstätigkeit hat Karl Dedecius zahlreiche Auszeichnungen und Preise¹⁶ sowie mehrfach die Ehrendoktorwürde verschiedener Universitäten (z. B. von Łódź, Toruń, Wrocław und Frankfurt/Oder) eingebracht; darüber hinaus hat diese Pionierleistung seit langem eine Reihe philologisch-interkulturell orientierter Untersuchungen hervorgerufen. Wie Przemysław Chojnacki in seiner umfangreichen

14 Ebd. S. 145.

15 Die Folgen dieser erstaunlichen Aktivität sind nicht zu überschätzen: Allein die Gesamtauflage der von Dedecius übersetzten und herausgegebenen Bücher überschritt 2 Millionen Exemplare, s. *Moja prywatna Polska* [Mein privates Polen], Gespräch mit Karl Dedecius. In: *Gazeta Wyborcza*. 3.2.2009. S. 14.

16 Zu den prestigeträchtigsten Auszeichnungen gehört gewiss der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, der Dedecius 1990 verliehen wurde.

Studie zur Strategie und Poetik des Übersetzens von Dedecius bemerkt, weisen die meisten Kommentare von Dedecius' Übersetzungen einen gemeinsamen Tenor auf, indem sie „in weitgehender Übereinstimmung mit der von ihm formulierten Übersetzungspoetik, welche die kommunikative und ästhetische Praxis hervorhebt,“¹⁷ stehen. Der Übersetzer ist für Karl Dedecius primär ein (Ver-)Mittler und Brückenbauer¹⁸ zwischen Völkern und ihren Kulturen. Demzufolge hat Dedecius immer auch seine eigene Rolle vordergründig als ein kulturpolitisches Anliegen verstanden, in dessen Dienst er sich konsequent gestellt hatte: Seine Absicht und sein Ziel waren es, Verständigungsbrücken zwischen Polen und Deutschen zu bauen und das Trauma der Vergangenheit in der deutsch-polnischen Nachbarschaft mittels der Literatur zu bewältigen. Nur so lässt sich auch das außerordentlich breite Spektrum der Werke (von ganz verschiedenartigen Autoren und aus verschiedenen Epochen) erklären, die in den Tätigkeits- und Wirkungsbereich dieses einen Menschen gelangten¹⁹, sowie

17 Przemysław Chojnowski. *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank & Timme, 2005. S. 10. Chojnowski zählt in seinem Buch eine Reihe einschlägiger Studien und Artikel auf, von denen einige bereits durch den Titel eine deutlich affirmative Haltung Dedecius gegenüber zum Ausdruck bringen, wie z.B. die Monographie von Krzysztof A. Kuczyński aus dem Jahre 1999 *Czarodziej z Darmstadt. Rzecz o Karlu Dedeciusie* [Der Zauberer aus Darmstadt. Über Karl Dedecius], Łódź: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, oder der ein Jahr später von Krzysztof A. Kuczyński und Irena Bartoszevska herausgegebene Sammelband *Karl Dedecius. Ambasador kultury polskiej w Niemczech* [Karl Dedecius. Botschafter der polnischen Kultur in Deutschland]. Łódź: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, 2000.

18 Vgl. Karl Dedecius. *Die Kunst der Übersetzung*. Slubice: Collegium Polonicum, 1999. S. 7.

19 Jerzy Kwiatkowski betont im Vorwort zur polnischen Ausgabe der Essays von Dedecius das allerdings erstaunliche Phänomen: Durch eine enorme erfinderische Fähigkeit vermöge Dedecius selbst die verschiedensten Werke auch beim Reproduzieren in der Zielsprache vor einer vereinheitlichenden „eigenen“ Prägung zu verschonen und wie ein genialer Schauspieler die unterschiedlichsten ‚Stimmen‘ erfolgreich zu imitieren, vgl. Karl Dedecius. *Notanik tłumacza* (wie Anm. 1). S. 17. Nur selten stößt man indessen auf entgegengesetzte Meinungen: etwa bei Czesław Miłosz, den mit Dedecius eine jahrelange Zusammenarbeit verband (der briefliche Kontakt wurde auf Dedecius' Initiative bereits Ende der 1950er Jahre angeknüpft), und der Dedecius „in hohem Maße“ seine Anwesenheit „in der literarischen Welt Westeuropas“ und somit gewissermaßen auch den Nobelpreis zu verdanken hätte – so Przemysław Chojnowski in ders.: „Czesław Miłosz in seinen Briefen an Karl Dedecius über das Übersetzen (nicht nur) seiner Lyrik“. In: *Czesław Miłosz im Jahrhundert der Extreme*. Hg. Andreas Lawaty, Marek Zybura. Osnabrück: fibre, 2013, zitiert nach: <http://www.planetyryk.de/czeslaw-milosz-gedichte/2011/12/> abgerufen am 27.8.2015. Czesław Miłosz äußerte sich im privaten Gespräch überraschend kritisch zu den Aktivitäten von Dedecius und zweifelte dessen Übersetzungsleistungen an: „Außerdem weiß ich nicht, ob die Qualität seiner Übersetzungen hoch ist. Ich bin davon nicht überzeugt“ (die Aussage stammt aus dem Sommer 2001, vgl. Agnieszka Kosińska. *Miłosz w Krakowie* [Miłosz in Krakau]. Kraków: Znak, 2015. S. 221). Noch im Herbst 2000 las Dedecius während der Frankfurter Buchmesse

die bewundernswerte Effizienz von Karl Dedecius, polnische Autoren auf dem deutschen Büchermarkt bekannt zu machen. Die zwangsläufige Ideologisierung des kulturellen Austausches zwischen Ländern wie Polen und Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg hatte zur Folge, dass auch Fragen der Übersetzungskritik keine rein akademische Angelegenheit sein konnten, sondern ebenfalls kulturpolitische Dimensionen erhielten. Vielerorts wurde zwar von den polnischen Interpreten darauf hingewiesen, dass Dedecius in seiner Praxis als Lyrik-Übersetzer oft über das Original hinausgehe, indem er „stilistische Brüche“ und „semantische Undeutlichkeiten“ glätte²⁰; doch dieses „aus philologischer Sicht kritikwürdige“²¹ Verfahren wurde dann meistens als eine notwendige „Hygienisierung“ (sic!) hingenommen²² – und zwar mit der Begründung, dies sei ein notwendiger Preis für die Aufnahme des jeweiligen Werkes durch den fremdsprachigen Rezipienten – oder es wurde sogar schlicht als Verbesserung des Originals begrüßt.²³

Literarisches Übersetzen und insbesondere die Übersetzung von Lyrik ist an sich ein komplexer Prozess: Denn es gilt, für die unterschiedlichen Elemente der Lyrik, die durch verschiedene ‚Grade der Übersetzbarkeit‘ gekennzeichnet sind²⁴, möglichst treffende Lösungen zu finden, und das kann oft nicht anders

und in Miłosz' Anwesenheit dessen Gedichte in seiner Übersetzung vor – darunter das Gedicht *Ale książki* (*Aber die Bücher*). Ob Miłosz' plötzliches (?) Misstrauen und jenes harte Urteil damit zusammenhängen? Freilich lässt die deutsche Version des Gedichts einiges zu wünschen übrig. Die Lösung für die Schlussverse: „Ale książki będą na półkach, dobrze urodzone / Z ludzi, choć też z jasności, z wysokości“ – „Und die Bücher wird es in den Regalen geben, die wohlgeborenen, / von Menschen aus Helligkeit von den Gipfeln“ kann als misslungen und irreführend bezeichnet werden.

20 So auch Chojnowski. *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens* (wie Anm. 17). S. 278.

21 Ebd.

22 Julian Maliszewski. *Belles infidèles czyli o różnych postawach Karla Dedeciusa wobec tłumaczonego oryginału* (*Rzecz o wierności i niewierności tłumacza*). Dess. *Niemieckojęzyczne przekłady współczesnej liryki polskiej*. Katowice/Warszawa: Śląsk, 2004. S. 45-63, hier S. 47.

23 Dieser Ansicht ist Kwiatkowski, wenn er einige von Dedecius vorgeschlagene Varianten anführt und diese überzeugender als die originalen Stellen bei Pawlikowska-Jasnorzewska, Szymborska, Leśmian oder Tuwim findet. Vgl. Karl Dedecius. *Notatnik tłumacza* (wie Anm. 1). S. 13-16. Vgl. auch Julian Maliszewski. *Belles infidèles* (wie Anm. 22). S. 50-51.

24 Die hoch geschätzte Lyrik-Übersetzerin Eva Hesse nennt nach Ezra Pound drei solche Elemente: „Melopoeia, wodurch das Gedicht Klang schafft jenseits des reinen Wortsinns: Das ist oft unübersetzbar, kann nur durch glückliche Fügung gelingen. Phanopoeia, das ist die bilderschaffende Kraft der Sprache – das, so Pound, könne man überhaupt nicht verderben. Man müsse sich nur an das genaue Bild halten. Das dritte Element ist die Logopoeia, der Tanz des Sinns zwischen den Worten: Wortspiele, die man nachschaffen kann“, zitiert nach: „*Warum kommen Sie von Pound nicht los?*“ Hannes Hintermeier im Gespräch mit Eva Hesse, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-mit-eva-hesse-warum-kommen-sie-nicht-von-pound-los-11842691.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, abgerufen am 21.08.2015.

geschehen als dadurch, dass Poesie mit den Mitteln der Poesie²⁵ ‚über-setzt‘, also gewissermaßen neu-geschaffen wird. Dass der Übersetzer dabei mitunter eine große Freiheit wahrnimmt, bringt etwa das klare Diktum zum Ausdruck, das Ezra Pound seiner deutschen Übersetzerin gegenüber ebenso zugespitzt wie eindeutig formuliert hat: „Don’t translate what I wrote, translate what I meant to write!“²⁶ Nicht die Differenzen zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext allein sind problematisch – es kommt vor allem darauf an, so etwas wie die ‚innere‘ Intention des Textes nicht zu verfehlen und seine Potenz nicht zu beeinträchtigen. Eine grundlegende und unverzichtbare Bedingung dafür ist es, zunächst den Ausgangstext möglichst in seinem ganzen ‚Reichtum‘ zu begreifen.

4. Die Dichterin Wisława Szymborska und ihr deutscher Übersetzer

Der deutsche Historiker und Slawist sowie langjährige Mitarbeiter des Deutschen Polen-Instituts in Darmstadt, Andreas Lawaty, bezeichnet den bereits in den 1950er Jahren zwischen Szymborska und Dedecius angeknüpften Briefwechsel als ein *schließlich* harmonisches Verhältnis, das auf gegenseitiger Achtung beruhte und dennoch lange Zeit zwischen Nähe und Scheu schwankte, und dem es nicht am Sinn für den Scherz mangelte.²⁷ Die Anfänge waren nicht leicht, denn Szymborska war im zwischenmenschlichen Umgang äußerst scheu, sie vermied öffentliche Auftritte, gab kaum Interviews und legte großen Wert auf Schutz ihrer Privatsphäre. Sie äußerte sich – außer durch ihre Texte – nur selten öffentlich und galt als entschiedene Alleingängerin.²⁸ Dem freundschaftlichen Verhältnis, das sich allmählich mit Szymborska und mit ihrem Lebensgefährten, dem Schriftsteller Kornel Filipowicz, entwickelt hat, widmet Dedecius ein ganzes Kapitel in seiner Autobiographie, in dem nicht zuletzt einige amüsante Episoden erzählt werden, die Szymborskas Vorliebe für Situationskomik und tiefgründigen Witz dokumentieren.²⁹

Als die Stockholmer Akademie im Jahre 1996 den Nobelpreis für Literatur an die 73-jährige Dichterin verliehen hatte, wurde die Entscheidung mit dem

25 So Dedecius, zitiert nach: Maliszewski. *Belles infidèles* (wie Anm. 22). S. 46.

26 Eva Hesse. *Vom Zungenreden in der Lyrik. Autobiographisches zur Übersetzerei*. Aachen: Rimbaud, 2003. S. 58.

27 Vgl. Andreas Lawaty. *Karl Dedecius* (wie Anm. 9). S. 558f.

28 Vgl. Joanna Szczęsna, Anna Bikont. *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków: Otwarte, 2012. S. 5-13 und passim. Selbst ihren Verlegern und deren Angeboten gegenüber verhielt sich Szymborska auffallend zurückhaltend, wenn sie – in der Überzeugung, der Markt wäre mit derartigen Produktionen schnell gesättigt – eher kleinere Auflagenhöhen bei ihren eigenen Lyrikbänden bevorzugte. Vgl. ebd. S. 195.

29 Einzelne Kapitel werden auch anderen polnischen Autoren gewidmet, mit denen Dedecius Freundschaft oder zumindest Briefkontakt und persönliche Bekanntschaft schloss: Stanisław Jerzy Lec, Julian Przyboś, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz.

Hinweis auf „eine Poesie, die mit ironischer Präzision den historischen und biologischen Zusammenhang in Fragmenten menschlicher Wirklichkeit hervortreten lässt“³⁰, begründet. Überlegt man, was Szymborskas eigenartigen, unverwechselbaren Stil ausmacht, so gehören Humor und Ironie, gemischt mit intellektueller Eleganz und Gelehrsamkeit, ebenso dazu wie überraschende Wortzusammenstellungen, die das Konventionelle durchbrechen und bloßstellen; hinzu kommen viel Gespür für Sprach- und Denkspiele und die auf Verfremdung basierenden Versuche und Experimente mit Worten, Floskeln – mit der Alltagssprache schlechthin. Groß ist Szymborskas Vorliebe für Paradoxien der Sprache, aber auch für die der alltäglichen Wahrnehmung, der Gewohnheiten und der angeblich unumstößlichen Normen. Kennzeichnend für ihre Texte sind ebenfalls das unermüdliche Fragen und Hinterfragen³¹, das mit scheinbar naiver, kindlicher Beharrlichkeit eines orientierungslosen Subjekts voranschreitet, mit dem Ziel, die tiefsten, schockierendsten Widersprüche dort aufzuzeigen, wo man sie kaum vermutet. Dazu gesellen sich noch die epigrammatische Knappheit des Ausdrucks, die geläufige Redewendungen zu ironisieren vermag, und die mit Schlichtheit und Einfachheit einhergehende Null-Affektiertheit, die mit klaren Formulierungen, Dezenz und Musikalität operiert. Und auch:

Genauigkeit der Beobachtung, Reichtum der Formen und Bilder, Motive, die ebenso überraschend wie unmittelbar einleuchtend sind, vor allem aber eine Ironie, die das Pathos der Form bricht und einen Gegenstand zur Klarheit bringt. Man liest, und plötzlich ist der Augenblick alles.³²

In seinem Nachwort zu einer umfangreichen Ausgabe der von ihm übersetzten Lyriksammlung Szymborskas spricht Dedecius vom „Salz weiblicher Weisheit“, während der polnische Literaturwissenschaftler Michał Głowiński Szymborska bewusst und trotzig als „einen großen *Dichter*“ (Hervorh. M. K.-Z.), vielleicht sogar als „einfach *den* größten“ (Hervorh. M. K.-Z.) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Polen preist. Głowiński wählt die ‚männliche Form‘, da ihr „das Privileg des Allgemeinen zukomme“.³³ Geben wir aber nochmals Karl Dedecius das Wort:

Keines der Gedichte Szymborskas gleicht einem ihrer anderen Gedichte. Jedes ist anders, neu, mit eigener Trauer, eigenem Tiefsinn und eigener Weisheit, die Unausgesprochenes in Bilder, Rhythmen und anmutige Tonfolgen faßt. Wenn

30 <https://www.jpc.de/jpcng/books/detail/-/art/Wislawa-Szymborska-Auf-Wiedersehen-Bis-morgen/hnum/6458245>, abgerufen am 5.6.2015.

31 Gerhard Bauer macht in seiner umfangreichen Monographie zum Schaffen von Szymborska gerade dies zum zentralen Merkmal ihrer Poetik: *Frage-Kunst. Szymborskas Gedichte*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, 2004.

32 Thomas Steinfeld, Frankfurter Allgemeine Zeitung, zitiert nach: http://www.bookcity.pl/A1495339/Auf_Wiedersehen_Bis_morgen/Wislawa_Szymborska, abgerufen am 5.6.2015.

33 Zitiert nach: Dörte Lütvoigt. *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1998.

Szyborska reimt, dann treten ihre Reime frisch, erfinderisch auf, nicht an den Haaren herbeigezogen. Sie klirren nicht wie die arg strapazierten Narrenschellen der schlechten Poesie. Sie kommen überraschend von weit her, wie zufällig, unauffällig, und leuchten doch sofort ein. Szyborska kartographiert die Augenblicke, koloriert sie lyrisch, um kein Pathos aufkommen zu lassen, panzert ihre Gefühle mit Ironie und kommt dabei mit erstaunlich einfachen Mitteln einer sehr kommunikativen Sprache aus. Szyborskas einfache Sprache und kompliziertes Denken führen uns in die hohe Kunst der verdichteten Weltbetrachtung.³⁴

Bei all den Vorzügen ihrer künstlerischen Leistungen blieb Szyborska im Ausland lange Zeit eine unbekannte Autorin, die dazu noch extrem ‚wenig‘ schrieb. Sie könnte offenbar – der autoironischen Definition von Thomas Mann zufolge – zu solchen Geistern gezählt werden, denen „das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten“. Die „Worte schienen“ also auch ihr „durchaus nicht zuzuströmen“.³⁵ Ihr Debüt in einer deutschen Textausgabe kam 1980 zustande mit dem Band *Deshalb leben wir*. In das Programm der *Polnischen Bibliothek* des Deutschen Polen-Instituts in Darmstadt aufgenommen, folgte bald ihr nächster Band: Er erschien 1986 und verkaufte sich in ca. 1000 Exemplaren³⁶, was immerhin – für Lyrik – ein Erfolg war.³⁷ Von den rund ein dutzend Gedichtbänden, die von Wisława Szyborska inzwischen auf Deutsch vorliegen³⁸, sind nur drei nicht Dedecius' Übersetzungen: ein weiterer Beweis für seine beispiellose translatorische Leistungsfähigkeit. In einem Artikel in der *FAZ*, der 1991, kurz nach der Verleihung des Goethe-Preises an Szyborska publiziert wurde, hob Dedecius die Vorzüge der Dichtkunst von Szyborska hervor, betonte deren phänomenale Sachlichkeit, die kontrapunktisch zusammengeführte Einfachheit der Sprache und die Tiefe des Sinns und wiederholte mit Nachdruck, den Namen Wisława Szyborska solle man sich merken, denn dieser Name gehöre durchaus mit Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert und Tadeusz Różewicz in eine

34 Dedecius, Nachwort zu: Szyborska. *Hundert Gedichte* (wie Anm. 4). S. 331 u. 333.

35 Aus der (selbst)ironischen Charakteristik der Figur eines Schriftstellers in *Tristan*. Thomas Mann. *Tristan*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1991, S. 71.

36 Laut der Aussage von Karl Dedecius in einem Interview für den Polnischen Rundfunk; vgl. <http://www.polskieradio.pl/24,Kultura/1740,Wislawa-Szyborska>, abgerufen am 6.6.2015.

37 Ein relativer Erfolg natürlich, denn in Polen erreichten ihre Lyrikbände die Auflagehöhen von 20 000 Exemplaren. In Polen wurden alle Neuerscheinungen aus Szyborskas Feder – immer nur schmale Bändchen – besonders seit der Nobelpreisverleihung sehnlichst erwartet und dann wie frische Semmeln verkauft. Binnen sechzehn Jahre zwischen der Nobelpreisverleihung und dem Tode der Dichterin (von 1996 bis 2012) sind nur vier, vom Umfang her kleine Sammlungen erschienen: *Chwila* 2002 (*Der Augenblick*, 2005), *Dwukropek* (*Doppelpunkt*, 2005), *Tutaj* (*Hier*, 2009) und 2012 der letzte Band unter dem bezeichnenden, von Szyborska höchst autoironisch formulierten Titel *Wystarczy* (*Es ist genug*) mit dreizehn letzten Gedichten.

38 Vgl. die Bibliographie der fremdsprachigen Ausgaben von Szyborska bei Szczęsna/Bikont. *Pamiętkowe rupiecie* (wie Anm. 28). S. 455; außer Dedecius übersetzten Jutta Janke, Ursula Kiermeier und Renate Schmidgall die Gedichte von Szyborska ins Deutsche.

Reihe.³⁹ Es besteht inzwischen kein Zweifel mehr daran, dass die Polin ohne die engagierte Mitwirkung ihres deutschen Übersetzers⁴⁰ mit dem Goethe-Preis nicht hätte ausgezeichnet werden können, und jene Auszeichnung eröffnete ihr ja gewissermaßen den Weg zu dem späteren Nobelpreis.

5. In der Werkstatt des Übersetzers

Obwohl die Übersetzungstheorie eine umfangreiche Wissenschaftsdisziplin darstellt, hat sie bisher keine festen methodologischen Grundlagen erarbeitet, nach denen literarisches Übersetzen etwa erlernbar wäre. Ähnlich diffus und subjektiv sind letztendlich auch Kriterien, nach denen Übersetzungen literarischer Texte bewertet werden. In Ungnade ist das Kriterium der „Treue“ geraten, lieber fragt man heute, ob und wie ein Text „in der Zielsprache“ respektive in der jeweiligen „Zielkultur“ ankommt – eine Problemstellung, für die man als AuslandsgermanistIn weniger zuständig ist als die inländischen Kulturverbraucher. Interessant ist indessen für mich: Nehme ich einen Band mit deutschen Übersetzungen der Texte, die mir auf polnisch vertraut sind, in die Hand, wie wirken sie – auf deutsch geschrieben – auf mich, gibt es neue Impulse, geht etwas verloren? Ich frage mich auch, inwiefern deutsche Leser, wenn sie Szyborska lesen, ungefähr dieselben Texte lesen wie ich. Selbstverständlich ist das eine der erwähnten Problemstellung verwandte Frage, nur auf ein individuell-persönliches Ausmaß reduziert, die aber auch insofern komplexer und komplizierter wird, als jede individuelle Lektüre – wie es die Rezeptionsästhetik erklärt – ein einmaliger Akt ist. Dies berücksichtigend, erlaube ich mir im Folgenden, meine subjektive Sicht auf die von Karl Dedecius gefundenen Übersetzungslösungen am Beispiel zweier Gedichte von Wisława Szymborska – *Das erste Foto* und *Die Katze in der leeren Wohnung* – zu präsentieren und zu reflektieren.

Die zur Analyse gewählten Gedichte unterscheiden sich in vielen Hinsichten voneinander, weisen aber auch einige Gemeinsamkeiten auf. *Das erste Foto* stammt aus dem Band *Ludzie na moście* [Menschen auf der Brücke] aus dem Jahre 1986. *Das erste Foto* (*Pierwsza fotografia Hitlera* [Hitlers erstes Foto]) bezieht sich auf eine Fotografie, die Adolf Hitler als Kleinkind darstellt.⁴¹

39 Vgl. <http://www.polskieradio.pl/24,Kultura/1740,Wislawa-Szyborska> abgerufen am 6.6.2015.

40 Einen Blick hinter die Kulissen der Preisverleihung verschafft uns Dedecius im schon zitierten Interview (wie Anm. 36).

41 Die Dichterin hat das Foto in einem vor dem Krieg herausgegebenen und die einzelnen Lebensstapen des ‚Führers‘ präsentierten Album gesehen – heute ist die Fotografie, anders als Mitte der 1980er Jahre – per Internet allgemein zugänglich. Einen weiteren Impuls für das Gedicht mag sie durch eine alte Ansichtskarte gewonnen haben, die sie von einem Bekannten geschenkt bekommen hat, und die Hitlers Zimmer in Berchtesgaden zeigte: ein durch und durch kleinbürgerliches Interieur. Vgl. Szczęsna/Bikont. *Pamiętkowe rupiecie* (wie Anm. 28). S. 237.

Pierwsza fotografia Hitlera

1. A któż to jest ten mały dzidzius w kaftaniku?
2. Toż to mały Adolfek, syn państwa Hitlerów!
3. Może wyrośnie na doktora praw?
4. Albo będzie tenorem w operze wiedeńskiej?
5. Czyja to rączka, czyja, uszko, oczko, nosok?
6. Czyj brzuszek pełen mleka, nie wiadomo jeszcze:
7. drukarza, konsyliarza, kupca, księdza?
8. Dokąd te śmieszne nóżki zawędrują, dokąd?
9. Do ogródka, do szkoły, do biura, na ślub
10. może z córką burmistrza?

11. Bobo, aniołek, kruszyna, promyczek,
12. kiedy rok temu przychodził na świat,
13. nie brakło znaków na niebie i ziemi:
14. wiosenne słońce, w oknach pelargonie,
15. muzyka katarynki na podwórku,
16. pomyślna wróżba w bibułce różowej,
17. tuż przed porodem proroczy sen matki:
18. gołąbka we śnie widzieć – radosna nowina,
19. tegoż schwytac – przybędzie gość długo czekany.
20. Puk puk, kto tam, to stuka serduszko Adolfa.

21. Smoczek, pieluszka, śliniaczek, grzechotka,
22. chłopczyzna, chwalić Boga i odpukać, zdrów,
23. podobny do rodziców, do kotka w koszyku,
24. do dzieci z wszystkich innych rodzinnych albumów.
25. No, nie będziemy chyba teraz płakać,
26. pan fotograf pod czarną płachtą zrobi pstryk.

27. Atelier Klinger, Grabenstrasse Braunau,
28. a Braunau to niewielkie, ale godne miasto,
29. solidne firmy, poczciwi sąsiedzi,
30. woń ciasta drożdżowego i szarego mydła.
31. Nie słysząc wycia psów i kroków przeznaczenia.
32. Nauczyciel historii rozluźnia kołnierzyk
33. i ziewa nad zeszytami.

Das erste Foto

1. Wer ist denn dieser Süße im Strampelanzug?
2. Das ist ja Klein Adi, der Sohn der Hitlers!
3. Vielleicht wird aus ihm ein Doktor der Rechte?
4. Vielleicht ein Tenor an der Wiener Oper?
5. Wem dieses Patschhändchen, Ohrchen, Äuglein, das Näschen, das Hälschen,
6. das milchgefüllte Bäuchlein einmal gehören werden, ist noch nicht bekannt.
7. Vielleicht einem Buchdrucker, einem Kaufmann, Pfarrer, Medizinalrat?
8. Wo nur die komischen Beinchen einmal hinwandern werden, wohin?
9. Ins Gärtchen, zur Schule, ins Amt, zur Trauung –
10. vielleicht mit der Tochter des Bürgermeisters?

11. Du Bübchen, Engelchen, Sonnenscheinchen, Krümchen.
12. Als er geboren wurde vor einem Jahr,
13. fehlten die Zeichen am Himmel und auf der Erde nicht;
14. Aprilsonne, Pelargonien am Fenster,
15. Leierkastenmusik im Hof,
16. die günstige Prophezeiung im blaßroten Seidenpapier,
17. kurz vor der Niederkunft der prophetische Traum der Mutter:
18. Ein Täubchen im Traum zu sehen, bedeutet Gutes,
19. es fangen – dann steht ein lang erwarteter Gast ins Haus.
20. Klopf, klopf, wer ist da, so klopft das Herzchen von Adi.

21. Der Schnuller, die Windeln, das Lätzchen, die Rassel,
22. der Bub ist, gottlob und unberufen, gesund.
23. Er ähnelt den Eltern, dem Kätzchen im Korb,
24. den Kindern aus andren Familienalben.
25. Na na, wer wird denn gleich weinen, gut so,
26. der Herr Fotograf unterm schwarzen Tuch macht klick.

27. Klingersches Atelier an der Grabenstraße, Braunau.
28. Braunau ist eine nicht allzu große, altwürdige Stadt.
29. Solide Firmen, biedere Nachbarn,
30. Geruch von Hefeteig, Kernseife und so fort.
31. Kein Hundegeheul, keine Schicksalsschritte.
32. Der Lehrer für Weltgeschichte lockert den Kragen
33. und beugt sich gähnend über die Schülerhefte.⁴²

In dem Gedicht wird anfangs die Rede der Erwachsenen nachgeahmt, wenn sie sich an ein kleines Kind ihrer Nachbarn, Bekannten oder Verwandten (zum Beispiel bei einem Besuch oder einer zufälligen Begegnung) wenden, es begrüßen und bewundern. Mit umgangssprachlichen Anredeformen wird der Ton einer bei solchen Anlässen typischen konzilianten Anbiederung dem Kind gegenüber heraufbeschworen. Doch das für solche Situationen typische Sich-Verstellen, Sich-auf-die-Gleiche-Ebene-mit-dem-Kind-Stellen, als ob man nicht viel mehr als der „Kleine-Süße“ verstünde, wirkt hier doppelbödig: auf der einen Seite alltäglich, arg- und belanglos, auf der anderen Seite makaber und anklagend. Kontrapunktisch werden in dem Gedicht nämlich zwei Realitätsentwürfe zusammengefügt: Das Foto realisiert den Zeitpunkt, an dem all das, was später kommen sollte, noch niemand ahnt (hätte hier ‚alles‘ noch anders werden können?), während der Leser in dem Zeitpunkt verweilt, als ‚alles‘ bereits unwiderruflich geschehen ist. Auf der ersten Ebene, die an die Gegenwart des Fotos gebunden ist, schränkt sich das Gedicht auf die menschlich erfahrbaren, an das bestimmte, provinzielle österreichische Milieu geknüpften Vorstellungen ein: Evoziert werden typische Varianten eines erfolgreichen Lebenslaufs: „Buchdrucker, Kaufmann, Pfarrer, Medizinalrat“, „Doktor der Rechte“ und sogar „Tenor an der Wiener Oper“. Die vorgestellten Berufe werden zwar mit Fragezeichen versehen, doch durch die Konfrontation mit der Perspektive des Lesers bzw. mit

42 Wislawa Szymborska. *Hundert Gedichte – Hundert Freuden* (wie Anm. 4), S. 116-119. Zeilenummerierung nur zum Zweck der vorliegenden Textanalyse.

dessen Wissenshorizont erweisen sich die biedereren Hoffnungen auf die vielversprechende Zukunft des kleinen Adolf als bitterer Hohn. Die im Text fixierten Merkmale des Braunauer Milieus – seine angebliche Sittsamkeit samt der bisweilen kitschigen Niedlichkeit und Gemütlichkeit, die alltägliche Ruhe und Ordentlichkeit – kontrastieren mit dem Horror der späteren Jahre. Unauffällig, aber gezielt wird dabei auf einzelne Aspekte der tatsächlichen ‚Karriere‘ Hitlers ironisch angespielt: Der potenzielle „Doktor der Rechte“ wird in Zukunft die Rechte der Menschen mit Füßen treten; mit der Figur des imaginierten „Tenor[s]“ können Züge eines mit seiner Stimme die Massen verführenden Redners und Anführers ebenso assoziiert werden wie die eines verhinderten Künstlers, als der sich der Gemeinde zeitweilig gerne gesehen hätte. Der ansonsten durchaus friedlich-häuslich konnotierte Gebäck- und Seifenduft ruft zwangsläufig Assoziationen mit Vernichtungslagern hervor, genauso wie der gewöhnliche, aber zugleich unheimliche „Herr Fotograf unterm schwarzen Tuch“ mit seinem noch-harmlosen „Klick“.

In der Übersetzung von Karl Dedecius sind fast alle diese Aspekte präsent, obzwar der deutsche Titel des Gedichts auf die Eindeutigkeit des polnischen Titels verzichtet: Der Name des Abgebildeten wird zunächst verschwiegen, wodurch der Überraschungseffekt bei der Lektüre des Gedichts verstärkt wird. Es sei im Folgenden auf diejenigen Elemente des Ausgangstextes verwiesen, die in der Übersetzung fehlen, weil es nicht immer möglich war, sie in den Zieltext hinüber zu transportieren, oder auf solche Differenzen zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext, die unter sachlich-kommunikativem und/oder ästhetischem Aspekt besonders zu bedauern sind.

In den Zeilen, die das Gedicht eröffnen und auf das Kind direkt Bezug nehmen, ist die Sprache des Ausgangstextes stärker emotional gefärbt; sie weicht somit stärker als die der Übersetzung von dem neutralen Stil ab. Die polnischen Formen „a któż to“ und besonders die fast volkstümlich gefärbte Formulierung „toż to“ oder die Wiederholung „czyja to ... czyja“ (Z. 5) finden in den deutschen Varianten „wer ist denn“ und „das ist ja“ (Z. 2) keine genaue bzw. gar keine Entsprechung; gleichwertige Ausdrücke existieren im Deutschen eigentlich nicht. Es überrascht dagegen in der 2. Zeile der Übersetzung eher unangenehm die recht schroffe und rhythmisch unbefriedigende Lösung von Dedecius: „der Sohn der Hitlers!“, während Szymborska nicht zufällig die Höflichkeitsform „syn państwa Hitlerów“ benutzt – was soviel bedeutet, wie „der Sohn von Frau und Herrn Hitler“ bzw. „der Sohn der Familie Hitler“. Dies entspringt auch der Logik des Gedichts, denn es kommt hier ja zunächst darauf an, die Familie Hitler als eine in ihrer Umgebung geachtete und ehrwürdige zu positionieren. Indessen wirken die zahlreichen Diminutiva, mit denen der polnische Text durchsetzt ist und die vor allem das emotional homogene, sittsam-biedere Klima evozieren helfen, ohne jedoch in stilistischer Hinsicht Anstoß zu erregen, im Deutschen in dieser Häufung eher künstlich und wie Fremdkörper. Im Allgemeinen zeichnen sich umfangreiche Passagen von Szymborskas Text (Z. 11-18, 21-24, 27-30) durch einen ruhigen, melodisch fließenden Rhythmus aus, durch welchen der Inhalt der genannten Zeilen harmonisch unterstrichen wird (die Beschreibung des Kindes, dessen Attribute wie Spielzeug und Kleidchen,

schließlich die Darstellung der biederen Umgebung). Diesem ruhigen, fast erzählerischen Redefluss ist zum großen Teil die Wirkung des Textes zu verdanken, die sich aus der Diskrepanz zwischen dem Ton des dort Gesagten und dem – wahrscheinlich – Gemeinten des Gedichts ergibt. In der Übersetzung geht aber gerade dieser Rhythmus weitgehend verloren, selbst dort, wo man ihn vielleicht noch doch hätte ‚retten‘ können. Besonders spürbar und zugleich schwer begreiflich ist, wenn Dedecius in diesem Sinne in den Zeilen 27-30 vom Ausgangstext abweicht. Szyborska formuliert in der Zeile 27 ihre Aussage so, dass der Wortlaut ohne irgendeine Modifizierung in die deutsche Fassung hätte übernommen werden können: „Atelier Klinger, Grabenstraße, Braunau“ heißt es im Gedicht. Der Vers hat einen klaren Rhythmus, ist gut strukturiert und für einen deutschen Rezipienten völlig verständlich; das Gedicht scheint geradezu die besagte Fotografie als Gegenstand im Medium der Sprache höchst adäquat wiederzugeben, indem er offenbar den auf dem Foto abgedruckten Stempel des Ateliers wörtlich zitiert. Die von Dedecius vorgeschlagene Lösung zerstört nicht nur die Wirkung, die im Übersetzen des einen Mediums ins andere besteht, wenn aus dem Zitat eine Umschreibung gemacht wird: „Das Klingersche Atelier an der Grabenstrasse, Braunau“. Sie stört sowohl durch ihre Länge als auch die etwas strapazierte Konstruktion der darauf folgenden Zeile: „Braunau ist eine nicht allzu große, altwürdige Stadt“. Dieselbe Zeile klingt bei Szyborska viel schlichter und natürlicher. Der Zusatz in Form des „und so fort“ in der Zeile 30 der Übersetzung ist weder inhaltlich noch aus ästhetischen Gründen haltbar. Ziemlich strapaziert kommt auch in der darauf folgenden Zeile die allem Anschein nach vom Übersetzer stammende Neubildung: „Schicksalsschritte“. Wenn Szyborska den Vers mit der Feststellung beginnt, (in Braunau) seien zu hören „kein Hundegeheul, keine Schritte des [...]“, wird ein noch nicht bekanntes „schreitendes“ Subjekt angekündigt, welches der Leser möglicherweise bereits als Marschierende (als Truppen) ahnt, noch bevor er auf das Wort „losu“ (des Schicksals) stößt. Der so erzielten Wirkung, wird durch das okkasionelle Kompositum „Schicksalsschritte“ kaum Rechnung getragen.⁴³ Beachtung verdient auch die Schlusszeile des Gedichts (33): In der polnischen Fassung ist sie auffallend kurz und wie abgebrochen. Der Lehrer für Geschichte versucht es sich gerade bei seiner leidigen und langweiligen Korrekturarbeit bequemer zu machen: Nichts deutet in seinen Vorstellungen auf eine Apokalypse hin, und das Gedicht endet abrupt mitten im Vers mit dem Gähnen des Lehrers. Das Gähnen wird mit Hilfe der in dieser Zeile verwendeten Vokale gleichsam imitiert: „i ziewa nad zeszytami“: i – ä – a – a – ä – y – a – i. Die Geste des Gähnens erinnert übrigens mimisch an dessen Gegensatz: den Aufschrei. Die an dieser Stelle von Dedecius eingeführte Amplifikation: „beugt sich gähnend über die Schülerhefte“ verringert die Unbeteiligtheit des Lehrers und ‚aktiviert‘ gleichsam die nur im Hintergrund existenten Schüler, indem der Bezug auf sie unnötigerweise verstärkt und personalisiert wird; die Hefte haben zwar ihre Besitzer, aber diese werden in Szyborskas Gedicht – anders als bei Dedecius – kaum

43 Für den diese Stelle in Szyborskas Gedicht betreffenden Hinweis bin ich Neil Stewart, Bonn, besonders dankbar.

erwähnt. Die letzte Strophe des Gedichts könnte demnach auf Deutsch vielleicht folgendermaßen lauten:

Atelier Klinger, Grabenstraße, Braunau,
 Und Braunau ist zwar klein, aber würdig und alt.
 Solide Firmen und biedere Nachbarn,
 es duftet nach Kernseife und nach Hefeteig.
 Weder Hundegeheul noch Schritte des Schicksals.
 Der Lehrer für Geschichte lockert seinen Kragen,
 über Schulheften gähnend.

Das andere Gedicht, *Katze in der leeren Wohnung* (*Kot w pustym mieszkaniu*), entstand kurz nach dem Tod des Lebensgefährten der Dichterin, Kornel Filipowicz, im Jahre 1990. Thematisiert wird hier das Verhalten einer Katze, die in der nun „leeren Wohnung“ das Warten auf den Besitzer nicht aufgibt. So unterschiedlich die Thematik der Gedichte ist, eignet den beiden Texten eine ähnliche scheinbare Naivität, mit welcher bedeutenden Sachverhalten begegnet wird; solchen Sachverhalten freilich, die der Leser dank seiner Positionierung leicht durchblickt. Angesichts der Phänomene, die in den beiden Texten angesprochen werden – sei es das Wissen um den Tod eines Einzelnen, sei es das Wissen um den Tod von Millionen Menschen – befindet sich der Leser jeweils in einer privilegierten Lage, verglichen mit dem von Szymborska in den beiden Texten inszenierten und imaginierten Bewusstseinshorizont.

Kot w pustym mieszkaniu

1. Umrzeć – tego nie robi się kotu.
2. Bo co ma począć kot
3. w pustym mieszkaniu.
4. Wdrapywać się na ściany.
5. Ocierać między meblami.
6. Nic niby tu nie zmienione,
7. a jednak pozamieniane.
8. Niby nie przesunięte,
9. a jednak porozsuwane.
10. I wieczorami lampa już nie świeci.

11. Słyszać kroki na schodach,
12. ale to nie te.
13. Ręka, co kładzie rybę na talerzyk,
14. także nie ta, co kładła.

15. Coś się tu nie zaczyna
16. w swojej zwykłej porze.
17. Coś się tu nie odbywa
18. jak powinno.
19. Ktoś tutaj był i był,
20. a potem nagle zniknął
21. i uporczywie go nie ma.

22. Do wszystkich szaf się zajrzało.
23. Przez półki przebiegło.
24. Wcisnęło pod dywan i sprawdziło.
25. Nawet złamało zakaz
26. i rozrzuciło papiery.
27. Co więcej jest do zrobienia.
28. Spać i czekać.

29. Niech no on tylko wróci,
30. niech no się pokaże.

31. Już on się dowie,
32. że tak z kotem nie można.
33. Będzie się szło w jego stronę,
34. jakby się wcale nie chciało,
35. pomalutku,
36. na bardzo obrażonych łapach.
37. I żadnych skoków pisków na początek.

Katze in der leeren Wohnung

1. Sterben – das tut man einer Katze nicht an.
2. Denn was soll die Katze
3. in einer leeren Wohnung.
4. An den Wänden hoch,
5. sich an Möbeln reiben.
6. Nichts scheint hier verändert,
7. und doch ist alles anders.
8. Nichts verstellt, so scheint es,
9. und doch alles auseinandergeschoben.
10. An den Abenden brennt die Lampe nicht mehr.

11. Auf der Treppe sind Schritte zu hören,
12. aber nicht die.
13. Die Hand, die den Fisch auf den Teller legt,
14. ist auch nicht die, die es früher tat.

15. Hier beginnt etwas nicht
16. zur gewohnten Zeit.
17. Etwas findet nicht statt,
18. wie es sich gehörte.
19. Jemand war hier und war,
20. dann aber verschwand er plötzlich
21. und ist beharrlich nicht da.

22. Alle Schränke durchforscht.
23. Alle Regale durchlaufen.
24. Unter die Teppiche gekrochen und nachgesehen.
25. Sogar trotz des Verbots
26. die Papiere durcheinandergeworfen.

