

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2010



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2011

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

Redaktion: Stefan Kutzenberger und Keyvan Sarkhosh

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.

ISBN 978-3-939381-40-2
ISSN 1432-5306

© 2011 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Satz: Stefan Kutzenberger, Wien

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany

INHALT

Begrüßung	9
---------------------	---

ABHANDLUNGEN

Achim Hermann Höller

Über den Grund des Vergnügens am philologischen Vergleich	11
---	----

Jan Urbich

Reflexivität. Überlegungen zu einer Ontologie der Literatur	25
---	----

Weertje Willms

Die literarische Absurde. Versuch einer Definition anhand von Analysen und Vergleichen ausgewählter Texte von Christian Morgenstern, Daniil Charms und Samuel Beckett	35
---	----

Daniel Syrový

E. T. A. Hoffmann und Nikolaj Gogol. Eine Neuorientierung	65
---	----

Sebastian Hüsch

Robert Musil und Sören Kierkegaard im Kontext der deutschen Frühromantik	81
--	----

Helmut Pillau

Die Poetik des Aufbruchs. Zur ›Dichterfreundschaft‹ von Claude Vigée und Adrien Finck	97
--	----

Monika Schmitz-Emans

Wörter-Bücher. Überlegungen zur Poetik alphabetisch strukturierter Texte	107
--	-----

Volker Michel

Das Sondersammelgebiet »Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft« an der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main	127
--	-----

BERICHTE VON TAGUNGEN

XIX. Weltkongress der Association International de Littérature Comparée/ International Comparative Literature Association. 15. bis 21. August 2010 in Seoul, Südkorea (Hans-Joachim Backe)	135
--	-----

Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770-1850). Internationales Symposium, Wien, 15. bis 17. Januar 2011. (Keyvan Sarkhosh/Sabine Schönfellner)	138
---	-----

From Arthouse to Grindhouse – and back? Wechselbeziehungen zwischen Hoch- und Populärkultur. Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien, Società – Forum für Ethik, Kunst und Recht Filmarchiv Austria, 5. bis 7. Mai 2011. (Gianna Zocco)	140
---	-----

REZENSIONEN

Peter Schnyder: Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850. Göttingen (Wallstein) 2009. (Norbert Bachleitner)	145
Philipp Theisoohn: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart (Kröner) 2009. (Paul Ferstl)	148
Sonja Klimek: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn (mentis) 2010. (Paul Ferstl)	149
Uta Degener u. Norbert Christian Wolf (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld (Transcript) 2010. (Alessandra Haupt)	150
Janine Hauthal u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin, New York (de Gruyter) 2007. (Achim Hölter)	154
Walter Bernhart u. Werner Wolf (Hg.): Self-Reference in Literature and Music. Amsterdam, New York (Rodopi) 2010. (Achim Hölter)	157
Konrad Meisig (Hg.): Ruhm und Unsterblichkeit. Heldenepik im Kulturvergleich. Wiesbaden (Harrassowitz) 2010. (Achim Hölter)	159
Boris Previšić (Hg.): Die Literatur der Literaturtheorie. Bern u. a. (Lang) 2010. (Achim Hölter)	160
Horst-Jürgen Gerigk: Ein Meister aus Russland. Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs. Vierzehn Essays. Heidelberg (Winter) 2010. (Dirk Kemper)	162
Michael Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief. München (Hanser) 2009. (Stefan Kutzenberger)	165
Geert Brône u. Jeroen Vandaele (Hg.): Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps. Berlin, New York (de Gruyter) 2009. (Pascal Nicklas)	167
Elisabeth Arend, Elke Richter u. Christiane Solte-Gresser (Hg.): Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2010. (Maria Oikonomou)	172
Eckart Goebel u. Elisabeth Bronfen (Hg.): Narziss und Eros. Bild oder Text? Göttingen (Wallstein) 2009. (Almut-Barbara Renger)	175

Martin Schüwer: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier (Wissenschaftlicher Verlag Trier) 2008. (Keyvan Sarkhosh)	179
Sabine Coelsch-Foisner u. Dorothea Flothow: High Culture and/versus Popular Culture. Heidelberg (Winter) 2009. (Keyvan Sarkhosh)	183
Wilhelm Amann, Georg Mein u. Rolf Parr (Hg.): Gegenwartsliteratur und Globalisierung. Konstellationen-Konzepte-Perspektiven. Heidelberg (Synchron) 2010. (Claudia Schmitt)	185
Robert Matthias Erdbeer: Die Signatur des Kosmos. Epistemische Poetik und die Genealogie der Esoterischen Moderne. Berlin, New York (Gruyter) 2010. (Monika Schmitz-Emans)	191
Buchanzeigen von Mitgliedern	199
Rufe, Ernennungen, Personalia	200
Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2010	201
Die DGAVL - Ein Kurzprofil	203
Neue Mitglieder 2010	204
Liste der Mitglieder der DGAVL	205

Begrüßung

Sehr geehrte Mitglieder der DGAVL,

wie versprochen, halten Sie schon den Jahrgang 2010 unseres Jahrbuchs *Komparatistik* in Händen, der Ihnen hoffentlich die inspirierende Lebendigkeit und die breiten Aktivitäten und Perspektiven der deutschsprachigen Komparatistik vor Augen führt. Inhaltlich spannt sich der Bogen diesmal von philosophischer Literaturtheorie bis zu Beiträgen, die sich an Begriffsdefinitionen versuchen, so dass dieser Band neben einer originären Epochendefinition der literarischen Absurde und Überlegungen zur Poetik alphabetisch strukturierter Texte auch eine Arbeit zu Gegenwart und Zukunft der Komparatistik im Allgemeinen enthält. Klassische literarische Wechselbeziehungen bilden den Kern der Abhandlungen dieses Jahrgangs, der mit einem Beitrag zum Sondersammelgebiet »Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft« an der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main endet. Das leitet über zum Serviceteil, der neben Tagungsberichten vor allem wieder zahlreiche Rezensionen zu aktuellen komparatistischen Texten umfasst und so einen guten Überblick über die einschlägigen Publikationen des letzten Jahres bietet.

Um damit gleich ins nächste Jahr zu blicken, erlaube ich mir folgenden Hinweis: Da ich im Juni 2011 nicht erneut für den Vorsitz kandidieren kann, wird auch die Redaktion des Jahrbuchs wiederum an einen anderen Ort wandern. Um nun die gewonnene Stabilität nicht zu gefährden und den jährlichen Erscheinungsturnus zu garantieren, werde ich auch den Jahrgang 2011 des Jahrbuchs noch mitverantworten, gemeinsam mit meinem Nachfolger oder meiner Nachfolgerin im Vorsitz der DGAVL. Deshalb bitte ich, Beitrags- oder Rezensionsangebote weiterhin zunächst an die Wiener Adresse zu richten.

Aktuelle Informationen über anstehende Tagungen, Forschungsvorhaben, Personalia, Stellenangebote, auch Neuerungen bei den komparatistischen Studiengängen, kurz: alles, worüber unmittelbar auf der Homepage der DGAVL oder ggf. auch via Rundmail informiert werden soll, wollen Sie bitte weiterhin der Redaktion an der Universität Wien, Abt. Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3A, A-1090 Wien, mitteilen, oder sich an den neuen Sitz der DGAVL wenden, der auf der Mitgliederversammlung am Rande der Bonner Tagung *Figures des Globalen: Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien* bestimmt wird.

Die Mitgliederliste, für deren Pflege ich unserem Sekretär Keyvan Sarkhosh, M.A. danke, gibt den Stand vom 31. 12. 2010 wieder. Seitdem ist bereits wieder eine erfreuliche Anzahl von Komparatistinnen und Komparatisten der DGAVL beigetreten; alle Neumitglieder möchte ich an dieser Stelle herzlich begrüßen. Alle Mitglieder bitte ich, wie stets, herzlich, uns bei Titel-, Funktions- und natürlich Adressänderungen zu informieren und nach Möglichkeit auch eine aktuelle Mailadresse anzugeben.

Für den vorliegenden Band darf ich in mehrfacher Hinsicht Dr. Stefan Kutzenberger (Wien) danken, der nicht nur die Redaktion innehatte, sondern die Beiträge auch technisch umgesetzt hat, sowie für den wichtigen Blick aufs Ganze unserem Verleger Johann S. Koch (Krottenmühl). Auch die Erstellung dieses Jahrbuchs hat der Rektor der Universität Wien substantiell unterstützt.

Achim Hölter

ABHANDLUNGEN

ACHIM HÖLTER

Über den Grund des Vergnügens am philologischen Vergleich

1. Das Fach

Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen nannte Schiller 1792 einen seiner berühmten ästhetischen Grundlagenaufsätze. Als Tragödienautor war er Partei und versuchte daher *nicht* zu explorieren, ob das Tragische vergnügen könne (was natürlich nicht trivial, sondern im Sinn ästhetischen Reizes und dessen theatraler Befriedigung zu verstehen ist), sondern er setzte den vorgefundenen oder hypostasierten Affekt als eine anthropologische Konstante. Dass nun das Vergleichen *literarischer Einheiten* (Inhalte, Strukturen, Epochen) Vergnügen bereitet, ist in der Tat Prämisse dieses Beitrags.¹ Warum aber, das lohnt vielleicht einen Blick, der auf das Selbstverständnis und die Episteme unseres Fachs zielt.

›Komparatistik‹ leitet sich ab von ›comparare‹ und ist der historisch üblich gewordene Name für Vergleichende Literaturwissenschaft, begründet im Französischen, wo im frühen 19. Jahrhundert die ersten Vorlesungszyklen stattfanden und Bücher zur »littérature comparée« erschienen. Seit den 1830-er Jahren datiert eine spezialisierte akademische Lehre in Paris und Lyon. Bei uns verspätete sich die institutionelle Etablierung bis ins 20. Jahrhundert; allerdings wurde bereits um die Jahrhundertwende u. a. durch Max Kochs *Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte* ein publizistischer Schwerpunkt geschaffen, der jene komparatistischen Tendenzen im deutschen Sprachraum bündelte, die bereits faktisch seit der Romantik und erst recht mit Personen wie Friedrich Bouterwek oder Hermann Hettner existiert hatten. Ein Argument zugunsten des Fachnamens ist seine Internationalität: comparative literature, littérature comparée – eine eingeführte Weltmarke, spätestens seit der Nachkriegszeit mit stetig wachsendem Marktanteil. Im akademischen Musterland USA ist das Fach gar, bei wechselnden Konstellationen, omnipräsent, ebenso in Frankreich, seinem akademischen Mutterland. Denkbar verschiedene Hochschulsysteme konvergieren also darin: Wer Literaturwissenschaft studiert, soll das nicht nur für seine eigene oder einzelne Weltsprachen tun können, sondern auch verbunden, in buntem, aber nicht unregelmäßigem cross-over.

Die primäre Entscheidung einer Fachdefinition liegt darin, ob man die Etymologie des Fachnamens ignoriert oder nicht. Erklärt man sie für relevant, so muss man erläutern, was mit diesem namengebenden ›Vergleichen‹ gemeint ist und festlegen, inwieweit

1 Es handelt sich um einen weiterentwickelten Teil meiner Antrittsvorlesung an der Universität Wien vom 23.6.2010. Der Vortragsmodus wurde bewusst in Formulierungen sowie der geringen Fußnotendichte und dem Verzicht auf Verweise in die uferlose Richtung von Anthropologie und Psychologie beibehalten. Vgl. auch meine Aufsätze: Hölter 2002, Hölter 2004/2005 u. Hölter 2011.

es maßgeblich sein soll. Lässt man den Namen hingegen nur noch als historisch gelten, muss man die Fachdefinition realiter, durch Gegenstand und Methodik, begründen. Unsere Teildisziplin der Philologie entstand in Anlehnung an Forschungsgebiete wie die Vergleichende Anatomie. Man hoffte, wie beim Körperbau der Lebewesen Verwandtschaften und ›genetische‹ Abhängigkeiten zu erkennen, wenn man die Dichtkunst verschiedener Völker, Sprachen und Kulturen auf ihre Ähnlichkeiten prüfte. Und in der Tat haben sich besonders im Bereich der Mythologie, aber auch auf dem Gebiet poetischer Formen deutliche Entwicklungslinien nachweisen lassen, verblüffende Übereinstimmungen sogar zwischen Kulturen, die keine Berührung hatten. Heute versteht man ›Komparatistik‹ als Kurzbezeichnung des Doppelfaches ›Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft‹. Ich halte die beiden Komponenten für zwei Seiten einer Medaille, insofern allgemeine Aussagen ohne eine breite historisch-kulturelle Basis zwar zu erproben, aber nicht verlässlich zu treffen sind und umgekehrt eine übergreifende, transkulturelle Lektüre ohne Universalbegriffe, Regeln, Genres keinen Sinn ergibt.

Die beiden häufigsten Fragen an uns sind: ›Haben Sie die alle gelesen?‹ und: ›Was vergleichen Sie?‹ Ist die erste leicht zu beantworten, abzuwehren oder zu ironisieren (sie zielt aber ins Herz der Komparatistik, weil mindestens virtuell Komparatisten noch einmal mehr Bücher besitzen müssten als ihre Kollegen aus den Einzelsprachphilologien), so fällt es schwer, befriedigend zu erklären, was Vergleichende Literaturwissenschaftler genau tun. Verzichtet man darauf, *prinzipielle* Unterschiede zu den Nationalphilologien zu reklamieren, so definiert sich Komparatistik heute als jene *Literaturwissenschaft*, die *regelmäßig* Sprach-, Künste- oder Diskursgrenzen überschreitet. Die meisten Kolleg(inn)en aus unserer Disziplin würden ungefähr antworten, dass sie in der Tat vergleichen, nämlich Texte, Autoren, Gattungen, Inhalte, Stoffe, Motive, Topoi, Strukturen, Konstanten zwischen literarischen Kulturen verschiedener Sprache, außerdem auch literarische Texte mit ihren Adaptionen in anderen Künsten und Medien, Musik, Bildkunst, Film, Comic, außerdem gelegentlich Aussagen, wie sie im Sozialsystem der belles lettres getroffen werden, mit dem Wissen anderer Wissenschaften. Dabei kann man sogleich festhalten, dass der Begriff des Vergleichens gewachsen ist und heute gemeinhin expliziert und umgesetzt wird als ›Grenzen überschreiten‹, ›Relationen erproben‹. Denn eines ist ebenso klar wie banal: Wer die italienische mit der russischen Literatur vergleicht, wird zu dem Ergebnis gelangen, dass sie verschieden sind, und das gilt analog für jedes Vergleichsobjekt bzw. an jedem beliebigen tertium comparationis. Seit einigen Jahrzehnten wird deshalb das Diktum eines französischen Komparatisten wiederholt: »comparaison n'est pas raison« (Etiemble 1963), kolloquial also etwa: ›Der Vergleich kann es ja wohl nicht sein.‹ Tatsächlich aber halten Viele gerade deshalb am Vergleichen fest, weil ihnen die vorhersagbaren Differenzenerfahrungen lieb und zuweilen ideologisch teuer sind. Komparatistik macht eine gute Figur als multikulturelle Abteilung der Literaturwissenschaft, ja als UNESCO-Philologie, zumal dafür prominente Gewährsleute bereitstehen, die Frühromantiker bis hin zu Ranke mit dem Postulat einer allgemeinen kulturellen Toleranz, Goethe aber mit seiner Prägung ›Weltliteratur‹. All das ist unbestreitbar, ja, es scheint erst in den letzten Jahrzehnten so recht zur Geltung zu kommen: *Jetzt* beginnen wir die literarische Globalisierung zu spüren, jetzt scheint sich eine (größtenteils englischsprachige) world literature ihren Markt geschaffen zu haben, jetzt (seit Rushdie) auch ist erkennbar, dass Toleranz in der literarischen Praxis ein zu verteidigendes Gut ist. Jene der Biologie analoge, auf

universelle Baupläne abzielende Vergleichende Anatomie der Dichtkunst vom Alten Orient bis zu den Fidschi-Inseln zeitigte ein weitreichendes Toleranzpostulat, Produkte des ausgehenden 18. Jahrhunderts – die Säulenheiligen der Komparatistik sind Giambattista Vico und Johann Gottfried Herder. Eine Literaturwissenschaft, die zwar das Heterogene zusammenstellt, aber nicht mit der Absicht, Hegemonien zu begründen, einen westlichen Kanon durchzusetzen, sondern die das Vergleichen hauptsächlich als methodisch organisierten Dialog auffasst, ist damit per definitionem eine extrem humanistische, ja völkerverbindende Disziplin. Aber damit ist natürlich noch nicht viel erklärt, denn es war von Vergnügen die Rede, und ehrlicherwise muss man gestehen, dass Völkerverständigung zwar ein edles, zuweilen auch selbstgefälliges Ziel ist, aber möglicherweise nur zum Teil die Triebkräfte der Komparatisten erhellt.

„Was vergleichen Sie eigentlich?“ ist also beileibe nicht so schlicht; die Frage hat es vielmehr in sich. Wenn sie von einem Sprachkritiker kommt, meint sie oft, dass unser lateinischer Fachname zwar auf das Verfahren verweist, aber den Gegenstand Literatur unterschlägt. So erklären sich geringfügige Scharmützel, aufflackernd, wenn eine andere Disziplin, die Vergleichende Sprach- oder Religions- oder auch Rechtswissenschaft für sich den Terminus »Komparatistik« mit gleichem Recht reklamiert. Das ist nicht abzustreiten, nur faktisch-historisch zu limitieren, denn im deutschen Sprachraum hat sich »Komparatistik« als Synonym für »Vergleichende Literaturwissenschaft« durchgesetzt; man mache die Probe in Bibliothekskatalogen, Wörterbüchern oder im Internet. Hinterfragt jemand mit »Was vergleichen Sie?“ hingegen das Vergleichen, so wird die Angelegenheit subtil. Die simple Antwort wurde schon angedeutet: Äpfel mit Birnen. Auch dass der Vergleich von Texten, Gattungen, Epochen auf Verschiedenheit hinausläuft, ist eine Binsenweisheit. Wer also im engeren Sinne Literarisches vergliche, wäre bald fertig und hätte nur die apriorische Vermutung bestätigt, dass die Bücher und die Nationalliteraturen so verschieden sind wie die Menschen und Völker, die sie produzieren. Diese Feststellung ist nicht ganz geringzuschätzen, denn erstens ist diese Differenz von Fall zu Fall neu festzuhalten, und wer häufiger erlebt hat, dass das Treffen von Menschen verschiedener Kulturen immer wieder in den Austausch von abstrakt schon bekannten Differenzerfahrungen mündet (dass z. B., wo auch immer Österreicher und Deutsche als solche zusammen sind, über Topfen und Quark, Meerrettich und Kren, Stuhl und Sessel philosophiert wird, obschon dies ja keinerlei Erkenntnisgewinn mehr verspricht), der wird zu der korrekten und, wie mir scheint, schon sehr zentralen Vermutung gelangen, dass das Vergleichen, auch das ziellose und zweckfreie Vergleichen eine anthropologische Erfordernis ist, eine Konstante in den und zwischen den Kulturen, jenseits der ursprünglichen Idee einer Erklärung allgemein-menschlicher Leistungsmuster.

Man muss demnach unterscheiden zwischen einer disziplin-konzeptionellen Begründung (Warum ist die Vergleichende Literaturwissenschaft entstanden bzw. warum sollte es sie geben?) und einer Reihe analog wirkender, aber nicht identisch operierender wissenspoetologischer Begründungen (Warum gibt es komparatistische Bücher? Warum komparatistische Netzseiten? Warum gibt es Menschen, die Komparatisten sein wollen?). Ich glaube nämlich, dass die Wissenschaftstheorie vereinfacht, wenn sie von der Substanz einer Wissenschaft ausgeht, d. h. von ihrem Gegenstand, ihrer Methode, ihrer spezifischen Terminologie (die wir kaum haben). Ich erprobte kürzlich in einem Seminar eine Beschreibung des Faches nach Aktanten (von Studierenden bis zu Autorinnen und Autoren, die Komparatistik studiert haben), nach Institutionen (von

den Universitäten bis zu Fachgesellschaften), nach Selbstentwürfen und Methoden in Studienordnungen, Facheinführungen und auch Antrittsvorlesungen, nach Medien und Publikationen (Büchern und Zeitschriften, aber eben auch Bildern, Tabellen oder Ausstellungen), Textoberflächen und Topologien (also ihrem typischen Vokabular, ihrer Bildlichkeit, den Selbst- und den Außenurteilen). Daher weiß ich, dass man auch fragen müsste: ›Warum sind Sie Komparatist geworden?‹ Was die Ergänzung impliziert: ›... und nicht Germanist, Romanist usw., je nachdem, in welchem Land man sich befindet. Der kritische Rationalismus würde vielleicht nicht nur untersuchen, durch welchen sozialen Nutzen sich die Existenz des Faches begründet, sondern etwa auch, welchen ›Vorteil‹ das Komparatistsein bietet, warum es ›günstig‹ ist.

Und überhaupt: Wer ist Komparatist? Claude Pichois und André M. Rousseau begegneten 1967 der Frage dadurch, dass sie die typische Physiognomie und Physiologie entwarfen (Pichois u. Rousseau, 172–176), eine Persönlichkeit mit bestimmten Vorlieben, Talenten, Fähigkeiten. Vielleicht könnte man heute die Frage, was eigentlich einen literaturinteressierten Menschen speziell zum Komparatisten qualifiziert, zwar nicht exklusiv, aber erschöpfend beantworten mit: wörtlich grenzenlose Textneugier. Ich habe andernorts zu zeigen versucht, dass z. B. Johann Joachim Eschenburg und eine Generation später Ludwig Tieck typische Komparatisten vor der in meinen Augen temporären und scheinbaren Trennung von Belletristik und Literaturwissenschaft einerseits und der Ausdifferenzierung der modernen Einzelsprachphilologien andererseits waren (vgl. Hölder 1995, Hölder 2001). Tiecks literarhistorisches Denken entsprach jener Entwicklungsstufe der Philologie, bevor sie durch den Professionalisierungsschub, den er selbst maßgeblich initiiert hatte – hier wäre an seine Beziehung zu dem jüngeren Brüderpaar Grimm zu erinnern – in diverse Zweige zerfiel, deren komparativen er ohne Zweifel gewählt hätte. Dass er mehrere Lehrstühle ablehnte, zeigt aber auch, wie wenig er zum Gründervater einer akademischen Disziplin berufen war. Um so nachdrücklicher ist darauf hinzuweisen, dass Tieck bei zahllosen Zeitgenossen, die er meist gesprächsweise und oft in seiner berühmten Bibliothek begeisterte, nicht minder aber bei späteren Lesern, den Keim für komparatives Lesen gelegt hat. Er war zeitlebens, seinem intellektuellen Profil, seinem Buchbesitz und seiner Gestalt als Dichter nach, Komparatist. Denn Komparatisten haben einen Blick für Ähnlichkeiten. Hierin liegt ihr Eigentliches. Sie sehen bzw. entlarven schon Dagewesenes. Sie sind Spielverderber, aber eben auch Spieler. Denn wer Ähnlichkeiten entdeckt, die bislang nicht auffielen, der rekombiniert das ganze literarische Netz. In meinen Augen glaubt die Komparatistik zuerst daran, dass die Literatur aus präexistenten Optionen besteht, aus Realisierungen, aus Bausteinen, aus Entscheidungen.

2. Der Vergleich

Die Komparatistik tut sich zuweilen schwer damit, »ihren Wissenschaftscharakter [...] darzustellen« (Lamping 2007, 218), wenn sie sich auf die Legitimation via Vergleich einlässt. Dass unser Fach sich gerne auf Zonen natürlicher Multikulturalität verlegt, postkoloniale Räume etwa, oder auf Autoren mit genuiner Mehrsprachigkeit, verrät (womit nicht das Geringste gegen solche Forschung vorgebracht ist) zuweilen auch ein subtiles Ausweichen vor dem Problem des Vergleichenmüssens. Sowenig also dieses Basisverfahren in der Lage ist, unsere Wissenschaft nach innen und außen stabil abzugrenzen wenngleich es möglich ist, gerade den Vergleich und nicht die Literatur ins

Zentrum anderer Definitionsversuche zu rücken, so deutlich wird es inzwischen wieder zur Substanz gezählt. Französische Orthodoxie hatte die Komparatistik sogar streng auf Vergleichsvorgänge zwischen Literaturen verschiedener Sprachen eingrenzen wollen. Schon 1972 meinte hingegen Herbert Seidler in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: »der Name ist geblieben, der benannte Bereich hat sich erweitert« (Seidler 1973, 11). Erst seit einigen Jahren wird nun der Vergleich als wissenschaftliches Konzept wieder ernstgenommen. Peter Zima widmete 2000 einen Sammelband den diversen Vergleichenden Wissenschaften (Zima 2000), 2003 erschien ein Band zu »Vergleich und Transfer« (Kaelble u. Schriewer 2003), Dieter Lamping analysierte Vergleichende Textanalysen (Lamping 2007), 2009 fand in Köln die Tagung »Vergleich, Analogie, Klassifikation« statt, die sich der »Genealogie der vergleichenden Wissenschaften um 1800« widmete,² Rüdiger Görner sprach über den „Vergleich als geistige Form“ (Görner 2009), und Carsten Zelle differenzierte die verschiedenen Verfahren, die sich hinter dem Terminus »Vergleich« verbergen (Zelle 2004/05)³.

In Orwells *1984* gilt für jedes Parteimitglied im zukünftigen Totalitarismus: »He must be cut off from the past, just as he must be cut off from foreign countries« (Orwell 1977, 170). Warum? Um jeden Vergleich zu vereiteln, der Unzufriedenheit erzeugen könnte. Natürlich geht es bei Orwell um das Erkennen des Verlusts von Frieden, Wohlstand, Freiheit. Indes wird aus seiner Dystopie indirekt deutlich, dass Vergleichen eine Art Menschenrecht ist, und zwar exakt im Rahmen der auch uns bewegenden Kategorien: »the past« und »foreign countries«. Schleiermachers Hermeneutik gründete jede Verstehensmöglichkeit darauf, »daß jeder Mensch außer dem, daß er selbst ein eigentümlicher ist, eine Empfänglichkeit für alle andere[n] hat. Allein dies scheint nur darauf zu beruhen, daß jeder von jedem ein Minimum in sich trägt« (Schleiermacher 1977, 169f.). Hier steckt also eine anthropologische, ja humanistische Beruhigung durch Xenophilie. Es war der Kern der historistischen Emanzipation gewesen, den Vergleich mit früheren Epochen oder fremden Kulturen zu suchen, und nicht nur um des Sieges willen, ihn auszuhalten und in Respekt umzumünzen. Stellen wir also mit Zelle fest: Folge, aber auch Voraussetzung des interkulturellen Vergleichs ist eine wechselseitige Anerkennung der Vergleichspartner, eine Art »komparatistischer Ethik« (Zelle 2004/05, 29).

Doch wer vergleicht, wertet auch. Natürlich müssen wir an die reine Deskription glauben; alles andere wäre politisch inkorrekt. Wer sich nicht bedingungslos an dieses Verbot hält, sieht, dass die meiste Literatur mindestens unoriginell ist, für die Weiterentwicklung *der Kunst* überflüssig, wenn auch für die der Gesellschaft nützlich und übrigens individuell ganz unersetzlich. Und er wird feststellen, dass kleine und junge Literaturen im Weltmaßstab benachteiligt sind. Sie können der Crux nicht entkommen, gelegentlich das Rad neu zu erfinden, und bieten oft eher kulturelle Dokumente denn ästhetische Problemlösungen. Komparatistische Erudition bedeutet gerade auch: mehr sehen als die Autoren, eher merken, dass irgendwo eine offene Tür ingerannt wird. Denn ehrlicherweise muss man sagen: Obstinates Betonen und Privilegieren der Differenz kann nicht Kern unseres Faches sein. Zwar definieren wir Individuen, Völker, Nationen, Sprachkulturen, Epochen über ihre Besonderheit, zwar verblüffen uns als Ethnologen alle Formen von Alterität, zwar respektieren wir als Humanisten das Recht

2 Organisiert von Michael Eggers, Universität zu Köln, 9.-11.7.2009.

3 Dort wiederum wird auf Schmeling, Durišin u. a. verwiesen.

auf Jeweiligkeit. Aber im Sozialsystem ›Ästhetik‹ gibt es (anders als in der politischen, moralischen, religiösen Welt) keine echte Toleranz. Diese wäre frommer Schein, weil in den Museen nur solange nebeneinandergehängt wird wie Platz ist, und neue Museen gebaut werden, solange das Geld reicht. In Wirklichkeit drängen die hängenden Bilder jene, die es nicht in den Kanon schaffen, ins Depot. D. h., im Zentrum unseres Wirkens steht, ob wir wollen oder nicht, das Kanonisieren, wie kritisch-revidierend auch immer. Wir holen die Bilder aus den Depots hervor, wir ändern die Ausstellung, wir ändern die Hängung.

Kanon und ›Hängung‹ - das ist es, was analog zu einem Museum⁴ die Tätigkeit der Komparatistik aufschließt, denn keine andere Literaturwissenschaft ist so maßlos und deshalb keine faktisch und unausweichlich so kanonorientiert. Bleiben wir noch bei der Ausstellungsmetapher: Im Prinzip gibt es zwei einander ergänzende Wissensweisen, die der traditionellen Vergleichenden Literaturwissenschaft, die auf Bestätigung einer Vermutung hinarbeitet, und die der Kulturwissenschaft, die eher der Bricolage frönt, der Lust, zu sehen, was bei einer Konstellation herauskommt. Die Episteme eines solchen *new historicism* besteht sinngemäß darin, die Exponate aus ihrer scheinbar langweiligen Anordnung zu lösen, die Vitrinen neu zu bestücken, dem Betrachter nicht alles zu erklären, sondern Rätsel aufzugeben, ja, selbst Änigmatisches auszuprobieren. Das Material bleibt dasselbe. Man sieht auch, wie beide Epistemen zusammengebunden werden können, denn warum ein Versuchsmuster des Kulturwissenschaftlers mehr Sinn oder größeren Reiz erzeugt *als ein anderes*, wird niemand besser erklären können als der Komparatist.

3. Das Vergnügen

Wissenschaften, auch Geisteswissenschaften, werden gemeinhin kausalistisch, ja zweckrational begründet: Da Menschen erkranken, ist Medizin notwendig. Die Komparatistik hat es da schwerer. Am ehesten legitimiert sie sich über die Leitbilder Multikulturalität und Toleranz, aber auch über die typischen Skills wie Vielsprachigkeit, Medienkompetenz, Flexibilität. Sie entstand aus dem aufklärerischen Optimismus, internationale Beobachtungen auf dem Gebiet der Literatur zu Universalien zu steigern, außerdem kulturelle Transfers zu beschreiben und zu animieren. Man strebte mithin Elementares an, Wurzeln, Grundlagen, Gemeinsamkeiten. Soweit dies nun bewiesen ist, muss es nicht wiederholt werden. Doch gibt es uns weiter, und mehr von uns denn je. Offenbar könnte man mit Schopenhauer von einem Willen zum Vergleich sprechen, mit Foucault würde die Vergleichende Literaturwissenschaft ein strukturelles Dispositiv darstellen, ein mächtiges kulturelles Denk- und Handlungsmuster. Vergleichen und Deuten, könnte man sagen, Vergleichen und - was tun wir noch? Beschreiben, dokumentieren, prüfen, fundieren, ermitteln, folgern, interpretieren, beweisen, bewerten, schließlich: akzentuieren, im Sinne von ›textmarkern‹ und im Gegensatz zum Explizieren. Nichts davon tut nur die Komparatistik, aber sie tut es habituell vergleichend.

Worin also besteht das Vergnügen an der Praxis der Komparatistik, die ich hier um der Kürze willen als ›philologischen Vergleich‹ apostrophiere? Die Psychologie kämpft bis jetzt mit einer schlüssigen Konzeptualisierung von Lust und Unlust. Lust ist ein

4 Vgl. Buchtitel wie Scherr 1848.

zentraler Motivationsfaktor und wird gemeinhin als »Annäherungsverhalten« beschrieben, als Impuls, »vergangene Erfahrungen zu wiederholen« (Städtler 1998, 653).

Erzeugte also die *comparatio* Vergnügen, analog dem Duft von Lindenblüten, so würden zur Erklärung nur noch die Physiologie und der Kulturvergleich taugen. Etwas komplexer ist es schon. Um auf Schiller zurückzukommen: Er entstammte dem sensualistischen 18. Jahrhundert. Hätte ihm jemand jenes Nervengeflecht gezeigt, dessen Stimulation durch tragische Gegenstände zu Lustgewinn führt, so wäre er halb zufrieden gewesen, halb nur, weil die andere Hälfte seines Erkenntnisstrebens der moralischen Souveränität des Menschen galt. Schiller legitimiert die Künste, also auch die Literatur, gerade durch das Vergnügen: »Unbesorgt, daß ihre auf unser Vergnügen abzielende Bestimmung sie erniedrige, werden sie vielmehr auf den Vorzug stolz sein, dasjenige unmittelbar zu leisten, was alle übrigen Richtungen und Tätigkeiten des menschlichen Geistes nur mittelbar erfüllen.« (Schiller 1976, 358) Ich möchte hinzufügen, dass mindestens in den ästhetischen Wissenschaften dieser Umweg nicht nötig ist, weil es immer schwerer wird, einen substantiell haltbaren Unterschied zwischen Literatur und Literaturwissenschaft zu fundieren.⁵ Das ist ein Thema für sich, das man nicht in fünf Minuten erledigen kann. Es scheint nämlich, dass die einzig stabile und eben nicht essentielle Differenz die der Geldquelle bzw. der Institutionalität ist, und dass weder die Trennung nach Aktantengruppen des Literaturbetriebs noch die vermeintliche oder objektive Berufung zu diesem oder jenem Beruf auf eine substantialistische Begründung für ein Gegenüber von Poeten und Professoren, Romanciers und Kritikern zurückgeht. Davon ausgenommen ist allenfalls eine strikt analytische Literaturwissenschaft, die sich des »Dichtens über Dichtung« unbedingt und vollständig enthält. - Doch bleiben wir bei Schiller. Er meinte: »Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen« (ebd., 370), und konstruierte die gesamte Lust-Erfahrung, auch die an tragischen Gegenständen, über Zweckmäßigkeit, nicht zu verwechseln mit einem Zweck selbst wie dem »Moralisch Guten«. Das geht in dieser Totalität sicher sehr weit oder setzt einen, eben auch physiologischen, Begriff von Zweckmäßigkeit voraus, der immer irgendwie zu bestätigen ist. Auf uns übertragen, entspricht er einem Zitat, das mancher vielleicht vom *A-Team* kennt: »I love it when a plan comes together.« Mir geht es nicht um eine objektive Legitimation, auch nicht im Sinne Schillerscher Umwege, und nicht einmal nur oder zentral um die Begründung durch den Vergleich. Denn ich glaube, es ist falsch, sich auf eine zweckrationale Fachbegründung zu verlassen. Unser Fach existiert aus einem schlichteren Grund: Es macht Spaß, ja, es macht (auch wenn dies Konfliktstoff bieten könnte) vielen, die es betreiben, mehr Spaß als Einzelsprachphilologien, die das vermutlich umgekehrt empfinden, denn auch für die Episteme eines »abgeschlossenen Sammelgebiets«, das Retten von Dokumenten durch mühevollen Editorik, die hohe Professionalisierung der Kenntnis einer Nationalliteratur oder die totale Erforschung einer sogenannten kleinen Literatur gibt es gute, nur andere Lustfaktoren. Die Komparatistik macht also Spaß - und sie stirbt, wenn sie keinen Spaß mehr macht, wenn etwa das Mißvergnügen an Studienreglementierung einerseits oder Massenbetrieb andererseits den Lustgewinn am freien Austausch von Lektüre überschattet. Gäbe es mithin kein vernunftgemäßes Motiv für die Existenz unseres Faches, so gäbe es uns doch. Wenn

5 Außer natürlich über die autopoetische Faktizität der Ausdifferenzierung von Wissenschaften, d. h. über eine Hegelsche Rechtfertigung aus der puren Tatsache, oder aus einem apriorischen, ontologischen Postulat, nach dem für jedweden Diskurs ein Metadiskurs denkbar ist.

das aber so ist, dann muss es uns, mit allen Kautelen historischer Anthropologie, auch *avant la lettre* gegeben haben; und in der Tat finden sich komparative Verfahren in der Querelle des anciens et des modernes, Bewusstsein für die translinguale Verflechtung der Literaturen in der Epik und Lyrik des Mittelalters, offensive Multikulturalität schon im Hellenismus, Intertextualität schon zwischen Homer und Hesiod. Mir geht es nur darum zu beschreiben, was seit Jahrhunderten der Fall ist und was sich schon deshalb selbstorganisierend weiterbewegen wird. Luhmannsche Systemtheorie, wenn man will, kombiniert mit der noch zu gründenden anthropologischen Hedonistik des Typs ›Über den Grund des Vergnügens an Stadtplänen, an Tabellen, an Wiederholungen‹ oder an Listen, wie sie jüngst Umberto Eco betrieben hat (vgl. Eco 2009).

Ich versuche nun, ungefähr 20 Vergnügensgründe zu bündeln. Einerseits misstraue ich solch blanken Zahlen, die genau n Wurzeln eines philosophischen Satzes angeben, und Reihen von Elementen, die eben qua Nebenordnung alle gleichgewichtig scheinen, andererseits misstraue ich auch flinken Hierarchisierungen. Daher hier die Lustfaktoren ohne ernsthafte Gewichtung und in schlichter, nicht numerologisch beladener Aufzählung:

1. Jorge Luis Borges wagt in *Kafka und seine Vorläufer* (Borges 1992) die These, dass Texte – Harold Bloom hätte formuliert: starke Texte – sich ihre Vorläufer selbst erschaffen. Das bedeutet, dass literarische Ähnlichkeit im Auge des Betrachters liegt, aber auch durch exzellente Texte sichtbar gemacht wird. Dieses Vergleichs-Vergnügen wäre letztlich auf den ästhetischen Reiz des Kunstwerks selbst, seine Komplexität zurückzuführen (siehe unter 4). Derselbe Borges erinnert sich aber auch, wie er als junger Mann Stevenson und Salgari, Gutiérrez und *1001 Nacht* gelesen habe. Diese Bücher seien »formas de felicidad« gewesen, keine »objetos de juicio«. Und er fügt hinzu: »No se piensa siquiera en comparar; nos basta con el goce.« (Borges 2008, 21) Vergleichen meint hier das wertende Abwägen, jedoch im Gegensatz zur »felicidad«, zum »goce«, zum Vergnügen an der Lektüre. In der Tat: Wer seine Bücher wie gute Freunde liebt, wird zwischen ihnen nicht richten wollen. Ein erstes Motiv des Vergnügens am Vergleichen könnte also paradoxerweise darin bestehen, dass man es auch lassen kann.
2. Vergleichen setzt die Präsenz erinnerter Texte voraus. Eine ›protestantische‹ Ethik würde deshalb das Vergnügen des Komparatisten aus seiner Arbeit ableiten, retrospektives Vergnügen aus sinnvoll investierter Arbeit. Indes: Wieviel Mühe, wieviel quantitative Lektüre zu einem Ergebnis führt, ist für andere kein Grund. Schon deshalb nicht, weil wir – alle Philologen, aber die Vergleichenden besonders – mit einem alltäglichen Paradox zu tun haben: Unser Gedächtnis steht zum Kanon in einem Inversionsverhältnis, soll heißen: Die kanonischsten Texte sind in unserem professionellen Gedächtnis nicht selten am schlechtesten repräsentiert. Weil ihre Lektüre so lange zurückliegt. Das führt zu der in der Tat paradoxen Folge, dass, wer eine literarische Konstante analysiert und dazu ein Korpus anlegt, bei seiner Textsuche oft die scheinbar selbstverständlichsten übergeht, die *Ilias*, *Faust*, *Madame Bovary*. Gerade wir Weltliteraturwissenschaftler spüren den stetig an uns wischenden Schwamm des Vergessens. Insofern das Vergnügen an der Komparatistik auf Leistungsstolz, auf Lust am Gelesenhaben basiert, kann es nur ein ambivalentes sein. Lässt man die Lesearbeit als Selbstzweck gelten, so bietet sie ein uneingeschränktes Vergnügen.

3. Der Vergleich erzeugt etwas Neues, Drittes, und sei es nur ein ›Komparat‹.⁶ Das Vergnügen am Reproduzieren und Rekombinieren von Texten ist im Prinzip die Lust des Bauens und Hervorbringens, des Zeugens oder Gebärens, die Kreativlust schlechthin, doch diese teilen wir mit Vielen.
 4. Die Komparatistik ist, wie gezeigt, eine extrem kanonbezogene Disziplin. Wie jeder Philologe genießt der Komparatist daher gerne das Einssein mit der Perfektion, die fraternal Lust, zur Mannschaft eines Meisters zu gehören. Der Kunstgenuss jedes Kenners funktioniert so.
 5. Peter Brockmeier (vgl. Brockmeier 2003) hat in seinem Beitrag zu einer transdisziplinären Revue komparativer Wissenschaften für die Philologie die Wurzel des Vergleichs hauptsächlich in der Rhetorik lokalisiert, d. h. im Verhältnis von Autoren zu Vorbildern und Konkurrenten, aus denen sich naturgemäß jede Entwicklung von Wertmaßstäben herleitet. Den Franzosen machte das Vergleichen mit den Nachbarn Spaß, solange ihre Kultur überlegen war. Den Deutschen machte genau das genauso lange keinen Spaß. Vielen Menschen machte die Vergleichende Anatomie nach Darwin plötzlich keinen Spaß mehr, denn Vergleichen innerhalb der Verwandtschaft erzeugt Unbehagen. Vergleichen macht Spaß, wenn man der Bessere ist. Es macht sogar Spaß zu unterliegen, sofern eine Revanche möglich ist. Dann kommt eine nie endende Kette in Gang, der ewige Wettbewerb, wie wir etwas idealistisch die Kanonbildung konzipieren. Rüdiger Görner verweist auf Nietzsche, der vom »Zeitalter der Vergleichung« (Nietzsche 1988, 44) spricht, womit er eine Art postmodernen Zustand und zugleich das Unterliegen der meisten in diesem Wettbewerb prophezeit. Denn der agonale Vergleich ist national motiviert und unwissenschaftlich, aber mächtig und emotional attraktiv. Der Vergleichsvorgang selbst vergnügt im Sinne eines vom Spieltrieb angestifteten sportlichen Wettstreits, nämlich, wenn der Vergleichende selbst involviert ist, etwa die eigene Nationalliteratur. Der Vergleich als Ergebnis eines Wettstreits erzeugt Vergnügen ad infinitum, ähnlich wie Fußball-Ligen, in denen der Meister von Saison zu Saison ausgetragen wird. Insofern ist zu prognostizieren, dass eine Hegemonie der angelsächsischen Literatur in der Welt auf Dauer so viel Vergnügen bereiten wird wie den meisten Deutschen die Dauer-Meisterschaft von Bayern München. Kurz resümiert: Aus der Rhetorik folgt, dass Vergleichen auch die Lust am Wettstreiten verheißt.
 6. Die Vergleichende Literaturwissenschaft hat es, wie jede Philologie, zu tun mit Problemen. Sie tendiert zur Komplexitätsreduktion, wenn nicht gar zur Herstellung eines Zustandes der völligen Widerspruchsfreiheit. Mit dieser Entparadoxierung verbindet sich eine elementare Lust am Glätten des Unkontrollierbaren. Dekonstruktion ist kein Argument gegen diese Lust, sondern nur ein Modell dafür, den Reizzustand der Paradoxie im Sinne erhabener Widersprüchlichkeit auszukosten. Außerdem beruht Lust nicht nur im Glätten des Rauhen (des »Gekerbtens«, wie Deleuze und Guattari sagen würden; des Grotesk-Verschlungenen, wie Bachtin gezeigt hätte), sondern auch in der Fortsetzung des Spiels, im Wiederumpflügen des Geglätteten.
 7. Wenn eine philologische Hypothese (etwa die zur Abhängigkeit eines Texts b von einem Text a) sich als triftig erweist, erzeugt dies Lust, die des Rechthabens. Der
-
6. Dass man die zwei Basiselemente eines Vergleichsvorgangs als ›comparatum‹ und ›comparandum‹ bezeichnet, ist nicht wirklich glücklich. Zum einen, weil die Termini eine Statusdifferenz zwischen den beiden Elementen suggeriert, die zwar in der Praxis vorhanden ist (man kennt gemeinhin zuerst einen Text, dann den andern) und auch von der Sprache (das eine, das ande-

- Vergleich, wie ihn die Komparatistik anbietet, beschert häufige und exotische Lustgewinne dieser Art.
8. Der Detektiv ist stolz darauf, wenn nur er Indizien identifizieren konnte. Lust am Besserwissen also, an Überlegenheit gegenüber den Einzelsprachspezialisten, auch gegenüber den Autoren selbst, vergleichbar dem Blick des Theaterzuschauers bei dramatischer Ironie. Vergleichen an sich bereitet Vergnügen an sich. Weil man es kann. Denn Können, was nicht alle können, wenn man es kann, stimuliert auf lustvolle Weise das Ich-Gefühl.
 9. Wenn wissenschaftliche Erkenntnis vergnügt, dann auch das Produkt des Vergleichens. Die Dialektik des Vergleichens konturiert »das Besondere, das Komparatum und Komparandum voneinander unterscheidet, und das Allgemeine, das beide verbindet.« (Zelle 2004/05, 24, vgl. auch 28 u. 29) Wenn auch keine Garantie für die Erkenntnis der Individualität des Besonderen gewonnen wird, so liegt der Gewinn des Vergleichs mindestens darin, dass man sich über das tertium comparationis klar wird. Vergnügen an der Erkenntnis einer höheren Klassifikationsebene (ebd., 23), in letzter Konsequenz von Universalien: Vergleichen und erkennen.
 10. In der Einflussforschung besteht das Vergnügen in der vorrangigen Kompetenz, Spuren zu lesen. Das Herausfinden in der Literatur ist auch kriminalistische Wissens-Lust, der atavistische Triumph des Jägers bei der Beute.
 11. Stärker als andere Philologen ist der Komparatist infiziert vom Wahn des Sammelns und dessen Lustverheißung, die nach Justin Stagl basiert auf »Phasen sich aufbauender Erregung und spannungslösender Befriedigung«. (Stagl 1998, 42, vgl. auch Muensterberger 1995)
 12. Die banale Konsequenz des Gesammelthabens ist das Besitzen, das in eine permanente intellektuelle Routine mündet, insofern etwa das Katalogisieren von Texten einen Kontrolltrieb befriedigt und zugleich den - freilich vergeblichen - Versuch perpetuiert, die Gesamtheit der Texte, die ein Komparatist besitzt (als Eigentum oder im diffusen Sinn von Gelesenhaben) präsent und als Archiv verfügbar zu halten.
 13. Die Episteme des Sammlers aber ist die Taxonomie, genauer »Zurschaustellung und Ordnung« (Stagl 1998, 43). Der klassische Komparatist würde sein Textkorpus, seine Anthologie, anordnen wie in einem Naturhistorischen Museum, in vielen kleinen Fächern, in Schaukästen: Vergleichen und ausstellen.
 14. Zu diesem Wissensziel gehört auch die Voraussage von missing links: Die Kulturgeschichte wird als Kontinuum vorgestellt, als Intertext, in dem Themen und Muster von Ort zu Ort verschoben werden. Im Idealfall kann man diesen Prozess rekonstruieren, die Existenz von Texten, das Behandeltsein von Themen in bestimmten Literaturen vorhersagen, mehr noch: an der Erzeugung von Neuem teilhaben (siehe unter 3): Kombinieren im doppelten Wortsinn.
 15. Ein weiteres anthropologisches Argument, das jedoch die Einzelsprachphilologien nicht anführen, lautet: Menschen werden laut Gestalttheorie fasziniert durch Ähn-

re) bekräftigt zu werden scheint, aber mit dem Prozess des Vergleichs nicht notwendig zu tun hat (man kann genauso gut zwei Objekte vergleichen, die man beide gleichzeitig zum ersten Mal sieht). Logischer wäre also etwa ›comparandum 1‹ vs. ›comparandum 2‹, zumal auch die Vergleichsrichtung keine endgültige ist; jede Hermeneutik geht den Weg auch wieder zurück von 2 zu 1. Zum andern ist die Terminologie nicht hilfreich, weil dadurch für das Ergebnis der comparatio das logische Partizip Passiv ›comparatum‹ nicht zur Verfügung steht.

lichkeiten. Jede Art von Ähnlichkeit aber (hier ist die hermeneutische Frage, wo diese liegt, im Objekt oder im Auge des Betrachters, unerheblich) provoziert den Vergleich als Spiel-Arbeit mit Reizen und Mustern. Dieter Lamping verweist auf Diltheys »Denkmittel«, als da auch sind: Unterscheiden, Ähnlichfinden, Gleichförmigkeiten erkennen (Lamping 2007, 221; vgl. auch Görner 2009, 285). Gehen wir davon aus, dass Ähnlichkeiten und deren Wiedererkennen Beruhigung erzeugen, vom Kleinkind an, so hätten wir hier eher ein Muster für das Vergnügen am Immergleichen, etwa an Trivalliteratur, wo die Losung gilt: Variatio non delectat. Die Lust der Monotonie, die Wonnen der Gewöhnlichkeit.

16. Umberto Eco hat in seinem *Pendolo di Foucault*, wenngleich ironisch, die dämonische Verführungsmacht der Analogie illustriert, bis zum Absurden. Goethe aber sagt: »die Analogie hat den Vorteil, dass sie nicht abschließt und eigentlich nichts Letztes will« (Goethe 1988, 368; vgl. auch Görner 2009, 281). Jedwede Ähnlichkeit verleitet zum endlos-hermeneutischen Hin und her zwischen zwei Seiten oder Mikro- und Makrokosmos. Analogie bietet Offenheit und damit neben den kausalistischen Schlussverfahren der Rationalität die Chance auf ein zweckfreies Spiel: Vergleichen und Spielen.
17. Auch unsere raffinierte Kult-Kultur funktioniert durch das Erwartbare. Die Komparatistik aber interessiert sich für das Erkennen von Ähnlichkeiten, wo sie nicht offensichtlich sind, oder nicht sofort verständlich. Mit dieser Form von Vergleichbarkeit ist ein ganz anderer Reiz verknüpft: das Erkennen von Entsprechungen auf den dritten Blick, das mit der Angst-Lust aus Vexierbildern verwandt ist.
18. Einen moralischen Grund des Vergnügens nannte ich schon: die sehr Schillersche Lust, »eines Freundes Freund zu sein«, soll heißen: die Lust des guten Menschen, sich bei der Völkerverständigung zu fühlen, die fast pietistische Lust am Gutsein.
19. »Belesenheit« schließlich ist ein zweiter moralischer Grund des Vergnügens, weil man für sie gelobt wird, aber auch, weil man in ihr einen staunenden Vorgesmack der Unendlichkeit genießt (jeder sein eigener Nationalbibliothekar), weil sie in den Büchermassen die Effekte des Erhabenen spüren lässt. Weil man an seiner Endlichkeit im Meer der Weltliteratur scheitert. Ich glaube, dass dem Goetheschen Begriff diese Dimension erst noch erschlossen werden muss: Weltliteratur ist auch das zu große Universum, dem sich der kleine Leser mit seinen wenigen Tausend Lebensbüchern trotzig entgegenwirft. Hier, in der Lust-Unlust-Mixtur angesichts der Überkomplexität der Weltliteratur, schließt sich der Kreis zu Schillers Konzept moralischer Erhabenheit: Vergleichen und Heroismus.
20. Komparatistik ist die einzige unbeschränkte Variante der Philologie. Nur Komparatisten dürfen – von Berufs wegen – alles lesen. Damit tragen sie an der größten Last und der größten Freiheit. In der schieren Aufzählung von Autoren und Texten, in ihren bloßen nie abzuarbeitenden Leselisten speichert die Vergleichende Literaturwissenschaft und nur sie, mit Borges zu sprechen, eine »Andeutung der Ewigkeit«.7 Das Vergnügen liegt im Genuss potentieller Totalität, und diese ist nur eine Suggestion der individuellen Unendlichkeit. Alle wollen ewig leben; die Komparatisten in ihrer einzig totalen Bibliothek sonnen sich momentweise am Abglanz der Unsterblichkeit. Nichts weniger als das.

