

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

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. Baudelaire's 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 Schreibe Arbeit 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 Ausdrucksvalenzen 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