27. Was bleibt da noch zu tun.
28. Schlafen und warten.

29. Komme er nur,
30. zeige er sich.

31. Er wird schon sehn.
32. Einer Katze tut man so etwas nicht an.
33. Sie wird ihm entgegenstolzieren,
34. so, als wollte sie's nicht,
35. sehr langsam,
36. auf äußerst beleidigten Pfoten.
37. Zunächst ohne Sprung, ohne Miau.⁴⁴

Szyborskas *Kot w pustym mieszkaniu* ist ein Meisterwerk und die Übersetzung von Karl Dedecius – eine großartige Leistung. Das Gedicht löst eine Reihe von Fragen aus⁴⁵, die diskutiert werden könnten: Wer spricht hier eigentlich? Ist das Gedicht ein Versuch, sich in das trauernde Tier hineinzusetzen, oder gerade umgekehrt eine Maskierung, um durch konstruierte Distanz den allzu menschlichen Schmerz des Verlustes überhaupt noch zum Ausdruck zu bringen? Steht eine bestimmte individuelle Erfahrung des Verlustes und Trauer im Vordergrund oder kommt es hier auf eine allgemein existentielle Fragestellung an? Für unseren Zusammenhang ist es vordergründig interessant, auf die Stellen in Szyborskas Text einzugehen, die an die Grenzen des Unübersetzbaren stoßen oder – als translatorische Aufgabe – vielleicht anders gelöst werden könnten.

In der deutschen Übersetzung gewinnt das Gedicht einige neue, in der polnischen Fassung nicht existente Bedeutungs- wie ästhetische Nuancen dadurch allein, dass das Tier auf Polnisch eine einsilbige und vom grammatikalischen Genus her männliche Bezeichnung hat: „kot“, während es im Deutschen „eine Katze“ heißt und weiblich ist. Dies mag noch zur Steigerung der ohnehin spürbaren Spannung im Gedicht beitragen, und zwar durch die wie von selbst entstehende Identifikationsebene zwischen der weiblichen Protagonistin und der Autorin des Textes. Es sei im Folgenden auf einige solche Stellen verwiesen, wo man es mit einer umgekehrten Situation zu tun hat. In den Zeilen 22-26 werden in der polnischen Fassung verbale Formen benutzt, die eine Reihe von Tätigkeiten beschreiben, welche von einem unpersönlichen Subjekt ausgeführt worden sind; für solche Verbformen gibt es im Deutschen keine direkte Entsprechung, und Dedecius ersetzt sie – zu Recht – durch Formulierungen mit dem Partizip II: „Alle Schränke durchforscht, / Alle Regale durchlaufen. / Unter die Teppiche gekrochen und nachgesehen“, denn die Partizipien erfüllen hier eine ähnliche semantische Funktion wie jene Verbformen im Originaltext. Dennoch

44 Wisława Szymborska. *Hundert Gedichte – Hundert Freuden* (wie Anm. 4), S. 272-275.

45 Das Gedicht wird in einem Beitrag in der deutschen Wikipedia ausgiebig besprochen: http://de.wikipedia.org/wiki/Katze_in_der_leeren_Wohnung, abgerufen am 6.6.2015.

geht zusammen mit jenen im Polnischen verwendeten verbalen Formen etwas für das Gedicht Wesentliches verloren; erstens stammen sie alle von reflexiven Verben und erscheinen in Begleitung des Pronomens „się“ (sich), zweitens haben sie alle die gleichen Konjugationsendungen „-ło“: „Do wszystkich szaf się zajrzało, / Przez półki przebiegło, / Wcisnęło się pod dywan i sprawdziło, / Nawet złamało zakaz i rozrzuciło papiery“. Durch eine solche Anhäufung von „się“ und „-ło“ – „się“ wird hier zwar manchmal ausgelassen, aber der Leser hat es ständig im Hinterkopf – auf knappem Raum wird in der polnischen Fassung gleichsam die schlängelnde Bewegung einer Katze konnotiert und imitiert. Ein vergleichbarer Effekt lässt sich im Deutschen nicht erreichen.

Auch bei diesem Gedicht ist das bedeutungsvolle Ende anzusprechen: In der Schlusszeile der polnischen Version wird eine enorme Spannung aufgebaut, sodass man beinahe glaubt, die ganze Sehnsucht des Gedichts werde in dieser letzten Zeile zu einem Sprengstoff, der gleich explodieren muss. Dazu noch kontrastiert dieser Schluss mit den „pomalutku“ (ein diminutives Adverb, das allein die 35. Zeile ausfüllt), also den „sachte-sachte“, lautlos und zögernd sich bewegenden Pfoten der Katze. In der deutschen Fassung fehlt dagegen diese latente Dynamik fast völlig, dafür bekommen wir einen betont elegischen Ausgang. Zwar wirkt auch bei Dedecius dem resignativen Ton dieser Stelle das Wort „zunächst“ am Anfang des Verses einigermaßen entgegen – fast wie ein zurückgehaltener Katzensprung –, aber der weitere Lauf des Verses: „ohne Sprung, ohne Miau“ ist sinkend: Es geht förmlich bergab mit der Spannung, und der Vers mündet in eine hilflose Abrundung der letzten Onomatopöie: „Miau“. Ganz anders bei Szyborska: Hier werden, zwar nur antithetisch evoziert – aber umso mehr vermisst: ein wildes „Springen Quietschen“ oder „Springen Schreien“ – die beiden Tätigkeiten ohne Interpunktionszeichen aufgezählt, wodurch sich ihre verborgene Dynamik noch steigert. Bei dem von der Katze erhofften Wiedersehen mit dem Abwesenden sollte der Ausbruch wilder Freude nur zunächst, nur „zuallererst“ – aus Rache für sein unentschuldigtes Fehlen – unterdrückt werden. Daher würde ich – um dem Gehalt der Schlusszeile gerecht zu werden, anstelle des resignativen „Sie wird ihm entgegenstolzieren, / so, als wollte sie's nicht, / sehr langsam, / auf äußerst beleidigten Pfoten. / Zunächst ohne Sprung, ohne Miau“ für eine Lösung plädieren wie etwa:

Sie wird ihm entgegenstolzieren,
so, als wollte sie's nicht,
sachte sachte
auf äußerst beleidigten Pfoten.
Und kein Springen Schreien zuallererst,

zumal dieses „zuallererst“ als das letzte Wort im Gedicht besser dem paradoxen Rahmen entspricht, den das Original enthält: Bei Szyborska beginnt das Gedicht mit dem Wort „Sterben“ und endet mit dem Wort „Anfang“.

Fazit

Dass die Verdienste von Karl Dedecius für die Verbreitung der polnischen Kultur im deutschsprachigen Raum enorm sind, steht außer Zweifel, und es ist kaum möglich, ein Beispiel von vergleichbarem Wirkungsradius auf diesem Gebiet zu nennen. Es wäre aber verfehlt und wenig nützlich, aus diesem Grund alles, was aus seiner Feder stammt, als unantastbares, *per definitionem* jeder Kritik enthobenes Ideal zu betrachten. Dedecius begreift das Übersetzen von Literatur als politische Mission – eine Friedensmission – und stützt sich dabei nicht zuletzt auf ein Zitat aus Szymborskas Gedicht *Kinder der Zeit* (*Dzieci epoki*): „Wir sind Kinder der Zeit, / die Zeit ist politisch. / Alle deine, unsere, eure / Tagesgeschäfte, Nachtgeschäfte / sind politisch.“⁴⁶ Sein Standpunkt, seine Leistung und Wirkung sind vor dem Hintergrund seiner Biographie ein bewundernswertes Ergebnis, denn unter den prekären Umständen ‚seiner‘ Zeit gelang es Karl Dedecius dennoch, den Glauben an die dauerhafte Versöhnung zwischen Deutschen und Polen zu retten. In den Dienst einer umfassenden Idee getreten, verliert man aber die politisch nicht so bedeutenden Details aus den Augen – oder überlässt sie einfach den anderen. „Übersetzer sind wir alle [...] – wir übersetzen unsere Gedanken in Worte und unsere Worte in das Verständnis des Adressaten“⁴⁷ – so beginnt Karl Dedecius sein manifestartiges Essay über die Kunst der Übersetzung, das er 1999 auf der Konferenz des Europäischen Vereins der Literaturübersetzer in Słubice als Rede gehalten hat. Im Essay werden zwei wichtige Bilder entworfen, die nach Karl Dedecius am besten dazu geeignet sind, die Übersetzungstätigkeit zu illustrieren: Brückenbau und Blutkreislauf. Beides ist dynamisch, spielt auf die Zirkulation der Texte über die Sprachgrenzen hinweg an und lädt somit ständig zur weiteren Diskussion ein – und beides dient dem lebensnotwendigen Austausch.

46 Vgl. „Übersetzung tut Not“ (wie Anm. 10). Selbst in der trocken klingenden Aufzählung der „Dinge“ (bei Dedecius: „Geschäfte“), die allesamt politisch sind, knüpft Szymborska melancholisch-ironisch an ein altes polnisches Kirchenlied „Wszystkie nasze dzienne sprawy“ an, in dem „alle unsere täglichen Dinge / Sorgen“ Gott anvertraut werden.

47 Karl Dedecius. *Die Kunst der Übersetzung* (wie Anm. 18), S. 7.

Tagungsbericht

Erfüllte Körper – Inszenierungen von Schwangerschaft.

Veranstaltet von Stephanie Heimgartner und Simone Sauer-Kretschmer. Ruhr-Universität Bochum, 03.12.2015-05.12.2015

Die Tagung *Erfüllte Körper* brachte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus zahlreichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen zusammen. Sie wurde mit dem Einstiegsvortrag von Simone Sauer-Kretschmer (Komparatistik, Bochum) eröffnet, in dem diese kurz die Vielfalt an Motiven, Stoffen und Themen umriss, mit denen die Schwangerschaft – oder auch ihr Ausbleiben – in der Literatur repräsentiert ist.

Während des ersten Teils der Tagung trugen die Historikerinnen Lucia Aschauer und Regina Schulte sowie die Psychologin Lisa Malich vor. Aschauer (Bochum) promoviert über französische ärztliche Fallberichte, die sich mit Schwangerschaft und Geburt auseinandersetzen. Sie zeigte an exemplarischem Material, wie die auf „observation“ beruhenden Fallberichte entstanden – bei jenen Beobachtungen war vor allem die ebenfalls anwesende Hebamme tätig, der Arzt eher passiver Beobachter – und stellte eindrucksvoll dar, wie sich von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis ins beginnende 19. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel in der Geburtsheilkunde vollzog. War diese vormals maßgeblich durch das weibliche Erfahrungswissen geprägt, wurde dieses nun durch den wissenschaftlichen Ansatz der männlichen Ärzte herausgefordert. Aschauer zeigte auf, wie diese Inanspruchnahme und Neuordnung der Disziplin vor allem über narratologische Praktiken innerhalb der Fallgeschichten realisiert wurde.

Regina Schulte (zuletzt Bochum/Berlin) gab einen Einblick in ihre Arbeiten zu Kindsmord und Kindstötungen und setzte in ihrem Vortrag den Schwerpunkt auf das 19. Jahrhundert. Hierbei bot sie nicht nur einen Einblick in die derzeitigen sozialen Bedingungen der Frauen, über die ihre mikroanalytischen Untersuchungen Aufschluss gaben, sondern – auf der Makroebene – auch in die gesellschaftlichen und juristischen Bedingungen, denen sie sich gegenübersehen. Schulte zeigte, in welchen mannigfaltigen Diskursen der Kindsmord verhandelt worden ist, wie diese sich beeinflussen, abgrenzen und/oder miteinander agierten.

Lisa Malich (Berlin) ist an der Charité tätig und befasst sich mit der Wissensgeschichte von Muttergefühlen in der Schwangerschaft vom späten 18. Jahrhundert bis heute. Sie unterteilt den Untersuchungszeitraum in drei Phasen und zeigt für die erste von ihr ausgemachte Periode, die bis zum beginnenden 20. Jahrhundert reicht, dass die Gefühlswelt der Schwangeren hier keine Beachtung in der wissenstheoretischen Konzeption fand. Parallel zum Hysterie-Diskurs werden in dieser Zeit die „Verstimmungen“ der Schwangeren ins Zentrum der Betrachtung gestellt und auf eine Erhöhung der Sensibilität des weiblichen Nervensystems in der Schwangerschaft zurückgeführt, teilweise allerdings auch noch an die Humoralpathologie angebunden. Bis in die 1960er Jahre wurden nun erstmals Muttergefühle und Instinkte verhandelt. Grund hierfür waren unter

anderem die zunehmende Medikalisierung desselben sowie die Anwendung neuer Technologien wie z. B. des endokrinologischen Schwangerschaftstests und die Entstehung der Sexualwissenschaft. Seit den 1970er Jahren dominierte nun die Idee von hormonellen Stimmungsschwankungen, die Schwangerschaft wurde deutlich psychologisiert. Die erläuterten Diskursphänomene zeichneten sich maßgeblich durch ihr plötzliches Auftreten sowie ihre scheinbare Grundlosigkeit aus. Malich sieht hier eine Parallele zum Schwangerschafts- und Hysteriediskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Die zweite Phase der Tagung wurde am nächsten Morgen von Cristina Mazzoni (Dept. of Romance Languages and Linguistics, Vermont) eingeleitet, die in ihrem Keynote-Vortrag über die botanische Metaphorisierung des schwangeren Körpers sprach und somit die literaturwissenschaftliche Sektion eröffnete. Anhand von Giovanni Battista Basiles *Pentamerone*, oder *The Tale of Tales. Entertainment of Little Ones* (1634-1636) und Giovanni Battista Ferrari *Hesperides*, oder *On the Cultivation and Use of the Golden Apples* zeigte Mazzoni, wie in beiden Texten Frauen bzw. Schwangere, in Anbindung an die botanische Wissenschaft, mit Pflanzen assoziiert wurden. Zugleich stellen die beiden Renaissancewerke Metamorphosen-Erzählungen dar. Im Zentrum stand die Verhandlung von Reproduktion in Anbindung an botanische Assoziationen, v. a. in Bezug auf Zitrusfrüchte und -pflanzen. Mazzoni band die Texte Basiles und Ferraris in eine generelle Kulturgeschichte der (botanischen) Metaphorisierung von Schwangerschaft ein.

Anschließend präsentierte Monika Schmitz-Emans (Komparatistik, Bochum) ihre Überlegungen zu Schwangerschaft als Metapher für Literatur. Sie zeigte, wie literarische Autoren Versatzstücke aus dem Schwangerschaftsdiskurs nutzen, um zu verdeutlichen, wie dieser hier verhandelt wird. Das Feld der Schwangerschaftsmetaphorik wird von den Literaturschaffenden allerdings auch dort genutzt, wo es gilt, Unbeschreibliches oder den Beginn von etwas zu umschreiben. Anhand von François Rabelais' *Gargantua et Pantagruel*, Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* und Günter Grass' *Der Butt* veranschaulichte Schmitz-Emans, welche Topoi jeweils im zeitgenössischen Schwangerschaftswissen bestehen und wie sie von den Autoren für die eigenen Texte genutzt oder, im Fall von Grass, ironisch gebrochen werden.

Anhand des Dokumentarfilms *GOOGLE-BABY* von Zippi Brand Frank stellte die Medienwissenschaftlerin Astrid Deuber-Mankowsky (Bochum) ihre Arbeit zur Globalisierung von Schwangerschaft vor. Distanziert und aus beobachtender Perspektive verfolgt der Film den Aufbau einer israelischen Leihmutterchaftsagentur. Der Prozess von Eizellenspende, Vermittlung und Austragung erstreckt sich hierbei über drei Kontinente, um die Leihmutterchaft auf diese Weise möglichst erschwinglich zu machen. Deuber-Mankowsky stellte die nicht deutlich Stellung beziehende, sondern fragende Position des Dokumentarfilms in das Zentrum ihrer Betrachtung. Der Film zeige, wie Reproduktionstechnologien zur Grundlage von internetbasierten Geschäftsmodellen und so der digitalen Ökonomie unterworfen werden.

Im Anschluss analysierte Waltraud Maierhofer (Germanistik, Iowa) anhand des Dokumentarfilms *Abortion Democracy* von Sarah Diehl deren Einsatz für

Abtreibung als globales Frauenrecht. An zwei Beispielen stellt Diehl in ihrem Film den schwierigen Zugang zu Abtreibung trotz liberaler Gesetzgebung (Südafrika) oder aber aufgrund neuerlicher Kriminalisierung (Polen) dar. Von welchen gesellschaftlichen Faktoren die Selbstbestimmung der Frau abhängig zu sein scheint und in welchem Kontrast dies zur offiziellen Gesetzeslage steht, wird hier exemplarisch nachvollzogen.

Daniel Hornuff (Karlsruhe) sprach über die semantische Aufladung von Schwangerschaft in heutigen westlichen Gesellschaften. Die Schwangerschaft werde als Ausnahmezustand zelebriert und der Fötus, sobald abbildbar, als Familienmitglied begriffen. Der Wunsch nach Integration des Ungeborenen in das Familienleben werde von zahlreichen Konsumangeboten bedient und die Repräsentationstechniken immer weiter ausgebaut. Hornuff fragte nach den Folgen einer solchen Entwicklung. In diesem Zusammenhang verhandelte er auch die These Simone de Beauvoirs, derzufolge die Personalisierung des Ungeborenen eine Entpersonalisierung der (schwangeren) Frau darstellt, die dem Ungeborenen lediglich noch als Hülle diene.

Auch Andreas Bernard (Kulturwissenschaft, Lüneburg) thematisierte in seinem Keynote-Beitrag die kulturelle Bedingtheit von Schwangerschaft. Seit dem 19. Jahrhundert seien zu den vormals in der Paarbeziehung verhandelten Prozessen der Zeugung und Familienbildung ‚Dritte‘ hinzugekommen. Bei diesen weiteren Akteuren handele es sich um (Reproduktions)Mediziner, Samenspender, Leihmütter usw. In empirischen Untersuchungen ist Bernard der Frage nachgegangen, wie unsere Kultur auf diese neuen „Familienmodelle“ reagiert und welche Nähe- und Distanzverhältnisse in solchen Konstellationen herrschen müssen. Anhand einer historischen Untersuchung zum Zeugungswissen und dem neuzeitlichen Familienbild verdeutlichte er die Bedingungen einer solchen Entwicklung.

Der zweite Tagungstag schloss mit einer öffentlichen Podiumsdiskussion, an der Andreas Bernard, Barbara Duden, Cornelia Schadler, Daniel Hornuff, Monika Schmitz-Emans teilnahmen und die von den Veranstalterinnen moderiert wurde. Im Zentrum der Diskussion standen die modernen Reproduktionstechniken; Barbara Duden kritisierte die kulturelle Stärkung des Zeugungsaktes in der Reproduktionsmedizin als Dekontextualisierung der „Kindwerdung“ und die damit einhergehende scheinbare Unterordnung der Interessen der Frau unter die vermeintlich unabhängigen Interessen des Embryos. In diesem Zusammenhang wurden die in den letzten Jahrzehnten immer weiter ausdifferenzierten Visualisierungstechniken in der Schwangerschaft diskutiert. Daniel Hornuff bemerkte hier, dass die Schwangerschaft einem regelrechten Veröffentlichungsdruck unterliege; die Frau empfinde die Notwendigkeit, ihren schwangeren Körper auszustellen.

Barbara Dudens (Hannover/Bremen) Keynote griff den Diskurs von der Konstruktivität der Schwangerschaft erneut auf. Bis ins 19. Jahrhundert habe es keine kollektive weibliche Vorstellung von Schwangerschaft gegeben. Diese sei als höchst individueller Zustand empfunden worden, bei dem die Gewissheit, ob tatsächlich ein Kind ausgetragen wurde, erst im Moment seiner Geburt entstanden sei. Von wissenschaftlicher Seite habe danach eine Objektivierung der Schwangerschaft eingesetzt, die vor allem das Ungeborene ins Zentrum der

Betrachtung stelle. Duden verglich die von den Frauen empfundene Wahrnehmung der Schwangerschaft mit der ärztlichen Betrachtung und zeigte, wie die Fokussierung auf das werdende Kind den Diskurs über Schwangerschaft bis heute beeinflusst hat.

Cornelia Schadler (Soziologie, München) näherte sich dem heutigen Elternwerden aus soziologischer Perspektive. Für ihre Studie beobachtete sie zehn Paare im Übergang zur Elternschaft und stellte fest, dass die geforderte Transformation zu Mutter und Vater vom betreffenden Paar aktive Arbeit verlangt. Diese beginnt direkt bei der von beiden ‚herzustellenden‘ Fruchtbarkeit, reicht über die Selbstfürsorge und Dokumentation der Schwangerschaft und endet letztlich in der Wiederherstellung des ‚unbeschadeten‘ Körpers. Schwangerschaft wird hier zur „Herstellungsleistung materiell-diskursiver Grenzziehungsprozesse, die ein Kollektiv von TeilnehmerInnen begrenzt.“ Demgegenüber stünden Kontinuitätspraktiken, mithilfe derer die werdenden Eltern ihren Subjektstatus zu erhalten suchten.

Stephanie Heimgartner (Bochum) näherte sich in ihrem Vortrag dem Topos der ‚menschlichen Ressource‘ an. Dabei widmete sie sich der Fragestellung, wieso Ressourcen heute im Allgemeinen als knapp beschrieben werden und inwiefern ihre Knappheit auch die individuellen und gesellschaftlichen Diskurse und Entscheidungen über menschliche Fortpflanzung – hier stellen vor allem die Lebenszeit und Fruchtbarkeit der Frau die knappen Ressourcen dar – dominiert. Schwangerschaft würde heute von zahlreichen Optimierungsbestrebungen begleitet – vom Wunschzeitraum der Empfängnis bis hin zum Kaiserschnitttermin.

Im Anschluss an diesen Vortrag wurden in der Abschlussdiskussion Science-Fiction-Utopien und Dystopien diskutiert, in denen die Modifikation der Reproduktion verhandelt wird. Stephanie Heimgartners These über die Wahrnehmung des Uterus, der heute sowohl als der sicherste und zugleich gefährlichste Ort begriffen werde, scheint analog zur Thematisierung des Planeten Erde, der als Ursprung allen Lebens und zugleich als große Gefahrenquelle betrachtet wird, wie Monika Schmitz-Emans bemerkte. Darüber hinaus kamen Themen zur Sprache, die sich an diese Tagung anschließen könnten, wie die kulturelle Verhandlung von Adoption, Geschwisterschaft und Familiensysteme generell.

Resümierend ist festzuhalten, dass die Diskurse um die Schwangerschaft, seien sie literarisch, historisch, wirtschaftlich, kulturell, soziologisch, gesellschaftlich oder künstlerisch geprägt, sich oftmals um eine Dreierheit von Figuren zu bewegen scheinen. Im Zentrum stehen stets die Schwangere und ihr ungeborenes Kind und die Frage nicht nur nach ihrem Verhältnis zueinander, sondern auch nach dem Subjektstatus beider. Darüber hinaus scheint es stets einen Dritten zu geben, der die ‚Deutungshoheit‘ über den Status der ersten beiden zu besitzen meint oder ihn tatsächlich innehat und so das Verhältnis von Mutter und ungeborenem Kind beeinflusst.

Von allen Vortragenden als sehr bereichernd wurde die interdisziplinäre Vielzahl der Vorträge in Bezug auf das Thema empfunden. Hierdurch sind facettenreiche und fruchtbare Diskussionen entstanden, die Anregungen in Bezug auf die eigene Arbeit nur befördern konnten. Ein Tagungsband mit dem Thema „Erfüllte Körper“ ist in Planung und wird Mitte 2017 erscheinen.

Ramona Schermer

Replik

auf Eckhard Lobsiens Rezension meines Buches *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2012.

Es ist nicht immer lohnend, mit einer Replik auf Rezensionen zu reagieren, weil Rezensenten in den meisten Fällen etwas übersehen, missverstehen oder auslassen, weil sie eben nicht alles kommentieren können. Im Falle von Eckhard Lobsien drängt sich eine Replik geradezu auf, weil er nicht einfach etwas Wichtiges übersehen, sondern *alles Wesentliche* – d. h. alle Kernargumente – ausgelassen hat. So ist es wohl zu erklären, dass ich in seiner Rezension mein Buch *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne* (2012, nicht 2013) überhaupt nicht erkannt habe. Worum geht es in diesem Buch?

Es geht um die Bestimmung des Essays als *Intertext* (ein Begriff, der in der Rez. nicht vorkommt) jenseits etablierter Gattungen und um die These, dass aus seiner dialogischen Struktur, die auch in Adornos *Essayismus* zum Ausdruck kommt, eine Dialogische Theorie hervorgehen kann, die als dritte Variante der Kritischen Theorie und als Alternative zu Adornos Mimesis-orientierter Parataxis und zu Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns aufgefasst werden könnte. (Ein Untertitel im Kap. VI. 5 lautet: „Essay, Parataxis, Dialog: Drei Wege der Kritischen Theorie“: S. 168. Komplementär dazu lautet der Titel des ersten Abschnitts im letzten, neunten Kapitel: „Von Adornos *Essayismus* zu Habermas' Universalpragmatik – und zurück“: S. 241.)

Das ist mit dem „theoretischen Potenzial des Essays“ im Untertitel des Buches gemeint. Anders ausgedrückt: Das Buch weist den Weg, der von Adornos (Montaignes, Diderots, Pirandellos) dialogischem *Essayismus* zu einer Dialogischen Theorie im Sinne von Bachtin führt, statt in künstlerische Mimesis oder in eine Theorie des kommunikativen Handelns zu münden. Etwas überspitzt ausgedrückt: *Essay / Essayismus* ist (auch) ein Buch über Kritische Theorie.

Von alledem ist in Lobsiens Rezension nicht die Rede – auch nicht von der anderen Grundthese des Buches: dass *Essay* und *Essayismus* in der Moderne und der Spätmoderne (Modernismus) utopische Komponenten aufweisen (vgl. Musil), die in der Postmoderne verloren gehen. Bezeichnungen wie „Kritische Theorie“, „Kritischer Rationalismus“ (der auch eine wichtige Rolle spielt) kommen überhaupt nicht vor – ebenso wenig wie die Namen Horkheimer, Bachtin oder Habermas (Adorno kommt lediglich in einer Aufzählung auf S. 333 vor). Die Rezension beginnt mit einigen Gemeinplätzen zu den Stichwörtern „*Essay*“ und „*Essayismus*“, die in meinem Buch zwar *en passant* erwähnt werden, für die Argumentation aber nicht wesentlich sind. Redundanz ist nie ganz zu vermeiden – außer in den Ableitungen mathematischer Formeln. Auf S. 334 ist von „klischeehaften Abkürzungen“, „schiefen Schlagwörtern“ und „jokosen Bemerkungen“ die Rede – es wird jedoch *kein einziges* Beispiel angeführt...

Da er alles Wesentliche auslässt, kann der Rezensent zu dem Schluss gelangen: „Was Vf. hier im Blick hat, ist so neu nicht.“ (S. 334) Da er die Kritische Theorie Adornos und Horkheimers, die den Ausgangspunkt meiner Argumentation bildet, unerwähnt lässt, kann er im Zusammenhang mit meiner Hegel- und Systemkritik fragen: „Wieso müssen wir uns die Hegel-Perspektive Schlegels oder Vischers aneignen?“ (335) Herrn Lobsien zwingt niemand dazu: Er kann gern Hegelianer bleiben oder werden. Ich selbst eigne mir diese Perspektiven aus Kohärenzgründen an, weil ich von der Kritischen Theorie Adornos ausgehe, die im Anschluss an die Romantik (F. Schlegel) und die Junghegelianer (F. Th. Vischer) Hegels System als Identitätsdenken und Ideologie kritisiert. Dies ist auch der Grund, weshalb ich nicht daran denke, „Hegel nicht von Vischer, sondern von Henrich her“ (S. 335) zu verstehen.

So kann Lobsien auch behaupten: „Vischer oder Schlegel können uns die gewaltige prognostische Kraft in Hegels Denken nicht einmal ahnen lassen“ (S. 335). Er mag diese „gewaltige Kraft“ weiterhin bewundern, aber die Hegel-Kritiken der Junghegelianer, Marx, Adornos und E. Blochs hat er anscheinend nie zur Kenntnis genommen.

In meinem Buch geht es u. a. um die Kritik eines Identitätsdenkens im Sinne von Hegel, das sich mit der Wirklichkeit monologisch-ideologisch (Bachtin) identifiziert, ohne seinen Diskurs als Konstruktionsvorgang selbstkritisch zu reflektieren. Dieses kritische Reflektieren der Gegenstands*konstruktion* ist schon im Essay angelegt, dessen Offenheit den Dialog mit dem Anderen, dem Andersdenkenden, ermöglicht. Dieser Dialog setzt jedoch eine sorgfältige Rekonstruktion der Gegenpositionen unserer Gesprächspartner voraus. Von einer solchen Rekonstruktion fehlt in Lobsiens Rezension jede Spur.

Damit ist auch etwas über die institutionelle Bedeutung dieser Replik ausgesagt: Sie soll zur Rückbesinnung auf die Funktion der Rezension führen. Diese sollte der Leserschaft wesentliche Aspekte eines Werks darlegen – und nicht vorenthalten.

Peter V. Zima

Buchanzeigen

Peter V. Zima. *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft*. Tübingen/Basel: Francke-UTB, 2014. 212 S.

Der Begriff „Entfremdung“, bisher vorwiegend auf die Arbeitswelt angewandt, wird hier mit verwandten soziologischen Begriffen wie „Differenzierung“, „Anomie“, „Anonymität“ und „Tauschwert“ verknüpft und als gesellschaftskritischer Begriff auf Bereiche angewandt, die jenseits des Produktionsprozesses liegen: Freizeit, Konsumverhalten und Medien. Durch diese Erweiterung des Terminus und seines Anwendungsbereichs trägt das Buch der Tatsache Rechnung, dass Entfremdung in der Postmoderne so allgegenwärtig ist, dass sie trotz des Unbehagens, welches sie – in Stress, Burnout und Depression – bewirkt, kaum noch wahrgenommen und beim Namen genannt wird. Dass es sie gibt, lassen indessen die vielen Varianten der ästhetischen Verfremdung erkennen, die im letzten Kapitel als Reaktionen auf die soziale Entfremdung kommentiert werden.

Horst-Jürgen Gerigk. *Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge. Band 42). XV und 214 S.

Die Monografie demonstriert Theorie und Praxis einer poetologischen Hermeneutik. Kant und Heidegger liefern die Grundlage einer Theorie der Literatur, die ihr Zentrum in der Poetologie findet. Drei Werkanalysen, die sich dem Epos, dem Roman und der Lyrik widmen, veranschaulichen die Praxis des theoretischen Anspruchs. Die dabei geltend gemachten Prämissen lassen das Abenteuer der Interpretation zu einer Erkundung voller Überraschungen werden. Im Resultat kommt es zu einer gezielten Kultivierung von Einfühlung und Abstraktion.

Mit dieser Monografie wird die Autonomie des literarischen Textes sowohl gegenüber seinem Autor als auch gegenüber seinem Leser systematisch begründet: mit dem Ziel, eine „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“ als eigenständige Disziplin zu kennzeichnen, die andere Disziplinen wie Soziologie, Psychologie, Psychiatrie, Anthropologie und auch Theologie und Philosophie in ihren Dienst zu nehmen hat, weil ihnen das Deutungsmonopol gegenüber dem Kunstwerk abzuspochen ist. Der literarische Text erweist sich in solcher Sicht als Selbstentfaltung der zu gestaltenden Sache, deren Logik der Autor, wenn ihm sein Unternehmen gelungen ist, befolgt hat, so dass das Kunstergbnis die Subjektivität des Autors hinter sich lässt.

Die traditionelle Lehre vom Vierfachen Schriftsinn erhält in solchem Zusammenhang eine neue Aktualität, weil sie die legitimen vier Positionen des Lesers gegenüber einem literarischen Text als Eigenart des literarischen Textes definiert:

Buchstäblicher Sinn (das, was wörtlich dasteht), allegorischer Sinn (übertragene Bedeutung), tropologischer (= moralischer) Sinn und anagogischer (= poetologischer) Sinn.

Der literarische Text als ein solcher ist, im Unterschied zum nicht-literarischen Text, dadurch definiert, dass er in der „poetologischen Differenz“ seine Natur hat. Das heißt: Er lässt sich „psychologisch“ lesen (als dargestelltes Schicksal) und „poetologisch“ als eine Komposition, in der jede Szene und jedes Detail einen erkennbar notwendigen Ort erhalten haben. Literaturwissenschaft beginnt da, wo beide Lesarten berücksichtigt und auf einander bezogen werden.

In Auseinandersetzung mit drei literarischen Texten wird die hier in elf Essays entwickelte Theorie der Literatur veranschaulicht: am Beispiel von Homers *Odysee*, Goethes *Leiden des jungen Werthers* und Hölderlins *Abendphantasie*.

Rezensionen

Julia Blandfort. *Die Literatur der Roma Frankreichs*. Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter, 2015. 426 S.

Die Literatur der Roma Frankreichs von Julia Blandfort, vorgelegt 2013 als Dissertation an der Universität Regensburg, ausgezeichnet mit dem Prix Germaine de Staël 2014, erschienen 2015 bei de Gruyter, legt den Grundstein für die Beschäftigung, innerhalb der romanischen Literaturen, aber darüber hinausgehend auch allgemein komparatistisch, mit den Roma-Literaturen der Romania. Vor allem ausgehend von dieser innovativen Arbeit Blandforts kommt es im Anschluss zur Herausbildung, auch innerhalb der deutschen Romanistik, des Forschungsfeldes der seit Toninato¹ im englischen Sprachraum sogenannten *romani literatures* – dies zeigen die drei hintereinander stattfindenden Konferenzen *Bobémiens und Marginalität. Künstlerische und literarische Darstellungen vom 19.-21. Jahrhundert* 2015 in Köln, gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung, die Sektion *A challenge for Comparative Literature: The dynamics of Romani literatures and their many languages* auf der ICLA 2016 in Wien sowie unlängst die Sektion *Aux frontières: Roma als Grenzgängerfiguren der Moderne* auf dem Frankoromanistentag 2016 in Saarbrücken.

Die Grundlage für die systematische Beschäftigung der deutschen Romanistik mit den Roma-Literaturen legt das Werk Blandforts in dreierlei Hinsicht: (1) Zunächst führt sie durch ihren Ansatz die Erforschung der Autorepräsentationen von Roma als eigenes Feld in die Literaturwissenschaft ein. (2) Dazu wagt sie sich an das heikle Thema der Definition von „Roma“ und fasst diesen Begriff als Dachbegriff für heterogene Gruppen wie Manouches, Sinti, Gitans und Roma (Kap. II.1 „Definitiorische Überlegungen zu Roma-Literaturen“). Sie diskutiert dabei das streitbare Konzept der „einen“ „transnationalen Roma-Literatur“, für welches sie sich schließlich entscheidet. (3) Die transnationale Einheit begründet sie mit der ebenfalls streitbaren Auffassung eines vorgestellten gemeinsamen Ursprungs der in Europa lebenden Rom-Völker in Indien (106). Das Konzept der Diaspora lasse sich insofern auf die Roma-Literaturen anwenden, als es einen zentralen Aspekt der Literatur bilde und die Konstruktion einer nationalen Roma-Identität unterstütze (II.2 „Das Diaspora-Konzept und seine Anwendbarkeit auf die Roma“, 61). Von dieser These einer Einheit trotz Heterogenität geht Blandfort, sich auf die Textbeispiele in Prosa französischer Roma stützend, aus. Sie versucht im Folgenden, ihre These anhand gemeinsamer Charakteristika der unterschiedlichen, die Roma-Literatur Frankreichs konstituierenden, narrativen Selbstdarstellungen zu belegen.

Dazu stellt sie drei Kategorien als für Roma-Literaturen spezifisch heraus, von denen die erste erzähltheoretischer und stilistischer Art ist, die beiden folgenden thematisch begründet werden: (1) Die mündliche Tradition von Narrativa innerhalb der Roma-Kulturen lasse sich an den Texten durchweg als

¹ Paola Toninato. *Romani Writing: Literacy, Literature and Identity Politics*. New York: Routledge, 2014.

„oraliture der Roma“ erkennen (84). Diese Nähesprache der Roma-Literaturen spiegele den emanzipatorischen Prozess der Roma-Kulturen im Übergang von Schriftlichkeit zu Mündlichkeit – vergleichbar dem der frankokaribischen Literaturen. (2) Ausgehend vom Konzept einer Diaspora verfestigen sich in den Roma-Literaturen die Themen von mit Verfolgung verbundener Zerstreung als narrative Figur. Die prekäre Lebensweise der Rom-Gruppen, einschließlich ihrer Wanderschaft, und an diese gebundene Erwerbsmöglichkeiten, bilden das erste der von Blandfort aufgeführten literarischen Hauptinteressen der *decentered community* (Kap. III.1, III.3). (3) Das zweite, weit gefächerte Hauptthema ist dasjenige der Grenze und damit verbunden sowohl Exklusion als auch Inklusion, gesehen zum einen aus der Perspektive der Mehrheitsgesellschaft, und zum anderen aus Innensicht der Roma. Zur „Weltentrennung“ (247) gehört die durch Riten, Vorschriften und bestimmten magischen Glauben konsolidierte Kultur der als transnationale Einheit oder als Gruppe spezifisch aufgefassten Rom-Kultur. Diese kulturellen Elemente herrschen in der Konstitution von Roma-Literaturen vor und veranlassen Blandfort, zyklisch vorzugehen, indem sie einerseits in Texten den Rom-Völkern spezifisch eigene narrative Themen und Praktiken eruiert, und andererseits aus den Kulturwissenschaften gewonnene Ergebnisse prüfend auf die Roma-Literaturen anwendet.

Die Grundlage, die Blandfort auf diesem Weg für die Beschäftigung mit Roma-Literaturen schafft, indem sie dieser, im Sinne der untersuchten *Cœuvres*, eine gemeinsame transnationale Basis verleiht, ist somit zunächst kulturwissenschaftlich orientiert. Der untersuchte Textkorpus, der im Anhang an die Arbeit (Kap. V. „Biographien und Werkzusammenfassungen“) leserorientiert dargeboten wird und sich insgesamt auf die Werke von elf Autorinnen und Autoren bezieht, wird den Themen entsprechend nur passagenweise analysiert – es erfolgen keine umfassenden Werkinterpretationen.

Die literaturwissenschaftliche Sicht auf die Roma-Literaturen erfolgt unter Rückgriff auf prägende Werke deutscher, österreichischer, italienischer und französischer Wissenschaftler/innen, darunter Klaus-Michael Bogdal, Kirsten von Hagen, Beate Eder-Jordan, Paola Toninato und Cécile Kováčsházy. Es bleibt zu betonen, dass Blandfort anders als die genannten eben nicht die Konstruktion und Inszenierung der Fremdbilder von „Zigeuner“-Figuren untersucht, sondern die Selbstrepräsentation (ggf. in Wechselwirkung mit stereotypen Zuschreibungen, wenn diese in den Texten des Korpus vorkommen). Dabei geht sie erstmalig über die autobiographischen oder -fiktionalen Werke, die meist aus dem deutschsprachigen Raum stammen und sich mit der Erfahrung des Holocaust beschäftigen, hinaus, um die Gegenwartsliteratur auch jüngerer und unbekannter Roma-SchriftstellerInnen in den Fokus zu rücken (beispielsweise Lick Dubois, Miguel Haler, Roberto Lorier, Joseph Stimmbach, Sterna Weltz). Indem sie die gewählten Werke auf Augenhöhe mit vergleichbaren Minderheitenliteraturen behandelt (eben der frankokaribischen, der jüdischen Diaspora-Literatur), untermauert sie zwar, im Sinne der Autor/innen, um der Sichtbarkeit willen, die Existenz einer Strömung von Roma-Literatur – ein Vorgehen, das eine neue Kategorisierung der unter sie gefassten Werke mit sich bringt. Jedoch wird diese Kategorie, an deren Konstruktion Blandfort sich aktiv beteiligt, methodisch,

durch das Heranziehen benachbarter Konzepte aus den Literatur- und Kulturwissenschaften (etwa der *oraliture* und der Diaspora), nicht dazu verwendet, um die Minderheit abermals zu exkludieren. Im Gegenteil weist Blandfort ihr einen Platz auf Augenhöhe innerhalb der romanischen Literaturwissenschaft zu und legt die Grundlage für eine komparatistische Auseinandersetzung mit dem grenzüberschreitenden Thema der Roma-Literaturen. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Novum, welches hierzulande ein neues Feld eröffnet hat, sich weiter entwickeln wird und die originelle, sehr gut recherchierte Arbeit ihre gebührende Anerkennung innerhalb der Literaturwissenschaften finden wird, auch durch kritische Auseinandersetzung mit den vorgelegten Thesen und durch die Erweiterung der gefundenen Problematiken – eine dynamische Entwicklung, die sich neuerdings schon abzeichnet.

Sidonia Bauer

Heinrich Detering: *Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele.* (Edition der Carl Friedrich von Siemens Stiftung). München: Beck, 2016. 255 S.