7 »Es verosímil que en la insinuación de lo eterno [...] esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran.« (Borges 1989, 365)

Vergleichsverzicht, Arbeit, Hervorbringen, Dazugehören, Agonalität, Glätten, Rechthaben, Besserwissen, Erkennen, Jagen, Sammeln, Besitzen, Ordnen, Kombinieren, Monotonie, Analogie, Vexierbildlichkeit, Völkerfreundschaft, Belesenheit, Unsterblichkeit – wer diese 20 heuristischen Motive rekapituliert, wird gewisse Wiederholungen bemerken, dass Belesenheit das moralisch aufgewertete Produkt von Lesearbeit ist oder die Verwandtschaft mit einem Autor-Individuum sich mit dem Gefühl, einer anderen Kultur verbunden zu sein, parallelisieren lässt. Weiter führt sicher eine Anordnung, wie sie für die verschiedensten anthropologischen Selbstaufklärungen analog denkbar ist, nämlich danach, was das Ich als narzisstisches Selbstbild aufbaut, was als Wahrnehmungsschema befriedigt, wie sich das Subjekt als besitzendes und wie es sich im Verhältnis zum Anderen definiert und schließlich, wie es sich absichert. Leistung, Hervorbringen und Gutsein, Rechthaben, Besserwissen und Erkennen, aber auch Agonalität, Angst-Lust und Heroismus liefern Komponenten zu einem positiven Selbstbild als starkes, überlegenes, moralisch wertvolles Individuum. Kognitive Schemata wie Einförmigkeit und Analogie und die damit verbundenen Aktivitäten des Glättens und Ordners wirken ebenfalls in Richtung einer Beruhigung des Ich, wie es im physischen oder immateriellen Verständnis das Jagen, Sammeln und Besitzen von Dokumenten leistet. Die Selbstpositionierung gegenüber dem Anderen bietet dafür eine Absicherung.

Interessanterweise hat sich aber gerade die Komparatistik in den letzten Jahren im Horizont von comparative arts und interart studies erneut der Diskussion ästhetischer Universalien verschrieben, dem Erhabenen etwa, dem Komischen, oder auch dem Erzählen, supramedial verstanden, oder dem Performieren, natürlich auch dies ohne Exklusivität. Die Literatur wird sich nur noch ironisch an Gattungsregeln halten. Was technisch geht, wird gemacht, ob als Hypertextliteratur, in Buchform, die zunehmend visuell gestaltet wird, ob als *graphic novel* oder – neuester Trend – Hybrid zwischen Klassiker und Trash. Man wird, glaube ich, Gattungskonzepte umdefinieren müssen und sich dabei eher nach den biopoetischen Wirkungsmustern von Texten richten. Und da der Buchmarkt internationalisiert ist, wird man immer weniger nationale Literaturfelder vergleichen können. Sie vergleichen sich gewissermaßen selbst und egalisieren einander; es wird mehr mehrsprachige Autoren geben, also komparatistische Primärliteratur. Bei einer zweckrationalen Begründung hätte unsere vergnügliche Wissenschaft dann – wie andere auch – einen schweren Stand. Daher erschien es mir gut, die lustbasierten Motive unseres wissenschaftlichen Handelns ohne schlechtes Gewissen bewusstzumachen. Denn in einer völlig globalisierten Welt gäbe es keine Komparatistik alten Begründungstyps mehr, wenn auch eine völlig komparatistische Literaturwissenschaft. Dabei haben wir gerade erst angefangen.

Bibliographie

- Borges, Jorge Luis: Kafka und seine Vorläufer. In: Ders.: Inquisitionen. Essays 1941-1952. Übers. v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs. Frankfurt a.M. 1992, 118-121.
- Borges, Jorge Luis: Historia de la eternidad. In: Ders.: Obras completas 1923-1949. Barcelona 1989, 346-423.
- Borges, Jorge Luis: Prólogos de La Biblioteca de Babel. Presentación de Antonio Fernández Ferrer. 2a reimpresión Madrid 2008.

- Brockmeier, Peter: Der Vergleich in der Literaturwissenschaft. In: Kaelble u. Schriewer 2003, 351-366.
- Eco, Umberto: Die unendliche Liste. A. d. Ital. v. Barbara Kleiner. München 2009.
- Etiemble, René: Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée. Paris 1963.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen Nr. 26. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12. München 1988, 368.
- Görner, Rüdiger: Der Vergleich als geistige Form. Versuch einer Methodenreflexion. In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 1 (2009), 277-290.
- Hölter, Achim: Die Unvergleichlichen. Zur Lage und Zukunft der Komparatistik in Deutschland. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. 5. 2002.
- Hölter, Achim: Johann Joachim Eschenburg: Germanist und Komparatist vor dem Scheideweg. In: Hendrik Birus (Hg.): *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993*. Stuttgart, Weimar 1995, 571-592
- Hölter, Achim: Ludwig Tieck als Komparatist. In: Ders.: *Frühe Romantik - frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*. Frankfurt a. M. 2001, 231-238.
- Hölter, Achim: Volltextsuche. In: *Komparatistik 2004/2005*, 131-137.
- Hölter, Achim: Wo steht die Komparatistik? Wo sitzt die Komparatistik? In: *Akademische Feier anlässlich des 65. Geburtstages von Manfred Schmeling* 24. Oktober 2008. Saarbrücken 2011, 13-16.
- Kaelble, Hartmut u. Jürgen Schriewer (Hg.): *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2003.
- Lamping, Dieter: Vergleichende Textanalysen. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 2007, 216-224.
- Muensterberger, Werner: *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*. Berlin 1995.
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*, 23. Aphorismus. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hg. v. Colli, Giorgio u. Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1988. Bd. 2, 44.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four. A Novel*. Harmondsworth 1977.
- Pichois, Claude u. André M. Rousseau: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Eine Einführung in die Geschichte, die Methoden und Probleme der Komparatistik*. Dt. v. Peter André Bloch. Düsseldorf 1971, 172-176.
- Scherr, Johannes: *Bildersaal der Weltliteratur*. Zürich 1848.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. 5., durchges. Aufl. Bd. 5. München 1976.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Hermeneutik und Kritik*. M. e. Anh. sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hg. u. eingel. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977.
- Seidler, Herbert: *Was ist vergleichende Literaturwissenschaft?* Wien 1973.
- Städtler, Thomas: *Lexikon der Psychologie. Wörterbuch, Handbuch, Studienbuch*. Stuttgart 1998.
- Stagl, Justin: *Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns*. In: Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler - Bibliophile - Exzentriker*. Tübingen 1998, 37-54.
- Zelle, Carsten: *Komparatistik und ›comparatio‹ - der Vergleich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Skizze einer Bestandsaufnahme*. In: *Komparatistik 2004/2005*, 13-33.
- Zima, Peter V. (Hg.): *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*. Tübingen 2000.

JAN URBICH

Reflexivität

Überlegungen zu einer Ontologie der Literatur

Wenn Peter Sloterdijk (1988) in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen mit dem Titel *Zur Welt kommen - zur Sprache kommen* »die veristische Bewegung ins Unverhohlene selbst eine ontologische Bedingung der Kunst« nennt (23), so ist damit mehr gesagt als nur wieder die ominöse »Offenheit« der Kunst beschworen. Vielmehr wird für Sloterdijk Literatur zum hervorragenden Medium, dem »deutschen Drang« zur Erforschung »absoluter Anfänge« nachzugehen (ebd., 48)¹ - d.h. die Fragen der Ontologie zu verhandeln. Mehr noch: Literatur wird selbst zur Ontologie, indem sie das Auseinanderfallen von »Sprachanfang« und »Seinsanfang« zu überwinden und damit zu den absoluten Gründen ihres Darstellungsobjektes vorzudringen sucht.

Das besagt nichts anderes, als daß für Menschen, als endliche sprechende Wesen, der Seinsanfang und der Sprachanfang unter keinen Umständen zusammenfallen. Denn fängt die Sprache an, so ist das Sein schon da; will man mit dem Sein beginnen, versinkt man im schwarzen Loch der Sprachlosigkeit. (Ebd., 38)

Sloterdijk stellt durch diese Überlegungen die Frage, wie die Literatur sich denn zu den Fragen der Ontologie verhält, und vermeidet zugleich die umgekehrte Fragerichtung, wie sich die Fragen der Ontologie zur Literatur verhalten. Denn dass Literatur im Speziellen und Kunst im Allgemeinen noch viel weniger als andere kulturelle Gegenstände einer wesensbezogenen Definition offen stehen, ist dem modernen Denken zur beinahe moralischen Selbstverständlichkeit geworden.

Die folgenden Ausführungen verstehen sich deshalb als erste Erkundungen im Bereich einer Frage, die weitaus weniger »unzeitgemäß« ist, als sie auf den ersten Blick anmutet. Sie schlagen den Bogen zurück zum *grundlegendsten* und *universalsten* Theorieprogramm, welches das abendländische Denken lange zu bieten hatte: zur Ontologie. Im Lichte der perennierenden Problemhorizonte des ontologischen Denkens soll im Folgenden die Frage nach einer ontologischen Bestimmung der schönen Literatur erneut aufgeworfen werden - und trotz der Probleme dieser Frage anhand einer möglichen Antwort nachgewiesen werden, warum dieses Theorieprogramm auch literaturtheoretisch nicht einfach aufgegeben werden sollte. Die ontologische Frage (»Was ist das Seiende als Seiendes?«) zu stellen, erscheint bekanntlich spätestens seit gut 200 Jahren, also seit dem Anbruch einer zeitlich weit verstandenen ästhetischen und philosophischen Moderne, als Ausweis philosophischer Naivität und eines verhärteten Dogmatismus letzter Gründe und Wahrheiten.² Die philosophische Moderne ersetzt - schematisch und simplifizierend gesprochen - das Denken basaler Wesensidentitäten durch das genealogische Projekt der Destruktion fundamentaler Letztbegründungen: In diesem Sinn wird ihr Nietzsche zur intellektuellen Galionsfigur (vgl. Foucault 1993, 69-91). In ihr geben sich alle letzten Gründe in ihrem »Zeitkern« (Adorno/Hork-

1 Sloterdijk (1988, 48) geht davon aus, dass »Anfangs- und Ursprungsfragen deutsche Krankheiten sind«.

2 Vgl. im Überblick z. B. Welsch 1996, 408.

heimer 1998, IX) zu erkennen oder reduzieren sich analytisch auf ihre ganz und gar relativen sprachlichen Funktionsweisen. Luhmanns biologistisch inspirierte, totale Destruktion ontologischer Formen (vgl. Gripp-Hagelstange 1997, 15–33) erscheint da als konsequenter Endpunkt einer Umstellung des Zuschnitts fundamental-theoretischer Reflexion. Demgegenüber soll dargelegt werden, was an ontologischen Fragen in literaturtheoretischer Perspektive noch immer sinnvoll sein kann, betrachtet man sie nicht einfach als Symptom eines literaturtheoretischen Fundamentalismus bzw. argumentiert man nicht vorschnell für ihre Unbeantwortbarkeit, um im analytischen Gestus die Frage selbst als unsinnig zu verwerfen (Wittgenstein 1999a, 84).³

Dafür muss man sich zuerst an die klassische ontologische Merkmalslogik erinnern, durch die das Wesen einer Sache und mithin ihr substantielles ›Da-sein‹ und ›Sein‹ gesichert ist. Die klassische Ontologie unterscheidet, grob gesprochen, zwei Arten von Eigenschaften einer Sache: Die *substantiellen Eigenschaften* als diejenigen Eigenschaften, die eine Sache *wesentlich* ausmachen und die deshalb nicht ›weggedacht‹ werden können, ohne das Sein der Sache selbst aufzuheben, sind die Eigenschaften, die einer Sache ›an sich‹ zukommen und als solche stets identisch und unveränderlich sind. Demgegenüber sind die *akzidentellen Eigenschaften* zufällig und veränderlich, weshalb sie an dem Wesen der Sache nichts ändern. Substantielle Eigenschaften existieren nur als ›an sich Sein‹, d.h. einzig in Bezug auf sich seiend, während akzidentelle Eigenschaften nur in Bezug auf anderes Sein existieren: nämlich in Bezug auf das, an dem sie angelegt sind. Das Wesen einer Sache ist also durch äußere Relationen unbeeinflussbar und unveränderlich: Substanzen hat die abendländische Philosophie immer schon monadisch gedacht. Wesentlichkeit besteht unvermittelt in unmittelbarer Einheit mit ihrer Sache und schließt Selbstidentität, Selbstbezug und dingliche wie substantielle Realität zusammen: »an und für und in sich selbst ewig überall dasselbe seiend«, wie Platon (1991, 151 [211b]) im Symposium sagt. Wahres Wissen wiederum kann platonisch nur auf diese Seinsebene selbstidentischer Wesentlichkeit bezogen sein: Parmenides (1991, 27 [B8]) hatte die akzidentellen Bestimmungen der Dinge und Sachverhalte sogar als »Nichtseiendes« apostrophiert, das »weder sagbar noch erkennbar« sei, weil es sich als Veränderliches der identischen Bestimmtheit des Begriffs entziehe.

Kunst und Literatur der modernen Lebenswelt aber – wiederum sehr scharf kontrastiv gesprochen – stellen sich in zwei Perspektiven einer derartigen Ontologie entgegen; man könnte sagen, dass die Ästhetik und Praxis der modernen Kunst ein Vorreiter in der Bekämpfung des ontologischen Denkens geworden ist. Friedrich Schlegel (1958, 6) hat die erste dieser beiden Perspektive für die Literatur in die denkbar kürzeste Definition gedrängt; sie lautet: »der vollständigste Begriff [der Literatur ist] die Geschichte der Literatur selbst«. Demnach fällt für den Gegenstand der Literatur die ontologische Grenzlinie von ›Sein‹ und ›Zeit‹, die ›wesentliche‹ und ›akzidentelle‹ Bestimmungen trennt, zusammen. Die radikale Geschichtlichkeit der Literatur reicht folglich bis in ihre basalsten Bestimmungen hinein. Deshalb meldet jede Definition von Literatur, wie es Eckhard Lobsien formuliert hat, »immer nur zurück [...], daß sie etwas Entscheidendes nicht abgedeckt hat« (Lobsien 2010, 216): nämlich die unergreifbare Vielfalt

3 Zum größeren Zusammenhang der Ontologie als literaturwissenschaftliche und kunstphilosophische Frageart vgl. Urbich 2011b, Kap. 3 und Urbich 2011a, Kap. 2.1. Die hier vorgetragenen Überlegungen stellen skizzenhaft die Resultate der begriffsgeschichtlichen und begriffsgeschichtlichen Argumentationen dar, welche in den beiden genannten Schriften genauer entwickelt werden.

historischer Möglichkeiten, mit der der Begriff der Literatur identisch sein soll, und die auf der Austauschbarkeit und Veränderlichkeit jedes einzelnen Merkmals beruht. Um gegenüber einem solchen Befund radikaler Veränderlichkeit prinzipiell aller Bestimmungen von Literatur auch weiterhin von *einem* ›Gegenstand‹ Literatur zu sprechen, der sich verändert und folglich als das Gleichbleibende im Veränderlichen verändert wird, zieht man häufig das wittgensteinsche Konzept der »Familienähnlichkeit« heran (vgl. Wittgenstein 1999b, 277 f.).⁴ Dessen definitiver Vorteil liegt ja gerade darin, Elemente einer Reihe auch dann miteinander zu einem gemeinsamen Feld verbinden zu können, wenn diese kein einziges gemeinsames Merkmal miteinander teilen, sondern transitiv über partiell variierte Mittelglieder zusammenhängen. ›Literatur‹ wäre demnach eine Art ›Leerformel‹, die zwar stets in hochgradig ähnlichen sozialen Kontexten ›gebraucht‹ wird, jedoch prinzipiell völlig divergente Vorstellungen, Zwecksetzungen und Funktionsweisen aufzunehmen in der Lage ist.

Möglich wird diese Perspektive radikaler Geschichtlichkeit des Literarischen durch eine logisch vorgelagerte epistemologische Perspektive: Kunst ist als individueller Gegenstand erst da, wenn dieser Gegenstand *als* Kunst verstanden worden ist. Dieses Konstitutions-Verstehen aber soll kultur- und zeitabhängig die Merkmale und Funktionen des Kunstobjekts gänzlich bestimmen, und zwar abhängig von den produktions- und rezeptionsästhetischen Diskursen *über* Kunst, die sich in diesem Verstehen instantiieren.⁵ Werke der Kunst und Literatur entspringen demnach aus kulturell bestimmten und deshalb kulturell variablen interpretativen Bezugnahmen auf sie. Damit werden sie im Gegensatz zu dem Ursprungsindex wesenhafter Substanzen, wie sie die abendländische Metaphysik begriffen hat, als sekundäre bzw. akzidentelle Urteilsvollzüge sichtbar. Stein Haugom Olsen, einer der produktivsten gegenwärtigen Literaturtheoretiker des angelsächsischen Raumes, fasst dieses Faktum am Beispiel der ›semantischen Dichte‹ folgendermaßen:

Um die Eigenschaft bspw. der ›semantischen Dichte‹ in einem Text, der eine ästhetische Bedeutung hat, festzustellen, muß man bereits entschieden haben, daß der Text als literarisches Werk aufzufassen ist. Nur dann können solche Eigenschaften als künstlerisch bedeutsam betrachtet werden. Die Entscheidung, ob ein Text ein literarisches Werk ist oder nicht, ist folglich gegenüber der Identifikation semantischer Dichte logisch vorrangig. (Olsen 2006, 80)⁶

Stanley Fish (2000, 274) hatte vorausgehend diese Einsicht zu einer ganzen konstruktivistischen ›Institutionentheorie‹ der Kunst ausgeweitet, wenn er pointiert zusammenfasst, dass »all aesthetic objects are made not found, and they are made by the interpretative strategies we set in motion«. Arthur C. Danto (1999) schließlich entwickelte wiederum zuvor das philosophische Fundament dieses Ansatzes und befreite ihn schon zu Beginn von einigen naheliegenden Einseitigkeiten. Die Zerstörung des Werkbegriffs im 20. Jahrhundert durch die Avantgardekunst und die Wende zur »ästhetischen Erfahrung«⁷ sind in diesem Licht nur Ausbuchstabierungen einer ontolo-

4 Bspw. bei Weitz 1979, Genette 1992, Olsen 2006, Gabriel 2010 oder Matuschek 2010 findet sich der Bezug auf die »Familienähnlichkeit« als Definitionsstrategie des Literaturbegriffs. Vgl. zu den Strategien der Begriffsdefinition der Literatur Urbich 2010.

5 Deshalb ist Kunst, wie Reinold Schmücker (2005, 174) festgestellt hat, ein »Beurteilungsbegriff«.

6 Vgl. auch Olsens umfangreichere Arbeiten zum Thema, bes. Olsen/Lamarque 2002.

7 Paradigmatisch für diese ›Wende‹ ist der mittlerweile ›klassisch‹ gewordene Aufsatz von Rüdiger

gischen Einsicht, in der Kunst und Literatur endlich zu sich selbst kommen sollen: Kunst bzw. Literatur seien keine Substanz-, sondern Funktionsbegriffe. Damit wird die »Unterscheidung des Ununterscheidbaren«, wie sie Danto (1999, 178–208) am Beispiel der Bildenden Kunst gesucht hat – warum von zwei phänomenal gleichen Objekten eines ein Kunstwerk (wie das *Pissarro Duchamps*) und eines kein Kunstwerk ist –, funktional gelöst: Kunst ist das, was durch institutionelle interpretative Akte *als* Kunst angesehen wird.

Doch genau an dieser Stelle greift ein Unterschied, der einen Unterschied macht; literarische Texte funktionieren grundsätzlich – und ontologisch – anders als »ready-mades«. Bereits in seiner Identifikationsbewegung ist der literarische Text ein »hermeneutisches Objekt«, das heißt ein sich substantiell nur in Beziehung auf Akte des Verstehens herstellender Gegenstand. Es gibt für ihn also kein von (verschiedengradigen) Akten des Verstehens unabhängiges phänomenales Erscheinen. Die gegenwärtige Präsenzästhetik, wie sie bspw. am offensivsten von Hans Ulrich Gumbrecht (2004, 2010) vertreten wird,⁸ greift in Bezug auf den literarischen Text ins Leere. Nur wer versteht, dass ästhetische Eigenschaften allein solche als immer schon gedeutete sind, d.h. auf institutionellen Normgefügen beruhen, kann den komplexen Charakter ihres ontologischen Status⁹ erkennen (vgl. Szondi 1978, 279). Diese gegenstandskonstitutiven Deutungen sind freilich zu unterscheiden: in hermeneutische im engeren Sinn und institutionelle wie Gattungs-, Darstellungs- oder Formkonventionen, die in den meisten Fällen derart tief in die Unbewusstheit automatischer Konventionalität abgesunken sind, dass sie als aktive Konstitutionsakte nicht mehr wahrgenommen, sondern vielmehr als Quasi-Wahrnehmungsakte erlebt werden. Das Einsetzen der Seinsweise jedes Werkes (seine »Stiftung«) durch subjektiv vollzogene Identifikationsprozeduren bedeutet jedoch nicht, den Kunstcharakter literarischer Werke als bloß sozial gesteuerten Projektionsmechanismus zu verstehen. Eine solch fehlgeleitete Institutionentheorie der Literatur reduziert den literarischen Text auf eine leere Kinoleinwand für mehr oder weniger zufällige soziale Konventionen, die eben als »ästhetisch« gelten und deshalb überall wieder gefunden werden können, wo man nur nach ihnen sucht. In einer solchen Argumentation liegen zwei miteinander verschränkte Fehler, ein genetischer und ein geltungstheoretischer. Genetisch stellt sich nämlich die Frage, woher diese bestimmten Interpretationskonventionen, die ein literarisches Werk »herstellen«, kommen sollen – wenn nicht aus einer verstehenden Erfahrung, die wiederum als Produkt eines am ästhetischen Gegenstand erzeugten Aneignungsgeschehens zu verstehen ist. Diese Aneignung muss folglich die Konventionen, welche sie zugleich jedem ästhetischen Wahrnehmungsakt voraussetzt, letztlich als wie auch immer vermittelte Objekteigenschaften an literarischen Texten entdeckt und erfahren haben. Damit ist der einsträngige geradlinige Konstruktionsprozess der Institutionentheorie aufgebrochen: Der literarische Kommunikationsprozess muss mindestens in Rück- und Gegenwirkungsschleifen zwischen Konstruktion und Rezeption, Subjekt und Objekt begriffen werden. Christian Kohlroß (2007, 182 f.) hat es auf den Punkt gebracht: »Es muss auch etwas an den Objekten selbst geben, das diesen Bezug zur Kunst herstellt, das sie uns als einen Fall von Kunst klassifizieren lässt.«

ger Bubner (1989).

8 Kritisch v. a. zu Gumbrechts Versuch, Dasein und Verstehen gegeneinander auszuspielen, Seel 2007 und Urbich 2011a.

Aber diese Einsicht reicht noch weiter: Unabhängig von diesen Konstruktionskonventionen gibt es gerade im konstruktivistischen Ansatz selbst, Kunst bzw. Literatur als Funktionsbegriff zu denken, ein im Folgenden näher zu erläuterndes ontologisches Fundament, das sich jeder bloß eindimensionalen ›Gemachtheit‹ und jeder historischen Relativität entzieht. Wenn sich dieses Fundament jedoch nicht als Merkmal denken lässt, das neben allen anderen historisch veränderlichen Merkmalen stets dasselbe bleibt, dann muss dieses Fundament in der spezifischen Form des Interpretationsaktes selbst liegen. Er muss sich als Akt denken lassen, der sein subjektives Konstruieren des literarischen Objektes notwendig auf ein objektiv unabhängiges ›Da-Sein‹ des Werkes hin überschreitet und so im Prozess seines Vollzuges als *bloßer* Konstruktionsakt aufgehoben wird. Nur wo sich dieser Akt der Konstruktion derart gegen sich selbst wendet, terminiert er in einem literarischen Objekt. Literatur im engeren Sinn ist nur das sprachliche Objekt, welches den ihm heteronomen Konstruktionsakt in den vollendeten Widerspruch treibt, weil es aus ihm als das Andere dessen hervorgeht, auf das der Konstruktionsakt zielt.

Wie aber ist diese interne Umwendung des Konstruktionsaktes, der die Logik der Konstruktion selbst auf den Kopf stellt, zu denken? Wie lässt sich ein solcher Konstruktionsvollzug denken, ohne ihn gänzlich durch sich selbst aufzuheben? Wie setzt sich, um mit Hegel zu sprechen, das literarische Objekt im Prozess seiner Vermittlung, d. h. Konstruktion aus literarischen Konventionen, seine eigene seinshafte Unmittelbarkeit voraus (vgl. Hegel 1999, 15 f.)? Der Schlüssel liegt in einem Ausspruch Adornos, der das *fundamentum inconcussum* der neueren Literaturtheorie abgibt: »Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.« (Adorno 1996, 184) Denn das große Manko einer konstruktivistischen Institutionentheorie der Literatur besteht gerade darin, die seinsartige, beinahe dinghafte hermeneutische Widerständigkeit literarischer Objekte, die schon Ingarden (1972, 385–390) ontologisch durch die Doppelung von intentionaler wie seinsautonomer Bestimmung gefasst hat, nicht erklären zu können. Wie soll ein Objekt, das gänzlich in den individuellen wie intersubjektiven Mustern seiner Konstruktion ›ohne Rest‹ aufgeht, diesen zugleich im ›Verstehen‹ entgegen können?

Damit steht die Frage nach dem Theoriemodell, welches erlaubt, einen solchen internen Widerspruch vernünftig zu denken, d. h. aus ihm heraus die epistemischen Leistungen wie ontologischen Bedingungen des literarischen Objektes zu erklären. Hegels Logik der Reflexion, wie sie in den Eingangskapiteln der *Wesenslogik* entworfen wird, kann dabei hilfreich sein.⁹ Denn ›Reflexion‹ heißt dort eine objektive Beziehung von Bestimmungen, die den Bezug aufeinander nicht mehr als bloß äußerliches Verhältnis des Bezuges auf Anderes, sondern dieses Beziehen auf Anderes als Selbstverhältnis realisiert (vgl. Hegel 1999, 12 f.). ›Reflektierte Bestimmungen‹ beziehen sich auf andere Bestimmungen als auf sich selbst, d. h. auf das Andere ihrer selbst. Erst durch diese formale Struktur ist die Möglichkeit von Reflexion im subjektiven Sinn, nämlich als bewusster Selbstbezug eines Subjekts auf sich oder auf Inhalte, gegeben: Hegel denkt die Reflexionsform von Subjektivität in Übereinstimmung mit objektiven Tiefenstrukturen wirklicher Seinsverhältnisse.

⁹ Außer Acht gelassen werden hier die verschiedenen Arten der Dialektik, wie sie in der *Wissenschaft der Logik* in der Seins-, Wesens- und Begriffslogik existieren und die jeweils verschiedene Versionen des Übergangs wie auch des ›Anderen seiner selbst‹ entfalten. Vgl. Schäfer 2001.

Reflexiv in diesem Sinne verfährt die Konstitutionsbewegung des literarischen Objektes: Denn sie hat das ›Andere ihrer selbst‹ als nicht hergestellte und quasi-dingliche Qualität ihres Konstruktionsobjekts *an sich selbst*. Wenn auch das literarische Werk als intentionales Objekt aus einer kulturell induzierten und gesteuerten Bewusstseinsleistung der identifizierenden Konstitution hervorgeht, so erhält es doch Dasein erst durch eine gegenläufige Bewegung der Nicht-Intentionalität, die sich dem konstituierenden Verstehen als Verstehenswiderstand entgegensetzt. Das literarische Werk ist die Bewegung zweier Konversen – einer konstituierenden, *subjektgenetischen* und einer formsemantischen, *objektgenetischen* –, die reflektiert aufeinander Bezug nehmen und *im* Werk als Einheit beider zugleich im Gegensatz auseinandergehalten werden. Das subjektiv, d. h. durch ein Subjekt in einem Aneignungsverstehen konstruierte Werk erscheint im formensprachlichen Verstehen als unabhängig von der Identifikation seiend. Dem initialen Ursprung der Identifikation folgt ein verschobener der Gegenständlichkeit, welcher emergenter Neueinsatz des Werkes in seiner unverrechenbaren Eigenlogik ist und sich rückwirkend in seine konstruktive Initialisierung einschreibt: als der »Rest«, den Adorno meinte.

Zusammengefasst heißt das: Für zugleich rein intentionale und ideale Gegenständlichkeiten wie literarische Kunstwerke, die in extremen psychologistischen Auffassungen nichts als die Vorstellungsbilder ihrer zeichenhaften Substrate zu sein scheinen,¹⁰ gilt bei aller Seinsheteronomie gerade in dieser ein Rest von quasi-seinsautonomer Widerständigkeit, der konstitutiv für ihren Seinsstatus ist. Dieser zeigt sich als Widerstand des Werkes gegen sein vollständiges und fixiertes Verstehen: Damit ermöglicht das literarische Werk ein anderes Verstehen als Anderes am Verstehen. Das literarische Kunstwerk ist ein Produkt intentionaler Verstehensprozeduren: von basalen des Wortes und des Satzes bis zu komplexen der regulativen ›Gesamtbedeutung‹ in ihrer sprach- wie kultursemantischen Kontextualität. Doch es setzt sich im Prozess seines intentionalen Entworfenwerdens selbst ein seinsautonomes Fundament voraus. Es überschreitet konstitutiv seine eigene ontologische Grundlage intentionaler Produziertheit auf sein Anderes einer seinsautonomen hermeneutischen Widerständigkeit hin. Diese Widerständigkeit bleibt scheinbar irreduzibel (und deshalb seinsautonom) auf den verstehenden Zugriff gerade der Bewusstseinsleistungen, die das Werk *in toto* hervorgebracht haben. Deshalb verlangt diese Widerständigkeit als Anderes von der konstitutiven Identifikationsbewegung unterschieden zu werden. Die Irritation *des* Verstehens am Kunstwerk ist eine Irritation *am* Verstehen, weil hier ein Verstehen an sich selbst gebrochen wird: weil es in dem Objekt, das es selbst durch ein Verstehen ›hervorgebracht‹ hat, Strukturen vorfindet, welche verstanden nur als solche sind, die einen konstitutiven Rest Unverstandeneheit produzieren. Damit entsteht dem literarischen Kunstwerk emergent ein opakes Seinsfundament quasi-substantieller Dinglichkeit, die umso mächtiger ist, als sie nicht das Andere zur Sprache und zum Begriff, sondern das Andere an der Sprache und am Begriff ist: wie der Sprung, der bei Kierkegaard (1994, 91) den Graben erst aufreißt, wenn er ihn zu überspringen sucht.

Literarische Kunstwerke sind Textformationen, deren dargestellte Gegenständlichkeiten aus einem spezifischen und in sich abgestuften Verstehenszugriff erst entstehen, jedoch innerhalb dieser Identifikationsbewegung aufgrund des Potentials ihrer ›inneren Form‹ ein dieser verstehenden Identifikation sowohl Vorgängiges wie Widerständiges

10 So exemplarisch in Hegels Theorie der Poesie; vgl. Hegel 2003, 271.

voraussetzen, d. h. Gegenständlichkeiten erzeugen. Für literarische Werke emergiert ihre zugriffsresistente Substanz aus der Bewegung ihrer Konstruktion, welche als kulturell und historisch bedingt gerade auf die Abschaffung jeder Substantialität zielt. So werden die Wahrnehmungs- und Eröffnungsleistungen des literarischen Werkes, die über alle autor-, epochen- oder diskursspezifischen Bestimmungen hinausragen, als Seinsfundamente literarischer Objekte beschreibbar. Zugleich erscheint die ontologische Frage als etwas nicht bloß Anachronistisches, welches der konstitutiven Historizität und kulturellen Relativität literarischer Merkmale äußerlich bliebe. Vielmehr werden beide Perspektiven im Gegenstand ›Literatur‹ als dynamisch verbundene begreifbar: Literarische Objekte machen nicht nur, wie Sloterdijk gezeigt hat, ontologische Fragen ganz wesentlich zu ihrem Thema, sondern müssen selbst als Modelle einer dynamischen Ontologie ihrer selbst begriffen werden. Als solche verbinden sie im Raum ihres Begriffs Relativität und Stabilität, Entwicklung und Zustand, Seinsheteronomie und Seinsautonomie auf produktive, höchst moderne Weise miteinander und öffnen das Denken letzter Gründe und stabiler Substanzen auf deren moderne Kritik hin, ohne es gänzlich preiszugeben. Die formensprachlich regulierte Vieldeutigkeit literarischer Darstellung ragt in dieser Hinsicht weit in den Begriff von Literatur hinein und bildet das Kristallisationsmoment, durch welches literarische Werke aus den historischen Bedingungen herausragen,¹¹ deren scheinbar völlige Funktionalisierung sie abgeben. ›Dingliche‹ Autonomie und damit eine ontisch irreduzible Gegenwärtigkeit gewinnen literarische Darstellungen einzig in der ›Dichte‹¹² ihrer formensprachlichen Textur, an der sich die Verstehensbemühungen wie an einem ›Anderen‹ verkehren, d. h. sich als ›andere‹ ihrer selbst erfahren. Zugleich – und darin hat die reflexive Literaturtheorie der Moderne ihr Recht¹³ – ist dieses ontische Fürsichsein des literarischen Kunstwerkes nur als reflexiver Rückstoß der Bezugnahmen auf das Werk und des Werkes auf sich zu denken: Sein ›Dasein‹ ist nicht von der kulturellen Grundstruktur des Selbstverhältnisses zu trennen, in welches die Sprach- und Denkmuster durch das Werk und seine Widerständigkeit treten. Für das literarische Kunstwerk sind damit »Denken und Sein«, wie es schon bei Parmenides (1991, 17 [B3]) heißt, durchaus »dasselbe«¹⁴.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1996.
 Adorno, Theodor W. u. Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1998.
 Bubner, Rüdiger: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. In: Ders.: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1989, 9-52.

11 So auch Adorno 1996, 272 f. u. Szondi 1978, 275 f.

12 Zur »syntaktischen und semantischen Dichte« als »Symptom« des Ästhetischen vgl. Goodman 1997, 209-244.

13 Paradigmatisch ist hierfür Jakobson 1993, 110 f.

14 Wie Objektivität emergent aus der anthropischen Subjektivität der Moderne hervorgehen kann und sich damit zugleich von ihr freimacht, ist im Rahmen der neueren Philosophie in unterschiedlichen Kontexten bspw. auch von Lambert Wiesing (2009) oder von John McDowell (2001) durchdacht worden. Literatur gewinnt durch diese Hinsicht auch ihren Platz im Zusammenhang der Weisen, wie sich Wirklichkeit von uns freimacht und doch zugleich reflexiv ergreifbar bleibt, zurück.

- Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1999.
- Fish, Stanley: How to Recognize a Poem When You See One. In: David H. Richter (Hg.): *Falling into Theory. Conflicting Views on Reading Literature*. Boston, New York 2000, 268–278.
- Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a. M. 1993, 69–90.
- Gabriel, Gottfried: Der Erkenntniswert der Literatur. In: Löck/Urbich 2010, 247–263.
- Genette, Gerard: *Fiktion und Diktion*. München 1992.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt a.M. 1997.
- Gripp-Hagelstange, Helga: Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung. 2. Aufl. München 1997.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M. 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik. Die Lehre vom Wesen* (1813). Hg. v. Hans-Jürgen Gawoll. 2. Aufl. Hamburg 1999 (= *Wissenschaft der Logik, Erster Band: Die objektive Logik, Zweites Buch*).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* [1823]. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 2003.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1993, 83–122.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. 3. Aufl. Tübingen 1972.
- Kierkegaard, Sören: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Erster Teil*. Gütersloh 1994.
- Lobsien, Eckard: *Literaturtheorie nach Iser*. In: Löck/Urbich 2010, 207–223.
- Löck, Alexander u. Jan Urbich (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin 2010.
- Matuschek, Stefan: *Literatur und Lebenswelt. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und nicht-wissenschaftlichem Literaturverständnis*. In: Löck/Urbich 2010, 289–309.
- McDowell, John: *Geist und Welt*. Frankfurt a.M. 2001.
- Olsen, Stein Haugom: *Wie man ein literarisches Werk definiert*. In: Jörn Gottschalk u. Tilmann Köppe (Hg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*. Paderborn 2006, 72–91.
- Olsen, Stein Haugom u. Peter Lamarque: *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford 2002.
- Parmenides: *Die Fragmente. Griechisch/Deutsch*. Hg. v. Ernst Heitsch. München 1991, 27 [B8].
- Platon: *Symposion*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Karlheinz Hülsler. Bd. IV. Frankfurt a.M. 1991.
- Schäfer, Rainer: *Die Dialektik und ihre besonderen Formen in Hegels Logik. Entwicklungsgeschichtliche und systematische Untersuchungen*. Hamburg 2001.
- Schlegel, Friedrich: *Geschichte der europäischen Literatur*. In: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 11: *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Mit Einl. u. Komm. hg. v. Ernst Behler. München u. a. 1958, 1–185.
- Kohlroß, Christian: *Literaturtheorie und Pragmatismus oder Die Frage nach den Gründen des philologischen Wissens*. Tübingen 2007.
- Schmücker, Reinold: *Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Entitäten*. In: Ders. (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*. Paderborn 2005, 149–180.

- Seel, Martin: Ästhetik und Hermeneutik. Gegen eine voreilige Verabschiedung. In: Ders.: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M. 2007, 27–39.
- Sloterdijk, Peter: Zur Welt kommen – zur Sprache kommen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1988.
- Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: Ders.: Schriften 1. Hg. v. Wolfgang Ietkau. Frankfurt a.M. 1978, 263–286.
- Urbich, Jan: Der Begriff der Literatur, das epistemische Feld des Literarischen und die Sprachlichkeit der Literatur. Einleitende historische Bemerkungen zu drei zentralen Problemfeldern der Literaturtheorie. In: Löck/Urbich 2010, 9–63.
- Urbich, Jan: ›Darstellung‹ bei Walter Benjamin. Die ›Erkenntniskritische Vorrede‹ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne. Berlin 2011. [Urbich 2011a]
- Urbich, Jan: Literarische Ästhetik. Eine Einführung. Köln, Weimar 2011. [Urbich 2011b]
- Weitz, Morris: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik. In: Wolfhart Henckmann (Hg.): Ästhetik. Darmstadt 1979, 193–209.
- Wiesing, Lambert: Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie. Frankfurt a.M. 2009.
- Welsch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt a.M. 1996.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. In: Ders.: Werkausgabe. Bd. 1. 12. Aufl. Frankfurt a.M. 1999, 7–87. [Wittgenstein 1999a]
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: Werkausgabe. Bd. 1. 12. Aufl. Frankfurt a.M. 1999, 225–619. [Wittgenstein 1999b]

WEERTJE WILLMS

Die literarische Absurde

Versuch einer Definition anhand von Analysen und Vergleichen
ausgewählter Texte von Christian Morgenstern, Daniil Charms und
Samuel Beckett

1. Einleitung

Ein Blick in die Forschung zur absurden Literatur zeigt uns folgende Begriffsbestimmungen: Der Begriff »Absurde« wird mit der Philosophie des Existentialismus und den Schriften Albert Camus' in Verbindung gebracht; die Bezeichnung »absurde Literatur« meint in der Regel das sogenannte »Theater des Absurden«, welches eine Reihe experimenteller Theaterstücke umfasst, die in den 1950er Jahren in Frankreich von den Autoren Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov und anderen geschrieben wurden. Diese Definition geht vor allem auf die erste grundlegende Darstellung der literarischen Absurde zurück, nämlich Martin Esslins *The Theatre of the Absurd* (1961) (dt. *Das Theater des Absurden*, 1964), welches bereits im Titel die Konzentration auf Theaterstücke ankündigt. Die Begriffsbestimmung Esslins wurde in der darauf folgenden Forschung tradiert. Auch in Lexikonbeiträgen oder Anthologien zur Absurde wird – zumindest in Westeuropa – die literarische Absurde in der Regel auf das absurde Theater eingeschränkt.¹

In dieser Begriffsbestimmung liegen zwei grundlegende Probleme: Zum einen werden hier Texte unter einem Begriff zusammengefasst, deren größte Gemeinsamkeiten darin bestehen, dass sie in einem begrenzten Zeitraum und in demselben Land entstanden sind und dass sie experimentelle Verfahren gebrauchen. So gibt es beispielsweise wenig substantielle Gemeinsamkeiten zwischen den Theaterstücken des wichtigsten Philosophen des Absurden, Albert Camus (wie z. B. *Le malentendu* / *Das Mißverständnis*), den Theaterstücken *Rhinocéros* / *Die Nashörner* von Eugène Ionesco und *En attendant Godot* / *Warten auf Godot* von Samuel Beckett. Camus' Theaterstücke und Ionescos *Die Nashörner* sind parabelhafte Texte, die in logisch und grammatisch korrekter Sprache auf ein bestimmtes Anliegen abzielen, während Beckett in dem erwähnten Theaterstück wie auch in seinen anderen Texten keinen konkreten Missstand anprangert, sondern Sinngebung in ganz umfassender Weise verweigert.²

1 Z. B. Poppe (1993), Daus (1977), *Absurdes Theater: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti* (ohne Autorangabe, 1969). Das *Metzler Literatur Lexikon* weist nur den Eintrag »absurdes Theater« und nicht so etwas wie »absurde Literatur« auf und benennt als die wichtigsten Autoren des »absurden Theaters« Ionesco, Adamov, Beckett und Tardieu. Donat (2006, 260–261) hat diese Beobachtung auch in englischen, französischen und russischen Lexika gemacht. In Russland wurde diese Definition also teilweise übernommen, andere Forscher auf dem Gebiet der Slavistik dagegen subsumieren unter »absurder Literatur« die Werke der Künstlergruppe OBĚRIU, welche in den 1930er Jahren im damaligen Leningrad wirkte.

2 In Ionescos *Rhinocéros* / *Die Nashörner* verwandeln sich alle Menschen einer Stadt nach und nach in Nashörner, zunächst unfreiwillig, später freiwillig, um dazuzugehören, denn die Nashörner haben die Macht in der Stadt an sich gerissen. Hierin kann man eine Parabel

Das zweite Problem der älteren Begriffsbestimmung zur Absurde liegt darin, dass es Texte anderer Autoren gibt, die mit einigen der sogenannten absurden Theaterstücke viel mehr gemeinsam haben als diese untereinander. Beispielsweise gibt es sehr viele Überschneidungen zwischen den Werken Becketts, der Kurzprosa und dem Theaterstück *Elizaveta Bam* des Russen Daniil Charms und dem Theaterspiel *Zahradní slavnost / Das Gartenfest* des tschechischen Autors Václav Havel. Alle genannten Texte verwenden ähnliche Textverfahren und transportieren ein ähnliches Menschenbild, während dies bei den sogenannten absurden Theaterstücken, wie das Beispiel oben zeigt, nicht unbedingt der Fall ist.

Die problematische Einschränkung der literarischen Absurde auf das absurde Theater in Westeuropa wird nun in der neueren Forschung zunehmend aufgegeben, und die literarische Absurde wird auf Texte unterschiedlicher Zeiträume, Nationen und Gattungen ausgeweitet. Doch auch hierbei stellen sich Probleme ein: Häufig liegt dieser Ausdehnung des Begriffs keine klare definitorische Bestimmung zugrunde, und es werden Texte zusammengebracht, die allenfalls absurde Tendenzen aufweisen, ansonsten jedoch sehr heterogen sind.³ Die Gefahr scheint darin zu liegen, »absurd« mit »experimentell« oder »unverständlich« gleichzusetzen, ohne genauer zu sagen, worin das Experimentelle oder Unverständliche genau besteht und in welchem Umfang es vorliegt. Dies lässt sich beispielsweise gut nachvollziehen, wenn man die Texte von Beckett und Bernhard durch genauere Analyse miteinander vergleicht (s. Fußnote 3) oder diejenigen Becketts, Charms' und der russischen Futuristen (wie Velimir Chlebnikov

auf die Uniformierung des Menschen, die Entindividualisierung und die Barbarei des ideologischen Massenwahns erkennen. In Camus' *Le malentendu / Das Missverständnis* treten eine Mutter und eine Tochter auf, die in ihrer Pension Gäste ausrauben und anschließend ermorden. Eines Tages kehrt der Sohn bzw. Bruder nach vielen Jahren der Abwesenheit nach Hause zurück, wird von Mutter und Schwester jedoch nicht erkannt und ebenfalls ermordet. Nach der Aufklärung des Missverständnisses reflektieren und diskutieren die Figuren die Ereignisse. Als die Tochter, Martha, Gott zu Hilfe anruft, erscheint der alte Knecht, der die beiden Frauen stets bei ihren Taten unterstützt hatte, und verweigert ihr die Hilfe und das Erbarmen. Es wird immer wieder angedeutet, dass der Zustand der Individuen den Zustand der Welt repräsentiere, welche eine Welt ohne Gott und Liebe sei. Camus lässt seine Figuren den Zustand der Welt diskutieren, und in seinem Text scheint auch eine Rettungsmöglichkeit auf, nämlich in der Liebe. Wie im Folgenden genauer erläutert wird, stehen beide Verfahren – die Diskussion eines Problems und das Anbieten einer ›Lösung‹ – dem eigentlich absurden Textschaffen diametral entgegen.

- 3 Z. B. Schlinkert (2006) fokussiert Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard u. a., Lennartz (1998) Lord Byron, T. S. Eliot u. a., und Görner (1996) untersucht Texte unter anderem von Georg Büchner, Lewis Carroll, Edward Lear, Alfred Jarry, Albert Camus, Samuel Beckett, Thomas Bernhard und Ilse Aichinger. In diesen Untersuchungen wird das Phänomen der literarischen Absurde über die Gattungen, Sprachen und Epochen ausgedehnt, doch das zugrundeliegende Textkorpus ist sehr heterogen. Wie ich in meinen Textanalysen zeigen möchte, gibt es einige grundlegende Merkmale absurder Texte, denen beispielsweise die Werke Büchners und Bernhards entgegenstehen: Diese beiden Autoren haben klar definierte Angriffspunkte (Büchner das soziale System seiner Zeit, Bernhard die österreichische Gesellschaft nach 1945), so dass die Sprachspiele eines Thomas Bernhard, die ansonsten durchaus mit denen Becketts oder Charms' zu vergleichen sind, stets auf der Existenz einer ›Gegenwelt‹ beruhen. Beckett dagegen, wie oben bereits angesprochen, verweigert Sinn in einer grundlegenden Weise – hinter seinem Sprachspiel gibt es keine ›funktionierende Welt‹, er greift nicht bestimmte Systeme an, sondern hebt menschliche Sinnsysteme in ihrer Gesamtheit aus.

oder Aleksej Kručonych⁴): Alle genannten Autoren verweigern dem Rezipienten eine leicht erschließbare, ›sinnvolle‹ Lesart, experimentieren mit dem Material Sprache, lösen dieses auf und bedienen sich dabei z. T. ähnlicher formaler Verfahren (wie z. B. der Bildung von sprachlichen Serien). Dennoch finden sich nur punktuelle Gemeinsamkeiten zwischen Charms und Beckett auf der einen und den futuristischen Dichtern auf der anderen Seite, dagegen sehr viele ähnliche Stilmittel und Themen in den Texten Charms' und Becketts, was vor allem daran liegt, dass die Futuristen ihre Sprachspiele weitgehend auf der Laut- und Buchstabenebene, Charms und Beckett dagegen auf der Ebene des Textes situieren.⁵

Einen ersten systematischen Versuch, die literarische Absurde als »epochen-, genre- und sprachübergreifende[] literarische[] Ausdrucksform« zu bestimmen und dabei einen Katalog definitorischer Merkmale aufzustellen, unternimmt Sebastian Donat (2006, 261). Er geht von derselben Beobachtung aus, wie ich sie oben dargelegt habe (dass es keine befriedigende Begriffsbestimmung der absurden Literatur gebe und stattdessen die Absurde meist mit dem sogenannten Theater des Absurden und dem Existentialismus gleichgesetzt werde), und er versucht daher, »diese historisch und nationalliterarisch begrenzte Begriffsverwendung um eine systematische Perspektive zu ergänzen« (ebd.). Der von ihm entwickelte Merkmalskatalog umfasst ein notwendiges Merkmal, nämlich die »konsequente Verweigerung von Sinn« (ebd., 267), und daneben

4 Gedichte von Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručonych finden sich im Originaltext mit deutscher Übersetzung in den beiden Anthologien *Tango mit Kühen* (Scherstjanoi 1998) und *Dampfbetriebene Liebesanstalt* (Nitzberg 1999).

5 Generell gilt, dass man die absurden Texte nicht mit denen anderer Avantgardeströmungen auf eine Stufe stellen darf, obwohl sie sich, wie erwähnt, z. T. ähnlicher Textverfahren bedienen. Ich sehe das einigende Moment absurder, futuristischer, surrealistischer und dadaistischer Texte aus Deutschland, Frankreich und Russland darin, dass zum einen die bis dahin gültigen Formen und Konventionen in allen literarischen Gattungen durchbrochen werden und zum anderen die Sprache aufgelöst und mit ihrem Material gespielt wird. Ergebnis dieses Experimentierens mit Sprache, Formen, Gattungen und Konventionen sind eine Rezeptionsschwernis und häufig eine Provokation des Rezipienten. Die Avantgardeströmungen Surrealismus, Futurismus, Dadaismus sowie einzelne Autoren oder Texte wie das bekannte Theaterstück *Ubu roi / König Ubu* von Alfred Jarry waren wichtige Vorläufer für die Absurde – zu Recht wird die Künstlergruppe OBÉRIU, der auch Daniil Charms angehörte, als »die letzte Avantgarde« (Jaccard 1991) oder die »dritte Avantgarde« (Hansen-Löve 1993) bezeichnet. Den Unterschied zwischen diesen Strömungen und der Absurde sehe ich in folgenden Punkten: Die Avantgardeströmungen lösen die Sprache in ihre Bestandteile auf und spielen mit ihrem Rohmaterial. Dabei steht das Moment des Experimentierens im Vordergrund, welches die Möglichkeiten der Sprache erprobt. Die Absurden fügen die Sprache wieder zu korrekten Wörtern und Sätzen zusammen, lösen aber die Logik des Textes als eines Ganzen auf. Dabei verliert die Sprache zu meist das spielerisch-experimentelle Moment und erscheint stattdessen (vor allem im Theaterstück) zerfallen und unzulänglich für die Kommunikation. Die absurden Texte erhalten somit (trotz der ihnen häufig ebenfalls inhärenten Komik) eine Dimension des Existentiellen und Bedrohlichen, welches die anderen Avantgardeströmungen so nicht aufweisen (hier bietet sich zum Beispiel ein Vergleich zwischen Apollinaires surrealistischem Stück *Les mamelles de Tirésias / Die Brüste des Tiresias* und Charms' absurdem Stück *Elizaveta Bam* an). Wie bereits in Fußnote 3 erläutert, richten sich die Texte der anderen Avantgardeströmungen in der Regel auch folgerichtig gegen konkrete Angriffspunkte, wie die »bürgerliche Literatur« und ihre Konventionen und ihr Publikum. Die Absurden dagegen wenden sich nicht gegen eine konkrete Angriffsfläche oder Ideologie, sondern sie hebeln Sinnsysteme als Ganze aus, ohne eine andere, »eigentliche« Welt dahinter zu zeigen oder Lösungen und Antworten jedweder Art anzubieten.

eine Reihe spezifischer Textverfahren (Serialität, logische Inkohärenz, Infragestellung der Relevanz, Unterminierung der generischen Zugehörigkeit), welche fakultativ sind und in unterschiedlicher Kombination auftreten können.