Der Vorwurf ist immer noch weitverbreitet: In seinem Spätwerk, seit dem Album *Love and Theft* (2001), erscheine Bob Dylan – ein alternder Künstler, dessen Schöpferkraft weitgehend versiegt sei – nur noch als bloßer Plagiator, der Versatzstück um Versatzstück, alle nicht markiert, aus der amerikanischen Musiktradition und der Weltliteratur ‚gestohlen‘ habe. Nein, widerspricht Heinrich Detering, Autor der vorliegenden Studie und ausgewiesener Dylanforscher (Autor u. a. von *Bob Dylan*. Ditzingen 2016): Dylans Zitate und Zitatfragmente, oft sehr kleinteilig zusammengesetzt, sind nichts wohlfeil und inspirationsschwach Zusammengeklautes, sondern zu meisterlich komponierten Kunstwerken gefügte einfallsreiche Collagen und vielschichtige, bruchlose Montagen. In ihnen – und hier macht sich der Autor eine Leitmetapher der Dylanschen Poetik zu eigen – werden die Stimmen der toten Dichter und Sänger aus der Unterwelt, aus dem Purgatorium bzw. Limbus zum Leben gebracht (65-67). Deren Seelen erlöst er (64, 213), indem er ihnen „buchstäblich *seine Stimme* gibt“ (66); er lässt die vielen Stimmen „in ihrer ganzen Fülle und Heterogenität durch- und miteinander sprechen“ (133). Es ist dies ein seltsamer kunstreligiöser Anspruch (22), der Deterings Deutung nachhaltig beflügelt hat, doch aufgrund seiner heilssemantischen, teilweise schon fast sakralen Phrasierung wohl nicht für alle Leser leicht zu akzeptieren sein dürfte.

Vorrangig gilt die Aufmerksamkeit des Autors den Texten der Songs (31) und den in sie eingewobenen literarischen Zitaten (Dylans „vielfarbige Textgewebe“, 22), nicht der Musik, ebenfalls einer in erheblichem Maße zitierenden, auch nicht der eigenwilligen Stimme und *performance*. Die Studie ist denn auch dezidiert literaturwissenschaftlich und -kritisch ausgerichtet, was im Hinblick auf die Profession des Autors nicht verwundert: Detering lehrt Neuere deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Göttingen. Seine Untersuchung ist literaturästhetisch und poetologisch, werkgenetisch und in

einem heute fast schon vergessenen Sinne philologisch geprägt. Der hierbei erkennbare Wunsch nach tiefgehender ‚Literarisierung‘ eines populärmusikalischen Werkes zusammen mit der kunstreligiösen Aufladung der Songs machen die Studie nobilitierungsanfällig und führen zu Verklärungen und Mythisierungen, stellen aber zugleich ein beträchtliches ebenso heuristisches wie hermeneutisches Potential bereit, das der Autor nicht selten brillant zu nutzen weiß. Obschon Deterings Studie dem gesamten Spätwerk des Songpoeten gilt, konzentriert sie sich auf exemplarisch gedeutete Songs: *Workingman's Blues* (2006), *Tempest* (2012), *Roll On John* (2012), eine elegische Totenklage auf John Lennon, und den von Dylan adaptierten Frank-Sinatra-Song *Stay with Me* (2015). Ein weiteres Kapitel handelt von dem Film *Masked and Anonymous* (2003), geschrieben zusammen mit Larry Charles.

Zitate und Anspielungen, Echos und Reminiszenzen in Dylans Songs – durch Deterings und weiterer unermüdlicher *source hunter* hochmotivierten literarischen Spürsinn erst entdeckt – ‚erwecken‘ in seiner Deutung vor allem eine wirkmächtige Literatur des Autoritativen, des großen Stils: die Bibel, Gattungen wie das Epos und die Märtyrerlegende, Autoren wie Homer, Ovid und Shakespeare, ein literarisches System wie den Petrarkismus. Die Mysterienspiele jedoch – anonym und volksgängig, archaisch und mit heilsgeschichtlicher Botschaft, vor allem theatral mit szenischem Konzept (20f.) – seien die für ein Verständnis der Songwelt Dylans wichtigste Gattung: Weit über einzelne Zitierungen Dylans hinaus seien sie so vorbildhaft für den Künstler, dass man seine späten Songs gar in einem weiteren Sinne als *mystery plays* bezeichnen könne (19-21, 29, 95, 145, 147, 157, 166). Angesichts des immer noch großen gattungstypologischen Abstands mag dies eine eher kühne Interpretation sein, doch hilft sie, im Werke Dylans, wegen seiner lyrischen und erzählerischen Qualitäten bereits hochgeschätzt, nun auch stärker dramatische Strukturen zu erkennen. Weit holt Detering auch aus, wenn er – nicht unproblematisch – von „Dylans Petrarkismus“ (189) spricht. Vieles, was für nicht wenige petrarkistische Dichtung gilt, fehlt in Dylans Werk: die Kulturgrammatik des Petrarkismus, dessen ‚Mili-eus‘ wie z. B. eine Hofkultur, in der er *lingua franca* ist; eine spezielle Art des Formbewusstseins, wie sie sich in den Sonetten zeigt; eine markierte Formelsprache für das Schönheitslob (‚Schnee der Haut‘, ‚Korallen der Lippen‘).

Wie hier schon erkennbar, dominieren in Deterings Deutung des über Dylans Werk weit gespannten, vom Interpretieren kraftvoll mitgewobenen Zitatennetzes über weite Strecken die Analogie, das Herausstellen von Ähnlichkeiten, der Wunsch, dass sich Gleiches zu Gleichem finden möge, über die Differenz und das Trennende. Teilweise führt dies zu nicht unproblematischen Gleichstellungen und In-Eins-Setzungen, zu bewussten Enthistorisierungen (215) und Anachronismen: So wird John Lennon zum „geschundene[n] Schmerzensmann“ (118) einer Märtyrerlegende oder zum Odysseus, wenn auch einem scheitern-den (129), der mittels eines Zusatzes („Odysseus der Pop-Generation“, 116) wieder zurück in die Jetztzeit geholt wird. Während Neues an Antikes erinnert, bedient sich zugleich – in einer Art dialektischen Umschlags – die Antike des Neuen: „Bei Dylan hat Ovid den Blues. Und der Blues hallt durch die Gewölbe der Antike.“ (51) Wenn es um Einflüsse auf einzelne Songs geht, paart Detering

gerne Hochkulturelles mit Populärkulturellem (23) – Homer und The Beatles, Petrarca und Sinatra, Shakespeare und The Carter Family –, betont zwar so die Verschränkung von *high* und *popular culture* in Dylans Werk (80), weist bei dem jedoch unterschiedliche Bedeutungsintensitäten zu. So sieht er beispielsweise in den Zitaten aus den Beatles-Alben in *Roll on John* bloß die „Schauseite“ (116) des Songs, während deren „Tiefenstruktur sehr viel diskreter einen uralten Mythos re-inszeniert“ (116), den des irrfahrenden Odysseus. Eine solche Verteilung des Zitierten und Alludierten und damit auch des Erzählten auf einerseits eine popkulturelle ‚Oberfläche‘ und andererseits eine mythische ‚Tiefe‘ der Songs ist nicht unproblematisch, denn sie assoziiert zu leicht das sich obenauf befindliche Populärkulturelle (etwa den Western, 123f.) und das Rockmusikalische mit dem bloß Kontingenten und dem Accessoire und das aus der Tiefe der Texte und der Zeiten hervorgeholte Literarische (25, 180, 189) mit der Substanz, dem perennierend Eigentlichen. Hier, in der Tiefe, scheinen dann die eigentlichen Stimmen, die der Dichter und Mythenerzähler, zu hören sein. Im Falle des Songs *Tempest* ist dies Shakespeare: Die Oberfläche des Songs ist noch geprägt durch Zitate von Folksongs und Filmen vom Untergang der Titanic, doch darunter „rauscht und tobt [...] wahrhaftig [!] Shakespeares Sturm“ (97). Generell sollte man wohl, trotz zahlreicher nachgewiesener literarischer Einflüsse auf Dylans Werk, vieles als populärmusikalisches, konventionelles ‚Idiom‘ akzeptieren; Beispiele: „It’s now or never“ (73), „a sad, sad story“ (92) oder „I’m a fool to hold you“ (200).

Wenn Dylans Werk über das eigene hinaus den Blick öffnen kann für die „erstaunlichen schöpferischen Möglichkeiten einer Songpoesie, ja von Poesie überhaupt im 21. Jahrhundert“ (so der Klappentext), so sind die Eigenschaften einer solchen Literatur nur in Umrissen erkennbar: Eine Dichtung soll es sein, die „anthropologische Grundsituationen wiedererkennbar ausspricht in der Polyphonie der heterogenen Kulturen und Bilder, der Texte und Sprachen“ (61) und „schlichte, anrührende Humanität“ (39) artikuliert. Sie kann dann – so Detering, hier wie in der gesamten Studie hochambitioniert – „Weltliteratur“ (61) werden.

Literarisierungen und Stilisierungen, Überhöhungen und Idealisierungen, Potenzierungen und wohl auch Übertreibungen – immer wieder gespeist aus dem Wunsch, den Künstler von jedem Plagiatsvorwurf freizusprechen – führen zu einem ebenso faszinierenden wie irritierenden Bild des amerikanischen Songpoeten: Bob Dylan erscheint demnach als ein singender prophetisch-apokalyptischer *poeta vates*, der Gewalt und Blut, Verheerung und Untergang, vielleicht aber auch eschatologisches Heil schaut (101), zugleich als hochintellektueller, auch bildungsbürgerlicher *poeta doctus*, Schöpfer einer Songpoesie, in der so vieles intendiert und kalkuliert, kaum etwas beiläufig scheint. Als solcher, als Hüter des *American Songbook*, erinnernd und umgestaltend zugleich, als souveräner Wächter einer vielfältigen *memoria* und Mittler zwischen den Toten und den Lebenden, wirkt Dylan in Deterings Interpretation oft merkwürdig entrückt und elitär, streckenweise kaum noch als genuiner Rockmusiker erfahrbar, wenig geerdet und erhoben über den anderen Rock- und Popmusikern seiner Zeit. Doch gerade aus der Überhöhung und Romantisierung, aus der Entzeitlichung

(58, 97f., 127), aus der Vorstellung eines zeitenübergreifenden beziehungs- und assoziationsreichen Resonanz- und Referenzraums (56), in dem sich der Songpoet und mit ihm auch sein Interpret frei bewegen können, erwächst der Studie eine große interpretatorische Kraft. Sie zeigt sich in geduldigen *close readings* im Stile minutiöser Gedichtinterpretationen, die, wenn auch literarischen Einflüssen über weite Strecken zu viel Bedeutung, vor allem zu viel ‚Tiefe‘ zumesend, auf passionierter und raffinierter Exegese beruhen, sehr präzise sind und mikrologisch bis zur Grenze des Wahrnehmbaren (208). Zugleich lassen sie für alle Hörer und Leser Deutungs Offenheit zu. Sie beruhen auf detaillierten Textrecherchen (Welche englische Ovid-Ausgabe hat Bob Dylan benutzt?, 50), zeugen nicht nur hierin von dylanologischer Expertise und verzichten bei alledem auf kulturtheoretische Diskurse und deren Jargon, obschon deren Begriffsfavoriten wie das ‚Fluide‘, ‚Postmoderne‘ oder ‚Medialität‘ (30) auf verlockende Weise bereitstehen. Leicht ist die Lektüre nicht, denn Vexierspiele, Montagen und Collagen, Überblendungen, Überschreibungen und Verschmelzungen, Transponierungen und Transformierungen, teilweise durchaus verwirrend, verlangen wachsame Leser. Doch hilft, dass das Ganze, angetrieben durch des Autors enthusiastische Freude an der Musik und Poesie des Künstlers, in einem im positiven Sinne essayistischen Stil geschrieben ist. Dieser vermag es, Dylans Ästhetik und Wortkunst den Lesern in geglückten suggestiven Formulierungen nahezubringen und sie mit ihrer Hilfe durch die „Vielstimmigkeit des Zitatengestöbers“ (21) zu leiten. Je mehr sie dabei der Deutung, die Seelen der toten Dichter und Musiker warteten in Dylans Werk „nur darauf, dass jemand ihnen, indem er weiterschreibt am Weltgesang, auf die Spur kommt“ (214) – einem ebenso verstiegenen wie sympathischen Romantizismus – folgen wollen, umso besser gelingt ein Verstehen des Buches.

Über eine Interpretation der Songpoesie Bob Dylans hinaus bietet die Studie für die Komparatistische und Allgemeine Literaturwissenschaft anregende Fallanalysen zu weiter gefassten Themen wie der Idee des Nachlebens der Literatur und dessen Metaphorologie (das Bild vom gewobenen Netz, Stimmen aus der Unterwelt, Totengespräch), Funktionen literarischer Zitate, der Kultur der Collage in der sog. Postmoderne. Zum nützlichen Beiwerk der lesenswerten, exzellent redigierten Studie zählen Diskographie und Filmographie (243f.), Bibliographie (245-249) und ein vorzügliches Personenregister (251-254).

Werner Bies

Literature as Dialogue. Invitations Offered and Negotiated. Roger D. Sell. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 2014. 274 S.

Der Sammelband *Literature as Dialogue. Invitations Offered and Negotiated* vereint die Beiträge der jährlichen Konferenz der International Association for Dialogue Analysis, welche unter dem Titel *Dialogue Analysis: Literature as Dialogue* im Jahre 2012 vom LitCom-Projekt, Literary Communication Project of Åbo Akademi University, ausgerichtet wurde. Die theoretische Basis der dreizehn

Aufsätze folgt zu großen Teilen den Ansätzen und Ergebnissen der Forschungen im Rahmen dieses Projekts, welche daher zu Beginn kurz zusammengefasst werden. Im Sinne des LitCom-Projekts werden die Prozesse des Schreibens, Lesens und der weiteren Wirkung eines literarischen Textes als reale Kommunikationsakte betrachtet. Im Gegensatz zu den lange Zeit dominierenden Kommunikationstheorien und dem Konzept des Senders und Empfängers einer Nachricht werden diese Kommunikationsakte immer als bidirektional und bikontextuell verstanden. Neben der Frage der jeweiligen Ausprägung der Dialogizität eines Textes gilt es ebenso die Verhandlungsmöglichkeiten der Rezipienten zu berücksichtigen. Diese können die Einladung zum Dialog nicht lediglich annehmen oder ablehnen, sondern entsprechend dem Verhandlungsspielraum des Textes individuell umsetzen.

Die Analysen der Dialogizität eines Textes sind innerhalb des Sammelbandes in zwei große Bereiche unterteilt. Der erste mit sechs Beiträgen ist dem Konzept des „communicational criticism“ (5ff.) gewidmet, der zweite mit sieben Beiträgen dem des „mediating criticism“ (6ff.). *Communicational criticism* umfasst die Textbetrachtung im Hinblick auf die Fragen der Möglichkeiten der literarischen Ansprache und der Respektierung der Autonomie des Publikums und beschäftigt sich im Besonderen mit Texten, die einen gewissen Verhandlungsspielraum ermöglichen. *Mediating criticism* hingegen legt den Fokus auf die möglichen Aushandlungen des Publikums und berücksichtigt unter anderem dem Text immanente emotionale, religiöse oder kulturelle Annahmen. In diesem Zusammenhang gilt es, die Autonomie des Autors innerhalb der Autor-Leser-Beziehung entsprechend zu berücksichtigen.

Der erste Teil zum *communicational criticism* beginnt mit dem Beitrag David Fishelovs zu Swifts *A modest proposal* und Platons *Crito*. Diese Texte dienen als Belege seiner These, dass neben dem reinen Monolog und dem reinen Dialog ebenso dialogische Monologe, wie bei Swift, und monologische Dialoge, wie bei Platon, die Literatur bevölkern. Es gilt bereits an dieser Stelle zu erwähnen, dass Letztere weit schwerer zu finden sind, weshalb in diesem Zusammenhang ein philosophischer Text in die Analyse einbezogen wird. Im Rahmen einer intensiven Lektüre verdeutlicht Fishelov, dass eine lineare Lesart von Swifts Text nicht möglich ist, sondern unweigerlich ein intensiver Dialog mit dem Leser entsteht, indem durch den Vorschlag, das Problem der Armut und des Hungers durch den Verzehr von Kleinkindern zu lösen, direkt an die moralischen Vorstellungen der Rezipienten appelliert und in weiterer Folge für politische und soziale Reformen eingetreten wird. Demgegenüber entwickelt sich Platons Text vom anfänglichen Dialog, in dem Crito Sokrates von einer Flucht zu überzeugen sucht, zu einem Echodialog über die Philosophie des Realen bzw. der Wahrheit und die Fragen vom Guten und vom Bösen. Crito wird in diesem Zusammenhang quasi zum Surrogat der Leser, die „are expected to adopt a single, univocal, monological outlook on the issues at hand – and that outlook is the one presented by Socrates.“ (37) Neben dem erfolgreichen Beleg für seine These kommt Fishelov zudem zu dem Schluss, dass die Dialogizität ein wichtiges Kriterium für die Akzeptanz eines Textes als Literatur darstellt, und steht damit in Einklang mit den Forschungsergebnissen des LitCom-Netzwerkes.

Eine weitere interessante Perspektive auf die Frage der Dialogizität von literarischen Texten bietet der Beitrag von Nina Muždeka, welche den Fokus auf die Erzähltechnik der beiden Romane *Talking it Over* (1991) und *Love, etc.* (2001) von Julian Barnes legt. In beiden Romanen entfällt die Erzählerfigur als klassischer Vermittler zwischen dem Leser und der fiktionalen Welt, und diese können daher nach Muždeka als typisch postmodernistisch definiert werden. Neben der Erzählerfigur entfällt in gewissem Sinne jedoch auch die Erzählung. Beide Romane muten eher wie Drehbücher oder Theatertexte an und bilden reinen Dialog ohne Regieanweisungen ab. Innerhalb dessen versuchen die drei Hauptcharaktere, ihre Dreiecksbeziehung zu rekonstruieren. Der Dialog findet dabei zwischen den Romancharakteren selbst, zwischen diesen und dem imaginierten Leser sowie zwischen dem realen Autor und dem realen Leser des Textes statt. Während die erste Ebene der Dialogizität relativ leicht nachzuvollziehen und Bestandteil der klassischen Literatur ist, stellt die zweite nicht nur durch die direkte Ansprache an den Leser, sondern auch durch die Anforderung, zu beurteilen, zu bewerten und Stellung zu beziehen, eine Herausforderung dar. Darüber hinaus sind sich die verschiedenen Charaktere jedoch auch der Dialoge der jeweils anderen mit dem Leser bewusst, und es wird die Illusion kreiert, dass sich Leser und Charaktere nicht nur hören, sondern auch sehen und einen gemeinsamen Raum teilen, was dadurch deutlich wird, dass Stuart dem Leser eine Zigarette anbietet. Da sowohl Augenzeugenberichte, die eigene Erinnerung und auch Erzählungen letztlich unzuverlässige Quellen bilden, sind Barnes' Romane kurioserweise die bestmögliche Methode, dem wahren Ereignis so nahe wie möglich zu kommen. An diese Erkenntnis und den Romandialog schließt wiederum Barnes' Metadialog mit dem Leser über die Gewissheit der Ungewissheit und die Ungewissheit der Gewissheit an.

Der siebte Beitrag des Bandes von Anja Müller-Wood über Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* eröffnet den zweiten Teil des Bandes zu *mediating criticism*, ist aber als Verbindungsstück zwischen den beiden Teilbereichen zu sehen, da einerseits gezeigt wird, inwiefern der Text den Lesern gestattet, selbst in die Gestaltung und Bewertung der Geschichte einzugreifen. Andererseits wird die Bedeutung der implizierten Emotionen im Text für die Reaktion der Leser auf die Erzählung herausgearbeitet und damit zwischen Joyce und seinen Lesern vermittelt.

Die Autor-Leser-Beziehung wird im Beitrag von Marta A. Skwara noch durch die Figuren des Übersetzers und des Literaturkritikers ergänzt, indem die mehrfachen Übersetzungen der Gedichte *Poets to Come*, *Crossing Brooklyn Ferry* und *Once I Passed Through a Populous City* von Walt Whitmann ins Polnische betrachtet werden. Die intertextuelle Beziehung einer Serie von Übersetzungen wurde in der bisherigen Forschung kaum berücksichtigt, obwohl jede weitergehende Übersetzung sowohl eine Interpretation des Ausgangstextes als auch der vorherigen Übersetzungen darstellt. Besonders interessant ist diese Beziehungsstruktur im Falle von *Crossing Brooklyn Ferry*. Hier erreichte der Originaltext bereits 50 Jahre vor der ersten Übersetzung das Zielland. Innerhalb eines Romans stellt das zitierte Gedicht nicht lediglich einen literarischen, sondern, indem es die Situation der angesprochenen Figur widerspiegelt, einen realen

Kommunikationsakt dar und „the act of communication, of human communication via literary communication, is complete.“ (227). Im Zuge der Übersetzungstätigkeit illustriert das Gedicht schließlich das Schicksal politischer Emigranten. Obwohl auf derart unterschiedliche Gegebenheiten angewandt, wird das stets sehr dialogische Werk Whitmans in beiden Fällen benutzt, um das Element der Vertrautheit zu evozieren, und stellt so eine intertextuelle Beziehung zwischen den beiden Verwendungen her. Wie Skwara jedoch weiter ausführt, ist diese Interpretation der verschiedenen Übersetzungen als Aufgabe des Literaturkritikers zu betrachten, und im Endeffekt handelt es sich trotz des Dialogangebotes eher um eine Interpretationsaufgabe.

Daran anschließend beschäftigt sich Helena Rimon im vorletzten Beitrag des Bandes mit dem interkulturellen Dialog der beiden Dichtungen *Eugen Onegin* (1833) von Puschkin und *The two Poles* (1888) von Reuven Asher Braudes. Gemein ist beiden das Motiv der verspäteten kulturellen Entwicklung und die Sinnsuche innerhalb einer anderen Kultur. Während Tatjana in der englischen und französischen Literatur ihre Erfüllung findet, ist dies bei Shifra in der russischen Literatur und insbesondere durch *Eugen Onegin* der Fall. Darüber hinaus sind Handlung, Motive und zentrale Symbole weitgehend parallel angelegt und beide Texte betonen die dennoch starke Verwurzelung der Protagonistinnen in ihrer jeweils eigenen Kultur. Dem klassischen Dialog zwischen Leser und Autor wird somit der verschiedener Sprachen, Kulturen und Romancharaktere hinzugefügt, mit demselben Ziel, nicht die eigene Kultur abzuschwächen, sondern diese durch Hybridisierung voranzutreiben. Wie Rimon ausführt, tritt dies bei Braudes noch deutlicher hervor, und der Roman ist als Vorschlag dafür zu betrachten, nicht lediglich die eigene Kultur voranzutreiben, sondern eine hybride Identitätskonstruktion und die gleichzeitige Existenz innerhalb mehrerer Kulturen, in diesem Fall der russischen und hebräischen, als möglich anzusehen. Würde dies in der Vergangenheit innerhalb des Rezeptionsprozesses meist als utopisch oder politisch inkorrekt bewertet, hält Rimon eine multikulturelle Lesart des bis jetzt vernachlässigten Romans für möglich.

Der Band schließt mit einem Beitrag Guillaume Lejeunes über die Fragmente Schlegels, und durch die Rekurrenz auf die Dialektik Platons bildet sich wiederum eine Brücke zum ersten Beitrag des Bandes von Fishelov. Dem Titel *Literature in Dialogue* wird die Publikation somit in zweifacher Weise gerecht, indem in den Beiträgen nicht nur die Dialogizität literarischer Texte analysiert wird, sondern diese selbst miteinander im Dialog stehen. Die vereinten Studien reichen von der Mittelalter- bis zur Gegenwartsliteratur und vom amerikanischen Kontinent über Europa bis nach China und überqueren somit sowohl zeitliche als auch sprachliche Grenzen. Gerade diese Heterogenität des Bandes lässt ihn für die komparatistische Forschungsarbeit als besonders geeignet erscheinen.

Andrea Kreuter

Sehnsucht Suchen? Amerikanische Topographien aus komparatistischer Perspektive. Hg. Simone Sauer-Kretschmer und Christian A. Bachmann. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2014. 209 S.

An Sammelbänden, Monographien, Anthologien und Nachschlagewerken zum Thema Raum, insbesondere zur literarisch-künstlerischen Modellierung von Räumen und deren kultureller Funktion, mangelt es wahrlich nicht. Jede weitere Publikation muss sich darauf befragen lassen, ob sie wirklich neue Einsichten vermittelt, vielleicht gar einen Beitrag leistet zur immer noch unbefriedigenden theoretischen Fundierung der oft so schwammigen, bloß suggestiven Rede vom Raum in den Kulturwissenschaften. Der Untertitel dieses Bandes fordert nachgerade dazu auf, die neun Aufsätze einer solchen Prüfung zu unterziehen.

Was eine theoretische Grundlegung des Raumproblems angeht, so erinnere ich an die älteren Arbeiten von Michel de Certeau und Henri Lefebvre, die übereinstimmend Raum als Korrelat bestimmter Praktiken analysiert haben. Raum ist vorgegeben wie eine Sprache, so argumentiert Certeau, die sich mit jedem konkreten Gebrauch verändert. Wer einen Stadtraum durchquert, generiert einfallreich und unvorhersagbar seine eigenen Räume – so wie jeder Sprecher mit Hilfe der Sprache (*langue*) eine originelle Äußerung produziert. Wege verknüpfen Orte in je neuer Weise; Plätze und Gegenden zeichnen sich mit mehr oder minder markanten Konturen ab; topographische Konfigurationen entstehen durch die Verfertigungskünste (*arts de faire*) des Alltagslebens; im je schon vorgegebenen Raum zeichnen sich immer wieder andere Orientierungsmuster mit hellen und verschatteten Zonen ab. Raum begegnet den sich in ihm Findenden immer schon als ein Ordnungsgefüge, als ein – wie Jurij M. Lotman sagt – Produkt der kulturellen Semiosphäre. Es gibt keinen sinnfreien Raum, wie immer man Räume konkret wahrnimmt, benennt, beschreibend variiert oder kreiert. Das sind, stichwortartig markiert, Positionen, die weiterer Fundierung bedürften und die insbesondere mit einem Begriff der Literatur und der Kunst (der Fiktion, der Imagination, des Imaginären) theoretisch vermittelt werden müssten, einem Konzept, das tragfähig genug wäre, um die besondere Beziehung zwischen Raum und Text, Raum und Diskurs, Raum und Repräsentation verständlich zu machen. Was tut man eigentlich, wenn man über Räume in Texten oder Räume in Bildern spricht? Redet man da wie über ein vorliegendes Objekt? Welche Begründungsverpflichtungen geht man ein, wenn man sich über Räume äußert? Welchen Konstitutions-, Mechanismus‘ betätigt man, wenn man Räume schildert und Raumschilderungen liest? Ganz offenkundig ist bei alledem eine Subjektinstanz vorausgesetzt, die ihrerseits räumlich verfasst ist und über ein originäres Raumbewusstsein verfügt, die also immer schon ‚weiß‘, was ein Raum ist. Sie ins Spiel zu bringen, um so den praktischen Umgang mit Räumen und die semiotische oder mediale Repräsentation von Räumen zu vermitteln – letztlich also Raum und Text –, bleibt eine noch zu erledigende Aufgabe.

Die Beiträge dieses Bandes verfolgen keine derartigen theoretischen Ambitionen, sondern andere, objektbezogene Interessen. Dabei treten manche Aspekte hervor, die über den Umkreis der im Untertitel genannten *amerikanischen* Topographien hinausweisen und sowohl für die Analyse anderer Materialien

wie für die umrissene Theoriearbeit anregend sein können, also gleichermaßen komparatistischen wie allgemeinen literatur-, kultur- oder kunstwissenschaftlichen Interessen entgegenkommen, zumindest als Stichworte. Ich präpariere ein paar von ihnen heraus, vernachlässige aber den im engeren Sinne amerikanistischen Gehalt. Amerikanische Topographien ließen sich noch ganz anders in den Blick rücken, als es hier geschieht; und sie ließen sich auch historisch weitaus dichter vernetzen.

Jeder Anschauungsraum, wie weit oder eng er sein mag, lässt sich kartographisch darstellen als Struktur von Punkten (Orten), Feldern, Linien, als Zeichenfeld also, das gelesen werden muss, soll es im realen Raum Aufschluss gewähren. Texte, Photos, Comics, Filme kann man verstehen als solch partielle Lektüren kartierter Topographie. Texte können aus Karten selektiv Listen generieren; sie können auf der Druckseite topographische Muster reproduzieren, die getreulich dem Kartenbild folgen oder aber es ins Phantastische transformieren; sie können die auf Karten verzeichneten möglichen Raumdurchquerungen in die Lektüre übersetzen durch verschiedenartige Manipulationen narrativer Konsistenz (Monika Schmitz-Emans). Der erzählte Raum hält immer noch weitere Orte bereit, denen sich die Erzählung widmen kann – ein topographisches Reservoir, dessen sich seriell publizierte Romane des 19. Jahrhunderts wie Ludwig Reizensteins *New Orleans-Werk* wirkungsvoll bedienen (Daniel Stein). Tankstellen und Motels (in der Objektkunst, im Foto oder Film) sind Netzwerkknoten oder -punkte besonderer Art: Unverwechselbar in der Erscheinung, markieren sie Reichweiten in den Raum hinein, besetzen Grenzzonen und verheißen liminale Erfahrungen. Das wird schlagend deutlich, wenn etwa in einem Band Tankstellenfotos so aufeinander folgen, dass das Umblättern zum Analogon der Bewältigung einer Strecke und einem Ausgriff in den Raum wird (Christian A. Bachmann). Oder wenn ein Motelbau in verfremdender Umgebung präsentiert wird und sogleich lauter Assoziationen auslöst, die in keinem realen Ort konvergieren, sondern allein in einem imaginären. Das Objekt diagnostiziert so die verfestigten Vorstellungen von typisch amerikanischen Orten und Räumen (Sarah K. Happersberger). Ein realer Ort wie Austin/Texas kann sich in einen vielgestaltigen Vorstellungsraum verwandeln, wenn er im Reflex individueller literarischer Reaktionen erscheint; er wird zum intertextuellen Fluchtpunkt (Stephanie Heimgartner). Solche Intertextualität muss gar nicht in mehreren Texten realisiert sein – es genügt, für ein bestimmtes Lesepublikum Orte aufzurufen, etwa den Namen New York zu setzen, die unweigerlich dicht belegt sind mit literarisch-kulturellen ‚Bildern‘, nicht zuletzt auch Raumbildern, sowie intertextuellen Resonanzen (Simone Sauer-Kretschmer). An Orten sind immer auch Prozesse sedimentiert, Resultate und Effekte von Entwicklungen; und ein Filmemacher wie Michael Moore versteht es höchst wirkungsvoll, solche Chronotopoi zu zeigen: im harten Kontrast von auftrumpfender Vertikalität einer Konzernverwaltung (als Ort ebenso arroganter wie anonymer Machtansprüche) und Horizontalität desolater, wiewohl belebter Szenerien. Der Blick ins Weite wird, anders als im *frontier*-Topos, zum Rückblick auf verlorene Lebensperspektiven (Dunja Brötz). Der Stadtraum und der für ihn typische Erfahrungsmodus findet sein kongeniales Medium (auch) im Comic. Denn die in diesen Raum

eingelagerten komplexen, uneindeutigen, fluktuierenden Empfindungen haben ihr Pendant in der zweigeteilten Comicwahrnehmung, die sich weder auf den Text noch aufs Bild konzentrieren kann, vielmehr vom einen zum anderen wandert (Christina Meyer). Lässt sich der Raum formal beschreiben als Mannigfaltigkeit von Orten, so zeigen sich diese im konkret erlebten Raum als höchst unterschiedlich besetzt. Sie fordern von den Handelnden bemerkenswerte Einstellungswechsel: von der Fokussierung auf eine einzige, das Subjekt fast zur Anonymität reduzierenden Tätigkeit bis zur gänzlichen Freisetzung von allen Zwecken, mit Aufhebung der Schranken zwischen Außen- und Innenräumen (Gianna Zocco). – Gewiss, ‚Amerika‘ ist weit mehr, als dieses Kaleidoskop zeigt, doch halten die skizzierten Gesichtspunkte Merkmale amerikanischer Topographie im Medium verschiedener Künste treffend fest.

Monika Schmitz-Emans spricht in ihrem Beitrag, eine Bemerkung Certeaus aufnehmend, vom „Buch-Raum“, der in einer „Analogiebeziehung zu topographischen Räumen“ stehen könne und so eine ästhetische Reflexion „über Raumstrukturen und die Modalitäten räumlicher Erfahrung“ ermögliche (19). Das beschreibt gut jenes Theoriepensum, das den Kulturwissenschaften nach wie vor aufgegeben ist. Die genannte Analogiebeziehung versteht sich ja keineswegs von selbst, und der Begriff Buch-Raum müsste allererst aus seiner metaphorischen Verwendung gelöst und genauer expliziert werden. Tatsächlich erstrecken sich Texte sowohl in der Zeit wie im Raum. Nur zeigt sich dieser zweite Aspekt nicht so zwanglos wie der erste. Wie also können sich Texte verräumlichen? Was folgt daraus für die Vorstellung (Illusion, Phantasie) der *in* den Texten entworfenen Räume? Und was für jenes Raumverständnis, das allem Umgang mit Räumlichkeit unhintergebar zugrunde liegt? Einige Antworten auf diese Fragen liegen vor, doch weitere sind erforderlich. Der Sammelband ermuntert zu entsprechender Arbeit.

Eckhard Lobsien

Simone Sauer-Kretschmer (Hrsg.): *Körper kaufen. Prostitution in Literatur und Medien*. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2016. 230 S.

Es lässt sich leicht ausmalen, zu welchen Reaktionen es vor 95 Jahren gekommen sein dürfte, als der dünne Band im Jahre 1921 (irreführend auf 1913 datiert) erschien – unter dem Pseudonym W. Pfeifer und dem Titel *Hurengespräche*. Nur wenige Jahre später schreibt Eduard Fuchs in seiner zweibändigen *Geschichte der erotischen Kunst*, bei diesen 44 Lithographie-Blättern handle es sich um „das erschütterndste Dokument der entsetzlichen Verwahrlosung unseres Zeitalters“, aber eben auch um „buchstabengetreu abgeschriebene Wirklichkeit“.² Tatsächlich jedoch steckt Heinrich Zille (1858-1929) hinter dem Projekt, der wohl wie

² Eduard Fuchs. *Geschichte der erotischen Kunst in Einzeldarstellungen. Erster Band: Das zeitgeschichtliche Problem*. München: Albert Langen, o.J. [1924]. S. 102.

kein anderer Künstler das Lokalkolorit („Milljöh“) der Reichs- und Landeshauptstadt Berlin in Druckgrafik und Fotografie eingefangen hat.

Die intermedialen *Hurengespräche* (eine Kombination aus Lithographien und Texttafeln) bestehen aus Gesprächen und Geschichten von Frauen wie Pauline, „Pinselfrieda“ oder „Lutschliese“, spiegeln nun derb, direkt und dokumentarisch zugleich den Alltag der Prostituierten und machen selbst vor den Themen Vergewaltigung und Inzest nicht Halt. Damit werden einerseits soziale Probleme dieser gesellschaftlichen Randfiguren verhandelt, durch das pointiert-anekdotenhafte und im Berliner Dialekt gehaltene Erzählen aber ebenso unterhaltsam gebrochen.³ Die teils großformatigen Abbildungen können zu Recht als ‚pornografisch‘ bezeichnet werden können, und das im wortwörtlichen Sinne, schließlich liegt der etymologische Ursprung des Wortes im französischen Wort „pornographe“ bzw. dem griechischen „pornographos“ – ‚von Huren schreibend‘.

Das (bis heute mit Vorurteilen verbundene) Thema der Prostitution, das zeichnet sich bereits in Zilles *Hurengesprächen* ab, ist ein gesellschaftlich dauerhaft aktuelles Thema, und das in doppelter Hinsicht: Einerseits auf einer eher abstrakten juristischen Ebene (gesetzliche Rechte und/oder Verbote), andererseits in (sozial-)politischer Perspektive und die ‚Praxis‘ und ‚Ausübung‘ (inkl. Einzelschicksale) betreffend. Und gerade hierbei bewegten sich Prostituierte zu jeder Zeit zwischen ‚Glanz‘ und ‚Elend‘⁴ – manche schafften als Mätresse den sozialen Aufstieg, während der sicherlich größte Prozentsatz jedoch ein Leben am Rande der Gesellschaft führte. So ist bis heute die Ausbeutung vor allem weiblicher ‚Sexarbeiterinnen‘ (*sex worker*), die ihrem Beruf auf dem Straßenstrich oder im Bordell nachgehen, nicht zu ignorieren und nach wie vor ein prekäres Thema. In diesem Zusammenhang fest verbunden mit der Prostitution ist die Frage nach der Objektivität und dem ‚Wert‘ des sexuell verfügbaren menschlichen Körpers (und damit ja des Menschen selbst), der ‚gekauft‘ (bzw. eigentlich ja eher: ‚gemietet‘) wird.

Somit ist die Prostituierte eine reizvolle Figur für die Kulturwissenschaften und unter dem Schlagwort der „Sittengeschichte“ bereits im 19. Jahrhundert ein durchaus ‚populäres‘ wissenschaftliches Thema. Die historische Perspektive auf das (vermeintlich) ‚älteste Gewerbe der Welt‘, die von der Geschichtswissenschaft gegeben werden kann, ist relativ eindeutig und reicht von Hetären im antiken Griechenland über Kurtisanen und Mätressen am frühneuzeitlichen Hof zu (Lust-)Dirnen und Metzern als unterbürgerliche Randfiguren der Gesellschaft, und auch soziologisch-empirische Untersuchungen zur Prostitution (mit Blick auf beide Akteure) liegen vor.⁵ Im Gegensatz zu diesen objektiven Perspek-

3 Damit erinnert das Werk an einen antiken Vorgänger, Lukians *Hetärengespräche* (ca. 160 n. Chr.).

4 So ja der Titel von Honoré de Balzacs mehrteiligem Roman, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1846).

5 Vgl. etwa die Studie von Dorothea Röhr. *Prostitution. Eine empirische Untersuchung über abweichendes Sexualverhalten und soziale Diskriminierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, oder zuletzt beispielsweise den von Martin Albert und Julia Wege herausgegebenen Band *Soziale Arbeit und Prostitution. Professionelle Handlungsansätze in Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Springer, 2015.

tiven ist die literarische oder künstlerische Darstellung hingegen eher heikel und bewegt sich zwischen idealisierender Verklärung, stereotypen Klischees und sozialkritischem Realismus.

Mit dem Thema der *Prostitution in Literatur und Medien* (so der Untertitel) beschäftigt sich der im Christian A. Bachmann Verlag erschienene Sammelband von Simone Sauer-Kretschmer, der auf einen komparatistischen Workshop an der Ruhr-Universität Bochum zurückgeht und zwölf Beiträge in vier Sektionen umfasst, beginnend mit fünf Aufsätzen, die unter dem Titel „Klassische Narrative der Prostitution“ gefasst sind.

Zunächst widmet sich Dorit Messlin „Hetärenwesen und Prostitution um 1800“, denn interessanterweise beschäftigten sich gerade um die Jahrhundertwende verschiedene Schriftsteller und Altertumswissenschaftler mit dem antiken Hetärenwesen zwischen idealisierender Verklärung (Friedrich Schlegel) und misogynen Stereotypen (Christian Friedrich Jacobs), wobei keine der anachronistischen Positionen wirklich als wissenschaftlich fundiert bewertet werden können. Spannend ist nun, dass die Auseinandersetzung der Gelehrten vor dem Hintergrund der normierten Ehegattenliebe und in einer Zeit stattfindet, als die Prostitution in Europa aus hygienischen (etwa aufgrund der „Lustseuche“ Syphilis) wie moralischen Gründen tabuisiert ist.

Die ‚Käuflichkeit‘ der Frau steht im Mittelpunkt des Aufsatzes von Monika Schmitz-Emans, die zwei französischsprachige Romane untersucht, Georges Rodenbachs *Bruges-la-Morte* (1892) und Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* (1886). Prostitution im ‚herkömmlichen‘ Sinne spielt in diesen Texten keine Rolle, doch zeigt die fundierte Textarbeit überzeugend die literarische Darstellung des weiblichen Körpers als objekthafte (und ‚verführerische‘) Ware – in Verbindung mit dem Topos des Doppelgängers bzw. der künstlichen Schöpfung.⁶ Mit der Figur eines männlichen ‚Prostituierten‘ beschäftigt sich Dietmar Schmidts Untersuchung von Arthur Schnitzlers Novelle *Spiel im Morgengrauen* (1926/27): Die dezidiert ökonomische Lesart des Textes zeigt eine spannende Umkehrung der Geschlechterverhältnisse auf, schließlich ist es nun ein hoch verschuldeter Leutnant, der am Ende der Nacht von einer Frau einen „Liebessold“ (52) erhält, auch wenn der Betrag letztlich nicht für die fristgerechte Bezahlung der Ehrenschild ausreichen wird.

Wie stark das Thema der Prostitution stets von Zeit und Gesellschaft abhängig ist, zeigt der exemplarische Blick auf die Weimarer Republik; einerseits werden neue Lebens(re)formen und Konzepte der Körperlichkeit (vgl. etwa die gegenkulturellen Lebens- und Künstlerkolonien der Zeit, Rudolf Steiners Anthroposophie, die Freikörperkultur usw.) ausprobiert und auch durchaus gesellschaftlich geduldet, doch stellte die Prostitution ein „sittenwidriges Rechtsgeschäft“ (§ 138 BGB) dar – die Prostituierte befand sich im rechtsfreien Raum und handelte damit in der Ausübung ihres Berufs einerseits gegen das Gesetz und besaß andererseits auch keinen rechtlichen Schutz gegen Freier oder Zuhälter. Daran anknüpfend geht Christiane Schönfeld in ihrem kundigen Beitrag dem Thema der Prostitution im Kino der Weimarer Republik nach: Bereits

⁶ Vgl. den Pygmalion-Stoff in der Literaturgeschichte.

nach Ende des Ersten Weltkriegs erschienen frühe ‚pädagogische‘ Aufklärungs- und „Sittenfilme“ wie *Es werde Licht!* (1917/18) oder *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1918) und prägten damit die Gesellschaft der Nachkriegszeit – doch tatsächlich wurden selbst nicht alle dieser häufig einseitig moralisierenden ‚sozialhygienischen‘ Filme von der Zensur zugelassen bzw. gar verboten.

Arbeiten solche klischeehaften („Lehr-“)Narrative oftmals mit dem sozialen Abstieg von der Bürgerlichkeit in die Prostitution, vollzieht sich in Michel Fabers Roman *The Crimson Petal and the White* (2002) ein umgekehrter Wandel: Sugar wird von der ‚idealen‘ Hure zur ‚idealen‘ Mutter. Zwar klingt auch diese Geschichte etwas stereotyp, doch kann Simone Sauer-Kretschmer, die selbst zu ‚literarischen Bordellen‘ promovierte⁷ und damit die literaturgeschichtliche Genese der Figur der Prostituierten vorzüglich kennt, nachweisen, wie die Entwicklung der Protagonistin innerhalb der fiktionalen Welt interessante räumliche Entsprechungen findet, die *éducation civile* also auch mit topographischen Schauplatzwechseln einhergeht.

Die folgenden drei Aufsätze sind in der zweiten Sektion unter der Überschrift „Prostitution, Pornographie, Populärkultur“ zusammengefasst. Zunächst verbindet Thomas Hecken in seinem Beitrag die Rechts- und Kulturgeschichte, wenn er – von den erotischen ‚Lebenserinnerungen‘ der *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne* (1906 erschienen, in Deutschland 1982 indiziert) ausgehend – die Darstellung von Sexualität als pornographisch oder eben nicht-pornographisch untersucht. Auch der französische (Skandal-)Film *Baise-moi* (2000) löste bei seinem Erscheinen eine Zensur-Debatte aus und erhielt schließlich von der Commission de classification des œuvres cinématographiques eine verschärfte Freigabe ab 18 Jahren (classement x). Mark Schmitt kann überzeugend aufzeigen, dass der Film durch seinen provokanten Inhalt, die Bildsprache und seine Gemachtheit als „Genre- und Formhybrid“ (120) zu einem regelrechten „Exzess des Abjekten“ (131) wird.

In der Popmusik wird die käufliche („Nicky’s in the corner“⁸, „guaranteed to blow your mind – anytime“⁹, „she’s still shining like lightning“¹⁰, „I couldn’t resist you“¹¹) und/oder stets verfügbare Frau (etwa Angelina Jolie im legendären Video zu „Anybody Seen My Baby?“ [1997] der Rolling Stones) zumeist eher umschrieben, in der HipHop-Kultur dafür umso stärker als fester Topos konkretisiert. Marcus Maidas musikgeschichtlicher Überblick vom Folk und Jazz¹² über die (Mainstream-)Popmusik bis hin zur (längst inflationären) Hyper-Sexualisierung in Rap und HipHop nähert sich dem spannenden „Nexus“ an und lotet unterschiedliche Darstellungsformen der Prostitution aus, die in diesem Medium schon fast zu einem ‚Mythos‘ geworden ist.

7 Simone Sauer-Kretschmer. *Bordelle. Grenzräume in der deutschen und französischen Literatur*. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2015.

8 INXS: „Beautiful Girl“ (1993).

9 Queen: „Killer Queen“ (1974).

10 Lana del Rey: „Carmen“ (2012).

11 Blondie: „In the Flesh“ (1976).

12 Vgl. etwa das vielfach besungene „House of the Rising Sun“.

Unter dem Titel „Schauplatzwechsel: Globale Räume, globale Märkte“ sind in der dritten Sektion zwei Aufsätze vereint, die sich gesellschaftlichen Sonderfällen widmen. Irina Gradinari geht in ihrem Beitrag der (offiziell wie juristisch in der UdSSR ja nicht existierenden) Prostitution in sowjetischen Filmen nach und spannt den Bogen bis ins Russland des 21. Jahrhunderts, wo Prostitution weiterhin als Ordnungswidrigkeit gilt und die filmische Darstellung zwischen Sozialkritik (*Der Strich*) und Banalisierung (*Das verdammte Paradies*) schwankt. Mit dem Fallbeispiel des florierenden Sexmarktes in Spanien (immerhin der drittgrößte der Welt) beschäftigt sich der Beitrag von Beatrice Nickel: Das journalistische Buch *Se alquila una mujer* (2001) des Autors Álvaro Colomer vermischt Erzählungen und Fakten mit Einzelschicksalen und dokumentiert so das Alltagsleben der im Spanischen ja auch etwas euphemistisch „mujer de vida alegre“ bezeichneten Frauen, deren Situation sich durch das Aufkommen von regelrechten ‚Sex-Supermärkten‘ prekär verschlechtert hat.

Zwei weitere Aufsätze schließen den Band mit der Sektion „Medienwechsel: Fotografie, Theater und Performance-Kunst“ ab. Zunächst untersucht Britta Caspers das Thema der Prostitution in der zeitgenössischen Dokumentarfotografie am Beispiel von Arbeiten der Künstler Txema Salvans und Rosa Maria Rühling, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit den gesellschaftlichen Verhältnissen auseinandersetzen: In der spanischen Provinz am Straßenrand wartende Frauen durchbrechen die Bildkomposition der großflächigen Landschaftsaufnahme (Salvans) und stehen damit den teils enträumlichten Aufnahmen vom Dortmunder Straßenstrich (Rühling) gegenüber. Weisen die Arbeits- und Produktionsbedingungen am Theater selbst gewisse Parallelen zur Prostitution auf (das ‚Vorführen‘ des eigenen Körpers gegen (Eintritts-)Geld), so widmet sich Melanie Hinz in ihrem Beitrag von dieser Metapher ausgehend den beiden Performances *Art Gigolo* (2003) und *Dream Dolls* (2009), die in der jeweiligen Inszenierung die Körperlichkeit des Schauspielers mit dem Thema der Prostitution verbinden.

Gerade diese Verbindung aus zeitaktuellen künstlerischen Bearbeitungen und der (Neu-)Lektüre ‚klassischer‘ Texte bereichert den Sammelband, auch wenn teils eine stärkere thematische Anbindung wünschenswert gewesen wäre. Absolut überzeugend jedoch ist der intermediale Querschnitt (Literatur, Film, Popmusik, Theater, Fotografie), der sich durch die zwölf Aufsätze des Bandes ergibt. Der durchaus berechtigten Anmerkung, die Bildende Kunst als klassisches Medium – und damit ausgerechnet jene Kunstform, deren bekannteste Vertreter im 18. und 19. Jahrhundert nicht selten Bordelle zur regelmäßigen ‚Recherche‘ aufsuchten – fehle hierbei, sei die vorzügliche Ausstellung im Musée d’Orsay empfohlen, die sich erst kürzlich damit beschäftigt hat.¹³ In jedem Fall aber ist der Band ein Gewinn für die komparatistische Forschung und zeigt eindrucksvoll, wie vielseitig die Spielarten einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem ‚ältesten Gewerbe‘ sind – von der Sozialkritik durch

13 Unter dem Titel „Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910“ (natürlich eine Referenz auf Balzacs zuvor angesprochenen Roman); dazu erschien ebenfalls ein umfassender und reich bebildeter Katalog.

Provokation und einem Realismus durch Pornografie bis zur Trivialisierung durch Kitsch (man denke etwa an die inzwischen auch verfilmte Romanreihe der *Wanderbure*).

Jonas Nesselhauf

Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Hg. Christian A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans. Mirabilia 4. Berlin: Ch. A. Bachmann Verlag, 2016. 235 S.

Der vorliegende Band präsentiert die Ergebnisse einer im Jahre 2014 an der Ruhr-Universität Bochum veranstalteten Tagung zum Thema *Raum – Zeit – Falten* (im Rahmen des größeren Forschungsprojekts *Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment: Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung*).

Jedes Buch erfüllt seinen primären Zweck, die Lektüre, erst dann, wenn an ihm Bewegungen ausgeführt werden. Im Normalfall handelt es sich dabei um ein Umblättern der Seiten, manchmal kommt ein Drehen des Buches hinzu. Bewegungen dieser Art zeichnen sich dabei zunächst und vor allem dadurch aus, dass sie bei dem zum Lesen konditionierten Leser automatisiert erfolgen. Diese automatischen Prozesse zu entautomatisieren war u. a. ein Anliegen der Dichter der sogenannten Konkreten Poesie. So hat beispielsweise einer ihrer Gründungsväter, Eugen Gomringer, den Blick vom Einzelgedicht auf das Gedichtbuch gelenkt und diesem eine kinetische Qualität zugeschrieben. Das folgende Zitat bezieht sich auf die – im Vergleich mit dem einzelnen Printgedicht – zusätzlichen Möglichkeiten des Gedichtbuches:

eine der wichtigsten [scil. Möglichkeiten des Gedichtbuches; B.N.] dürfte die sein, daß das buchblatt und entsprechend die bewegung des umblätterns, als zäsur, als blickwechsel, eine ganz bestimmte, kalkulierbare rolle spielt. ein gedicht kann aufgefächert dargestellt werden, inhaltlichen zäsuren entsprechen reale, objekt-hafte – der inneren zeit eines gedichtes entspricht ein gewisser zeitablauf körperlicher bewegung.¹⁴

Im vorliegenden Band geht es ausdrücklich nicht um die implizite Aufforderung jedes Buches, es und damit auch sich selbst als Leser zu bewegen, sondern vielmehr um eine Sonderform des Buches, die von den Herausgebern mit dem Begriff des Bewegungsbuches bezeichnet wird. Bücher sind heute mehr denn je Konsumartikel, deren ästhetische Qualitäten in den seltensten Fällen Beachtung finden, und zwar auch dann, wenn sich zahlreiche Künstler und Autoren ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darum bemüht haben, dem konventionellen zweidimensionalen Buch Alternativen gegenüberzustellen, die sich vornehmlich dadurch von jenem unterscheiden, dass sie den Leser zu Bewegungen

¹⁴ Eugen Gomringer. *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968.* Hg. Helmut Heißenbüttel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969. S. 295.

veranlassen, die vom herkömmlichen Umblättern und Drehen deutlich abweichen. *Movable books* oder *livres animés* können die Dreidimensionalität explorieren, müssen dies jedoch nicht zwangsläufig tun. Repräsentanten der ersten Gattung sind beispielsweise Pop-up-Bücher, die sich erst durch ein Aufklappen rezipieren lassen. Auch dieses „Produkt der Papieringenieurskunst“ (10) macht deutlich, dass sich Lessings kategoriale Unterscheidung von Zeit- und Raumkünsten im *Laokoon* (1766) nicht aufrechterhalten lässt.

Schon das Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Bandes führt zu zwei Erkenntnissen: Erstens handelt es sich beim Bewegungsbuch nicht um ein Phänomen, das wir ausschließlich im Bereich der Kinder- oder Jugendliteratur antreffen, und zweitens verfügt es über eine sehr lange literarische Tradition. Auf diese Weise konnte der von Christian A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans herausgegebene Band einem Forschungsdesiderat nachkommen.

Der Band gibt einerseits einen Überblick über die lange Geschichte des beweglichen Buches, gewährt dem Leser andererseits mittels detailreicher Einzelstudien einen Einblick in seine abwechslungsreichen Gestaltungsmöglichkeiten, wobei sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsseite, Intention und Wirkung, in den Blick genommen werden. Ulrich Ernsts Beitrag ist jenen Faltblättern mit visueller Lyrik gewidmet, die sich im Barock vielfach im Bereich der Kasualyrik nachweisen lassen („Präformationen des Pop-up-Buchs in Kasualdrucken des 17. und 18. Jahrhunderts. Zu typographisch aufwendigen Faltblättern mit visuellen Gedichten“). Peter Goßens hingegen hat die Funktion der beweglichen Anteile innerhalb von Büchern zur Wissensverbreitung und -vulgarisierung in den Blick genommen und anhand zahlreicher Beispiele belegt („Kinetik und Bildlichkeit um 1900“). Monika Schmitz-Emans' Beitrag mit dem Titel „Modellierungen, Inszenierungen, Transgressionen: Zu Geschichte, Spielformen und Poetik des beweglichen Buchs“ zeigt die Geschichte des Bewegungsbuches auf, und zwar vor allem in Abgrenzung zu ihm verwandten Gattungen (Papiertheater, Buchobjekt etc.). Christian A. Bachmann hat anhand von Lothar Meggendorfers „Papieringenieurs“-Arbeiten die charakteristischen Produktions- und Rezeptionsparameter des Bewegungsbuches herausgearbeitet, und zwar auf der Suche nach der spezifischen Ästhetik dieser Art von Buch („Raum – Zeit – Performanz: Aspekte einer Ästhetik beweglicher Bücher am Beispiel von Werken Lothar Meggendorfers“).

Drei Beiträge sind dem Pop-up-Buch als einem der prominentesten und häufigsten Repräsentanten des Bewegungsbuches gewidmet: Monika Schmitz-Emans' Studie „Das Buch als Spiel-Raum: Über Konvergenzen zwischen Pop-up-Büchern und Literatur“ nimmt literarische Imaginationen von beweglichen Büchern in Erzählungen des 19. Jahrhunderts in den Blick. Laura Emans hat in ihrem Beitrag anhand eines konkreten Beispiels die Verknüpfung der „Pop-up-Bucharchitektur“ (17) mit (materialen) Erinnerungsorten und damit zugleich deren Funktion in der Herausbildung des kulturellen Gedächtnisses untersucht („Rekonstruierte Erinnerungsorte in Kit Laus“ *Hong Kong Pop Up*). Schließlich hat Hannah Konopkas in ihrem Beitrag Sam Itas Pop-ups analysiert und aus ihren spezifischen Beobachtungen Allgemeines mit Blick auf die charakteristische Medialität und Ästhetik dieser Sonderform des Buches abgeleitet.

Die letzten beiden Beiträge des Bandes sind der spannenden Frage nach der sich historisch wandelnden Beziehung zwischen dem bewegten Buch und der Kunst (v. a. der Buchkunst) gewidmet: Christoph B. Schulz, „Pop-up-Books und bildende Kunst; Viola Hildebrand-Schat, Gestörte Lektüre. Verkehrung von Lesegepflogenheiten durch materiale und ästhetische Brechungen?“

Selbstverständlich ist das Thema des Bewegungsbuches mit den Beiträgen des Bandes in wissenschaftlicher Hinsicht nicht erschöpft. Und selbstverständlich ist dies dem Herausgeber und den beiden Herausgeberinnen nicht verborgen geblieben: „Dieser Band versteht sich [...] als eine Einladung zu weiterer Forschung.“ Nichtsdestoweniger gibt der Band einen sehr guten Überblick über einen bislang von der Forschung wenig beachteten Teil des Buchmarktes, nämlich das bewegliche Buch. Nach der Lektüre des Bandes kann der Leser am autorflexiven Charakter des Bewegungsbuches keinen Zweifel mehr haben. Einen solchen besitzt es insofern, als das Buch hier als Objekt in den Vordergrund tritt und nicht als transparentes Medium, das einen bestimmten Inhalt vermittelt und hinter eben diesem Inhalt verschwindet. Einmal mehr bewahrheitet sich hier Marshall McLuhans viel zitierte und stark zugespitzte These aus *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964): „The medium is the message.“¹⁵

Beatrice Nickel

Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900. Hg. Massimo Salgaro und Michele Vangi (Schriften der Villa Vigoni Band 3). Stuttgart: Steiner, 2016. 223 S.

Warum ‚Mythos‘ Rhythmus? Diese Frage stellt sich dem Rhythmus-Interessierten möglicherweise schon unmittelbar bei der Lektüre des Titels dieses von Salgaro und Vangi auf der Grundlage einer Veranstaltung der Villa Vigoni herausgegebenen Bandes. Die Herausgeber beziehen sich zunächst auf die Mythos-Definition von Claudio Magris in dessen Schrift zum habsburgischen Mythos (1963): Der Mythos wird als kulturelles Konstrukt begriffen, das in einem geschichtlichen Zusammenhang auf den Unterschied von Ideal und Wirklichkeit verweist. Der Mythos dient als Leitbegriff, in dem die Maßstäbe und Werte als Gegenentwurf zur als unbefriedigend empfundenen Wirklichkeit gefasst sind (vgl. S. 11). In diesem Sinne lässt sich auch Rhythmus als Mythos um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Wissenschaft, Kunst und Literatur begreifen. Die Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit der historischen Gründungsphase der Rhythmusforschung und dem kulturellen Umfeld, in dem der Begriff eine mythische Bedeutung im Sinne von Magris gewinnt. Dass damit aber keineswegs die mythische Dimension des Rhythmus als historisches und ideologisches Phänomen erschöpft ist, zeigt die Anbindung der Diskussion an die gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts geführte Debatte zur Neuen Mythologie und die

15 Vgl. das gleichnamige Kapitel in Marshall McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, NY: Routledge, 1964. S. 7-23.

utopischen Potenziale des Mythos. So lässt sich auch der Rhythmus um 1900 als kulturelle Konstruktion verstehen, die sowohl einen Ausweg aus dem Alptraum der Geschichte zu weisen vermochte wie als Baustein einer faschistischen Weltanschauung dienen konnte.

Rhythmus ist heute kein wenig erforschtes Phänomen, sondern findet in vielen Bereichen der Natur- und Geisteswissenschaften Interesse: Die Breite der Forschung ist beeindruckend. Von den Neurowissenschaften, wo die Rhythmisierung der neuronalen Aktivität im Alpha- (8-12 Hz) und Betafrequenzband (15-25 Hz) eine wichtige Rolle spielt, über die Kunstgeschichte, wo Komposition und Rhythmus zusammengehören, bis hin zur systematischen Musikwissenschaft, wo die Frage eine Rolle spielt, inwiefern Rhythmen natürliche oder kulturelle Grundlagen haben, wird mit Rhythmuskonzepten gearbeitet. Ebenso werden die Konjunkturhythmen der Wirtschaft, Rhythmik und Metrik in der Literatur oder biologische Rhythmen in der Adaption zum tages- oder jahreszeitlichen Wechsel von Helligkeit und Dunkelheit untersucht. Gleichzeitig ist die Bestimmung dessen, was eigentlich Rhythmus ist und inwiefern es sich um ein Naturphänomen oder eine heuristische Konstruktion handelt, strittig. Insofern ist die Theoriebildung, an der sich die Beiträge dieses Bandes meist jedoch nur indirekt beteiligen, keineswegs abgeschlossen. Die Unklarheiten in der Begriffsbildung sind jedoch vielleicht auch gerade produktiv; denn diese erlauben einen erleichterten Grenzverkehr zwischen den Disziplinen, an dem die Komparatistik traditionell interessiert ist. Die Beiträge des Bandes kommen – dem Auftrag der Villa Vigoni folgend – vor allem aus Italien und Deutschland und sind nach ihrer disziplinären Herkunft weitgehend Germanistinnen und Germanisten, so dass die Themen sich häufig, aber nicht ausschließlich, auf die Kulturen der beiden Länder beziehen.

Die Beiträge des Bandes sind in zwei Gruppen gegliedert: Mythos Rhythmus zum einen in den Geistes- und Sozialwissenschaften, zum anderen in der Literatur. Der erste Teil bringt wissenschaftsgeschichtliche Aspekte, der zweite literaturwissenschaftliche und literaturgeschichtliche. Der erste Teil zeigt Ideen zum Rhythmus als soziale Therapie (Olivier Hanse) und die Rolle, die der Rhythmus in der Kunstwissenschaft (Andrea Pinotti), in Tanz und Kultur des europäischen ‚Primitivismus‘ (Francesco Ronzon), in der Fotografie (Anja Meyer) und in der Psychologie (Riccardo Luccio) spielt, ebenso wie die immense Bedeutung des Rhythmus bei Nietzsche (Gabiella Pelloni). Völlig zu Recht findet sich der Aufsatz zum „Rhythmus als Grundlage einer Erneuerung der Wissenschaften“ von Hanse an erster Stelle des Bandes, denn hier wird – an einigen Autoren exemplarisch – gezeigt, wie die Modernisierungsphänomene, insbesondere die der modernen Lebenswelt und die der ‚Zersplitterung‘ der Wissenschaften, ganzheitliche Welt- und Lebensentwürfe auf den Plan rufen, die in den Kontext der sogenannten ‚Gebildetenrevolte‘ zu stellen sind (S. 30). Die astrologischen Theorien des Chirurgen und ‚verkannten‘ Philosophen Carl Ludwig Schleich und die Anthroposophie Rudolf Steiners sind ideologische Rhythmologien, die auch vom Impetus einer sozialen Therapie angetrieben werden. Hanse deutet die auch von einer Reihe weiterer Theoretiker und Praktiker, die zum Teil, wie Rudolf Laban und Rudolf Bode, später im Faschismus erfolgreich waren,

verbreiteten Lehren als „Teil einer mehr oder weniger bewussten kollektiven Logik [...], durch welche die von Abstiegsängsten geplagten Bildungsbürger um 1900 die Werte der Mehrheit (Materialismus, Utilitarismus, auf dem Besitz materieller Güter beruhende Hierarchie) in Frage zu stellen und auf unpolitischem Weg eine andere Zukunft vorzubereiten versuchten“ (39), ohne dabei eine proletarische Revolution zu riskieren. Damit beschreibt Hanse das geistige Milieu, aus dem vielfach auch die in den anderen Beiträgen dargestellten und diskutierten Rhythmus-Utopien entstanden.

Pinottis Beitrag zur Kunstwissenschaft ist zum Teil auch eine Würdigung des bedeutenden, aber in Vergessenheit geratenen Kollegen von Semper, Rigl und Wölfflin: August Schmarsow. Leider bietet Pinotti kaum mehr als eine, wenn auch für den Interessierten wichtige, Rekonstruktion einer auf dem Leib basierenden Ästhetik und insbesondere für die Architektur bedeutsamen rhythmologischen Lehre. Die historische Einordnung und Deutung fallen eher dürftig aus. Offensichtlich ist dagegen der Zusammenhang von Rhythmus und Tanz im sogenannten Primitivismus um 1900, für die kein Name besser steht als der von Josephine Baker. Ronzon klärt in seinem Beitrag die Begrifflichkeit des Primitivismus und erläutert an einer Reihe gut gewählter Beispiele die in so unterschiedlichen Kontexten wirksamen Vorstellungsgehalte primitivistischer Ästhetik, die die Kehrseite des kolonialistischen Rassismus ist.

Wenig ergibt sich leider für die Fragestellung des Bandes aus der von Anja Meyer geleiteten Rekonstruktion der unterschiedlichen fotografischen Verfahren und ästhetischen Intentionen von Étienne-Jules Marey und den Brüdern Bragaglia, da diese auf die Darstellung von Bewegung abzielen, der Rhythmus für sie aber eine systematisch nur untergeordnete und unbedeutende Rolle spielt. Lexikografisch ergiebig, aber ansonsten enttäuschend ist der Beitrag zur Psychologie, einem der wichtigsten Gebiete, in denen der Rhythmus bis heute eine große Rolle spielt. Luccio verspielt die Chance, die der Mythos-Begriff bietet, nämlich neben der historischen Aufarbeitung von Forschungsergebnissen und Methoden auch die gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Kontexte, innerhalb derer diese Wissenschaft ihren historischen Ort hat, tatsächlich zu diskutieren. So bleibt trotz der kenntnisreichen Darstellung ein schaler positivistischer Beigeschmack.

Gabriella Pelloni kann in ihrem Beitrag zu Nietzsche die zentrale Bedeutung des Rhythmus in Nietzsches Ästhetik zeigen. Wichtig ist dabei zum einen die Verankerung des Rhythmus im Körperlichen: „Jeder Rhythmus hängt somit von der physiologischen Reizbarkeit und der geistigen Disposition des Zuhörers“ (100) ab. In dieser Psychosomatik des Rhythmus begründet sich für Nietzsche dessen doppelte künstlerische Wirksamkeit, gleichzeitig die Leidenschaften zu reizen und sie zu bezwingen. Damit liegt „in der antiken Rhythmik [für Nietzsche] eine spezifische Form der Selbstbehauptung gegen das dionysische Chaos“ (113). Mit solchen Überlegungen steht Nietzsche in genau dem geistigen Umfeld, das den Mythos Rhythmus begründet. Die Bedeutung dieses Beitrages für den Band liegt auch darin, dass im folgenden, der Literatur gewidmeten, Teil immer wieder auf Nietzsche Bezug genommen wird. Nietzsches Einfluss erweist sich dabei als so wichtig, dass neben dem Artikel von Pelloni

auch ein eigenständiger Beitrag zur Nietzsche-Rezeption in der Rhythmusforschung wünschenswert gewesen wäre.

Der zweite Teil des Bandes behandelt allgemeine Fragen der Rhythmik und Metrik (Eske Bockelmann), „Klang und Rhythmus bei Stefan George“ (Maurizio Pirro), den „Hölderlin-Ton der Moderne“ (Marco Castellari), den Futurismus (Giovanna Cordibella), die Dichtung des Ersten Weltkrieges (Andrea Benedetti), Musil (Massimo Salgaro) und die „Umbruchsrhythmen“ der Jazzmusik in Romanen der Weimarer Republik (Michele Vangi). Die Auswahl der literarischen Beispiele ist begrenzt, aber besonnen und gibt der Fantasie des Lesers Spielraum zu überlegen, welche anderen Autoren, epochalen Erscheinungen und literaturhistorischen Zusammenhänge außerdem interessant wären.

Die Behandlung Stefan Georges erscheint sofort zwingend: Pirro beschränkt sich dabei nicht nur auf die Deutung einzelner Gedichte, sondern schließt die theoretischen Texte ein. Vor allem aber betrachtet er die im George-Kreis geübte Vortragstechnik, die in ihren ideologischen Gehalten betrachtet wird. Dabei zeigen sich die quasi-religiösen Strukturen ebenso wie der autoritäre Charakter der „absoluten Ordnung“ (142), die in diesem Stil ihren Ausdruck finden soll. In Castellaris Beitrag über den „Hölderlin-Ton der Moderne“ wird der Einfluss des späten Dilthey auf die Hölderlin-Lektüre unter dem Eindruck des Rhythmus zum Ausgangspunkt einer Deutung gewählt, bei der die Linie von Hölderlin über Nietzsche zur Moderne nachgezeichnet wird. Hier wird aber nicht nur eine Brücke zum Nietzsche-Beitrag des Bandes geschlagen, sondern auch zu dem über George, da Norbert von Hellingrath als eigentlicher Entdecker des späten Hölderlins für die Moderne eine Verbindung zum George-Kreis bildet. Hellingraths editorische und interpretatorische Aktivitäten waren es, die Hölderlin zum Taktgeber der deutschsprachigen modernen Lyrik machten. – Solche Querverweise machen den Band als ganzen wertvoller, wenn auch eine gegenseitige Bezugnahme der Autoren in nur geringem Maße stattfindet. Überhaupt sei hier ein weniger vergleichender als vielmehr allgemeiner Seufzer erlaubt: Wäre es nicht einer noch stärkeren Anstrengung wert, dass Autoren in einem Sammelband diesen eher als gemeinsames Buch begreifen würden denn als ein Sammelsurium?

Auch die beiden folgenden Beiträge zum Futurismus einerseits und zu Stramm und Behrens andererseits hätten aufgrund der gemeinsamen Thematik von einem Austausch der Autoren profitieren können. Stattdessen handelt Cordibella bloß die verschiedenen Medien ab, in denen der Rhythmus in der futuristischen Bewegung eine Rolle gespielt hat, wobei sie ganz zu Recht bemerkt, dass der Rhythmus als „transmediales Konzept“ (158) zu verstehen ist. Dass aber der Futurismus als solcher ein transmediales Phänomen ist, da er avantgardistisch Kunst und Leben in totalitärer Absicht in eins setzt, also die Transition ein grundsätzlich futuristisches Projekt ist, wird nicht thematisiert. Ebenso erscheint die rein italienische Sicht auf den Futurismus, dessen Manifest bekanntlich im *Figaro* erschien, provinziell. Umgekehrt wird in dem Beitrag von Benedetti zu Stramm und dem wenig bekannten Behrens deren Poetik abgehandelt, als gäbe es keinen italienischen Futurismus, auch wenn deren Gedichte von Benedetti selbst ins Italienische übersetzt werden und er festhält, dass er

insbesondere an die Thematik der von Cordibella behandelten ‚parole in libertà‘ anknüpft.

Die abschließenden Beiträge der beiden Herausgeber behandeln sehr unterschiedliche Bereiche, die jedoch noch einmal neue Perspektiven eröffnen. Salgaros Artikel zu Musils poetologischen Essays greift wieder auf Nietzsche zurück, dessen intensive Rezeption durch Musil gezeigt wird. Musil nimmt in seinen Essays aktiv teil an der den Rhythmus ins Mythische hebenden Debatte um 1900. Umso mehr verwundert es, dass die Musil-Forschung sich hier bislang nicht stärker engagiert hat. Vangis Beitrag zum Jazz in Romanen der Weimarer Republik ist nicht nur thematologisch interessant, sondern kann auch zeigen, dass das Vorkommen des Jazz in vielen Romanen der Zeit nicht nur eine zeitgeschichtliche Ablagerung ist, sondern die Bedeutung eines Leitfossils hat: Am Jazz und seiner rhythmischen Fremd- und Neuartigkeit wird der in der Luft liegende Umbruch der Weimarer Republik ablesbar. Wo der Jazz vorkommt, wird das – dem Mythos nach Magris innewohnende – Ungenügen der Gegenwart und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft spürbar.

Neben den mythologischen Aspekten des Rhythmus in der Zeit um 1900 und deren geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen leistet der Band als ganzer eine historische Kontextualisierung der Rhythmusforschung und des Rhythmusverständnisses, die literaturwissenschaftlich und literaturhistorisch von großer Relevanz sind. So zeigt sich hier, dass auch das, was als bloßes Handwerkszeug der Dichtung gesehen werden könnte, ideologisch durchdrungen ist. Eine Trennung von Form und Inhalt ist, so verstanden, wie Musil in seinem Aufsatz „Ansätze zu neuer Ästhetik“ ausdrücklich hervorhebt, nicht möglich: „Was von einem Gedicht nach Abzug der logischen Bedeutung übrig bleibt, ist bekanntlich ebenso ein Trümmerhaufen wie das, was von seinem Sinn übrig bleibt, wenn man den Vokalismus und den Rhythmus mit einem alltäglichen vertauscht; ähnliches gilt in allen Künsten.“ (GW II, 1140, hier S. 193) Ob Rhythmus nun ein Naturphänomen oder ein kulturelles Konstrukt ist, ist nicht so wichtig, wenn sich zeigen lässt, wie die Idee beziehungsweise der Mythos des Rhythmus gleichermaßen das Denken wie das Dichten beeinflusst. Auch wenn nicht explizit ein komparatistisches Projekt aus dem Vergleich von Wissenschaft und Literatur in diesem Band gemacht worden ist, so sind doch implizit die beiden Teile des Bandes die *comparanda*.

Pascal Nicklas

Anatoly Livry. *La Physiologie du Surhomme*. St-Petersbourg : Aletheia, 2015. 312 p.

Anatoly Livry, écrivain et philosophe franco-suisse d'origine russe résidant à Bâle et enseignant à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, est connu du lecteur de langue russe à travers ses scandales rapportés par les médias, mais également – ce qui est davantage précieux pour les véritables amateurs de belles lettres – grâce à ses précédents ouvrages : *Le Convalescent* (2003),

Nabokov le nietzschéen (version russe, 2005), *Ecce Homo* (2007), le recueil des poèmes bilingues français-russe *Publication posthume* (2008) et surtout son roman *Apostat* publié en 2012 par l'éditeur russe de Nietzsche, « La Révolution culturelle ». Reconnu par des sociétés littéraires russes, Anatoly Livry s'est vu attribuer sept prix scientifiques et littéraires, parmi eux « La Lettre d'argent » (Prix du Salon international du livre de Saint-Petersbourg, 2005) et « Eureka » (2006), tous deux pour la version russe de *Nabokov le nietzschéen*, ainsi que le Prix Marc Aldanov (New York, 2010) pour son roman *Les Yeux* publié en russe aux États-Unis, œuvre consacrée au Sils-Maria de Nietzsche. Anatoly Livry est l'unique slaviste professionnel reconnu à la fois par des spécialistes allemands de Nietzsche qui le publient dans la *Nietzscheforschung* depuis 2006 et par des hellénistes français qui le publient dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* depuis 2003.

La Physiologie du Surhomme est un ouvrage qui unit démarche philosophique, critique littéraire et réflexion sur la morale, en s'attachant à des questions éternelles et néanmoins actuelles. Il s'agit aussi de la thèse de doctorat en littérature générale et comparée rédigée par Anatoly Livry en français pour être soutenue à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en 2011, puis réécrite en russe en vue de sa publication de St-Petersbourg. Dès les premières pages, Anatoly Livry exige de son lecteur une attitude particulière, nécessaire à l'absorption de l'ouvrage. Se penchant sur le cas de l'« humain » et de son éventuelle fin – une idée que je puis qualifier de post-moderne –, il décortique les notions de « vertu », de « justice », d'« égalité » ou de « fraternité » usées dans nos sociétés. Cet « anti-progressisme » post-moderne d'Anatoly Livry semble logique si l'on connaît ses passions auparavant exprimées dans ses articles scientifiques, ouvrages et interviewes. En revanche, dans la présente monographie, ces opinions, unies dans un courant de réflexion, acquièrent les particularités d'un vrai système philosophique.

Le pathos de l'œuvre livryenne déjà connu par les lecteurs russes, conjugué aux capacités de l'auteur pour jouer avec les mots, aboutit à une création étonnante de néologismes en russe, preuve de son indiscutable talent philologico-littéraire. Et même si Anatoly Livry avait, à maintes reprises, manifesté son dédain pour les « intellectuels », ses textes, compte tenu de leur complexité et de la profondeur de la culture antique de leur auteur, exigent un lecteur d'un niveau élevé. De plus, le présent ouvrage, par ses nombreuses allusions littéraires et philosophiques, rend compte de la riche érudition de l'auteur, comme en témoignent les réflexions sur Platon, Euripide, Socrate, Montaigne ou Schopenhauer. En revanche, les sources préférées de la réflexion philosophico-artistique livryenne demeurent Nietzsche et Nabokov. Le désir ardent d'Anatoly Livry de ne pas être confondu avec des « spécialistes » sur Nietzsche et Nabokov trouverait ainsi son origine dans la volonté de l'auteur de se rapprocher charnellement de ces deux créateurs, afin de devenir leur égal sur le plan doctrinal et esthétique. Et je puis affirmer que, à certains moments, Anatoly Livry parvient à réaliser ses desseins.

Il me semble également que les qualités de cet ouvrage ne se rapportent pas seulement à la sphère philosophique : certains passages philosophico-« publi-

cistiques » frisant la provocation artistique invitent intentionnellement à la discussion, voire au débat.

Nathalia Pakhsarian

„Das totum ist das Totem.“ Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. *Briefwechsel 1939-1969*. Herausgegeben von Asaf Angermann. Berlin: Suhrkamp, 2015. 548 S.

Als Adorno 1950 nach Deutschland zurückkehrt, bedeutet das für ihn gerade kein Bekenntnis zu seiner ursprünglichen Heimat. Jedenfalls legt er gegenüber Scholem Wert darauf, diesen Schritt von einem solchen, allzu naheliegenden Missverständnis freizuhalten. Vielleicht möchte er das deswegen in einem späteren Brief an Scholem besonders hervorheben, weil dieser ja Deutschland bereits 1923 aufgrund seiner Einsicht in die fatale Mesalliance von Juden und Deutschen den Rücken gekehrt hatte. Auf eine erschütternd prosaische Weise rechtfertigt Adorno seine Rückkehr:

Wenn ich trotzdem zurückkehrte, so kann ich dafür nichts anderes als individuelle Gründe: die Möglichkeit eines – auf Zeit – völlig ungehemmten und den Kontrollen entzogenen Produzierens anmelden (358).¹⁶

In der Tat gewinnt Adorno in den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts innerhalb der (west-)deutschen Öffentlichkeit auf verschiedenen Gebieten wie der Philosophie, Ästhetik, Musikwissenschaft, Soziologie und Literaturwissenschaft zunehmend eine ungewöhnliche Präsenz, manchmal gar Dominanz, ohne dabei aber von der Zuversicht in einen lebendigen Austausch geleitet zu werden. Statt sich auf eine vorgegebene Öffentlichkeit einzustellen, sucht er sich eher im Widerstand dagegen eine neue Öffentlichkeit zu schaffen. Er profitiert, anders gesagt, von der inneren Widersprüchlichkeit einer deutschen Öffentlichkeit, die noch größtenteils von Verschweigen, Verdrängung und auch Bigotterie bestimmt wird. Bewusst missachtet er eine vermeintliche (pädagogische) Grundregel für ein Gelingen von Kommunikation. Statt die anderen im Sinne dieser Regel dort abzuholen, wo sie sich gerade befinden, möchte er sie lieber von dem Platz vertreiben, an dem sie es sich bequem gemacht haben. „Kommunikation“ erscheint ihm wie ein wohliges Eintauchen in die trübe Immanenz des Miteinander. In diesem Sinne formuliert er später in seiner *Ästhetischen Theorie* mit einer marxistischen Nuancierung: „Denn Kommunikation ist die Anpassung des Geistes an das Nützliche, durch welche er sich unter die Waren einreihet, und was heute Sinn heißt, partizipiert an diesem Unwesen.“¹⁷

16 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 22. 6. 1965.

17 Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 115.

Ihm kommt es demnach bei seinen öffentlichen Äußerungen nicht auf das an, was leicht zu vermitteln wäre, sondern auf das, was sich wegen seiner notwendigerweise brüskten Wirkung einer reibungslosen Vermittlung entzieht. Dies soll sich auch durch die – nicht selten imitierte – Eigenart seines Stils ausprägen. Hochfahrend wirkt dieser Stil insofern, als er, eine ferne Höhe anpeilend, vom Eingefahrenen und vermeintlich Selbstverständlichen loszureißen sucht. Adorno missachtet durch seine sprachliche Praxis die Immanenz der Sprache im Sinne einer kommunikativen Geläufigkeit und vermag vielleicht gerade dadurch die Sprache lebendig zu halten. Aber auch das kann, wie insbesondere seine Nachahmer zeigen, zur Manier werden.

Im Hintergrund von alldem steht die desolote geistige Situation Deutschlands unmittelbar nach dem Untergang des Dritten Reiches im Allgemeinen und das zerbrochene Verhältnis von Juden und Deutschen im Besonderen. Dies wird durch Adornos Polemik gegen das wohlklingende Konzept eines „deutsch-jüdischen Gesprächs“ anschaulich, womit mehr oder weniger seine heftige Abwehr von deutschen Juden wie Martin Buber, Arnold Metzger und Hannah Arendt einhergeht. Wenn er in seinem Brief vom 22.6.1965 an Scholem allergisch auf das Wort: „jüdisch-deutsches Gespräch“ reagiert (vgl. 357f.), so folgt er dabei nicht nur eigenen Überzeugungen, sondern stellt sich auch entschieden an die Seite von Scholem. Denn dieser hatte ja 1962 in seinem Text: „Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch“ die prononcierteste und klarste Position in dieser Frage bezogen.¹⁸ Adorno schlägt in seinem Brief auf eine recht emotionelle Weise in die gleiche Kerbe:

Schon wenn man ein Wort wie jüdisch-deutsches Gespräch nach dem Geschehenen hört, kann es einem übel werden, und es ist die einfache Wahrheit, daß es ein solches Gespräch nie gegeben hat, und daß auch die sogenannten größten Deutschen wie Kant und Goethe Dinge geschrieben haben, die sich nun doch ausnehmen wie die Scheite, welche das alte Weiblein zum Scheiterhaufen des Hus herbeischleppte (357f.).

Inwiefern es sich konkret um eine Solidarisierung mit Scholem handelt, zeigt sich an seiner Haltung gegenüber dem Philosophen jüdischer Abstammung Arnold Metzger. Dieser hatte, allerdings ohne Scholem zu nennen, in einem Artikel in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 21.05.1965 Scholems Thesen über das Illusionäre eines deutsch-jüdischen Dialogs widersprochen und demgegenüber auf der Unzerstörbarkeit dieses Dialogs, sogar über den Holocaust hinaus, beharrt. Scholem versteht Metzgers Artikel als eine „bitterböse Antwort“ auf seine Thesen (344).¹⁹ Adorno wiederum solidarisiert sich mit Scholem nicht auf argumentativem Wege, sondern durch eine recht peinlich wirkende Wiedergabe seiner persönlichen Eindrücke von diesem, ihm seit „alten Zeiten“ bekannten

18 Vgl.: Gershom Scholem. *Judaica 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 7-11 (Brief an Manfred Schlösser vom 18.12.1962). Siehe dazu auch den späteren Text Scholems von 1966: „Juden und Deutsche“, ebd., S. 20-46.