Wie bereits deutlich wurde, bezeichne auch ich mit dem Begriff »Absurde« oder »absurde Literatur« nicht das sogenannte absurde Theater, sondern lege einen Begriff zugrunde, der unabhängig von einem bestimmten Jahrzehnt, bestimmten Nationen und literarischen Gattungen verwendet werden kann und den ich im Folgenden genauer umreißen möchte. Dabei schlage ich eine andere Definition vor als Donat, der zwischen dem obligatorischen Merkmal Sinnverweigerung und den genannten fakultativen Merkmalen (Serialität, logische Inkohärenz usw.) trennt. Die »Verweigerung von Sinn« ist indes nach meiner Auffassung kein separates Merkmal, sondern sie ist das Produkt der verschiedenen Textverfahren, die in den absurden Texten gebraucht werden. Außerdem lässt Donat einige wichtige semantische und pragmatische Merkmale unerwähnt und negiert darüber hinaus das Vorhandensein einer existentiellen Grundhaltung in den absurden Texten – beides ist jedoch, wie ich zeigen möchte, entscheidend für die Erfassung der absurden Textwelt.

Für die Definition absurder Literatur schlage ich drei Merkmalskategorien vor:

1. *Bestimmte Verfahren der Textkonstitution* auf den Ebenen von Syntax, Pragmatik und Semantik wie z.B. Besonderheiten der Erzählinstanz, des Redegegenstands, der Ereignishaftigkeit, formale Verfahren, Erzählstrukturen und Metakomentierungen, welche weitgehend auch von Donat (2006) und bereits von Hansen-Löve (1993; 1994) benannt wurden. Ich möchte sie unter dem Oberbegriff *Verweigerung von Textualität* zusammenfassen. Diese Elemente sind notwendig für die Erfassung absurder Literatur, indes nicht hinreichend.
2. Zu der absurden Textwelt gehört darüber hinaus ein bestimmtes *Menschenbild*, welches aus der Darstellung der Figuren (ihrer Identität, ihrer Körperlichkeit, ihrer Bewegungsformen und ihres Bezugs zur Umwelt), des Lebensraumes und der Einstellung zu Gewalt und Tod resultiert.
3. Ganz entscheidend ist nun, dass der verweigerte und aufgelöste Text sowie das absurde Menschenbild in den Texten *nicht diskutiert, sondern lediglich präsentiert* wird und die Texte somit keinen Gegenentwurf und *keine Gegenwelt zu der absurden Welt* beinhalten. Hierin drückt sich eine *existentielle Grundhaltung* aus, die das Resultat der Merkmale auf den Ebenen von Pragmatik, Syntax und Semantik ist.

Einzelne der unter Punkt 1 und 2 genannten Elemente finden sich in den Werken vieler Autoren in unterschiedlichen literarischen Epochen, doch eine Häufung der Verfahren lässt sich nur bei einigen wenigen Autoren bzw. Texten ausmachen. Außerdem besitzt ein Text, der diese Merkmale zwar erfüllt, dessen Sprecherinstanz oder impliziter Autor aber die Problematik dieser Textwelt explizit oder implizit in Frage stellt, lediglich absurde Tendenzen, denn die absurden Kerntexte zeichnen sich gerade dadurch aus, dass die absurde Welt dem Rezipienten unkommentiert entgegentritt und ihn »alleine« lässt: Eine »falsche« oder »sinnlose« Welt, die als solche diskutiert wird, ist »falsch« und »sinnlos«, aber nicht absurd. Um dieser wichtigen Unterscheidung Rechnung zu tragen, plädiere ich für eine Differenzierung des Begriffs »absurde Literatur« durch die Verwendung eines *weiten* und eines *engen Begriffs*.

Der *weite Begriff* der absurden Literatur umschließt Autoren, in deren Texten sich Spielarten oder *Tendenzen des Absurden* wiederfinden lassen (z. B. Christian Morgenstern, Lewis Carroll, Edward Lear, Eugène Ionesco, Harold Pinter, viele Werke der Kinderliteratur, selbst Franz Kafka und viele mehr).

Der *enge Begriff* dagegen bezeichnet die *Kerntexte des Absurden*, welche alle drei Merkmalskategorien voll erfüllen. Er bezieht sich nicht immer auf das Gesamtwerk eines Autors, sondern nur auf einzelne Texte, denn, wie beispielsweise ein Vergleich von Ionescos Theaterstücken *Rhinocéros / Die Nashörner* auf der einen und *La cantatrice chauve / Die kahle Sängerin* auf der anderen Seite zeigt, ist nicht jeder Text eines Autors in demselben Maße als absurd einzuordnen (Ersterer ist, wie bereits erläutert, eine Parabel, Letzterer gehört in jeder Hinsicht zu den Kerntexten des Absurden). Auch der enge Begriff absurder Literatur ist sinnvoll, obwohl er natürlich nur ein begrenztes Textkorpus umfasst, da er Werke benennt, welche besondere Eigenschaften besitzen, die sie als eigene Textgruppe markieren und die es verdienen, gesondert hervorgehoben zu werden. Samuel Beckett und Daniil Charms begreife ich als die beiden paradigmatischen Autoren der literarischen Absurde, da sich bei ihnen eine maximale Realisierungsform absurder Elemente findet.⁶

Durch die Unterscheidung eines engen und eines weiten Begriffs absurder Literatur werden alle Texte berücksichtigt, in denen absurde Spielformen realisiert werden, ohne dass die Brisanz der absurden Kerntexte nivelliert würde. Um dies herausarbeiten und verdeutlichen zu können, habe ich die Texte von drei Autoren für eine detaillierte Analyse ausgewählt: Daniil Charms, Samuel Beckett und Christian Morgenstern. Man kann sehr deutliche Parallelen zwischen Morgenstern, Charms und Beckett herausarbeiten, und dennoch ist der Gesamteindruck, den die Texte Morgensterns beim Leser hinterlassen, ein anderer als derjenige, welcher durch Becketts und Charms' Werke entsteht. Die Texte Christian Morgensterns besitzen Merkmale absurder Texte, doch unterscheiden sie sich auch in mehrfacher Hinsicht von Charms und Beckett, so dass ich an ihnen einerseits zeigen kann, dass es auch Texte mit mehr oder weniger stark ausgeprägten absurden Tendenzen gibt, und andererseits durch die kontrastive Analyse illustrieren kann, worin das spezifisch Absurde im engen Sinn zu finden ist.

Die Überschneidungen zwischen Charms und Beckett gehen über die Verwendung bestimmter Textkonstitutionsverfahren und inhaltlicher Besonderheiten hinaus, ihre Texte transportieren durch bestimmte Nuancen, welche in der Textanalyse herausgearbeitet werden, dieselbe existentielle Grundhaltung. Der Aspekt des Existentiellen scheint ein sehr wichtiges Kriterium für das Absurde zu sein⁷, zu dem auch Wolfgang

6 Als weitere wichtige Texte wären zu nennen: Václav Havel: *Zabradní slavnost / Das Gartenfest*, Eugène Ionesco: *La cantatrice chauve / Die kahle Sängerin*, Sławomir Mrozek: *Frühe Erzählungen*, Vladimir Kazakov: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov*, Wolfgang Hildesheimer: *Pastorale oder Zeit für Kakao*, Günter Grass: *Noch zehn Minuten bis Buffalo* und die Texte der OBÉRIUten.

7 Den Aspekt des Existentiellen berücksichtigen auch Müller (1978), Jaccard (1991), Müller-Scholle (1992) und Tokarev (2002). Donat (2006) lehnt, wie erwähnt, den Aspekt des Existentiellen dagegen explizit mit dem Verweis auf die den absurden Texten häufig inhärente Komik ab. Meines Erachtens schließen sich Komik und existentieller Ernst in den absurden Texten indes nicht aus, man übergibt aber einen wichtigen Aspekt des Absurden, wenn man die Dimension des Existentiellen unberücksichtigt lässt. Aus dieser differentiellen Definition ergibt sich dann auch die unterschiedliche Einordnung des Autors Morgenstern, welcher in der Betrachtungsweise Donats als ein absurder Autor eingestuft wird, in meiner Definition dagegen, wie gerade erläutert, nicht zu den Kerntexten des Absurden gehört (dies wird in der Textanalyse

Hildesheimer in seiner Rede *Über das absurde Theater* Stellung bezogen hat: »Jedenfalls scheint es so viele Formen des absurden Theaters zu geben, wie es Vertreter dieser Gattung gibt. Die Skala ist sehr groß, wenn man sich innerhalb ihrer Reichweite zuhause fühlt.« (Hildesheimer 1966, 81) Die Klammer, welche die absurden Werke verbindet, besteht, so Hildesheimer, in einer »Heimat des Absurden«, nicht in einer Gemeinsamkeit der Form. Was meint Hildesheimer mit der »Heimat des Absurden«? Er erklärt dies unter anderem so:

Das absurde Stück konfrontiert den Zuschauer mit der Unverständlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens. Die Unverständlichkeit des Lebens kann aber nicht durch den Versuch einer Antwort dargestellt werden, denn das würde bedeuten, daß sie interpretierbar, das Leben also verständlich wäre. Sie kann nur dadurch dargestellt werden, daß sie sich in ihrer ganzen Größe und Erbarmungslosigkeit enthüllt und quasi als rhetorische Frage im Raum steht: Wer auf eine Deutung wartet, wartet vergebens. [...] Das absurde Stück stellt daher einen Zustand dar, der, wie immer er auch auf der Bühne enden mag, in der Frage verharret. (Hildesheimer 1966, 85 f.)

Das den Texten zugrundeliegende absurde Lebensgefühl drückt eine Verlorenheit und, wie es an anderer Stelle heißt, eine Entfremdung des Menschen in der Welt aus, und diese wird in den Texten nicht diskutiert, sondern lediglich präsentiert.⁸ Ähnlich wie andere, die sich mit absurder Literatur wissenschaftlich auseinandergesetzt haben (zu nennen ist hier besonders Martin Esslin), bezeichnet Hildesheimer dies in seiner Rede als ein inhaltliches Moment der Texte. Zwar ist dies nicht präzise formuliert, denn das Merkmal »Präsentation vs. Diskussion« ist kein inhaltliches Merkmal, sondern ein diskursives Textkonstitutionsverfahren. Außerdem kann man, wie ich in meinen Textanalysen darlegen möchte, für die absurden Texte ganz konkrete rekurrente Textverfahren und Handlungselemente herausarbeiten. Mit dem Ausdruck »Heimat des Absurden« bezeichnet Hildesheimer jedoch das entscheidende Kriterium des Absurden, nämlich die spezifisch existentielle Grundhaltung, die in den Texten unhinterfragt durch bestimmte Textverfahren und ein bestimmtes Menschenbild präsentiert wird. Der Mensch des absurden Textes befindet sich in einer sinnwidrigen Welt, die dem Rezipienten präsentiert, die aber nicht als solche diskutiert wird. Die Figuren des Textes und der Text als Ganzer erheben keine Anklage gegen diese Welt, so dass kein Gegenentwurf zu dieser Welt geschaffen wird.

Im Anschluss hieran stellt sich die Frage, warum und vor welchem Hintergrund die Welt fragwürdig, unverständlich und sinnwidrig erscheint. Ist es das Leben an sich, das, wenn man es philosophisch betrachtet und davon ausgeht, dass es keinen Gott gibt, fragwürdig, unverständlich und sinnlos – also absurd⁹ – erscheint, oder sind es

unten genau erläutert).

8 An dieser Stelle möchte ich noch einmal kontrastiv an Camus' Theaterstück *Le malentendu* / *Das Mißverständnis* erinnern, in dem die Figuren den Zustand der Welt diskutieren und Lösungsansätze präsentieren (s. Fußnote 2).

9 Das Wort »absurd« stammt vom lateinischen »absurdus« ab, was »misstönend« heißt und somit von Anfang an eine ästhetische Bedeutung hat. Ursprünglich war der Gebrauch des Begriffs auf die Musik beschränkt, um einen Verstoß gegen die Gesetze der Harmonie zu bezeichnen. Später wird »absurd« im metaphorischen Sinne gebraucht – als »ungereimt, abgeschmackt«, womit ein Verstoß gegen die der Kunst zugeschriebene Harmonie bezeichnet wird, und als »unvernünftig« oder »sinnwidrig«, womit weitere philosophische Zusammenhänge gemeint sind (vgl. Görner 1996, 2; Müller 1978, 12).

bestimmte historische Bedingungen, die das Leben fragwürdig und sinnlos machen? Meine These ist, dass sich sowohl in den Texten Becketts als auch in denjenigen Charms' die existentielle Grundhaltung des Absurden aus jeweils unterschiedlichen, aber durchaus vergleichbaren und ganz konkreten historischen Erfahrungen speist. Diese beziehen sich bei Charms auf das repressive System der stalinistischen Sowjetunion, welches auf Unterdrückung, Angst, Gewalt und Mord fußte und welches auf die Avantgardekünstler mit Verfehmung, Verhaftung, Verbannung und Ermordung reagierte. Charms' gesamte Schaffensperiode war von diesen Erfahrungen geprägt. Becketts Erfahrungen mit Diktatur, Gewalt und Mord sind ebenfalls persönlich geprägt (er lebte während der deutschen Besatzung in Frankreich und stand im Kontakt mit der *Résistance*) und beruhen auf einem ganz Europa auf viele Jahrzehnte hin prägenden historischen Ereignis, nämlich dem des Zweiten Weltkriegs und seiner unermesslichen Gräueltaten. Man kann also für die Autoren Charms und Beckett eine maßgebliche Ähnlichkeit der persönlichen und kollektiven Erfahrung feststellen. Dies gilt für Christian Morgenstern nicht. Zwar entsteht auch sein Werk vor dem Hintergrund großer persönlicher Leiderfahrungen und problematischer gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen, doch fehlt Morgenstern die epochale Gewalt- und Terrorerfahrung, welche so prägend für das Werk von Charms und Beckett ist.

Die bisher entwickelten Gedanken möchte ich im Folgenden anhand von Textanalysen und -vergleichen ausführen. Ich lege meinen Interpretationen folgende Texte zugrunde: Kurzprosa, Gedichte und das Theaterstück *Elizaveta Bam* von Daniil Charms, Becketts Roman *Molloy* und sein Theaterstück *En attendant Godot / Warten auf Godot* sowie Gedichte von Morgenstern aus den Sammlungen *Galgenlieder* und *Palmström*.¹⁰

10 Die Autoren, die ich hier betrachte, haben in verschiedenen Ländern und Kulturräumen zu unterschiedlichen Zeiten gelebt und gearbeitet. Ich möchte dies kurz zusammenfassend in Erinnerung rufen: Christian Morgenstern wurde 1871 in Deutschland geboren und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1914 vor allem in Deutschland, Norwegen und Italien. Daniil Charms verbrachte sein ganzes Leben in Leningrad (dem heutigen St. Petersburg). Er wurde 1905 geboren und 1942 von den Stalinisten im Gefängnis ermordet. Samuel Beckett lebte von 1906 bis 1989 in Irland und Frankreich; seine Werke verfasste er sowohl auf Englisch als auch auf Französisch. Obwohl sich also Becketts und Charms' Lebensdaten überschneiden und Ersterer seine bekanntesten Werke nach Charms' Tod schrieb, hatten die Autoren keinerlei Kenntnis voneinander. Auch die bekannten theoretischen Abhandlungen zur absurden Literatur entstanden, bevor Daniil Charms und seine Petersburger Künstlergruppe OBÈRIU, welche seit 1927 existierte, im Westen bekannt wurden, und beziehen sich auch folglich nur auf das absurde Theater Frankreichs: Hildesheimers Rede »Über das absurde Theater« wurde 1960 gehalten, Esslins *The Theatre of the Absurd* erschien 1961. Der zentrale Bezugstext für alle Abhandlungen zum Absurden ist Camus' Essay *Le Mythe de Sisyphe / Der Mythos von Sisyphos* von 1942, in dem er das Absurde als philosophische Kategorie zu fassen versucht. Die ersten Übersetzungen des in der Sowjetunion verfehmten Autors Charms entstanden dagegen erst seit den späten 1970er Jahren in Westdeutschland, in seinem Heimatland wurde er offiziell sogar erst seit den 1990er Jahren publiziert.

2. Textanalysen und -vergleiche

2.1 Verfahren der Textkonstitution - Verweigerung von Textualität:
Charms, Beckett, Morgenstern

a) Textanalyse Daniil Charms

Ich beginne mit den beiden Erzählungen »Golubaja tetrad' № 10« / »Das blaue Heft Nr. 10« und »Vyvalivajuščiesja staruchi« / »Die neugierigen alten Frauen« von Daniil Charms aus seinem Zyklus *Fälle*, in denen sich zahlreiche Verfahren der absurden Literatur nachweisen lassen.

Голубая тетрадь № 10

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.

(Charms 1988, 353)

Вываливающиеся старухи

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль.

(Charms 1988, 356)

Das blaue Heft Nr. 10

Es war einmal ein Rotschopf, der hatte weder Augen noch Ohren. Er hatte auch keine Haare, so daß man ihn an sich grundlos einen Rotschopf nannte.

Sprechen konnte er nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

Er hatte sogar weder Arme noch Beine. Er hatte keinen Bauch, er hatte keinen Rücken, er hatte kein Rückgrat, er hatte auch keinerlei Eingeweide. Nichts hatte er! So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht.

Reden wir lieber nicht weiter darüber.

(Charms 1988a, 207)

Die neugierigen alten Frauen

Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, fiel und zerschellte.

Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, fiel und zerschellte.

Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte.

Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen, und ging auf den Malcevskij Markt, wo man angeblich einem Blinden einen gestrickten Schal geschenkt hatte.

(Charms 1988a, 208)

Die beiden Texte provozieren beim Leser in der Regel zunächst Stutzen und Befremden. Diese Reaktion rührt in erster Linie daher, dass Charms hier, wie in seinem gesamten Werk, die *Erwartungen* des Rezipienten gleich in mehrfacher Hinsicht unterläuft

und *enttäuscht*. Die Basiskonventionen, die es ermöglichen, dass ein (narrativer) Text funktioniert, werden von Charms in seiner Kurzprosa ausgehebelt.

Zunächst einmal gehen wir selbstverständlich davon aus, dass ein Text einen *Redegegegenstand* besitzt. Im »Rotschopf«-Text jedoch löst sich der Redegegegenstand mit dem Aufbau des Textes auf, und am Ende stellt sich heraus, dass eine Person physisch beschrieben wurde, die gar nicht existiert, so dass das Fazit des Erzählers (»So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht. Reden wir lieber nicht weiter darüber.«) nur folgerichtig erscheint. In letzter Konsequenz haben wir also einen Text über nichts gelesen.

Mit der Auflösung des Redegegegenstandes ist auch ein weiteres Kriterium unerfüllt, welches wir im Rahmen eines als sinnhaft empfundenen narrativen Textes erwarten, nämlich das der *Ereignishaftigkeit*. Wir rechnen nicht nur mit einem Redegegegenstand in einem Text, sondern auch mit einem in irgendeiner Weise relevanten, und gehen somit davon aus, dass sich im Rahmen eines narrativen Textes Ereignisse, d. h. erzählenswerte Situationsveränderungen, einstellen. Im »Rotschopf«-Text wird nun aber überhaupt kein Ereignis entfaltet.

In den »Alten Frauen« scheint dagegen sehr viel zu passieren: Sechs Personen fallen aus dem Fenster und sterben. Hier wird die Erwartungshaltung jedoch durch ein in Charms' Prosa sehr häufig anzutreffendes formales Verfahren auf der strukturellen Ebene unterlaufen, nämlich das der *Serienbildung*. Die Ereignisse der Texte werden seriell entfaltet, sei es, dass – wie im vorliegenden Text – identische Dinge passieren oder dass ähnliche Elemente aus einem Paradigma ausgewählt werden. Die Texte zeigen häufig an, dass die Serien unendlich weiterlaufen könnten. Im vorliegenden Text ist zudem die syntagmatische Verknüpfung der Serienteile nur minimal realisiert. Es wird nicht wirklich plausibel, warum gleich sechsmal hintereinander eine alte Frau aus Neugierde aus dem Fenster fällt; es fehlen Handlungsmotivationen und kausale Verknüpfungen, die aus der Serie von analogen Handlungselementen erst einen sinnvollen Text machen würden. Außerdem wird der Erzählvorgang von der Serie der fallenden und sterbenden Frauen, welche prinzipiell unendlich fortsetzbar ist, durch ein anderes Ereignis beendet, welches aber in seinem Ereignischarakter deutlich schwächer als das zuvor Erzählte ist: Der Fensterstürze überdrüssig, will der Erzähler sich ansehen, wie ein Blinder einen gestrickten Schal trägt. Die in unserem kulturellen System üblichen *Korrelationen* zwischen Ursache und Wirkung, Wort und Tat, Intention und Handlung oder Ereignis und Reaktion werden hier völlig aufgelöst. Nicht eine Rettungsmannschaft wird herbeigeholt, nicht Trauer und Entsetzen folgen auf Fallen und Tode, sondern das gelangweilte Abwenden zu einem deutlich weniger spektakulären Ereignis.

Der Erzähler in den »Alten Frauen« erweist sich durch diese Durchbrechung von Erzählkonventionen als *inkompetenter Erzähler*. Auch der abschließende Kommentar im »Rotschopf«-Text ist der eines inkompetenten Erzählers, denn schließlich ist es der Erzähler, der den Text erzählt, und dennoch wundert er sich am Ende über das Erzählte, welches sich aufgelöst hat.

Die einzelnen Wörter und Sätze sind bei Charms und den anderen russischen absurden Autoren grammatisch völlig korrekt (im Gegensatz beispielsweise zu den Texten der Futuristen und Dadaisten), doch diese Korrektheit unterstreicht nur umso mehr, dass der Text auf der Ebene der *Text- und Gattungskonventionen* nicht korrekt ist. Er unterläuft und parodiert Erwartungen kulturell vereinbarter Ereignishaftigkeit und narrativer Regeln und erzeugt dadurch Komik, Verwirrung und vor allem – und dies will ich in meinem zweiten Abschnitt über die semantischen Elemente des absurden

Menschenbildes zeigen – existentiellen Ernst.¹¹ Doch zunächst werde ich das eben Dargelegte mit der Analyse von Becketts *Molloy* vergleichen.

b) *Textanalyse Samuel Beckett*

Becketts Roman *Molloy* entfaltet sich – anders als die Kurztexte von Charms – nicht nur auf der Buchstaben-, Wort- und Satzebene, sondern – oberflächlich betrachtet – auch auf der Textebene korrekt. Dennoch haben wir es nicht mit einem klassischen Roman zu tun, denn auch hier wird die *Erwartungshaltung* des Rezipienten in ähnlicher Weise wie bei Charms *gestört*, nämlich durch Inkompetenz des Erzählers, Fragwürdigkeit des Redegegenstandes, fehlende Ereignishaftigkeit und Auflösung der als sinnvoll erachteten Korrelationen.

Molloy ist ein Ich-Erzähler, der immer wieder Sprechen und Schreiben thematisiert und als höchst problematisch bewertet. Er ist sich der Sprache unsicher geworden (so sagt er zum Beispiel: »J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots.« [Beckett 1988, 8] / »Auch die Rechtschreibung habe ich vergessen und die Hälfte aller Worte.« [Beckett 1975, 7]), er weiß nicht, was er erzählen und wie ausführlich er dies tun soll, und er weiß auch nicht, warum er überhaupt schreibt. Ein Mann kommt jede Woche, berichtet Molloy, holt die geschriebenen Seiten ab und gibt ihm dafür Geld – warum, weiß Molloy nicht, er weiß auch nicht, worüber er eigentlich schreiben soll. Gewissermaßen wundert er sich auch stets über das, was er erzählt, denn dieser *Erzähler* ist, obwohl hochgebildet, in höchstem Maße *inkompetent*: Sein Gedächtnis funktioniert nicht in ausreichender Weise, sein Bewusstseins- und sein emotionaler Zustand sind defizient, so dass er sich gegenüber der eigenen Identität, gegenüber fremden Identitäten und der Realität als Ganzer unsicher ist. Häufig wird daher von ihm Erzähltes wieder zurückgenommen, zum Beispiel:

Un petit chien le suivait, un pomérani-
en je crois, mais je ne crois pas. Je n'en
étais pas sûr au moment même et encore
aujourd'hui je ne le suis pas, bien que j'y aie
très peu réfléchi. Le petit chien suivait bien
mal, à la façon des poméraniens [...].
(Beckett 1988, 13)

Ein kleiner Hund folgte ihm, ein Spitz,
glaube ich, aber das glaube ich nicht. Ich
war mir schon damals nicht klar darüber
und bin es auch heute noch nicht, wenn
ich auch sehr wenig darüber nachgedacht
habe. Der kleine Hund folgte ihm nur sehr
schlecht, wie Spitze das an sich haben [...].
(Beckett 1975, 12)

Auf diese Weise werden Aussagen über die Realität immer wieder in Frage gestellt: Der Erzähler glaubt, eine von ihm erzählte und beschriebene Tatsache sei so, aber dann meint er, sie sei doch wohl anders oder könne anders gewesen sein, aber sicher ist er

11 In seiner Analyse der Kurzprosa Daniil Charms' arbeitet Donat (2006) ganz ähnliche Besonderheiten der Textkonstitution heraus: Serialität, logische Inkohärenz, Verletzung des Kausalitätsprinzips, Missachtung des Kriteriums der Relevanz des Erzählten, unangemessene Thematisierung von Details, Auflösung der Ereignishaftigkeit, Infragestellung generischer und architektureller Zugehörigkeit. Diese Merkmale hat Hansen-Löve (1993, 230–240; 1994) als Erster benannt, aber weniger systematisch dargelegt. Um sich der Absurde als literarischem Phänomen annähern zu können, scheint es mir über die Bestimmung der Textbesonderheiten hinaus außerdem wichtig zu sein, die Textmerkmale in einer komparatistischen Textanalyse einander systematisch gegenüberzustellen und nicht nur punktuell auf Parallelen zu den Texten anderer Autoren hinzuweisen.

sich nicht, vielleicht hat sie auch gar nicht stattgefunden und letztendlich ist es ihm auch egal, denn er hat nie darüber nachgedacht. Durch die Distanz des Erzählers zu seiner fragwürdig gewordenen Realität lösen sich auch bei Beckett der *Redegegenstand* und die *Ereignishaftigkeit* auf: Es bleibt ungewiss, ob es die vom Erzähler angesprochenen Redegegenstände, also die von ihm erzählte Welt, gibt oder nicht. Zugleich ist unklar, wozu überhaupt erzählt wird. Zum einen wird also die Ereignishaftigkeit, ja sogar die Existenz des Erzählten zurückgenommen, zum anderen erhält der Text an sich einen fragwürdigen Status.

Durch die Inkompetenz des Erzählers und dadurch, dass es keine feste Realität zu geben scheint, der Ich-Erzähler zumindest keinen Zugang zu ihr hat und sich der eigenen Erkenntnisfähigkeit und der Erkenntnisfähigkeit als solcher unsicher ist, bleiben alle Voraussetzungen unerfüllt, um einen kohärenten und sinnhaften Text zu verfassen, der dem Rezipienten eine nachvollziehbare Handlung vor dem Hintergrund eines einigermaßen geschlossenen Weltbilds vermitteln könnte.

Dementsprechend werden auch hier die kulturell vereinbarten und als Orientierung notwendigen *Korrelationen* zwischen Ursache und Wirkung, Ereignis und Reaktion, Wort und Tat usw. aufgelöst. Der Kern für die ausbleibende Angemessenheit liegt in dem brüchigen Verhältnis des Erzählers zu seiner eigenen Identität, welches er in folgenden Sätzen selbst beschreibt:

[...] j'avais oublié qui j'étais (il y avait de quoi) et parlé de moi comme j'aurais parlé d'un autre, s'il m'avait fallu absolument parler d'un autre. Oui, cela m'arrive et cela m'arrivera encore d'oublier qui je suis et d'évoluer devant moi à la manière d'un étranger.

(Beckett 1988, 55)

[...] ich hatte vergessen, wer ich war (es gab Gründe dafür), und von mir gesprochen, wie ich von einem anderen gesprochen hätte, wenn ich unbedingt von einem anderen hätte sprechen müssen. Ja, es passiert mir und es wird mir wieder passieren, daß ich vergesse, wer ich bin, und mich vor meinen Augen wie ein Fremder bewege.

(Beckett 1975, 49)

Die berichteten Ereignisse, die auch Gewalt- und Liebeserfahrungen miteinschließen, werden aus einer sehr distanzierten Perspektive und entsprechend ohne die erwartbaren Reaktionen erzählt. Als Molloy beispielsweise im Wald einen Mann trifft, der ihn am Rockärmel festhält, um mit ihm das von Molloy begonnene Gespräch fortzusetzen, erschlägt Molloy ihn (Beckett 1988, 113f.; Beckett 1975, 98f.). In einem längeren Abschnitt schildert er genau, wie es ihm trotz seiner steifen Beine gelungen ist, den Mann mit den Beinen und den Krücken zu ermorden, und er schließt lapidar mit den seinen Erzählakt reflektierenden Worten: »Et c'est sans doute [...] que je me suis attaché sur un incident en lui-même sans intérêt, comme tout ce qui instruit, ou avertit.« (Beckett 1988, 114) / »Und gewiß habe ich mich [...] mit einem Vorfall aufgehalten, der an und für sich, wie alle guten oder warnenden Lehren, ganz uninteressant ist.« (Beckett 1975, 99) Die Frage, ob diese Reaktion angemessen sei, wird dabei nicht gestellt.

Der Roman präsentiert uns keine als relevant erachteten Ereignisse in einer entsprechend *strukturierten Form*. Der Erzähler berichtet episodenhaft Ereignisse, die sich auf dem Weg zu seiner Mutter ereignet haben, stellt aber, wie beschrieben, ihren Realitätsstatus, ihren Wahrheitsgehalt und somit ihren Wert für die Erzählung in Frage. Eine für den Erzählvorgang strukturell notwendige Reihenfolge des Erzählten oder gar eine

Hinführung zu einem Höhepunkt gibt es somit nicht. Zwar geht der Protagonist des zweiten Teils, Moran, auf die Suche nach Molloy, dem Protagonisten des ersten Teils, doch die damit suggerierte Verknüpfung der beiden Romanteile wird nicht eingelöst; der angeblich gesuchte Molloy verschwindet kommentarlos aus dem Text. Der zweite Teil ist somit nicht explikativ auf den ersten bezogen, sondern verhält sich zu diesem rein additiv. Auch *Molloy* liegt demnach eine *Serialität* zugrunde, die eine sinnhafte Entfaltung von Handlung verhindert.

c) *Textanalyse Christian Morgenstern im Vergleich zu Charms und Beckett*

Einige der bisher dargestellten literarischen Verfahren finden sich in ähnlicher Form auch im Werk Christian Morgensterns. Dennoch produziert das Spiel mit den literarischen Konventionen und der Sprache bei Morgenstern ein anderes Ergebnis als bei Charms und Beckett. Ich werde versuchen, dieses Phänomen näher zu beleuchten.

In dem Zyklus *Palmström* wird eine Muhme Kunkel eingeführt, von der es heißt:

Palma Kunkel ist mit Palm verwandt,
doch im übrigen sonst nicht bekannt.
Und sie wünscht auch nicht bekannt zu sein,
lebt am liebsten ganz für sich allein.

Über Muhme Palma Kunkel drum
bleibt auch der Chronist vollkommen stumm.
Nur wo selbst sie aus dem Dunkel tritt,
teilt er dies ihr Treten treulich mit.

Doch sie trat bis jetzt noch nicht ans Licht,
und sie will es auch in Zukunft nicht.
Schon daß hier ihr Name lautbar ward,
widerspricht vollkommen ihrer Art.
(Morgenstern 1998, 165)

Ähnlich wie im »Rotschopf«-Text von Charms wird hier ein Text entfaltet, dessen *Redegegegenstand quasi inexistent* ist: Die Muhme Kunkel, von der hier die Rede ist, ist noch nie in Erscheinung getreten, wird es auch in Zukunft nicht. Weiter heißt es, dass nur dann über sie gesprochen wird oder wurde, wenn sie es selbst will bzw. wollte, da sie es aber noch nie wollte, wurde eben auch noch nie etwas über sie gesagt. Während Charms jedoch seinen Redegegegenstand Körperteil für Körperteil auflöst, scheint hier hinter der paradoxen Aussage, dass über jemanden gesprochen wird, über den es nichts zu sagen gibt, doch eine vollständige Figur zu stecken. Der Gedicht-Sprecher lässt den Rezipienten nicht so allein, wie dies der Charmssche Erzähler tut, so dass das Gedicht »Muhme Kunkel« nicht die Verwirrung stiftet, die so typisch für die Texte von Charms ist.

Ähnlich verhält es sich mit anderen Verfahren, wie der *fehlenden Ereignishaftigkeit* des Textes¹² oder der *Anti-Pointe*. Wenn es heißt:

12 Vgl. hierzu auch »Der Sperling und das Känguruh«, Morgenstern 1998, 97.

Ein finstrier Esel sprach einmal
zu seinem ehlichen Gemahl:

»Ich bin so dumm, du bist so dumm,
wir wollen sterben gehen, kumm!«

Doch wie es kommt so öfter eben:
Die beiden blieben fröhlich leben.

(»Die beiden Esel«, Morgenstern 1998, 31)

wird der Rezipient mit dem Satz »Doch wie es kommt so öfter eben« wiederum an die Hand genommen, so dass die Anti-Pointe (es wird etwas angekündigt, das nicht eintritt, der Text berichtet vom nicht stattfindenden Ereignis) keine absurde Wendung nimmt, sondern sich die Spannung auflöst in dem Gefühl: »Ja, so ist das Leben, am Ende kommt alles anders!« Nur eine kleine Differenz bei einem ansonsten parallelen literarischen Verfahren bewirkt eine andere existentielle Grundhaltung – im einen Fall eine absurde, im anderen eine humoristische.

Wie bereits in der Analyse der Prosatexte angesprochen, lässt sich bei Charms und Beckett die *Serienbildung* als ein häufiges literarisches Verfahren nachweisen, welches auch in den Theaterstücken und in den Gedichten realisiert wird. Bezog sich die in den vorangegangenen Abschnitten besprochene Serienbildung auf die Ebene von Sätzen und ganzen Texten, so sollen im Folgenden Serien auf der Ebene einzelner Wörter und Klänge in Augenschein genommen werden. Wort- und Klangserien sind auch ein von Morgenstern in seinen Gedichten häufig verwendetes literarisches Verfahren. Hierzu einige Beispiele aus den Texten aller drei Autoren.

In dem Theaterstück *Elizaveta Bam* findet sich folgende Serie:

МАМАША <i>Бежит за Елизаветой Бам</i> Хлеб ешь?	Mamaša: <i>läuft hinter Elizaveta Bam her</i> Ißt Du Brot?
ЕЛИЗАВЕТА БАМ Суп ешь?	E. Bam: Ißt Du Suppe?
ПАПАША Мясо ешь?	Papaša: Ißt Du Fleisch?
МАМАША Муку ешь?	Mamaša: Ißt Du Mehl?
ИВАН ИВАНОВИЧ Брюкву ешь? <i>бежит</i>	Ivan Ivanovič: Ißt Du Hosen? <i>Läuft</i> E. Bam: Ißt Du Hammelfleisch?
ЕЛИЗАВЕТА БАМ Баранину ешь?	Papaša: Ißt Du Bouletten?
ПАПАША Котлеты ешь? (Charms 1974, 190)	(Charms 1992, 28)

In *Warten auf Godot* werden von Vladimir und Estragon an mehreren Stellen Wortserien geschaffen, einmal heißt es zum Beispiel:

Vladimir: Ça fait comme un bruit de plumes.

Estragon: De feuilles.

Vladimir: De cendres.

Estragon: De feuilles.

(Beckett 1971, 156 f.)

Vladimir: Es ist wie ein Rauschen von Federn.

Estragon: Von Blättern.

Vladimir: Von Asche.

Estragon: Von Blättern.

Becketts Roman *Malone stirbt* endet mit Serien wie:

ni avec elle ni avec son marteau ni avec son bâton ni avec son bâton ni avec son poing ni avec son bâton ni avec ni en pensée ni en rêve je veux dire jamais il ne touchera jamais
(Beckett 1990, 191)

noch mit ihm noch mit seinem Hammer noch mit seinem Stock noch mit seinem Stock noch mit seiner Faust noch mit seinem Stock noch mit noch in Gedanken noch im Traum ich meine niemals er wird niemals berühren
(Beckett 1995, 153)

Und schließlich zwei Gedichtbeispiele von Morgenstern:

Der Rabe Ralf
will will hu hu
dem niemand half
still still du du
half sich allein
am Rabenstein
will will still still
hu hu

(»Der Rabe Ralf«, Morgenstern 1998, 18 f.)

O greul, o greul, o ganz abscheul,
wir hängen hier am roten Seul!
Die Unke schlägt, die Spinne spinnt,
und schiefe Scheitel kämmt der Wind.
(»Bundeslied der Galgenbrüder«, Morgenstern 1998, 13)

Ich möchte diese Wort- und Klangserien in zweierlei Hinsicht deuten: Zum einen als Ausdruck des Spiels mit dem Material Sprache, zum anderen als Skepsis gegenüber der Sprache als Medium der menschlichen Erkenntnis und des menschlichen Zusammenlebens. Obwohl man die Textwelt Morgensterns nicht als eine naiv-fröhliche missverstehen darf und auch hier Gewalt und Ernst thematisiert werden, bleiben Morgensterns Wort- und Klangserien weitgehend dem Spielerischen verpflichtet, während in den Prosatexten und Theaterstücken von Charms und Beckett das skeptische Moment und der Aspekt des Sprachzerfalls dominieren¹³. Ich erkläre den Unterschied zwischen dem *Sprachspiel* und der *Sprachskepsis* durch zwei Verfahren: zum einen durch Auflösung von Spannung (= humoristische Wendung) bzw. Nicht-Auflösung von Spannung

13 Z. B. das Ende von *Malone meurt / Malone stirbt, Play* (*The Complete Dramatic Works*, 1986) / *Spiel* (*Theaterstücke*, 1995). In den in der Frühphase von Charms' Schaffen entstandenen Gedichten, die noch stark an die futuristische Tradition angelehnt sind, ist das spielerische Moment bezeichnenderweise noch recht ausgeprägt, z. B. in dem folgenden Gedicht von 1929:

Все все все деревья пиф
все все все камня паф
вся вся вся природа пуф.
(Charms 2001, 250)

Alle alle Bäume piff
Alle alle Steine pfaß
die ganze ganze Natur ist puffed
(Charms 1988a, 98)

(= absurde Wendung) und zum anderen durch den Kontext des Dialogs im Theater bzw. den größeren inhaltlichen Kontext, den der längere Prosatext im Gegensatz zum Gedicht zur Verfügung stellt.

Zum ersten Argument: Nicht zufällig werden bei Charms, Beckett und Morgenstern Verfahren verwendet, die uns aus der Sprache der Kinder und aus der Literatur für Kinder bekannt sind. Viele Kinderverse und -lieder, wie beispielsweise der Liedtext »Ri-ra-rutsch / wir fahren mit der Kutsch«, kombinieren – genau wie dies in den Texten von Charms und Morgenstern geschieht – asemantische Klänge mit bedeutungstragenden Wörtern. Der asemantische Teil (»ri-ra«) baut zunächst eine Spannung auf, nämlich die Spannung des Nicht-Verstehens. Diese wird erst durch das bedeutungshafte »rutsch« und dann vor allem durch den Reim (»Kutsch«) aufgelöst, und die Welt wird für den kindlichen Rezipienten wieder verstehbar und sinnhaft. So erkunden Kinder spielerisch das für sie noch unbekannte Material Sprache in seinen Möglichkeiten, ohne die Ordnung der Welt grundlegend in Frage zu stellen.

Dieses Moment der Spannungsauflösung ist auch den Texten Morgensterns mit ihrer spielerischen Hervorkehrung des Sprachmaterials inhärent. Auch die Gewalt thematisierenden oder traurigen Gedichte sind stets durch einen *Reim* und durch einen *gleichmäßigen Rhythmus* in einer formalen Harmonie »aufgehoben«. Das Spiel mit dem Material der Sprache verschafft dadurch Genuss – die durch Asemantik und Serien aufgebaute Spannung löst sich auf; die Welt oder auch Phantasiewelt gewinnt in sich wieder eine Ordnung zurück. Der Genuss wird zusätzlich noch dadurch gesteigert, dass durch das Phantastische der Morgensternschen Welt und die zwischenzeitliche Aushebelung der Sprachgesetze die Fesseln und Zwänge der Logik, Vernunft und Konvention durch das Spiel abgelegt werden können und der Nonsens uns das befreiende, regressive Lustempfinden verschafft, von dem Freud in seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905/1999) spricht.

In vielen Texten von Charms und erst recht in den Texten Becketts ist diese Spannungsauflösung nicht zu finden. Und genau hierin liegt die absurde Wendung des Spiels mit der Sprache: Es wird mit dem Material Sprache gespielt – durch eine Wortserie oder eine Klangkette –, und damit eine alogische Welt aufgebaut, doch diese Alogik und die dadurch produzierte Spannung werden nicht aufgelöst. Der Rezipient verharret stattdessen – und zwar, wie oben dargestellt, ohne Hilfe von außen – in der Spannung des Alogischen.

Zum zweiten Argument: In den Theaterstücken und längeren Prosatexten steht das Spiel mit dem Sprachmaterial zum einen in einem Kontrast zu dem existentiellen Inhalt der Texte (etwa in *Elizaveta Bam* das Thema der grundlosen Anklage), zum anderen ist es im Theater ja explizit in den Zusammenhang des Dialogs eingebettet, welcher auf Kommunikation hin angelegt ist. Wenn im Theaterdialog die Aussagen der Figuren keine und erst recht keine neuen Informationen liefern, kann sich der Angesprochene nicht sinnvoll auf die Äußerungen beziehen, und die Kommunikation wird sinnlos und läuft ins Leere. Wenn diese die informationshaltige, diskursive Rede zwischen Subjekten unterlaufenden Mittel über die ganze Länge der Stücke verwendet werden, lassen sie keine Entfaltung von Handlung zu. Dass die absurde Welt nicht das spielerische Moment, sondern dasjenige des Zerfalls der Sprache in den Vordergrund rückt, zeigt sich in *Warten auf Godot* besonders deutlich daran, dass sich hier die beiden Hauptfiguren immer wieder um kommunikativen Austausch bemühen, der jedoch nur allzu oft misslingt. Sie reden aneinander vorbei und können sich dadurch

nicht verständigen, das Reden wird kommentiert, oder die Sprache wird unzulänglich, und sie müssen auf Ersatzsprachen und Gesten zurückgreifen. Diese Verfahren haben einen Stillstand zur Folge, so dass keine zeitliche oder handlungsbedingte Entwicklung stattfindet und die Figuren durch ihre Sprache immobil und zeitlos werden. Aus dem Wortspiel oder dem Spiel mit dem Sprachmaterial, das sich bei Morgenstern, selbst in der als Gruselwelt intendierten Welt der *Galgenlieder*, am Ende im befreienden Lachen auflöst, wird in den Texten Charms' und Becketts eine absurde Welt.

Wie der genaue Textvergleich zeigen konnte, wird man dem Phänomen der literarischen Absurde nicht gerecht, wenn man lediglich einzelne Textverfahren in Augenschein nimmt. Denn auch in vielen anderen Werken – der Groteske, des Nonsens, der Kinderliteratur¹⁴ und anderen mehr – lassen sich diese in ähnlicher Weise wiederfinden. Entscheidend für die eigentlich absurden Texte ist dagegen die den Texten zugrundeliegende existentielle Grundhaltung, die – wie in den Beispielen oben – das Spiel mit der Sprache in Sprachskepsis münden lässt.

2.2 Semantische Elemente – absurdes Menschenbild: Charms und Beckett

a) Figuren

Die Figuren der absurden Welt sind in hohem Maße problematisch – ihre Identität und ihr Status als Mensch sind nicht fest und klar umrissen, sondern bleiben unklar und austauschbar. Dies zeigt sich bei Charms beispielsweise in *Elizaveta Bam* daran, dass sich die Namen und Funktionen der Figuren sowie auch ihre Beziehungen untereinander mehrfach ändern (so ist Elizaveta Bam zunächst die Verfolgte, später wird sie selber zur Verfolgerin). In welcher Rolle man in diesem Lebenssystem ist, bleibt dem Zufall des Schicksals überlassen. Dass alle Menschen unter denselben Bedingungen stehen und Individualität auf ein Minimum heruntergefahren ist, wird in Charms' Prosatext »Fallen« (»Upadanie. [Vblizi i vdali]«, Charms 1997, 152 f. / »Fallen«, Charms 1988a, 190 f.) dadurch markiert, dass alle auftretenden Figuren denselben Namen tragen. Das gleiche gilt für die Figuren bei Beckett; Pozzo drückt dies in Bezug auf die Beziehung zu seinem Knecht Lucky so aus: »Remarque que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé.« / »Schließlich hätte ich in seiner Haut stecken können und er in meiner. Wenn der Zufall es nicht anders gewollt hätte.« (Beckett 1971, 82 f.) Der Zustand der unsicheren Identität und der Kontingenz wird bei Charms und Beckett durch ähnliche Aspekte thematisiert, von denen ich einige ansprechen möchte: die Körperlichkeit, ihre Bewegungsformen und der Bezug zwischen Subjekt und Umwelt.

14 In der Prosa für Kinder finden sich häufig Dialoge mit ähnlichen Merkmalen wie denen aus den absurden Texten, diese Dialoge lösen sich aber durch den Kontext humoristisch auf, wie z. B. in *Pu der Bär* (Milne 2005, 52): »[...] begannen sie [Pu und Ferkel] sich freundschaftlich über dies und jenes zu unterhalten, und Ferkel sagte: ›Falls du verstehst, was ich meine, Pu, und Pu sagte: ›Genau das finde ich auch, Ferkel, und Ferkel sagte: ›Aber andererseits, Pu, müssen wir auch daran denken, und Pu sagte: ›Sehr richtig, Ferkel, es war mir nur kurz entfallen.‹ [Bewusstes: Sprechen, Reden über Nichts.] Und dann, gerade als sie zu den Sechs Tannen kamen, blickte Pu sich um, um zu sehen, dass niemand lauschte, und sagte mit sehr feierlicher Stimme: ›Ferkel, ich habe etwas beschlossen.‹ / ›Was hast du beschlossen, Pu?‹ / ›Ich habe beschlossen ein Heffalump zu fangen.‹« [Der absurde Dialog wird ›aufgefangen‹ und nimmt eine humoristische Wendung.]

Ein Teilaspekt der reduzierten oder ausgelöschten, austauschbaren und unsicheren Identität ist die absurde *Körperlichkeit*. Der Körper in der absurden Literatur entbehrt der festen Grenzen und Eigenständigkeit gegenüber der Umwelt. In Charms' Prosa sind die Körper der Figuren zum Beispiel durchlässig für Gegenstände und Fliegen, einzelne Körperteile können abgetrennt werden, die Körper verbinden sich mit unnatürlichen Gegenständen, sie machen Metamorphosen in andere Daseinszustände durch, oder sie lösen sich gar auf und verschwinden.¹⁵ Diese Defunktionalisierungen, die Unsicherheit gegenüber dem Menschsein an sich, werden aber, wie oben bereits mehrfach erwähnt, innerhalb der Textwelt nicht in Frage gestellt, die Textwelt wird durch den absurden Körper nicht gestört, sie reagiert nicht auf ihn. Es ist ein spezifisches Merkmal der absurden Textwelt, dass der Erzähler sich über die ›falschen Dinge‹ wundert, sich mit unwichtigen Details und Nebenhandlungen eingehend beschäftigt, während er die zentralen Ereignisse übergeht (vgl. dazu »Die herausfallenden alten Frauen«). Ein Beispiel:

У одной бабушки было во рту только четыре зуба. Три зуба наверху, а один внизу. [...] И вот бабушка решила удалить себе все зубы и вставить в нижнюю десну штопор, а в верхнюю маленькне шипчики. Бабушка пила чернила, ела бурачки, а уши прочищала спичками. У бабушки было четыре зайца. [...] Зайци пили чернила и ели бурачки. Се-се-се! Зайци пили чернила и ели бурачки!
(Charms 1997, 323)

Ein altes Mütterchen hatte nur vier Zähne im Mund. Drei Zähne oben, und einen unten. [...] Und da beschloß das alte Mütterchen, sich sämtliche Zähne ziehen zu lassen und stattdessen ins untere Zahnfleisch einen Korkenzieher einsetzen zu lassen, ins obere eine kleine Zange. Das alte Mütterchen trank Tinte und aß rote Rüben, die Ohren putzte es sich mit Streichhölzern. Das alte Mütterchen hatte vier Hasen. [...] Die Hasen tranken Tinte und aßen rote Rüben. Nein sowas! Die Hasen tranken Tinte und aßen rote Rüben!
(Charms 1992, 148)

In diesem Kurztext wundert sich der Erzähler nicht darüber, dass sich eine Frau, die man als die Protagonistin des Textes bezeichnen kann, anstelle ihrer Zähne einen Korkenzieher und eine kleine Zange in ihr Zahnfleisch einsetzen lässt, da ihre Zähne funktionslos geworden sind, auch nicht darüber, dass sie entgegen ›normalem‹ menschlichen Verhalten Tinte trinkt; der Erzähler äußert sich aber sehr wohl mit einem Ausruf der Verwunderung darüber, dass die Hasen der Frau Tinte trinken.

Auch Molloy's Körper ist nicht klar nach außen hin abgegrenzt, doch ist er nicht, wie ein Kunstgegenstand oder ein Phantasikörper, durchlässig für Objekte der Außen-

15 Durchlässigkeit für Gegenstände und Fliegen: »Matematika i Andrej Semënovič« (*Polet v nebesa* 1988, 368) / »Der Mathematiker und Andrej Semjonov« (*Fallen* 1992, 203), »U odnoj babuški« (*Polnoe sobranie* 1997, 323) / »Ein altes Mütterchen« (*Fallen* 1992, 148). Abtrennung einzelner Körperteile: »Ochotniki« (*Polet v nebesa* 1988, 385) / »Jäger« (*Fälle* 1988a, 219), »Slučaj s moej ženoi« (*Polnoe sobranie* 1997, 115–116) / »Der Fall mit meiner Frau« (*Fallen* 1992, 140). Verbindung der Körper mit unnatürlichen Gegenständen: »Sonet« (*Polet v nebesa* 1988, 357) / »Sonett« (*Fallen* 1992, 198). Metamorphosen in andere Daseinszustände: »Makarov i Petersen No. 3« (*Polet v nebesa* 1988, 374) / »Makarov und Petersen Nr. 3« (*Fälle* 1988a, 216), »O tom, kak rassypalsja odin čelovek« (*Polnoe sobranie* 1997, 106) / »Wie ein Mensch zerfiel« (*Fälle* 1988a, 166). Auflösung, Verschwinden: »Son« (*Polet v nebesa* 1988, 367) / »Traum« (*Fälle* 1988a, 214).

welt, sondern er ist – wie die Körper aller anderen Beckett-Figuren auch – verfallen. Becketts Figuren sind in der Regel körperlich, geistig und emotional reduzierte Menschen, die vom körperlichen Verfall gekennzeichnet sind. Vladimir und Estragon sind alte Männer mit Schmerzen, die immer wieder stürzen, Pozzo wird blind, Lucky wird stumm, andere Beckett-Figuren präsentieren sich als Krüppel.¹⁶ Hierin sehe ich einen Unterschied zwischen den Charmsschen und den Beckettschen Figuren: Zumindest in den früheren Texten sind die Figuren bei Beckett in ihrem Menschsein reduziert, können dabei aber noch Fragmente einer ›normalen‹ Vergangenheit aufweisen, während die Charms-Figuren bereits das Stadium von entindividualisierten Akteuren erreicht haben.

Eine deutliche Parallele zwischen den Figuren bei Charms und bei Beckett besteht in den *Bewegungsformen des Körpers*. In auffälliger Häufigkeit fallen die Charmsschen und Beckettschen Figuren auf den Fußboden, wodurch sie ein wichtiges Merkmal ihres Menschseins aufgeben, nämlich den aufrechten Gang. Auf das Fallen und Stolpern (welches in Charms' Prosa ganze Texte dominiert) folgen in der Textwelt beider Autoren Auf-dem-Bauch-Liegen, Kriechen, Auf-allen-vieren-Gehen oder auch die Bewegungslosigkeit.¹⁷ Die Figuren haben keine Kontrolle mehr über ihren eigenen Körper, dessen Grenzen, dessen Identitätsmerkmale und ihre Bewegungen. Sie sind fremdbestimmt in ihrem Verlust der Individualität und der Merkmale des Menschseins überhaupt.

Die Unsicherheit gegenüber der eigenen und gegenüber anderen Identitäten bezieht sich auch auf die ganze Wirklichkeit, da der *Bezug zwischen Subjekt und Umwelt*

16 Krüppel: *Endgame / Endspiel* (Hamm, Clov, Nell, Nagg), *Happy Days / Glückliche Tage* (Winnie, Willie) (Beckett: *The Complete Dramatic Works*, 1986 / *Theaterstücke*, 1995).

17 Kriechen: »Istoričeskij epizod« (*Polet v nebesa* 1988, 387) / »Eine historische Episode« (*Fallen* 1992, 215), *Molloy*. Auf-dem-Bauch-Liegen: »Slučaj s Petrakovym« (*Polet v nebesa* 1988, 365) / »Der Fall Petrakov« (*Fallen* 1992, 201), *Molloy*. Auf-allen-vieren-Gehen: »Slučaj s Petrakovym« (*Polet v nebesa* 1988, 365) / »Der Fall Petrakov« (*Fallen* 1992, 201), »Maškin ubil Koškina« (*Polet v nebesa* 1988, 383) / »Maschkin hat Koschkin erschlagen« (*Fallen* 1992, 213), *Molloy*. Bewegungslosigkeit: »Slučaj s Petrakovym« (*Polet v nebesa* 1988, 365) / »Der Fall Petrakov« (*Fallen* 1992, 201), *Molloy*, *Endgame / Endspiel*, *Happy Days / Glückliche Tage* (Beckett: *The Complete Dramatic Works*, 1986 / *Theaterstücke*, 1995).

Ein Beispiel-Text von Charms:

Случай с Петраковым

Вот однажды Петраков хотел спать лечь, да лег мимо кровати. Так он об пол ударился, что *лежит на полу и встать не может*.

Вот Петраков собрал последние силы и встал на четвереньки. А силы его покинули, и он опять *упал на живот и лежит*.

Лежал Петраков на полу часов пять. Сначала просто так лежал, а потом заснул. [...]

(Charms 1988, 365; Hervorhebungen W.W.)

Der Fall Petrakow

Petrakow wollte sich einmal schlafen legen, legte sich aber *neben das Bett*. Dabei *schlug* er dermaßen *auf den Boden*, daß er *liegenblieb* und *nicht mehr aufstehen konnte*.

Da nahm Petrakow seine letzten Kräfte zusammen und erhob sich *auf alle viere*. Doch die Kräfte verließen ihn, er *fiel* wieder *auf den Bauch* und *blieb liegen*.

Fünf Stunden *lag* Petrakow *auf dem Boden*. Erst lag er nur so da, dann schlief er ein. [...]

(Charms 1995, 27; Hervorhebungen W.W.)

gestört ist. Für die Figur Molloy scheint eine unsichtbare Grenze zwischen sich und ihrer Umwelt zu stehen, für Vladimir und Estragon ist die Beziehung zur Wirklichkeit vor allem durch das Vergessen und das Fehlen eines kollektiven Gedächtnisses gestört. Als z. B. der Bote von Godot beim zweiten Mal auftritt, um Vladimir mitzuteilen, dass sein Herr an diesem Tag nicht komme, behauptet er, zum ersten Mal an dem Ort zu sein und Vladimir das erste Mal zu sehen. (Vgl. Beckett 1971, 224 f.) Vladimir ist die einzige Figur, die sich an vergangene Ereignisse erinnern kann. Alle anderen vergessen von einem Tag zum anderen. So können sie sich nicht auf gemeinsame Erlebnisse beziehen, die Umweltreferenz innerhalb der Kommunikation ist gestört und die Zeit kommt zum Stillstand.¹⁸ Die Figuren müssen gewissermaßen immer wieder von vorne anfangen, denn das (kollektive) Gedächtnis als Basis für Kommunikation und menschliches Zusammenleben ist außer Kraft gesetzt. Dieser Stillstand und die Entwicklungslosigkeit drücken die Absurdität des Lebens aus.

Die Unsicherheit gegenüber der Realität und der Erkenntnisfähigkeit des Menschen gegenüber seiner Umwelt wird in *Warten auf Godot* und *Molloy* auch dadurch ausgedrückt, dass es für die Figuren keine klare Grenze zwischen Schlafen und Wachen sowie zwischen Leben und Tod gibt. Vladimir in *Warten auf Godot* sagt beispielsweise:

Vladimir: Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? [...] Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai?

Wladimir: Habe ich geschlafen, während die anderen litten? Schlafe ich denn in diesem Augenblick? Wenn ich morgen glaube, wach zu werden, was werde ich dann von diesem Tage sagen? [...] Aber was wird wahr sein von alledem?

(Beckett 1971, 222 f.)

Auch bei Charms ist die Beziehung zwischen Figuren und Realität gestört, und keine Figur besitzt die Fähigkeit zur hinreichenden, die eigene Situation transzendierenden Erkenntnis und Reflexion. Leben und Tod haben denselben Status, dadurch dass – wie weiter unten noch genauer ausgeführt wird – das Leben in der absurden Welt keinen Wert besitzt und der Tod kein erschütterndes Ende darstellt. Hieraus resultiert das Empfinden der Absurdität des Lebens. Man kann diesen Zustand auch mit der Philosophie von Daniil Charms erklären, der unser Leben unter den Bedingungen der von ihm so genannten *cisfiniten Logik* begreift. Diese steht im Gegensatz zur transfiniten Logik und bedeutet die Absenz jeglicher Metaphysik und Weltgewissheiten. Das Leben im postmetaphysischen Zeitalter besitzt keinen allgemeinen, großen Sinn mehr.

18 In einer sehr erhellenden Analyse des Theaterstücks *Elizaveta Bam* und dessen Gegenüberstellung mit Ionescos *La cantatrice chauve / Die kahle Sängerin* stellt Jean-Philippe Jaccard (1989, 468) in Anlehnung an I. Revzin und O. Revzina sieben »Postulate der normalen Kommunikation« auf, die in der absurden Textwelt missachtet werden. Die von mir beschriebene Störung in der Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt durch das Fehlen eines gemeinsamen Gedächtnisses entspricht dem zweiten Postulat Revzins/Revzinas und Jaccards, dem »Postulat des gemeinsamen Wissens« (ebd., 473).

b) *Räume*

Durch das ständige Hinfallen, die Unsicherheit gegenüber der eigenen und gegenüber fremder Identität sowie der die Figuren umgebenden Wirklichkeit befinden sich die Menschen stets am falschen Ort: Die Charms-Figuren liegen neben dem Bett auf dem Fußboden (Charms 1988, 365 / Charms 1992, 201), sind in enge Zimmer oder eine Truhe eingesperrt (Charms 1988, 363 / Charms 1988a, 212), sitzen im Gebüsch (Charms 1988, 367 / Charms 1988a, 214). Auch die Figuren bei Beckett liegen auf dem Fußboden (*Molloy, En attendant Godot / Warten auf Godot*), befinden sich in engen Zimmern (*Endgame / Endspiel*) oder in engen Gefäßen wie Mülltonnen (ebd.), Sandhaufen (*Happy Days / Glückliche Tage*) oder Urnen (*Play / Spiel*). Das heißt, die Menschen sind nie an adäquaten und den jeweiligen Tätigkeiten angemessenen Orten, sondern *neben* dem eigentlichen Ort, in sargähnlichen, zu engen, für den Menschen als Lebensbereich inadäquaten Räumen, in Zwischenbereichen. Das Zimmer, in dem Elizaveta Bam wohnt, erweist sich zudem als Sackgasse gegenüber der eindringenden Gefahr. In *Warten auf Godot* werden die Enge und Eingeschlossenheit des Zimmers auf der Bühne durch eine übergroße Weite der Landschaft abgelöst, bezeichnenderweise halten sich Vladimir und Estragon jedoch an dem einzigen konkreten Punkt auf, den der Ort bietet, nämlich dem kleinen Baum. Die Räume, in denen sich die Figuren bewegen, stellen also keinen angemessenen Lebensraum dar, sie bieten den Figuren keinen Schutz und keine Orientierung – der Mensch hat in der absurden Welt keinen Platz. Charms hat in seinen Tagebüchern die Philosophie von dem Leben auf dem Hindernis (*prepjatstvie*) entwickelt, die besagt, dass der Mensch im absoluten Hier und Jetzt lebe, auf der Nullstelle. Es gibt kein Hinausweisen über den Alltag auf ein Eigentliches oder Wesentliches der Dinge, sondern nur den Verweis auf die Nullstelle des Alltags.

c) *Gewalt und Tod*

Sowohl bei Charms als auch bei Beckett scheinen die philosophischen Dimensionen auch einen ganz konkreten historischen Bezug zu haben, wie ich zu Beginn bereits als These formuliert habe und nun anhand dieses Abschnitts zu den Parallelen auf der Ebene semantischer Merkmale bezüglich des Menschenbildes ausführen möchte. Das Werk beider Autoren ist durchzogen von Gewaltausbrüchen und Todeserlebnissen, und in beiden Fällen nehmen diese Darstellungen in den späteren Texten zu. Können der körperliche Verfall, das Fallen und selbst die Gewalt in den frühen Texten noch als Teil der Komik und des Spiels begriffen werden (Vladimir und Estragon beispielsweise kann man auch als Clowns sehen, Charms' fallende Figuren verkörpern die Komik des Slapsticks), so findet sich hiervon in den späten Texten kaum noch etwas.

Daniil Charms' Werk ist seit den späten 1930er Jahren durchzogen von einer düsteren Gewalt, welche ihre deutliche Entsprechung in dem sowjetischen Alltag hat, den Charms täglich erlebte. So wie in seinem realen Leben Menschen verschwanden, grundlos verhaftet und ermordet oder für lebensunwürdig erklärt wurden, dabei aber weder die offiziellen Stellen noch die sogenannte *tolpa*, also die Masse, über die Charms oft schreibt, adäquat auf diese Zustände reagierten, sind auch seine Texte von unmotivierter Brachialgewalt, unmotiviertem Tod und Mord durchzogen. Menschen verschwinden, Menschen werden zu Müll erklärt und in den Abfall geworfen.¹⁹ Ein Beispiel:

19 Grundloses, plötzliches Sterben oder Verschwinden: »Slučai« (*Polnoe sobranie* 1997, 330) / »Fälle«

Калугин спал четыре дня и четыре ночи подряд и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвязывать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. В булочной, где Калугин всегда покупал пшеничный хлеб, его не узнали и подсунули ему полуржаной.

А санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидя Калугина, нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала жакту выкинуть Калугина вместе с сором.

Калугина сложили пополам и выкинули его как сор.

(»Son«, Charms 1988, 367)

Kalugin schlief vier Tage und vier Nächte hintereinander, und am fünften Tag wachte er so abgemagert auf, daß er die Stiefel mit Bindfäden an den Beinen festbinden mußte, damit sie nicht abfielen. In der Bäckerei, wo Kalugin immer sein Weißbrot kaufte, erkannte man ihn nicht wieder und schob ihm ein Graubrot unter.

Und die Sanitätskommission, die ihre Runde durch die Wohnungen machte und Kalugin sah, befand ihn für antisanitär und überhaupt für untauglich und befahl dem Hausverwalter, Kalugin zusammen mit dem Kehricht hinauszubefördern.

Sie legten Kalugin zusammen und schafften ihn wie Kehricht hinaus.

(»Traum«, Charms 1988a, 214)

Innerhalb der Textwelt – welche hier in deutlicher Parallelität zur Lebenswelt steht – reagiert niemand mit Entsetzen, Trauer, Mitleid oder anderen menschlichen und erwartbaren Reaktionen auf die Gewalt. Im Gegenteil scheint es neben dem Staat gerade die Masse zu sein, welche Mordgelüste auslebt bzw. gegenüber Gewalt und Tod abgestumpft ist. In »Sud linča« / »Lynchjustiz« heißt es:²⁰

Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, расходится.

(Charms 1988, 376)

Die Menge ist erregt und packt, in Ermangelung eines anderen Opfers, den Mann von mittlerer Größe und reißt ihm den Kopf ab. Der abgerissene Kopf rollt über das Pflaster und bleibt auf einem Kanaldeckel liegen. Die Menge hat ihrer Leidenschaft genügt und verläuft sich.

(Charms 1992, 208)

(Fallen 1992, 197), »Četyre illjustracii togo...« (Polet v nebesa 1988, 372) / »Vier Illustrationen ...« (Fallen 1992, 207), »Ochotniki« (Polet v nebesa 1988, 385) / »Jäger« (Fälle 1988a, 219). Unmotiviertes, absichtsvolles Sterben: »Pakin i Rakukin« (Polnoe sobranie 1997, 359–361) / »Pakin und Rakukin« (Fallen 1992, 221–223), »Sunduk« (Polet v nebesa 1988, 363) / »Die Truhe« (Fälle 1988a, 212). Unmotivierter Gewalt und unmotivierter Mord: »Maškin ubil Koškina« (Polet v nebesa 1988, 383) / »Maschkin hat Koschkin erschlagen« (Fallen 1992, 213), »Načalo očen' chorošego letnego dnja. Simfonija« (Polet v nebesa 1988, 394) / »Beginn eines sehr schönen Sommertages. Eine Symphonie« (Fallen 1992, 220), »Čto teper' prodojut v magazinach« (Polet v nebesa 1988, 382) / »Was es derzeit in den Kaufhäusern gibt« (Fälle 1988a, 218), »Rycar'« (Polet v nebesa 1988, 323) / »Ritter« (Fälle 1988a, 186), »Da, – skazal Kozlov...« (Polnoe sobranie 1997, 157–158) / »Ja, sagte Kozlov...« (Fallen 1992, 154), »Kogda ja vižu čeloveka...« (Polnoe sobranie 1997, 139) / »Wenn ich einen Menschen sehe, habe ich Lust, ihm eine in die Fresse zu hauen« (Fälle 1988a, 184) usw.

20 Ebenso: »Kassirša« (Polnoe sobranie 1997, 107–110) / »Die Kassiererin« (Fallen 1992, 133–136), »Ha naberežnoj našej reki...« (Polnoe sobranie 1997, 18–19) / »An der Quaimauer« (Fälle 1988a, 140).

Der Lebensraum in der absurden Welt stellt nicht nur, wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, keinen adäquaten Lebensraum dar und bietet keinen Schutz; die die Menschen umgebende Welt ist sogar oft eine Welt der tödlichen Gefahr und der fundamentalen Unsicherheit. Die absurde Textwelt präsentiert sich dem Rezipienten auch hier wieder unkommentiert – anders als in nicht-absurden Texten (oder solchen mit lediglich absurden Tendenzen), welche auf die Gewaltdimension moralisch oder gar didaktisch Bezug nehmen und damit verdeutlichen, dass die Gewalt zu verurteilen sei und ein denkbarer Gegenentwurf zu dieser Welt der Gewalt und der Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod existiere.

Dies ist bei Beckett ähnlich. In *Molloy* wird, wie bereits erwähnt, völlig emotionslos ein Mord verübt und detailliert geschildert, das Verhältnis vieler Figuren zueinander – wie das von Pozzo und Lucky in *Warten auf Godot* – ist eines der Gewalttätigkeit, und auch in fast allen anderen Texten Becketts werden Gewalttaten und sogar Morde verübt und der Tod immer implizit mitthematisiert. Wenn Beckett gleichzeitig in *Molloy* die Prämissen des Bildungs- und Künstlerromans aushebelt, so deutet dies darauf hin, dass er eine Welt beschreibt, in der die Kulturdecke zerrissen ist. Das Scheitern des aufklärerischen Bildungsprojekts lässt den Humanitätsanspruch der Gesellschaft scheitern und das, was in der Gesellschaft gezähmt wurde, kommt wieder an die Oberfläche. Dies erinnert uns an den historischen Hintergrund, vor dem Beckett schrieb, nämlich den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust, welche nicht in mimetischer Weise Eingang in Becketts Texte finden, aber als versteckte Hinweise. Aus dem positiven Bild der Kultur und der Zivilisation wird die Situation der Menschen nach Auschwitz: Menschen, die in Sand, Urnen oder Mülltonnen stecken (vgl. hierzu Klinkert 1996, 137 f.).²¹

Die Thematisierung von Tod und Gewalt und einer stets existenten Bedrohungssituation als weiteren wichtigen Merkmalen für absurde Literatur sind gekoppelt an die gigantischen Gewalterfahrungen der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts, welche die Welt sinnlos, sinnwidrig oder eben absurd erscheinen lassen.²² Denn im Unterschied zu den Gewalterfahrungen früherer Jahrhunderte kann der Mensch des 20. Jahrhunderts diese Vorgänge nicht mehr vorbehaltlos in große, metaphysische

21 Adorno (1991) argumentiert in seinem »Versuch, das Endspiel zu verstehen« in die gleiche Richtung, wenn er z. B. sagt: »Nach dem Zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit verschlagen hat. [...] Becketts Mülleimer sind Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur.« (285, 311)

22 Inwieweit die Erfahrung von Gewalt und absoluter Sinnlosigkeit während des Zweiten Weltkrieges die Entstehung absurder Literatur beeinflusst, kann man anhand der Werke des polnischen Autors Sławomir Mrożek und des russischen Autors Vladimir Kazakov gut nachvollziehen. Bei beiden Autoren kann man das Phänomen beobachten, dass ihre *frühen* Texte aus den 1950er bzw. 1960er Jahren der absurden Literatur zurechenbar sind: Mrożeks Erzählungen aus den Jahren 1953–1959 wie z. B. »Żyrafa« / »Die Giraffe« oder »Wyznania o Zygmsiu« / »Siegmund« (*Opowiadania Tom 1*, 1999 / *Gesammelte Werke Band 1*, 1992); Kazakovs Kurzprosa und Szenen aus dem Band *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov* aus dem Jahre 1967. Den *späten* Texten dieser Autoren dagegen (Mrożek: *Opowiadania Tom 3*, 1999 / *Gesammelte Werke Band 4*, 1993; Kazakov: *Żizn' prozy*, 1993) – also mit zunehmendem Abstand von der spezifischen Gewalt- und Sinnlosigkeitserfahrung von Weltkrieg und Holocaust – fehlen wichtige Dimensionen des Absurden, und sie können am ehesten mit Adjektiven wie »satirisch« und »verfremdend« umschrieben werden.

Welt- und Sinnentwürfe einbetten und durch die Existenz eines allmächtigen Gottes rechtfertigen, wodurch die absurde Literatur eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts wird.

3. Fazit

Als Ergebnis des Textvergleichs der zwei von mir als paradigmatisch betrachteten Autoren absurder Literatur, Daniil Charms und Samuel Beckett, welche zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen Kulturen und unabhängig voneinander geschrieben und den Begriff »absurde Literatur« nicht programmatisch verwendet haben, lassen sich drei Kriterien für die Bestimmung absurder Literatur festhalten:

Existentielle Grundhaltung des Absurden: Ein nach Maßgabe normaler Textualität inkompetenter Erzähler bzw. eine inkompetente Sprecherinstanz, die Sinnggebung verweigert²³ und den Rezipienten in einer Welt alleine lässt, die sinnlos oder sinnwidrig erscheint. Der Leser oder Zuschauer verharrt im Alogischen, welches sich nicht auflöst, nicht reflektiert und in Frage gestellt und gegen das keine Anklage erhoben wird (diesen Aspekt findet man ähnlich auch bei Hildesheimer). Die Texte bieten keine »Lösungen« oder Gegenentwürfe/Gegenwelten zu der absurden Welt an, so dass man die Sinnlosigkeit und Sinnwidrigkeit der Welt und des Daseins als eine Folge der Abwesenheit oder Infragestellung großer, sinnstiftender Weltentwürfe und Instanzen interpretieren kann.²⁴ Die Abwesenheit von Ideologie, Metaphysik und Sinnstiftung

23 Das, was die absurde Literatur stattdessen anbietet, fasst Donat (2006) in das treffende Bild der »Inseln der Sinnhaftigkeit« (267).

24 Dieser Aspekt scheint mir ein ganz entscheidender zu sein, was sich sehr gut zeigen lässt, wenn man die Absurde von anderen Strömungen abzugrenzen versucht, die ähnliche Textverfahren verwenden und die die in unserer Erfahrungswelt geltenden Gesetze außer Kraft setzen: So zeichnen sich, wie weiter oben bereits ausgeführt, die meisten anderen Avantgardeströmungen dadurch aus, dass sie eine konkrete Angriffsrichtung haben und damit zumindest implizit einen Gegenentwurf zu dem, was sie kritisieren, zulassen. Dies gilt auch für andere Texte mit Spielarten des Absurden, wie z. B. Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, welcher sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zahlreiche absurde Verfahren und Handlungselemente aufweist (von dem spezifischen Unsinnsspiel mit der Sprache bis hin zu der unmotivierten Gewalt der Königin). Doch anders als die absurde Welt wird die Nonsense-Welt bei *Alice* dezidiert durch die Raumopposition oben-unten als Wunderwelt mit Ereignissen, die denen der »normalen Welt« entgegenstehen, markiert (Alice trinkt einen Zaubertrank und gelangt so durch ein Hasenloch in die Wunderwelt unterhalb ihrer normalen Welt, in welche sie am Ende wieder zurückkehrt). Ein kurzes Theaterstück mit zahlreichen absurden Verfahren ist *Das Elefantenkälb* von Bertolt Brecht, in dem aber gegen Ende über die sonderbaren Ereignisse auf der Bühne reflektiert wird mit den Worten: »Aus? Das ist ja eine verdammt ungerechte Sache. – Ist das ein gutes Ende? So kann man doch nicht aufhören. – Vorhang oben lassen! Weiterspielen!« (1960, 314), so dass wiederum klar wird: Es gibt eine sinnstiftende Instanz, der Rezipient wird nicht allein gelassen, es gibt Gerechtigkeit, eine »richtige, gute, sinnhafte Welt« neben der »falschen« Unsinnswelt. Zuletzt noch ein Blick auf die mit dem Absurden so häufig in einem Zuge genannte Strömung der Groteske. Auch hier sind die Gesetze der uns vertrauten Welt außer Kraft gesetzt, aber auch in diesen Texten bleibt der Eindruck, dass eine sinnhafte Gegenwart existiert (einmal abgesehen davon, dass die Texte der Groteske nicht die Gesetzmäßigkeiten des Funktionierens literarischer Texte auflösen). So verzweifelt der Protagonist in Nikolaj Gogol's »Nos« / »Die Nase« darüber, dass eine (seine) Nase durch die Straßen läuft und in der Kirche betet (»Der arme Kowaljow war nahe daran, den Verstand zu verlieren. Er wußte nicht, was er von diesem seltsamen Vorgang halten sollte.« [1988, 280]), womit aber die Unlogik und

ist gekoppelt an die extremen Erfahrungen von Bedrohung, Gewalt und Totalitarismus des 20. Jahrhunderts.

Verfahren der Textkonstitution – Verweigerung von Textualität: Hierzu zählen syntaktische, pragmatische und semantische Besonderheiten, wie die Auflösung des Redegegenstands und der Relevanz, die Unterwanderung kulturell vereinbarter Ereignishaftigkeit, die Enttäuschung der Erwartungshaltung, das Spiel mit dem Material Sprache (Bildung von Wortserien), die Auflösung der Korrelation zwischen Ursache und Wirkung, die Unterwanderung der Text- und Gattungskonventionen.

Besondere semantische Merkmale – absurdes Menschenbild: Das absurde Menschenbild resultiert aus einer spezifischen Gestaltung der Figuren (Auflösung der Identität und Individualität, Körperlichkeit, Bewegungsformen, Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt), des Lebensraumes, der Zeit sowie der Thematisierung von Bedrohung, Gewalt und Tod.

Mit dieser Definition löse ich mich einerseits von der in der Forschung lange Zeit üblichen Einschränkung der literarischen Absurde auf das absurde Theater Frankreichs der 1950er Jahre und setze mich andererseits von denjenigen Forschungen neueren Datums ab, welche zwar den Begriff »Absurde« auf verschiedene Gattungen, Epochen und Nationalliteraturen ausdehnen, dieser Bündelung von unterschiedlichen Texten aber keine oder eine in meinen Augen zu weit gefasste Definition des Absurden zugrundelegen, so dass die Brisanz der absurden Kerntexte untergeht. Um also einerseits den Begriff »absurde Literatur« nicht so auszudehnen, dass er zu weit und allgemein wird und die Besonderheit der absurden Kerntexte nivelliert, um aber andererseits denjenigen Texten gerecht zu werden, welche eine Reihe absurder Verfahren aufweisen, habe ich die Verwendung eines weiten und eines engen Begriffs »absurder Literatur« vorgeschlagen. Die genannten, spezifischen Textverfahren kommen in unterschiedlichem Umfang in Texten aller Zeiten vor, die spezifische Erfahrung des Absurden indes ist eine Erfahrung der Moderne. Sie ruft eine Häufung der Merkmale sowie eine besondere existentielle Grundhaltung hervor und schlägt sich nur in einer geringen Anzahl von Texten nieder, welche es indes verdienen, gesondert benannt zu werden.

In Bezug auf die ansonsten sehr erhellende Definition von Donat (2006), welche als wichtigstes Merkmal die »konsequente Verweigerung von Sinn« sowie darüber hinaus fakultativ eine Reihe von Textverfahren nennt (die sich in weiten Teilen mit den von mir oben genannten Merkmalen der Textualitätsverweigerung decken), habe ich darauf hingewiesen, dass die »Sinnverweigerung« kein Merkmal an sich sein kann, sondern das Ergebnis der spezifischen Textverfahren ist. Die genannten Textkonstituierungsverfahren sind darüber hinaus nicht hinreichend, um die Besonderheit absurden Textschaffens zu erfassen, weshalb ich sie, wie oben nochmal zusammengefasst, um die Aspekte

das »Unnormale« der Ereignisse und damit die Existenz einer sinnhaften Gegenwelt markiert werden. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Hansen-Löve (1993, 250): »Während die groteske Welt vertikal, total(itär) und geschlossen als Anti-Welt einer »offiziellen Ordnung« (Kode) entgegensteht, diese in- und pervertiert, orientiert sich die absurde Welt an einer horizontalen Welt der Pragmatik (des Verhaltens, Handelns und der Diskurse).« Den Unterschied zwischen der Absurde und anderen Strömungen (Hansen-Löve bezieht sich in seinem Artikel vor allem auf die russische Avantgardeströmung Futurismus) fasst er mit den Begriffen »Diskurs-Orientiertheit vs. Kode-Orientiertheit« zusammen (bes. 230–240; auch Hansen-Löve 1994). Damit ist gemeint, dass Grotteske und Futurismus sich gegen eine bestimmte Weltordnung richten oder gar eine alternative Weltordnung aufstellen, während die Absurden Diskurse (also Gattungskonventionen, Redeweisen u. ä.) unterwandern, dabei jedoch keine neuen Sinnentwürfe schaffen.

des sich durch spezifische semantische Merkmale konstituierenden Menschenbildes sowie einer existentiellen Grundhaltung ergänze, welche wiederum diskursiv zustande kommt (durch die Zurücknahme der Erzähl-/Sprecherinstanz, die die absurde Textwelt unkommentiert präsentiert).

Wie die Textanalysen und -vergleiche gezeigt haben, führt eine Traditionslinie absurder Literatur in die Textwelt von Christian Morgenstern. Ich konnte einige frappierende Parallelen zwischen Werken Morgensterns, Charms' und Becketts aufzeigen. Der Eindruck, den die Texte Morgensterns beim Rezipienten hinterlassen, ist dennoch ein anderer als derjenige, den die Texte von Charms und Beckett hervorrufen. Morgensterns Gedichte basieren nicht auf derselben existentiellen Grundhaltung, sie lassen den Rezipienten nicht allein in einer sinnwidrigen Welt ohne Ausweg, sondern sie ermöglichen am Ende das befreiende Lachen in einer sinnhaften Ordnung. Durch Nuancierung ansonsten gleicher literarischer Verfahren entsteht in den meisten Texten Charms' und Becketts dagegen die verwirrende Atmosphäre des Absurden, die den Rezipienten in der Frage verharren lässt, wie Hildesheimer es ausdrückt, und keine Antworten anbietet.

Эх! Написал бы еще, да чернильница
куда то вдруг исчезла.
(Charms: »Chudožnik i Časy«, 2001, 796)

Ach! Ich würde noch mehr schreiben, aber
auf einmal ist das Tintenfaß verschwunden.
(Charms: »Der Maler und die Uhr«, 1992,
151)

Bibliographie

Primärliteratur

Absurde Texte von Beckett, Charms, Morgenstern

- Beckett, Samuel: *Warten auf Godot*. En attendant Godot. Waiting for Godot. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1971. (Erstmals erschienen 1952; Uraufführung 1953.)
- Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*. London, Boston 1986. (Darin: *Endgame*, 89-134; *Happy Days*, 135-168; *Play*, 305-320.)
- Beckett, Samuel: *Molloy*. Paris 1988. (Erstmals erschienen 1951.)
- Beckett, Samuel: *Malone meurt*. Roman. Paris 1990. (Erstmals erschienen 1951.)
- Beckett, Samuel: *Murphy*. London 1993.
- Beckett, Samuel: *The Complete Short Prose 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by Stanley Eugene Gontarski. New York 1995.
- Beckett, Samuel: *Murphy*. Roman. Deutsch von Elmar Tophoven. Hamburg 2003.
- Beckett, Samuel: *Molloy*. Roman. Deutsch von Erich Franzen. Frankfurt a.M. 1975.
- Beckett, Samuel: *Malone stirbt*. Roman. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 7. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1995.
- Beckett, Samuel: *Erzählungen*. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 10. In Zusammenarbeit mit Samuel Beckett, herausgegeben von Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Übertragen von Elmar Tophoven, Erika Tophoven u. Erich Franzen. Frankfurt a.M. 1995.
- Beckett, Samuel: *Theaterstücke*. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 1. Hg. v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Frankfurt a.M. 1995
- Beckett, Samuel: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. In Zusammenarbeit mit Samuel Bek-

- kett, herausgegeben von Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Übertragungen von Elmar Tophoven u. Erich Franzen. 11 Bände. Frankfurt a.M. 1995.
- Charms, Daniil: »Elizaveta Bam«. In: Izbrannoe. Würzburg 1974, 172-205.
- Charms, Daniil: Polet v nebesa. Stichi. Proza. Dramy. Pis'ma. Hg. v. A. A. Aleksandrov. Leningrad 1988.
- Charms, Daniil: Polnoe sobranie sočinenij. Tom 2: Proza i scenki. Dramatičeskie poizvedenija. Hg. v. V. N. Sažin. Sankt Peterburg 1997.
- Charms, Daniil: Cirk Šardam. Hg. v. V. N. Sažin. Sankt Peterburg 2001.
- Charms, Daniil: Fälle. Szenen. Gedichte. Prosa. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich 1988. [Charms 1988a]
- Charms, Daniil: Elizaveta Bam. In: Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich 1992, 13-41.
- Charms, Daniil: Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich 1992.
- Charms, Daniil: Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1992. [Charms 1992a]
- Charms, Daniil: Fälle. Deutsch/Russisch. Übersetzt und herausgegeben von Kay Borowsky. Stuttgart 1995.
- Morgenstern, Christian: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Clemens Heselhaus. München 1998. Band I: Galgenlieder, Der Gingganz, Palmström, Gigaster, Parodien.
- Morgenstern, Christian: Egon und Emilie. Neuausgabe der Grotesken und Parodien. München 1950.
- Vorläufer, Bezugstexte, weitere absurde Texte/Autoren, die erwähnt werden*
- Absurdes Theater: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti. München 1969.
- Adamov, Arthur: Théâtre, Tome 1: La parodie. L'invasion. La grande et la petite manoeuvre. Le professeur Taranne. Tous contre tous. Paris 1981.
- Adamov, Arthur: Theaterstücke. (Alle gegen alle, Ping-Pong, Professor Taranne, Paolo Paoli.) Aus dem Französischen übertragen von Elmar Tophoven. Darmstadt u. a. 1959.
- Apollinaire, Guillaume: Les mamelles de Tirésias. In: Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. Hg. v. Michel Décaudin. Bd. 3: Alcools. Calligrammes. Poésie. Théâtre. Critiques. Paris 1966.
- Apollinaire, Guillaume: Die Brüste des Tiresias. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachwort versehen von Peter Loeffler. Basel u. a. 1989.
- Brecht, Bertolt: Das Elefantenkalb. Ein Zwischenspiel für das Foyer. In: Ders.: Stücke, Band II. Redaktion Elisabeth Hauptmann. Berlin 1960, 295-315.
- Camus, Albert: Caligula suivi de Le malentendu. Nouvelles Versions. Paris 1985.
- Camus, Albert: Das Mißverständnis. In: Ders.: Dramen. Ins Deutsche übertragen von Guido G. Meister. Hamburg 2003, 75-116.
- Carroll, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland. In: Ders.: The Complete Works. New York 1976, 17-132.
- Carroll, Lewis: Alice im Wunderland. Mit Bildern von Klaus Ensikat. Nachwort von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Gogol', N.V.: Nos. In: Ders.: Polnoe Sobranie Sočinenij. Tom tretij: Povesti. Hg. v. V. L. Komarovič. Moskva 1938, 47-76.
- Gogol, Nikolaj: Die Nase. In: Ders.: Erzählungen. Übersetzt und herausgegeben von Eberhard

- Reissner. Stuttgart 1988, 273–306.
- Grass, Günter: Noch zehn Minuten bis Buffalo. In: Ders.: Werkausgabe in zehn Bänden, Band 8: Theaterspiele. Hg. von Angelika Hille-Sandvoss u. Volker Neuhaus. Darmstadt 1987, 137–156.
- Havel, Václav: Zahradní slavnost. Hra o čtyřech dějstvích. In: Ders.: Hry: Soubor her z let 1963–1988. Hg. v. Anna Freimanová. Prag 1992, 5–43.
- Havel, Václav: Das Gartenfest. Spiel. (1963). Übersetzt von August Scholtis. In: Gartenfest. Dramen von Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Anja Tippner. München 2000, 21–90.
- Hildesheimer, Wolfgang: Pastorale oder Die Zeit für Kakao. In: Ders.: Die Theaterstücke. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989, 163–200.
- Ionesco, Eugène: La cantatrice chauve. Anti-pièce. Suivi de La leçon. Drame comique. Paris 1997.
- Ionesco, Eugène: Rhinocéros. Pièce en trois actes et quatre tableaux. Paris 1998.
- Ionesco, Eugène: Die kahle Sängerin. Anti-Stück. In: Ders.: Werke. Erster Band: Theater I. Hg. von François Bondy u. Irène Kuhn. München 1985, 5–46.
- Ionesco, Eugène: Die Nashörner. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Werke. Zweiter Band: Theater II. Hg. von François Bondy u. Irène Kuhn. München 1985, 215–344.
- Jarry, Alfred: Ubu roi ou les Polonais. In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. von Michel Arrivé. Paris 1972, 351–398.
- Jarry, Alfred: König Ubu. Drama in fünf Aufzügen. Übersetzt und herausgegeben von Ulrich Bossier. Stuttgart 1996.
- Kazakov, Vladimir: Žizn' prosy. München 1993.
- Kazakov, Vladimir: Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. Prosa, Szenen. Aus dem Russischen von Peter Urban. München 1972. (Kurzprosa und Szenen aus den Jahren 1967–1968.)
- Kazakov, Vladimir: Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige. Sämtliche Dramen. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Peter Urban. München, Wien 1990.
- Milne, Alan A.: Pu der Bär. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachwort versehen von Harry Rowohlt. München 2005.
- Mrożek, Sławomir: Opowiadania. Tom 1. Warszawa 1999. (Darin: Żyrafa, 177–181; Wyznania o Zygmysiu, 206–208.)
- Mrożek, Sławomir: Opowiadania. Tom 3. Warszawa 1999.
- Mrożek, Sławomir: Gesammelte Werke Band 1: Die Giraffe und andere Erzählungen (Erzählungen 1953–1959). Aus dem Polnischen von Christa Vogel u. Ludwig Zimmerer. Zürich 1992.
- Mrożek, Sławomir: Gesammelte Werke Band 4: Die Geheimnisse des Jenseits und andere Geschichten. (Kurze Erzählungen 1986–1990). Aus dem Polnischen von Christa Vogel. Zürich 1993.
- Mrożek, Sławomir: Gesammelte Werke Band 5: Tango und andere Stücke (Stücke 1962–1965). Aus dem Polnischen von Christa Vogel u. Ludwig Zimmerer. Zürich 1993. (Darin u. a.: Tango. Schauspiel in drei Akten, 213–334.)
- Nitzberg, Alexander (Hg.): Dampfbetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Aus dem Russischen von Alexander Nitzberg (deutsch-russisch). Düsseldorf 1999.
- Pinter, Harold: Plays 1. London 1996.
- Pinter, Harold: Niemandsland, Monolog, Die Geburtstagsfeier, Der Hausmeister, Die Heimkehr. Fünf Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg, o.J.
- Scherstjanoi, Valeri: Tango mit Kühen. Anthologie der russischen Lautpoesie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wien 1998.

Urban, Peter (Hg.): Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten. Frankfurt a.M. 1990.

Sekundärliteratur

Absurde Literatur allgemein

- Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphe. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg 1998. (Le Mythe de Sisyphe. Paris 1942.)
- Daus, Ronald: Das Theater des Absurden in Frankreich. Stuttgart 1977.
- Donat, Sebastian: Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde. In: *Poetica*, 38 (2006), 259-275.
- Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt a.M. 1964. (The Theatre of the Absurd. London 1961.)
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke chronologisch geordnet, Band 6: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a.M. 1999.
- Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996.
- Heidsieck, Arnold: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart u. a. 1969.
- Hildesheimer, Wolfgang: Über das absurde Theater. In: Ders.: Wer war Mozart? Becketts ›Spiel‹. Über das absurde Theater. Frankfurt a.M. 1966, 77-100.
- Lennartz, Norbert: Absurdität vor dem Theater des Absurden. Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T.S. Eliot. Trier 1998.
- Poppe, Reiner: Absurdes Theater. Artaud – Camus – Beckett – Ionesco. Interpretationen und Materialien. Hollfeld/Ofr. 1993.
- Schalk, Axel: Das moderne Drama. Stuttgart 2004.
- Schlinkert, Norbert W.: Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest. Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa. Würzburg 2006.
- Schweikle, Günther u. Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart 1990.

Daniil Charms, russische absurde Literatur

- Cornwell, Neil (Hg.): Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials. New York 1991.
- Grob, Thomas: Daniil Charms' unkindliche Kindheit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne. Bern u. a. 1994.
- Hansen-Löve, Aage A.: Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ›Dritte Avantgarde‹. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 32 (1993), 207-264.
- Hansen-Löve, Aage A.: ›Scribo quia absurdum‹. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (OBĚRIU). In: Maria Deppermann (Hg.): *Russisches Denken im europäischen Dialog*. Innsbruck, Wien 1998, 160-203.
- Hansen-Löve, Aage A.: Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 44 (1999), 125-183.
- Jaccard, Jean-Philippe: Theater des Absurden/reales Theater. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, Wien 1989, 467-488.
- Jaccard, Jean-Philippe: Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern u. a. 1991.
- Lukanitschewa, Swetlana: Verfemte Autoren. Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre. Tübingen 2003.

Müller, Bertram: Absurde Literatur in Rußland. München 1978.

Müller-Scholle, Christine: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Bern u. a. 1992.

Stellemann, Jenny: The transitional position of Elizaveta Bam between Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. In: Jan van der Eng u. Willem G. Weststejn (Hg.): Avant Garde USSR. Interdisciplinary and International Review of the Literatures and Arts of the 20th Century. Amsterdam 1991, 207-229.

Tokarev, D. V.: Kurs na chudščee: Absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Semjuelja Bekketa. Moskva 2002.

Samuel Beckett

Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1991, 281-321.

Brockmeier, Peter: Samuel Beckett. Stuttgart, Weimar 2001.

Engelhardt, Hartmut (Hg.): Samuel Beckett. Frankfurt a. M. 1984.

Klinkert, Thomas: Bewahren und Löschen: Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard. Tübingen 1996.

Laass, Henner, Wolfgang Schröder: Samuel Beckett. München 1984.

Christian Morgenstern

Beheim-Schwarzbach, Martin: Christian Morgenstern. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1964.

Kayser, Wolfgang: Morgenstern und die Sprachgroteske. In: Ders.: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg u. a. 1961, 162-169.

Kretschmer, Ernst: Christian Morgenstern. Stuttgart 1985.

Kretschmer, Ernst: Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense. Berlin 1983.

Palm, Christine: Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern. Stockholm 1983.

Walter, Jürgen: Sprache und Spiel in Christian Morgensterns Galgenliedern. Freiburg, München 1966.

DANIEL SYROVY

E. T. A. Hoffmann und Nikolaj Gogol Eine Neuorientierung

1.

Obwohl die Aufmerksamkeit, die das Verhältnis zwischen Nikolaj Gogol¹ und E. T. A. Hoffmann von der Wissenschaft erfahren hat, letztlich auf einen Gemeinplatz der Literaturgeschichtsschreibung zurückgeht – nämlich auf die Abhängigkeit wenigstens des frühen Gogol von der deutschen Romantik –, ist die eigentliche Forschungslage bestenfalls verworren. Das Prinzip vom direkten Einfluß des Deutschen auf den Russen, wie er traditionell postuliert wurde, ist zwar größtenteils überwunden, aber nur unsystematisch durch eine motivgeschichtliche Tendenz ersetzt, die sich nach wie vor an der Rhetorik einer zielgerichteten Beeinflussung orientiert.² Zudem wurde, wie noch zu sehen sein wird, durch die partielle Übernahme eines Konzeptes vom letztlich überwundenen Einfluß (Stender-Petersen 1922; Gorlin 1933³) oft ein zeitlicher Schlußstrich bei der Erzählung *Nos* (1836) gezogen, die Ingham (1974, 174) ausdrücklich als »the last story which concerns us« bezeichnet. Ein Teil der frühen Produktion Gogol's wurde lange wegen ihrer scheinbar ausschließlichen Abhängigkeit von der ukrainischen Volksliteratur von den Untersuchungen ausgeklammert (etwa *Vij*; vgl. Krys 2009, 244); und schließlich stellt sich auch die Frage, inwiefern man den Namen *Hoffmann* als Chiffre für Tendenzen der deutschen Romantik im Allgemeinen zu verstehen hat. Meist wird sein Gesamtwerk, dem zeitgenössischen Wort vom *Gespenster-Hoffmann* entsprechend, auf eine Handvoll ungenauer Motive reduziert, was zum Teil auch auf die eigenwillige frühe Rezeption zurückgehen mag.

In der Folge soll der Versuch angestellt werden, einige Prinzipien für eine systematische komparatistische Methodik zu skizzieren, und mittels ausgewählter Beispiele für eine Neubewertung des Verhältnisses der beiden Autoren zu plädieren.

Die allgemeine Bedeutung vor allem der ästhetischen Theorien der deutschen Romantik für Gogol ist wohl unbestritten und u.a. bei Rosemarie K. Jenness (1995) ausführlich dargestellt.⁴ Was die konkrete literarische Produktion angeht, wird die Verbindung

1 Das Weichheitszeichen des Namens Gogol' wird in der Folge aus Gründen der Lesbarkeit, sowie der Konvention im Deutschen entsprechend, weggelassen.

2 Meist handelt es sich dabei um einen eher punktuellen Vergleich von Motiven und Textstellen, der sich (wenngleich dort i. d. R. wertend und ausschließlich) von Anfang an in der Forschung findet, ergänzt durch bisweilen sehr allgemeine Interpretationszüge, vgl. etwa die psychoanalytische Lesart von Krys (2009).

3 Die Idee findet sich etwa zur selben Zeit bei V. V. Vinogradov, wie folgende Paraphrase signalisiert: »Gogol uses Thomas de Quincey [...] to move from the German romantic tradition toward the realism of the French *roman furieux*« (Meyer 2000, 62); Meyer selbst verwendet das selbe Schema als Grundlage: »we may wonder [...] if Gogol had quite abandoned Hoffmann's supernatural world« (ibid.).

4 Im Speziellen auch die Bedeutung Hoffmanns, dessen *Serapions-Brüder* sie als Verteidigung des

zumindest für Gogols frühe Schaffensperiode (etwa 1829–1835) generell betont; neben dem einflußreichen Aufsatz Adolf Stender-Petersens von 1922⁵ sei noch stellvertretend Mirsky (1999, 156) genannt, der ebenso Tieck und Hoffmann hervorstreicht; Passage (1963, 140–45) skizziert die vielfältigen Bezüge Gogols zur deutschen Romantik, und selbst der sonst so streitbare Nabokov (1961, 9) erkennt die Verbindung als Faktum an.⁶

Will man allerdings das Verhältnis auf Hoffmann einengen, beginnt die Schwierigkeit bereits bei einer historisch fundierten Aussage über Hoffmann in Rußland. Die eigentliche europäische Hoffmann-Rezeption im großen Stil beginnt spät (vgl. Teichmann 1961; Passage 1973; Ingham 1974; Klein 2000). Erst 1824 (und somit nach dem Tod des Autors) erscheint eine englische Übersetzung der *Elixiere des Teufels*,⁷ in den folgenden Jahren einzelne Erzählungen in englischsprachigen Anthologien, darunter *Der goldene Topf* in Thomas Carlyles *German Romances: Specimens of its Chief Authors* (Edinburgh, 1827). Im selben Jahr publiziert Walter Scott in der *Foreign Quarterly Review* (No.1, July 1827) einen abschätzigen Aufsatz mit dem Titel *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman* [sic]. Darin argumentiert Scott für Zurückhaltung, was das Übernatürliche in der Dichtung angehe, denn

the marvellous, more than any other attribute of fictitious narrative, loses its effect by being brought much into view. The imagination of the reader is to be excited if possible, without being gratified. (Scott 1827, 62)

Volks- und zum Teil Kunstmärchen seien »the *Fantastic* mode of writing« überlegen,

in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple (ebd., 72)

und Hoffmann selbst sei ein hoffnungsloser Fall, dessen Einfälle

so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism (ebd., 97).

Um diese These zu belegen, zitiert Scott sogar Stellen aus den *Serapions-Brüdern* als autobiographische Evidenz.⁸

»intuitive, the unsystematic and poetic, and [...] the irrational depths of the human subconscious« (Jenness 1995, 14) betrachtet, und insofern für Gogols Poetik wesentlich.

5 »Uns geht hier der Kontrast zwischen reiner Phantastik und Naturalismus an [...]. Uns geht hier die Frage an, woher der Zug des Phantastischen eigentlich stamme, [...] eine Phantastik, die bald spurlos verschwindet« (Stender-Petersen 1922, 632). Dabei geht Stender-Petersen vor allem auf Ludwig Tieck und Hoffmann ein. Die Parallelen sind laut seiner Darstellung in den frühen Erzählungen Gogols »rein äußerliche Mittel«, die sog. *Petersburger Novellen* hingegen seien »Novellen in Hoffmanns Stil« (ebd., 641).

6 Ein kurzer Abriss der Forschungslage findet sich bei Krys (2009, 243–45).

7 »The Devil's Elixir: from the German of E. T. A. Hoffmann [2 Bände] William Blackwood, Edinburgh: and T. Cadell, London. 1824«, so der Eintrag in Gerhard Salomons Hoffmann-Bibliographie (#223) (1963, 48); die Haltung der deutschen Kritik gegenüber Hoffmann ist von Anfang an eher negativ (vgl. Klein 2000, 15–34).

8 Vgl. den Abschnitt: »My senses, he says« (Scott 1827, 75f.) mit »Mir taumelten die Sinne« (Hoffmann 1963, 740f.) am Ende der Erzählung *Spielerglück*.

Die Wiederveröffentlichung des Aufsatzes in der ersten Ausgabe der *Revue de Paris* 1829 löst letzten Endes die französische Hoffmann-Mode aus, die den Schriftsteller europaweit bekannt macht.⁹ Dabei handelt es sich interessanterweise aber nur um den ersten Teil der Rezension, die nach der Charakterisierung des Phantastischen und dem Vergleich der Texte mit »les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment« (Scott 1829, 33) lakonisch mit der Feststellung schließt: »L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique, est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann« (ebd.).¹⁰ Scotts ursprüngliche Absicht, den Leser vor Hoffmann zu warnen, schlägt in dieser suggestiven Kürze fast in ihr Gegenteil um.

In Buchform sind zwar bis dahin auf Französisch nur die *Elixire des Teufels* erhältlich,¹¹ aber im Laufe des Jahres erscheinen zahlreiche Übersetzungen Hoffmanns in der *Revue de Paris*, im November 1829 schließlich die ersten vier Bände von Loève-Weimars' französischen Fassungen als *Contes fantastiques*.¹²

Dies ist für Nikolaj Gogol insofern von Bedeutung, als davon auszugehen ist, daß auch das russische Publikum in erster Linie durch das Interesse, das man Hoffmann in Frankreich entgegenbrachte, auf den Autor aufmerksam wurde,¹³ und vorwiegend die französischen Versionen von Hoffmann gelesen hat. Michael Gorlin (1933, 6) geht mit P. N. Sakulin sogar davon aus »daß es keinen russischen Schriftsteller in den [18]30er Jahren gab, der Hoffmann, und zwar das Gesamtbild seines Schaffens, nicht gekannt hätte.«

Das Problem einer zuverlässigen zeitgenössischen Charakterisierung Hoffmanns wird an dieser Stelle offensichtlich. Einerseits sind es die Übersetzungen selbst, der »Hoffmann ›francisé‹« von Loève-Weimars mit seinen »nombreuses infidélités« (Teichmann 1961, 218), bzw. auch die zum Teil schon früher erschienenen russischen Fassungen, die aufgrund der Übersetzungsqualität nicht in der Lage seien, dem russischen Leser einen Eindruck des *echten* Hoffmann zu vermitteln (Ingham 1974, 23), die in ihrer Vielfalt systematisch untersucht und verglichen werden müßten, um zu wissen, welche stilistisch-motivisch-formalen Aspekte an den konkreten Textfassungen fixierbar sind. Dazu kommt das, was in der Sekundärliteratur oft als der *typische* Hoffmann verstanden wird: Gerade die frühen russischen Übersetzungen¹⁴ seien uncharakteristisch für

9 Vgl. Teichmann 1961, 22f.; Ute Klein (2000, 96f.) betont zusätzlich auch die Mittlerrolle Dr. Johann Ferdinand Koreffs, der Hoffmann mündlich in den Pariser Salons bekannt machte.

10 Man beachte, daß Hoffmann bereits hier stellvertretend für eine ganze literarische Bewegung genannt wird. Der andere Teil der ursprünglichen Rezension findet sich schließlich in Bd. 1 der Loève-Weimars Übersetzung (Paris: Renduel 1829).

11 »L'ÉLIXIR | DU DIABLE, | Histoire tirée des papiers | DU FRÈRE MÉDARD, CAPUCIN, | PUBLIÉE | PAR C. SPINDLER, | ET TRADUITE DE L'ALLEMAND | PAR JEAN COHEN.« (Mame et Delauney-Vallée: Paris, 1829, 4 Vols.) war im Februar 1829 erschienen (Teichmann 1961, 237).

12 Vgl. Teichmann 1961, 237 bzw. 248f. für die Inhaltsangabe sämtlicher zwölf Bände dieser Ausgabe, die in den folgenden Jahren mehrfach neu aufgelegt wurde.

13 Tatsächlich wurde Scotts Text 1829 auch ins Russische übertragen (Ingham 1974, 32-36; 280).

14 1822 erscheint *Das Fräulein von Scuderi* als *Devica Skuderi (Povest' veka Ljudovika XIV)* in der Biblioteka dlja čtenija, 1822, kn.3 (Ingham 1974, 271) und auch in den folgenden Jahren werden einige russische Übersetzungen von Erzählungen Hoffmanns in Zeitschriften veröffentlicht, darunter *Spielerglück* (1823) und *Der Magnetiseur* (1827). Vgl. dazu auch Stender-Petersen (1922, 640).