19 Scholem an Adorno, Jerusalem, 28.05.1965.

Manne: „[...] er ist einer der widerlichsten und miesesten Menschen, die mir in meinem ganzen Leben begegnet sind.“ (351)²⁰

Eine prinzipielle, philosophische Dimension gewinnt seine Haltung zu einem „deutsch-jüdischen Gespräch“ durch seine Ablehnung von Martin Buber, der ja auch aufgrund seines enormen Widerhalls beim deutschen Publikum beinah zu einer Ikone eines solchen Gesprächs geworden war. Indem er sich heftig von Buber abgrenzt, solidarisiert er sich wie im Falle von Metzger mit Scholem. Auch dieser stand ja Buber eher skeptisch gegenüber, weniger aus persönlichen Gründen, sondern etwa deswegen, weil er als strenger, philologisch orientierter Wissenschaftler die Vermengung von Wissenschaft und eigener Philosophie bei Buber kritisierte.²¹ Wie er Adorno berichtet, hatte er sich sogar dazu bereit erklärt, eine Trauerrede bei der Beerdigung von Buber zu halten, wobei er allerdings elegant die von ihm abgelehnten Seiten Bubers zu umschiffen suchte (354f.).²²

Adorno auf der anderen Seite sieht aber in Buber einen philosophischen Kontrahenten. Indem er Bubers Philosophie „in den Zusammenhang der finstersten deutschen Ideologie“ (80)²³ einordnet, scheint er ihn in die Nähe von Martin Heidegger, seinem aktuellen philosophischen Widersacher, zu rücken. Dass diese Gegnerschaft auch persönlich gefärbt ist, zeigt sich an seiner Bezugnahme auf die Kontroverse zwischen Walter Benjamin, seinem Freund, und Martin Buber. Dieser Zusammenhang enthüllt sich blitzartig, als Adorno gegenüber Scholem den prägnanten Ausdruck „existentieller Bonze“ dechiffriert, der Scholem so gefallen hatte: „Der existentielle Bonze ist kein anderer als Martin Buber.“ (80)²⁴ Im Kommentar zu diesem Brief zitiert der Herausgeber ausführlich aus Adornos Aufsatz „Charakteristik Walter Benjamins“, in dem sich Adorno über die Reaktion Bubers auf die Persönlichkeit Benjamins, eines nach Buber „Übergescheiten“, ereifert. Als „existentieller Bonze“ erweise sich Buber nach Adorno deswegen, weil er dem „Leiden dessen, den der Geist beherrscht und entfremdet“, aufgrund eines ontologischen Biedersinns verständnislos gegenüberstehe. Dabei werde er von seiner eigenen Philosophie geleitet, auf die Adorno mit seiner Formulierung: „quicklebendige Ich-Du-Beziehung“ anspielt. Dass Benjamin eine solche Beziehung durch seine Eigenart „verstöre“, veranlasse Buber zu seinem „metaphysischen Vernichtungsurteil“ über Benjamin (78).

20 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 10.06.1965.

21 Siehe hierzu Scholems – durchaus eher wohlwollende – Abhandlung „Martin Bubers Auffassung des Judentums“. In: Scholem. *Judaica* (wie Anm. 4). 133-192. Dort kritisiert er etwa die biblische Exegese Bubers: „Seine Exegesen sind freilich, wo es hart auf hart geht [...] pneumatische Exegesen. Aber es ist eine pneumatische Exegese mit Anmerkungen, die ihren pneumatischen Charakter ein wenig zurücktreten lassen oder geradezu verwischen.“ (184). Zu Scholems persönlicher Einstellung gegenüber Buber siehe auch Scholems Autobiographie: Gershom Scholem. *Von Berlin nach Jerusalem*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. 62f. und 65.

22 Scholem an Adorno, Jerusalem, 20.06.1965.

23 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 22.06.1965.

24 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 04.03.1951.

Auch in die Ablehnung Hannah Arendts, der gleichfalls Scholem sehr kritisch gegenübersteht, spielt Adornos Freundschaft mit Walter Benjamin hinein. Ihn empört, dass Arendt Benjamin nicht als Philosophen gelten lasse und ihn auf die Rolle eines Kritikers reduzieren möchte (476).²⁵ Arendt komme deswegen zu dieser Einschätzung, weil ihr Begriff von Philosophie durch Jaspers und Heidegger geprägt sei (476). Adorno lässt sich später sogar dazu hinreißen, Hannah Arendt mit dem Ausdruck: „dieses abscheuliche Weib“ (484)²⁶ zu bedenken.

Dass Adorno im Nachkriegsdeutschland auf unterschiedlichen Gebieten eine enorme öffentliche Wirksamkeit entfaltet, ohne sich dabei publikumsorientiert zu verhalten, kann paradox anmuten. Diese Paradoxie hat offensichtlich mit der Ausnahmesituation Deutschlands nach dem Krieg und insbesondere dem Holocaust zu tun. In dem Maße, wie dieses Geschehen damals von den meisten – verstockten – Deutschen noch ignoriert wird, lastet es umgekehrt schwer auf der Seele von jüdischen Remigranten wie Adorno. Ein Austausch zwischen Deutschen und Juden schien in jener Zeit aussichtslos zu sein. Um so leichter dürfte es aber deutschen Juden wie Scholem und Adorno fallen, sich miteinander auszutauschen. Allerdings handelt es sich bei beiden um Juden, die ein unterschiedliches Verhältnis zu ihrem Judentum haben. Während eben Scholem schon in seiner Jugend aufgrund seines prononciert jüdischen Selbstverständnisses mit Deutschland brach und nach Palästina auswanderte, verblieb Adorno in Deutschland. Außerdem war ja nur sein Vater jüdischer Abstammung. Dieser sorgte überdies dafür, dass sein Sohn konfirmiert wurde. Offensichtlich strebte Adorno in Deutschland eine akademische Karriere an. Eher notgedrungen, schweren Herzens verließ er Deutschland angesichts des aggressiven Antisemitismus der neuen Machthaber.

Vor allem Adorno scheint sich bewusst gewesen zu sein, wie gut doch das Aufspüren gemeinsamer Kontrahenten eine Gemeinsamkeit, konkret also diejenige mit Scholem, zu stärken vermag. Der Beginn ihres Briefwechsels im Jahre 1939 zeigt aber auch, dass die Sorge um den gemeinsamen Freund Walter Benjamin und später die Aktivitäten zur Publikation seines Werkes wohl die stärkste Triebfeder für die Entwicklung ihrer Beziehung bildet. Der Herausgeber des Briefwechsels spricht in seinem Nachwort zu Recht davon, dass es sich bei Benjamin um „einen abwesende[n] und stets anwesende[n] Dritten“ in der Beziehung zwischen Adorno und Scholem handele (541).

Auffällig ist, dass Adorno und Scholem in ihrem Briefwechsel bis zuletzt beim „Sie“ bleiben. Nie können sie sich zur Vertrautheit des „Du“ durchringen, wie sie etwa in der Beziehung zwischen Scholem und Benjamin vorherrscht. Ein Brief Scholems an Benjamin vom 06.05.1938 zeugt aber auch davon, dass er Adorno im Unterschied zu Horkheimer durchaus sympathisch findet (12f.). Wenn beide in ihrem Briefwechsel beim „Sie“ bleiben, so zeigen sich doch unter dem formalen Blickwinkel der Anrede und der Unterschrift auch interessante Nuancen.

25 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 14.03.1968. Vgl. auch Scholem: „(Benjamin kein Philosoph!!!)“ (466, Scholem an Adorno, Jerusalem, 29.2.1968).

26 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 05.04.1968.

Bis 1957/58 reden sie sich sehr formell mit „Herr“ an, erst danach soll es zu einem zwangloseren „lieber Scholem“ bzw. „lieber Adorno“ kommen. Zu Beginn ihres Briefwechsels – erster Brief Adornos an Scholem vom 19.04.1939 – taucht übrigens zunächst anstelle von „Adorno“ der Vatername Adornos, „Wiesengrund“, auf (12).²⁷ Erst ab 1951, also nach der Rückkehr Adornos nach Deutschland, wird dieser Name endgültig durch „Adorno“ abgelöst. Eine familiärere Note bekommen die Briefe dadurch, dass Adorno mit „Teddie Adorno“ unterzeichnet. Indem beide das Attribut „alt“ oder manchmal auch „getreu“ verwenden – also „Ihr alter Adorno“ bzw. „Ihr alter Scholem“ –, soll wohl die Solidität ihrer Beziehung unterstrichen werden. Einmal kehrt Adorno kokett den eigentlichen Sinn von „alt“ hervor: „[...] von Ihrem nachgerade wirklich alten Adorno“ (391).²⁸ Scholem lässt bei seinen Anreden manchmal seinen Witz aufblitzen, indem er etwa schreibt: „lieber Herr Weisheitslehrer und Kollege“ (65).²⁹ Auf eine abgründige Weise witzig wird er, wenn er einmal mit „Ihr alter G...olem, sozusagen!“ (430)³⁰ unterzeichnet.

Es fällt auf, dass Scholem ab 1956 bei seiner Unterschrift auch die hebräische Variante seines Vornamens „Gershom“ verwendet. In einer Nachbemerkung zu seinem Brief vom 21.05.1956 pocht er darauf, diese nunmehr amtliche Version seines Vornamens bei offiziellen Gelegenheiten zu gebrauchen (159). Adorno zeigt sich gegenüber Horkheimer ein wenig befremdet darüber (160). Allerdings kommt es nicht so selten vor, dass Scholem in seiner Korrespondenz mit Adorno „Gershom“ gegenüber „Gerhard“ bevorzugt.³¹

In den letzten Jahren ihres Briefwechsels beginnt Adorno die Förmlichkeit ihres Umgangs zu unterwandern. Der Begriff „Freundschaft“ taucht zuerst auf: „In treuer Freundschaft Ihr Teddie Adorno“ (424).³² Später, als sich Adorno durch die Solidarität Scholems bei der Auseinandersetzung um das Œuvre Benjamins in den späten sechziger Jahren moralisch gestärkt fühlt, wird er sogar beinahe überschwänglich: „[...] ein Maß von Liebe, das mir wahrhaft wohl getan hat.“ (459)³³ Sowie: „Unter Männern unseres Alters pflegt man ja so etwas selten auszusprechen, aber ein solches Zeugnis spontaner Solidarität hat mich bis ins Innerste betroffen“ (473).³⁴

Wie auch Adornos Reaktionen auf die Attacken der revoltierenden Studenten auf sein Institut (504)³⁵ und die Kritik von Ernst Bloch an ihm zeigen (489)³⁶, ist er von beiden offensichtlich der empfindlichere und verletzlichere. Der

27 Vgl. auch die Anrede im Brief von Scholem am 04.06.1939, S. 15.

28 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 01.12.1966.

29 Scholem an Adorno, Jerusalem, 05.01.1951.

30 Scholem an Adorno, Jerusalem, 21.09.1967.

31 Z. B. am 06.12.1959; 09.06.1960; 28.11.1960; 09.05.1961; 10.04.1962; 28.07.1963; 26.12.1965; 07.03.1969; 20.04.1969. Als Zwischenlösung verwendet Scholem öfter „G. Scholem“ oder seltener bloß „Scholem“.

32 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 06.06.1967.

33 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 20.02.1968.

34 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 14.03.1968.

35 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 14.03.1968.

36 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 07.11.1968.

robustere Berliner Scholem zeigt nur einmal so etwas wie Rührung, als Adorno in seiner Würdigung Scholems zu dessen 70. Geburtstag die „Unfeierlichkeit“ (441)³⁷ Scholems hervorhebt. Wenn dieser davon entzückt ist, so fühlt er sich hier wahrscheinlich in seinem Berlinertum gut erkannt. Das praktizierte er ja auch nach seinem Weggang aus Deutschland hartnäckig, indem er an seinem Berliner Dialekt festhielt. Obwohl die beiden nie zum „Du“ finden, entwickelt sich doch unter der Förmlichkeit ihrer Beziehung eine produktive Freundschaft. Sie bewährt sich als effektive Kooperation. Erwähnenswert ist vielleicht, dass Scholem nach dem Tod Adornos dessen Witwe Gretel darum bittet, fernerhin bei der brieflichen Anrede auf „Herr“ zu verzichten (527).³⁸

Wahrscheinlich ist es auch auf die mehr kollegiale als freundschaftliche Umgangsweise der beiden zurückzuführen, dass in dem Briefwechsel so wenig Privates zur Sprache kommt und sie sich stattdessen manchmal sehr eingehend über gemeinsame Projekte und gerade fertig gewordene Arbeiten austauschen. Man lernt also bei der Lektüre dieses Briefwechsels nicht nur die subjektiven, manchmal erstaunlich emotionellen Hintergründe ihres öffentlichen Wirkens kennen, sondern wird auch unmittelbar in ihre intellektuellen Arbeitsprozesse mit hineingezogen. Den roten Faden ihres Austauschs bildet sicherlich, wie schon hervorgehoben, ihr Engagement für das Œuvre ihres Freundes Walter Benjamin. Anfangs scheint es sich noch um einen recht zähen Kampf um die Durchsetzung dieses Werks zu handeln (85).³⁹ Als dann plötzlich, auch befördert durch die „Studentenbewegung“, die Schriften Benjamins in aller Munde sind, werden die beiden in heftige Auseinandersetzungen um die Exegese dieses Werks hineingezogen. Adorno, später arg mitgenommen davon, staunt über das Missverhältnis zwischen dem wachsenden Ruhm Benjamins und dem, seiner Meinung nach, geringen Verständnis von Benjamins Denken: „Merkwürdig ist nur, in welchem Mißverhältnis der Nimbus Benjamins zu dem mangelnden Verständnis seines Werks steht.“ (403)⁴⁰

Obwohl im Unterschied zu dem „verzweifelten Nichtmarxist[en]“ (58)⁴¹ Scholem durchaus von Marx inspiriert, hat Adorno doch, hierin mit Scholem einig, seine Vorbehalte gegenüber der sogenannten materialistischen Wende des späten Benjamin. Seiner Meinung nach sind die theologischen Motive des frühen Benjamin auch nach dieser Wende noch im Schaffen Benjamins lebendig, wenn auch nur versteckt. Als Scholem davon spricht, dass die Theologie beim späten Benjamin nicht „liquidiert“, sondern bloß „verschwiegen“ wird⁴², so stimmt ihm Adorno hierin nachdrücklich zu (79).⁴³ Auch später, ein halbes

37 Scholem an Adorno, Jerusalem, 08.12.1967.

38 Scholem an Gretel Adorno, Jerusalem, 27.10.1969.

39 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 13.04.1952.

40 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 10.01.1968.

41 Scholem an Adorno, Jerusalem, 04.07.1945; vgl. auch S. 448. Hier, in einem Brief an Adorno vom 08.02.1968, bezeichnet sich Scholem als einen „dezidierten Nicht-Marxisten“.

42 Scholem an Adorno, Jerusalem, 20.02.1951.

43 Adorno an Scholem, Jerusalem, 04.03.1951.

Jahr vor seinem Tod, bekräftigt er Scholem gegenüber dieses Verständnis von Benjamins Œuvre:

Nach wie vor möchte ich zu meiner These stehen, daß auch in der materialistischen Phase die zentralen Motive Benjamins, säkularisiert, erhalten geblieben sind. Mein Gott, warum hätte er uns so fasziniert (507).⁴⁴

Nun käme es nach Adorno darauf an – gerade angesichts der gerade modischen „vulgärmarxistischen“ Deutungen Benjamins –, diese Seite Benjamins ins Licht zu rücken. Bemerkenswert ist, wie oft er Scholem um eine Untersuchung über die Rolle der jüdischen Mystik für das Denken Benjamins bittet und wie reserviert Scholem auf diese Bitte reagiert (507).⁴⁵ Vielleicht fürchtet Scholem als streng philologisch orientierter Wissenschaftler, hier auf das Glatteis der Spekulation gelockt zu werden.

Durch den Kontakt mit Scholem tritt eine Seite Adornos hervor, die sonst kaum wahrgenommen wird: sein Interesse an der jüdischen Mystik. So wird der Briefwechsel durch einen langen Brief vom 19.04.1939 eröffnet, in dem Adorno intensiv auf die Übersendung von Scholems Übersetzung eines Abschnitts des Sohar-Buches, dem Herausgeber zufolge „eines der wichtigsten Bücher der jüdischen Mystik“ (12), reagiert. Ihn fasziniert dieser Text, weil hier anscheinend zentrale Motive seines eigenen Denkens und desjenigen Walter Benjamins einen unverhofften Rückhalt finden: „Die Frage nach dem Verblendungszusammenhang des Mythos“ (11)⁴⁶, seine Überzeugung von der geschichtlichen Vermitteltheit der Wahrheit und „Benjamins altes Theorem vom intentionslosen Charakter der Wahrheit“ (ebd.) hat er dabei im Auge. Andererseits gibt er das Subjektive seiner Lektüre zu: Er habe dort „nichts anderes herausgelesen, als was ich hineingelesen habe.“ Dies sei aber „wohl bei einem Text gleich diesem nicht anders möglich“ (ebd.). Scholem reagiert mit einem „ehrliche[n] Vergnügen“ (15)⁴⁷ auf diesen Brief, um aber zugleich sein nur begrenztes Verständnis von Adornos Buch über Kierkegaard, dessen Habilitationsschrift, einzugestehen (16f.). Auf „Positionen“ (11)⁴⁸ dieses Buches hatte Adorno in seinem Brief verwiesen.

Obwohl Adorno die ihm zugesandten Schriften Scholems rezipiert, erklärt er doch seine Inkompetenz für das Fach Scholems, die Judaistik. Das wird deutlich, als er um einen Beitrag zur Festschrift für Scholem anlässlich dessen 70. Geburtstages gebeten wird. Außerstande fühle er sich, dazu „etwas Judaistisches abzuliefern“ (427)⁴⁹. Stattdessen schlägt er einen Beitrag über seine

44 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 26.02.1969.

45 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 26.02.1969. Vgl. auch S. 462 (Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 20.01.1968). Demgegenüber Scholem: S. 467 (Scholem an Adorno, Jerusalem, 29.02.1967).

46 Adorno an Scholem, New York City, 19.04.1939.

47 Scholem an Adorno, Jerusalem, 04.06.1939.

48 Adorno an Scholem, New York City, 19.04.1939.

49 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 18.09.1967.

Erfahrungen mit Scholem vor. Dieser Text rief ja, wie schon erwähnt, bei diesem Entzücken hervor.

Auch Scholem setzt sich intensiv mit den Schriften Adornos, die ihm zugesandt werden, auseinander. Oft scheint er mit seinen Interpretationen genau das zu treffen, was Adorno im Sinn gehabt haben mag. Wenn er etwa Adornos *Minima Moralia* als „eines der bemerkenswerten Dokumente der negativen Theologie“ (83)⁵⁰ wahrnimmt, so hat der Autor nichts dagegen einzuwenden – zumindest prinzipiell (85).⁵¹

Dass Scholem mit seinen Vorbehalten nicht hinter dem Berg hält, zeigt seine Reaktion auf Adornos Text über den „Jargon der Eigentlichkeit“, also Adornos Polemik gegen Heidegger. Nicht nachvollziehen kann er hier wie bei Benjamin den marxistischen Deutungsansatz Adornos, d. h. dessen Versuch, die „gesellschaftliche Basis des Scheins von Unmittelbarem im Jargon“ (316)⁵² aufzudecken. Auch bleibe ihm „unbegreiflich“, warum Adorno so allergisch auf den Begriff der Würde reagiere (ebd.).

Erstaunlich ist, wie gründlich sich Scholem mit Adornos *Negativer Dialektik* auseinandersetzt (407–411). Er hebt hier gerade das an diesem Buch hervor, was wohl Marxisten besonders befremden würde. Bekennen möchte er, „daß ich noch nie eine keuschere und in sich verhaltenere Verteidigung der Metaphysik gelesen habe.“ (407)⁵³ Adorno stimmt dem emphatisch zu: „Die Intention einer Rettung der Metaphysik ist tatsächlich in der ‚Negativen Dialektik‘ die zentrale. Sehr glücklich bin ich, daß das herauskommt, und daß Sie damit sympathisieren.“ (413)⁵⁴ Die Harmonie zwischen beiden verflüchtigt sich aber deswegen nicht ins Überirdische, weil Adorno anschließend sofort auf ihre Meinungsverschiedenheit zu sprechen kommt: „Die Differenz liegt natürlich beim Verhältnis zum Materialismus“ (ebd.). So versteht er sein Buch auch als Ansporn dazu, weiter mit Scholem zu diskutieren.

Dieser hatte allerdings in seinem Brief eine prinzipielle Gemeinsamkeit mit Adorno anhand eines prägnanten Zitates aus der *Negativen Dialektik* hervorgekehrt: „Als Motto künftiger mystischer Vorträge von mir habe ich mir den schönen Satz auf Seite 368 notiert: Das Totum ist das Totem. In dieser Losung dürften wir uns finden!“ (410)⁵⁵ Adorno wiederum ist damit einverstanden, sich zumindest vorläufig an diese prinzipielle Gemeinsamkeit zu halten: „Bis dahin vermag ich nichts anderes als mich unserer unio in haeresia zu freuen.“ (415)⁵⁶ Das „totum“ wird für Adorno deswegen zum „negativen Ganzen“, weil die systematische Aufmerksamkeit für alles Verwirklichte Ignoranz für alles Abgedrängte, zur Regression Verurteilte legitimiert.⁵⁷

50 Scholem an Adorno, Jerusalem, 22.02.1952.

51 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 13.04.1952.

52 Scholem an Adorno, Jerusalem, 05.01.1965.

53 Scholem an Adorno, Jerusalem, 01.03.1967.

54 Adorno an Scholem, 14.03.1967.

55 Scholem an Adorno Jerusalem, 01.03.1967.

56 Adorno an Scholem, Frankfurt a. M., 14.03.1967.

57 Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966. 368: „Das totum ist das Totem. Bewußtsein könnte gar nicht über das Grau verzweifeln,

Indem sie sich auf diese Gemeinsamkeit verständigen, tritt vielleicht auch ein Motiv für ihre gemeinsame hohe Wertschätzung des Literaturwissenschaftlers Peter Szondi zutage. Von ihm ist in ihrem Briefwechsel viel die Rede.⁵⁸ Bei Szondi scheint es sich nämlich um jemanden zu handeln, der dem gerade zitierten Grundgedanken aus der *Negativen Dialektik* besonders nahe steht. Ihre Wertschätzung für und dann auch zunehmende Sorge um ihn gemahnt an ihre zuletzt auch sorgenvolle Freundschaft zu Walter Benjamin. Wenn Scholem den sehr groß gewachsenen Szondi einmal ironisch den „kleinen Szondi“ (482)⁵⁹ nennt, so hat er dabei vielleicht nicht nur den Vater Szondis, den berühmten Psychologen Leopold Szondi, im Auge, sondern auch die Rolle Peter Szondis innerhalb ihrer gemeinsamen geistigen Welt: mehr als nur vielversprechend, aber doch weniger als voll eingelöstes Versprechen.

Als Adorno 1950 nach Deutschland zurückkehrte, kam er in ein Land, dem er zutiefst misstraute. Die objektive Unmöglichkeit, hier wieder zu existieren und zu arbeiten, wurde für ihn paradoxerweise zum Stimulans seiner Existenz und Arbeit. Statt sich innerlich an die neue Umwelt anzupassen, immunisierte er sich ihr gegenüber. Als jemand, der nicht dazugehören wollte, vermochte er die zähen Rückstände einer Ideologie der Zusammengehörigkeit zu zersetzen. Eine Rücksichtnahme auf sogenannte fundamentale Gewissheiten war aus seiner Sicht deswegen nicht geboten, weil sich solche Gewissheiten als Selbsttäuschung erwiesen hatten. In dem Maße, wie Adorno im Deutschland der Nachkriegszeit ein Bedürfnis nach kritischer Reinigung verspürte, begann sich sein intellektuelles und publizistisches Schaffen expansiv zu entfalten. Der Außenseiter, der gebraucht wurde, rückte unverhofft ins Zentrum, ohne doch sein Außenseitertum einzubüßen. Wenn Gershom Scholem, Adornos Briefpartner, tastend, von seiner neuen israelischen Heimat herkommend, über die Schweiz wieder Kontakt mit Deutschland, seiner alten Heimat, aufnimmt, so vollzieht sich bei ihm eine ähnliche Entwicklung wie bei Adorno. Dass auch er innerhalb der deutschen Geisteswelt eine Rolle zu spielen beginnt – allerdings später als Adorno –, kann überraschen. Als Katalysator dafür fungiert die Durchsetzung des Œuvres von Walter Benjamin. Das Werk Adornos wird durch seinen Briefwechsel mit Scholem, dem entschiedenen Juden, in ein neues Licht gerückt. Deutlicher als vorher tritt nun zutage, wie sehr doch das Denken Adornos von spezifisch jüdischen Intuitionen bestimmt wird.

Helmut Pillau

hegte es nicht den Begriff von einer verschiedenen Farbe, deren versprengte Spur im negativen Ganzen nicht fehlt. Stets stammt sie aus dem Vergangenen, Hoffnung aus ihrem Widerspiel, dem, was hinab mußte oder verurteilt ist“.

58 Vgl. insbesondere den Brief Scholems an Adorno vom 29.02.1968 aus Jerusalem, S. 466-468, sowie den Brief Adornos an Scholem am 21.03.1969 aus Frankfurt a. M., S. 515-516.

59 Scholem an Adorno, Jerusalem, 29.02.1968: „Der kleine Szondi ist heute morgen abgeflogen. Die Wirkung des Besuches auf ihn wird sich noch zeigen, denke ich mir. Er ist nicht mit sich selbst im Reinen, sonst wäre es für ihn viel einfacher sich zu entscheiden, wohin er gehört.“

Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept. Hg. Maria Boletsi und Christian Moser. Leiden: Brill, 2015 (*Thamyris*; Bd. 29.). 392 S.

Nach den Anschlägen vom 11. September 2001 bezeichnete George W. Bush die verantwortlichen Terroristen und ihre Verbrechen als „barbaric“ und fügte hinzu: „Stand with the civilized world, or stand with the terrorists.“⁶⁰ Mit der Kategorie des Barbarischen rekurrierte er auf ein Konzept, das spätestens seit dem Ende des Kalten Krieges wieder Konjunktur hat und seit alters einen zentralen Bestandteil europäisch-westlicher Kriegsrhetorik bildet. Von der Begriffsgeschichte aber ist das Barbarische erstaunlicherweise eher vernachlässigt worden. Der vorliegende, von Maria Boletsi und Christian Moser herausgegebene Sammelband *Barbarism Revisited* versucht, hier Abhilfe zu schaffen. Er verfolgt das Ziel, den Barbarenbegriff und seine Funktionsweisen in verschiedenen historischen Zusammenhängen zu beleuchten und so die weitreichenden Implikationen auch seiner heutigen, eben erneut inflationären Verwendung herauszuarbeiten. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Umgang mit dem Barbarischen in Bereichen, die die klassische Begriffsgeschichte oft ausgeklammert: Kunst, Literatur und Film. Weit davon entfernt, einfach affirmiert zu werden, ist der Barbarenbegriff gerade in der Literatur immer wieder mit dem Ziel aufgerufen worden, seinen phantasmatischen Charakter auszustellen und das von ihm eingeforderte oppositive Denken in Frage zu stellen.

Ein berühmtes und viel zitiertes Beispiel dafür ist Konstantinos Kavafis' Gedicht „Warten auf die Barbaren“ (1904). Dessen Rezeptionsgeschichte insbesondere nach dem ‚11. September‘ faltet Boletsi in ihrem Beitrag aus und unterzieht den Gedichttext anschließend einer eigenen Relektüre. Das Gedicht handelt von einer griechisch-antik anmutenden Stadtgesellschaft, die sich auf die Ankunft orientalistisch imaginerter Barbaren vorbereitet. Als diese nicht erscheinen, stürzt die Gesellschaft in eine Sinnkrise: „Und jetzt, was sollen wir ohne die Barbaren tun? Sie, diese Leute, waren eine Art Lösung.“⁶¹ Kavafis' Gedicht hebt nicht nur die Bedeutung des Barbarenbegriffs für die kollektive Identität und das Selbstverständnis der Stadtbewohner hervor. Es wirft zugleich die Frage auf, ob die als solche herbeiphantasierten Barbaren überhaupt existieren. Damit steht Kavafis für eine subversive Relativierung des Begriffs ein, wie sie 1595 schon Montaigne in seinem kulturkritischen Essay *Des Cannibales* unternahm: „chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage“.⁶²

Während Paul J. Smith in „Naked Indians, Trousered Gauls: Montaigne on Barbarism“ die paradoxe Argumentationsstrategie dieses Essays im Detail

60 „We Will Prevail“. *President George W. Bush on War, Terrorism, and Freedom*. Selected and Edited by National Review. Foreword by Peggy Noonan. Introduction by Jay Nordlinger. New York und London: Continuum, 2003. S. 31-33, Zitat S. 32.

61 Übersetzung von Florian Diekmann, online unter: <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/griechenland-rettung-troika-vor-letzter-kontroll-mission-in-athen-a-990718.html> (letzter Zugriff: 30. September 2016).

62 Montaigne. *Les Essais*. Hg. Jean Balsamo/Michel Magnien/Catherine Magnien-Simonin. Paris: Gallimard, 2007. S. 211.

nachverfolgt, warnt Terry Eagleton im letzten Abschnitt seines den Band abschließenden Aufsatzes vor einem allzu umfassenden Relativismus. Mit der Bedeutungsschwere eines ‚letzten Worts‘ also nicht nur seines eigenen Beitrags, sondern des Bandes insgesamt nimmt er – in der Tradition seiner schon mehrmals vorgebrachten Kritik an den *cultural studies*⁶³ – Stellung gegen einen „too liberal-academic“ „*bien-pensant* postmodern talk about how barbarians are just the paranoid illusion of the bourgeoisie“; gegen eine Rede, der die gemeine Realität der mit dem Barbarenbegriff verurteilten Phänomene aus dem Blick gerate: „racists, neo-Nazis, bankers, financiers, Rupert Murdoch, people who blow the head off small children in the name of Allah and so on“ (383). Die Frage, ob es für eine solche Verurteilung nicht wort- und begriffsgeschichtlich geeignetere Konzepte gäbe, drängt sich einem nach der Lektüre des Sammelbandes allerdings auf.

Schlüssiger sind Eagletons Ausführungen zum inneren Zusammenhang von Zivilisation und Barbarei in Freuds Psychoanalyse, Marx' Kapitalismus- oder Nietzsches Kulturtheorie, wobei gerade Nietzsches Vorstellung des Barbarischen als einer das dekadente Europa regenerierenden Kraft in Kavafis' Gedicht ebenfalls nachhallt. Die „Art Lösung“, die die Barbaren für die Stadtbewohner darzustellen schienen, lässt sich – wie Boletsi überzeugend ausführt – nicht nur identitätspolitisch verstehen, sondern auch auf die um die Jahrhundertwende weit verbreitete Sehnsucht nach einem Ausbruch aus der alten Ordnung beziehen, auf die Vision einer Revitalisierung der eigenen Gesellschaft. Damit ist Kavafis' Gedicht symptomatisch für die komplexe und widersprüchliche Semantik des Barbarischen, wie sie sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt.

Ein Licht auf diese verschiedenen Bedeutungstraditionen und ihre Entwicklungslinien von der Antike bis in den frühneuzeitlichen Kolonialismus wirft François Hartog im ersten Aufsatz des Bandes: „Barbarians: From the Ancient to the New World“. Er bietet damit einen guten Einstieg in die Erfolgsgeschichte des Begriffs und macht deutlich, dass sich dessen geläufigste Ausprägungen allesamt bereits im Altertum belegen lassen: seine asymmetrisch ausschließende Funktion, seine Verbindung mit dem Imperium, seine positive Umwertung und seine Temporalisierung.

Die asymmetrisch ausschließende Funktion des Barbarenkonzepts manifestiert sich erstmals im griechischen Diskurs über die Perserkriege und prägt später auch die Opposition zwischen Römern und Germanen, Christen und Heiden, kolonisierenden Europäern und kolonisierten Indigenen oder humanen Westmächten und islamistischen Terroristen. Heidi Denzel de Tirado zeigt in ihrem aufschlussreichen Beitrag zu ‚border‘-Filmen, dass auch der Gegensatz von US-Amerikanern und mexikanischen Immigranten nach diesem Exklusionsmuster organisiert ist. Elke Brüggem und Franz-Josef Holznapel weisen es in Peter Langs Stummfilm *Die Nibelungen* an der Gegenüberstellung Etzels (Attilas) und der Burgunderin Kriemhild nach, obwohl die mittelhochdeutsche

63 Vgl. z. B. Terry Eagleton. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996; ders. *After Theory*. London: Allen Lane, 2003; oder ders. *Culture*. New Haven und London: Yale University Press, 2016.

Vorlage noch keine solche Kontrastierung enthält. Und Marjan Groot stellt dar, wie die Opposition von Barbarei und Zivilisation auch im Design-Diskurs wirksam war, in dem klassischer Standard oftmals barbarischen Innovationen entgegengesetzt worden ist.

Die Verbindung des Barbarenbegriffs mit der Idee des Imperiums gründet, wie Hartog weiter erläutert, im alten Rom. Für die Griechen war das Barbarentum wesentlich eine politische und kulturelle Kategorie: Barbarisch war, wer weder mit der Institution der *polis* vertraut war noch sich zu den Höhen der griechischen Philosophie aufgeschwungen hatte. Die römischen Imperialisten hingegen setzten den Akzent des Konzepts in Relation zum Reich. Unter Barbaren wurden nun vornehmlich diejenigen verstanden, die das Imperium an seinen Rändern bedrohten und die es zu annektieren oder abzuwehren galt. Diese Imperialisierung des Begriffs findet ihr Echo noch in Michael Hardts und Antonio Negris Gegenwartsanalyse *Empire*. Darin bezeichnen Hardt und Negri die vom Empire qua Biomacht ausgebeuteten ‚neuen Proletarier‘ als „new barbarians“, von denen sie sich einen Ausweg aus der gegenwärtigen globalen Situation erhoffen: „A new nomad horde, a new race of barbarians, will arise to invade or evacuate Empire“.⁶⁴ Dass sich dieses an den Untergang Roms angelehnte Skript bislang empirisch nicht bestätigen lässt, veranschaulicht Nikos Patelis in seinem Aufsatz zu „Eloquence and Subjectivity in Twenty-First-Century Social Movements“. Nomadisch-mobil seien eher nationale Armeen, wie sie unter der Leitung der NATO in entfernte Länder geschickt würden, während zum Beispiel an der ‚occupy‘-Bewegung bis in die Protestformen (etwa Sitzblockaden) hinein gerade die *Stasis* der Opponierenden typisch sei.

Die positive Umwertung des Barbarenbegriffs sodann lässt sich erneut bereits in der griechischen Antike ausmachen. Wie Hartog aufweist, erscheint der Barbar nicht erst in Tacitus' *Germania*, sondern bereits bei den Kynikern als eine Sehnsuchtsfigur, die Befreiung aus einer dekadenten Gesellschaft verspricht – so oder so ähnlich, wie er dann bei Nietzsche, Kavafis oder auch im Werk Walter Benjamins wieder auftaucht. Denn Benjamin erhoffte sich 1933 von einem „neuen, positiven Begriff des Barbarentums“ seinesteils einen Ausweg aus der Misere seiner Zeit, aus der durch Weltkrieg und Weimarer Republik herbeigeführten Krise.⁶⁵ Wie Georgios Sagriotis unterstreicht, bleibt auch Benjamins Barbarenkonzept aber nicht ohne Ambivalenzen. Wenn für dieses „neue Barbarentum“ nämlich eine kriegsbedingte „Erfahrungsarmut“ kennzeichnend sein soll, eine „Armut nicht nur an privaten, sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt“⁶⁶, dann ruft diese Charakteristik auch einen negativen Barbarentypus in Erinnerung, wie ihn Friedrich Schiller theoretisch beschrieben und in Gestalt Franz Moors auf die Bühne gebracht hat.

64 Michael Hardt/Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. S. 13.

65 Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 215.

66 Ebd.

Die Temporalisierung des Barbarenbegriffs schließlich ist die letzte Traditionslinie, die sich ausgehend von Hartogs Beitrag im Sammelband weiterverfolgen lässt. Thukydides beispielshalber zeigte durchaus ein Bewusstsein dafür, dass die Griechen einst selber Barbaren gewesen waren und ihre zivilisatorische Überlegenheit erst in posthomerischer Zeit entwickelt hatten. Als Ahnen der Zivilisierten in ein aufgefächertes geschichtsphilosophisches Modell integriert wurden die Barbaren allerdings erst in der Anthropologie der Aufklärung (worauf u. a. Peter Vogt in seiner Diskussion von Reinhart Kosellecks und John G. A. Pococks Beiträgen zur Begriffsgeschichte des Barbarischen eingeht). Grundlegend war insbesondere Montesquieus Dreiteilung des menschlichen Kulturgangs in *De l'Esprit des lois* (1748). Anhand der jeweils vorherrschenden Subsistenzformen unterschied er die Entwicklungsstufen der Wildheit (Jäger und Sammler), Barbarei (nomadische Hirten) und Zivilisation. Wie Moser in seinem Beitrag „Liminal Barbarism“ darlegt, kodierte Montesquieu die Barbaren zu Mittlerfiguren um, die den prekären Übergang in die Zivilisation auslösen, aber auch obstruieren können. Verhindert wird der Übergang für Montesquieu, wenn die Dynamik dieser liminalen Phase – Paradeexempel dafür ist ihm der asiatische Kontinent – in den Despotismus führt statt in den stärker ausdifferenzierten Machtapparat der westlichen Monarchien. Das Hauptmerkmal der bei Montesquieu geschilderten despotischen Herrschaft erkennt Moser im Prinzip der Inkorporation. Der despotische Herrscher ist einziges politisches Organ der amorphen Horde, deren Mitglieder er so seinem *body politic* einverleibt. Und mit fremden Stämmen, die sie erobern, verfahren die asiatischen Barbaren nach dem gleichen ‚kannibalischen‘ Schema: Sie überwältigen sie und assimilieren sie sich, nehmen sie in sich auf. In Europa hingegen – Montesquieu macht dafür insbesondere klimatische und geographische Gründe geltend – soll eine solche Inkorporation nicht möglich gewesen sein. Die barbarischen Invasoren seien hier auf höher entwickelte Kulturen gestoßen, denen sie sich lediglich aufzupropfen vermochten; sie seien Teil des Adels und damit zu einer zwischen König und Bevölkerung eingeschalteten, vermittelnden Macht geworden. Damit aber wird das Barbarische bei Montesquieu, wie Moser einleuchtend argumentiert, zu einem integralen Bestandteil der zivilisierten Gesellschaft. Es ist dieser nicht mehr diametral entgegengesetzt, sondern bleibt im doppelten Wortsinn darin aufgehoben: bewahrt auf einer höheren Entwicklungsstufe, als *conditio sine qua non* eines instabileren und daher freiheitlicheren Mächtesystems.

Exemplarisch herauszuarbeiten vermag Moser diese Interdependenz von Barbarentum und Zivilisation auch in seiner Analyse des amazonischen Gründungsnarrativs, das Penthesilea in Kleists gleichnamigem Stück zum Besten gibt. Der autonome Frauenstaat, den die künftigen Amazonen auf der Grundlage eines *contrat social* errichten, bleibt – wie das postrevolutionäre Frankreich – auf Praktiken barbarischer Einverleibung angewiesen, die Penthesileas finalen Kannibalismus gleichsam antizipieren. Dazu gehört der Kollektivmord an den äthiopischen Unterdrückern, der die Grundvoraussetzung für den neuen Staat bildet und diesem mithin inkorporiert bleibt. Und dazu ist auch Tanäis' ambivalenter Akt der Selbstverstümmelung zu zählen. Indem sie ihrem Volk buchstäblich ‚die Brust gibt‘, bewirkt sie erst, dass die Skythinnen *in corpore* an die

Existenzmöglichkeit des Frauenstaats glauben, an der sie zunächst gezweifelt haben. Damit stellt Tanais aber die *volonté générale* erst her, deren reines Exekutivorgan sie im kontraktuell begründeten Staatswesen à la Rousseau eigentlich sein sollte. Sie setzt ihren eigenen Körper an die Stelle des *corps collectif*, verleiht sich gewissermaßen die eigentlich dem Volk zustehende Souveränität ein und nimmt so ihrerseits barbarisch-despotische Züge an.

Weitere Beiträge des Bandes zum 18. beziehungsweise frühen 19. Jahrhundert beschäftigen sich mit Immanuel Kant und Edmund Burke (Reinhard M. Möller), mit Voltaire (Madeleine Kasten), erneut mit Kleists *Penthesilea* (Steven Howe) und mit Franz Grillparzer (Tim Albrecht). Möller verfolgt die Korrespondenzen zwischen Montesquieus und Fergusons Barbarenbegriff und dem Konzept des Erhabenen als Beschreibungsgröße von etwas ‚Inkommensurabilem, Unverständlichem oder Fremden‘ (141) bei Kant und Burke. Kasten untersucht die Figur des Barbaren in Voltaires *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1741) und weist sie als Allegorie des Aberglaubens und Fanatismus aus, mit der Voltaire auch und gerade europäische Zustände kritisiert habe. Howe konfrontiert das *Penthesilea*-Drama mit dem Barbarenbegriff Schillers und kann dabei seinerseits erhellen, wie eng die Beziehung von Zivilisation und Barbarei bei Kleist gedacht ist. Und Albrecht zeigt auf, wie Grillparzer seine Barbarin im *Goldenen Vlies* (1819) gezielt einsetzt, um die Legitimität der nachnapoleonischen Habsburgermonarchie in Frage zu stellen.

Andere Epochen sind im Sammelband weniger gut vertreten, der freilich auch nicht den Anspruch hat und haben kann, eine abschließende Geschichte des Barbarischen zu schreiben. Zur Antike findet sich neben Hartogs Aufsatz lediglich ein weiterer Beitrag, Daniel Wendts „Laughing (at the) Barbarians“, der an je einer Episode aus der *Odysee* und den *Historien* vorführt, wie das Lachen der Barbaren bei Homer und Herodot eine neue Perspektive auf die eigene Kultur gewährt. Mediävistisch orientiert ist – neben Brüggens und Holz Nagels Aufsatz – nur Clara Strijboschs „On the Evil Side of Creation“ zum Barbarenbegriff in mittelniederländischen Texten aus dem Zeitraum von 1150 bis 1575, die ein ziemlich einförmiges Bild transportieren: „Middle Dutch barbarians are ugly, cruel and warlike heathens“ (97). Und die Gegenwartsliteratur steht nur einmal im Zentrum des Frageinteresses. Anna Valerius diskutiert Elfriede Jelineks *Kinder der Toten* (1995) vor der Folie eines Barbarenbegriffs, den sie aus Victor Turners Ritualtheorie gewinnt. Sie begreift den Barbaren als subversive Schwellenfigur, die ähnlich wie das untote Personal in Jelineks ‚Gespensterroman‘ die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Ordnung und Unordnung einreißt und damit auch für Jelineks eigene Poetik bezeichnend sei.

Dass im Forschungsfeld zum Barbarenbegriff noch viel zu leisten bleibt, verdeutlichen die Ausführungen Markus Winklers. Er plädiert in „Towards a Cultural History of Barbarism from the Eighteenth Century to the Present“ für eine breit angelegte komparatistische Studie, in der die in der Begriffsgeschichte bisher kaum berücksichtigten Verhandlungen des Barbarischen in der Literatur und den anderen Künsten eine prominente Rolle spielen. Denn nicht nur versprechen diese Verhandlungen – wie Winkler u. a. an Rimbauds Gedicht „Barbare“, Max Ernsts surrealistischem Gemälde *Barbaren* und J. M. Coetzees

Roman *Waiting for the Barbarians* exemplifiziert – besonderes Potential, um die aktuelle politisch-rhetorische und pseudowissenschaftliche Verwendung des Konzepts zu unterminieren. Auch die Anfänge der Opposition zwischen Hellenen und Barbaren sind genau genommen poetisch. Sie entstand in der griechischen Tragödie im Kontext der Perserkriege, in den Stücken Aischylos', Sophokles' und Euripides', die den Barbaren als mythische Figur gleichsam erfanden.⁶⁷ Der Sammelband *Barbarism Revisited* macht einen lohnenden Schritt in der von Winkler vorgeschlagenen Richtung, so dass künftige Studien auf ihm werden aufbauen können und müssen.

Ulrich Boss und Melanie Rohner

Mario Zanucchi. *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*. Berlin/Boston: de Gruyter 2016 (= spectrum Literaturwissenschaft 52). 822 S.

Mit dieser umfangreichen Monografie dokumentiert Mario Zanucchi in geschlossener Form die Rezeption der Lyrik des französischen Symbolismus in der deutschsprachigen Dichtung der Moderne. Die Arbeit befasst sich mit Prozessen und Figuren der transnationalen Übernahme literarischer Formen und Motive (*Transfer*) und deren poetischer Anverwandlung bzw. Überformung (*Modifikation*): Es werden imitative, transformative und transgressive Verfahren der Textproduktion und -reproduktion berücksichtigt (zur Skalierung dieser drei Rezeptionsarten vgl. 9-12), die in Übersetzungen, Übertragungen, Pastiches, Adaptationen, Nachdichtungen, Parodien und Kontrafakturen ihren Niederschlag finden. Demzufolge orientiert sich die komparatistisch angelegte Studie methodologisch und begrifflich stark an der Intertextualitätsforschung (12-14). Sie deckt die Zeitspanne zwischen 1890, dem Erscheinungsjahr von Stefan Georges *Hymnen*, und dem Jahr 1923, in dem die *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke erstmalig veröffentlicht werden, ab. Von daher umfasst sie sowohl die ästhetizistische als auch die avantgardistische Moderne. Zanucchis Arbeit begegnet einem langjährigen Forschungsdesiderat schon allein deswegen, weil eine derart breit angelegte und auf einem umfangreichen Textkorpus basierende Überblicksdarstellung über die deutschsprachige symbolistische Lyrik bisher fehlte.⁶⁸

67 Vgl. Edith Hall. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

68 Freilich schließt sich die Arbeit an die bisherige Forschung an, vgl. Manfred Gsteiger. *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*. Bern: Francke, 1971; Enid Lowry Duthie. *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*. Neudruck Genf: Slatkine 1974; Paul Hoffmann. *Symbolismus*. München: Fink, 1987; Robert Vilain. *The poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford: Clarendon, 2000.

Die Studie gliedert sich in fünf Teile. Der erste Teil widmet sich dem französischen Symbolismus. Der Vf. geht von einer genauen Definition des Untersuchungsfelds aus, indem er unter dem Symbolismus-Begriff „eine ganz bestimmte historische Erscheinungsform der modernen Poesie“ versteht, „die in Frankreich von 1876 (dem Jahr der Ablehnung von Mallarmés *L'Après-midi d'une faune* durch die Herausgeber des *Parnasse contemporain*) bis etwa 1898 (dem Todesjahr Mallarmés) reicht“ (1). Besagte Arbeitshypothese kann und will aber nicht verdecken, dass es sich beim Symbolismus um einen facettenreichen „poetischen Diskurs“ (10) handelt, der mit der deutschen Romantik beginnt und welcher sich gegen den Stilpluralismus der Jahrhundertwende abhebt. Dass die deutsche Rezeption der französischen Symbolisten sich von Anfang an mit einheimischen Traditionen und Denkströmungen mischt, zeigt der Vf. in seiner Arbeit an mehreren Stellen. Die Grundzüge der symbolistischen Poetik werden zunächst Jean Moréas' *Manifeste littéraire* entnommen und danach stiltypologisch aufgeführt, wobei die besondere Aufmerksamkeit des Vf.s der poetologischen Valenz des Nominalstils, des Symbols, der Synästhesie und der Musikalität des Verses gilt.

Mit dem zweiten Teil beginnt die eigentliche Darlegung der Rezeptionsgeschichte des französischen Symbolismus im deutschsprachigen Raum. Zanucchi geht auf die publizistische bzw. literaturkritische Aufnahme der symbolistischen Lyrik nur kurz ein (89-112), nimmt doch in seiner Argumentation die Rekonstruktion der übersetzerischen Rezeption einen ungleich größeren Raum ein (113-188). Dies lässt sich mit folgenden Worten des Vf.s motivieren: „Wie keine andere literarische Bewegung hat der Symbolismus die Übersetzung gepflegt. Die symbolistische Übersetzungskultur hängt nicht nur mit dem Kosmopolitismus der symbolistischen Generation zusammen, sondern erklärt sich auch aus der von den Symbolisten erstrebten Reauratisierung der Sprache“ (146). In diesem Teil werden vor allem deutsche Übersetzungen der lyrischen Werke Baudelaires, Verlaines, Verhaerens, Mallarmés, Maeterlincks, Rimbauds, Girauds, Laforgues u. a. sowie der Symbolisten der zweiten Generation wie André Gide, Léon Deubel und Francis Jammes einer Betrachtung unterzogen. In diesem Zusammenhang gebührt Stefan George eine besondere Position wegen seiner Um- und Nachdichtungen aus dem Französischen, Englischen, Dänischen, Polnischen und Italienischen. Mit dem Fokus auf Georges Übersetzungspraxis tritt die europäische Dimension seiner Dichtung deutlich in den Vordergrund. In Bezug auf die George'sche Übersetzungspoetik erweist sich eine eigentümliche Formstrenge als fundamental, die Zanucchi als „klassizistische Überformung“ und „Intensivierung des Symbolgehalts“ (156) der symbolistischen Subtexte charakterisiert.

Der dritte Teil widmet sich der dichterischen Rezeption der symbolistischen Lyrik. Der Fokus verlagert sich dabei vom reproduktiven hin zum produktiven Umgang der Autoren mit den jeweiligen Ausgangstexten. In diesem Sinne unterzieht Zanucchi Georges *Hymnen* (267-335) einer dichten Lektüre. Die architektonische Konstruktion der Sammlung und deren erlesene Kunstsprache, die aus der Modifikation französischer Subtexte hervorgeht, rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit und werden anhand zahlreicher Textbeispiele

analysiert. Es folgt ein *close reading* des *Algabal* (335-381). Im radikalen Ästhetizismus dieser in vielerlei Hinsicht dekadenten Priester- und Herrscherfigur erkennt Zanucchi eine „Problematisierung des ästhetischen Nihilismus“ (335), in welcher der Keim zur Überwindung der symbolistischen Autonomiekunst zugunsten eines neuen Ja-Sagens zum Leben liegen soll. Die Parallele mit Georges „transgressive[r] Überformung“ von Mallarmés *Hérodiade* (357) und der intertextuelle Dialog mit C. F. Meyers Lyrik (362-367, von der Forschung bisher wenig beachtet) sind in Bezug auf diese These aufschlussreich.

Infolgedessen konzentriert sich der vierte Teil auf das Thema „Symbolismus und Lebensphilosophie“. Die Fortentwicklungen der symbolistischen Poetik werden vor der Folie des weltanschaulichen Monismus und des Nietzscheanismus im *Fin de Siècle* dargestellt. Die Hinwendung zum Vitalismus (der Begriff wird in seinem weitesten Sinne verwendet) seitens Hofmannsthals und Rilkes interpretiert der Vf. als Reaktion auf die symbolistischen Dualismen. In Hofmannsthals *Ausgewählten Gedichten* (1903), die bekanntlich durch eine Poetik der Suggestion, Formenvielfalt, Traditionsbewusstsein und einen der Lebensmystik verpflichteten Hang zur Ästhetisierung gekennzeichnet sind, zeigt sich eine eigentümliche Dynamisierung, die im Gegensatz zu Georges „statischem Stil“ (456) steht und an sich ironische bzw. „transgressiv[e]“ Züge aufweist, wie der Vf. anhand des 1892 veröffentlichten Gedichts *Psyche* belegt. Hofmannsthals Lyrik laufe „nicht wie Georges Dichtung auf eine Einbürgerung der europäischen Moderne, sondern auf eine vorsichtige Modernisierung der deutschen Tradition hinaus“ (458). Abschließend wendet sich der Vf. Rilkes Gedichtzyklus *Sonette an Orpheus* zu, den er vor dem Hintergrund der Rilke'schen „*crise des valeurs symbolistes*“ (538) und von Alfred Schulers Lehre des „offenen Lebens“ (530) liest. Zanucchi begründet die poetische Aufwertung der Musikalität und Leibhaftigkeit in den *Sonetten* u. a. durch Heranziehung der (von Rilke stark rezipierten) Schriften des Mallarmé-Schülers und französischen Modernisten Paul Valéry.

Der fünfte und letzte Teil fokussiert die symbolistischen Filiationen in der Präavantgarde, wobei diesen Ausführungen ein Ausblick auf die Avantgarde *stricto sensu* folgt. Bei aller Kritik am Subjektivismus und an der Abstraktion hört die Geschichte des Symbolismus mit dem Expressionismus und dem Dadaismus nicht auf. Sie findet vielmehr ihre Fortsetzung in den Werken von Hanns Meinke (*Leonardo, Masken des Marsyas*), Walter Wenghöfer (*Der dunkle Saal*) – dessen von Verlaine und George stark beeinflusste Dichtung Zanucchi für den symbolistischen Kanon retten möchte – und Georg Trakl, der in der sogenannten „Sammlung 1909“ deutliche Spuren einer symbolistischen Beeinflussung hinterlässt. Trotz der vom Expressionismus gepflegten Desillusionierung und Abgrenzung gegenüber der ästhetisierenden Weltansicht deckt der Vf. bemerkenswerte Kontinuitäten auf poetischer Ebene auf, anhand derer sich noch im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts Schriftsteller wie Iwan Goll und Léon Deubel einordnen lassen. Ein zweigliedriger Anhang mit teilweise unveröffentlichten Primärquellen und zahlreichen farbigen Illustrationen ergänzt die Arbeit.

Zanucchis Studie zeichnet sich durch genaue Textanalysen, große Detailkenntnis und sorgfältige Quellenarbeit aus. Dank der Balance zwischen histo-

rischem Überblick und sicherem Gespür für die Nuance gelingt dem Vf. eine nahezu erschöpfende Behandlung des Themas – was ihm freilich vorwiegend aus textimmanenter Perspektive gelingt. Dabei treten neben dem Dreigestirn George-Hofmannsthal-Rilke viele *poetae minores* auf: Auch wenn deren dichterisches Werk heutzutage meist in Vergessenheit geraten sein mag, können sie doch in der Zukunft ein fruchtbarer Forschungsgegenstand, zum Beispiel für *distant readings*, werden. Zanucchi zieht die produktivsten Rückschlüsse für seine systematische Rekonstruktion direkt aus den Texten, die er ständig befragt und aus denen er ausgiebig zitiert. Sie bilden somit die empirische Basis für seine Argumentation, die immer textbezogen bleibt. Eine willkommene Hilfe für die Lektüre leisten schließlich die zahlreichen Dichterporträts und die paradigmatischen Gedichtanalysen, mit denen der Vf. seine Thesen erhärtet. Das Ergebnis ist eine gut lesbare und in jeglicher Hinsicht gewinnbringende Arbeit.

Francesco Rossi

Christian Benne. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015. 671 S.

Christian Bennes so aspekt- wie umfangreiche Abhandlung zur „Erfindung des Manuskripts“ 18. Jahrhundert eminent anregende Perspektiven eröffnet – nicht nur der literarischen Arbeit im engeren Sinn, sondern auch der Konzepte und Praktiken des philosophischen und wissenschaftlichen, des privaten und autobiografischen Schreibens. Dieser These zufolge gewinnt mit dem 18. Jahrhundert die Unterscheidung zwischen Druck und Manuskript diskursprägenden Status – und zwar als eine keineswegs nur theoretische, sondern zudem auch in mehr als einer Hinsicht praxisrelevante Unterscheidung. Um „Manuskripte“ geht es nicht in erster Linie (wenngleich in Folge dann unter anderem doch auch) unter Akzentuierung des Umstands, dass die fraglichen Texte per Hand geschrieben statt von einer Maschine erzeugt worden sind. Entscheidend ist vielmehr, dass Manuskripte – verglichen mit dem Druck – einen vorläufigen Status besitzen, dass sie noch verändert, erweitert, ergänzt werden können, dass sie Entwürfe und Entwicklungsphasen darstellen.

Im 18. Jahrhundert erfolgt, so die unter Verweis auf verschiedene Referenzen untermauerte Leitthese Bennes, eine Aufwertung des Manuskripts gegenüber dem Buch, in der sich nicht allein ein neues Leitbild der Schreibkultur manifestiert, sondern das zudem tiefgreifende Konsequenzen für den Umgang mit, die Erwartungen an und die Einstellung gegenüber Texten hat. Der Literaturbegriff selbst erfährt hier eine neue Profilierung. In einem umfassenden Sinn könnte man wohl schlagwortartig von einer ‚Poetik des Manuskripts‘ sprechen (was im folgenden geschehen soll) – einer Poetik, die nicht nur Literaturgeschichte macht, sondern zudem eine wissens- und wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung hat, die philologische, juristische, ästhetische und epistemologische Dimensionen aufweist. Mit Blick auf die These vom Leitbild „Manuskript“ entfaltet Bennes Buch einen ganzen Komplex fundierter, im besten Sinn gelehrter und dabei

origineller Argumente. Mit diesen geht es zum einen um die Untermauerung der These und die Darlegung ihrer Implikationen, zum anderen aber auch um die Entwicklung neuer Perspektiven auf die literarische Kultur des 18. Jahrhunderts, der Romantik und der an diese anschließenden Moderne. Insgesamt bewährt sich die Orientierung an der Leitdifferenz „Druck/Manuskript“ mit Blick auf eine Fülle von Beobachtungsfeldern.

Ein erster Teil („Literatur der Literatur“, 11-44) expliziert Thematik, Fragestellung und These der Gesamtabhandlung unter historischen, schriftästhetischen und systematisch-disziplinären Aspekten, ausgehend von „Urszenen“ (Kap. 1.1) des Schreibens bei Kierkegaard, Baudelaire und Poe. Kierkegaards „Enten – Eller“ („Entweder – Oder“) skizziert das Projekt eines Schreibens, das auf die Produktion „hinterlassener Papiere“ (Kierkegaard) ausgerichtet ist – eines Nachlasses ohne feste Form, geprägt durch eine Ästhetik der Handschriftlichkeit und offen für alternative Konstellierungen der Textteile. Baudelaires Erläuterungen zur Arbeitsweise Balzacs (der seine Texte immer wieder überarbeitete, indem er bereits Gesetztes und auf Fahnen Gedrucktes handschriftlich erweiterte und revidierte) lenken nicht allein die Aufmerksamkeit auf die etappenreiche Werkgenese als solche; laut Baudelaire ist Balzacs Arbeitsprozess selbst auch am endgültigen Text ablesbar (vgl. 16). Demnach hätte die handschriftliche Mehrfachbearbeitung eines Textes diesem hier selbst ihre Signatur aufgeprägt. Poes ernüchternde Kommentare zum planvollen dichterischen Arbeitsprozess tragen dann maßgeblich dazu bei, dass dieser Prozess als solcher in der Moderne ins Zentrum poetologischer Interessen rückt.

Im Rahmen einer Skizze zur (Konzept-)Geschichte des Manuskripts verdeutlicht Kap. 1.2. („Manuskript und Moderne“), inwiefern mit der Erfindung und Verbreitung des Buchdrucks das Manuskript selbst neue Bedeutungen annimmt – und mit welch langfristigen Folgen. Wichtige Vertreter der literarischen Moderne (darunter Valéry und Kafka) verstehen ihre Arbeit pointierend als Arbeit an Manuskripten. Die spezifische Semantisierung der Handschrift im Zeitalter des Drucks schafft nicht nur die Voraussetzung dafür, dass sich Leser für das beim Überarbeiten ‚Gestrichene‘ zu interessieren beginnen (vgl. 30) und dass die Aufmerksamkeit sich insgesamt den verschiedenen Stadien der literarischen Schaffensprozesse zuwendet (vgl. u. a. 37); sie wirkt sich nicht zuletzt auf den (steigenden) Markt- und Sammelwert von Dichter-Manuskripten aus (33; Kap. 1.3.: „Die literarische Handschrift“). Ausgehend von solchen Beobachtungen zu einem Wandel des Literaturbegriffs, der vor allem aus der Hinwendung zu Arbeitsprozessen resultiert, nimmt Benne seine Studien zu Geschichte und Implikationen des Manuskript-Konzepts zum Anlass, Aufgaben und Selbstverständnis der Literaturwissenschaft selbst grundsätzlich zu erörtern. Was ist eigentlich ihr Gegenstand? (Vgl. Kap. 1.4.: „Plädoyer für die Literaturphilosophie“.)

Teil 2 ist dementsprechend einer „Theorie der Gegenständlichkeit“ gewidmet (45-153). Im Zeichen der Frage nach den Gegenständen der kritischen Reflexion über Texte und Literatur, respektive: nach möglichen Konzeptualisierungen dieser „Gegenstände“ rücken dabei unterschiedliche philosophisch grundierte Diskurse in den Blick. Freigelegt werden dabei explizite oder subkutane

Beziehungen zur Opposition Druck/Handschrift, die sich ja unterschiedlich akzentuieren lässt – etwa als Opposition Produkt/Prozess, Werk/Arbeit etc. Erinnert wird u. a. an ästhetik- und poetikgeschichtlich prägende Tendenzen, die der Einlassung auf Manuskripte zunächst entgegenstehen (vgl. Kap. 2.1. „Literaturwissenschaftliche Ontologieangst“): an eine Kantisch grundierte Neigung, „von der Stofflichkeit des ästhetischen Gegenstandes abzusehen“ (53), an „Reinigungs“-Diskurse (56), an eine noch in Welleks und Warrens „Theory of Literature“ manifeste Ausblendung der Graphie aus dem, was zum „Werk“ gerechnet wird (59), an die rigide Differenzierung zwischen „Buch“ und literarischem Kunstwerk bei Ingarden (67), an das Konzept eines letztlich ‚körperlosen‘ Textes bei Adorno (73) etc. Gegenläufig dazu verhält sich etwa das als kunstontologisch charakterisierte Denken Benjamins (79). Von hier aus wird die Frage nach dem spezifischen Status der Handschrift als die nach der Spezifik ihrer „Aura“ entfaltet.

Komplementär zu den kritischen Revisionen diverser gleichsam ‚materialvergessener‘ Ästhetiken gilt Kap. 2.2. der „Aporie des Materialitätsbegriffs“. Dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte wird dabei ebenso umrissen wie seine differentiellen Auslegungen, vor allem im Zusammenhang mit Theorien der Schrift und mit Konzeptualisierungen von Schriftlichkeit. Philosophiehistorisch kompetent bezieht Benne die Auseinandersetzung um die „Materialität“ der Literatur und der Schrift auf den größeren diskursiven Horizont der Geschichte des Geist-Körper- bzw. Leib-Seele-Problems (vgl. 100 und *passim*).

Im Sinn der intendierten Auseinandersetzung mit der Frage nach den Gegenständen der Literaturwissenschaft gilt ein daran anschließendes philosophiehistorisches Kapitel Konzepten von „Gegenstand und Gegenständlichkeit“ (Kap. 2.3), und zwar maßgeblich unter Orientierung an neukantianischen Ansätzen zur Modellierung des Subjekt-Objekt-Bezugs (Nikolai Hartmann, Richard Höningwald). Ergänzend wird auf das wahrnehmungspsychologische Konzept der „Affordanz“ nach James Gibson rekurriert: Gemeint ist die „Eigenschaft von Gegenständen bzw. einer konkreten Umwelt, die es Lebewesen ermöglichen, bestimmte Handlungen auszuführen, etwa sie zu bestimmten Zwecken zu funktionalisieren“ (Benne, 130). Dies gestattet im folgenden die Präzisierung der Frage nach dem „Gegenstand“ Literatur im Sinne der Frage nach der Affordanz ihrer dinglich-materiellen Präsentationsweisen – als welche „Druck“ und „Handschrift“ ja betrachtet werden können. Die Erfindung der literarischen Handschrift, so Benne, sei ein „Modellfall der Bedeutung der Gegenständlichkeit für das Verständnis so abstrakter Begriffe wie Text und Literatur insgesamt“ (133). Inwiefern sich der „Gegenstand“ Literatur zudem über den Begriff der Spur fassen lässt, wird unter Anknüpfung an Ernst Bloch und Dieter Mersch erörtert (Kap. 2.4: „Literarische Gegenständlichkeit als Spur“).

Das Hauptstück des Buches bildet Teil 3: „Die Erfindung der literarischen Handschrift“ (154-436). Kap. 3.1. („Mediologische Erfindung“) bietet Beispiele für die „Fetischisierung der Handschrift im Zeitalter des Drucks“ und erörtert Voraussetzungen und Konsequenzen bewusster Entscheidung von Schriftstellern für das Handschriftliche, für implizite oder explizite Vorbehalte gegenüber dem Druck bei diversen europäischen Autoren. Während der Druck

sein Prestige als Beglaubigungsform allmählich verliert (vgl. 166), avanciert die Handschrift zum Inbegriff der „Aufrichtigkeit“ (166). „[D]ie historische Emergenz des Gegensatzpaares von Druck und Handschrift“, so Bennes Befund zum ‚Gegenstand‘ Literatur, tendiere insgesamt zur Aufwertung letzterer auf Kosten des Gedruckten. Sie sichert der Handschrift den alten „Anspruch der Exklusivität“ sowie den „Vorteil des ständigen Weiterarbeitens“, ergänzt ihn aber noch um den „Anspruch der Authentizität [...], der die frei gewordene Stelle der Perfektibilität einnimmt“ (167f.). Als eine interessante Folge dieser positiven Semantisierung des Handschriftlichen zeigt sich etwa die Übernahme von Merkmalen ‚handschriftlicher‘ Kommunikation in Druckwerke, wie etwa in Briefromane. Bennes Beobachtungen etwa zu Richardson überzeugen insgesamt, wobei aber anzumerken ist, dass die scheinbaren „Authentizitätsspuren“ (169), welche hier durch die Briefform Eingang in den Roman halten, durch eine Artifizialität kontaminiert sind, die sich bei einem Werk Richardsons kaum verdrängen ließ: Der Autor der *Clarissa* repräsentiert eine durchaus zur Standardisierung tendierende Kommunikationskultur durch Musterbriefe. Gleichwohl ist eine ausgeprägte Tendenz des späten 18. Jahrhunderts, das Handschriftliche (und nicht nur die als ‚physiognomisch‘ betrachtete Handschrift) mit Authentizität zu verbinden, evident. Gegenüber einer (hand)schriftlich vollzogenen Introspektion, einer (handschriftlich)-intimen Kommunikation erscheint das öffentliche Gerede dabei oft als defizitär, oberflächlich, ‚äußerlich‘.

Flankierend zur Aufwertung des Handgeschriebenen entfaltet sich ein verstärktes Interesse von Produzenten und Rezipienten an handschriftlichen Entwürfen, wird die manuelle Mitschrift von Vorlesungen zum wichtigen Bestandteil philosophischer und wissenschaftlicher Kommunikation, entwickelt sich ein Urheberrecht, in dessen Horizont das handschriftliche Dokument eine zentrale Rolle spielt (vgl. Kap. 3.2.: „Institutionelle Erfindung“). Die (literatur)theoretischen Konsequenzen sind erheblich, so Bennes Befund: „der Begriff des Autors [...] wird nun an die zunehmend auratisierte Handschrift gebunden, die als Nachweis und Abbild von dessen Arbeit gilt“ (244). Nicht zu vergessen ist im Zusammenhang der Manuskript-Poetik auch eine prägende Tendenz der Literatur um 1800 und danach, das Schreiben selbst zum Thema zu machen, die Genese von Literatur literarisch zu reflektieren, von Schriftstellern und ihren Arbeitsprozessen zu erzählen.

Mit dem verstärkten Interesse am Prozessualen korrespondierend, werden im folgenden, zumal seit Anbruch des 19. Jahrhunderts, die Literatur, das einzelne Werk und der Autor konzeptuell einer Historisierung unterzogen (vgl. Kap. 3.3.: „Epistemologische Erfindung“). Dies manifestiert sich u. a. als zunehmende Aufmerksamkeit auf „Überreste“, auch und gerade auf die Relikte von Arbeitsprozessen (285), die gesammelt und als Nachlässe verwaltet werden können. Eine wichtige Beziehung unterhält die Geschichte der „Handschrift“ auch zu den künstervergleichenden Reflexionen des 18. und 19. Jahrhunderts (etwa bei Lessing und Herder; vgl. Kap. 3.4.: „Ästhetisch-poetologische Erfindung“) und zur ästhetischen Sprachreflexion, welche ihrer prägenden Tendenz nach die Sprache nicht mehr als „notwendiges Übel ohne eigene Signifikanz, sondern [als] Bedingung der konkreten Existenzweise des menschlichen Geistes“

betrachtet (363, zu Herder). Gerade im Ausgang von einem als Vergleich zwischen Ausdrucksmedien und Zeichen angelegten Künstervergleich wird der Weg für die Einsicht gebahnt, „daß Schrift eben nicht nur eine Notation von Lautlichkeit ist“ (371). Dadurch verschieben sich auch die Perspektiven auf die verschiedenen Spielformen der Schriftlichkeit; Nahrung erhalten insbesondere Spekulationen über ‚natürliche‘ oder dem Natürlichen affine Schriftformen. Das (handschriftliche) Überarbeiten von Texten und das Manuskript als Manifestationsform der fortgesetzten Schreibearbeit emanzipieren sich schließlich von der Idee eines perfekten Endzustands und von der Bemessung an einem solchen Telos. Entsprechend wandeln sich die Beschreibungen der Überarbeitungsprozesse selbst: Es gilt, wie Benne konstatiert, nun nicht mehr, mit der „Feile“ zu arbeiten (ein Bild, das eine an einem Telos ausgerichtete Perfektionierung unterstellt); produziert werden vielmehr „Fragmente“ (Kap. 3.4.2.). Fragmente laden zur Erweiterung, zur Überarbeitung, zu immer neuen Arrangements ein, ohne dabei ein finales „Werk zu versprechen.“ Spontaneität der Produktion wird wichtiger als konsequente Zielorientierung.

Um prägnante Beispiele der Konsequenzen, die sich aus der historischen Entwicklung und Ausdifferenzierung der Manuskript-Poetik ableiten lassen, geht es in Teil 4 („Literaturhistorische Zäsuren“, 437-576). Je ein Teilkapitel ist Ossian, Friedrich Schlegel, Jean Paul und Balzac gewidmet. Der so komplexe wie instruktive Fall Ossian wird dabei vor allem mit Blick auf einen ganz bestimmten Aspekt rekonstruiert und kommentiert (vgl. Kap. 4.1.): In der kontrovers verlaufenden Auseinandersetzung um die Frage nach der Existenz authentischer Quellen, auf denen MacPhersons Dichtungen angeblich beruhten, wird auf programmatische Weise deutlich, welche Bedeutung Dokumente zur Textgeschichte (und das heißt unter den damaligen mediengeschichtlichen Voraussetzungen: handschriftliche Dokumente) besitzen, wenn es um Fragen der Werkgenese und der Autorschaft geht. Wer Manuskripte nach der Drucklegung vernichtet, vernichtet damit die Voraussetzungen kritischer Beurteilung der Textprovenienz, der Echtheit angeblich verwendeter Quellen, der Bearbeitungsprozesse von Textgrundlagen etc. Wer hingegen auf Manuskripte rekurrieren kann, weiß nicht nur das Werk besser einzuschätzen, sondern auch die Transformationen, auf denen es beruht.

Als eine Leitfigur der von Benne beobachteten und explizierten Poetik des Manuskripts erweist sich immer wieder Friedrich Schlegel (vgl. Kap. 4.2. und passim). Am Leitfaden des Manuskript-Konzepts kommentiert Benne schlüssig zentrale poetologische Reflexionen Schlegels, verweist aber auch auf dessen Schreibpraxis und die damit verbundenen Praktiken der Manuskriptzirkulation. Am Fall Schlegel wird auf plausible Weise expliziert, welche Anschlussstellen die (Konzept)-Geschichte des Manuskripts zum frühromantischen Denken und zu Grundkonzepten der romantischen Poetik aufweist. In pointierenden Lektüren zentraler Schlegelscher Texte (wie dem Aufsatz „Über die Unverständlichkeit“ und der Wilhelm-Meister-Rezension) werden Kernbegriffe in diesem Sinn beleuchtet; insbesondere der Begriff der „Masse“ wird dabei auf erhellende Weise fruchtbar gemacht (494-499 und passim).

Erscheint Friedrich Schlegel als der Autor, dessen Schreiben prägnant und facettenreich die theoretischen Implikationen der ‚Manuskript‘-Poetik sinnfällig

macht, so bietet Jean Pauls literarisches Schaffen ein besonders markantes Beispiel für deren produktive Konkretisierung (vgl. Kap. 4.3). Bennes sachkundiger Überblick über Jean Pauls Arbeitsweise verdeutlicht die schreibpraktischen Konsequenzen einer Orientierung am ‚Manuskript‘ als einem in ständiger Umgestaltung, Erweiterung, Rekonstellierung befindlichen Texttypus. Gerade am Fall Jean Paul lassen sich die vielschichtigen Semantiken des Manuskripts und ihre poetischen Umsetzungsformen eindrucksvoll demonstrieren. Dazu gehören insbesondere das konkrete Arbeiten des Dichters mit umfangreichen Exzerptenbänden, seine Neigung zu wiederholten Umgestaltungen eigener Texte und zum Selbst-Recycling, die Tendenz zur Konstellierung und Vernetzung verschiedener Texte untereinander, und schließlich auch die Konzeptualisierung des literarischen Schreibens als eine „Selberlebensbeschreibung“, in deren Verlauf das Ich sich selbst gleichsam ‚erschreibt‘. Vielfältig bekundet sich die Aufmerksamkeit auf Schreibvorgänge: Jean Paul nimmt die materiellen und situativen Rahmenbedingungen des Schreibens (mit der Hand), die verschiedenen Formen und Aspekte des Umgangs mit Manuskripten und die Ausdruckswerten des Handschriftlichen wichtig, stellt sie heraus, nutzt ihr Verweisungspotential. Dies zeigt programmatisch der Roman *Siebenkäs*, dem Benne eine erhellende und überzeugende Interpretation widmet.

Balzacs Roman *Les illusions perdues* illustrieren auf eigene, zeitspezifische Weise die Folgen einer Orientierung an der (Leit-)Differenz von Druckwerk und Manuskript. Der im Milieu von Schriftstellern (von literarischen Autoren und Journalisten) und Buchproduzenten (Verlegern, Verlagsmitarbeitern und Druckern) spielende Roman thematisiert nicht allein die Konsequenzen der zeitgenössischen Kultur des Drucks – die Macht gedruckter Texte in der Öffentlichkeit, aber auch das Prestige des ‚Gedrucktwerdens‘ für den Werdegang eines Dichters nebst seinen verführenden und korrumpierenden Effekten für den Protagonisten Lucien. Balzac stellt der Welt des Drucks zudem die Kultur des Manuskripts entgegen, die sich in einem Schriftsteller wie d’Arthez verkörpert: Wer sich ernsthaft der Sache der Literatur verschrieben hat, ist an seiner Neigung und Bereitschaft zu Umarbeitungen und Verbesserungen erkennbar, die dem schnellen Erfolg des vermarktbareren Druckwerks entsagt. Bennes Interpretation, die auch die Figur des Druckers und Papiererfinders David einbezieht (mittels derer der Blick auf die nicht nur materiell zu verstehende Frage nach der ‚Beständigkeit‘ von Gedrucktem gelenkt wird), ist schlüssig und weist Balzacs Roman eine markante Position in der Geschichte literarischer Manuskript-Poetik zu.

Teil 5 erörtert signifikante Implikationen und Folgen der Manuskript-Poetik („Konsequenzen“, 577-665). Diese bietet insbesondere Anlass zur kritischen Auseinandersetzung mit dem, was Benne den „Linearitätsmythos“ nennt (Kap. 5.1.: „Das Ende des Linearitätsmythos“). Scharfsinnig analysiert und demontiert wird hier der etablierte Topos von der „Linearität“ der Schrift nebst den Folgerungen, die aus dieser in kultur- und medientheoretischen Kontexten gezogen worden sind (577-600), etwa durch die These, die Entstehung der Alphabet-Schrift habe einem linear-analytischen Denken zugearbeitet (580f.). Kritisch gesichtet werden auch Ansätze, die Schrift und Schriftkultur im Horizont einer polarisierenden Gegenüberstellung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu denken. Deutlich

wird dabei (unter Verweis auf Ong), welche konzeptuellen Probleme bei einem solchen Ansatz das Manuskript bereitet, das Ong selbst quasi notgedrungen dem Zeitalter der Oralität zugeordnet hat – vor allem um der stärkeren Abgrenzung zwischen der angeblich stark oral orientierten mittelalterlichen Kultur und dem Zeitalter des Buchdrucks willen (583). Bennes Einwände gegen den „Linearitätsmythos“ (594-600) beruhen auf wichtigen, von Schrifttheoretikern oft überspielten Differenzierungen. Dies gilt insbesondere für die Distinktion zwischen dem Schreibprozess (der nicht angemessen als linear modelliert werden kann) und der ‚Benutzeroberfläche‘ des jeweils daraus hervorgehenden Textes (vgl. 594). – Ausgehend vom Konzept der „Schreibszene“ wird im folgenden das der „Gegenständlichkeitsszenen“ (Kap. 5.2) entwickelt. Auch in diesem Zusammenhang kritisiert Benne voreilige Orientierungen am Konzept der „Linearität“, hier bezogen auf die der vielschichtigen und nichtlinearen Schreibszene komplementäre Leseszene: Vordergründig ‚linear‘, insofern sie sich in der Zeit abspielt, ist die Lektüre doch als ein linearer Vorgang nur sehr unzulänglich beschrieben – mit Blick auf die Hin- und Herbewegungen des Leserblicks ebenso wie unter dem Aspekt der Lektüre ‚zwischen den Zeilen‘ und der Erfassung syntagmatischer Relationen, die mehr sind als einfache lineare Sequenzen (613).

Evidente Konsequenzen hat Manuskript-Poetik für die Arbeit der Editionsphilologie, und zwar nicht allein für den Umgang mit seit dem 18. Jahrhundert entstandenen Texten, in deren Überlieferungszuständen (oder auch: Nichtüberlieferungszuständen) sich diese Poetik konkretisiert, sondern auch für die Konzeptualisierung des editionsphilologischen Geschäfts insgesamt, für die Bestimmung der eigenen Voraussetzungen und Aufgaben. (Vgl. Kap. 5.3: „Edieren im Zeitalter der literarischen Handschrift.“) Spekulative, dabei argumentativ aber durchaus stabilisierte Ausblicke auf die mögliche Zukunft des Buches runden Bennes Ausführungen ab – insbesondere unter kritischer Bezugnahme auf triviale (und, wie er zeigt, McLuhans wissenshistorische Ausführungen trivialisierende) Diagnosen eines Endes der „Gutenberg-Galaxis“ (vgl. Kap. 5.4: „Digitale Gnosis und Apotheose der Schrift: Eine Spekulation“).

Bennes Buch, soviel sollte deutlich geworden sein, zielt auf Grundlegendes. Die Rekonstruktion der Geschichte des „Manuskripts“ als eines Gegenmodells und eines Gegenprogramms zum „Druck“ verbindet sich mit der Erörterung der fundamentalen Frage nach dem Gegenstand literaturwissenschaftlicher Studien, und d. h. nach dem „Gegenstand“ Literatur im Licht seiner historischen Konzeptualisierungen. Weit ausholend, lässt Benne eine erhebliche Zahl von Ansätzen zur Bestimmung dieses Gegenstandes Revue passieren und bezieht philosophische Konzepte von „Gegenständlichkeit“ in seine Argumentation ein, um ein überzeugendes und tragfähiges Modell zu entwickeln. Damit unauflöslich verknüpft, wird die Frage, was ‚Schreiben‘ und ‚Lesen‘ eigentlich sind, zum einen mit Blick auf theoriegeschichtliche Positionen erörtert, zum anderen aber auch neuerlich in den Raum gestellt und mit konkreten Modell-Vorschlägen beantwortet. Zweifellos ist auch diese Arbeit, die es (ohne Register) auf rund 650 Seiten bringt, das Produkt eines vielschichtigen, durch Be- und Überarbeitungen geprägten Schreibprozesses – eines Schreibprozesses, der sich an manchen Stellen hätte fortsetzen lassen. Aber durch das vorliegende Buch geboten wird, dies

sei betont, bei allem Facettenreichtum der Argumentation und bei aller Vielfalt der Referenzen doch ein durchaus stimmiges Ganzes.

Mit Etikettierungen wie „Grundlagenwerk“ sollte man sparsam umgehen. Hier aber erscheint es so legitim wie naheliegend, von einem solchen zu sprechen. Nicht nur für die Beschäftigung mit der Literaturgeschichte der letzten gut zweieinhalb Jahrhunderte, sondern auch für Konzeptualisierungen der verschiedenen Phänomene und Prozesse, die sich unter dem Stichwort „Schrift-, Text und Buchkultur“ zusammenfassen lassen, bietet *Die Erfindung des Manuskripts* so effiziente wie erhellende Differenzierungen und Orientierungsvorschläge an.

Monika Schmitz-Emans

Reika Hane. *Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kôbô Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburô Ôe*. Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 46. Berlin: de Gruyter 2014. 306 S.

Reika Hane, die heute als Hochschullehrerin in der Germanistik der Tokyoter Chuo University unterrichtet, hat über die „Gewalt des Schweigens“ 2012 an der Universität Köln bei Wilhelm Voßkamp promoviert. Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung ihrer Dissertation und behandelt in vier Kapiteln eine Reihe von Texten aus der japanischen und deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Sie stammen aus den Federn von Thomas Bernhard, Kôbô Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburô Ôe. Die Einleitung situiert das Projekt Hanes „im Rahmen einer Kritik der Gewalt“ (1). Im Anschluss an Louis Althusser, der die Unterwerfung des Subjekts durch Anrufung betont, verweist Hane mit Judith Butler darauf, dass Schweigen eine Form der Gewalt ist, die selbst eine „minimale Anerkennung“ verweigert (17f.).

Erster Beispieltext ist Thomas Bernhards Drama *Ein Fest für Boris* (1970). Es geht um eine exzessiv redende Herrin, die ihrer Dienerin befiehlt, zu schweigen (55ff.). Hane erklärt, dass Schweigen auch Macht subvertieren und rebellisch wirken könne (67). Das „exzessive Schweigen“ der Dienerin interpretiert sie als „Widerstand“ gegen die Kontrollansprüche der Herrin (71). Eine ähnliche Dialektik entfaltet sich in Bernhards Drama *Der Präsident* (1975) (74ff.). Sein Stück *Der Rubestand* (1979) problematisiert das Verschweigen der Nazi-Vergangenheit. In der Nachkriegszeit sieht sich ein kurz vor seiner Pensionierung stehender Gerichtspräsident mit Gerüchten über seine Vergangenheit als SS-Offizier und Lagerkommandant konfrontiert (82). Seine querschnittsgelähmte Schwester befindet sich in familiärer „Schutzhaft“, weil ihre Sippschaft befürchtet, dass sie mit ihrer kritischen Einstellung das Geheimnis verraten könnte (88f.). Dieses Drama kritisiert das „Schweigen der deutschen Öffentlichkeit, das es ehemaligen Nazis ermöglicht, wieder in öffentliche Ämter zu gelangen“ (280).

Im zweiten Kapitel widmet sich Hane einem im Jahr 1955 spielenden Roman von Abe Kôbô (*Suna no onna / Die Frau des Sandes*, 1962). Ein Lehrer wird auf einer Reise, die ihn in eine entlegene Ortschaft führt, von einer verschwiegenen

kriminellen Dorfgemeinschaft eingesperrt, für die er Zwangsarbeit leisten muss (111ff.). Bei einem Fluchtversuch drängen ihn die Dorfbewohner an einen Ort mit Treibsand, wo sie ihn scheinbar versinken lassen, ohne auf seine Hilferufe zu reagieren (128). Dieses zynische, folternde Schweigen setzen sie bis zum letzten Moment fort, in dem sie ihn dann doch retten, um die wertvolle Arbeitskraft nicht zu verlieren (130f.). Die Rede des Gefangenen interpretiert Hane als „kolonialen Diskurs“ über die „Barbaren“ des Dorfes (142). Die erzählte Zeit des Romans reicht bis ins Jahr 1962. Der verstummte Protagonist hat sich inzwischen freiwillig seinem Los gefügt und gilt offiziell als verschollen und tot. Hane liest diesen Schluss als Entscheidung des Lehrers für die Option, „schweigend seine Freiheit zu verteidigen“ (148f.).