Hoffmanns Schaffen, »mehr realistisch« (Gorlin, 7) und würden auch in einem Aufsatz A.I. Herzens über Hoffmann von 1836 (bereits 1833 verfaßt) nicht erwähnt (ebd.). In der Tat konzentrieren sich auch die Untersuchungen der Spuren Hoffmanns bei Gogol auf die unheimlichen Erzählungen, ganz im Einverständnis mit der zeitgenössischen Kritik, deren »current superficial view of Hoffmann attributed to him all types of fantastic writing, including traditional ghost stories« (Ingham 1974, 134), wenngleich auch völlig anders geartete Texte wie etwa die *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* im Rahmen der Toussenet-Übersetzung 1830 (Bd. XI–XII) erschienen waren.

Gorlins oben zitiertes Wort vom »Gesamtbild [des] Schaffens« Hoffmanns steht somit sowohl dem Eindruck der Zeitgenossen als auch der Praxis der Rezeptionsforschung diametral entgegen. Dazu kommt ein weiterer Aspekt, der die Sachlage verkompliziert: die Möglichkeit einer deutschsprachigen Rezeption vor allem in Russland. Sowohl Ingham als auch Passage beleuchten in ihren Monographien zahlreiche Autoren, die verschiedengradig als Hoffmanns »Nachahmer« gelten, Pogorel'skij etwa, der ganze Szenen aus Hoffmanns Werk übernommen habe, z. B. aus *Der goldene Topf* für seine Erzählung *Lafertovskaja makovnica* (Ingham 1974, 41–47), und der Hoffmann im Original gelesen haben müsse, »because Russian and French translations of the relevant texts did not yet exist« (ebd., 40). Weiters N.A. Mel'gunov (nach ebd., 141–164), oder Nikolaj Polevoj, »the Journalist« (Passage 1963, 67), der als Herausgeber des *Moskovskij telegraf* Übersetzungen von Hoffmanns Werken und zahlreiche Lobreden auf ihn veröffentlichte und sich als Schriftsteller zeitweise thematisch und motivisch stark an Hoffmann anlehnte. Jedoch stellt Ingham gleichzeitig fest, daß »Hoffmann's influence penetrated very little below the surface«, und daß jener im wesentlichen »[a] source of motifs« für die beiden sei (Ingham 1974, 164). Fürst Vladimir Fedorovič Odoevskij hingegen sei ein »Schüler« Hoffmanns, »[his] most obvious and thoroughgoing« (ebd., 177). Obwohl Odoevskij selbst seine Abhängigkeit von Hoffmann »emphatically« (Passage 1963, 7) bestritten habe, weisen zumindest einige seiner Texte wie *Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi* und *Sil'fida* Ähnlichkeiten mit Hoffmanns Opus auf (Ingham 1974, 181–186; Passage 1963, 93–114). Auch Mirsky (1999, 148) spricht davon, daß Odoevskijs »best stories are all strongly marked by the influence of E. T. A. Hoffmann.«. Dennoch ergäbe Odoevskijs durchaus eigenwillige Perspektive, Hoffmanns Werk sei stets rationell erklärbar (Ingham 1974, 190–92), einen wesentlichen philosophischen Unterschied zwischen den Autoren, trotz aller motivischen Ähnlichkeiten.

Man sieht, daß die Situation selbst dieser wenigstens zum Teil als *Imitatoren* Hoffmanns angesehenen Autoren nicht ganz einfach ist; umso mehr suggerieren die Parallelen ein gewisses motivisches Kontinuum zwischen Hoffmann, der deutschen Romantik und der russischen Literatur vor Gogol. Selbst Puškins Werk wurde auf Spuren Hoffmanns hin untersucht. Sergej Štejns *Puškin i Gofman* ist in dem Zusammenhang grundlegend; Ingham (1974) verwendet die Studie als Basis für sein Puškin-Kapitel (118–140). Die wichtigsten Parallelen sind ein kurzes Fragment (*V golubom nebesnom pole*) von einigen Versen Länge (ebd., 121–24), und die Puškin zugeschriebene Erzählung *Uedinennyj domik na Vasil'evskom*, wo einige vage Spuren von Hoffmanns Erzählstil zu erkennen seien.¹⁵ Der melodramatische Ton der Erzählung, etwa wenn Pavel

15 Die Diskussion um die Autorenschaft Puškins, der die Geschichte mündlich dargeboten haben soll, worauf V.P. Titov sie niederschrieb und nach einigen Verbesserungsvorschlägen

der Gräfin droht, sich zu erschießen, sollte sie ihn nicht treffen (Puškin 1999, 317), ist freilich genauso ein Produkt der französischen Literatur jener Zeit,¹⁶ während das Ende wieder durchaus Aspekte von Hoffmanns Dichtung erkennen läßt.¹⁷ All das sei aber nicht zuletzt aus zeitlichen Gründen (die Erzählung wurde von Puškin 1828 mitgeteilt und erschien im darauffolgenden Jahr) durchaus auf einen möglichen Einfluß nicht etwa Hoffmanns selbst, sondern Pogorel'skijs zurückzuführen (Ingham 1974, 129).

Erneut zeigt sich deutlich die Problematik derartiger Untersuchungen eines postulierten direkten oder indirekten Einflusses. Obwohl die meisten motivischen Vergleiche in der relevanten Sekundärliteratur an sich brauchbar sind, ist ihr Stellenwert im größeren Zusammenhang fragwürdig. Gerade was Gogol angeht, sind mangels unmittelbarer Zeugnisse¹⁸ zahlreiche Fragen unbeantwortbar, nicht nur was eine mögliche Lektüre betrifft – Gogol soll nur oberflächliche Deutschkenntnisse besessen haben (ebd., 165) und müßte Hoffmann somit entweder auf Französisch oder Russisch gelesen haben¹⁹ – sondern auch was die Herkunft mancher paralleler Motive angeht: Eine indirekte Vermittlung (selbst mündlich) ist natürlich ebenso denkbar wie die Kontinuität mancher Motive innerhalb der deutschen Romantik und darüber hinaus. Wie wenig zuverlässig die Bruchstücke einer historischen Rekonstruktion oder manche Anflüge psychologischer Spekulation (»only from a submerged memory«; Passage 1963, 97) für die Klärung dieser Probleme sind, liegt auf der Hand; eine exaktere und systematischere Betrachtung der Texte selbst ist daher unerlässlich.

2.

Obwohl eine motivgeschichtliche Betrachtungsweise der spekulativen Natur des postulierten Verhältnisses teilweise entgegenwirkt, gibt es auch hier einige grundlegende Probleme. Zunächst wird dabei immer ein Stammbaum eines Motivs impliziert, der aber gleichzeitig aufgrund der Unmöglichkeit eines restlos vollständigen Textkorpus'

Puškins überarbeitete, dürfte allgemein bekannt sein (vgl. Passage 1963, 116–118 für die Details). In der Tat erinnern einige Stellen in der Exposition an die suggestive Verfahrensweise Hoffmanns, z. B.: »unterbrach Varfolomej mit einem satanischen Lachen« (Puškin 1999, 305), »eine [Vera] unerklärliche Angst« (306) als sie auf V. trifft; in einem Gespräch mit »der Alten« läßt V. »eilig von ihr ab«, als diese das Kreuz schlägt (307).

16 Peter Urban weist in seinen Anmerkungen kurioserweise auf Jacques Cazottes *Le diable amoureux* (1772) hin (Puškin 1999, 436). Auch Walter Scott erwähnt Cazotte in seinem Aufsatz über Hoffmann, dort jedoch als Gegenstück zu La Motte-Fouqués *Undine* (Scott 1827, 72).

17 Vgl. vor allem den ausgeprägten nichtdiegetischen Erzähler (vgl. *infra*, Fn. 27) der deutlich auf die Ambivalenzen der Geschichte hinweist (»im übrigen, verehrte Leser, werden Sie besser beurteilen können als ich, ob man ihr Glauben schenken darf«; Puškin 1999, 335).

18 So wenig Direktes ist bekannt, daß selbst die Figur des Schusters Hoffmann in Nevskij Prospekt gelegentlich als Beleg herangezogen wird (vgl. Montandon 1976, 291): »Neben ihm stand Hoffmann – nicht der Schriftsteller Hoffmann, sondern der recht gute Schuhmacher« (Gogol 1982, 736). Die Erwähnung Schillers (»der wohlbekannte Blechschmiedemeister«, ebd.) im selben Zusammenhang deutet auf das Spiel mit der Berühmtheit hin; der Rückschluß auf eine intertextuelle Markierung scheint wenig glaubwürdig. Auch Ingham (1974, 172) sieht »nothing of an individual caricature« in der Figur.

19 Was man an Hinweisen darauf findet, entspricht meist den argumentativen Bedürfnissen der einzelnen Verfasser, vgl. »the publication of the Russian translation of Hoffmann's story in 1830 in *Son of the Fatherland* makes it almost certain that Gogol would have read it shortly before beginning to write his own story in 1831« (Meyer 2000, 62).

problematisch ist; umso mehr, da hier wieder der *Einfluß* in Form einer direkten Abhängigkeit ins Spiel kommt. Die Lokalisierung eines Motivs beim einen oder anderen Autor scheint vor allem dann von Interesse zu sein, wenn dabei letzten Endes die jeweilige schriftstellerische Methode von höchster Bedeutung ist, also als rein beschreibender Motivvergleich. Die Materialien dazu wären, wie erwähnt, zum Teil schon vorhanden. Vor allem Michael Gorlins umfangreiche Recherchen und wertvollen Belege weisen auf eine Fülle von Texten nicht nur der beiden zentralen Schriftsteller hin; Gorlin selbst konzentriert sich jedoch in erster Linie auf eine von ihm konstruierte chronologisch-künstlerische Entwicklung Gogols, die Zuspitzung von Stender-Petersens Prinzip der »Aneignung und Überwindung des Hoffmannschen Stiles«, illustriert anhand von *Portret* (erste Fassung) – *Nevskij Prospekt* – *Zapiski sumasšedsego* – *Nos* – *Portret* (zweite Fassung):

Nur aus unmittelbarem inneren Erlebnis Gogols sind die »Aufzeichnungen eines Irren« zu verstehen. Er versuchte im »Bildnis« und in dem »Fragment«²⁰ den Weg Hoffmanns zu gehen; in »Nevskij Prospekt« sah er die Unmöglichkeit dieses Weges ein, in den »Aufzeichnungen eines Irren« geschah die Auseinandersetzung. (Gorlin 1933, 78)

Die Nase schließlich sei eine »tiefsinnige Parodie der Formenwelt Hoffmanns« (ebd., 79), »mit dem Einfluß des deutschen Phantasten war es zu Ende« (ebd., 85); in der zweiten Fassung von *Portret* habe er zuletzt »alles hoffmanneske Detail geflissentlich ausgemerzt« (ebd., 31).²¹

Dies macht, auch in Verbindung mit der willkürlichen Natur der Untersuchung von möglichen Parallelen,²² Gorlins Studie über weite Strecken unbrauchbar. Schon Ingham (1974, 169) versucht, diese Tendenz etwas zu korrigieren: »We wish to emphasize more than Gorlin does the parallel between »Portret« and Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels*.« Dabei herrscht, gerade was *Portret* angeht, weitestgehend ein Konsens in der kritischen Literatur: Es sei jene Erzählung Gogols, die schon nach Meinung von V.G. Belinskij und N.I. Korobka »am stärksten in dem Ruf einer hoffmannesken Novelle« stehe (Gorlin 1933, 29). Bei Carl Proffer (1967, 183) findet sich eine entsprechende Stelle, und Robert A. Maguire (1994, 143) nennt *Portret* bei Gelegenheit »reminiscent [...] of E. T. A. Hoffmann«; Stender-Petersen (1922, 645) meint, »in keiner seiner Erzählungen ist Gogol so hoffmannisch gewesen«, aber Pas-

20 Ein Bruchstück, das mit den Worten »Fonar' umiral« beginnt (vgl. Ingham, 1974, 166 f.) und das Gorlin mit einer Szene in *Meister Floh* vergleicht.

21 Stender-Petersen meint ebenfalls, daß Gogol in der zweiten Redaktion »bewußt die Phantastik Hoffmanns ablehnte«, sieht aber noch im Ende des *Mantels* (1842) eine Parallele (vgl. auch Passage 1963, 174), obwohl er diesen Hoffmann-Anklang nicht nur im Sinne seines »ethisch-symbolischen Gehalt[es]« als Gegensatz zu Hoffmanns »reinästhetisch[er]« Phantastik interpretiert (Stender-Petersen 1922, 644), sondern auch auf die Jahre 1833-34 datiert (ebd., 653). Sein Fazit ist, daß sich Gogol »von Hoffmanns Einfluß frei machen mußte als einer für seinen Geist fremden Manier« (ebd., 649); Mitte der 1830er sei »das Problem Hoffmann für Gogol erledigt« (ebd., 653). Es sei am Rande vermerkt, daß von der Erzählprosa Gogols in jedem Fall nur der Roman *Die Toten Seelen*, das *Rom*-Fragment und *Der Mantel* zeitlich nach dieser »Hoffmann-Phase« liegen würden.

22 Aufgrund abweichender Einzelheiten verwirft Gorlin oft kurzerhand Material, vgl. etwa seine Ansätze zu Washington Irving, der Novelle *Spinello* (im *Vestnik Evropy*, 1830) (Gorlin 1933, 40 f.) und zu Hoffmann selbst (ebd., 35), mit der Begründung »[äußerst geringer] Ähnlichkeit, sodaß die Möglichkeit eines Einflusses hier nicht besteht« (ebd., 42). Stender-Petersen konzentriert sich von vornherein ausschließlich auf die deutsche Romantik.

sage (1963, 146) schwächt ab: »Hoffmannian it is, but with a very clever admixture of other materials.« Mirsky (1999, 159) schließlich charakterisiert sie als »curiously reminiscent of Poe.«²³

An dieser Stelle ist es ratsam, endlich mit geeigneten Instrumenten zu operieren, um die subjektiven Eindrücke und »intuitive presupposition[s]« (Krys 2009, 245) zu vermeiden, die so viele der Vergleiche kennzeichnen. Gerade anhand der beiden Fassungen von *Portret* sollte es ein leichtes sein, technisch das zu beschreiben, was Gorlin (1933, 32) mit folgender Formel benennt: »Die ausgemerzten oder veränderten Stellen tragen durchwegs den Stempel Hoffmannscher Einwirkung.«

Dafür eignet sich narratologisch vor allem die Verwendung von Uwe Dursts letztlich auf Tzvetan Todorov aufbauender (aber ohne dessen problematischen Realitätsbezug auskommender) Theorie der phantastischen Literatur.²⁴ Das Phantastische entspricht Durst zufolge einem Nichtsystem (N), das in der Spektrumsmitte zwischen einem *textbezogenen* regulären Realitätssystem (R) und einem *textimmanent* wunderbaren Realitätssystem (W) angesiedelt ist; »sobald der Text die besondere Position des Nichtsystems verläßt und die erzählte Welt in die Kohärenz eines R- oder W-Systems überführt, wird das Phantastische unweigerlich aufgehoben« (Durst 2010, 117). Gleichzeitig aber findet bei sogenannten mobilen Texten ein Systemkampf statt (vgl. ebd., 129–176). Zudem bietet Barthes' *Sequenz*-Begriff²⁵ ein theoretisches Modell für die Thematik des Wunderbaren (als Teilaspekt des Phantastischen), indem »lückenhafte« und »verkürzte« Sequenzen (ebd., 239–264) wesentliche logische Erklärungen auslassen und dadurch zum Unerklärlichen werden.

Gerade dieses Prinzip entspricht auf den ersten Blick der frühen Fassung von *Portret*, im Gegensatz zu Gogols Überarbeitung:

Das Bildnis, das Čertkov beim Händler läßt, hängt in der ersten Redaktion auf unerklärliche Weise an der Wand seines Zimmers; in der zweiten Redaktion ist es Čertkov selbst, der es zu sich nach Hause bringt. Ebenso wunderbar und unerklärlich ist in der ersten Fassung das Erscheinen der Dame, die plötzlich bei Čertkov das Porträt ihrer Tochter bestellen will. In der zweiten Fassung ist der Besuch der Dame durch Čertkov selbst vorbereitet; er hat einen Journalisten bestochen, der über ihn einen schmeichlerischen Aufsatz veröffentlicht hat. (Gorlin 1933, 31)

Jedoch wird diese Tendenz zum Wunderbaren in der ersten Fassung nicht etwa eliminiert. Ann Marie Basom hat die beiden Versionen eingehend hinsichtlich Todorovs

23 Im Lichte der erwähnten Gleichsetzung von Hoffmann und der deutschen Romantik mag man hier vielleicht an eine Stelle im *Preface* zu Poes *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) denken: »[...] which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term ›Germanism‹ and gloom. The charge is in bad taste, and the grounds of the accusation have not been sufficiently considered. Let us admit, for the moment, that the ›phantasy-pieces‹ now given are Germanic, or what not. Then Germanism is ›the vein‹ for the time being. To-morrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else« (Poe 1996, 129).

24 Todorovs Definition des Phantastischen gründet auf der Realität des Lesers: »Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. [...] Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude« (Todorov 1970, 29).

25 Vgl. Durst (2010, 239–242) nach Barthes *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* (1966).

Modell des Phantastischen untersucht. Ihr zufolge wird sowohl auf stilistischer (Basom 1994, 423) als auch auf motivischer Ebene ein Nichtssystem etabliert: »a possible, but not totally plausible, psychological/natural explanation is suggested« (ebd., 424). Einzelheiten suggerieren auch einen unterschiedlichen Umgang mit unvollständigen Sequenzen:

at the conclusion of the Rome edition [...] the portrait does not metamorphize, but disappears [...] the narrator, however, states that the portrait was indeed stolen. [...] Significantly, this affirmation does not deny the portrait supernatural powers, for it is highly unlikely that a room full of people [...] would fail to notice a thief. (ebd., 430)

Erst eine systematische Untersuchung von Hoffmanns Erzählungen und darin vorkommender Repräsentationen des Systemkampfes würde eine konkrete methodische Parallele letztlich bestätigen oder widerlegen; wenn man allerdings Erzählungen wie *Der Sandmann* als »exemplarisch [...] für Hoffmanns Schreibweise«²⁶ betrachtet und das häufig beobachtete Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie als zentrales Thema Hoffmanns akzeptiert, suggeriert dies eine starke Tendenz in jene Richtung. In jedem Fall würde das Augenmerk der Forschung dabei weniger als bisher auf eine tatsächliche Imitation oder Beeinflussung gelegt, sondern auf die Frage, ob die in der Rezeptionsgeschichte wiederholt wahrgenommenen Ähnlichkeiten tatsächliche Entsprechungen nicht nur in einzelnen Motiven, sondern in der gesamten Textgestaltung haben.

Gerade die formalen Elemente der Erzählungen, die Konkreta der narrativen Gestaltung sind es nämlich, die über wesentliche Parallelen zwischen Gogol und Hoffmann Aufschluß geben können, ohne sofort wieder zu einem potentiellen motivischen Kontinuum zurückzuführen. Nichtsdestoweniger sollte im Auge behalten werden, daß auch auf der Ebene des Stils bzw. der Erzählperspektive ein gewisses Kontinuum existiert, von dem weder Gogol noch Hoffmann losgelöst werden können.

Allerdings ergibt eine Reihe formaler Untersuchungen hinsichtlich der Erzählperspektive, daß die Ähnlichkeiten in diesem Bereich weniger ausgeprägt sind als man vermuten könnte. Das Verhältnis zwischen diegetischen und nichtdiegetischen Erzählern²⁷ ist bei Hoffmann einigermaßen ausgewogen; bei Gogol findet sich in nur zwei von über 20 Erzählungen ein diegetischer Erzähler.²⁸ Bei beiden gibt es häufig sehr ausgeprägte nichtdiegetische Erzähler, die bei Gogol allerdings meist die Form eines *Skaz* haben. Was Hoffmann hingegen alleine auszeichnet, ist die extrem punktuelle Markierung des Erzählers, die man zuweilen durchaus als Metalepse im Sinne Genettes bezeichnen kann.²⁹ Im *Goldenen Topf* scheint der Erzähler zu Beginn nichtdiegetisch

26 So Hartmut Steinecke in seinem Herausgeberkommentar zur Erzählung (Hoffmann 2008, 962).

27 Ich folge dabei der Terminologie Wolf Schmidts (2008, 89), der damit sinnvollerweise die Lösung von Personalpronomina erleichtert: »Wenn sich das *Ich* nur auf den Erzählakt bezieht, ist der Erzähler nichtdiegetisch, wenn sich das *Ich* mal auf den Erzählakt und mal auf die erzählte Welt bezieht, ist er diegetisch.«

28 Der »Küster an der Kirche zu ***«, der einige Erzählungen im *Dikan'ka*-Band Gogols mitteilt, kommt in einer davon, *Zakoldovannoe mesto* (*Die verhexte Stelle*), tatsächlich auch selbst vor. Die andere Erzählung, die in der ersten Person geschrieben ist, ist *Zapiski sumasšedšego*, wo die Tagebuchfiktion es erfordert.

29 »Der Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen« (Genette 1998, 167), bzw. »aufnehmen (erzählen) und dabei die Ebene wechseln« (ebd., 168 n.49).

zu sein (die Gedanken der Figuren werden beschrieben, der Erzähler ist an keinen Ort gebunden, sondern springt zwischen Schauplätzen hin und her), jedoch lamentiert dieser in der »Zwölften Vigilie«:

in diesem Gefühl, in dem Streben, dir günstiger Leser all' die Herrlichkeiten, von denen der Anselmus umgeben, auch nur einigermaßen in Worten anzudeuten [...] erregte mir meine dürftige Umgebung, meine Befangenheit in den Armseligkeiten des kleinlichen Lebens ein recht quälendes Mißbehagen. (Hoffmann 2006, 316).

Kurz darauf erhält er »ganz unerwartet von dem Archivarius Lindhorst ein Billet«, worin steht: »Ew. Wohlgeboren haben, wie mir bekannt worden, die seltsamen Schicksale meines guten Schwiegersohnes [...] in Eilf Vigilien beschrieben und quälen sich jetzt sehr ab in der zwölften« (ebd.). Diese überraschende Wendung macht den Erzähler notwendigerweise zu einem Teil seiner Erzählung, also diegetisch.

Der Erzähler im *Sandmann* ist hingegen ein diegetischer Erzähler, der nur am äußersten Rande der Geschichte vorkommt: Ihm selbst gibt Lothar, eine der handelnden Figuren, jene Briefe, die die Erzählung eröffnen (Hoffmann 2009, 27). Die Briefe repräsentieren zudem ein wesentliches formales Charakteristikum Hoffmanns, da sie sowohl einen (mehrfachen) Perspektivenwechsel in der Erzählung markieren, was die Erzählerfiguren angeht, denn die drei Briefe sind nicht sofort als sekundäre Ebene in einer Herausgeberfiktion (des eigentlichen Erzählers) erkenntlich; gleichzeitig aber stellen sie einen Perspektivenwechsel hinsichtlich der (fiktiven) Textquellen dar, eine weitere typische Methode von Hoffmanns narrativer Gestaltung.

In der Tat beinhalten die Erzählbände Hoffmanns (*Fantasiestücke*, *Nachtstücke*, *Serpions-Brüder*) allesamt eine Herausgeberfiktion, die selbst paratextuell verstanden (vgl. die *Préfaces fictionelles* bei Genette 1987, 280–82) zahlreichen Wechslen an Erzählebenen gegenüberstehen. Im *Magnetiseur* reichen letztere von einem Gespräch (»Eine Familienbegebenheit«) zur diegetischen Erzählung in der ersten Person des Barons, bis hin zu Briefen, Tagebuchauszügen und schließlich zu einem »Billet des Herausgebers« (Hoffmann 2006, 178–225).

Auch im Roman *Die Elixire des Teufels* ist diese Verschachtelung deutlich. Zunächst besteht die Herausgeberfiktion neben dem Vorwort, das die Manuskript-Herkunft des Textkomplexes klärt (der Untertitel des Romans lautet ja »Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners«), aus zwei Anmerkungen: »Eingeschaltete Anmerkung des Herausgebers« (Hoffmann 1988, 275) und »Anmerkung des Herausgebers« (ebd., 297), unterbricht also in diesem Fall den Erzähltext selbst. Zusätzlich schaltet Medardus, der Verfasser des Manuskriptes, einen Brief Aureliens »an die Äbtissin des Cisterzienser Nonnenklosters zu ...« ein (ebd., 237), wo zu allem Überfluß eine Unterbrechung, von Aurelie selbst notiert, vorkommt: »(Einige Tage später)« (ebd., 246). Wesentlich ist auch die Geschichte des Malers Francesco, dessen »Pergamentblatt« (ebd., 277–97) in das Manuskript eingefügt wird. Schließlich klärt ein »Nachtrag des Paters Spiridion, Bibliothekar des Capuzinerklosters zu B.« (ebd., 350–52) den Leser über das Ende der Geschichte auf.³⁰

30 Obwohl das Vorwort in der französischen Ausgabe 1829 fehlt, sind die anderen Passagen unverändert übernommen worden. Zahlreiche weitere, ähnlich gelagerte Fälle seien nur am Rande erwähnt, darunter *Das Sanctus*, *Das Majorat*, *Prinzessin Brambilla* (darin eine untergeordnete Geschichte), *Don Juan*, *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht*, *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* etc.

Diese Techniken unterscheiden sich in ihrem Wesen vollständig von einer einfachen Integrierung von Dokumenten, da sie allesamt von diegetischen Erzählern untergeordneter Ebenen mitgeteilt werden; Gogol hingegen verwendet in solchen Fällen weitgehend nichtdiegetische Kommunikations- oder Erzählformen, etwa die *Povest' o kapitane Kopejkině* in den *Mertve duši*, die Gerichtsdokumente in *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*, oder den Zeitungsartikel über Čartkov in *Portret*. Weiters finden wir das Tagebuch des Wahnsinnigen sowie die Briefe der Hunde in *Zapiski sumasšedšego* und zuletzt die Briefe in *Nos*. Fußnoten, wie sie in *Mertve duši*, in *Vij* und in den *Dikan'ka*-Erzählungen vorkommen, verweisen allgemein auf die fiktionalen Herausgeberschaften in *Večera na chutore bliz Dikan'ki. Povesti, izdannye pasičinkom Rudym Pan'kom (Abende auf dem Weiler bei Dikanka. Vom Imker Panko Rotfuchs herausgegebene Erzählungen)*, und deren »Fortsetzung« (Gogol 1982, 264) *Mirgorod*, wo zwar der *Skaz*, nicht aber die eigentliche Herausgeberfiktion erhalten bleibt. Obwohl es sich bei den frühen Erzählungen innerhalb der Fiktion um Transkriptionen aus verschiedenen Quellen handelt, bleibt die Herausgeberschaft hier auf den Rahmen beschränkt und kommt innerhalb der Erzählungen kaum vor. Anzeichen für die (fiktive) Edition der Texte sind vor allem die Fußnoten (z. B. ebd., 59, 118), das Glossar im Vorwort (das in den dt. Ausgaben i. d. R. fehlt) und die gelegentliche Information »Eine wahre Geschichte, erzählt von« (ebd., 44; 100; 252). Zusätzlich sind die Epigraphie der dreizehn Abschnitte von *Soročinskaja jarmarka* (ebd., 13–43) wohl kaum mit einem mündlichen Vortrag der Erzählung vereinbar.

Eine Verschachtelung wie die der *Kreisleriana* in Hoffmanns *Fantasiestücken*³¹ ist in Gogols Werk jedenfalls nicht zu finden, und kaum vorstellbar. Auch die ausgeprägte Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* hat keine Entsprechung bei Gogol. Die einzige narrative Konstruktion, die bei Gogol gleichsam als Rahmen funktioniert, ist die zweigeteilte bzw. episodische Konstruktion von *Portret* und *Nevskij Prospekt*, wo die narrative Einheit jeweils durch das titelgebende Objekt erschaffen wird: ein Gemälde und eine Straße in Sankt Petersburg. In *Portret* wirkt der zweite Abschnitt wie eine enorme Fußnote zum ersten, da sie die Vorgeschichte des Portraits mitteilt, das dort eine wesentliche Rolle spielt. Im anderen Fall ist die Gleichberechtigung noch eindeutiger: Der narrative »Höhepunkt« steht in *Nevskij Prospekt* nicht am Ende der Erzählung, bevor die Nacht über dem Nevskijprospekt hereinbricht, sondern in der Mitte: das Lebensende des Malers Piskarev (Gogol 1982, 733), dessen Geschichte als Episode erzählt wird, wie auch das Scheitern des Offiziers Pigorov Episode ist (Gorlin [1933, 59] nennt sie die »Wiederholung der Geschichte Piskarevs in einer anderen Tonart«). Nachdem beide (beinah als beliebige Beispiele) ans ernüchternde Ende ihrer Geschichte verfolgt werden, kommt man zurück auf den Nevskijprospekt: die Straße, die das eigentliche Thema der Erzählung ist.³²

31 Der Herausgeber der »Blätter eines reisenden Enthusiasten« befindet sich auf der obersten Ebene; darauf folgt der reisende Enthusiast selber, dessen Blätter die *Kreisleriana* enthalten; in der Einleitung dazu spricht er von einem Fräulein von B. (Hoffmann 2006, 34), die auf den Notenblättern im Nachlaß Kreislers dessen Aufzeichnungen entdeckt und zur Transkription zur Verfügung gestellt hat. In einem Extremfall (Nr. 5; ebd., 61–72) kompiliert Kreisler selbst noch eine Reihe von Notizen, die er auf seinen Musikalien gefunden hat.

32 Gorlin (1933, 60) sieht das anders: »Die Schilderung des Nevskij Prospekt, die den Hintergrund der beiden Liebesgeschichten abgibt [...]«; jedoch ist die von ihm hervorgestrichene »hoffmanneske« erste Episode, gerade weil sie auf das mit *Meister Floh* in Verbindung stehende

Bei Hoffmann gibt es dafür kaum episodisch gestaltete Erzählungen. Obwohl Priscilla Meyer (2000, *passim*) zurecht die strukturell-motivischen Parallelen von *Nevskij Prospekt* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* hervorstreicht, sei hier vor allem noch eine der »untypischen« Hoffmann-Erzählungen erwähnt. *Des Veters Eckfenster* (1822) war bis wenigstens 1840 nicht auf französisch erschienen (der Zeitraum, den Teichmann 1961 abdeckt), und wird von Gorlin (1933, 60 f.) zwar in einer Fußnote erwähnt, aber als unpassend abgetan, während er motivische Ähnlichkeiten im *Goldenen Topf* und in *Prinzessin Brambilla* findet (ebd., 48–61). Dennoch ist die ähnliche Gestaltung durchaus bemerkenswert. Zwei Vettern beobachten vom Dachzimmer aus (wo der eine aufgrund einer Lähmung festsetzt) den Markt; kleine Szenen werden von den beiden nach Belieben zu Geschichten ausgearbeitet. Die Erzählung endet, fast wie im *Nevskij Prospekt*, am Ende des Tages, allerdings des *Markttages*, also zu Mittag.

Zuletzt hat die Tagebuchfiktion bei Gogol (*Zapiski sumassédšego*, »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen«), wo einzig der »Wahnsinnige« des Titels wohl ein leiser Hinweis auf einen Herausgeber ist, bei Hoffmann keine direkte Entsprechung, obwohl sich ein Tagebucheintrag im *Magnetiseur* findet (Hoffmann 2006, 222–24). Wiederholt bei Hoffmann zu finden ist allerdings die Steigerung einer nichtdiegetischen Erzählform, nämlich der Dialog ohne jeglichen Erzählerkommentar, nur mit den Namen der Sprecher versehen³³. Sowohl dieser als auch die komplexe Konstruktion der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, wo die Aufmerksamkeit des Lesers durch die angebliche Zufälligkeit des Textes stark auf diesen Werkaspekt gelenkt wird, finden bei Gogol keinerlei Gegenstück.³⁴

Dabei wird *Murr* von Gorlin (1933, 63) »unverkennbar« mit *Zapiski sumassédšego* in Verbindung gebracht. Für ihn ist das wesentliche parallele Element die Verwendung von sprechenden Tieren.³⁵ Offensichtlich ist, angefangen bei der Fabel, der Einsatz von Tieren als Protagonisten für satirische Erzählungen keine Seltenheit. Darüber hinaus wäre eine Feinabstimmung der Motive wünschenswert: Würde sich für Medži (Maggy), Gogols briefschreibenden Hund, nicht Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksa-*

Erzählfragment *Fonar' uminal* (»Die Lampe starb/verlosch«) zurückgeht, ein Hinweis auf die Willkürlichkeit der Figuren: man könnte sie für Protagonisten halten, weil sie detailreicher dargestellt werden als andere »Nebenfiguren«, aber zentral bleibt die Straße, der Nevskijprospekt selbst, der zudem anthropomorph erscheint: »Das Merkwürdigste von allem sind die Begebenheiten, die sich auf dem Newski Prospekt zutragen. Oh, schenken Sie diesem Newski Prospekt keinen Glauben! [...] Er lügt, er trägt zu jeder Stunde, dieser Newski Prospekt« (Gogol 1982, 746–47).

33 Zumindst teilweise in *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*; weiters in *Selt-same Leiden eines Theaterdirektors*; *Das Sanctus*; *Der Dichter und der Komponist*. Auch, abgesehen von längeren diegetischen Prosapassagen zu Beginn und am Ende, in *Des Veters Eckfenster*.

34 Der Hinweis auf Hoffmann findet sich tatsächlich auch in der Literatur zu Autoren, die ähnlich technisch komplexe narrative Gestaltungen einsetzen, etwa James Hogg's *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* von 1824, dessen Bekanntschaft mit dem ersten Übersetzer der Elixiere Hoffmanns im Vorwort zur *Oxford World Classics*-Ausgabe von John Carey unterstrichen wird (Hogg 1999, xix); der Roman selbst beinhaltet eine lange »Editor's Narrative«, das Manuskript der Hauptfigur, eine kurze angehängte Tagebuchform und einen mit dem Epithetum *authentic* bezeichneten eingeschobenen Brief über die Entdeckung der Leiche 112 Jahre später (Verfasser: James Hogg) sowie einen abschließenden Bericht über die Auffindung des Manuskripts.

35 Es sei »hierbei freilich kaum von einem direkten Kopieren seitens Gogols [zu] sprechen; aus der Uebernahme desselben Prinzips ergaben sich dieselben Einzelheiten.« (Gorlin 1933, 63)

len des Hundes Berganza (und sein Vorbild, Cervantes' *Colloquio de los perros*) noch besser als der Kater zum Vergleich eignen? Das eröffnet zudem den Blick auf eine ganze Reihe von tatsächlichen sprechenden Hunden im 18. und 19. Jahrhundert (eine ›Curiosität, die einiges Aufsehen erregte), aber auch auf zahlreiche Texte, worin solche vorkommen, etwa A. F. E. Langbeins *Der sprechende Hund* (1814) (für beides vgl. Müller 1984).

Was die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* angeht, ist die Korrespondenz der Hunde zudem als Parodie auf die Briefromantradition erkennbar und ergibt als solche noch dazu einen interessanten narrativen Effekt. Was man durchaus als Markierung der Parodie sehen kann, nämlich die Kommentare des Protagonisten – »Pfu! Teufel! So ein albernes Zeug! Wie kann man einen Brief mit solchen Dummheiten anfüllen!« (Gogol 1982, 771–72) – signalisiert innerhalb der Tagebuchfiktion einen perspektivischen Bruch: Hat der Wahnsinnige diese Briefe selbst erfunden, ist seine Reaktion schwer verständlich,³⁶ sind sie allerdings authentisch (wobei noch die Möglichkeit der Verzerrung einer menschlichen Korrespondenz im Auge zu behalten ist), so stellt das durch die Umwertung eines wunderbaren Systems in ein Normsystem (nach Durst) einen Systemsprung dar. Bei *Zapiski sumasšedšego* handelt es sich somit um eine weitere phantastische Erzählung im Werk Gogols.³⁷

3.

Ein letzter logischer Schritt führt schließlich zur vergleichenden Stilanalyse, von der man sich durchaus einigen Aufschluß bezüglich der beobachteten Ähnlichkeiten zwischen Hoffmann und Gogol erwarten darf. Obwohl gerade die französischen Versionen Hoffmanns Stil ›korrigieren‹, Adjektive und Adverbien (›l'hyperbole nell'aggettivazione«, Cazzola 1994, 96) tilgen, zum Teil anthropomorphisierende Textpassagen und kreativ oder eigenwillig verwendete Verben nivellieren,³⁸ ist dieser Sach-

36 Das Problem spricht schon Gorlin (1933, 68) an: »Es läßt sich durchaus nicht annehmen [...], daß die Hundebriefe von Popriščin selbst in geistiger Umnachtung geschrieben sind; ihr Stil weicht gänzlich von dem Popriščins ab, auch kann die Auffassung, die Medži vom Direktor hat, unmöglich die seine sein [...]. Mit aufrichtigem Staunen liest Popriščin die Briefe durch.«

37 Bezeichnenderweise spricht Stender-Petersen (1922, 643) von einer »psychologischen«, gar einer »meisterhaften analytischen Studie«, was ganz zu seinem Konzept von Gogol als »Vater des russischen Realismus« (ebd., 628) paßt.

38 Soweit die Ergebnisse einiger Untersuchungen an Passagen aus der Cohen-Übersetzung der *Elixire des Teufels* (Paris 1829), des *Majorats* in der Loève-Veimars Fassung (Paris 1829/1832) und der *Erscheinungen* (aus den *Serapions-Brüdern*) in der Toussenet-Version (Paris 1830). Selbst letztere, die einen gewissen Wert auf Vollständigkeit legt (vgl. die Anm. »Toute cette page à été omise dans l'édition de M. Eugène Renduel, en général fort incomplète.« Hoffmann 1830, 204) und viel näher am Originaltext bleibt als Loève-Veimars' Übersetzung, weist immer wieder Abweichungen der genannten Art auf: »trübe Gedanken« werden zu »pensées«, die »herüberschimmer[nde]« Astrallampe zu einer »lampe qui brûle«, Gedanken »kleben« Anselmus bei Hoffmann im Kopf, im Französischen »se gravent-ils si bien dans [la] tête«, die Stelle »wie das geharnischte Ungetüm uns alle erreichte und erfaßte« wird zu »nous fûmes tous atteints et saisis d'un vertige militaire« usw. (alle Hoffmann 1963, 863–64; Hoffmann 1830, 202–207). Bei Loève-Veimars wird diese Tendenz noch deutlicher. Der Kontrast der Ankunft des Erzählers im Majorat wird beispielsweise homogenisiert: »Es war gerade Sonntag, im Krüge Tanzmusik und fröhlicher Jubel, des Wirtschaftsinspektors Haus von unten bis oben erleuchtet, drinnen auch Musik und Gesang; desto schauerlicher wurde die Öde, in die wir nun hineinführen. Der Seewind heulte in schneidenden Jammertönen herüber und, als habe

verhält insofern zweitrangig, als es an dieser Stelle weniger um eine direkte, kaum konkret nachweisbare Korrelation (Einfluß) zwischen den beiden Stilen geht als um direkte Parallelen, die dazu beitragen, daß die Texte der beiden Autoren als ähnlich wahrgenommen werden.

Bekanntlich ist das Simile in der Form des Homerischen Vergleichs ein wesentliches Kennzeichen für Gogols Stil in den *Toten Seelen* (vgl. Proffer 1967). Doch schon *Taras Bul'ba* ist »full, in the battle scenes, of reminiscences of the *Iliad*« (Mirsky 1999, 157), was sich auch in den Vergleichen niederschlägt: »Wie eine Quelle spritzte das adelige Blut, rot wie die Beere des roten Holunders« (Gogol 1982, 377), oder:

Gleichwie der im Himmel segelnde Habicht, nachdem er mit seinen kräftigen Schwingen viele Kreise beschrieben, plötzlich mit flach ausgebreiteten Flügeln an ein und derselben Stelle schweben bleibt und von dort wie ein Pfeil auf eine nahe dem Feldwege schnarrende Wachtel herabschießt [...] (ebd., 378)

In den frühen Erzählungen des *Dikan'ka*-Bandes wird diese Art Vergleich abschließlich von einem ausgeprägten *Skaz* verwendet, speziell vom Küster, der einige der Erzählungen mitteilt: »daß ihre Brauen an kleine schwarze Schnüre erinnerten, wie sie jetzt die Mädchen für ihre Kreuze und Medaillons bei den mit ihren Läden in den Dörfern herumziehenden Moskowitern kaufen« (ebd., 49); ein Kuß ist »lauter [...] als der Schlag eines Stößels an der Wand, mit dem der Bauer heutzutage die bösen Geister vertreibt, da er keine Feuerwaffe und kein Pulver besitzt« (50); »die Felder leuchteten wie die Feiertagsröcke schwarzbrauner junger Ehefrauen« (102); »die Nase sah aus wie der Blasebalg einer Schmiede« (259).

Die übrigen, vergleichsweise seltenen Vergleiche, auch in *Mirgorod* (z. B. *Vij*) sind hingegen eher konventionell: »schienen aus Gold und dunklem Kupfer gegossen« (ebd., 24); »verschwunden wie ein Stein im Wasser« (31); »Beine lang wie Stelzen« (32); »fuchtelte [...] als schlage er einen Trommelwirbel« (36); »fiel wie eine Korngarbe« (56); »Schüsselboden so glatt wie die Diele eines Herrenhauses« (82); »bleich wie ein Stück Leinwand« (92); »schwarz [...] wie deutscher Samt« (172); »in Streifen [...] wie die Adern auf einer Marmorplatte« (189); »als rausche Wasser über die Räder von tausend Wassermühlen« (216); »die wolkenartigen Brüste, die matt waren wie unglasiertes Porzellan« (450-51); »ein leises Läuten, als klingelten dünne silberne Glöckchen« (451); »Beine wie aus Holz« (457); »die reine Stirn, zart wie der Schnee oder wie Silber« (464); »rascher, als man sich nach dem Tabakschnupfen die Nase wischt« (467); »irgendein dunkler Gedanke haftete wie ein Nagel in seinem Kopf« (475); »die Furcht ergriff von ihm Besitz wie die Dunkelheit vom Himmel« (475); »es hörte sich

er sie aus tiefem Zauberschlaf geweckt, stöhnten die düstern Föhren ihm nach in dumpfer Klage« (Hoffmann 2008, 203); »C'était un dimanche; la maison de l'inspecteur du domaine était éclairée du haut en bas; on voyait sauter les danseurs et on entendait le son des violons. Le château où nous nous rendimes, ne nous parut que plus sombre et plus désert. Le vent de la mer arrivait jusqu'à nous comme de longs gémissemens, et les pins courbés rendaient des sons lugubres« (Hoffmann 1832, 50-51). Auch in den *Elixieren des Teufels* findet man analoge Unterschiede, die zudem die Suggestivität des Texts untergraben. Man vergleiche etwa die zentrale Szene im Wald zu Beginn des zweiten Abschnittes, wo atmosphärische Begriffe wie »schauerlich«, »dichter und dichter« (»plus touffu«), »jäh[e]r entsetzliche[r] Abgrund« (»affreux précipice«), »donnerndes Getöse« (»fracas«), »so daß ein eiskalter Schauer mich durchbebte« (»qu'une sueur froide coula sur tous mes membres«) entweder fehlen oder deutlich abgemildert sind (alle Hoffmann 1988, 57-58; Hoffmann 1829, 119-121).

an wie das Brodeln von siedendem Teer« (476); »ein klarer kleiner Bach funkelte wie Silber« (480).

Verglichen mit einer Erzählung Hoffmanns, hier *Der goldene Topf*, zeigt sich dabei ein ähnliches Gesamtbild. Auf etwa 90 Seiten finden sich dort 40 Stellen, u. a. Farbadjektiva: »sein hechtgrauer Frack« (Hoffmann 2006, 230), »goldgelbe Wellen« (231); stehende Wendungen und Klischees: »blieb wie in den Boden gewurzelt stehen« (237), »wie ein Echo« (247), »da fuhr es ihm durch alle Glieder wie ein elektrischer Schlag« (235); und einfache Similes: »wie aus einem Gehörne« (256), Felsen »wie triumphierende Sieger« (244), »wie im hellen Sonnenglanze« (284), Diamanten »wie funkelnde Augen« (319), »wie aus einem brennenden Fokus« (255), Schöße »wie ein Paar große Flügel« (257); einige ausführlichere Vergleiche: ein Hügel, der sich »auf und nieder [hob] wie die Brust des Menschen, wenn glühende Sehnsucht sie schwellt« (245), »ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen« (235), Rascheln, »als schüttle nur der Abendwind die Blätter« (233), »als stünde er auf lauter spitzigen Dornen und glühenden Nadeln« (237), »als töne ein entsetzlicher herzzerschneidender Jammer herab aus den schwarzen Wolken« (278), Blümlein, »wie lächelnde Kinder in grüner Wiege« (245), »wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost« (319) oder ein Duft, »der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt« (319); zuletzt ein leitmotivisches Simile: »wie ein Dreiklang heller Krystallglocken« (234), »als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen« (234), »Stimme wie eine Krystallglocke« (241), »Akkorde wie Krystallglocken« (256).

Zudem fällt die stetige fast beiläufige Invokation des Teufels auf (allein im *Goldenen Topf* wenigstens 15 Mal), die durchaus als Stilcharakteristikum bezeichnet werden kann und die sich auch bei Gogol findet: mindestens 80 Mal auf den ersten 100 Seiten der *Dikan'ka*-Erzählungen. Ähnlichkeiten Gogols mit Hoffmanns Stil sind also durchaus feststellbar.

Bei den *Petersburger Erzählungen*, denen die meiste Aufmerksamkeit der Forschung gilt, was parallele Motive betrifft, sieht die Sache jedoch anders aus. Nicht nur konzentriert sich Gogol jetzt auf Alltägliches, was seine Figurenkonflikte angeht: »l'isolamento del personaggio e la sua impotenza di fronte non più a forze demoniache o al fato« (Cazzola 1994, 95), auch die Sprache verändert sich: weder *Kalesche* noch *Mantel* noch *Nase* weisen nennenswerte Similes auf, vielmehr fällt die nüchterne, satirisch-umgangssprachliche Gestaltung auf, die schon ansatzweise in *Mirgorod*, etwa in jenen Passagen von *Vij*, die sich nicht mit den übernatürlichen Ereignissen in der Kirche befassen, begegnet. Selbst die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* und *Neuskij Prospekt* sind im Grunde bis auf ein paar grotesk-surreale Ausnahmen – ein Gesicht erinnert an eine »Arzneiphiole« (Gogol 1982, 764); ein Kopf ist »glatt wie eine silberne Schale« (ebd., 707); »Tailen, nicht dicker als ein Flaschenhals« (ebd., 711) – in diesem Stil verfaßt. Gleichwohl ist auffällig, daß neben *Portret* auch die Piskarev-Episode in *Neuskij Prospekt* viel eher dem Schema der frühen Erzählungen entspricht.³⁹

Diese zum Teil nur skizzenhaften Ergebnisse erfordern freilich eine weitere und systematischere Bearbeitung. Es scheint notwendig, die bereits gesammelten Motivparallelen neu auszuwerten und in einen größeren narrativen Zusammenhang zu stellen.

39 Gogol 1982, 714–733. Es sei daran erinnert, daß diese auf das *Fonar' umiral*-Fragment zurückgeht. Nach dem Ende der Episode ändert sich auch der Stil wieder. Der Schuster Hoffmann kommt im Übrigen in der anderen, stilistisch dem Autor Hoffmann nicht ähnelnden Episode vor.

Das Ziel sollte es sein, beide Autoren im Kontext der Literatur- und Motivgeschichte zu verankern, ohne daß dadurch gleichzeitig eine Wertung stattfände. Die Methoden müssen dafür dieselben sein wie für einen direkten Vergleich der beiden Autoren, um jemals zu mehr als punktuellen Einsichten zu gelangen. Die konstatierte Entwicklung in Gogols Stil suggeriert eben nicht die ›Überwindung eines Einflusses‹, sondern seine individuelle Verarbeitung von bekannten oder neuen Motiven – wohl das zentrale Element jeder literarischen Produktion. Insofern kann selbst der Stilvergleich im Grunde als Motivvergleich bezeichnet werden: minimale Einheiten zwar, die aber in ihrer Gesamtheit zu Kennzeichen des jeweiligen literarischen Stils werden. Das gilt natürlich auch für Syntax, Lexik und alle weiteren Texteingenschaften, obwohl dafür die Problematik des Vergleichs über Sprachgrenzen hinweg einleuchtet.

Nichtsdestotrotz ist an den Texten selbst vieles demonstrierbar, ohne auf das schwammige Konzept des ›Einflusses‹ zurückgreifen zu müssen. Denn zu ergründen, warum Gogol und Hoffmann zum Teil verwandte Texte produzierten, sollte weder von vornherein durch eine festgelegte Hierarchie erschwert werden, noch letzten Endes durch den Blick auf die beiden Schriftsteller allein, der das mehrfach angesprochene Motivkontinuum ausblendet, das die deutsche Romantik und ihre gesamteuropäischen Vorgänger, Verwandten, Ableger und Folgeerscheinungen umfaßt.

Bibliographie

- Basom, Ann Marie: The Fantastic in Gogol's Two Versions of »Portret«. In: *The Slavic and East European Journal* 38 (1994), Nr. 3, 419–437.
- Cazzola, Piero: Motivi e richiami hoffmanniani nei racconti di Pietroburgo di N.V. Gogol', In: *Comparatistica. Annuario italiano* VI (1994), 93–104.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin 2010.
- Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Auflage. München 1998.
- Gogol, Nikolai: *Gesammelte Werke*. Hg. von A. Martini. Band 1. Erzählungen. Stuttgart 1982.
- Gorlin, Michael: *N.V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. Leipzig 1933.
- Hädrich, Aurélie: *Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Rußland und den englischsprachigen Raum, mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2001.
- Hoffmann, E. T. A.: *Contes fantastiques de E.-T.-A. Hoffmann*. Traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars. I. (Réimpression). Paris 1832 [bei Renduel].
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1988.
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Serapions-Brüder*. München 1963.
- Hoffmann, E. T. A.: *Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2006.
- Hoffmann, E. T. A.: *L'Élixir du diable, Histoire tirée des papiers du frère Médard, Capucin, publiée par C. Spindler et traduite de l'allemand par Jean Cohen*. Tome premier. Paris 1829.
- Hoffmann, E. T. A.: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 2009.
- Hoffmann, E. T. A.: *Oeuvres complètes. Tome 9, traduites de l'allemand par M. Théodore Toussnel et par le traducteur des romans de Veit-Wéber*. Paris 1830 [bei Lefebvre].

- Hogg, James: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Edited with an Introduction and Notes by John Carey. Oxford 1999.
- Ingham, Norman W.: *E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg 1974.
- Jenness, Rosemarie K.: *Gogol's Aesthetics Compared to Major Elements of German Romanticism*. New York 1995.
- Klein, Ute: *Die produktive Rezeption E. T. A. Hoffmanns in Frankreich*. Frankfurt a. M. 2000.
- Krys, Svitlana: *Allusions to Hoffmann in Gogol's Early Ukrainian Horror Stories*. in: *Canadian Slavonic Papers (LI)*, Nr. 2-3 (2009), 243-266.
- Maguire, Robert A.: *Exploring Gogol*. Stanford 1994.
- Meyer, Priscilla: *The Fantastic in the Everyday. Gogol's »Nevsky Prospect« and Hoffmann's »A New Year's Eve Adventure«*. In: G. Barabtarlo (Hg.): *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*. New York 2000, 62-73.
- Mirsky, D.S.: *A History of Russian Literature. From its Beginnings to 1900*. Edited by Francis J. Whitfield. Evanston 1999.
- Montandon, Alain: *Une source peu connue de la Perspective Nevsky de Gogol*. In: *Revue de littérature comparée* 50 (1976), 291-295.
- Müller, Bruno: *Der sprechende Hund bei A. F. E. Langbein und bei E. T. A. Hoffmann. Quellen und Nachwirkungen*. In: *Mitteilungen der E. T. A.-Hoffmann-Gesellschaft* 30 (1984), 8-14.
- Nabokov, Vladimir: *Nikolai Gogol*. New York 1961.
- Passage, Charles E.: *The Russian Hoffmannists*. The Hague 1963.
- Poe, Edgar Allan: *Poetry, Tales, and Selected Essays*. New York 1996.
- Proffer, Carl R.: *The Simile and Gogol's Dead Souls*. The Hague 1967 .
- Puškin, Aleksandr: *Die Erzählungen einschließlich der Fragmente, Varianten, Skizzen und Entwürfe - mit einem Nachwort, einer Zeittafel und Anmerkungen*. Neu übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1999.
- Salomon, Gerhard: *E. T. A. Hoffmann. Bibliographie. Mit Abbildungen*. Hildesheim 1963 [Repr. Nachdr. der 2. verb. u. verm. Aufl. Berlin, Leipzig 1927].
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage. Berlin, 2008.
- Stender-Petersen, Adolf: *Gogol und die deutsche Romantik*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 24 (1922), 628-653.
- Teichmann, Elizabeth: *La Fortune d'Hoffmann en France*. Genève, Paris 1961.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.