Hanes Lektüre von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971) geht von einem Interview mit der Autorin im Jahr 1972 aus. Dort erklärt Bachmann die Situation, in der ein Mann eine Frau verlässt, um eine neue Beziehung einzugehen, ohne seine beiden Partnerinnen zu informieren, zum Ursprung von „großen Untaten“ und „großen Morden“ (157). Bachmann entwickle in *Malina* eine „literarische Kritik der Gewalt des Schweigens“ (158), das den Liebenden auf den Status desjenigen reduziert, der vergeblich auf den Anruf des Geliebten wartet (199f.). Roland Barthes hat darauf hingewiesen, dass die schlimmste Replik auf den Satz ‚Ich liebe dich‘ nicht die Negation, sondern die Verweigerung der Antwort ist, da sie den Liebenden so behandelt, als wäre er tot (205): „Diese ‚Tötung‘ durch ‚keine Antwort‘ – so Hane – „kann nicht nur den Liebenden ereilen, sondern auch einen jeden, der eine Antwort vom anderen begehrt und bei dem dieses Begehren existentielle Ausmaße annimmt“ (206).

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit Ôe Kenzaburôs Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* (1979). Ein Historiker setzt sich in Briefen an seine Schwester mit Tabus der japanischen Konstruktion von Nationalität wie den Tenno-Mythen auseinander, die er mit der Erfindung von alternativen Mythen dekonstruiert (220). Ôe bedient sich einer avancierten Poetik der Polyphonie, die nicht nur auf das mögliche Fehlen anderer Stimmen, beispielsweise von mit militärischer Gewalt kolonisierten „Ureinwohnern“, in der japanischen Geschichtsschreibung aufmerksam macht (227ff., 270f., 281), sondern auch auf die potentielle Unzuverlässigkeit des Erzählers (vgl. 278). Hane fasst Ôes Roman als eine „Kritik der Gewalt im ‚Prozess der Überlieferung‘“. Aus ihrer Lektüre zieht sie den Schluss, dass die „Leugnung der Gewalt durch (Ver-)Schweigen“ effektiver für die Verdrängung als die explizite Leugnung ist. Japanische Revisionisten, die behaupten, dass es in Nanking keine Massaker gegeben habe, müssen die Gewalt immerhin „beim Namen nennen“ (282).

Die facettenreichen Lektüren Hanes zeigen, wie Schweigen und Verschweigen verletzen kann. Die Autorin vermeidet dabei, dieses Ergebnis zum rhetorischen Druckmittel zu machen, mit dem der im Abendland gerade in intimer Beziehung herrschende Geständniszwang (Foucault) noch erhöht würde. Zwar teilt sie auf der einen Seite das Verdikt von der potentiell mörderischen Gewalt des Schweigens. Doch gesteht sie diesem auf der anderen Seite auch eine Funktion der Resistenz gegen die Macht der Diskurse zu, die Menschen dazu bringt, ihr Innerstes nach außen zu kehren. Aus komparatistischer Perspektive gibt die

Arbeit auch politisch brisante Denkanstöße zum symptomatischen kollektiven Schweigen in den Nachkriegsgesellschaften Deutschlands und Japans über die Verbrechen der Vergangenheit.

Thomas Schwarz

Intermédialités. Hg. Caroline Fischer. Nîmes: Lucies éditions, 2015. 202 S.

In ihrer Einleitung geht Caroline Fischer zunächst auf den Begriff *Intermedia* ein, der auf den Fluxuskünstler Dick Higgins zurückgehe und vor allem das Aufbrechen klassischer künstlerischer Ausdrucksmedien zugunsten neuer artistischer Erfahrungen und Gestaltungsräume bezeichne, die sich etwa schon in Duchamps *ready-mades* anzeige. Zugleich sei Higgins' Begriff eine Entlehnung des britischen Romantikers T. S. Coleridge, wodurch ein spätestens seit der Romantik merklicher Wunsch nach Überschreitung künstlerisch-medialer Grenzen kenntlich werde. Zusammen mit dem nur wenig später durch Kristeva begründeten und von Genette systematisch ausgearbeiteten Begriff der Intertextualität seien somit die Grundlagen für den Begriff Intermedialität geschaffen, dessen Ursprung Fischer in einem Aufsatz des deutschen Slavisten Aage A. Hansen-Löve von 1983 verortet. Der Begriff der Intermedialität antworte damit auf die Notwendigkeit, neuen Medien und neuen Formen künstlerischer Gestaltung (z. B. *happening*) theoretisch gerecht zu werden. Angesichts eines inflationären und definitorisch oftmals unscharfen Gebrauchs von „Intermedialität“ sollen die neun versammelten Beiträge eine präzisierende Arbeit am Begriff leisten und für künftige Arbeiten handhabbare Analysewerkzeuge bereitstellen. Nicht recht einsichtig ist, weshalb die Berücksichtigung von Beiträgen „provenant d'un large horizon de cultures universitaires“ (S. 10) eine gute Voraussetzung für die angestrebte begriffliche Präzision bilden soll, da man doch vielmehr das Gegenteil vermuten könnte. Andererseits sind 8 der 11 Autorinnen und Autoren an deutschen oder französischen Hochschulen tätig, wodurch sich der angekündigte Pluralismus wiederum in Grenzen hält.

Den Auftakt des Bandes bildet ein Aufsatz Irina Rajewskys, der derzeit global wohl profiliertesten Forscherin im Bereich der Intermedialitätstheorie. Rajewsky beginnt mit einer kritischen Zusammenfassung der v. a. deutschsprachigen Intermedialitätsdebatten der vergangenen zwanzig Jahre. Zunächst vermerkt sie eine überraschende Stasis im Bemühen um terminologische Klarheit. Ein eindeutiger, allgemein anerkannter Begriff von Intermedialität stehe immer noch aus. Rajewsky führt das auf ein diskursives Paradox zurück: jeder Versuch, *ein* verbindliches Konzept von Intermedialität zu formulieren, treibe nur den Pluralismus der auf dem Theoriemarkt verfügbaren Konzepte voran. Intermedialität sei damit vielmehr ein *umbrella term*, der eine begriffliche Pluralität umschließe, die nicht zuletzt daraus resultiere, dass intermediale Forschung in je verschiedenen Kontexten, mit unterschiedlichen disziplinären Hintergründen und divergierenden Zielsetzungen betrieben werde. Rajewsky bewertet damit „la dimension multiple et dynamique de la notion“ (S. 29) eher positiv, leistet aber dennoch eine orientierende

Differenzierung verschiedener Bezugfelder von Intermedialität: a) Intermedialität als „kulturelles Basisphänomen“, d. h. eine eher mediengeschichtlich oder soziologisch inspirierte Perspektive, die besonders die Medienvielfalt des Alltags in den Blick nimmt; b) Intermedialität als „Analysekategorie“ (hier verortet sich die Autorin selbst); c) Intermedialität in Abgrenzung zu Multimedialität. Rajewskys Aufsatz bietet damit wertvolle Orientierung im diskursiven Feld der Intermedialität. Gleichwohl bescheidet sich die Autorin vielleicht etwas zu früh mit einer skeptischen Position, schließlich lassen sich innerhalb der drei unterschiedenen Intermedialitätsfelder durchaus differenzierte von weniger differenzierten Begriffsverwendungen unterscheiden. Ausweis hierfür ist nicht zuletzt die Anerkennung von Rajewskys Arbeiten in Feld b), die – auch international – längst eine gewisse Verbindlichkeit erlangt haben.

Im folgenden Beitrag bemüht sich Bernard Vouilloux um eine kritische Revision von Intermedialität und *interarticité*. Es ist jedoch nicht immer leicht, Vouilloux' Ausführungen zu folgen, der gleichsam ‚agglutinierend‘ immer neue Kontexte und Theorien aufruft, ohne diese anhand einer expliziten Leitfrage aufeinander zu beziehen. Gleichwohl formuliert sein Beitrag mehrere selbstreflexive Problemfelder im Bereich der Intermedialität. So weist er einerseits darauf hin, dass Theorien der Intermedialität ihrerseits auf der Privilegierung eines Einzelmediums, eben der Sprache, beruhen und dieses eigene mediale Apriori zu berücksichtigen hätten. Andererseits kritisiert er die oftmals etwas zu klare Taxonomie von Medien, deren Unterscheidbarkeit oft nur rückwirkend gegeben sei. Anstelle einer medialen Taxonomie interessiert Vouilloux vielmehr die ‚emergente‘ Dimension eines Mediums und dies sowohl in den historischen Ursprungsszenarien bestimmter Medien als auch innerhalb etablierter Medien selbst, da kein Medium unabhängig von seiner Aktualisierung fassbar sei, in der wiederum Unabsehbares geschehen könne. Vouilloux' Beitrag zielt damit vorrangig auf eine Problematisierung epistemologischer Problemlagen im Bereich der Intermedialität, Lösungsansätze formuliert er jedoch nicht.

Der Beitrag von Massimo Fusillo fokussiert nunmehr den sog. „effet rétroactif de la réception“, d. h. die Veränderungen in der Wahrnehmung eines Ursprungswerkes durch seine intermediale Aufnahme in anderen Kontexten. Doch anstatt auf den Kontext der Intermedialität näher einzugehen, widmet Fusillo die erste Hälfte seines Aufsatzes einer Art Grundkurs Postmoderne, samt Metaphysik-, Logozentrismus- und Binarismuskritik, um zu der doch überschaubaren Pointe zu gelangen, die Adaption eines Werkes in einem anderen Medium dürfe nicht einzig am Ursprungswerk gemessen werden, sondern sei als Werk eigenen Rechts zu begreifen. Fusillo denkt hierbei v. a. an Literaturverfilmungen. Auch wenn Fusillo die Grammatik des Poststrukturalismus gründlich verinnerlicht hat, scheint er mit der filigraneren Terminologie intermedialer Theoriebildung kaum vertraut. Anregend immerhin ist Fusillos Vorschlag, die Adaptionen eines literarischen Textes auch als „rückwirkende“ Lektüreinstrumente zu nutzen. In seinen eigenen summarischen Analysen mehrerer Verfilmungen von Choderlos de Laclos' *Liaisons dangereuses* und Charlotte Brontës *Wuthering Heights* verzichtet er dann jedoch darauf, ebendiese „effets rétroactifs“ kenntlich zu

machen. Immerhin geht aus Fusillos Ausführungen hervor, dass eine poststrukturalistische Ursprungskritik im Falle der Intermedialität ein gewisses Dilemma nicht vermeiden kann. Einerseits will Fusillos Betrachtungsweise „multidirectionnel, hétérogène, antihiérarchique et totalement émancipé du problème de l'origine“ (S. 73) sein, andererseits bildeten filmische Adaptionen literarischer Texte „en même temps des œuvres autonomes et des parties vitales du texte original.“ (S. 82) Hier aber ist unweigerlich der Ursprungstext wieder zentrierender Faktor. Aussichtsreicher schiene es, im Falle von ‚Ursprung‘ einen genetischen von einem axiologischen Gebrauch zu unterscheiden, denn zumindest im Falle der Adaption gerät die intermediale Fragestellung aus dem Blick, sobald sich die Adaption gänzlich von ihrem ‚Ursprung‘ löst.

Einer konkreten intermedialen Konstellation widmet sich Karl Zieger, der die Adaption von Arthur Schnitzlers Drama *Liebelei* (1895) in Max Ophüls gleichnamigen Film von 1932, sowie deren Rezeption in Frankreich im selben Jahr (1933). Betreibt Ophüls eine historische Entgrenzung von Schnitzlers Text, in dem auch die Ebene sozialer Kritik zugunsten einer Fokussierung auf die Liebesthematik weitgehend getilgt wird – Zieger spricht von einem „film romantique“ –, ist es gerade die filmische Effizienz der Umsetzung, die nur ein halbes Jahr nach Filmstart das Urteil über die nun erst stattfindende Erstaufführung von Schnitzlers Drama in Paris maßgeblich prägen. In diesem besonderen Fall von Intermedialität, in der die Rezeption der Adaption derjenigen der Vorlage vorangeht, lassen sich im Spiegel der Kritiken zugleich zeitgenössische Einschätzungen über Wert und Eigenheiten der jeweils involvierten Medien (Kino, Theater) präzise beobachten.

Auch Kirsten von Hagen widmet sich in ihrem anregenden Beitrag einer intermedialen Fallstudie. Anhand von insgesamt vier Filmadaptionen des *Don Quixote* untersucht sie, wie das für Cervantes' Roman charakteristische Phänomen der Selbstreflexivität in das Medium Film übertragen wird. Die behandelten Werke von G. W. Pabst, Percy Adlon, Orson Welles und Jacques Deschamps zeigen dabei sehr verschiedene Möglichkeiten der Transposition: mal ersetzt das Fernsehen die für den Don verheerenden Ritterromane (Adlon), mal dient das Theater der medialen Selbstreflexion (Pabst, Deschamps) oder es findet sich eine Film-im-Film-Konstellation (Welles). Es scheint gerade die Besonderheit von Cervantes' Werk, einen Roman „en statu nascendi“ (S. 106) zu bilden, welche die außerordentliche Produktivität seiner Adaptionen mitbegründet.

Yves Landerouin skizziert, ausgehend von Genettes Konzept der Hypertextualität, eine „typologie générale des procédés de transformation intermédiaire“ (S. 119). Anders jedoch als im Falle Genettes, dessen Ausführungen sich auf Bezugnahmen innerhalb desselben Codes (Sprache) bezögen, handele es sich hierbei jedoch um „transferts hétérosémiotiques“ (S. 121). Zu deren Analyse führt Landerouin fünf Begriffe ein – „concentration, extension, imitation, actualisation et modulation“ (S. 121) –, die er wiederum anhand präziser Beispiele erläutert. Landerouins Beitrag bietet damit eine willkommene Ergänzung zu Rajewskys theoretischen Makro-Unterscheidungen, die für die Analyse intermedialer Adaptionen literarischer Texte bzw. von Texten, die ihrerseits intermediale Adaptionen bilden, präzise Instrumente bereitstellen.

In gleicher systematischer und zugleich praxisaffiner Absicht beginnt der Beitrag von Claude Paul mit einer terminologischen Revision von Genettes Begriffen des Hyper- bzw. Hypotextes. Um der semiotischen Differenz im intermedialen Transfer Rechnung zu tragen, schlägt Paul vielmehr die Begriffe *hyperopus* bzw. *hypo-opus* vor, die nicht nur Texte, sondern sämtliche semiotisch divergierenden Kunstformen umfassen könnten. Zugleich bemüht sich die Autorin um eine nähere Bestimmung möglicher Relationen zwischen Hyperopus und Hypo-Opus und unterscheidet hierbei drei verschiedene Typen: punktuelle Entlehnungen (*emprunts ponctuels*), einfache und komplexe strukturierende Bezugnahmen (*rappports structurants simples, rapports structurants complexes*). Letztere beziehen sich damit auf Werke, in denen das Hypo-Opus die Totalität maßgeblich bestimmt, wobei im Falle der *rappports structurants simples* eher eine intermediale Transposition ohne wesentliche Absetzung vom Ursprungswerk erfolgt, während die *rappports structurants complexes* eine ebensolche, oft kritische Absetzung implizieren, die Paul als „reformulation“ (S. 154) bezeichnet. Paul verdeutlicht ihre Ausführungen anhand der französischen Rezeption von Goethes *Faust* im 19. Jahrhundert, v. a. in den Lithographien Eugène Delacroix' wie auch in Hector Berlioz' Oper *La damnation de Faust*.

Beatrice Nickel widmet sich wiederum einem besonderen Fall von Intermedialität, näherhin der Verschränkung von Lyrik und Musik im Werk des *lettriste* Isidore Isou und des *ultra-lettriste* François Dufrêne. Beider Hauptanliegen ist die akustische Erweiterung der Lyrik durch die Nutzung des gesamten Geräuschpotentials des menschlichen Körpers (Schreie, Pfiffe, Ein- und Ausatmen, Röcheln etc.), wobei sich Isou und Dufrêne hierbei besonders durch ihr Aufzeichnungsmedium unterscheiden. Während Isou eine eigene Form schriftlicher Notation entwickelt, zeichnet Dufrêne seine sog. *Crirythmes* nur mehr per Tonband auf. Gerade im Lichte der intermedialen Fragestellung fällt jedoch auf, dass Nickel sowohl *lettrisme* als auch *ultra-lettrisme* vor allem in einem poetologischen Horizont situiert und den eigentlich musikalischen Kontext der 1950er und 60er Jahre nahezu vollständig ausblendet. Damit wäre aber zu fragen, ob es sich hierbei wirklich um einen Fall von Intermedialität zwischen Lyrik und Musik handelt. Dies umso mehr als der hybride Status von Lyrik zwischen Schriftlichkeit und Vortrag von der Autorin etwas unterschlagen wird. Betrachtet man aber gerade die performative Dimension der Lyrik, spielt hier die Stimme immer schon eine Rolle und das Werk Isous und Dufrênes wäre vielmehr als Ausweitung ihrer expressiven Potentiale samt Einschluss anderer körperlicher Geräuschmöglichkeiten zu deuten. Die von den beiden Autoren selbst in Anspruch genommene Parallele zur Musik scheint hier eher Zusammenhänge zu verstellen. Wenn es sich in der Tat um eine intermediale, nicht intramediale Dynamik handelt, wäre diese in jedem Fall noch präziser zu erfassen.

Der letzte Beitrag des Bandes fällt etwas aus der Reihe, handelt es sich doch nicht um eine eigenständige Studie, sondern um ein Resümee der Forschungsergebnisse eines der Intermedialität gewidmeten Forschungskolloquiums am Instituto Universitario da Maia in Portugal aus den Jahren 2009-2013. Es ist nicht recht ersichtlich, welchen Vorteil die Berücksichtigung dieser knappen Zusammenfassungen einzelner Forschungsvorhaben im vorliegenden Band erbringen

soll, zumal diese in Vollform bereits gedruckt bzw. online verfügbar sind. So gewinnt man den Eindruck, der insgesamt eher schmale Band sollte hierdurch etwas ‚aufgefüttert‘ werden. In puncto terminologischer Klarheit jedenfalls tragen Célia Sousa Viera und Isabel Rio Novo kaum bei. Vielmehr findet sich manch problematische Generalisierung à la „tout art est art intermédia“ (S. 180), weshalb man auf die Berücksichtigung dieses Textes wohl besser verzichtet hätte.

Im Ganzen hinterlässt der Band einen gemischten Eindruck, wobei die positiven Aspekte jedoch klar überwiegen. Insbesondere die systematisch orientierten Beiträge (Rajewsky, Landerouin, Paul) leisten wichtige Begriffsarbeit und tragen zur präziseren Erfassung spezifischer Formen von Intermedialität, insbesondere im Fall der Adaption, Entscheidendes bei. Die fallorientierten Beiträge (Zieger, von Hagen) zeigen wiederum exemplarisch das hermeneutische Potential intermedialer Forschung. Insgesamt vertritt der Band damit nachdrücklich das Anliegen einer intermedial ausgerichteten Literaturwissenschaft, der Anregung und Anlass zur weiteren Forschung geben dürfte, dann gerne auch unter pointierteren Titeln als *Intermedialités*.

Paul Strohmaier

Rom Rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale. Hg. Judith Kasper, Cornelia Wild. Paderborn: Fink, 2015. 252 S.

Judith Kaspers und Cornelia Wilds kommentierte Anthologie *Rom Rückwärts* ist der konstatierten „Allgegenwart der Tropen“ von Rom (11) gewidmet, die 35 sehr unterschiedliche Beiträge vor Augen stellen. Dabei gilt das Interesse dem genauen Funktionieren dieser Referenz, die offenbar weite Teile des europäischen kulturellen Selbstverständnisses auf vielfältige Art und Weise stabilisiert hat und noch immer stabilisiert.

Es handelt sich dabei keineswegs um einen weiteren Sammelband, der sich damit begnügt, lediglich Rahmen und Anlass zur Publikation der enthaltenen Beiträge zu bieten. *Rom Rückwärts* ist vielmehr ein gewitztes und ambitioniertes Buch, das sich an eine komplizierte Intervention wagt: „die versteckten Vielfältigkeiten in der Referenz Rom“ (17) herauszuarbeiten und ihre „nicht institutionalisierten Dimensionen“ (12) zu entziffern.

Die Grundlage der sorgfältig durchdachten Komposition der Studie bildet die Entscheidung für das Format einer kommentierten Anthologie: die kurzen, im Schnitt etwa fünfseitigen Beiträge stellen jeweils eine Miniatur, einen knappen Text- bzw. Bildausschnitt voran, der dann Ausgangspunkt für die folgenden kommentierenden Ausführungen wird. Das Spektrum der so versammelten Primärwerke ist enorm: es reicht von der Antike (Ovid, Quintilian, Lucan, Plutarch) und Spätantike (Prudentius, Augustinus), über Dichter und Denker der (frühen) Neuzeit (Petrarca, Machiavelli, Du Bellay, Montaigne, Gracián, Vico, Piranesi, de Staël, Hölderlin) und Künstler der Moderne (Baudelaire, Zola, die Goncourts, Buñuel, Valéry, Rossellini, Cy Twombly) hin zu Klassikern der ‚neueren‘ Theoriebildung (Schlegel, Nietzsche, Saussure, Freud, Warburg, Weil, Benjamin, Schmitt, Curtius, Kantorowicz, Derrida, Kittler).

Der Band entwirft so ein beeindruckendes Tableau, das die Einschlägigkeit der Referenz auf Rom für die Geistes- und Kulturgeschichte Kontinentaleuropas nachdrücklich unterstreicht. Konzeptuell ist dieser Aufweis für die Art der anvisierten Intervention von großer Wichtigkeit. Nicht nur „Allgegenwart“ sondern, stärker, „Unentrinnbarkeit“ (12) konstatieren Judith Kasper und Cornelia Wild in ihrer Einleitung der Referenz auf Rom und richten danach die kritische Strategie ihres Bandes aus: Die Roma gegen den Strich zu lesen und zwar *als Figur*, als Trope, dies ist das verfolgte Projekt. Dem ‚Herrensignifikanten‘ Rom, der wie vielleicht kein anderer der europäischen Kulturgeschichte für die Fabrikation von versichernden Ursprungserzählungen steht, soll das eigene, unhintergehbare Heimgesuchtsein als Trope aufgezeigt werden. Mehr noch: Der übertragenden Referenz auf ‚Rom‘ sei der produktive Effekt jeder Übertragung, nämlich das charakteristische Verschieben, Abweichen, das durch Spaltung und Adressierung sinngenerierende Moment geradezu paradigmatisch eingeschrieben. Dafür stehe ikonisch die prominente Anagrammatikalität des Wortes *Roma* selbst.

Den Herausgeberinnen ist die Paradoxalität des Sprechakts ihres Bandes durchaus bewusst: „Der Blick zurück auf die Referenz Rom ist [...] selbst schon eine Figur, eine Trope“ (15), geben sie zu bedenken und streichen damit eine eigene, erhabene Beobachtungsposition konsequent durch. Doch nimmt dieses Eingeständnis auch auf den wohl problematischsten Zug des Bandes Bezug: Auch wenn die These der „*mondialatinisation*“ mit Jacques Derrida einen gewichtigen Gewährsmann im Rücken weiß, partizipiert der Band performativ unweigerlich am Imperium der postulierten „Unentrinnbarkeit“ der Referenz Rom. So droht die kritische Strategie des Projekts in ihrem theoretischen Entwurf sich in sich selbst zu verkehren: die postulierte „Rückschreibung des Imperiums auf den Akt des Übersetzens“ (12) läuft beständig Gefahr, versehentlich den Akt des Übersetzens auf die Universalität des Imperiums zurückzuschreiben und damit letztlich in schematischer Allgemeinheit zu entschärfen.

Und doch – die komplexe Operation des Bandes glückt. Dafür sorgt, was gewöhnlich das Format Sammelband als konzeptionellen Forschungsbeitrag schwächt: die große Bandbreite und Verschiedenheit der Beiträge. Obwohl die BeiträgerInnen mit wenigen Ausnahmen der romanischen oder komparatistischen Literaturwissenschaft nahestehen (auch die Geschichte/Altphilologie, Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte sind vertreten) bringen sie gemeinsam ein unheimlich vielschichtiges Bild der ‚Referenz Rom‘ hervor. Das liegt gar nicht so sehr am breiten historischen Spektrum: Schon scheinbare Willkürlichkeiten wie die Auslegung der formalen Spielregeln der kommentierten Anthologie, sowie der jeweilige strategische Rückgriff auf die Rom-Referenz und deren Zusammenhang mit der stets durchscheinenden eigenen Forschung setzt die Beiträge untereinander produktiv in Spannung. Dass diese im vorgenommenen Untersuchungsgegenstand Rom-Referenzen ganz unterschiedlicher, teils überraschender Art zu entziffern vermögen, ist an sich bereits spannend. Einige Beiträge seien beispielhaft ausgewählt um dies zu verdeutlichen: So erkundet etwa Robert Stockhammer von Schlegel ausgehend die kalauernd-generative Kraft des „*rom*-ische[n] Sprachreichs“ (160), in dem der „Herrensignifikant“

Rom „nicht mehr als solcher“ herrsche. Michèle Lowrie arbeitet die „materielle[] wie textuelle[] Verdrehung“ (175) des „System[s] der *virtus*“ (175) heraus, die schon Lucan vollzieht, indem er die Figur des Scaeva zur kippenden Trope macht. Barbara Vinken greift diese Lucan'sche Denkfigur in ihrem Beitrag zu Augustinus auf und zeichnet den konzeptuellen Anschlusswert Roms als „Emblem für die durch *concupiscentia* zerrissenen politischen Körper“ (28) nach, den Augustinus für das Denken der unüberbrückbaren Differenz von *civitas terrena* und *civitas Dei* nutzt. John Hamilton entdeckt mit Petrarca Rom als Ort der Exzitation: als ein Ort, der zu lesen gibt und erst durch das Lesen der Besucher etwas generiert, was den beteiligten Zeiten, den Ruinen der Vergangenheit wie der unruhigen Gegenwart des flanierenden Betrachters widersteht.

Die fast fragmentartigen Bausteine des Bandes erzeugen einen überaus komplexen Zusammenklang, der gewohnte und vielleicht erwartete akademische Ordnungsschemata enttäuschen muss – und genau darum geht es, wie die Herausgeberinnen eingangs betonen. Denn *Rom Rückwärts* ist trotz des scheinbar abgedeckten historischen Spektrums nicht als eine Wirkungsgeschichte Roms lesbar. Das in den Blick genommene vielfältige Funktionieren der Trope Rom widersetzt sich genau den Voraussetzungen von linearer, universaler Geschichte, von (ideen)geschichtlichem Faktum und dessen Effekten. Ebenso wenig agieren die Beiträge eine Diskussion um Rom als Inbegriff für Herrschaft und Universalität und der Möglichkeit von zitierender Subversion aus, wie das vielleicht die Einleitung manchmal nahelegen scheint. Das voranstehende Kapitel der beiden Herausgeberinnen ist als konzeptuelle Rahmung ohnehin reichlich missverstanden: Es reflektiert eher oder rekonstruiert mit zeichentheoretischem und psychoanalytischem Instrumentarium, was begrifflich schwer fassbar und strategisch deutlich heterogener die folgende Anthologie selbst tut. Denn das von den 35 Beiträgen eröffnete Spektrum der Referenz Rom widerspricht eindrucksvoll akademisch leichter handhabbaren Vorstellungen von Einheitlichkeit – auch der eines zeichentheoretischen Schemas – oder einer (historischen) Ordnung dieses allgegenwärtigen Bezugs.

Rom rückwärts ist deshalb eine Herausforderung. Die überbordende Vielfalt an Zugriffen und Geschichten, aus der sich erst nach und nach gemeinsame Linien und Spannungsfelder abzeichnen, muss ausgehalten werden, um die kritische Intervention des Bandes mitvollziehen zu können. Dies ist jedoch kein Versäumnis, sondern das lohnende Projekt dieses Buches, das in aller nötigen Konsequenz dazu einlädt, habitualisierte Stabilisierungen von Wissen zu hinterfragen.

Judith Kaspers und Cornelia Wilds Band fragt, provokant und zugespitzt formuliert, tatsächlich doppelt rückwärts: nämlich nach der Wirkung der Gegenwart auf die ‚Vergangenheit‘ – und dessen Rückwirkung auf das Zu-kommende. Anstatt nostalgisch und einfach-rückwärtsgewandt zu stabilisieren, affirmiert dieses erschütternde, verschiebende (Hinter)Fragen die Referenz Rom als, paradoxerweise, zukunftsweisende Trope. Dem Bezug, den die kommentierte Anthologie auf die Referenz Rom unternimmt, gelingt es deshalb, tatsächlich *selbst* produktive Trope zu werden: Roma gegen den Strich lesen heißt, den Blick rückwärts zu einem öffnende Blick nach vorne, in die Zukunft, wenden und

das generative Potenzial von Zitat und Referenz auf ‚Vergangenes‘ zu erschließen. Deshalb bedient die Studie keineswegs die (akademische?) Sehnsucht nach humanistischer, Rom-stabiler post-imperialer Sicherheit – sondern betreibt lesenswerte ‚kompost-imperiale‘ Philologie im besten Sinne.

Johannes Ungelenk

Suspensionen. Über das Untote. Hg. Carolin Blumenberg, Alexandra Heimes, Erica Weitzman und Sophie Witt. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. 251 S.

In der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Theoriebildung lassen sich neben anderen zwei nur scheinbar gegenläufige Tendenzen ausmachen. Zum einen ist sie, spätestens seit Michel Foucault 1977 die „Ära einer ‚Bio-Macht‘“ konstatierte, im Laufe derer „das alte Recht, sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*“, seit dem 17. Jahrhundert sukzessive abgelöst wurde „von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*“⁶⁹, explizit geprägt von einer Fokussierung auf das Leben.⁷⁰ Zum anderen behaupten jüngere thanatologische Studien nicht nur überzeugend eine „neue Sichtbarkeit des Todes“⁷¹ bzw. der Toten, es lässt sich vor allem auch eine zunehmende Sichtbarkeit der Untoten feststellen: „[I]n 35 ziemlich guten und 2000 schlechten Filmen, in Comics und Romanen, im karnevalesken Zombie Walk und in vielleicht nur teilweise ironischen ‚Zombie Survival Guides‘“⁷² fällt namentlich der Zombie in massenhafter Ausgestaltung über die Gesellschaft her – und ruft in Populärkultur wie Wissenschaft deutlich vernehmbar die Grenzen der zeitgenössischen Fokussierung auf das Leben in Erinnerung.

Kulturwissenschaftliche Theoriebildung ‚auf Leben und Tod‘

Es geht also gewissermaßen um Leben und Tod in der kulturwissenschaftlichen Theoriebildung der Gegenwart. Dass der 2015 im Wilhelm Fink Verlag erschienene, von Carolin Blumenberg, Alexandra Heimes, Erica Weitzman und Sophie Witt herausgegebene Tagungsband *Suspensionen. Über das Untote* mit der Beobachtung einsetzt, die Moderne habe sich „einer Episteme des Lebens verschrieben“, ist vor diesem Hintergrund genauso wenig überraschend wie die Feststellung, dass seit der Aufklärung zugleich Figuren des Untoten „die

69 Michel Foucault. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983 [1977]. S. 134.

70 Die Konjunktur des biopolitischen Paradigmas, die nur ein Beispiel für diese Tendenz darstellt, beleuchtet in seiner konzisen Einführung Thomas Lemke: *Biopolitik zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.

71 So Thomas Macho und Kristin Marek im gleichnamigen Band, in dem sie die These vertreten, dass der Tod in der Moderne nicht verdrängt, sondern individualisiert, medialisiert und entmaterialisiert werde. Vgl. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hg. Thomas Macho/Kristin Marek. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 14.

72 Markus Metz/Georg Seeßlen. *Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction*. Berlin: Matthes & Seitz, 2012. S. 7.

moderne Lebensemphase und deren Wissensordnung“ (13) heimsuchten – „seien es Vampire, Wiedergänger, Gespenster, oder, insbesondere in jüngerer Zeit, Zombies“ (13). Beachtung verdient der Tagungsband aber dennoch – und zwar weil in ihm die Virulenz untoter Figuren nicht als ein „beharrliches Relikt“ vormoderner Gestalten verstanden, sondern das Untote vielmehr als „genuin modern[e]“ (13) Erscheinung in den Blick genommen werden soll, anhand derer sich historische Entwicklung und Systematik des Konzepts paradigmatisch aufzeigen lassen. Ausgehend von der Rekonstruktion seiner historischen Wurzeln, von den epistemologischen und diskursiven Grundannahmen seiner Interpretation wird das Untote (in) der Moderne vor diesem Hintergrund, so die in der Einleitung formulierte These des Bandes, zur exemplarischen Reflexionsfigur des Verhältnisses von Wissen und Darstellung:

Es drängt sich zunehmend die Frage auf, ob nicht bereits die modernen Diskurse über das Leben und das Erscheinen seines unheimlichen Gegenspielers, des Untoten, weit enger und grundsätzlicher aufeinander bezogen sind, als es zunächst den Anschein haben mag. Diese Frage zielt auf das Verhältnis von Realitäts-, Wissens- und Darstellungsbegriffen, als deren Herausforderung das Untote in Erscheinung tritt. (14)

Dass mit diesem Interessenschwerpunkt nicht in erster Linie Vorstellungen des Todes oder Beschreibungen untoter Figuren, sondern explizit das Leben als Grundlage eines formal-epistemologischen Verständnisses des Untoten die Blickrichtung des Bandes vorgibt, verwundert angesichts seines Entstehungskontextes wenig: Hervorgegangen aus einer Tagung, die unter dem Titel „*yet removed from the living*. Epistemologien des Untoten“ am 8. und 9. Juni 2012 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin stattfand, gehörten alle Herausgeberinnen dem Graduiertenkolleg „Lebensformen und Lebenswissen“⁷³ der Deutschen Forschungsgemeinschaft an, das von 2005 bis 2014 an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) und der Universität Potsdam beheimatet war und das auch zu der vorausgegangenen Tagung eingeladen hatte. Mit der Ausrichtung des Kollegs teilt der Band nicht nur das Interesse an einer „Neuorientierung des Begriffs der Moderne“, als deren Ausgangspunkt das um 1800 beginnende Projekt einer modernen „Wissenschaft vom Leben“ verstanden wird. Kolleg wie Herausgeberinnen argumentieren zudem im Sinne eines Lebenswissens, das einem als immanent verstandenen Verhältnis von Leben und Wissen Rechnung trägt: „Lebenswissen‘ ist [...] ein Wissen vom Leben, das im Leben gewonnen, formuliert, tradiert und zirkuliert wird“ – und das als solches immer selbstbezüglich und an die Form gebunden ist, in der es auftritt.

Suspensionen – Begrifflogik des Untoten

Der Zugriff auf das Untote, den die Herausgeberinnen in ihrer bemerkenswert präzisen Einleitung skizzieren, trägt dieser theoretischen Orientierung

⁷³ Die folgenden Informationen sind dem Forschungsprogramm des Kollegs entnommen: <http://www.gk-lebensformen-lebenswissen.de/index.php?mod=forschungsprogramm>; abgerufen am 06.09.2016.

Rechnung: Ausdrücklich wird das Untote hier als formale Reflexionsfigur eingeführt, die immer im Zusammenhang mit dem Konnex Leben-Wissen-Darstellung zu denken ist. In den Blick genommen wird das Untote dabei zunächst in seiner spezifischen Begriffslogik, die in Analogie zu Freuds ‚Unheimlichem‘ entwickelt wird und wie dieses die Dialektik des zugrundeliegenden Binarismus unterläuft: „Mit dem Präfix ‚un-‘ ist [...] weniger eine Negation, als vielmehr eine – undialektische – Negation der Negation markiert, eine paradox verfasste Positivität: Die Untoten sind weder nicht-tot, also lebendig, noch auch tot“ (15). Suspensiert wird damit die Dynamik der Relation zwischen Leben und Tod: An die Stelle des geordneten Zyklus von Werden und Vergehen tritt ein Aufschub des Vergehens, der sich in figurativer Hinsicht als ein „Phänomen des Exzesses, des ‚Zuviel‘ an Leben in einem Körper, der biologischen Kriterien spottet“ (15), zeigt.

Diese Begriffslogik wird zunächst historisch verortet, indem die Verunsicherung des Lebensbegriffs mit aufklärerischen Versuchen der Exklusion des Transzendenten aus der objektiven Realität zusammengeführt wird – ein Versuch, der freilich insofern scheiterte, als dass untote Phänomene nicht zum Verschwinden gebracht wurden, sondern sich vielmehr „im Reich der Kunst und des Fantastischen desto ungestörter vermehren“ (18) konnten. Vor dem Hintergrund der historischen Kontextualisierung wird dann eine Ausweitung des Konzepts zur vielfältig anschließbaren diskursiven Figuration möglich, über die das Spannungsfeld aus Leben, Wissen und Darstellung in ganz unterschiedlichen Bereichen verhandelt werden kann. So geben die aufklärerischen Versuche, das Transzendente aus der Wahrnehmung auszuschließen, dieses zunächst selbst als Wissenslücke frei – und verweisen so auf die Struktur menschlicher Erkenntnisbedingungen, deren Auflösung „simple[r] Subjekt-Objekt-Dichotomie[n]“ (19) die Begriffslogik des Untoten spiegelt. Einer vergleichbaren Logik lässt sich das Untote auch in der ästhetischen und politischen Tradition verpflichten: Während erstere sich den Lebensbegriff zwischen 1750 und 1800 als Darstellungsbegriff aneignete, ästhetische ‚Verlebendigung‘ aber immer auf der Grundlage ‚(un)toter‘ Zeichen und der Abwesenheit lebendiger Objekte beruht, verweist das Untote in der politischen Tradition auf die Kluft, die „zwischen Repräsentanten und Repräsentierten konstitutiv besteht“ (25).

Insgesamt, so der richtungsweisende Tenor der Einleitung, tritt das Untote damit weniger als Figur der Grenzüberschreitung in Erscheinung denn als Markierung der Grenze selbst, die zwischen Tod und Leben, Zeichen und Bezeichnetem, Repräsentanten und Repräsentierten gezogen wird. Die Frage, „ob die Untoten den sie ausschließenden Binarismus dabei infrage stellen oder ob sie sein Effekt, ja, vielleicht sogar sein konstituierendes Moment sind“ (18), bleibt dabei offen – und wird auf diese Weise sowohl in Bezug auf die historische Etablierung als auch in Bezug auf die Begriffslogik des Untoten umso nachdrücklicher gestellt.⁷⁴

74 Damit schließt der Tagungsband an ein weiteres, ähnlich gelagertes „kulturwissenschaftliches Paradigma“ an: Auch in den Arbeiten zur „Figur des Dritten“ des Graduiertenkollegs der Universität Konstanz (2003-2009) wurden Konstellationen

Lebendige Produktivität des Untoten

Die bemerkenswerte Produktivität und Lebendigkeit, die das Untote als Reflexionsfigur in den *Suspensionen* entwickeln kann, verdankt sich nicht zuletzt dieser Grundausrichtung: Wie Anselm Haverkamp im prominenten ersten Beitrag „Undone by Death. Umriss einer Poetik nach Darwin“ (35-50) schreibt, muss Sinnggebung in der Moderne (im Beitrag genauer: nachdem der Tod durch Darwin als biologisches Faktum festgeschrieben wurde) immer stattfinden „in einem Raum, in dem des Schöpfers Hauch als originale Eingebung verweht“ (37) ist. Dieser ‚Fall‘ in die Immanenz des Lebens führt nicht nur zu weiteren teleologischen Sinnggebungsversuchen in Evolutions- und Säkularisierungsnarrativen, sondern er eröffnet über den von Haverkamp skizzierten Zusammenhang hinaus auch die Möglichkeit zur Variation von Narrativen und Denkmustern – vor dem Hintergrund einer der sprachlichen Sinnggebung immer schon inhärenten künstlichen Lebendigkeit, in der ‚lebendig‘ und ‚untot‘ austauschbare Begriffe sind. Als ‚untot‘ charakterisiert Haverkamp damit wie die Herausgeberinnen ein überaus ‚lebendiges‘ Wissen, das sich nur in einer Vielfalt an Wissenszugängen, Erzählentwürfen und Darstellungsformen ausdrücken kann.

Sowohl der Aufbau als auch die Inhalte der im Tagungsband versammelten Aufsätze stehen für diese Vielfalt nachdrücklich ein. Ausgehend von Haverkamps ambitioniertem Vorschlag einer Relektüre der modernen Literaturgeschichte auf der Grundlage des durch die Darwinsche Evolutionsbiologie hervorgerufenen epistemischen Bruchs in den Lebens- und Todesvorstellungen versammelt der Band eine Fülle methodisch und inhaltlich vielfältiger Aufsätze, die in vier Teilkapiteln die Poetiken, Inszenierungen, Epistemologien und Politiken des Untoten aus unterschiedlichen Blickrichtungen auszuleuchten suchen. Die von KollegiatInnen des Kollegs „Lebensformen und Lebenswissen“, des Vorgängerkollegs „Repräsentation – Rhetorik – Wissen“ (1996-2005) sowie von bereits etablierten, thematisch versierten Forschenden verfassten Vorträge der Tagung wurden dafür zu Artikeln ausgearbeitet und um Respondenzen ergänzt, die durchweg sinnvoll auf die Bezugstexte eingehen, zugleich aber eigene Schwerpunkte setzen und aus eigenen Blickrichtungen ganz andere Perspektiven des jeweiligen Vortragsthemas beleuchten.