Robert Musil und Sören Kierkegaard im Kontext der deutschen Frühromantik

Es findet sich im Anhang zum *Mann ohne Eigenschaften* eine zunächst recht unscheinbare Notiz Robert Musils, die aber meines Erachtens fast als methodologischer Vorschlag zur Lektüre seines Romans gelesen werden kann. So schreibt Musil dort über den *Mann ohne Eigenschaften*: »Es ist kein leichtes u[nd] kein schweres Buch, denn es kommt ganz auf den Leser an.« Es solle daher jeder, »der nun wissen will, was dieses Buch ist [...] sich nicht auf mein oder anderer Leute Urteil [...] verlassen u[nd] es selbst [...] lesen.« (MoE, 1939)¹

In dieser Notiz wird erkennbar, dass Musil hier ganz in der Tradition der Schleiermacherschen Hermeneutik dem Leser/der Leserin die Kompetenz des Gut- bzw. sogar des Besser-Verstehens zuerkennt – und insofern jene Autonomie, die der Leser/die Leserin benötigt, um den Text für sich selbst als sinnhaften zu lesen und zu erfahren.² Wenn nun Musil seinem Roman ein dieserart rezeptionsorientiertes Sinnentfaltungspotential zuschreibt, dann stellt sich selbstverständlich die Frage nach der besonderen textuellen Beschaffenheit dieses Romans, nach den seiner textuellen Struktur zugrunde liegenden texttheoretischen und epistemologischen Fundamenten. Anders ausgedrückt stellt sich damit die Frage, welcher Art die Strukturen der Sinnkonstitution sind, damit sie dem Leser die Möglichkeit eröffnen, das Buch im besten Sinne *selbst zu lesen*.

Ich möchte im Folgenden dieser Frage ein wenig genauer nachgehen und darauf aufbauend versuchen, darzulegen, dass die besonderen Textstrukturen und Mechanismen der Sinnkonstitution, wie sie im *Mann ohne Eigenschaften* gefunden werden können, letztlich als Konsequenz ganz bestimmter Problemstellungen begriffen werden können, deren Ursprünge im Grunde genommen philosophischer Natur sind. Musils ›Gang in die Dichtung‹³ ist mithin als Antwort auf die Notwendigkeit einer philosophischen Neubestimmung zu begreifen, die ihr charakteristischstes Merkmal in der Introduktion einer literarischen Behandlung philosophischer Fragestellungen findet und sich auf die Krise der rationalistischen Philosophie gründet, die sich zu einer Krise auch der philosophischen Sprache auswächst. Diese besondere Verbindung von Erkenntniskrise und Sprache findet im Übrigen in der deutschen Frühromantik ihre frühen Diagnostiker. Angesichts der Einsicht in die Untrennbarkeit von Erkenntnisin-

1 Zitate aus Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* werden als »MoE« im Text nachgewiesen.

2 Vgl. Friedrich Schleiermachers Feststellung, dass bisweilen der Leser »die Rede zuerst ebenso gut und dann besser [...] verstehen [kann] als ihr Urheber« (Schleiermacher 1977, 94).

3 Ich verwende diese Bezeichnung in Anlehnung an Manfred Franks Aufsatz zu Ludwig Wittgenstein (1989), da mir scheint, dass auch für Musil letztlich der Gang in die Dichtung aus einer philosophischen Konstellation erwächst. Musil selbst thematisiert dieses Problem an verschiedenen Stellen. So notiert er in seinem Tagebuch das folgende Chamberlain-Zitat: »Jeder große Dichter war Philosoph, jeder geniale Philosoph ist Dichter.« (Musil 1983, 492; vgl. Chamberlain 1899, 62). Vgl. auch sein Interview mit sich selbst, wo er das Problem von Philosophie und Literatur explizit thematisiert (Musil 1983, 149 f.) und Kampits (1992, 153–160, bes. 157).

teresse und dessen Darstellbarkeit binden die Frühromantiker und namentlich Friedrich Schlegel in neuartiger Weise erkenntnistheoretische und sprachphilosophische Überlegungen aneinander. Ergebnis ist jenes formal und inhaltlich »wilde« - und vom Systematiker Hegel vehement kritisierte⁴ - Philosophieren, wie es besonders für die Zeit des *Lyzeums* und des *Athenäums* kennzeichnend ist. Die neuen Problemstellungen verlangen nach neuartigen philosophischen Darstellungsformen und eines tritt bei der Lektüre der frühromantischen Schriften überdeutlich zutage: Diese neuen Darstellungsformen zeichnen sich durchgängig insbesondere dadurch aus, dass sie nicht mehr auf philosophische Eindeutigkeit abzielen, sondern dass im Gegenteil eine gezielte Vieldeutigkeit der Sprache für die Wiedererlangung einer verloren gegangenen epistemologischen Tragfähigkeit nutzbar gemacht werden soll.

Die Krise der traditionellen Philosophie sowie die frühromantischen Versuche, Wege aus der Sackgasse der metaphysischen Tradition zu finden, können für den *Mann ohne Eigenschaften* in fruchtbarer Weise als Hintergrund interpretatorisch nutzbar gemacht werden⁵, was besonders deutlich zutage tritt, wenn man den Roman aus komparatistischer Perspektive betrachtet. Als besonders instruktiv erweist sich dabei ein vergleichender Blick auf Sören Kierkegaard, dessen eigene Kommunikationsstrategien, anders als seine harsche Kritik an der Frühromantik vermuten ließe⁶, durchaus als ein originelles Weiterdenken Schlegelschen Philosophierens betrachtet werden können. Gerade in Kierkegaards Erstlingstext *Entweder/Oder* zeigt sich dies eindrücklich - und zwar in einer Art, die Anknüpfungspunkte bietet, die zu der eingangs aufgeworfenen Frage nach den Textstrukturen im *Mann ohne Eigenschaften* zurückführen.

Eine Gegenüberstellung des *Mannes ohne Eigenschaften* und von *Entweder/Oder* mag auf den ersten Blick eher überraschend wirken, aber es finden sich eine Reihe zunächst überaus erstaunlicher Parallelen in Bezug auf Verweisungs- und Sinnkonstitutionsstrategien, die freilich gerade im Kontext sowohl der von der Frühromantik gestellten Diagnose einer Krise der philosophischen Sprache als auch der besonders von Schlegel vorgeschlagenen möglichen Auswege eine Erklärung finden. Dies gilt ganz besonders für die Tatsache, dass sowohl Kierkegaard als auch Musil wie Schlegel im literarischen Text einen Ausweg aus jener Problematik einer Einschnürung der philosophischen Sprache durch die Durchsetzung eines rational-wissenschaftlichen Denkens suchen, die laut Musils Zeitgenossen Wittgenstein dazu führt, dass die Philosophie die eigentlich wichtigen »Lebensfragen« nicht nur nicht beantworten, sondern nicht einmal mehr stellen kann.⁷ Schlegels Überlegungen zu einer »Poesie der Poesie«, beziehungsweise »Transzendentalpoesie«⁸ helfen, dies genauer nachzuvollziehen.

4 Vgl. die Vorrede seiner *Phänomenologie* (Hegel 1988, 48 ff.)

5 In den Kontext der deutschen Frühromantik stellt Robert Musil bereits Manfred Frank (1995).

6 Vgl. besonders den zweiten Teil von Kierkegaards Dissertation *Über den Begriff der Ironie* (Kierkegaard 1961, 243 ff.).

7 Vgl. Ludwig Wittgenstein: »Wir fühlen, dass, selbst wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.« (Wittgenstein, 1960, Satz 6.52; Hervorhebung im Original).

8 Vgl. KA II, 204, Nr. 238: »Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müsste.« Diese müsse zum Ziel haben, »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar[zu]stellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie [zu] sein.« (sämtliche Zitate Friedrich Schlegels werden zitiert nach der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Paderborn, 1958 ff. und im Text nachgewiesen als »KA« plus die

1. Friedrich Schlegels ›Transzendentalpoesie‹

Friedrich Schlegel entwickelt sein Konzept einer Transzendentalpoesie ausgehend von der Einsicht, dass der menschlichen Vernunft der Zugang zum Absoluten, die Erkenntnis des Absoluten prinzipiell verschlossen sei. Jeder Versuch, so Schlegel, das Unbedingte – also das Absolute – durch das Bedingte – nämlich die menschliche Vernunft – im Sinne einer Demonstration beweisen zu wollen, sei notwendigerweise vergeblich. Für die menschliche Vernunft ist das Absolute, so Schlegel, prinzipiell unbeweisbar.⁹ Denn letztlich ist das Absolute für die menschliche Vernunft insofern undenkbar, als es als das *Eine* sich der teilenden menschlichen Vernunft prinzipiell und notwendigerweise entzieht. Die menschliche Vernunft als teilende, als definierende ist absolut unfähig, des Absoluten habhaft zu werden. Insofern es sich aber prinzipiell als undemonstrabel, da undenkbar präsentiert, ist es selbstverständlich auch unbeweisbar. Es ist unbeweisbar, da der Beweis den Rückgriff auf die Vernunft zur Voraussetzung hat, die aber gerade durch ihre Beschaffenheit auf das Absolute keinen Zugriff erhalten kann. Daraus aber ergibt sich eine weitere, überaus relevante Konsequenz und Einsicht: Ist das Absolute undenkbar, dann ist es zunächst einmal auch *unsagbar*, das heißt sprachlich nicht auf gewöhnliche Art einholbar, insofern ja auch die Sprache Reflexion zur Voraussetzung hat. Dieser Nexus von Erkenntnis(un)fähigkeit und sprachlicher (Un-)Sagbarkeit ist eine ganz fundamentale Einsicht Schlegels, nach der er sein weiteres methodisches Vorgehen konsequent ausrichtet, und zwar, indem er eine Mitteilungsform zu finden bestrebt ist, die das Bewusstsein der Unmöglichkeit, des Absoluten sprachlich habhaft zu werden, im Versuch seiner sprachlichen Einholung mitkommuniziert. Denn selbstverständlich kann der Anspruch auf Erkenntnis des Absoluten nicht aufgegeben werden, er muss jedoch als zum Scheitern verurteilt sichtbar gemacht werden.

Um nun in der Lage zu sein, das Unkommunizierbare zu kommunizieren, löst Schlegel die Eindeutigkeit philosophischer Sprache in die Vieldeutigkeit poetischer Sprache auf – und zwar, indem er sagt, dass einzig der allegorische *Verweis* auf das Absolute möglich sei. Die »allegorische Erkenntnis«, so Schlegel – er spricht also wohlgerne von Erkenntnis – ist »Andeutung des Unendlichen [...], Aussicht in dasselbe«. (KA XIII 211)¹⁰ »Sie geht bis an die Pforte des Höchsten, und begnügt sich, das Unendliche, das Göttliche, was philosophisch sich nicht bezeichnen und erklären lässt, unbestimmt nur anzudeuten.« (KA XII, 210) Genau hier findet sich der Kern seines Postulats, dass Philosophie, will sie sich der Frage des Absoluten annehmen, Poesie werden muss, beziehungsweise, dass Philosophie und Poesie vereinigt werden müssen¹¹, insofern, als die Philosophie der poetischen Rede bedarf, um ihre eigenen Grenzen zu transzendieren. Die direkte Rede, das *Bezeichnen*, bricht sich am Problem der Unsagbarkeit, aber über die Allegorie ist Erkenntnis – eine Erkenntnis in Andeutungen freilich und nicht eine Erkenntnis, die traditionell-rationalen Wahrheitskriterien gehorcht – weiterhin möglich und zwar aus dem Grunde, dass sie nicht versucht zu bezeichnen, sondern *verweist*.¹²

entsprechende Bandnummer in lateinischen Ziffern).

9 Vgl. KA XVIII, 512, Nr. 71: »Das Absolute selbst ist indemonstrabel«.

10 Vgl. auch KA XI, 119.

11 Vgl. KA II, 161, Fragment Nr. 115: »Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.«

12 Vgl. zum Problem der Erkenntnis bei Schlegel auch Manfred Frank (1998).

Um aber über die poetisch-allegorische Verweisung zur Erkenntnis zu gelangen, bedarf es der Poesie, freilich handelt es sich dabei um eine besondere Art von Poesie, die in ihre allegorische Rede, in ihrem Verweisen, den Hinweis auf die eigene Unzulänglichkeit in Bezug auf den Verweisgegenstand in sich tragen muss, denn: »Das Bewußtsein d[es] Unendlichen muß *constituirt* werden – indem wir d[as] Gegenteil annihiliren.« (KA XVIII, 412, Hervorhebung im Original) Hier tritt ein weiterer Aspekt hinzu. Schlegel zufolge muss diese höhere Poesie also nicht nur allegorisch sein – um so auf das Gemeinte zu verweisen, sondern sie muss zugleich ironisch sein, denn die ironische Rede lässt erkennen, dass das, was ich sage, nicht das ist, was ich im Grunde sagen will. Damit ist nach dem Schlegelschen Verständnis in der ironischen Rede der Verweis auf die Nichtigkeit des Gesagten und auf das nicht darstellbare Andere enthalten. Während also durch die Allegorie die philosophische Sprache in eine literarisch-vieldeutige Sprache aufgelöst wird, um so das zu Erkennende nicht zu benennen, sondern darauf zu verweisen, übernimmt die Ironie die Funktion der Selbstvernichtung und damit jene, den Verweis in seinem (defizienten) Verweis-Sein durchsichtig zu machen.

Ausgangspunkt des Schlegelschen Postulats einer neuen Form von Dichtung ist freilich, um das noch einmal explizit zu betonen, eine erkenntnistheoretische und mithin eine *philosophische* Problemkonstellation. Mit der Betonung der Notwendigkeit ironisch-allegorischer Rede macht Schlegel die Poesie zu einem Medium der Erkenntnis – oder besser: des Verweises auf ein Wissen, das weder ausgesagt noch bewiesen, auf das aber verwiesen werden kann.¹³ Denn die Philosophie kann nur bis an die Grenze der Vernunft philosophieren – bis dorthin *muss* sie aber auch philosophieren – und *erst dann* eilt ihr die Poesie zur Hilfe. Daher handelt es sich dann auch keinesfalls um eine »gewöhnliche« Poesie, sondern um eine solche, die die Philosophie in die Poesie hinein fortsetzt, also gewissermaßen ›Philosophie mit anderen Mitteln‹ ist. Und um diesen philosophischen Ursprung der Dichtung kenntlich zu machen, hebt Schlegel sie begrifflich hervor, indem er sie auch als »höhere Poesie«¹⁴ bezeichnet. Eine solche höhere Poesie, die dem gestellten Erkenntnisanspruch Schlegels gerecht werden soll, muss sich durch zwei zentrale Merkmale auszeichnen: Zum einen, wie gesehen, dadurch, dass sie erst jenseits jener Grenze ansetzt, an der die Philosophie als rationale Wissenschaft sich am Problem der Unsagbarkeit bricht und damit, dass sie ihr eigentliches Fundament in der Philosophie selbst hat; und zum anderen durch ihre konsequente Selbstreflexivität, wie sie namentlich in der Verwendung der Ironie als Sinnkonstituens sichtbar wird. Sie wird damit Poesie der Poesie und ist sich als solche ihrer selbst als Poesie bewusst, wodurch immer gewährleistet bleibt, dass sie sich in ihrer VerweisFunction ein- und durchsichtig bleibt.

13 Vgl. KA II, 177, Fragment Nr. 82: »Die Hauptsache aber bleibt doch immer, dass man etwas weiß [...]. Es beweisen oder erklären zu wollen, ist in den meisten Fällen herzlich überflüssig.«

14 Vgl. KA III, 99: »Daher endlich die Allegorie im Ausdruck des vollendeten positiven Philosophen; die Identität seiner Lehre und Erkenntnis mit Leben und Religion, und der *Übergang seiner Ansicht zur höhern Poesie* [...]« (meine Hervorhebung; S. H.).

2. Sören Kierkegaards ›Indirekte Mitteilung‹

Diese Reflexionen zum Problem des Sagbaren bzw. Unsagbaren nimmt nun Sören Kierkegaard in eigener Weise auf, um in Anlehnung daran sein eigenes methodisches Vorgehen zu entwickeln. Zwar übernimmt er zentrale Strukturelemente dieser Überlegungen, aber er entwindet sie dem Bereich der Erkenntnis des Absoluten, um sie auf die in seinem Denken primordiale Frage der Subjektivität anzuwenden. Was in der frühromantischen Reflexion oft noch eher implizit durchschien, wird in Kierkegaards inkommensurabler Opposition von Subjektivität und Objektivität deutlich ins Licht gerückt – jenes Problem nämlich, das Jacques Bouveresse anschaulich in die folgende Formel gebracht hat: »[A]u sens important du mot ›important‹ les questions scientifiques ne sont pas importantes et les questions importantes ne sont pas des questions scientifiques [...]« (Bouveresse 2001, 108)

Der objektiven – und existenziell unwichtigen – Erkenntnis der Wissenschaften, die mit gewöhnlichen sprachlichen Mitteln mitteilbar ist, stellt er die subjektive – und existenziell wichtige – Erkenntnis entgegen, die sich der Mitteilbarkeit – oder besser, der direkten Mitteilbarkeit, entzieht. Die Wahrheit, die Kierkegaard sucht, ist nicht die absolute Wahrheit, sondern die Wahrheit des konkreten, einzelnen Existierenden. Diese aber ist, wie bei Schlegel das Absolute, indemonstrabel und inkommunikabel und kann nur unmittelbar gewusst werden. Letztlich liegt die Problematik der Unmittelbarkeit der subjektiven Wahrheit der Notwendigkeit zugrunde, sie über besondere sprachliche Mittel dem Bereich der Unsagbarkeit zu entwinden. Dies soll dadurch gelingen, dass die gewöhnliche Mitteilung reflexiv überboten wird. So ist die gewöhnliche sprachliche Mitteilung, sofern sie Sprache ist, immer schon reflektiert und damit jene Unmittelbarkeit, die auszusagen das Bestreben ist, aufgehoben, sobald sie ›zur Sprache gebracht‹ wird. Um aber in Bezug auf diese unmittelbare Wahrheit, die die einzige im existentiellen Sinne wichtige Wahrheit ist, dennoch kommunizieren zu können, ist Kierkegaards Lösung, die Vermitteltheit des Kommunikationsmediums Sprache mitzudenken, das heißt, die Reflexivität der Sprache wird mitreflektiert und damit potenziert, um sie dieserart auf eine neue Ebene zu heben.¹⁵

Indem in der Mitteilung der Hinweis auf ihre Selbstreflexivität mitkommuniziert wird, verweist die derartig potenzierte Mitteilung darauf, dass das, was mitgeteilt werden soll, nicht mitgeteilt werden kann – ganz ähnlich also wie bei Schlegel die Annullierung des allegorischen Verweises durch die Ironie enthält Kierkegaards Konzept der »indirekten Mitteilung« (Kierkegaard 1959, 245), wie er es in Abgrenzung zur einfach reflektierten direkten Mitteilung nennt, den Verweis auf die Unzulänglichkeit des gewählten Vorgehens, das aber zugleich das einzig mögliche ist. »Indirekte Mitteilung« bezeichnet mithin, ein Verfahren sprachlicher Kommunikation zu verwenden, das die Sagbarkeitsgrenze direkter sprachlicher Mitteilung mitdenkt und in der Potenzierung der Reflexivität von Sprache auf das jenseits der Reflexion, nämlich in der Unmittelbarkeit, zu findende eigentlich Gemeinte verweist.

Diese von Kierkegaard verfolgte Strategie einer Potenzierung der Reflektiertheit der Sprache im Sinne der indirekten Mitteilung soll bewirken, dass der Zugang des Lesers

15 In dieser von Kierkegaard geforderten Selbstreflexivität der Sprache wird selbstverständlich die Nähe zur Schlegelschen Gedankenfigur einer Poesie der Poesie, deren Aufgabe es sei, »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar[zu]stellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie [zu] sein« (KA II, 204, Nr. 238) überdeutlich.

zu seinen Texten nicht ungebrochen erfolgt. Insofern scheint es sinnvoll, sich zunächst einige grundsätzliche methodische Schwierigkeiten bewusst zu machen, vor die sich der Interpret gestellt sieht, wenn er sich dem Kierkegaardschen Gedankenuniversum nähert. Ganz zentral ist dabei die Berücksichtigung der Subjektivität als letztem Referenzpunkt: Kierkegaards wesentliches Anliegen in seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist es nicht, eine eigene ›Philosophie‹ zu entwerfen, wie man von einer Philosophie Kants oder einer Philosophie Hegels sprechen kann. Im Unterschied zur traditionellen Philosophie, die objektive bzw. zumindest intersubjektive Gültigkeit beansprucht, geht es ihm um die singuläre subjektive Wahrheit jedes einzelnen Existierenden, die sich einer intersubjektiven Diskursivität entzieht. Damit ist sein Anspruch sowohl an seine Texte als auch an die Leser dieser Texte ein fundamental anderer als der traditioneller philosophischer Texte. Es geht ihm nicht darum, die objektive Richtigkeit oder Wahrheit seiner Philosophie zu postulieren, sondern den Einzelnen dazu zu (ver-)führen, er selbst zu werden.¹⁶ In diesem Sinne lässt sich also einerseits die Frage nach der ›Philosophie Kierkegaards‹ im Grunde überhaupt nicht mehr sinnvoll stellen¹⁷ und zum anderen laufen damit selbstverständlich auch Interpretationen ins Leere, die verstehen wollen, was Kierkegaard denn *wirklich* gemeint habe.¹⁸ Der Eindeutigkeit traditioneller, objektive Gültigkeit beanspruchender Philosophie stellt Kierkegaard also explizit die Vieldeutigkeit literarischer Texte entgegen, die an die unmittelbare Subjektivität des Einzelnen appellieren, in denen mithin die Ambivalenz wesentliches Konstituens möglicher Sinnhaftigkeit ist.

Um nun sein Werk jenen traditionellen Zugriffen zu entwinden, die nach einer verbindlichen Textaussage suchen, ist es ein vorrangiges Ziel der indirekten Mitteilung, den Verfasser der Texte als Autorität verschwinden zu lassen. Sichtbarstes Merkmal dieser Strategie ist die Pseudonymität, durch die die Brücke zum dahinter stehenden Verfasser abgerissen wird. Dieser Verfremdungseffekt soll den Rekurs auf den Verfasser als »Bürgen« für eine spezifische Auslegung unterminieren. Der Leser kann sich fortan

16 Kierkegaard selbst fasst diese maieutische Funktion seiner Philosophie zusammen, indem er sagt, dass es sein Ziel sei, den Leser »hinein[zu]täuschen in das Wahre« (Kierkegaard 1960, 48).

17 Oder aber in paradoxer Art und Weise, wie dies Anton Hügli tut, wenn er konstatiert: »In dem Maße nämlich, in dem man jene Intention begreift und Kierkegaards Werk zum Anlaß nimmt, sich selbst zu erkennen, in dem Maße wird es unmöglich, Kierkegaard in wissenschaftlich objektivem Sinne gerecht zu werden. Kurz, Kierkegaard objektiv verstehen heißt ihn subjektiv mißverstehen, ihn subjektiv verstehen heißt ihn objektiv mißverstehen« (ders. 1973, 32).

18 Tendenziell neigt vor allem die traditionelle Kierkegaard-Forschung zu einem Ignorieren der methodologischen Implikationen der indirekten Mitteilung. Gerade in der neueren englischsprachigen Kierkegaard-Forschung wird mit Recht das traditionelle »blunt reading« kritisiert, welches der Kierkegaardschen indirekten Kommunikation nicht gerecht werde (vgl. vor allem Poole, 1993 u. 1996). Poole führt diesen Trend zum »blunt reading« nicht zuletzt auf die frühen Kierkegaard-Übersetzungen von Walter Lowrie zurück, die zu Jahrzehnten verzerrter Kierkegaard-Rezeption geführt hätten. Bezeichnend sei eine Bemerkung in dem Vorwort, das Lowrie seiner Übersetzung von *Der Begriff Angst* voranstellt und in dem es heißt: »We need not therefore apply to this book S.K.'s emphatic admonition not to attribute to him anything that is said by his pseudonyms. This was his first completely serious book, and everything we find in it may safely be regarded as his own way of thinking.« (zitiert in Poole 1993, 83) Im deutschsprachigen Raum hat relativ früh Deiss (1984) auf die methodologische Fragwürdigkeit der frühen Kierkegaard-Rezeption verwiesen. Heute scheint der Trend in den kritischeren Arbeiten dagegen eher in Richtung eines verschärften Methodenbewusstseins zu gehen.

weder legitimerweise auf Kierkegaard berufen, noch eine methodische Rechtfertigung für die Rekonstitution einer kohärenten ›Philosophie Kierkegaards‹ aus der Vielzahl der oft kontradiktorischen pseudonymen Texte in Angriff nehmen, da jede Attribution willkürlich bliebe – dies freilich zum Leidwesen all jener, die gerne Philosophien ›auf den Punkt bringen‹. Diese textuelle Reflexionsschranke der Pseudonymität installiert Kierkegaard bewusst und gezielt, um reduktionistische Zugriffe auf seine Texte zu verhindern bzw. zumindest ironisch ad absurdum zu führen.

Wie das Konzept der indirekten Mitteilung dann in der schriftstellerischen Praxis aussieht, das lässt sich besonders gut anhand von *Entweder/Oder* illustrieren, wo Kierkegaard jene zentralen Stilmittel einführt, die prägend sind für sein Gesamtwerk: eine auffallend literarische Darstellungsweise, die im Falle von *Entweder/Oder* fast romanhaften Charakter annimmt¹⁹, die Verwendung von Pseudonymen und eine, wie man sagen könnte, existentielle Ironie.²⁰ Ich möchte im Folgenden einen kurzen Blick auf die Struktur von *Entweder/Oder* werfen, da die Einsichten, die auf diese Weise gewonnen werden können, einiges Erhellendes für die Lektüre des *Mannes ohne Eigenschaften* ergeben werden.

3. Die Form von *Entweder/Oder*

Die Strategie einer Distanzierung tritt in *Entweder/Oder* ganz besonders deutlich zutage, da die Reflexionsschranken dort noch zahlreicher sind als in späteren Texten. So trifft der Leser zunächst auf einen fiktiven Herausgeber. Dieser trägt den merkwürdigen Namen Viktor Eremita, mit dem er zugleich andeutet, dass dieses Pseudonym sich nicht als solches zu tarnen gedenkt, sondern seinen literarischen Status freiweg einräumt. Besagter Eremita gibt nun vor, Papiere herauszugeben, in deren Besitz er zufällig gekommen sei. Als bald treten weitere literarische Figuren auf, wie etwa ein unbekannter Ästhetiker, von dem der erste Teil der Papiere stammen soll. In dessen Papieren finden sich Aphorismen, essayartige Abhandlungen und Fragmente philosophischer Reflexionen, abgerundet durch ein *Tagebuch des Verführers*, allem Anschein nach eine Dichtung. Dessen Autor zu sein streitet der Ästhetiker freilich explizit ab – vielmehr will er hier nur als Herausgeber fungieren, womit er sich in verdächtige textstrukturelle Analogie zu Eremita begibt. Im zweiten Teil trifft der Leser dann im Wesentlichen auf zwei Briefe eines Ethikers. Jeder einzelne dieser ethisch-philosophischen Briefe ist über 200 Druckseiten lang. Beide Briefe scheinen sich auf die Ausführungen des Ästhetikers zu beziehen, wobei der Leser hierüber aber aufgrund der Textstruktur keine endgültige Sicherheit erlangen kann. Die Beziehung der Figuren und Texte zueinander bleibt vielmehr insgesamt hochgradig ambivalent und dem Leser ist es unmöglich, eine verlässliche Ordnung hineinzubringen. Das gilt umso mehr, als die einführenden Überlegungen Eremitas zu offensichtlich widersprüchlich sind, als dass der Leser aus ihnen irgendetwas mit Sicherheit ableiten könnte.

Wenn wir in diesem Zusammenhang auf das Problem des Kierkegaard-Interpreten zurückkommen, dann bedeutet das, dass der Leser, der sich Kierkegaards Erstling mit dem Bestreben nähert, etwas über die ›Philosophie Kierkegaards‹ zu erfahren, gleich

19 Vgl. Deiss 1984, 384f.

20 Zum Kierkegaardschen Ironiebegriff im Bezug auf die frühromantische Ironiekonzeption vgl. Feger 2002.

doppelt enttäuscht wird: Zum einen, weil man Kierkegaard erwartet hatte, es nun aber mit einem fiktivem Herausgeber zu tun bekommt; und zum anderen, weil der Leser auf den ersten knapp 500 Seiten zunächst einmal überhaupt wenig ›Philosophisches‹ im strengeren Sinne findet. Erst die ethischen Reflexionen im zweiten Teil könnten auch in einem engeren Sinne als philosophisch betrachtet werden. Freilich sind diese so sorgsam in einen literarischen Rahmen eingefügt, dass eine Lektüre dieser Abhandlungen als ›philosophisches Statement‹ Kierkegaards vom Text selbst ironisiert und ad absurdum geführt wird. Eine geradlinige Lektüre dieser Reflexionen wird durch die Struktur des Gesamttextes nicht nur schwierig, sondern unmöglich.

Diese prekäre Situation spitzt sich weiter zu, wenn der Leser, der vermutlich mit einer Apologie des Ethischen zu Lasten der Ästhetik gerechnet hatte, nun feststellen muss, dass es auch damit nicht weit her ist: Vielmehr ist es so, dass die Papiere des Ästhetikers im ersten Teil von *Entweder/Oder* in perfider Weise weit verführerischer sind als die von ethischer Verantwortung durchdrungenen Briefe des zweiten Teils, der nicht umsonst einem Mann zugeschrieben wird, der Gerichtsrat ist. Diese Tatsache, die zunächst nebensächlich erscheinen könnte, gewinnt an Würze, wenn man sie in den Kontext anderer pseudonymer und ›authentischer‹ Schriften²¹ Kierkegaards einordnet, in denen der Gerichtsrat immer wieder die Rolle des prototypischen Spießbürgers spielt.²² Dieser Gerichtsrat bestätigt nun zudem in unfreiwilliger Ironie eine im ersten Teil von dem Verführer Johannes aufgestellte These: »Das Ethische«, so heißt es an einer Stelle seines Tagebuchs, »ist in der Wissenschaft wie im Leben gleich langweilig. Welch ein Unterschied: unter dem Himmel der Ästhetik ist alles leicht, schön, flüchtig; wenn die Ethik dazukommt, wird alles hart, eckig, unendlich langweilig.« (EO 428)²³

Da dieses vernichtende Urteil über die Ethik selbstverständlich nicht Kierkegaards ›wirklicher Philosophie‹ entsprechen kann und darf, retten sich Teile der Kierkegaard-Forschung aus dieser prekären Lage traditionell mit einem methodisch fragwürdigen Kunstgriff, nämlich jenem, den ersten Teil von *Entweder/Oder* als das zu lesen, was er ist: als Literatur – und den zweiten Teil als das, was er genau besehen nur indirekt ist: als Philosophie. Auf diese Einteilung aufbauend wird dann häufig allein der zweite, ethische Teil philosophisch ›ernst‹ genommen und in eine kohärente und ethisch unanfechtbare ›Philosophie Kierkegaards‹ fortgesponnen. Allerdings wird dabei dann schweigend übergangen, dass das literarische Vorwort einen Raum von Sinnkonstitution schafft, der eben auch den zweiten Teil umfasst – und mithin eine Reflexi-

21 Die Kierkegaard-Forschung unterscheidet traditionell zwischen den so genannten »pseudonymen« und den so genannten »authentischen« Schriften Kierkegaards. Erstere sind die, bei denen Kierkegaard seine Verfasserschaft hinter fiktiven Herausgebern versteckt und letztere jene, die er unter seinem eigenen Namen veröffentlicht hat. Kierkegaard selbst hat stets darum gebeten, ihn nur dann als Verfasser zu zitieren, wenn eine Schrift auch tatsächlich unter seinem Namen veröffentlicht worden sei und andernfalls bei Zitaten als Autor das jeweilige Pseudonym anzugeben; denn, so Kierkegaard in einer »erste[n] und letzte[n] Erklärung«: »Es ist also in den pseudonymen Büchern nicht ein einziges Wort von mir selbst; ich habe keine Meinung über sie außer als Dritter, kein Wissen um ihre Bedeutung außer als Leser [...]« (Kierkegaard 1959b, 340).

22 Vgl. etwa eine Notiz von Kierkegaard in seinem Tagebuch, in der er sich gegen »die sogenannte fromme Existenz« wendet, »die [...] vermeintlich Aufgaben gelöst hat, welche nicht einmal Christus löste – denn Christus hatte es nicht eilig, Justizrat zu werden oder einen Lebensunterhalt zu bekommen [...]« (Tagebücher II, 166).

23 Zitate aus Kierkegaards *Entweder/Oder* (1998) werden als »EO« im Text nachgewiesen.

onsebene zwischenschaltet, die die Möglichkeit einer solchen geradlinigen Leseweise untergräbt.²⁴ Man könnte sagen, dass man, indem man den zweiten Teil derart liest, letztlich die Wurzel aus der in die zweite Potenz überführten Kommunikation zieht, womit man aber die textuelle Ambivalenz zugunsten einer textstrukturell fragwürdigen Eindeutigkeit auflöst. Lässt man sich hingegen auf den literarischen Charakter des Gesamttextes ein, dann offenbart sich, dass das Vorwort *Eremitas* in Anlehnung an den französischen Philosophen Gilles-Gaston Granger als ein Verfahren des »Surcodage« (Granger 1990, 189) begriffen werden kann, also einer Verschlüsselung auf einer höheren Ebene, womit der Text dann auch genau jenen Bedingungen entspricht, die das theoretische Konzept der indirekten Mitteilung einfordert. Letztlich gibt es sogar zwei solcher Verschlüsselungsverfahren. Das ist zum einen die Literarizität, vor deren Hintergrund sich der Wirklichkeitsstatus bzw. -anspruch jener philosophischen Reflexionen ändert, die *im Text* zu finden sind und zum anderen die Ironie, die noch einmal besondere Bedingungen der Sinnkonstitution innerhalb des literarischen Textes schafft: in der Verwendung einer Ironie, die hier nicht bloß rhetorisches Stilmittel ist, sondern in ihrem dialektischen Wesen ein wesentliches Sinnkonstitutionsmedium wird – und die dieserart als Ausweis einer philosophischen Methodenentscheidung zu begreifen ist. Dabei ist ein ganz zentrales Element, dass die Ironie nicht an einzelnen Stellen zutage tritt, sondern vielmehr ein narrativer Modus wird. Die Verschlüsselung erfolgt mithin durch eine mehrfache Transposition: von der Wirklichkeit eines philosophischen Textes in die Möglichkeit des literarischen Textes, vom Ernst einer direkten Mitteilung in die Ironie einer indirekten Mitteilung und damit letztlich auch vom Indikativ in den Konjunktiv. Diese verschiedenen Elemente gehören selbstverständlich untrennbar zusammen und zeugen von der Einsicht in das immer Unzulängliche des menschlichen Erkenntnisvermögens, das es uns bestenfalls erlaubt, Erkenntnis *als Möglichkeit* zu formulieren. Die Eindeutigkeit philosophischer Rede wird daher aufgelöst in der Vieldeutigkeit literarisch-ironischer Rede, die nicht mehr über direkte Aussagen, sondern über indirekte Verweisungen kommuniziert und nicht Wirklichkeit postuliert, sondern Möglichkeit(en) aufzeigt. Der literarische Text erlaubt es Kierkegaard so, ein Sinnuniversum zu schaffen, in dem die menschliche Existenz in ihren metaphysischen Tiefendimensionen weiterhin ausgelotet werden kann – aber eben im Modus der Möglichkeit. Und möglicherweise ist ihm damit auch das gelungen, was er selbst einige Jahre zuvor in seinem Tagebuch notiert: »Man müßte einen ganzen Roman schreiben können« heißt es dort, »worin der Konjunktiv Präsens die unsichtbare Seele wäre, das wäre, was für die Malerei das Licht ist.« (Tagebücher I, 143)

24 Aus diesem Grunde ist meiner Meinung nach Interpretationen zu misstrauen, die behaupten, dass im zweiten Teil von *Entweder/Oder* Kierkegaards wirkliche philosophische Position zum Ausdruck komme. Eine derartige Gleichsetzung weist bisweilen fast karikaturale Züge auf, wie beispielsweise bei Erne (1994), der vermutet, Kierkegaard wolle im zweiten Teil von *Entweder/Oder* die »These belegen, die Ehe sei die schönere Form der romantischen Liebe« (ebd., 70). Derartige Deutungen lesen allzu leichtfertig über sämtliche textstrukturelle Distanzierungsverfahren hinweg und stützen sich häufig besonders bereitwillig auf die Idee einer »Stadienlehre«, nach der das Ästhetische »zu überwinden« sei. Vgl. zur Kritik an einer solchen eindimensionalen Leseart der Schriften Kierkegaards Kurt Röttgers 2001, 65.

4. *Entweder/Oder* und *Der Mann ohne Eigenschaften*

Ich denke, spätestens in der Affinität zum Konjunktiv drängt sich die Parallele zu Musil geradezu auf und es erscheint lohnenswert, die obigen Überlegungen auf den *Mann ohne Eigenschaften* zu übertragen, insofern, als sich Musil ja nicht nur ebenfalls als Freund des Konjunktivs präsentiert, sondern letztlich auch strukturell durchaus vergleichbare Distanzierungsverfahren verwendet wie Kierkegaard in *Entweder/Oder*. Auch im *Mann ohne Eigenschaften* ist die Ironie der fundamentale narrative Modus, sorgen Ironie und Vieldeutigkeit für ein Oszillieren, das die univoke Festschreibung einer Textaussage unmöglich macht.²⁵ Die Rolle, die bei Kierkegaard Viktor Eremita innehat, fällt in Musils Roman dem Erzähler zu. In ganz ähnlicher Weise wie Eremita überführt der Erzähler seine Erzählung in den Modus der Möglichkeit beziehungsweise der Ironie. Auch im *Mann ohne Eigenschaften* findet Ironie nicht primär als rhetorische Figur Verwendung, sondern im Sinne eines epistemologischen Modus. Dabei vollzieht sich die Transposition in diesen Modus ähnlich wie in *Entweder/Oder* gleich zu Beginn der Erzählung. So wird in den einleitenden Passagen eine Unfallszene geschildert, die sich in relativer Nähe des Hauses des Mannes ohne Eigenschaften abspielt. Der Erzähler beobachtet zwei Menschen und führt dann aus: »Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen, was aber nicht stimmt, denn Frau Tuzzi befand sich im August in Begleitung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel, so steht man vor dem Rätsel, wer sie seien.« (MoE, 10) Der Erzähler führt also zunächst Figuren ein, jedoch nicht im Indikativ, sondern im Konjunktiv – um noch im selben Satz die Wahrheitsmöglichkeit dessen, was er ausführt, zu negieren. Statt also als Erzähler zunächst eine ungebrochene romaninterne Wirklichkeit zu schaffen, untergräbt er diese vielmehr und schafft so eine romaninterne Wirklichkeit als Möglichkeit – die er zugleich in der Möglichkeit ihrer Unmöglichkeit bricht.

Derartige ironische Verfremdungseffekte machen, genau wie in *Entweder/Oder*, eine geradlinige Lektüre unmöglich und der Erzähler führt so immer wieder erzählerisch vor, was er schließlich im berühmten vierten Kapitel theoretisch einzuholen bemüht ist, nämlich was es bedeutet, im Modus des »Es-könnte-auch-anders-seins« zu denken, im Modus der Ironie bzw. des Konjunktivs.

Sowohl bei Musil als auch bei Kierkegaard ist die Wahl dieses besonderen Erzählmodus Ausweis einer Methodenentscheidung, die ihrerseits einem fundamental philosophischen Erkenntnisinteresse folgt. Denn in *Entweder/Oder* genauso wie im *Mann ohne Eigenschaften* geht es letztlich um jene Frage, von der Ulrich sagt, dass sie die einzige sei, die des Nachdenkens lohne: Es geht um die Frage des »rechten Lebens«.²⁶ Mit dieser Frage des »rechten Lebens« befinden sich beide Autoren selbstverständlich auf

25 Musil hat diese Abhängigkeit seines Romanprojektes von der Ironie durchaus klar gesehen. Vgl. in diesem Zusammenhang eine aus dem Jahre 1937 stammende Notiz in seinem Tagebuch: »Während der rund 10 <ersten> Manuskripte zu den ersten 200 Seiten des M. o E.: Die bedeutungsvolle Selbsterkenntnis, daß die mir gemäße Schreibweise die der Ironie sei. Gleichbedeutend mit dem Bruch mit dem Ideal der Schilderung überlebensgroßer Beispiele. [...] Gleichbedeutend auch mit der Erkenntnis, daß ein Dichter nicht bis zum philosophischen System vordringen soll (u. kann).« (Musil 1983, 928).

26 Vgl. MoE, 255: »Wann immer man [Ulrich] bei der Abfassung mathematischer und mathematisch-logischer Abhandlungen oder bei der Beschäftigung mit den Naturwissenschaften gefragt haben würde, welches Ziel ihm vorschwebte, so würde er geantwortet haben, daß nur eine Frage des Denkens wirklich lohne, und das sei die des rechten Lebens.«

dem Terrain der Philosophie. Ihre Beantwortung aber kann von der Philosophie nicht mehr gewährleistet werden, da sie sich der rational-diskursiven Rede entzieht.²⁷ Die dichterische Rede bietet hingegen die Möglichkeit, die Grenzen der Sagbarkeit hinauszuschieben, indem sie Sprache *anders* verwendet, indem sie nicht postuliert, sondern experimentiert und indem jede Aussage sich bricht in der Fiktivität der Gesamtstruktur. Keine Aussage, keine Handlung oder Reflexion des Erzählers oder der Figuren im Text kann eins zu eins aus dem literarischen Universum in die Wirklichkeit übersetzt, eine im Rahmen einer Romanfiktion gewonnene Erkenntnis kann nicht ungebrochen in die romanexterne Wirklichkeit übertragen werden. In der durch die Literarizität erzwungenen Reflexion wird der Leser jener Verschlüsselung gewahr, die darauf hindeutet, dass hier nicht philosophische Postulate im klassischen Sinne expliziert werden, sondern Möglichkeit als Wirklichkeit vorgeschlagen, »getestet« und verworfen wird. Die sokratische Frage nach dem »rechten Leben« wird somit nicht in Form einer eindeutigen Stellungnahme beantwortet, sondern aufgefächert in mögliche Stellungnahmen, die sich sämtlich durch Unzulänglichkeit auszeichnen. Damit findet sich sowohl bei Musil als auch bei Kierkegaard ein Äquivalent zu der Schlegelschen Dialektik von Enthusiasmus und Ironie, insofern, als die aufgezeigten Möglichkeiten von den Figuren idealtypisch durchgeführt, in ihrer Idealität aber wieder durch den ironischen Erzählmodus negiert werden, in dessen Rahmen jede Idealität gebrochen wird.²⁸

Damit spiegelt sich in den Erzählverfahren von *Entweder/Oder* und des *Mannes ohne Eigenschaften* in überzeugender Weise die Umsetzung der Schlegelschen Forderung nach der Selbstreflexivität von Dichtung. Kierkegaards Konzept der *indirekten Mitteilung* erlaubt es, in der Potenzierung der Reflexivität von Sprache, die Kommunikation auf eine neue Ebene zu heben und dadurch dem Leser anzuzeigen, dass nur er selbst als er selbst wissen kann, was der Text *für ihn* bedeutet. Wesentliche Stilmittel sind für Kierkegaard zum einen die Pseudonymität, insofern, als sie auf die »Künstlichkeit« des Textes – als Kunst und als Fiktion gegenüber Wirklichkeit und wirklichem Leben – verweist und zum anderen die Ironie. Der pseudonym-ironische literarische Text mit der Möglichkeit seiner Verfremdungseffekte, mit der Möglichkeit, Brüche zu erzeugen und Reflexionsebenen einander spiegeln und aufeinander verweisen zu lassen, erlaubt es Kierkegaard, das nicht direkt Mitteilbare, nämlich die Subjektivität, in den Bereich des Sagbaren zu holen, aber nicht als ein Sagen, sondern als ein Verweisen.

Die ironische Erzählweise im *Mann ohne Eigenschaften* ist in ganz ähnlicher Weise Ausweis dieser Selbstreflexivität von Dichtung mit philosophischem Erkenntnisin-

27 Vgl. L. Wittgensteins Reflexion zur Unaussprechlichkeit der Ethik im *Tractatus*: »Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt./Die Ethik ist transzendental./ (Ethik und Aesthetik sind Eins.)« (Wittgenstein 1960, Satz 6.24).

28 Es findet sich im Übrigen bei Musil eine Tagebuchaufzeichnung, die auch in der Formulierung recht nah an diese frühromantische Idee herankommt. In einer Notiz, die von den Herausgebern auf die Zeit zwischen Frühjahr 1939 und Ende 1941 datiert wird, heißt es: »Mit meinem Ernst, mit der ersten Gruppe meiner Bücher dringe ich nicht durch. Ich benötige dazu ein Pathos, eine Überzeugtheit, die meiner ›induktiven Bescheidenheit‹ nicht entspricht, auch nicht meiner nach widersprechenden Richtungen beweglichen Intelligenz entspricht, für <die> deren Eifer u. heftige Leidenschaft die Ergänzung durch Ironie unerlässlich ist. Man könnte auch sagen philosophischer Humor usw. => Denn die Welt selbst ist nicht zum Ernst reif.« (Musil 1983, 972 f., meine Hervorhebung; S. H.).

teresse. Vielleicht könnte man sogar, eben aufgrund jener strukturellen Parallelen, die ich aufzuzeigen versucht habe, den Begriff der indirekter Mitteilung als geeignete Charakterisierung des methodischen Vorgehens auch für die Erzählweise in Musils Roman verwenden, da auch bei ihm die literarische Form nicht zuletzt Ausdruck der Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit der Darstellbarkeit philosophischer Erkenntnis ist. Dass Musil die philosophische Suche nach dem »rechten Leben« im Rahmen eines Romans stattfinden lässt, ist nur allzu deutlich eine *notwendige* Entwicklung, in der sich das sprachkritische Bewusstsein Musils spiegelt. Denn letztlich waren es die Unzulänglichkeiten der Philosophie, die ihrerseits der fundamentale Krise des abendländischen Denkens geschuldet sind, die ihn dazu geführt haben, sich bewusst und explizit dafür zu entscheiden, nicht ›Philosoph‹ zu werden, sondern Schriftsteller bzw., wie er zu sagen pflegt: Dichter. Interessanter- und bezeichnenderweise hat sich Musil in seinem Tagebuch auch das folgende *Lyzeums*-Fragment von Friedrich Schlegel notiert: »Die Romane sind die Sokratischen Dialoge unserer Zeit. In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulphilosophie geflüchtet.« (KA II, 149)²⁹

In diesem kurzen Satz sind meines Erachtens die zentralen Probleme eben nicht nur Friedrich Schlegels und Sören Kierkegaards bezeichnet, sondern auch die Robert Musils. Sein Roman ist jenes Erkenntnisfindungsinstrument, das die Philosophie nicht mehr sein kann. Einer systematischen und tendenziell dogmatischen Philosophie stellt er einen Roman entgegen, dessen offene Form verhindert, Denken in ein »System [zu] sperren« (MoE, 253) und dessen ironischer Erzählmodus ihn vor Dogmatismus schützt. Steht die Philosophie für objektive Wahrheit, so steht der Roman für die Perspektivität von Wahrheiten. Betont die Philosophie das Rationale, so lässt der Roman Raum für das Nicht-Rationale oder in der Sprache Musils: das Nicht-Ratioide – jenen Bereich, den Musil als den Bereich der »dichterischen Vernunft« der philosophischen Vernunft entgegenstellt.³⁰ Allein eine dichterische Vernunft, die sich nicht für die Regel interessiert, sondern für die Abweichung von ihr, nicht für das Starre, sondern für das Formbare, nicht für wissenschaftliche Gesetze, sondern für den Menschen, wird dem gerecht, worum es Musil geht: durch Versuch und Widerruf sich einem nie erreichbaren Ziel anzunähern, jenem des »rechten Lebens«. Gerade in dieser Opposition von Philosophie und Dichtung wird deutlich, dass der Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* den bewussten Versuch darstellt, der ›Schulphilosophie‹ eine Alternative entgegenzustellen, die es erlaubt, Wahrheit nicht zu postulieren, sondern essayistisch zu erproben. Der literarische Text ist dabei nicht nur in der Lage, die Grenzen der Sprache anders zu setzen, sondern er bietet auch die Möglichkeit, paradoxe Erkenntnisse darzustellen, ohne diese in einer quasi ›gewaltsamen‹ Synthese überwinden zu müssen. Dies ist ein unbestreitbarer Vorteil, ist doch das Paradox der beste Ausdruck der menschlichen Lage, was ja bereits Schlegel immer wieder betont hat.³¹

Dabei kann aber selbstverständlich auch Philosophie in Romanform diese Widersprüche nicht glätten, jedoch unterscheidet sie sich von der ›Schulphilosophie‹

29 Vgl. die Notiz Musils in Musil 1957, 722.

30 Vgl. Musils Essay ›Skizze der Erkenntnis des Dichters‹ (Musil 1981, 1025–1030).

31 Vgl. beispielsweise KA II, 243: »Das Prinzip einer Philosophie, die wirklich »Philosophie des Lebens« sein soll, muss die unendliche Fülle nicht in erlogene Einheit umdeuten. [...] Wer Sinn fürs Unendliche hat [...], sagt, wenn er sich entschieden ausdrückt, lauter Widersprüche.« (KA II, 243).

wesentlich dadurch, dass sie sich dessen bewusst ist und es damit eine ihrer zentralen Aufgaben ist, ebendieser Widersprüchlichkeit der Erkenntnis Ausdruck zu verleihen. Genau aus diesem Grunde unternimmt Musil auch die konsequente Relativierung des Romans selbst als Erkenntnisinstrument, indem er immer wieder in einer Art Autokritik die Erzählung selbst reflexiv in den Rahmen ihrer epistemologischen Schwierigkeiten miteinbezieht.

5. Schluss

Zum Abschluss möchte ich in diesem Zusammenhang ein Element ganz besonders hervorheben, und zwar eine ironisch eingeführte Dialektik von Zeigen und Schweigen, die einmal mehr illustriert, wie sehr sich Musil der Bedeutung der Grenzen der Sprache bewusst war und wie er sich immer wieder in seinem Versuch, diese Grenzen so weit wie möglich hinauszuschieben, um das Unsagbare in den Bereich der Sprache zu bringen, unmittelbar selbst ironisiert. Hiervon zeugt eine Stelle, in der Musil den Erzähler sagen lässt: »Man könnte die menschlichen Tätigkeiten nach der Zahl der Worte einteilen, die sie nötig haben; je mehr von diesen, desto schlechter ist es um ihren Charakter bestellt« (MoE, 245). Sinngemäß also heißt das nichts Anderes, als dass dicke Bücher ein Zeichen schlechten Charakters seien. Dies sagt wohlgerne ein Erzähler, der an dieser Stelle schon auf 245 Druckseiten Worte von sich gegeben hat und damit eigentlich erst am Anfang steht. Diese Passage ist charakteristisch für jene Tendenz, den Roman selbst als Roman zu ironisieren und seine vielen Worte können mithin als Allegorie darauf gelesen werden, was auch Wittgenstein feststellt: dass Sinnhaftigkeit nur durch Schweigen ausgedrückt werden kann und dass das sagende Zeigen nur der allegorische Verweis auf das Schweigen sei. Um dieses Be-deuten in seiner Unzulänglichkeit erkennbar werden zu lassen, ironisiert sich die Ironie gleichsam selbst, indem sie durch ironische Verwendung ihrer selbst als Reden, als Text umso eindringlicher auf ihr Gegenteil verweist, auf das Schweigen und damit auf den Ernst. Damit gelingt es dem Roman in herausragender Weise, sich selbst in seiner Aussage ironisch zu widerlegen, jedoch so, dass er damit gerade nicht aussagelos oder beliebig würde. Vielmehr wird durch das, was gesagt wird, jener Rahmen geschaffen, den Wolfgang Iser als die in der »Werkstruktur fundierte [...] Sinnmöglichkeit« (Iser 1988, 330) bezeichnet. Durch die ironische Brechung wird also nicht die Bedeutung einer Aussage an sich wieder untergraben, sondern die Bedeutung wird in den Raum des nicht Sagbaren verwiesen, womit das Sagen notwendige Bedingung für die Bedeutsamkeit des nicht Gesagten wird. Eine derartige Dialektik von Zeigen und Schweigen findet sich selbstverständlich in ganz ähnlicher Weise auch bei Wittgenstein, namentlich in dessen berühmtem Kommentar zum Tractatus: »Ich wollte einmal in das Vorwort einen Satz geben, der nun tatsächlich nicht darin steht [...]. Ich wollte nämlich schreiben, mein Werk bestehe aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der Wichtige.« (Wittgenstein 1969, 35; Hervorhebung im Original)

Interessanterweise, aber nach dem bisher Gesagten kaum überraschend, findet sich dieser Topos des Zeigens und Schweigens auch bei Kierkegaard explizit, der in seinem Tagebuch davon spricht, dass er ein Märchen erzählen könne von dem Schuh, der drückt, um dann wie folgt fortzufahren: »Oder richtiger, ich könnte es erzählen«, dieses Märchen, »aber gerade weil ich es nicht erzählen, sondern in tiefem Schweigen

verwahren will, deshalb kann ich verschiedenes andere erzählen.« (Tagebücher II, 48) Anders gesagt sind also auch die vielen Worte Kierkegaards nichts anders als der dialektische Versuch, das Schweigen einzuholen.

So findet sich letztlich eine tiefe Gemeinsamkeit Musils und Kierkegaards in der Einsicht in die Möglichkeiten und Grenzen philosophischer beziehungsweise literarischer Sprache. Das Unsagbare auszudrücken, dazu ist die Philosophie in ihrer traditionellen Form nicht mehr in der Lage. Will sie sich nach der Krise bzw. in der Krise der Metaphysik, das heißt unter den Bedingungen der Moderne, weiterhin jener Fragen annehmen, die Wittgenstein als die wirklich wichtigen Fragen bezeichnet, so kann dies nur unter Einbeziehung einer Reflexion auf die Unzulänglichkeit menschlicher Erkenntnisfähigkeit geschehen, die sich ihrerseits wiederum in der Verwendung eines auf diese Bewusstheit verweisenden Kommunikationsmediums spiegeln muss. Genau dies findet sowohl bei Musil als auch bei Kierkegaard seinen Ausdruck, wenn sie Philosophie in Form von Literatur betreiben. Wenn beide literarische Texte verfassen, dann handelt es sich hier nicht um ›Literatur‹ im traditionellen Sinne, sondern wie man sagen könnte, in einem Schlegelschen Sinne, so dass man sowohl *Entweder/Oder* als auch den *Mann ohne Eigenschaften* als jene Form höherer Poesie bezeichnen könnte, die Schlegel als Ausweg aus der Sackgasse der Schulphilosophie gefordert hat.

Bibliographie

- Bouveresse, Jacques: La voix de l'âme et es chemins de l'esprit. Paris 2001.
- Chamberlain, Houston Stewart : Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. München 1899.
- Deiss, Erika: Entweder - Oder? oder: Kierkegaards Rache. Eine Einladung an die Verächter des Ästhetischen, sich fortzubilden oder fortzumachen. Heidelberg 1984.
- Erne, Paul Thomas: Aneignung ästhetischer Erfahrung. Ein theologischer Beitrag zur Ästhetik im Anschluß an Kierkegaard. Den Haag 1994.
- Feger, Hans: Die umgekehrte Täuschung. Kierkegaards Kritik der romantischen Ironie als Kritik immanenten Denkens. In: Kierkegaard Studies, Berlin 2002, 364-394.
- Frank, Manfred: Wittgensteins Gang in die Dichtung. In ders. u. Gianfranco Soldati: Wittgenstein. Literat und Philosoph. Pfullingen 1989, 7-72.
- Frank, Manfred: Du style et de la signification. Wittgenstein, Musil et les premiers romantiques. In: Marie-Louise Roth (Hg.): Hommage à Musil. Bern 1995, 63-85.
- Frank, Manfred: Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt am Main 1998.
- Granger, Gilles-Gaston: Invitation à la lecture de Wittgenstein. Aix en Provence 1990.
- Hegel, G. F. W.: Phänomenologie des Geistes. Hamburg 1988.
- Hügli, Anton: Die Erkenntnis der Subjektivität und die Objektivität des Erkennens bei Søren Kierkegaard. Zürich 1973.
- Iser, Wolfgang: Die Wirklichkeit der Fiktion. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1988, 277-324.
- Kampits, Peter: Musil und Wittgenstein. In: G. Brokoph-Mauch (Hg.): Essayismus und Ironie. Tübingen 1992, 153-160.
- Kierkegaard, Søren: Entweder/Oder. Teil I und II. Hg. von Hermann Diem und Walter Rest, München 1996.
- Kierkegaard, Søren: Die Tagebücher, Bd. 1. Düsseldorf 1962.
- Kierkegaard, Søren: Die Tagebücher, Bd. 2. Düsseldorf 1963.

- Kierkegaard, Sören: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. München 1961.
- Kierkegaard, Sören: Die Schriften über sich selbst. München 1960.
- Kierkegaard, Sören: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, Band I. München 1959a.
- Kierkegaard, Sören: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift, Band 2, München 1959b.
- Musil, Robert: Prosa, Dramen, Späte Briefe. Gesammelte Werke in 3 Bänden. Reinbek bei Hamburg 1957.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek bei Hamburg 1981. [MoE]
- Musil, Robert: Essays und Reden. Gesammelte Werke, Bd. 8. Reinbek bei Hamburg 1981.
- Musil, Robert: Die Tagebücher. Reinbek bei Hamburg 1983.
- Poole, Roger: Kierkegaard: The Indirect Communication. Charlottesville/VA 1993.
- Poole, Roger: My wish, my prayer. Keeping the Pseudonyms apart. In: N. J. Cappelorn u. J. Steward (Hg.): Kierkegaard Revisited. Proceedings from the conference Kierkegaard and the Meaning of Meaning It. Berlin 1997, 156-176.
- Röttgers, Kurt u. Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Dichter lügen. Essen 2001.
- Schlegel, Friedrich: Charakteristiken und Kritiken (Teil 1). In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. II. Paderborn 1967.
- Schlegel, Friedrich: Charakteristiken und Kritiken (Teil 2). In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. III. Paderborn 1967.
- Schlegel, Friedrich: Wissenschaft der europäischen Literatur. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. XI. Paderborn 1958.
- Schlegel, Friedrich: Schriften aus dem Nachlass. Philosophische Vorlesungen 1800-1807 (Teil 1). In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. XII. Paderborn 1964.
- Schlegel, Friedrich: Schriften aus dem Nachlass. Philosophische Vorlesungen 1800-1807 (Teil 2). In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. XIII. Paderborn 1964.
- Schlegel, Friedrich: Schriften aus dem Nachlass. Philosophische Lehrjahre 1796-1806 (Teil 1). In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. XVIII. Paderborn 1963.
- Schleiermacher, Friedrich: Hermeneutik und Kritik. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1977.
- Wittgenstein, Ludwig: Schriften. Tractatus Logico-Philosophicus, Tagebücher 1914-1916. Frankfurt a.M. 1960.
- Wittgenstein, Ludwig: Briefe an Ludwig von Ficker. Hg. von Georg Henrik von Wright. Salzburg 1969.

HELMUT PILLAU

Die Poetik des Aufbruchs

Zur ›Dichterfreundschaft‹ von Claude Vigée und Adrien Finck¹

1.

Eine besondere Erfahrung ist es für mich gewesen, die elsässischen Dichter Claude Vigée und Adrien Finck kennenzulernen sowie einen Einblick in ihre enge Zusammenarbeit zu gewinnen.² Im Folgenden möchte ich den Voraussetzungen und der Einzigartigkeit dieser Dichterfreundschaft auf die Spur kommen. Als Achse ihrer Gemeinsamkeit verstehe ich – vorgreifend gesagt – eine Poetik, der es wesentlich um die Initiierung von Aufbrüchen geht.

Dass zumindest von einer ausgedehnten Kooperation beider gesprochen werden kann, zeigt bereits ein oberflächlicher Blick auf ihre Leistungen füreinander. Dabei sticht besonders das Engagement von Adrien Finck hervor: In Deutschland konnte man das Werk Vigées anhand zweier Bücher kennenlernen, die von Finck herausgegeben wurden. (Vigée 1985; Vigée 1996) Dafür hat er – neben anderen – Übersetzungen angefertigt und kommentierend in das Werk eingeführt. In einem Buch über den Dichter und einem Kapitel einer Literaturgeschichte des Elsass ging es ihm vor allem darum, die Spannweite von lokaler Verwurzelung und geistiger Universalität bei Claude Vigée herauszuarbeiten (vgl. Finck 1990, Finck 2001 sowie Finck und Staiber 2004, 101-109³). Hinzu kommen zahlreiche Reden, wissenschaftliche Vorträge, Aufsätze und Gespräche zum Werk des Dichters.

Claude Vigée seinerseits hat reflektierend an dem Schaffen seines Dichterfreundes

-
- 1 Es handelt sich hierbei um einen Vortrag, der am 11. März 2011 im Rahmen einer Hommage für den Dichter Claude Vigée an der Sorbonne gehalten wurde. Veranstalter war *Le Centre de Recherche en Littérature Comparée de Université Paris-Sorbonne*; Leitung: Jean-Yves Masson.
 - 2 Den 2008 verstorbenen Adrien Finck kannte ich seit 1996. Ich besuchte ihn damals in Straßburg, um ihn wegen des elsässischen Dichters Maxime Alexandre zu befragen. Auf ihn ist es zurückzuführen, dass ich Claude Vigée bei einer Dichterlesung in Edenkoben 1997 kennenlernte. Ich möchte sagen, wie viel ich dieser Bekanntschaft, dann Freundschaft mit den beiden zu verdanken habe. Wohl jeder, der sich im Rahmen der Universität mit der Literatur beschäftigt, wird manchmal von Frustrationen heimgesucht. Ausgelöst werden sie vielleicht von der quälenden Einsicht in den akademischen Betrieb: Man bekennt sich hier edelmütig zum Dienst an der Literatur, hat dabei aber vor allem ihre Brauchbarkeit für die eigene Karriere im Auge. Karrierekalkül macht sich als Liebe zur Literatur unsichtbar und damit auch – bei entsprechendem Einfluss – unschlagbar. Eine solche Erfahrung kann schon frustrieren. Vor diesem Hintergrund war das Kennenlernen der beiden für mich befreiend. So souverän sich sie sich innerhalb der Wissenschaft und den universitären Strukturen zu bewegen vermochten, so wenig waren sie doch zu intellektuellen Autokraten dieser Welt geworden. Lernen konnte man von ihnen, die Literatur ohne Preisgabe wissenschaftlicher Erkenntnis der Eigendynamik des wissenschaftlichen Betriebes wieder zu entwinden.
 - 3 Z. B. generell über das Werk Vigées: »L'œuvre se situe très consciemment au carrefour des cultures [juive, française, allemand] et en tire sa substantielle originalité. Elle s'ouvre sur un vaste horizon de la poésie universelle, de la tradition biblique à la modernité du XXe siècle.« (Finck/Staiber 2004, 109).

Anteil genommen. Aufgrund seiner eigenen existenziellen und dichterischen Erfahrungen vermag er so prägnant wie kein anderer die Traumata, Spannungen und Visionen in diesem vorwiegend lyrischen Werk zum Ausdruck zu bringen (vgl. Vigée 2009a). Anhand dieser knappen Bestandsaufnahme könnte die Freundschaft beider wie eine der üblichen Dichterfreundschaften – wenn auch eine der vielleicht produktiveren – erscheinen. Dies würde aber heißen, ihre besonderen geschichtlichen Rahmenbedingungen außer Acht zu lassen. Von dem radikalen Vertrauensbruch, den die Shoah bedeutet, sind nämlich nicht nur die Beziehungen der Juden zu den Deutschen, sondern auch zu den Franzosen und den Landsleuten Vigées im engeren Sinne, den Elsässern betroffen. Darüber hat sich der elsässische Jude Claude Vigée oft geäußert (vgl. z. B. Vigée 1994, 319 f.). Unter solchen Bedingungen eine Freundschaft einzugehen, kann nur bedeuten, diese Bedingungen punktuell zu unterlaufen. Sie gelten zwar weiter prinzipiell, werden aber individuell suspendiert. Wie wenig Claude Vigée in seinem Leben noch von einem prinzipiellen Rückhalt, demjenigen der ›Geschichte‹, ausgehen kann, ist mir besonders durch seine Reaktion auf die Eröffnung des *Centre culturel Claude Vigée* zu Bischwiller im Jahre 2000 klar geworden. Adrien Finck fragt ihn überschwänglich, ob er dies nicht als eine »extraordinaire revanche sur le malheur et la barbarie de l'histoire« (vgl. Vigée 2001, 129) verstehen könne. Vigée wehrt aber eine solche makrogeschichtliche Betrachtungsweise ab. Angesichts der ständigen Möglichkeit plötzlicher Umschwünge im Leben⁴ entbehrt die Vorstellung von einer höheren Gerechtigkeit wie derjenigen einer sich regenerierenden ›Geschichte‹ jeder Grundlage. Er möchte durch dieses außerordentliche Ereignis wie die Eröffnung des *Centre* also nicht dazu verführt werden, das geschichtsphilosophische Denken eines Hegel gleichsam durch die Hintertür wieder zu Ehren kommen zu lassen. Freundschaften in der alten Heimat zu schließen, könnte für Claude Vigée geradezu bedeuten, einer Potenzierung der Vergangenheit zum Schicksal entgegenzuwirken. Eine solche Freundschaft wie diejenige mit Adrien Finck dürfte zudem weniger von ihren festen Gewissheiten als vielmehr von ihrem Vertrauen in die Zukunft leben.

Inwiefern Claude Vigée gerade auch durch seine Freundschaft mit Adrien Finck mögliche geschichtliche Dogmen zu unterlaufen versteht, zeigt sich insbesondere anhand seines Verhältnisses zu Deutschland und zur deutschen Literatur. Angesichts der Shoah scheint ja für einen Juden der Weg nach Deutschland prinzipiell blockiert zu sein. So haben es z. B. der Philosoph Vladimir Jankélévitch und der jüdische Musiker Isaac Stern gesehen. Adrien Finck, der Germanist und Liebhaber der deutschen Literatur, kann aber Claude Vigée dazu veranlassen, sich zu der Schlüsselrolle der deutschen Literatur für sein eigenes Schaffen zu bekennen. Vigée bezeichnet die »große deutsche Literatur« als seine »Lebensnahrung«. ⁵ Der alemannische Dichter Johann Peter Hebel habe ihn im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren dazu angeregt, selbst Gedichte zu schreiben (Vigée 1985, 155). Außerdem gibt es keinen anderen Dichter, der für Vigée von so zentraler Bedeutung wäre wie Goethe. Am Anfang seines Vorwortes zu dem

4 Claude Vigée (2001, 129): »Pour le reste, chacun d'entre nous demeure soumis aux fluctuations mal prévisibles de l'actualité, aux vains caprices des hommes, meme si, de temps en temps, nous léchons un peu de miel: [...]«

5 In: »Das Straßburger Gespräch« mit Adrien Finck, Winter 1984/85. In: Vigée 1985, 160–161. (Vgl. dazu auch Claude Vigée in einem Gespräch mit Paul Assall 1984, 153: »Es gab das Deutschland als ›Der Tod ist ein Meister aus Deutschland‹ und es gab das Deutschland als ›Das Leben ist ein Meister aus Deutschland.«)

letzten Gedichtband von Adrien Finck stellt Claude Vigée die Orientierung an Goethe als gemeinsame Konstante heraus: »Comme la mienne toujours, la poésie en triphonie d'Adrien Finck se place sous le signe de Goethe: [...]« (Vigée 2009a, 65).⁶

Claude Vigée war Adrien Finck und vielen Literaturfreunden im Elsass deswegen so sehr willkommen, weil er bestimmte prekäre Entwicklungen im literarischen Leben dieser Region durch seine Prominenz zu stabilisieren vermochte. Ich denke hier an die sogenannte Renaissance der Dialektliteratur in den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Der Entschluss von Dichtern wie André Weckmann, Conrad Winter und Adrien Finck, sich wieder auf ihren heimischen Dialekt zu besinnen, war auch dreißig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht ohne Risiko. Eine solche sprachliche Selbstbestimmung im wieder französisch gewordenen Elsass reizte die französischen Chauvinisten. Man munkelte vom ›Pangermanismus‹ dieser Dichter und versuchte sie auf diese Weise wieder mundtot zu machen. Dass durch den Wiedergewinn des heimischen Dialekts und die damit einhergehende Aufwertung des Deutschen die kulturell vermittelnde und europäische Rolle dieser Region gestärkt werden konnte, wollte man nicht einsehen. In dieser Situation kam Claude Vigée mit seinem Engagement für den Dialekt und seinen großen Dialektdichtungen eine besondere Bedeutung zu. Da es sich bei ihm um einen anerkannten »Pariser Autor« (Vigée 1985, 158) handelte, konnte seine Rückwendung zum heimischen Dialekt nicht als eine Missachtung des Französischen interpretiert werden. »Unverdächtig« (ebd.) – nach Adrien Finck – war er auch insofern, als der Verdacht des ›Pangermanismus‹ an ihm als Juden abprallen musste.

2.

Vigée solidarisiert sich auch deswegen mit dem Ringen der elsässischen Dichter um die eigene Sprache, weil sie ihn an sein eigenes frühes Leid erinnern. Auch er selbst hatte ja in seiner Jugend nach dem Ersten Weltkrieg unter der Diskriminierung seiner Muttersprache durch den französischen Staat gelitten. Eine besondere Vehemenz soll sein Engagement in der Gegenwart dadurch gewinnen, dass er bei seiner Auseinandersetzung mit der Situation der Elsässer immer gleich an die Situation der Juden denkt. Sein Hadern mit der selbstzerstörerischen Loyalität der Juden schärft seinen Blick für entsprechende Verhaltensweisen der Elsässer. Indem sie sich selbst jeweils so zu sehen begannen, wie sie von ihrer argwöhnischen Umwelt gesehen wurden, begannen sie sich selbst aufzugeben. So kann Vigée den sogenannten »jüdischen Selbsthass« (Vigée 1985, 157; vgl. auch Vigée 2009a, 17) zur Selbstverleugnung der Elsässer in Beziehung setzen. Beiden ist gemeinsam, sich durch eine eigentlich respektable Loyalität gegenüber dem Seienden selbst preiszugeben. Die Treue zur angeblich universellen Logik des Bestehenden wird ihnen zur Falle.

Adrien Finck fragt Claude Vigée häufig nach seiner Meinung über die Chancen einer Dialektliteratur im Elsass. Sich überhaupt auf eine solche, so sachlich erscheinende Frage einzulassen, impliziert Vigée zufolge bereits die Kapitulation. Die dann geforderte ›Einsicht in die Notwendigkeit‹ wäre nichts weiter als eine Rationalisierung der Selbstpreisgabe. Er empfiehlt stattdessen, sich nicht auf diese trügerische Vernunft,

6 Vgl. auch Stéphane Mosès (1992, 21): »Claude Vigée a trouvé chez Goethe une figure tutélaire [...]«.

sondern auf den inneren Kompass der eigenen Lust und des verborgenen Verlangens zu verlassen: »son bon plaisir, le désir de son âme« (Vigée 2001, 131). Dass die Vernunft in diesem Falle lähmt, der etwas verrückte Eigensinn aber die Lebensgeister weckt, spricht nach Vigée gegen die Vernunft und für den Eigensinn: »l'affirmation imparadonnable de sa vérité [...]« (ebd., 132).

Die Raffinesse dieser Strategie bestünde darin, die rationale Diskussion über die Aussichten des Dialekts einfach links liegen zu lassen und sich stattdessen der Lust an seiner Praktizierung hinzugeben. Auf diese Weise würde das rationale Urteil über die Zukunft des Dialekts zugleich respektiert und ausgehöhlt werden. In Vigées Dichtung *Schwärzi sengessle* (»Les orties noires«) heißt es: »awwer unsere ajene wordschätz / welle mr noch schnell geniësse [...]« (französische Übersetzung durch Claude Vigée: »[...] mais le trésor caché de notre langue, / nous voudrions, chez nous, vite enjouir encore, [...]«) (Vigée 1984, 50f.). Dieser schnelle Genuss impliziert die Einsicht in den baldigen Untergang des Dialekts und zugleich eine Kaltstellung dieser »vernünftigen« Einsicht. Die Strategie, lebenshemmende Normen allein durch eine lebensfrohe Praxis, nicht aber durch die direkte Anfechtung zu desavouieren, lässt übrigens an Vigées Konzept des »inceste heureux« denken.⁷ Der Norm wird hier nicht ausdrücklich widersprochen, wohl aber in den Himmel steriler Abstraktionen entrückt.

Auftauchend aus der Lust an der eigenen Sprache (»langue de plaisir«, vgl. Finck 2002, 57) würde der Elsässer wieder mit dem Realitätsprinzip kollidieren, während er sich durch den Mut zu seiner Lust wieder über dieses Prinzip hinwegschwingen könnte. Wenn Claude Vigée die Lyrik seines Freundes charakterisiert, so stellt er vor allem dieses Oszillieren zwischen dem Zweifel und der Hoffnung heraus (»Ainsi la parole du survivant oscille entre le doute et l'espoir, [...]«, [Vigée 2003, 120]). Mit Bitterkeit und satirischer Schärfe reagiert Finck auf lähmende Verhältnisse – Claude Vigée spricht hier von »lyrisme critique« (Vigée 1992, 97) –, durch den Aufschwung in eine utopische, aber seelisch erweckende Euphorie löst er sich von diesen Verhältnissen.

3.

Die Zusammenarbeit beider nimmt gelegentlich symbiotische Züge an. Dies möchte ich im Folgenden anhand von zwei Beispielen veranschaulichen. In einem Gespräch mit Adrien Finck aus dem Jahre 1985 setzt sich Claude Vigée in einer längeren, zwei Seiten umfassenden Passage mit Fincks autobiografischer Erzählung *Der Sprachlose* auseinander. Wie die Überschrift zu diesem Gespräch signalisiert: »Autour du feu d'une nuit d'hiver«, steht hierbei die 1984 in Jerusalem entstandene große elsässische Dichtung *Wénderôwefir* [d. h.: »Winterabendfeuer«] von Claude Vigée im Hintergrund. Es soll sich herausstellen, wie Vigée bei der Kommentierung von Fincks Erzählung auch seine eigene Dichtung mit einbezieht. Vigée zufolge gelingt es Finck mit der Erzählung, das unglückliche, gar tragische Ringen der elsässischen Dichter um den eigenen Ausdruck auf exemplarische Weise darzustellen. Die Erzählfigur François, ein aufstrebender junger Dichter in deutscher Sprache, zerbricht an der Ungunst der Geschichte. Er beginnt zu verstummen, sobald ihm die geliebte Sprache als Sprache der deutschen Besatzungsmacht im Elsass begegnet. Das Deutsche scheint ihm nun vergiftet zu sein –

7 Zum Konzept des »inceste heureux« vgl. Mounic 2005, 122–123 sowie Pillau: Critique de la sublimation chez Claude Vigée. In: Vigée 2009b, 267–280.

analog Adrien Finck in seinem autobiografischen, Claude Vigée gewidmeten Gedicht: *Exercice de Mémoire* (z. B.: »Il fait le serment ke Wort meh Ditsch«, in: Finck 2003, 22; vgl. auch 15).⁸ Nach der Befreiung kann er als Dichter deswegen nicht ins Französische überwechseln, weil diese Sprache in seinem Inneren keine Wurzeln schlägt. Er behilft sich zwar mit poetischen Versuchen im elsässischen Dialekt. Da er aber die allgemein vorherrschende Geringschätzung des Dialekts teilt, vermag er diese Versuche nicht ernst zu nehmen. »todkrank an seiner elsässischen Seele« (Vigée 2009a, 20) nimmt er sich das Leben. Als Vigée diese Stelle aus der Erzählung zitiert, springt er plötzlich von einem neutralen Kommentar zu einem engagierten Appell an die mutlosen elsässischen Dichter über. Er transformiert die Depression der Erzählfigur gleichsam auf kreative Weise zu einem Widerstandsakt. »drotzdem, drotzdem« hämmert er ein und zitiert damit unausgesprochen das Schlussgedicht seiner eigenen Dichtung *Wänderöwefir*: »Dr mändelbaum en Jérusalem/ »L'amandier du Jérusalem« (Vigée 1988, 170). In der französischen Version dieses fiktiven Zitates ist zudem vom »l'archange de la mort« (ebd., 171), gleichfalls einem Motiv aus dem eigenen Gedicht, die Rede. Diesem soll der Widerstand gelten. So heißt es in einer groben Rhetorik: »[...] contre lui, contre lui justement/ malgré tout, malgré tout/ pousse ton crâne á travers le mur!« (Vigée 2009a. Bemerkenswert ist übrigens, dass Adrien Finck diese Passage über seine Erzählung bei der Wiedergabe des Gesprächs in seinem Buch *Claude Vigée: Un témoignage alsacien* fortlässt.). Die Transformation der Depression in einen Widerstandsakt liegt Vigée demnach so sehr am Herzen, dass er dafür sogar ein Herausspringen aus der kommentierten Erzählung riskiert. Offensichtlich geht ihm das Schicksal dieser Erzählfigur – und indirekt damit auch dasjenige von Adrien Finck – sehr nahe. In seiner Besprechung von Fincks Gedichten rechnet er einmal die Dichter – also auch sich selbst und Adrien Finck – zu den »exilés«, die ihre wahre Heimat nur in den vorbeiziehenden Wolken finden könnten: »[...] qui plantent leurs nouvelles racines dans les nuages en fuite: [...]« (ebd., 115). Voreilig wäre es demnach, in beiden nur die Exponenten einer Nationalliteratur, der französischen oder der deutschen, sehen zu wollen.

In dem sieben Gedichte umfassenden Zyklus *Jerusalem. Jerusalem* kommuniziert Adrien Finck umgekehrt mit dem Gedicht *Dr mändelbaum en Jérusalem*. Als Motto für diesen Zyklus in der Sprache seines Sundgauer Dialekts wählt er die Schlussverse von Vigées Gedicht: »obwohl er droht, dr Doodesengel, -/ ewwe dôrum, drotzdem, drotzdem/ blübsch dü min jungs, min summerlichs, / min émmer nejs Jérusalem!« / »oui, bien, bien qu'il te menace, l'archange de la mort, / contre lui justement, / malgré tout, malgré tout/ tu demeures pour moi la fiancée d'été, / ma toute jeune, ma toute belle, / ma nouvelle Jérusalem!« (Finck 2003, 43; Vigées französische Übersetzung davon: Vigée 1988, 171).

Finck versieht das sechste Gedicht in didaktischer Manier mit einer Überschrift: »Wo nochmals von Sprache und Macht die Rede ist.« (Finck 2003, 47). Dieses Gedicht kann als Replik auf das Motto des Zyklus, also die gerade zitierten Schlussverse von »Dr mandelbaum en Jérusalem«, verstanden werden. Die Bezugnahme erfolgt durch das Wort »Todesengel« (ebd.). Während der Todesengel in Vigées Gedicht als unerbittlicher Widersacher einer lebensstiftenden Hoffnung exponiert wird, darf er in Fincks Gedicht seine Destruktivität voll entfalten. Dies demonstriert Finck anhand der Spra-

8 Vgl. auch zu der Erzählung *Der verlorene Name. Betrachtungen zu der Erzählung »Der Sprachlose«* von Adrien Finck. In: Pillau 2005, 82-86.

che. Er fragt nach den Konsequenzen ihrer zugleich zivilisatorisch notwendigen und fatalen Normierung: »Villicht isch's besser m'r schriewa sa nitt fescht/ unsra Sproch.« (ebd. »Il est peut-être mieux de ne pas fixer notre langue.« Übersetzung: H. P.). Sobald sich nämlich die Sprache aus einem göttlichen Geschenk in ein Kriterium der menschlichen Identität verwandelt, entzweit sie die Menschen untereinander: »sunscht kemma scho d' Sproch- un Länd- un Gotteskampfer/ Todesengel üs da Viarwinda.« (ebd. »Autrement les militants de la langue, du pays et de Dieu viendraient/ des archanges de mort aux quatre vents.« Übersetzung: H. P.). Der Todesengel gewinnt also dadurch Auftrieb, dass die Menschen ihre Lebensquellen wie Sprache, Erde und Gott in die eigene Hand zu bekommen suchen. Sie fallen auf diese Weise dem Optimismus zum Opfer, der ihrem eigenen Tun innewohnt: Durch die organisatorische Gestaltung ihrer Begegnung mit Gott meinen sie etwa, ihr Leben veredeln zu können. In Wahrheit verstricken sie sich aber damit nur auf heillose Weise in sich selbst. Der Glaube an Gott wird nun zur erhabenen Kulisse für ihren Glauben an sich selbst. Henri Meschonnic analysiert diesen Prozess in einem Text über die Dichtung von Claude Vigée. Durch die Verwandlung des »divin« ins »religieux« soll ihm zufolge eine in sozialer Hinsicht ruinöse Entwicklung in Gang kommen.⁹ Finck stellt am Schluss seines Gedichts die apokalyptischen Konsequenzen einer solchen Entwicklung vor Augen: »Gott gega Gott/ Bodalosa Todvolla Steiverzwifelta Starnawarfer/ un un/ s'heiliga Länd isch äbgebrännt.« (Finck 2003, 47. »Dieu contre Dieu/ des déracinés des amis de mort des désespérés des lanceurs des étoiles/ et la Terre Sainte est brûlée.« Übersetzung: H. P.). Während also der Todesengel in Vigées Gedicht durch das ewige Jerusalem in Schach gehalten wird, fällt er in Fincks Gedicht verwüstend über diesen Ort her.¹⁰ Unaufhaltsam soll er durch ein menschliches Sendungsbewusstsein werden.

4.

Bei den poetologischen Überlegungen von Claude Vigée und Adrien Finck spielen berühmte, ja sogar populär gewordene Verse von Hölderlin eine herausragende Rolle. Sie folgen auf den Beginn der *Patmos*-Hymne: »Wo aber Gefahr ist, wächst/ Das Rettende auch.« (Hölderlin 1965, 173) Wenn ich nun am Schluss ein wenig darüber reflektiere, möchte ich zugleich auf einer theoretischen Ebene Klarheit über die Poetiken beider Dichter, als Poetiken des Aufbruchs verstanden, gewinnen. Die Bedeutung dieser Verse für Adrien Finck lässt sich etwa daran ablesen, dass er sie als Motto für seinen Gedichtband *Brenngeist* verwendet (Finck 2003, 112). Darüber hinaus weiß ich aus Gesprä-

9 »Pour reconnaître ce scandale, que le religieux est une catastrophe arrivée au divin, parce qu'il est la captation et l'appropriation du divin, et contrairement à l'étymologie chrétienne de Lactance, de la religion comme lien, lien à Dieu et (c'est son extension chez Durkheim) lien entre les hommes, la religion est ce qui divise le plus les hommes entre eux, en qu'elle est inévitablement le théologico-politique.« (Henri Meschonnic: »Avec Claude Vigée, c'est l'oreille qui voit.« Avant-Propos. In: Vigée 2004, 16 f. Vgl. auch: Se in Deo esse. Le poème et l'esprit, selon Henri Meschonnic. [Gespräch zwischen Henri Meschonnic und Anne Mounic], in: Peut-être [2010], 198-199.)

10 Claude Vigée hat übrigens seinem Freund Adrien Finck nach dessen Tod den letzten Gesang von *Wenderöwefir/ Le feu d'une nuit d'hiver* gewidmet. Dieser Gesang trägt in der französischen Version den Titel: »Le chant d'après-minuit« (vgl. Vigée 2008, 648).

chen mit ihm, wie teuer sie ihm – und die Werke Hölderlins überhaupt – waren.¹¹ Diese Schlüsselfunktion der Verse tritt hervor, wenn sie zu einem zentralen Motiv von Fincks Poetik, nämlich dem Schrei, in Beziehung gesetzt werden.¹² In dieser Perspektive wird deutlich, wie der Schrei die beiden konträren Komponenten der Verse Hölderlins: das Statische des Seins und die Dynamik des Aufbruchs, in sich vereint. Der Schrei zeugt zum einen vom ohnmächtigen Leiden unter einer Übermacht und zum anderen von einem Aufwachen aus dieser Ohnmacht. Der Mensch ist hier zugleich Objekt und Subjekt. Dass er auch in körperlicher Hinsicht zum Opfer einer Übermacht geworden ist, lässt ihn im Schrei sprachlich gerade zum Subjekt werden.

Angesichts der bedrängten Lage von muttersprachlichen Dichtern im Elsass leuchtet sofort ein, warum gerade diese Verse Hölderlins für einen von ihnen wie Adrien Finck so wichtig werden konnten.

Die Expression, die noch durch die existenzielle Not bestimmt ist, verweist in eine Zukunft, die von dieser Not befreit wäre. Claude Vigée hat in einem, Adrien Finck gewidmeten Text von 1992 diese Dialektik des Schreis prägnant formuliert: »L'exercice de mémoire est la condition préalable à une nouvelle naissance: elle seule permet la montée d'un cri vierge dans l'avenir inouï.« (Vigée 1992, 93).¹³

Claude Vigée zitiert die Verse Hölderlins im Zusammenhang mit Reflexionen über eine förderliche Lebensstrategie, die in seinem Buch: *La lune d'hiver* (ursprünglich 1970) zu finden sind. Von einer »homéopathie psychique« (Vigée 2002, 237) ist dort die Rede. Als heilsam gilt ihm, sich angesichts einer bedrohlichen Übermacht gerade nicht zu einer spontanen Reaktion darauf hinreißen zu lassen. So würde er vielleicht nicht nur in eine Falle tappen, sondern stillschweigend auch die Federführung dieser Macht anerkennen. Wichtig scheint es ihm dagegen zu sein, sich in seinem Verhalten zum Negativen nicht von dessen Logik bestimmen zu lassen. Indem er sich mit dem Negativen identifiziert, statt ihm zu opponieren, setzt er diese Logik gerade für sich außer Kraft. Vigée spricht hier von »l'incorporation héroïque de la menace à soi-même« (ebd.). Auf diesem Wege gelingt es ihm, für das Negative – die »Gefahr« im Sinne Hölderlins – einen anderen Blick zu gewinnen als vorprogrammiert. Es sich aktiv anzueignen, heißt, den Kopf trotz seiner Übermacht oben zu behalten. Im Elend steckend, verliert man sich. Das Elend bewusst annehmend, behauptet man sich ohne Illusionen. In diesem Sinne intim mit dem Negativen zu werden, würde demnach heißen, es entzaubern zu können. Die Bejahung einer solchen Macht, die anscheinend gegenüber ihrer Bejahung oder Verneinung durch den Menschen erhaben ist, wirkt subversiv. Zukunft, die Transzendierung des Bestehenden, wird damit unter solchen Bedingungen wieder möglich, die Zukunft gerade zu blockieren scheinen.

An diesem Punkt wird offenbar, dass es Vigée bei seinen Reflexionen zu den Versen Hölderlins auch um seine eigene Poetik geht. Umkreist wird hier das Verhältnis von Gefahr und Rettendem oder von Dunkel und Licht. Da das Licht, das die Kunst

11 Vgl. auch den Gedichtzyklus *Hommage à Scardanelli*. Im dritten Gedicht: *EPILOG in d'r Heimatsproch* soll der angeblich wahnsinnig gewordene Dichter gleichsam in die elsässische Welt integriert werden. In: Finck 2003, 90.

12 In dem Gedicht *L'Exercice de mémoire* erscheinen z. B. refrainartig die Verse: »Cri / l'enfant se réveille / sauvé par ce cri sauvé par / l'éveil« (Finck 2003, 20 u. 23. Allgemein dazu: »Poèmes du »Peril.« Zu Adrien Fincks »Poèmes / Gedichte II.«. In: Pillau. 2003, 77–80, insbes.: 77–78.)

13 Siehe zum Motiv des Schreis auch den Schlussteil einer, an der Straßburger Universität entstandenen Examensarbeit [*mémoire de D. E. A. 2003*] (Philippe Abry 2003), 74 f.

vermittelt, dem Dunkel oder dem Negativen selbst innewohnt, muss sich der Künstler vor allem diesem Dunklen aussetzen. Bei dem ›Rettenden‹ handelt es sich ja nicht um die Austilgung der ›Gefahr‹, sondern um deren fruchtbare Umwandlung. Ohne diesen Rückbezug auf die ›Gefahr‹ würde das ›Rettende‹ zum brillanten Schwindel verkommen. Die größte Versuchung für den Künstler bestünde demnach darin, sich auf das ›Rettende‹ zu fixieren. Auf diese Weise müsste er gerade der ›Gefahr‹ erliegen. Die kreative Chance würde also nicht aus dem Kampf gegen das Bedrohliche, sondern aus dessen rezeptiver Umwendung erwachsen.¹⁴

Nach Claude Vigée soll sich eine »poétique juive« (vgl. Vigée 1999) vor allem wegen dieses Rückbezuges auf eine untilgbare Last von der abendländischen Ästhetik unterscheiden. Der dunkle Untergrund: »la terre obscure et souffrante« (vgl. Vigée 1999: »Tout le peuple voit les voix: écoute et vision dans l'esthétique de la bible.«, 82) würde bei ihr sogar durch den Triumph oder die Extase nicht vollends gelöscht werden können. Die ›Gefahr‹ bliebe also auch im ›Rettenden‹ noch gegenwärtig.

Wenn Claude Vigée in seinem Vorwort zu dem Gedichtband *Encore/Noch* von Adrien Finck auf die letzten Gedichte seines Freundes zu sprechen kommt, so registriert er bei diesem eine entsprechende Akzentverschiebung. Adrien Finck bekennt sich nun vehement zum Vorrang des Dunklen für die Dichtung. Vigée versteht dies als entschiedene Abkehr von der Faszination einer gleichsam ›heidnischen-Brillanz‹: »à la clarté aveuglante du flamboiement solaire païen.« (Vigée 2009a, 66). Fincks Präferenz gilt demgegenüber einer in die Schwärze geschleuderten Asche: »[...] une ›cendre jetée au noir‹ (ebd.)«. Claude Vigée fügt dem eine Bemerkung Mallarmés hinzu. Danach sei das Schwarze doch nicht so schwarz, wie es zunächst erschiene: »[...] ›le noir n'est pas si noir‹ [...]« (ebd.).

Vigées Gedanken über einen produktiven Umgang mit dem Negativen werden besonders plastisch, als er sich der letzten, der zehnten Elegie aus den *Duineser Elegien* von Rilke zuwendet.¹⁵ Er konzentriert sich dabei auf die Schlusspassage dieser Elegie. Von »unendlich Toten« ist dort die Rede. Ihnen sei es zu verdanken, wenn dem Menschen die toten Dinge plötzlich – über »ein Gleichnis« – in einem anderen Licht erschienen. Die »unendlich Toten« unterscheiden sich ja vor allem dadurch von den Lebenden, dass sie nicht mehr von der Angst vor dem Tode beherrscht werden. Das Negative wie eben der Tod oder die Schmerzen, in dessen Bann sich die Menschen befinden, wäre bei ihnen entzaubert. Sie kennen seinen Mehrwert, der den Menschen in ihrer Bedrängnis noch verschlossen bleiben muss. Sie sind eben zugleich »tot« und »unendlich«. Im Gedicht werden die Menschen aber von ihnen inspiriert. So kann es den Menschen gelingen, die verborgene Lebendigkeit in den toten Dingen wahrzunehmen: Die »leere Hasel« bleibt nicht nur leer oder abgestorben, sondern enthüllt mit den »Kätzchen« ihre sonst übersehenen Lebenskeime. Zu diesem Blickwandel kann es aber, wie Rilke einschränkt, nur »vielleicht« kommen.

14 Die ›rezeptive Umwendung‹ ist bei Vigée grundlegend für die Entstehung von Dichtung überhaupt. Da z. B. dieses Verfahren in dem Gedicht *Soufflenheim* thematisch wird, kann das Gedicht als poetologisches Gedicht bezeichnet werden. Vigée spricht in einem Kommentar zu diesem Gedicht von einem »midrash tout neuf.« Vgl. Pillau 2007, 74–89, insbes. 88.

15 Das Ende dieser Elegie: »Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,/ siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren/Hasel, die hängenden, oder/meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr.-// Und wir, die an steigendes Glück denken, empfänden eine Rührung,/ die uns beinah bestürzt,/ wenn ein Glückliches fällt.« In: Engel 1996, 234. Vgl. Vigée 1982, 186–187. Vgl. auch Pillau 2007, 171–172.

Das Negative – wobei nun auch an Unglück, Schmerzen, Angst oder Verzweiflung zu denken wäre – hat damit auf eine produktive Weise seine Eindeutigkeit verloren. Aus einem Widersacher des Lebens wäre ein möglicher Geburtshelfer des Lebens geworden. Vigées Dichtung kennzeichnet sich nach meinem Verständnis vor allem durch eine solche verwandelnde Durchdringung von Negativität. Die kritische Provokation entspringt bei ihm allein der radikalen Affirmation. Sie setzt nur diese (lebensbejahende) Radikalität ins Werk.

Da Claude Vigée durch seine Worte über die Schlusspassage von Rilkes Elegie auch zugleich Grundgedanken seiner Poetik formuliert, möchte ich mit dem Zitieren dieser Worte schließen. Seine Poetik soll sich hier als eine Poetik des Aufbruchs erweisen:

Cette éclosion du bonheur dans la chute, ce surgissement du paradis au cœur même du négatif, au lieu de signifier l'effondrement final dans le non-être, n'indiquent-ils pas la naissance et le cheminement d'un espoir dans le désespoir, un retournement paradoxal de la tristesse vers L'Eden, au plus profond de l'ici-bas funèbre? (Vigée 1982, 187)

Bibliographie

- Abry, Philippe: Des racines et des ailes. Aspects du parcours poétique d'Adrien Finck et de Claude Vigée. In: Revue Alsacienne de littérature No. 84, 2003
- Beissner, Friedrich (Hg.): Hölderlin: Sämtliche Werke Bd. 2. Stuttgart 1965.
- Adrien und Claude Vigée: Das Straßburger Gespräch mit Adrien Finck, Winter 1984/85. In: Claude Vigée: Heimat des Hauches. Gedichte und Gespräche. Bühl-Moos 1985, 160–161.
- Finck, Adrien (Hg.): Lire Claude Vigée. Strasbourg 1990.
- Finck, Adrien: Claude Vigée: Un témoignage alsacien. Strasbourg 2001.
- Finck, Adrien: Poèmes/Gedichte I. Strasbourg 2002.
- Finck, Adrien: Poèmes/Gedichte II. Strasbourg 2003.
- Finck, Adrien und Maryse Staiber: Histoire de la littérature européenne d'Alsace. Vingtième Siècle. Strasbourg 2004.
- Mosès, Stéphane: L'esthétique de la présence. In: La terre et le souffle. Rencontre autour de Claude Vigée, 22-29 août 1988. Sous la direction d'Hélène Péras et Michèle Finck. Paris 1992.
- Mounic, Anne: La poésie de Claude Vigée. Danse vers l'abîme et connaissance par joi-dire. Paris 2005.
- Péras, Hélène und Michèle Finck (Hg.): La terre et le souffle. Rencontre autour de Claude Vigée, 22-29 août 1988. Paris 1992.
- Pillau, Helmut: Poèmes du ›Peril. Zu Adrien Fincks ›Poèmes/Gedichte‹ II. In: Revue Alsacienne de littérature 84 (2003), 77–80.
- Pillau, Helmut: Der verlorene Name. Betrachtungen zu der Erzählung ›Der Sprachlose‹ von Adrien Finck. In: Revue Alsacienne de littérature 91 (2005), 82–86.
- Pillau, Helmut: Poesie des Unverhofften – Poetik des Unverhofften. Studien zur Dichtung von Claude Vigée. Hamburg 2007.
- Pillau, Helmut: Critique de la sublimation chez Claude Vigée. In: Vigée 2009b, 267–280.
- Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. In: Gedichte 1910–1926. Hg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M., Leipzig 1996.
- Vigée, Claude: L'Extase et l'errance. Essai. Paris 1982.
- Vigée, Claude: Les orties noires flambent dans le vent. (Un requiem alsacien). Paris 1984.

- Vigée, Claude: Heimat des Hauches. Gedichte und Gespräche. Hg. von Adrien Finck. Bühl-Moos 1985.
- Vigée, Claude: Wénderôwefir/Le feu d'une nuit d'hiver. Strasbourg 1988.
- Vigée, Claude: Héritage du feu. Paris 1992.
- Vigée, Claude: Un panier de houblon I. La verte enfance du Monde. Paris 1994.
- Vigée, Claude: Soufflenheim. Poèmes/Gedichte. Hg. von Adrien Finck. Übersetzung: Maryse Staiber, Adrien Finck u. Lutz Stehl. Heidelberg 1996.
- Vigée, Claude: Vision et silence dans la poésie juive. Demain la seule demeure. Paris 1999.
- Vigée, Claude: Le passage du vivant. Paris 2001.
- Vigée, Claude: La Lune d'hiver. Paris 2002.
- Vigée, Claude: Dans le creuset du vent. Paris 2003.
- Vigée, Claude: Danser vers l'abîme. Paris 2004.
- Vigée, Claude: Mon heure sur la terre. Poésies complètes 1936-2008. Paris 2008.
- Vigée, Claude: Ce qui demeure. Le témoignage d'Adrien Finck. Strasbourg 2009 [2009a].
- Vigée, Claude: Le fin murmure de la lumière: Paris 2009 [2009b].

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Wörter-Bücher

Überlegungen zur Poetik alphabetisch strukturierter Texte

1. Zur alphabetischen Textform und ihrer rezenten Konjunktur

Alphabetisch organisierte Texte haben seit Jahren Konjunktur, und ein Blick ins Verzeichnis der Neuerscheinungen bestätigt deren Kontinuität.¹ Belehrende und unterhaltende ABC-Bücher sowie vielfältige Mischformen von Behlegendem und Unterhaltendem scheinen sich bei Autoren wie bei Lesern großer Beliebtheit zu erfreuen. Daß die Matrix des Alphabets neben lexikographischen oder pseudo-lexikographischen Büchern über alles Mögliche auch als Kompositionsprinzip für große und (nicht nur quantitativ) gewichtige Romane dienen kann, verdeutlicht der neueste Roman von Günter Grass, der dem Wörterbuch der Brüder Grimm sowie dessen alphabetischer Struktur in mehr als einer Hinsicht verbunden ist: *Grimms Wörter* (Grass 2010).²

Der Reiz des Alphabets scheint so groß zu sein, daß es gelegentlich auch dann als Strukturmuster zum Einsatz kommt, wenn dies – anders als im Fall des Grass-Romans – auf den ersten Blick nicht recht motiviert erscheint. So behandelt Raoul Schrott in seinem neuesten Buch *Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe* die Welt der Homerischen Epen in der für ihn typischen Mischung aus philologisch-historischem und belletristisch-narrativem Stil (Schrott 2010). Dabei stellt er die aufeinander folgenden Kapitel jeweils unter einen Buchstaben des Alphabets; das Buch besteht entsprechend, abgesehen von paratextuellen Teilen wie Vorwort und »Nachtrag«, aus 26 Kapiteln. Zweifellos läßt sich das damit zum Rückgrat der Buchkonstruktion gemachte ABC assoziativ in eine Beziehung zu einem dichterischen Kosmos wie dem homerischen setzen, schon weil die Homerischen Epen heute als »Literatur« gelten, auch wenn ihre Entstehung hinter die Ära schriftlich fixierter Dichtung zurückdatiert. (Im Kapitel »Y – Homer« geht es dann auch um die Beziehungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Sängern und Schreibern.) Doch das in den neueren europäischen Sprachen gebräuchliche ABC ist nun gerade nicht das griechische, und

1 Im Folgenden ausgeklammert, aber immerhin erwähnt sei die Konjunktur lexikographischer Werke im Bereich der Wissenschaften. Unablässig erscheinen in ganzen Reihen Autoren-Handbücher, Wörterbücher zu wissenschaftlichen Grund- und Schlüsselbegriffen, zu Gattungen, zur Theorien und Methoden, zu literarischen Werken etc.; alte lexikographische Nachschlagewerke werden neu aufgelegt. Diese Tendenz zur Lexikographisierung des Wissens nimmt auf Praktiken des akademischen Studiums und des wissenschaftlichen Arbeitens prägenden Einfluß. Neben buchförmigen lexikographischen Wissenskompendien haben Internet-Informationsquellen daran natürlich erheblichen Anteil.

2 Ein Text, der durch seinen Titel die aktuelle Bedeutung des Themas »Alphabet« unterstreicht, ist Gerhard Roths autobiographisches Werk *Das Alphabet der Zeit*. Das Buch ist zwar selbst nicht alphabetisch strukturiert, sondern chronologisch, gliedert sich allerdings in typographisch deutlich voneinander abgehobene Artikel. Sie handeln u. a. vom Lernen der Buchstaben und ihres Gebrauchs, vom Vertrautwerden mit dem Alphabet, von der Aneignung der Schriftsprache und von der prägenden Lektüre eines Lexikons. Zum Thema Lexikon vgl. insbes. Roth 2007, 298-301.

einen sachlichen Grund, warum das erste Kapitel den Titel »A – Homerische Legenden« trägt, das zweite den Titel »B – Danaer und Achaier im 2. Jahrtausend«, wird man kaum finden. Wo die Einzelbuchstaben zu dem, was sie hier ostentativ »überschreiben«, keinen bestimmbareren Bezug besitzen, da geht es offenbar vielmehr darum, etwas »von A bis Z« darzustellen: eine ganze – die homerische – Welt, mit Betonung auf deren Detailreichtum und Fülle.³ Schrotts »abecedarisches« Verfahren nimmt zudem unausdrücklich Bezug auf ein Konzept des Alphabets, das für die Antike maßgeblich war, dem heutigen Leser jedoch fremd geworden ist: In einer Kultur wie der griechischen, die die Buchstaben und die Elemente mit demselben Wort (*stoicheion*, pl. *stoicheia*) bezeichnete, für welche die Buchstaben göttlicher Herkunft waren und etwa der »Schrift« der Sterne am Himmel korrespondierten, war die Alphabetsreihe Inbegriff einer die Ganzheitlichkeit des Kosmos spiegelnden Struktur. Die alphabetische Ordnung ist also keineswegs immer mit Arbitrarität konnotiert gewesen – im Gegenteil. Und Schrott beschwört mit der Struktur seines Buchs noch einmal den alten Glauben an die Alphabetsreihe (wie sie etwa auch in alphabetmagischen Praktiken vorausgesetzt wird⁴). Das Beispiel von *Homers Heimat* zeigt also, daß alphabetisch strukturierte Texte zunächst einmal daraufhin befragt werden müssen, welche Konzepte und Konnotationen des »Alphabetischen« sie abrufen.