Poetiken, Inszenierungen, Epistemologien und Politiken des Untoten

Bereits diese dialogische Wechselrede zwischen Beitrag und „Response“ ist im besten Sinne ‚lebendig‘. Ohne die Bandbreite der Aufsätze vollständig abbilden zu können, lässt sich dies an einigen Beispielen nachdrücklich vorführen – und so zugleich ein Einblick in Inhalte und Schwerpunkte der einzelnen Rubriken geben. In Elisabeth Strowicks wie Haverkamps Beitrag den „Poetiken des

und Operationen untersucht, in denen ein Drittes „binäre Codierungen allererst möglich macht, während es selbst als konstituierender Mechanismus gewöhnlich im Verborgenen bleibt.“ Vgl. Albrecht Koschorke. „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“. *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. Eva Eßlinger et al. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 9-31. Hier S. 11. In der Analyse des Untoten kann dieser Mechanismus exemplarisch sichtbar gemacht werden.

Untoten“ zugeordnetem Aufsatz zu „Realitätseffekte[n] des Untoten bei Theodor Storm“ (81-97) beispielsweise erfährt das untote Gespenstische zuerst eine eigene Deutung, indem es auf die wahrnehmungspsychologische Umdeutung des Wirklichkeitsbegriffs durch Goethes Farbenlehre bezogen und so als Effekt sinnlicher Wahrnehmung situiert wird. Vor dem Hintergrund dieses Verständnisses des Untoten als Ausgestaltung nicht-subjektzentrierter Wahrnehmung schlägt Strowick dann nicht weniger als eine Neubestimmung des literarischen Realismus vor: Nicht mehr unmittelbar nachahmende Mimesis, sondern die Nachahmung nachahmende Mimikry zeichne diesen bei Storm aus. Diese bereits für sich genommen fesselnde Problematisierung des Wirklichkeitsbegriffs erweitert nun Pablo Valdivia Orozco in seiner eigenständigen Response noch einmal überzeugend, indem er letzteren im Rückgriff auf Blumenbergs Wirklichkeitsbegriff ebenfalls als ‚untote‘ Kippfigur durchdekliniert – nun allerdings zwischen Subjekt, Geschichte und Kontext (99-106).

Vertreten Evelyn Annuß (109-121) und der respondierende Maximilian Haas (123-129) in ihrer die „Inszenierungen des Untoten“ einleitenden Auseinandersetzung mit Elfride Jelineks „Theater of the Living Dead“ ebenfalls ein formales Verständnis des Untoten, wendet sich Stefanie Diekmann in ihrem Aufsatz zu „Fotografische[n] Wiedergänger[n]“ (131-141) der historischen Disziplin der Geisterfotografie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und damit einem Thema zu, mit dem die Untoten als vermeintlich positiv bestimmbare Figuren vor Augen treten. Wie fruchtbar das Response-Prinzip ist, zeigt sich auch an diesem Themenkomplex: Während Diekmann eine detailreiche Einführung in die historischen und technischen Grundlagen der Geisterfotografie vornimmt, gelingt es ihrer Respondentin Inga Schaub, das historische ‚setting‘ der Geisterfotografie auch wissenstheoretisch auszuleuchten und die Geisterfotografie im Rückgriff auf Louis Kaplans Konzept des „paranoiden Wissens“ sowie im Anschluss an Sybille Krämers Ausführungen zur Spur als Beitrag zu einer umfassenden Epistemologie des Untoten theoretisch zuzuspitzen (143-148).

Dass sich das Response-Prinzip auch als vergleichsweise kritische Widerrede bewährt, wird an Dirk Settons ausgezeichnete Response (183-193) zu Felix Ensslins voraussetzungsreicher und gewagter Interpretation des Untoten als „reales Unbewusstes“ der Lacanschen Psychoanalyse sichtbar, die Ensslin unter dem Titel „Sinnloses Denken“ (169-182) vorschlägt. Setton bewertet Ensslins epistemologischen Versuch in der Tradition, „Fiktionen des Untoten auf der Seite der Phantasie als ‚falschem Bewusstsein‘“ (184) zu platzieren, zu Recht kritisch – und liest das Untote im Gegenzug gerade nicht als unzugängliche Figur der Fantasie, sondern mit Hegel und am Beispiel des Zombiefilms „L'aldilà“ (1981) als grundlegende Tätigkeit der Einbildungskraft, als „epistemische Kraft, die in der Objektivität sprachlich artikulierter Erkenntnis am Werk ist“ (193) und als solche durchaus zur Sprache gebracht werden kann. Dass zwei theoretisch derart aufgeladene, aber fast konträre Entwürfe ausgeführt und nebeneinander platziert werden können, stellt eine der größten Stärken des Bandes dar und bestätigt zugleich das Gewicht, das den „Epistemologien des Untoten“ im Rahmen des Sammelbandes zugewiesen wird.

Nicht nur im Vergleich mit diesem theoretisch hochfliegenden Schlagabtausch sind die Beiträge in der zweiten Hälfte des Bandes insgesamt etwas weniger auf die konzeptuellen Spezifika des Untoten ausgerichtet, sondern argumentieren stärker essayistisch. Tragen Texte wie Constanze Demuths epistemologische Beschäftigung mit den „Lebens-Gestalten. Unheimliche und gewöhnliche Beispiele der Philosophie der Alltagssprache“ Wittgensteins (195-208) dennoch zum breiten Spektrum der portraitierten untoten Figuration(en) bei, scheint sich in Bezug auf die „Politiken des Untoten“ die Diagnose der Einleitung zu bestätigen, nach der die sinnbildliche Lesart des Untoten dessen „eigentlich unheimlichen und destruktiven Charakter“ (25), seine formale Sprengkraft neutralisiert.⁷⁵

Ausgeleuchtete Sichtbarkeit des Untoten – Suspensionen im Forschungsdiskurs

Der insgesamt großen Reflexionshöhe des Bandes tut dies freilich keinen Abbruch. Und so bestechen die *Suspensionen* bei aller Lebendigkeit am Ende vor allem durch eines: den Eindruck eines formal-theoretischen Zugriffs auf das Untote, durch den sich der Band auch von thematisch vergleichbaren Publikationen der zeitgenössischen Forschung abhebt. Anders beispielsweise als noch in der Einleitung des 2005 erschienenen Sammelbandes *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*⁷⁶ geht es in *Suspensionen* weniger darum, Vielfalt und Facetten einer Figur auszuleuchten und „zu weiterer Forschung auf einem Gebiet anzuregen, dessen kulturwissenschaftlicher Indizienwert seiner vermeintlichen Entlegenheit und Marginalität wegen oft massiv unterschätzt wird“ (13). Indem das Untote als umfassende Figuration mit einer spezifischen Begriffslogik und Struktur in den Blick genommen wird, die als symptomatisch für unterschiedlichste Bereiche und Wissensordnungen gilt, kann stattdessen eine Annäherung an eine systematischere Begriffsbestimmung vorgenommen werden, die unter ausdrücklicher Berücksichtigung historischer Entwicklungen und epistemischer Brüche der mittlerweile weitestgehend anerkannten Virulenz, der „neuen Sichtbarkeit“ des Untoten Rechnung trägt. Nicht der Versuch, dem Untoten durch eine ‚andere‘, die Offenheit des Untoten auch performativ abbildende Theoriesprache nahezukommen, wie sie für den oben zitierten Band von Metz/Seeßlen kennzeichnend war, prägt dementsprechend die Beiträge des Tagungsbandes, sondern das Bemühen um eine klare Objekt-Sprache als Voraussetzung für eine systematische, wissenschaftlich-distanzierte Ausleuchtung ihres Gegenstands. Dass letztere im Rahmen eines Sammelbandes

75 Dass Alastair Hunt und John Wolfe Ackerman, die sich in „Tod durch Geburt“ (215-226) und „Deanimalisiertes Leben“ (227-231) mit dem Status von zum Sterben geborenen Tieren in der Massentierhaltung beschäftigen (Hunt) und mit Hannah Arendt (Ackerman) eine „Tier-Politik“ (230) fordern, die grundsätzliche Frage des Verhältnisses von Tier- und Menschenrechten nicht einmal ansprechen, stellt eine separate Schwierigkeit dar.

76 *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Hg. Moritz Baßler, Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaaf. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. Vorweggenommen wird hier vor allem der Hinweis auf die Funktion untoter Figuren als „Reflexionsfiguren der Medialität“. Vgl. S. 11.

nur angestoßen werden kann, versteht sich – und so werden denn auch weder die einzelnen Teilabschnitte und Beiträge durch einen eindeutigen argumentativen Bogen miteinander verknüpft, noch die stellenweise angedeutete hervorgehobene Position der Kunst als untotes Reflexionsmedium ausreichend problematisiert. Trotzdem machen die Beitragenden mit ihren Suspensionen einen großen, theoretisch außerordentlich versierten und historisch bestens informierten Schritt in diese Richtung.

Anna-Maria Valerius

Georg Kremnitz. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick* (2., erweiterte Auflage). Wien: Praesens, 2015. 285 S.

Das Thema der Mehrsprachigkeit in der Literatur ist seit einigen Jahren ein wachsendes Forschungsfeld. Das hat nicht zuletzt mit dem ebenfalls ständig zunehmenden Interesse an mehrsprachigen AutorInnen zu tun, bzw. an AutorInnen, die der sogenannten ‚Migrationsliteratur‘ zugerechnet werden, die also selbst (oder auch in zweiter Generation) Migrationserfahrungen gemacht haben. Solch grenzüberschreitende SchriftstellerInnen haben die Aufmerksamkeit von LiteraturwissenschaftlerInnen für Sprachwechsel und die Verwendung verschiedener Sprachen geweckt, Phänomene, die freilich nicht nur rezent sind, sondern für die in der Literaturgeschichte zahlreiche Beispiele genannt werden können. Bereits 2004 hat Georg Kremnitz, mittlerweile emeritierter Professor für romanische Philologie an der Universität Wien, ein Buch zum Thema der Mehrsprachigkeit in der Literatur vorgelegt, damals mit dem vielversprechenden Untertitel „Wie Autoren ihre Sprachen wählen“. 2015 wurde das Buch erweitert und neu aufgelegt, der Untertitel wurde dabei gekürzt auf: „Ein kommunikationssoziologischer Überblick“ und auch sonst hat der Band die eine oder andere Veränderung erfahren, nicht zuletzt hat er ein neues Cover erhalten. Doch damit genug der vergleichenden Lektüre der alten und neuen Ausgabe – auf weitere Änderungen soll punktuell hingewiesen werden.

Kremnitz nähert sich dem Thema der Mehrsprachigkeit in der Literatur aus der Sicht des Sprachwissenschaftlers und Soziologen, worauf nicht zuletzt der Untertitel des Bandes verweist. Seine Arbeitsweise der „Soziologie der Kommunikation“ (13) richtet sich gegen die von ihm konstatierte Vernachlässigung der Kommunikation in der Sprachwissenschaft und strebt eine Verknüpfung zwischen interner (d. h. formaler) und externer Sprachbetrachtung an. Gerade für die kommunikative Erscheinung der Literatur würden externe Faktoren eine bedeutende Rolle spielen, die man zumal bei der Frage nach der Mehrsprachigkeit in der Literatur bzw. der Sprachwahl von AutorInnen nicht vernachlässigen sollte.

In seinem knappen Literaturüberblick, der allerdings durch eine in der Neuauflage erweiterte und aktualisierte Bibliographie ergänzt wird, stellt Kremnitz einerseits einen Mangel an systematischen Untersuchungen zum Thema fest, der auch elf Jahre nach dem ersten Erscheinen seines Buches noch zu registrieren

sei. – Es überwögen Fallstudien zu einzelnen AutorInnen, die zudem meist rein literaturwissenschaftlich argumentierten und die Erkenntnisse der Sprachwissenschaft nicht berücksichtigten. Diesen Lücken in der Forschung setzt Kremnitz sein Buch entgegen, in dem er einerseits das Terrain von Mehrsprachigkeit in der Literatur mit einigen grundlegenden theoretischen Überlegungen abstecken möchte und andererseits sprachwissenschaftliche Erkenntnisse mit zahlreichen Autorenbeispielen (und damit literaturhistorischen Hinweisen) zusammenführt. Im Zentrum des Interesses stehen die Frage nach den Kriterien für die Sprachwahl von mehrsprachigen AutorInnen sowie der Versuch, aus den konkreten Aussagen einzelner AutorInnen zu verstehen, welche Bedeutung sie der Sprachwahl zumessen. In diesem Sinne ist das Buch auch strukturiert: Die Kapitel eins, drei und vier beschäftigen sich mit grundlegenden, theoretischen Fragen, während die Kapitel zwei, fünf und sechs historisch angelegt sind und Beispiele verhandeln.

In einem ersten Kapitel klärt der Autor einige wichtige Grundbegriffe (wie Sprache, Varietät, Muttersprache, Erstsprache(n), Bildungssprache(n), Spracherwerb, Literatur). Dabei definiert Kremnitz zwei große Arten von Mehrsprachigkeit in der Literatur, und zwar einerseits die textinterne (oder intratextuelle), bei der innerhalb eines Textes mehrere Sprachen verwendet werden, und andererseits die textübergreifende (oder intertextuelle), bei der ein Autor in „unterschiedlichen Texten verschiedene Sprachen“ (18) benützt. Die zuletzt genannte Form der literarischen Mehrsprachigkeit (deren Bezeichnung intertextuell im literaturwissenschaftlichen Kontext irreführend sein kann) steht im Mittelpunkt von Kremnitz' Untersuchung, d. h. er beschäftigt sich im Folgenden mit AutorInnen, die entweder ausschließlich in einer anderen Sprache als ihrer Erstsprache publizieren, wie z. B. Joseph Conrad, oder „in verschiedenen Phasen ihres Lebens verschiedene Sprachen für ihr literarisches Werk“ (21) verwenden, wie Vladimir Nabokov, oder die in mehreren Sprachen publizieren, wie Samuel Beckett oder Jorge Semprun. Damit sind bereits einige der Autoren genannt, mit denen sich Kremnitz im 5. Kapitel seines Buches im Detail auseinandersetzt.

Davor jedoch gibt er im 2. Kapitel einen historischen Überblick über Mehrsprachigkeit in der Literatur, der eine knappe Übersicht über die sprach- und soziohistorischen Entwicklungen vom Mittelalter über die Renaissance bis ins 19. Jahrhundert bietet und dazu Beispiele für Mehrsprachigkeit in der Literatur in den verschiedenen Perioden (Mittelalter, Renaissance, Aufklärung, französische Revolution, 19. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg) nennt.

Der Schwerpunkt von Kremnitz' Arbeit liegt allerdings auf der Gegenwart, und dementsprechend setzt er die weiteren beiden theoretischen Kapitel erst hinter das historische. Im 3. Kapitel werden drei große sprachtheoretische Probleme referiert, die im Zusammenhang mit der Frage der Sprachwahl stehen, und zwar das Verhältnis zwischen Sprache und Denken, der Zusammenhang zwischen Sprechen und Identität und die Frage von Übersetzung und Übersetzbarkeit. Im 4. Kapitel schließlich bespricht der Verfasser Kriterien für die Wahl der Literatursprache, wobei diese in objektive (der ‚Zustand‘ von Sprachen, die sprachliche Zusammensetzung von Gesellschaften, literarische Konventionen

und Traditionen) und subjektive (biographische Aspekte, Motivationen des Schreibens) Kriterien eingeteilt werden. Dabei werden die ‚objektiven‘ Kriterien weitaus intensiver besprochen, nicht zuletzt da sie besser erforscht sind und eindeutiger dargelegt werden können. Die subjektiven Kriterien hingegen sind „meist weniger greifbar und diffuser“ (163), stellen aber trotzdem „gewöhnlich die entscheidenden Gesichtspunkte“ (163) für die Sprachwahl von SchriftstellerInnen dar. Kremnitz belegt dies mit Selbstaussagen von Autoren wie Jacques Derrida, Manès Sperber oder Manfred Winkler zu ihrer Sprachwahl, eine Methode, die auch im folgenden 5. Kapitel zur Anwendung kommt, wenn der Verfasser zeigt, wie Autoren ihre Sprachen wählen und dabei auf Aussagen von Joseph Conrad, Fernando Pessoa, Elias Canetti, Paul Celan, Samuel Beckett, Galsan Tschinag und, neben anderen, Giwi Margwilaschwili eingeht. Jorge Semprun ist ein weiteres Beispiel, mit dem Kremnitz sich intensiver auseinandersetzt und dessen Sprachwahlentscheidungen er ein eigenes Kapitel widmet.

In seinem Résumé kommt der Verfasser zum Schluss, dass die Frage, wie und warum Autoren bestimmte Sprachen für Ihre Literatur wählen, von vielen verschiedenen Faktoren beeinflusst sein kann und meist individuell beantwortet werden muss. Das Verdienst der Arbeit liegt darin, eine große Bandbreite an möglichen Einflussfaktoren vorzustellen und aus sprachgeschichtlicher und soziolinguistischer Perspektive zu diskutieren. Dabei gibt Kremnitz Hinweise auf viele mehrsprachige AutorInnen und zitiert deren Selbstaussagen zum Thema, ohne allerdings auf literarische Texte näher einzugehen. Der Band stellt damit eine Einleitung ins Thema dar und bietet grundlegendes Kontextwissen, allerdings, wie Kremnitz selbst festhält, in erster Linie zur „intertextuellen Mehrsprachigkeit“ und damit zu mehrsprachigen Autoren (die Beispiele sind fast ausschließlich männlich) und nicht zu Mehrsprachigkeit in der Literatur im Sinne von mehrsprachigen Texten.

Sandra Vlasta

Katharina Gerund. *Transatlantic Cultural Exchange. African American Women's Art and Activism in West Germany*. American Studies 5. Bielefeld: Transcript 2014. 315 S.

In den letzten zwanzig Jahren haben sich die *African American Studies* zu einem transdisziplinären, internationalen und damit auch komparatistisch relevanten Forschungsfeld entwickelt, in dem – inspiriert von wegweisenden Arbeiten wie Paul Gilroy's *The Black Atlantic* (1993) und Brent Edwards' *The Practice of Diaspora* (2003) – die vielfältigen historischen und gegenwärtigen, kulturellen und sozialpolitischen Beziehungen zwischen (im weitesten Sinn) afroamerikanischer und europäischer Welt größere wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren haben. Da viele der prominentesten heute noch erinnerten Ereignisse afroamerikanischer Präsenz in Europa ihr Zentrum in Paris hatten – man denke an den ersten Pan-Afrikanischen Kongress 1919, an Josephine Baker im *Folies Bergère*, an die Szene um Richard Wright und James Baldwin im *Café Tournon*

der 1950er Jahre – ist es wenig verwunderlich, dass Frankreich in den international ausgerichteten Untersuchungen innerhalb der *African American Studies* am intensivsten untersucht wurde. Dennoch ist inzwischen ein zwar überschaubares, jedoch beachtenswertes Korpus an wissenschaftlichen Werken entstanden, die sich mit den Wechsel- und Austauschbeziehungen zwischen afroamerikanischen und deutschen (nur selten im weiteren Sinn deutschsprachigen) soziokulturellen Welten beschäftigen: mit den Erfahrungen afroamerikanischer Jazzmusiker/innen zur Zeit der Weimarer Republik und denen schwarzer GIs in den Weltkriegen und Besatzungsjahren; mit der ‚Afroamerikanophilie‘ in deutschen Jugendkulturen der 1960er und 70er Jahre; mit den Studienjahren in Berlin und Frankfurt von afroamerikanischen Intellektuellen wie W. E. B. Du Bois, Alain Locke und Angela Davis. Nachdem der Großteil dieser Forschungen bisher in einigen Sammelbänden und verstreut publizierten Aufsätzen zu finden war⁷⁷, liegt nun mit Katharina Gerunds Untersuchung *Transatlantic Cultural Exchange* eine breit angelegte Monographie vor, die verspricht, „the postwar reception, construction, and appropriation of African American women’s culture, art and activism in (West) Germany“ (9) in den Blick zu nehmen und dabei diskursive Formationen herauszuarbeiten, die für den Zeitraum zwischen den späten 1960er und den frühen 1990er Jahren besonders relevant waren.

Gerunds als Dissertation an der Universität Bremen entstandene Studie ist gleichermaßen um methodisch reflektiertes Vorgehen wie breite historische Kontextualisierung bemüht. Ausgehend von aktuellen Beispielen für die Präsenz afroamerikanischer Kultur in deutschen Medien – man denke beispielsweise an die ‚Obamamania‘ 2008 – beschreibt sie ihr Forschungsinteresse zunächst mit dem von Tyler Stovall geprägten Begriff der ‚African Americanization‘, die sie in diesem Kontext als reziproken, von afroamerikanischen (Selbst-)Repräsentationen wie deutschen Interessen und Bedürfnissen gelenkten Prozess des kulturellen Austauschs fasst und in ein komplexes Verhältnis zur ‚Amerikanisierung‘ setzt als „an integral part of a plethora of Americanizations as well as existing at its margins or even in opposition to it.“ (30) Nach einer sehr konzisen Darstellung des Forschungsstandes (insbesondere derjenigen Arbeiten aus den *Black Diaspora Studies*, in denen Deutschland berücksichtigt wird), der Reflexion der von Diskursanalyse und *New Historicism* geleiteten (und von *Critical Whiteness*

77 Vgl. Maria Diedrich und Jürgen Heinrichs (Hg.). *From Black to Schwarz: Cultural Crossovers between African America and Germany*. Münster: LIT, 2010. Moritz Ege. *Schwarz werden. „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren*. Bielefeld: Transcript, 2007. Larry A. Greene und Anke Ortlepp (Hg.). *Germans and African Americans: Two Centuries of Exchange*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. Rainer E. Lotz: *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany*. Bonn: Birgit Lotz Verlag, 1997. David McBride, Leroy Hopkins und Carol Blackshire-Belay: *Crosscurrents: African Americans, Africa, and Germany in the Modern World*. Columbia, SC: Camden House, 1998. Heike Raphael-Hernandez und Paul Gilroy: *Blackening Europe: The Emergence of an African-American Europe*. New York und London: Routledge, 2003. Jonathan Wipplinger: „Germany, 1923: Alain Locke, Claude McKay, and the New Negro in Germany.“ In: *Callaloo* 36/1 (2013): 106-124.

Studies, feministischer Theorie etc. ergänzten) methodischen Vorgehensweise und einer genaueren Bestimmung des Verhältnisses von ‚African Americanization‘ und ‚Americanization‘ unter Betrachtung verwandter Konzepte wie Modernisierung, Globalisierung und ‚Westernisierung‘, greift Gerund auf drei historisch vor dem Untersuchungszeitraum liegende Begegnungen zwischen afroamerikanischer und deutscher Welt zurück, um zu zeigen, wie bestimmte Bilder und Konstruktionen von ‚African Americanness‘ bereits vor 1960 im deutschen kollektiven Gedächtnis verankert waren: In kurzen Kapiteln zur Präsenz afroamerikanischer Soldaten in Deutschland, zur deutschen Rezeption des Jazz ab der Weimarer Republik, sowie zu Josephine Baker und ihren Auftritten in deutschen Städten wird einleuchtend dargelegt, dass ‚das Afroamerikanische‘ von deutscher Seite sowohl als Extremform eines gleichzeitig ‚ultramodernen‘ wie ‚ultraprimitiven‘ Amerika konstruiert, wie auch als dessen subversive, ‚andere‘ Seite figuriert worden ist.

Nachdem so ein Überblick über nach wie vor präzente Topoi wie das des Süßigkeiten verteilenden afroamerikanischen GIs, der ‚demokratischen‘ Kunstform des Jazz und der gleichermaßen eleganten wie exotischen Diva Josephine Baker im Bananenröckchen erarbeitet wurde, wendet sich Gerund in drei Kapiteln, die den Hauptteil ihrer Arbeit bilden, vier konkreten Fallbeispielen zu. Unter Hinzuziehung einer Fülle verschiedener Quellen wie Zeitungsartikel, Verlagspublikationen, Archivmaterialien und Zeitzeugen-Interviews beleuchtet sie die deutsche Rezeption von vier afroamerikanischen, weiblichen Intellektuellen und Aktivistinnen – Angela Davis, Audre Lorde, Alice Walker und Toni Morrison –, wobei der ausschließliche Fokus auf vier Frauen relativ knapp mit deren Prominenz in Deutschland und den vielen Überschneidungen und Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu einer Generation und ihres „commitment to political activism (especially feminism), critical thinking, and their roles as (public) intellectuals, scholars, and cultural producers“ (14) begründet wird.

Das zeitlich früheste Rezeptionsbeispiel ist die Intellektuelle und *Black Power*-Aktivistin Angela Davis (geboren 1944), die sich bereits ab 1965 für zwei Jahre als Studentin in Frankfurt am Main aufhielt, wo sie mit Herbert Marcuse, Theodor Adorno und dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) in Kontakt kam. Fünf Jahre später, als der Vorwurf der Verstrickung in den *Marin County courthouse incident* ihren Fall zum *cause célèbre* machte, bildeten sich in Reaktion auf die Setzung ihres Namens auf die „Ten Most Wanted list“ des FBI und Davis’ anschließende Inhaftierung zahlreiche internationale Solidaritätsbewegungen, die während ihrer zweijährigen Zeit im Gefängnis bis zum Freispruch 1972 aktiv waren. Ein kleines Manko von Gerunds Arbeit sei an dieser Stelle erwähnt: Gerund berücksichtigt zwar, dass es neben der westdeutschen Unterstützung für Davis in linksalternativen bis linksradikalen Kreisen auch eine von der DDR-Regierung explizit erwünschte und zum Teil aktiv unterstützte Davis-Solidaritätsbewegung in Ostdeutschland gab, jedoch geht sie weder hier noch an anderer Stelle auf eventuell vergleichbare Tendenzen in anderen mehrheitlich deutschsprachigen Ländern ein, wofür angesichts der engen Verzahnung der deutschen, österreichischen und schweizerischen Verlags- und

Medienlandschaft und des in Gerunds Studie ansonsten sehr ausgewogenen Verhältnisses zwischen konkreter Beispielanalyse und breiterer Kontextualisierung zumindest eine Begründung wünschenswert gewesen wäre. Stattdessen rekonstruiert Gerund zunächst die Popularität der *Black Panther Party* in linken, westdeutschen Jugendmilieus und zeigt einleuchtend, wie in der Aneignung des Stils von *Black Power* im Bereich der politischen Ideologie, der Mode und des Lifestyle die paradoxe Konstellation eines ‚amerikanisierten Antiamerikanismus‘ zutage tritt. Vor dieser Folie widmet sie sich dann einzelnen westdeutschen Sichtweisen auf Angela Davis: Sie analysiert, wie die unterschiedlichen Protagonist/innen der Solidaritätsbewegung, deren gemeinsame Bemühungen in einem 10.000 Teilnehmende zählenden Unterstützungskongress „Am Beispiel Angela Davis“ in Frankfurt gipfelten, gemäß ihrer jeweiligen ideologischen Ausrichtung jeweils eine andere ‚Angela‘ – die Intellektuelle, die linke Aktivistin, die Feministin, die attraktive junge Schwarze – in den Vordergrund stellten, und kontrastiert diese zum Teil widersprüchlichen Aneignungsversuche mit ihrer Darstellung in westdeutschen Medien unterschiedlicher Ausrichtung sowie mit Davis’ eigenen Bemühungen, Einfluss auf das öffentliche Bild und die Transformation ihrer Person zum „contested and powerful symbol“ (147) zu nehmen.

Die zweite Fallstudie beschäftigt sich mit der in deutschen *Mainstream*-Medien zwar weniger präsenten, für den Aspekt eines reziproken Austauschs zwischen afroamerikanischen und westdeutschen Welten aber umso gewichtigeren Dichterin und Aktivistin Audre Lorde (1934-1992). Gerund beginnt mit einem Teil über „Audre Lorde’s Art and Activism“ (162), in dem Lordes ab einer Gastprofessur an der FU Berlin nahezu jährlichen Aufenthalte in Deutschland und deren literarische Verarbeitung, sowie ihre Konzeption einer engen Verwobenheit von Kunst, Leben und Aktivismus dargestellt werden. Im anschließenden Teil „Afro-German Identities, Women’s Communities, and Lorde’s Legacy in Germany“ (175) werden die beiden Kernbereiche von Lordes Einflussnahme auf deutsche Entwicklungen untersucht: zum einen ihre essentielle Rolle für die Entwicklung der afro-deutschen Bewegung, die von der Begriffsprägung ‚afro-deutsch‘ in Analogie zu ‚afroamerikanisch‘ über die Einflussnahme durch persönliche Kontakte und Freundschaften bis hin zu Lordes Beitrag für den grundlegenden Band *Farbe bekennen* (1986) reicht; zum anderen ihre Rezeption durch ‚weiße‘ Feministinnen, die durch die Publikation von Lordes Werken im Orlanda Frauenverlag und deren Vermarktung mittels der Strategie ‚gender solidarity‘ maßgeblich befördert wurde. Nicht klar davon getrennt verfolgt Gerund schließlich im dritten Teil „The Black Diaspora, Germany, and Gender“ (192) diejenigen Aspekte von Lordes Denken, die für einen über diese konkreten ‚Anwendungsgebiete‘ hinausgehenden, theoretisch-philosophischen Diskurs relevant sind. Da die hier versammelten Überlegungen zur Konzeption von Deutschland als Teil einer globalen ‚black diaspora‘ sowie zum Stellenwert von ‚critical whiteness‘ in der deutschen feministischen Bewegung sich wiederum den beiden Achsen ‚afro-deutsch‘ und ‚gender‘ zuordnen lassen, wäre eine Gliederung der letzten beiden Teile gemäß dieser Aspekte vielleicht sinnvoller gewesen, jedoch tut dies dem inhaltlichen Reichtum und der theoretischen Überzeugungskraft von Gerunds Argumentation kaum einen Abbruch.

Im Zentrum der dritten Fallstudie stehen gleich zwei prominente afroamerikanische Protagonistinnen: Alice Walker (geboren 1944) und Toni Morrison (geboren 1931). Die Gegenüberstellung dieser beiden Autorinnen in einem Kapitel begründet Gerund mit strukturellen Ähnlichkeiten in der deutschen Rezeption, denen ihr besonderes Interesse gilt. In beiden Fällen beförderte eine vorwiegend weiße, männliche Institution des kulturellen Establishments – die Hollywood-Verfilmung von Walkers *The Color Purple* durch Steven Spielberg auf der einen und der Nobelpreis für Morrison 1993 auf der anderen Seite – die Popularität der Autorinnen in Deutschland, und in beiden Fällen lassen sich in den konkreten deutschen Reaktionen, Interpretationen und Aneignungen „structural and strategic similarities“ (216) erkennen. Entsprechend dieses Erkenntnisinteresses steht im Teil über Alice Walker auch mehr die ab 1986 in den deutschen Kinos laufende Verfilmung als die 1984 erschienene deutsche Übersetzung des Romans im Vordergrund. In ihrer Analyse der in verschiedenen deutschen Zeitungen publizierten Filmrezensionen macht Gerund mehrere miteinander verbundene Rezeptionstendenzen aus: die Neigung, die Zugänglichkeit des Plots durch die Anbindung an europäische Erzähltraditionen wie das Märchen zu erhöhen und ihn zur universellen Fabel zu stilisieren, sowie den noch darüber hinausgehenden Effekt einer „Germanification“ (216), der dadurch entstehe, dass den afroamerikanischen Figuren ‚weiße‘, hochdeutsch sprechende Synchronstimmen in den Mund gelegt werden. So überzeugend Gerunds Analyse dieses durch die Synchronisierung verstärkten Effekts von „Uncle Toming“ (236) und ihre Reflexion über die Herabsetzung der Relevanz des spezifischen Settings zum lediglich exotischen, folkloristischen Schauplatz einer universellen Geschichte auch ist: Insbesondere aus komparatistischer Sicht ist es schade, dass sie den sich geradezu aufdrängenden Vergleich zwischen Effekt der Synchronisierung und Umgang mit *African American Vernacular English* in der deutschen Übersetzung des Romans nur am Rande anspricht. Im Teil zu Toni Morrison zeigt sich, dass die Zusammenführung mit Walker durchaus berechtigt ist: Gerund kann klar zeigen, dass beide Autorinnen in der deutschen Rezeption nahezu ausschließlich auf ihr fiktionales Werk reduziert und theoretische Schriften ignoriert werden, und sie identifiziert auch bei Morrison einerseits Tendenzen zur Universalisierung ihrer Geschichten und andererseits einen problematischen Umgang mit deren für europäische Leser/innen ‚fremden‘, spezifisch ‚afroamerikanischen‘ Gehalt, der häufiger als unzugänglich markiert denn genauer reflektiert werde.

Auf Basis dieser Ergebnisse, die sie im Fall Morrisons noch durch einige Bemerkungen zu einer in den 1990er Jahren etwas differenzierter werdenden Rezeption ergänzt, kommt Gerund zu einem überzeugenden Fazit, das die den Fallstudien gemeinsamen Tendenzen in der Rezeption noch einmal zusammenfasst. Während das Beispiel Lorde und deren durch persönlichen Austausch gelenkte, weitreichende Wirkung im spezifischen Umfeld der afro-deutschen Bewegung und (zu einem geringeren Ausmaß) im deutschen Feminismus eher eine Ausnahme darstellt, lassen sich bei der breiteren Rezeption von Angela Davis, Alice Walker und Toni Morrison in Medien des Mainstream jeweils ähnliche, auf deutschen Interessen und Aneignungen basierende Reduktionen

der afroamerikanischen Protagonistinnen erkennen. Dabei macht Gerund drei Bewertungslinien als besonders zentral aus: eine (faszinierte oder ablehnende) Wahrnehmung der afroamerikanischen Autorinnen auf Basis ihrer ‚exotic Otherness‘, eine Lenkung der Rezeption durch die erfahrene Anerkennung in einer Institution des ‚weißen‘ kulturellen Establishment mit damit verbundenen Tendenzen zur Universalisierung des inhaltlichen Gehalts, und schließlich eine Sichtweise, die das subversive Potential des jeweiligen Werks hervorhebt und gleichzeitig dazu neigt, dieses an den spezifischen amerikanischen Kontext rückzubinden. In allen drei Fällen, so schließt Gerund ihre Arbeit, bleibe die ‚positional superiority‘ (im Sinne Edward Saids) der deutschen Rezipient/innen intakt: Nur in Ausnahmefällen löse der kulturelle Austausch mit der afroamerikanischen Welt eine kritische Hinterfragung der eigenen Position aus, in der Mehrheit der Beispiele seien in den spezifischen Reduktionen und Aneignungen Strategien der diskursiven Kontrolle und des Erhalts von Machtstrukturen erkennbar.

Damit werden im Fazit noch einmal die großen Vorzüge von Gerunds Studie deutlich: Wenn auch einzelne Kapitel von einer etwas strafferen Strukturierung profitiert hätten und für manche Aspekte wie etwa die Übersetzungsanalyse ausgewählter Werke oder die theoretische Reflexion über den Begriff Universalisierung eine tiefergehende Betrachtung wünschenswert gewesen wäre, so gelingt ihr doch insgesamt die Verknüpfung von konkreter Beispielanalyse und breiter, theoretisch und historisch informierter Kontextualisierung ganz ausgezeichnet. Das macht die Lektüre ihrer Arbeit zu einer äußerst bereichernden, anregenden und lehrreichen Erfahrung – umso mehr da es sich, wie Gerund selbst einräumt, um einen Bereich handelt, in dem die Ergebnisse auch deswegen vorläufig und unvollständig ausfallen, da kaum detaillierte Studien vorhanden sind, auf die man sich stützen könnte. Gerade daher ist es besonders erfreulich, dass nun eine solche Untersuchung verfügbar ist!

Gianna Zocco

Beiträgerinnen und Beiträger der Ausgabe 2016

Sidonia Bauer
Lerchenstr. 19
47057 Duisburg
Sidona.Bauer@t-online.de

Werner Bies
Friedrich-Meinecke-Institut
Koserstr. 20
14195 Berlin
bies@zedat.fu-berlin.de

Patrizio Collini
Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi
Interculturali
Università degli studi di Firenze
Via Santa Reparata, 93
I-50129 Firenze
patrizio.collini@unifi.it

Beate Ego
Evangelisch-theologische Fakultät
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstraße 150
Gebäude GA 8/140
44801 Bochum
beate.ego@ruhr-uni-bochum.de

Horst-Jürgen Gerigk
Moltkestr. 1
69120 Heidelberg
horst-juergen.gerigk@slav.uni-heidelberg.de

Malgorzata Klentak
Katedra Filologii Germanskiej UMK,
ul. Bojarskiego 1,
PL 87-100 Torun
klentak@umk.pl

Andrea Kreuter
Alserbachstraße 10/17
A-1090 Wien
akreuter@gmail.com

Eckhard Lobsien
Pestalozzistr. 8
61231 Bad Nauheim
lobsien@em.uni-frankfurt.de

Peter von Möllendorf
Institut für Altertumswissenschaften
Universität Gießen
Otto-Behaghel-Str. 10, Haus G,
35394 Gießen
peter.v.moellendorff@klassphil.uni-giessen.de

Reinhard M. Möller
Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
Frankfurt am Main
Institut für deutsche Literatur und ihre
Didaktik
Norbert-Wollheim-Platz 1
60629 Frankfurt am Main

Sandro Moraldo
viale Dante 119
I-20861 Brugherio (MB)
sandro.moraldo@unibo.it

Jonas Nesselhauf
Universität Vechta
Department III, Germanistik/German
Studies
Gebäude N, Driverstraße 22-26
49377 Vechta
jonas.nesselhauf@uni-vechta.de

Beatrice Nickel
Hoffeldstr. 261
70597 Stuttgart
beatrice.nickel@gmx.de

Pascal Nicklas
Blücherstr. 35
65195 Wiesbaden
pascal.nicklas@unimedizin-mainz.de

Nathalia Pakhsaryan
Department of History of Foreign
Literatures
Lomonosov State University of Moscow
(MGU)
Faculty of Philology, GSP-1
1-51 Leninskie Gory,
1 Humanities Building, 9th floor,
970 room,
119991 Moscow, Russia

Helmut Pillau
Auxonner Str. 33
55262 Heidesheim
helmut.pillau@googlemail.com

Melanie Rohner
Département de langue et de littérature
allemandes
Faculté des lettres / UNI-Bastions
Rue de Candolle 5
CH-1211 Genève 4
Melanie.Rohner@unige.ch

Francesco Rossi
Dipartimento di Filologia, Letteratura e
Linguistica
Università di Pisa
Via Santa Maria, 36
I-56126 Pisa

Ramona Schermer
Germanistisches Institut
Sektion für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
Ramona.Schermer@ruhr-uni-bochum.de

Monika Schmitz-Emans
Germanistisches Institut
Sektion für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de

Thomas Schwarz
Windscheidstr. 24
10627 Berlin
thomsschwarz@yahoo.de

Linda Simonis
Germanistisches Institut
Sektion für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
Linda.Simonis@rub.de

Annette Simonis
FB 05: Sprache, Literatur, Kultur
Komparatistik und Neuere Deutsche
Literatur
Universität Gießen
Otto-Behagel Str. 10 G
35394 Gießen
Annette.Simonis@germanistik.uni-giessen.de

Neil Stewart
Institut für Germanistik, Vergleichende
Kultur- und Literaturwissenschaft
Abteilung Komparatistik
Universität Bonn
Am Hof 1d
53113 Bonn

Paul Strohmaier
FB II: Romanistik
Universität Trier
54286 Trier
strohmai@uni-trier.de

Knut Martin Stünkel
Käte Hamburger Kolleg Dynamiken
der Religionsgeschichte zwischen Asien
und Europa
Centrum für Religionswissenschaftliche
Studien (CERES)
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstr. 90a
44789 Bochum
knut.stuenkel@gmx.net

Johannes Ungelenk
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Romanische Philologie
Schellingstr. 3, Vordergebäude
80799 München
johannes.ungelenk@romanistik.uni-
muenchen.de

Anna Valerius
Colmantstr. 2
53111 Bonn
anna-valerius@uni-bonn.de

Sandra Vlasta
Feuerbachstraße 78
06114 Halle
sandra.vlasta@univie.ac.at

Peter V. Zima
Scheibenbergweg 23
79117 Freiburg
peter.zima@uni-klu.ac.at

Gianna Zocco
Institut für Europäische und Vergleichende
Sprach- und Literaturwissenschaft
Abteilung für Vergleichende
Literaturwissenschaft
Universität Wien
Sensengasse 3a
A-1190 Wien
gianna.zocco@univie.ac.at

Christiane Solte-Gresser / Claudia Schmitt (Hgg.)

Literatur und Ökologie

Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven

*2017, ISBN 978-3-8498-1102-0,
ca. 600 Seiten, kartoniert, ca. € 98,-*

Ökologische Themen stehen seit vielen Jahren im Mittelpunkt gesellschaftlicher Debatten. Wie schlägt sich dies in der Literatur nieder? In welcher Form werden dort ökologische Fragen aufgegriffen und verhandelt? Hat sich das Verhältnis von Natur und Kultur historisch verändert? Welche Konzepte von Ökologie lassen sich ausmachen? Welchen Beitrag leisten Kultur und Kulturwissenschaft zu solch drängenden Problemen wie Klimawandel, Müllentsorgung oder Umweltzerstörung?

Dieser Band erschließt das komplexe Verhältnis von Literatur und Ökologie aus einer betont komparatistischen Perspektive: Im Mittelpunkt stehen intermediale, interkulturelle und interdisziplinäre Dimensionen der Ökokritik, die in theoretischer, thematischer und gattungspoetischer Hinsicht ausgelotet werden. Damit präsentiert der Band zugleich ein breites Panorama an Romanen, Filmen, Gedichten, Theaterstücken, Graphic Novels und weiteren Kunstformen, die sich auf je eigene Weise in den kulturellen Ökologie-Diskurs einschreiben.