Die Neuzeit, vor allem das Zeitalter der Französischen Enzyklopädisten, begreift die alphabetische Ordnung als eine Ordnung der bloßen Namen, als kontingent. Gerade dies macht sie zu einem wichtigen Dispositiv der Wissensdarstellung, die sich aus den Fesseln überkommener systematischer Ordnungen löst und eine flexiblere Umgangsweise mit Wissensinhalten seitens der Schreibenden, vor allem aber auch seitens der Leser gestattet. Mit dem arbiträren alphabetischen Darstellungsverfahren, das die Oberflächenstruktur der entsprechenden Texte bestimmt, können unterhalb dieser Oberfläche im übrigen durchaus weitere Ordnungsmuster und Ordnungsvorstellungen verknüpft sein, wie Andreas Kilcher am Beispiel der Enzyklopädisten d’Alembert und Diderot dargelegt hat.⁵ D’Alemberts Konzept der Enzyklopädie zufolge unterliegt den alphabetisch aufbereiteten Wissensbeständen die gegebene Ordnung der verschiedenen menschlichen Vermögen als ihre eigentliche »ratio« und als integrative Basis alles enzyklopädischen Wissens. Diderot hingegen betrachtet den Zusammenhang dieses Wissens als virtuell: Er muß erst hergestellt werden, von jedem Enzyklopädie-Benutzer auf eigene Weise; Hilfe dabei bietet vor allem Diderots System der Verweise. Indem die Enzyklopädie sich so als ein virtuelles Netzwerk versteht, wird ihre Benutzung zu einem konstruktiven Verfahren, zu einer »Kunst«. Dies vor allem begründet in Romantik und Moderne eine Affinität zwischen enzyklopädischen und literarischen Schreibverfahren.⁶

Alphabetisch geordnete Artikelsequenzen laden ein zu nicht-linearen Lektüren, zur Zusammenstellung ausgewählter Textabschnitte, zur Kombination disparater Inhalte. Überhaupt kommt die Offenheit der alphabetischen Form der Darstellung von Ver-

3 Im Vorwort heißt es entsprechend: »Diese Studie ist darauf angelegt, möglichst umfassend jenes Material vorzulegen, das die zeitgenössischen Hintergründe des Epos [gemeint ist die Ilias] zu erhellen vermag« (Schrott 2010, 19).

4 Vgl. dazu Dornseiff 1925.

5 Vgl. dazu Kilcher 2003, 177–322.

6 Vgl. dazu ebd. 2003, insbes. 230–275 (»Alphabetisierung als Ästhetisierung der Enzyklopädie«) und 276–322 (»Alphabetisierung der Literatur«).

mischtem und der kategorialen Grenzüberschreitung entgegen. Aufgeschlossen für den Reiz des Alphabetischen sind offenbar vor allem Autoren im breiten Gelände zwischen Sachbuch und im engeren Sinn literarischen Schreibweisen – und unter ihnen vor allem all diejenigen, die sich für die konkreten Erscheinungs- und Nutzungsformen des Buches interessieren. Weist die alphabetische Form einerseits viele Sachbücher schon auf den ersten Blick als das aus, was sie sind, nämlich Bücher mit praktischen Funktionen, die auf rationelle Weise nutzbar sein sollen, so erscheint das ABC-Muster dort, wo es keine zwingende Funktion hat, als ästhetisches Zitat, das es gestattet, selbst Informatives auf eine Weise zu präsentieren, bei der die Präsentation als solche auf sich aufmerksam macht – die also das in der Vordergrund rückt, was Roman Jakobson die ›poetische Funktion‹ von Texten genannt hat. Auch dafür nur ein rezentes Beispiel: Der von Thomas Eder, Samo Kobenter und Peter Plener herausgegebene Band *Seitenweise. Was das Buch ist* enthält diverse spezialwissenschaftliche Abhandlungen zur Form, zur Geschichte und zu den Funktionen des Buchs, zu historischen Formen des produktiven und rezeptiven Umgangs mit Büchern, zur Buch- und Schriftkultur – kurz: Es ist ein (buch-)wissenschaftliches Fachbuch. Zudem enthält es aber auch ein »Kleines Lexikon der anderen Verwendungsweisen des Buches«, in dem sich Berichte über unkonventionelle und unangemessene Umgangsweisen mit dem Buch und allerlei andere Kuriosa zum Thema Buch und Benutzer zusammengetragen finden (Rohrwater 2010, 53–78) – und wenn man auch die hier erwähnten Dinge zumindest teilweise noch unter ›Sachwissen‹ verbuchen könnte (andere freilich sind dazu zu viel zu singulär und skurril), so ist die alphabetische Folge der Artikel als solche doch erkennbar allein dem ästhetischen Arrangement geschuldet.⁷ Steht das ABC bei Schrott als Metonymie für ein ›großes Ganzes‹, so signalisiert es hier erkennbar ein ›Sammelsurium‹. (Freilich paßt beides, je auf eigene Weise, zum Doppel-Thema Literatur und Buch.)

2. Widersprüchliche Implikationen der alphabetischen Form

Mit widersprüchlichen Konnotationen verknüpft, ist das ABC entsprechend komplex semantisiert – und schon daher dürfte ein Teil seines Reizes rühren.

1. Zum einen steht es – wie angedeutet – für die *Fragmentierung* von Wissen: Wissen wird im alphabetisch aufgebauten Kompendium (anders als in Spielformen älterer Enzyklopädietypen) bruchstückweise dargeboten – und verweist damit indirekt auf die Bruchstückhaftigkeit allen Wissens, sowie auf die Partikularität, Zersplitterung, Fragmentierung der Welt selbst als Gegenstand des Wissens. Zum anderen ist mit dem ABC die Idee der *Vollständigkeit* verknüpft: die Aussicht, alles »von A bis Z« zu sagen bzw. zu erfahren, wenn nicht sogar ein (Welt-)Ganzes im Buch zu bespiegeln.
2. Zum einen ist mit alphabetisch sortierten Informationen die Idee der *Diskontinuität* konnotiert: Zwischen zwei Artikeln besteht in der Regel ein inhaltlicher Bruch. Zum anderen erzeugt die Formel »von A bis Z« aber auch die Suggestion von *Folgerichtigkeit*.

⁷ Die Lemmata sind: Angeberei, Attrappe, (Ort der) Aufbewahrung, Befreiung, Besitz, (Objekt der) Bestrafung, Bibliothek der ungelesenen Bücher, Blattbeschwerer, Bombe, Brennstoff, Bügeleisen, Dekoration, Ding, etc. bis Zimmerschmuck (Rohrwater 2010, 53–78).

3. Zum einen wird die ABC-Form gewählt, um auf denkbar *sachlich-neutrale* Weise Wissensbestände darzustellen. Zum anderen haben sie eine Affinität zum *Komischen* und zu *humoristischen* Schreibweisen. Denn im Zeichen des ABCs läßt sich Heterogenes, Unzusammengehöriges, Diskrepantes miteinander verbinden, und bedingt durch die alphabetische Folge folgen Dinge aufeinander, die nichts miteinander zu tun haben.⁸

Eine Affinität besteht zur Nonsense-Dichtung, wie vor allem ludistisch-abecedarische Texte zeigen, etwa Wilhelm Buschs *Naturgeschichtliches Alphabet*. Denn die allein vom ABC getragene Kombination von Dingen, Gegenständen, Informationen etc. enttäuscht Erwartungen und Ansprüche auf Sinn und Zusammenhang. Der Abecedarium hat etwas Anarchisches: Allein die Aufreihung von Dingen, Sätzen, Wörtern, Vorstellungen nach dem ABC irritiert wegen ihrer Pseudo-Vollständigkeit und Pseudo-Konsequenz, wie denn auch die Häufung von Wörtern von A bis Z (etwa von Adjektiven, Aussagen etc.) als solche schlicht komisch wirken kann.⁹ Manchmal geht das ABC-Muster auch ein Bündnis mit dem Satirischen ein. Denn es erzeugt Kontraste, die kritisch gemeint sein können; es bringt – scheinbar harmlos – diskrepante Dinge zusammen, deren Kontrastierung entlarvend wirkt.

Alphabetisch strukturierte Texte können also nicht nur auf kultur- und wissenshistorisch verschiedene, sondern auch auf gänzlich diskrepante und widersprüchliche Ordnungsvorstellungen Bezug nehmen. Sofern dies in literarischen Texten geschieht, ist diese Bezugnahme dabei in jedem Fall ein ästhetisch-reflexives *Spiel* mit Ordnungsvorstellungen, wie auch immer sie sich konkret gestaltet. Dieses wiederum setzt ein Kontingenzbewußtsein voraus: Spielen kann man nur mit Nicht-Notwendigem. (Insofern läßt sich der Glaube ans Alphabet als Modell des Kosmos nicht einfach restituieren.) Und so stellen sich dem Leser alphabetisch-lexikographischer und abecedarischer Texte mehrere Fragen: Welche Semantisierung des ›Alphabetischen‹ ist maßgeblich? Wird sie affirmiert, zitiert, parodiert? Sind vielleicht mehrere und diskrepante Semantisierungen relevant? Kommt es auf die Spannung zwischen inkongruenten Ordnungsvorstellungen an?

3. Projekte literarischer Alphabetisten im Spannungsfeld kontroverser Ordnungsmuster

Auf einer langen Tradition gründend, haben sich abecedarische Schreibweisen vor allem bei Vertretern der jüngeren Avantgarden wie etwa Gerhard Rühm in neuen Spielformen entfaltet.¹⁰ In Rühms *textall* wird zwar durch den Titel klar Bezug auf den alten Topos einer Korrespondenz zwischen Kosmos und Buchstabenwelt genommen; tatsächlich besteht das im Buch dargestellte »All« eben nur aus Texten, korrespondierend

8 Die alphabetische Ordnung ist eine Steigerungsform des Witzes, der auf die Verknüpfung von Diskrepantem setzt; auf Kontrastierungen, auf ›schräge‹ Kombinationen.

9 Verstärkt werden die komischen oder absurden Effekte von Texten mit ABC-Struktur noch dadurch, daß ABC-Texte an Schulbücher, an Didaktisches, an Belehrungen und ›ernsthafte‹ Wissensvermittlung erinnern, die entsprechenden Erwartungen aber gerade nicht einlösen, sondern Didaktisches parodieren.

10 Zu abecedarischen Formen vgl. Ernst 2011 (in Vorbereitung).

zur konkretistischen Konzentration auf die Signifikantenebene.¹¹ Der »Text« ersetzt dem Lettristen die »Welt« (vgl. Rühm 1993).

Kurt Marti hat 1971 unter dem Titel *Abrazki oder Die kleine Brockhütte. Nachträge zur weiteren Förderung unseres Wissens. Lexikon in einem Band* einen kaleidoskopischen Lexikonkontext publiziert, charakterisiert durch die Vermischung von Erfundenem und Gefundenem. Wichtige Themen sind Wörter und Sprachliches, Kunst und Künstler – und die Affinität des hochgradig selbstbezüglichen Lexikons mit der Anarchie. So werden die »Archisten« (das Gegenteil der »Anarchisten«) als Anhänger hierarchischer Denk- und Machtstrukturen kommentiert, als seien sie etwas Seltsames, daher Erklärungsbedürftiges – und Unsympathisches (Marti 1971, 12f.).¹² Ein eigener Artikel gilt dem Stichwort »Lexi-Fiction«: Es handelt sich um Lexika »mit erfundenen Stichwörtern, Definitionen, Beschreibungen und Illustrationen ohne ersichtliche Realitätsbeziehung [...]«. Die Methode der L. erlaubt die Herstellung beliebig vieler und beliebig verschiedenartiger Lexika, die aber nie »fertig« oder »vollständig« sein können« (Marti 1971, 59). Dokumentiert sich bei Marti noch unverkennbar eine kritisch-parodistische Beobachterposition gegenüber der Wissensgesellschaft und ihren Selbstdarstellungsverfahren, so nutzen die Autoren rezenter Publikationen die alphabetische Matrix für gänzlich andere Zwecke – und nicht zuletzt zum Erzählen von Geschichten. Die Spannung zwischen der für das Wörterbuch charakteristischen Fragmentierung des dargebotenen Inhalts in einzelne Artikel (»articuli«, »Glieder«) und dem Modell einer »zusammenhängenden« Geschichte erzeugt dabei einen erkennbar kalkulierten ästhetischen Reiz.

Ror Wolf entwickelt das Genre des alphabetischen »Ratgeberbuchs«, in dem sich surrealistische mit satirischen Elementen verbinden.¹³ Kultiviert wird hier insbesondere die von Diderot so geschätzte Praxis des Verweizens, aber er führt sie ad absurdum: Durch Verweise miteinander vernetzte Artikel ergeben keinen sinnvollen Zusammenhang, und vielfach haben die Verweise selbst sogar überhaupt keine Referenz. Die den Texten beigefügten Bildcollagen wirken durch ihre Platzierung wie Illustrationen, ohne diese Funktion zu erfüllen. Neuaufgaben einzelner Ratgeberbücher erweisen sich als frei bearbeitete neue Werke. Und so zerfällt der (ohnehin aus collagierten und montierten Text- und Bildzitate bestehende) Kosmos des Ratgebers *Raoul Tranchirer* dem Sucher oder Konstrukteur von Zusammenhängen unter den Händen.¹⁴ Gerade die einander strukturell korrespondierenden Text- und Bild-Collagen unterstreichen (neben diversen Praktiken der Selbstreferenz) den Kunstcharakter der hier beschriebenen Welt. Dies erzeugt nicht nur Desorientierung (als negativen Effekt). Es nimmt ihr auch einen Teil ihrer Schrecken.

Michael Ende läßt 1979 die Kapitel seines Romans *Die unendliche Geschichte* konsekutiv mit den verschiedenen Buchstaben des Alphabets beginnen und unterlegt seinem Buch insofern das ABC als Matrix – abgestimmt auf den Inhalt, die Darstellung von Lektüreprozessen und ihren Folgen (Ende 1979). Die Welt der Literatur entsteht

11 *textall* ist ein alphabetisch strukturierter Experimentalroman, dessen Abschnitte weitestgehend unter (alphabetisch aufeinander folgenden) Lemmata stehen (vgl. Rühm 1993).

12 Vgl. auch Marti 1971, 33: »Entordner, der. Funktionär innerhalb privater oder öffentlicher Betriebe und Organisationen. Die Aufgabe des E.s ist es, ein lähmendes Übermaß an Ordnung wieder zu lockern, ohne daß Unordnung und Chaos eintreten. [...]«

13 Vgl. Wolf 1983; 1988; 1990; 1994; 1999; 2002 u. 2005.

14 Dazu paßt es, daß im Lauf der Publikationsgeschichte der einzelnen Ratgeberbücher auch der »Enzyklopädist« Tranchirer selbst zeitweilig verschwindet.

hier ›buchstäblich‹ aus den Buchstaben. Endes Thema und sein durch die Buchform konkretisiertes Projekt ist Kontingenzbewältigung; die scheinbar entlegensten Dinge korrespondieren einander in seiner Romanwelt, alles macht ›Sinn‹, wenn man es im Horizont der Traumlogik des Romans liest. Gerade die abecedarische Struktur hat jedoch – wohl gegen die Intention des Autors – etwas Willkürliches.¹⁵

Im Zeichen des ABCs als der Form enzyklopädisch-umfassender Überblicksdarstellungen steht Goffredo Parises zweiteiliger *Sillabario* (übers. als *Alphabet der Gefühle*) von 1972/1982, eine Sammlung von Erzählungen, deren Titel in alphabetischer Folge jeweils einem Grundbegriff aus dem Bereich des menschlichen Lebens, kultureller Praktiken, Empfindungen, Charaktereigenschaften und zwischenmenschlichen Beziehungen zugeordnet sind (Parises 1997).¹⁶ Anthropologisch relevante Gegenstände und Themen werden hier im Spiegel exemplarischer Geschichten behandelt, die ihrerseits dem ABC unterstellt sind (Amore, Affetto, Altri, Amicizia, Anima, Allegría, Antipatia, Bacio, Bambino, Bellezza, Bontà, Caccia, Carezza, Casa, Cinema, Cuore, etc.). Freilich wird – hier wohl absichtsvoll – die Suggestion eines enzyklopädischen Ganzen durch die einzelnen Erzählungen selbst konterkariert: Diese berichten von individuellen Geschichten, über deren repräsentative Bedeutung man diskutieren könnte, aus denen sich aber jedenfalls kaum etwas ›lernen‹ läßt. Die Arbitrarität des Alphabets, vor allem aber auch die Bezugnahme auf die nüchterne Form eines Sachbuchs stehen in Spannung zu den individuellen emotionalen Erlebnissen und Katastrophen.

Das Aufkommen des elektronischen Hypertextes als einer medial bedingt komplexeren Form der Lexikographik stimulierte auch Verfasser von buchförmigen Lexikonromanen zu komplexeren Arrangements (vgl. dazu Kilcher 2003, 346–356). Dies zeigt das Beispiel Milorad Pavics (der früh auch mit hypertextuellen Schreibweisen experimentiert): Mit dem *Chasarischen Wörterbuch* von 1984 legt er einen Roman in Form eines Dreifach-Lexikons vor.¹⁷ Thema dieses Romans sind – durch die Form anschaulich gemacht – differente Ordnungen des Wissens: Drei Kulturen interpretieren die Geschichte auf widersprüchliche Weisen. Die meisten hier dargebotenen Inhalte haben hypothetischen, konjunkturalen oder doch hochgradig spekulativen Charakter, sind dabei aber in jedem Fall durch ein kontingentes Lesemuster von ›Geschichte‹ geprägt. Dem Leser wird anheimgestellt, das Buch zu benutzen, wie er es will, bis hin zu dessen Zerstörung; Kontingenz und Arbitrarität herrschen also inhaltlich wie strukturell. Dies allerdings wird dadurch konterkariert, daß die fragmentarischen Geschichten und ihre Protagonisten einer (Dreier-)Symmetrie folgen, die sich durch die Jahrhunderte wiederholt. Kontingenz und Ordnung, Fragmentarität und Ganzheitlichkeit bleiben, beide an die alphabetische Form gebunden, spannungsvoll aufeinander bezogen. Und der

15 Die alphabetische Struktur des Romans wirkt schon deshalb konstruiert, weil die jeweiligen Initialen für die Inhalte der jeweiligen Kapitel nicht oder nur gelegentlich relevant, jedenfalls nicht handlungstragend sind. Um überhaupt ein Arrangement zu treffen, das die entsprechende Verwendung der Buchstabenreihe an Kapitelanfängen möglich macht, greift Ende u. a. zu der Lösung, einzelnen Figuren alphabetisch ›passende‹ Namen zu geben und mit ihrer Nennung das jeweilige Kapitel anfangen zu lassen. Dabei ist die alphabetische Struktur der Kapitelanfangs-Sequenz eben keine bloß ornamentale Zutat: sie korrespondiert der Bedeutung, die Wörter und Namen auf inhaltlich-thematischer Ebene haben: Der Glaube an ›wahre‹ und machtvolle Namen wird noch einmal beschworen.

16 Original: Parise 1982.

17 Vgl. Pavic 1984 u. 1988.

zu willkürlichem Buchgebrauch ermunterte Leser wird eher nach Korrespondenzen suchen als das Buch willkürlich zu durchblättern.

Die Form des in alphabetisch angeordnete Artikel gegliederten Lexikons zieht vor allem Autoren der Gegenwartsliteratur an – als ein Modell, das zur Aufnahme verschiedenster Inhalte und zur Erkundung verschiedener Schreibstile geeignet ist. Ein typisches Beispiel ist Lars Gustafssons gemeinsam mit seiner Frau Agneta Blomquist veröffentlichtes rezentes Buch, das sich in der deutschen Übersetzung *Handbuch*, im schwedischen Original ›Familienbuch‹ nennt (2006/2010).¹⁸ Es enthält Artikel zu unterschiedlichsten Gegenständen und Themen unter Herstellung unerwarteter Bezüge, verbunden mit der Suggestion möglicher Nützlichkeit von Unnutzern. Kommentiert werden Objekte, Personen, Institutionen, Orte, Ideen, Phantasievorstellungen, Abstrakta und Formeln.¹⁹ In einzelne, alphabetisch aufeinander folgenden Artikel gegliedert, unterläuft das Buch konventionelle Grenzziehungen zwischen Sachbuch und ›Literatur‹; es bietet kulturhistorische Informationen, persönliche Erinnerungen und Reflexionen und enthält narrative Anteile. Nicht nur auf der Ebene der Inhalte, sondern auch auf der der Textgenres stimuliert die lexikographische Form offenbar zur Grenzüberschreitung und zur Hybridisierung.²⁰ Die Diskrepanz der Themen stimuliert zur Suche nach einer verborgenen Ordnung, einem Selektionsprinzip, einer der Komposition zugrundeliegenden Matrix. Insofern der Leser diese im Bereich des Privat-Persönlichen vermuten wird – immerhin hat er es mit einem ›Familienbuch‹ zu tun – muß er aber auch von vornherein damit rechnen, diese verborgene Ratio des Textes nie zu entdecken.

Auch das alphabetische Wörterbuch fungiert als beliebte Matrix für die Gestaltung von Büchern aus dem Grenzbereich von informativem, wenn auch unterhaltend konzipiertem Sachbuch, Essayistik und Erzählliteratur.²¹ Die Artikel des Wörterbuchs können dabei von einem einzigen Verfasser stammen oder von einem Kompilator zusammengetragen worden sein; auch hier sind die Übergänge fließend. Wie schon Gustave Flaubert als Kompilator seines ›Wörterbuchs der Dummheiten‹ wußte, liegt die auktoriale Leistung vielfach eher im Zusammenstellen dessen, was andere zu sagen oder zu schreiben pflegen (vgl. Flaubert 2004). Das ›literarische‹ Wörterbuch ist vom konventionellen Wörterbuch nicht trennscharf geschieden; darin liegt seine Pointe. Es gibt sich vielfach betont deskriptiv, und darin liegt dann sein kritisches Potenzial. Aber die Wörterbuchform kann auch ›neutral‹ verwendet werden – als Modell für Kompositionen aus heterogenem Textmaterial, als relativ unkonventionelles Schema für

18 Gustafsson/Blomquist 2006 u. 2010.

19 Aus dem Inhalt: Abraxas, Absurdität, Ahorn, Alaodin oder der Alte vom Berge, Ältere Photographien, [...], Basilides' Syllogismus, Berlin, Bild und Bildverbot, [...], Cicero hatte unrecht, Cogito – ergo sum, Condiac's Monster [...].

20 Auch die Unterhaltungsliteratur hat den Trend zum Alphabetischen entdeckt. Vgl. etwa: Kuhn/Reinwarth/Fröhlich 2007; Passig/Scholz 2007; Ahrens 2009; Passig/Scholz 2010; Wieprecht/Skuppin 2009.

21 An der Unterscheidung von Sachwissen und Wortwissen möchte d'Alembert im Artikel »Dictionnaire« der Enzyklopädie zwar festhalten, doch er selbst stellt diese Differenzierung dann auch gleich wieder in Frage. Die Sprache eines Volkes, so meint Diderot, bringe dessen Wortschatz hervor, und im Wortschatz spiegeln sich ziemlich getreu dessen Kenntnisse. Heute gelten beide Bereiche als eng verknüpft. »Gemeinsamer Zweck aller L[exikographie]« sei, so der Artikel »Lexikographie« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, »in modernem Verständnis – die Sprachkompetenzerweiterung« (Kalivoda 2001, Sp. 193).

anthologische Kompilationen. Der *Dictionnaire de la pluie* von Patrick Boman (2007) bietet ein Beispiel solcher Sammeltätigkeit. In Form von alphabetisch angeordneten Artikeln präsentiert der Band eine Fülle an kulturellem Wissen und an kollektiven oder individuellen Vorstellungen über den Regen. Es regnet, wie es auf dem hinteren Umschlagtext heißt, auf jeder Seite. Gewährleute und Informationslieferanten sind Ethnologen und Volkskundler (viele Artikel verweisen auf die Vorstellungen fremder Völker und Kulturen über den Regen und über Regengottheiten), Mythologen, Schriftsteller (viele Artikel nehmen Bezug auf literarische Texte zum Thema Regen), Meteorologen, Geographen und Landeskundler. Daß auf diese Weise kein systematisches Wissen über den Regen zustandekommen kann, ist evident. Was man auch immer über ihn erfährt, zerrinnt gleichsam bei der Lektüre des nächsten Artikels. Aber insofern korrespondiert das für ein Nachschlagewerk viel zu unsystematische Buch kompositorisch seinem Gegenstand dann doch wieder (Boman 2007).

Als Strukturmodell für einen Liebesroman dient die Wörterbuchform in zwei rezenten Publikationen, in denen es (genrebedingt) um Verständigungsversuche und Verstehenskrisen geht. Die jeweiligen Erzählerfiguren treten hier als die Verfasser von wörterbuchartigen Aufzeichnungen aus einzelnen Artikeln auf. Das Thema Sprache ist in beiden Fällen zentral: als etwas, das verbindet und trennt, als etwas, das man sich aneignet und von dem man zugleich beherrscht wird. Xiaolu Guo läßt 2007 in *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers*²² eine chinesische Ich-Erzählerin über ihre Erfahrungen mit England, der englischen Sprache und einem Engländer berichten. Als chinesische Studentin wird sie erstmals mit der westlichen Welt konfrontiert, deren Unverständlichkeit bei der zu lernenden englischen Sprache beginnt (Gou 2007). David Levithan stellt 2010 unter dem Titel *(Das) Wörterbuch der Liebenden. {Roman}*²³ eine Liebesgeschichte dar, deren Verlauf nicht eindeutig rekonstruierbar ist, da die einzelnen Abschnitte als Einträge in ein Wörterbuch angelegt sind (auch hinsichtlich der Präsentationsform). Sie nehmen zwar Bezug auf Stationen der Beziehung, die Chronologie wird dabei aber aufgelöst.²⁴ Die Einträge sind der fiktionalen Konstruktion zufolge tagebuchartige Notate, deren Fragmentierung die Brüchigkeit der Beziehung zwischen den Hauptfiguren spiegelt – und deren Orientierungslosigkeit (Levithan 2010).

4. Strategien und Themen alphabetischer Texte

(a) *Brückenschläge ins Imaginäre: Lexikographie zwischen referenzieller Darstellung und poetischer Erfindung*

Fließend sind im Bereich rezenter alphabetischer Schreibweisen die Übergänge zwischen Texten mit primär informativem und solchen mit ästhetischem Anspruch; dies

22 Dt.: Guo 2010. Die einzelnen Abschnitte sind jeweils Stichwörtern zugeordnet. Diese sind zwar nicht alphabetisch arrangiert, aber sie enthalten Kommentierungen der Stichwörter und Erläuterungen zu deren Gebrauchsformen – verknüpft mit Reflexionen über sprachliche und kulturelle Differenzen zwischen China und dem Westen.

23 Das amerik. Original ist in der deutschen Ausgabe für 2011 angekündigt.

24 Aus dem Inhalt: »aberrant, *adj.* abwegig, *Adj.*«; »abstain, *v.* sich enthalten, *V.*«, »abstraction, *n.* Abstraktum, *n.*, Abstraktion, *f.*« (Levithan 2010, 7-9). Daß der deutsche Übersetzer die Reihenfolge der Artikel entsprechend dem amerikanischen Original beibehält, auch wenn dann die deutschen Äquivalente der Lemmata nicht alphabetisch geordnet sind, signalisiert, daß die Artikel-Sequenz eben doch nicht gleichgültig ist.

zeigen exemplarisch diverse Autoren-Alphabete. Zwischen dem *Proust-Lexikon*, das man als informatives Nachschlagewerk über Proust und seine Welt benutzen kann (Michel-Thiriet 1992),²⁵ und dem Oscar *Wilde-ABC*, das man ebenso nutzen kann, das aber nicht ausschließlich als Informationsträger konzipiert worden ist (Oeser 2004), bestehen Unterschiede, wenn auch nur graduelle. Das *Shakespeare-ABC* von Christiane Zschirnt nimmt auf die Form des ABCs im Vorwort explizit Bezug; Shakespeares Welt wird mit der Welt der Bildalphabeten verglichen, insbesondere mit denen, die aus menschlichen Figuren gebildet sind, und Shakespeare wird als ein Dichter gewürdigt, der vorgeführt habe, »wie aus Buchstaben eine lebendige Welt entsteht« (Zschirnt 2000, 9).²⁶ Man kann auch Rolf Vollmanns alphabetisches Kompendium *Shakespeares Arche* als Informationsquelle zu Shakespeares Werk nutzen, aber schon der Titel dieses Buchs mit Artikeln über Elemente der Shakespeareschen Welt deutet an, daß es nicht um reine Informationen geht (Vollmann 1988).²⁷ Als Informationsquelle über dargestellte Personen brauchbar ist prinzipiell auch Ulrich Holbeins *Narratorium* – doch man wird den Band kaum primär als Sachbuch zur Hand nehmen (Holbein 2008).²⁸ Alberto Manguels und Gianni Guadalupis *Dictionary of Imaginary Places* informiert über fiktionale literarische Topographien in einer Weise, die sich an die Beschreibung von realen Orten anlehnt. Manguels an Jorge Luis Borges geschulte Strategien der Entdifferenzierung von Realem und Imaginärem lassen das *Dictionary* als literarisches Projekt erscheinen, das Fiktionales als »primäre« Wirklichkeit präsentiert (Manguel/Guadalupis 1980).²⁹ Einem ähnlichen Konzept folgt Koen Brams' Lexikon *Erfundene Kunst* (Brams 2000).³⁰ Mit all diesen Brückenschlägen ins Imaginäre geht es um die Relativität von Differenzierungen und damit von Ordnungsvorstellungen; dies macht den latent autoreferenziellen Charakter der einschlägigen lexikographischen Texte aus.

(b) *Vorlieben für Marginales, Temporäres, Verschwindendes, Defizitäres*

Vergleicht man die in den letzten Jahren und Jahrzehnten publizierten Beispiele lexikographischer und diktionsaristischer Belletristik, so fällt ein Trend auf: die Affinität zum

25 Frz. Orig. Paris 1987. Neben anderen Teilen enthält das Lexikon als alphabetische Teillexika ein »Lexikon der Bekanntschaften Prousts«, ein »Lexikon der Werke Prousts«, ein »Lexikon der Personen der Recherche« und ein »Lexikon der Orte der Recherche«.

26 Schreibe man ein Shakespeare-ABC, so müsse man »die Buchstaben eine Weile miteinander turnen [...] lassen, um die Lebendigkeit Shakespeares vorzuführen«, so heißt es in Anspielung auf die aus Menschenfiguren gebildeten Bildalphabeten (Zschirnt 2000, 9). Aus derselben Reihe wie das Shakespeare- und das Wilde-ABC wurden ferner je ein »ABC« zu Lichtenberg, Goethe, Proust, Fontane, Karl May und Nietzsche publiziert.

27 Der Band ist ein alphabetisches Lexikon mit Artikeln zu Shakespeares Welt: Stücke, Figuren, Wesenheiten, Orte, Gegenstände, Ausdrucksweisen etc.

28 In den einzelnen Artikeln des rund 1000seitigen Buchs werden in alphabetischer Folge Personen (Männer und Frauen) porträtiert, die ungewöhnliche Charaktere besaßen, ein ungewöhnliches Leben führten, in irgendeiner Weise mit Exzentrizität konnotiert sind, aus ihren Zeitgenossen herausragen. Dabei werden historische Persönlichkeiten mit Figuren aus Literatur und Legende gemischt.

29 Dt.: Manguel/Guadalupis 1981.

30 Der Lexikograph präsentiert in seinem alphabetischen Kompendium Artikel über solche Künstler, die in literarischen Texten auftreten, in Romanen, Novellen, Erzählungen, Schauspielen – sei es als Hauptfigur, sei es in einer Nebenrolle. – Vgl. zu dieser Form des Lexikons: Hölter 2011.

Abseitigen und Randständigen, zum Vorübergehenden und Flüchtigen, zum kulturell und historisch Marginalen. Dargestellt werden neben bedrohten oder ›ausgestorbenen‹ Wörtern verschwindende oder verschwundene (weil altmodisch gewordene) Dinge, obsolet gewordene Lebens- und Verhaltensformen, nicht mehr gebrauchte Objekte, Reste und Abfälle, Kaputttes, Verlorenes. Ein ›Alphabet des Verschwindens‹ präsentierte 2007/08 eine Sondernummer der Schweizer Zeitschrift DU unter dem Titel *Liftboy, der* (Liftboy 07/08). Die zu diesem Zeitpunkt selbst in Auflösung begriffene Redaktion der Zeitschrift präsentiert Artikel zu verschiedenen Dingen, Institutionen, Gebräuchen, Ideen und Abstrakta etc., die im Begriff sind, aus der Gegenwartskultur zu verschwinden, darunter auch Tierarten.³¹ Einer analogen Idee verpflichtet ist *Das Lexikon der verschwundenen Dinge* von Volker Wieprecht und Robert Skuppin, ein Beispiel für die Popularität des Lexikonformats, aber auch für die mit der ›humoristischen‹ Form fast unvermeidbar einhergehenden Trivialisierung des Genres (Wieprecht/Skuppin 2010).³² Dem *Flickgut* und seinen vielfältigen Funktionen gewidmet ist ein Ausstellungskatalog von 2004, der als Künstlerbuch gestaltet ist (Stirnemann/Vogel 2004). Hier werden alltagsweltliche Gegenstände, Räumlichkeiten und Praktiken verschiedener Art vorgestellt bzw. ins Gedächtnis gerufen, die mit dem Reparieren kaputtter Dinge, der Ausbesserung schadhafter oder der Korrektur mißlungener Objekte zu tun haben, mit dem Ausbessern von Defekten an toten und lebendigen Gegenständen, aber auch mit der Kaschierung von Brüchen, Schäden und Rissen. Vor dem Auge des Lesers und Betrachters – der Band ist opulent bebildert – erstet eine Welt, an der die Zeit in vielfacher Hinsicht ihre Spuren hinterlassen hat und immer noch hinterläßt: beim Kaputtgehen und Verrotten ebenso wie beim Geflicktwerden und der Schönheitsreparatur. Manigfache Flicker, Narben, Reparaturspuren erscheinen als Spuren, die die Zeit an den Dingen der Welt hinterläßt. Praktiken des Reparierens und entsprechende Hilfsmittel präsentieren sich als allgegenwärtig und als eine Art geheimes Band, das eine durch und durch gebrechliche Welt notdürftig zusammenhält (Stirnemann/Vogel 2004).

Selbst die Institution des Lexikons scheint zum Verschwinden bestimmt zu sein: Es sei an der Zeit, ›ein *Letztes Lexikon* zu verfassen‹, so erklären 2002 die Herausgeber eines Lexikons, das sich selbst das ›letzte‹ nennt, in ihrem Vorwort über die (aus ihrer Sicht endende) ›Epoche der Enzyklopädien‹ (Bartens/Halter/Walther 2002, 20). Die Totsagung zielt auf die Form des Konversationslexikons, das aus Sicht der Herausgeber des ›letzten Lexikons‹ als anachronistisch erscheint: das Unterfangen, in lexikographischer Form eine Übersicht über die Bestände menschlichen Wissens zu geben.³³ Gerade dieser Beitrag zur Lexikographik des Temporären und Verschwindenden legt die Hypothese nahe, daß es mit der Thematisierung von kulturellen Gegebenheiten unter

31 Die Artikel zu Gebrauchsgegenständen versetzen den Leser vor allem in die 1960er und 1970er Jahre (vgl. Liftboy 07/08).

32 Der Konzeption nach nicht unoriginell, in der Durchführung von einer schwer erträglichen Trivialkomik geprägt ist die rezente Publikation: *Die große Brockhaus. Das komplett erfundene Lexikon* (Kuhn/Reinwarth/Fröhlich 2010). Sich konsequent auf Blödelniveau bewegend, enthält der nach dem Muster des *Brockhaus* gestaltete Band ebenso konsequent nur Informationen über erfundene Dinge.

33 Das *Letzte Lexikon* basiert auf der Auswertung verschiedener Konversationslexika älteren Stils, insbesondere einer ganzen Reihe von Brockhaus-Lexika, die auch ausdrücklich aufgelistet werden, diverser Auflagen von Meyer-Lexika, sowie mehrere andere (älterer) Lexika, darunter Zedlers *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Halle/Leipzig 1732–1754) (vgl. Bartens/Halter/Walther 2002).

dem Aspekt ihrer Zeitlichkeit und Vergänglichkeit zumindest implizit auch stets um die Zeitlichkeit und Kontingenz der Ordnungsmuster geht, denen man sie darstellend unterworfen hat.

(c) *Diskursgeschichtliche und diskurskritische Reflexionen*

Wissensinhalte alphabetisch anzuordnen, ist seit Anbruch der Epoche der alphabetischen Enzyklopädie eine vertraute Praxis. Wissen *über* das Wissen alphabetisch zu strukturieren, erscheint da nur konsequent, setzt aber einen zusätzlichen Akzent auf sprachliche Dispositive. Zur Illustration nur wenige Beispiele: Bernd Stiegler präsentiert als *Bilder der Photographie* ein (wie es im Untertitel heißt) »Album photographischer Metaphern« (Stiegler 2006).³⁴ Dadurch, daß Vokabeln zum Organisationsprinzip werden (und nicht etwa historische Daten oder die Autorität von Photo-Theoretikern, geschweige denn »systematische« Zusammenhänge), unterstreicht Stieglers Buch die Bindung des Photographie-Diskurses an sprachliche Auslegungen dieses Mediums noch. *Bilder der Photographie* ist dabei zum einen Sachbuch (es enthält zitierfähige Informationen zur Geschichte des Diskurses über Photographie), zum andern ein künstlerisch komponiertes Buch: Photos begleiten die Artikel zwar, stehen zu ihnen in nachvollziehbaren assoziativen Beziehungen, haben aber keinen weiteren Informationswert. – Als Bestandteile einer vierteiligen »Wissensgeschichte epistemischer Dinge« haben Benjamin Bühler und Stefan Rieger 2006 und 2009 zwei Bände vorgelegt, in denen es um historische Wissensfiguren geht: um solche, die sich mit dem Vorstellungsbild bestimmter Tiere bzw. mit dem von Pflanzlichem verbinden (vgl. Bühler/Rieger 2006; Bühler/Rieger 2009); ein *Lapidarium* und ein *Machinarium* sollen folgen. In Form aufeinander folgender, alphabetisch angeordneter Einzelartikel werden im *Bestarium* (Bühler/Rieger 2006) und im *Florilegium* (Bühler/Rieger 2009) Tiere bzw. Pflanzen vorgestellt, die bei der Selbstausslegung des Menschen und der seiner Welt diskursprägende Rollen gespielt haben. Verbindendes Thema der Bände ist, gespiegelt durch die einzelnen Artikel, die Geschichte menschlichen Wissens.³⁵

Am Leitfaden des Alphabets abzuhandeln sind aus postmodernistischer Perspektive auch philosophische Systeme, Theorien und Super-Diskurse: lauter Welterklärungsmodelle von beschränkter Brauchbarkeit und Haltbarkeit. Jochen Hörischs *Theorie-Apotheke* versammelt eine Kollektion philosophischer Theorien und Denkansätze, deren Reihung der Ordnung der Namen folgt – von der »Analytischen Philosophie« bis zur »Zivilisationstheorie« (Hörisch 2004). Philosophische Begriffe erscheinen im

34 Sinnfällig gemacht wird in den einzelnen Artikeln, daß Photographie das »ist«, als was sie ausgelegt wird, und daß an dieser Auslegung Metaphern einen prägenden Anteil haben. Die Anordnung der Artikel ist alphabetisch. (Stiegler 2006)

35 Zusammengetragen wurden nicht Darstellungen von Tieren und Pflanzen (und schon mal gar nicht Tiere und Pflanzen als solche), sondern Denkfiguren. Mit der alphabetischen Anordnung verbindet sich einmal mehr die Akzentuierung von Schlüssel-Begriffen als verbalen »Organisationszentren« von Wissen. Die Titel der beiden Bände verweisen zudem auf ästhetische Gattungen: auf mittelalterliche Tierdichtungen und auf die »Blütenlese« als Form poetisch-literarischer Arrangements. Der anti-»systematische« Zug alphabetischer Textformen korrespondiert bei Bühler und Rieger dem anti-metaphysischen Ansatz diskursgeschichtlicher Reflexion; der »antihierarchische« Charakter des Alphabets entspricht der Infragestellung eines hierarchischen Denkens, das den Menschen gewohnheitsmäßig als Krone, Telos oder Mittelpunkt der Schöpfung interpretiert (vgl. Bühler/Rieger 2006; Bühler/Rieger 2009).

Spiegel dieser Apothekenauslage als letztlich kontingente Etiketten, als – und dem Tenor des Buches entspricht es – Denk-Moden als Etikettierungs- und Diskursivierungs-Moden. Kontingenz herrscht, wie der Lexikograph betont, auch bei der Auswahl der Wissensdiskurse für die meta-diskursive Apotheke: Die nicht abgehandelten Theorien werden zumindest alphabetisch aufgelistet.

Wo das Alphabet als Leitfaden zur Rekapitulation diskursiver Formationen dient, da liegt es nahe, diese als Machtdispositive zu durchleuchten. Sprach- und diskurskritisch ausgerichtet ist – explizit in den Spuren Foucaults – Rainer Maria Kiesows *Alphabet des Rechts* (2004). Der Band versteht sich dem Vorwort zufolge als »Versuch[], dem Recht ein geordnetes, gesammeltes, komplettes Zuhause zu geben«, und zwar »in fünfundzwanzig Facetten, alphabetisch geordnet« (Kiesow 2004, 20). Nicht eine bestimmte Rechtsauffassung wird vertreten, sondern der grundsätzliche Bezug zwischen historischen Rechtsauffassungen und Machtstrukturen dargelegt. Im »Prospekt« zu den Artikeln wird die Geschichte der Enzyklopädie grob skizziert; die Idee einer enzyklopädischen – im Sinne von »ganzheitlichen« – Erfassung der Welt erscheint dabei als anachronistisch. Die Vergangenheit, so Kiesows hieran anknüpfende pointierte These, sei von der »Gegenwart [...] der Tatsachen« aufgeessen worden (Kiesow 2004, 20). – Dokumentiert sich in Enzyklopädiën und Wörterbüchern die Macht der Diskurse, so mögen Anti-Wörterbücher dabei helfen, diese zumindest wahrzunehmen, um sie vielleicht sogar zu erschüttern. Kiesows *Alphabet des Rechts* wird ergänzt durch ein von Kiesow verfaßtes *Abecedarium*, abgedruckt in einer deutschen Ausgabe des *Dictionnaire critique*, das in Zusammenarbeit von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris und anderen entstand und in einer Folge von Nummern der Zeitschrift *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* in den Jahren 1929 und 1930 erschien (Kiesow/Schmidgen 2005). Es gebe »antiakademische, revolutionäre, erfinderrische, unbegreifliche und poetische Wörterbücher, die das Alphabet eines anderen Wissens buchstabieren«, so schreiben die Herausgeber Kiesow und Schmidgen in der Übersetzung des *Dictionnaire critique* (Kiesow/Schmidgen 2005, 120). Und sie charakterisieren noch andere Projekte als »Antiwörterbücher« so das *Abgekürzte Wörterbuch des Surrealismus* von André Breton und Paul Eluard (erschienen 1938), ein rätselhaftes Enzyklopädieprojekt von Isabelle Waldberg, Robert Lebel und Marcel Duchamp (1947) sowie die *Nuova Enciclopedia* von Alberto Savinio.

(d) *Selbstbeschreibung und Selbstkonstitution am Leitfaden des Alphabets*

Savinios *Nuova Enciclopedia*³⁶ ist wegweisendes Musterbeispiel eines persönlichen »Alphabets«, in dem sich Autobiographisch-Privates mit kulturellem Wissen, Kunstkritik, Zeitgeschichtlichem und Wissensbeständen unterschiedlichster Provenienz versammelt finden, anspielungsreich und unter Ignorierung geläufiger Differenzierungen zwischen Historischem und Imaginärem (Savinio 1977). Die Entscheidung für eine alphabetisch strukturierte Autobiographie impliziert Verschiedenes. So betont die Gliederung in Artikel den Baustein-Charakter der Selbstdarstellung. Eine solche alphabetisch arrangierte Sammlung von Bausteinen kann auf Fragmentierung und Partikularität hinweisen – darauf, daß diese sich nicht als kohärentes Ganzes ergeben, sondern als ein Sortiment von Bruchstücken; sie kann auf die Kontingenz von Erinnerungen, die Konstruiertheit von Lebensberichten und Selbstdarstellungen hinweisen; das Lebens-

36 Dt.: Savinio 1983; Savinio 2005.

Alphabet kann aber auch als Repräsentant eines Ganzen (von A-Z) stehen, in dem das Wichtigste über ein Leben kondensiert enthalten ist. Mittelbar wird auf die Bedeutung von Schlüsselwörtern (den Lemmata) hingewiesen, also auf die Rolle, die bestimmte Begriffe, Namen und Schlüsselwörter im Leben des Einzelnen spielen. Carlos Fuentes, der die alphabetische Form in seinem autobiographischen Buch *En esto creo* nutzt,³⁷ reflektiert in den Artikeln zu spezifischen Lemmata über Dinge, die ihn angehen, teilt seine persönlichen Erfahrungen und Meinungen mit, bezieht Stellung. Eine kohärente Lebensgeschichte erzählt er nicht, aber das »ABC« ist ein Selbstporträt in Artikelform, in das auch Lebenserinnerungen einfließen (Fuentes 2001). Czesław Miłosz reflektiert in seiner alphabetischen Lebens- und Selbstdarstellung explizit über die Bedeutung der fragmentarischen Form seiner Erinnerungen (Miłosz 1997/1998).

Rezent haben sich diverse Autobiographen in Form von alphabetischen Texten selbst porträtiert oder porträtieren lassen.³⁸ Vertreter poststrukturalistischen Denkens haben zur ABC-Form eine besondere Affinität. Gilles Deleuze hat sich in einem Interview ausführlich über wichtige Stichworte geäußert, das dann zu einem *Abecédaire* zusammengestellt wurde (vgl. Bertoni/Weinmann 1988). Zentraler Impulsgeber für alphabetische Schreibweisen, die die Darstellung des eigenen Lebens mit diskurskritischen und sprachreflexiven Momenten verbinden, ist Roland Barthes. Dieser erkundet die Möglichkeiten verborgen und offen alphabetischer Schreibweisen in seinen autobiographisch-autofiktionalen Aufzeichnungen auf facettenreiche Weise und wird damit zum Wegbereiter mancher Nachfolger (vgl. dazu Eckel 2011). Barthes hat in den 1970er Jahren drei Texte verfasst, denen – wenngleich teilweise verdeckt – die Form eines alphabetischen Lexikons (oder ›Wörterbuchs‹/›Dictionnaire‹) zugrunde liegt: *Le plaisir du texte* (Barthes 1973), *ROLAND BARTHES par roland barthes* (Barthes 1975) und *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes 1977). Für alle drei Werke ist neben ihrer Gliederung in einzelne Artikel die Thematik verbindend: Es geht um Sprache, Sprechen, Schreiben, die Wörter, den Diskurs – um die Beziehung des Sprachbenutzers zur Welt der Wörter, zur Welt der Texte, zu den Regeln des Diskurses – und damit bei aller Prägung durch letztere doch auch wieder um ›Persönliches‹ (vgl. dazu Eckel 2011).

(e) *Persönliche Denk- und Schreibstile*

Schriftsteller, die die alphabetische Form wählen, sehen sich vielfach dazu veranlaßt, zu dieser Form selbst Stellung zu nehmen; vielfach wird die Abweichung vom Prinzip des linearen Erzählens oder der linearen Argumentation betont. Mit der Reflexion über die Darstellungsform und ihre Kontingenz verknüpft sich vielfach die Reflexion über rivalisierende begrifflich-diskursive Ordnungen, über die Grenzen des allgemein Konsensfähigen, ja des begrifflich Vermittelbaren – und über die spannungsvolle Beziehung zwischen Ordnungssystemen des Wissens und persönlichem Denkstil.

Andreas Urs Sommer veröffentlichte 2002 unter dem Titel *Die Kunst, selbst zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire* ein alphabetisch strukturiertes philosophisches Wörter-Buch zu Themen und Gegenständen, die den Verfasser vorrangig beschäfti-

37 Dt.: Fuentes 2006.

38 Vgl. auch Dischner 2009. Das Buch enthält persönliche Stellungnahmen zu Kernbegriffen, Institutionen, Sitten, Lebensformen, politischen und persönlichen Haltungen und Erfahrungen etc.

gen, zu Stichwörtern, die Anlaß zu Reflexionen und Einfällen bieten, dabei oft kritisch kommentiert und als jargonspezifisch entlarvt werden. Das zugleich spielerische und diskurskritische, dabei in hohem Maße selbstbezügliche Buch enthält u.a. die Lemmata »Begriffe«, »Dictionnaire«, »Unvorhersehbarkeit«, »Versatzstücke« (Sommer 2002). Im Artikel »Dictionnaire« heißt es, dieser sei ein »Versuch, die Welt in Stichworte zu zerlegen. Typisch philosophisch, weil unnützlich; und das »dictionnairistisch-enzyklopädische Bewußtsein« wird als »ex-zentrisch« charakterisiert. »Ein philosophischer Dictionnaire ist gewissermaßen ein Gefechtsjournal [...] imaginärer Privatkriege gegen sich selbst. Aber vielleicht doch nicht nur gegen sich selbst« (Sommer 2002, 56 f.).

Hans Ulrich Gumbrecht wählt in seinem Buch über 1926 die alphabetisch-lexikographische Form, um »eine historische Umwelt präsent zu machen, von der wir wissen, (oder: von der wir nicht mehr wissen, als) daß es sie während des Jahres 1926 an dem einen oder anderen Ort gegeben hat« (Gumbrecht 2004, 9). Das Jahr 1926 als Gegenstand der Darstellung erscheint absichtsvoll willkürlich gewählt. Man soll auch nichts über dieses Jahr und seine Darstellung lernen; es soll nur noch einmal beschworen werden. Einer Zeit, die – so der Lexikograph jenes beliebigen Jahres – den Glauben daran verloren hat, aus der Geschichte lernen zu können, und die Geschichte nicht mehr als sinnvollen Verlauf zu deuten bereit ist, erscheint die alphabetische Form eher angemessen als die mit Suggestionen von Sinn und Zusammenhang verbundene chronologisch-historiographische.³⁹

Spiele mit der Ununterscheidbarkeit von Zusammenhängendem und Zusammenhanglosem prägen das Hypertextprojekt von Ulrich Schödlbauer und Paul Mersmann: »Das Alphazet« (Mersmann/Schödlbauer 2010). Am Leitfaden alphabetisch gereihter Stichwörtern enthält die Artikelfolge Reflexionen zu sehr verschiedenen Themen, vorwiegend als dem Bereich des sozialen und kulturellen Lebens, der öffentlichen Diskurse und gruppen- oder zeitspezifischer Vokabulare – meist unter kritischer Akzentuierung. Typisch ist dafür schon der AA-Artikel (von U[Ulrich] S[chödlbauer]), der, zunächst rätselhafterweise, auf das Lemma »Förderwille« verweist, und in dem keineswegs das Auswärtige Amt, sondern ein durch Münster fließendes Gewässer, die Aa, als Referenz des eingangs übergangenen Lemmas AA genannt wird.⁴⁰ Schödlbauer beschreibt Mersmanns Darstellungsstil als bildender Künstler wie als Schriftsteller mit der Metapher des »Kaleidoskops«: Was sich jeweils als Bild ergibt, hängt ab von Zurüstungen, aber auch vom Zufall; der Benutzer des Kaleidoskops jedenfalls ahnt nicht voraus, welche Konstellationen seine Tätigkeit ergeben wird (vgl. Schödlbauer 2011). Das Alphabet, in dessen Zeichen Mersmann eine Reihe von Bildalphabeten geschaffen

39 Gumbrecht erklärt die Form des Buchs mit der »Entscheidung, im Rahmen der historiographischen Rekonstruktion des gewählten Zeitabschnitts [...] nach Möglichkeit von Sequentialität und Kausalität zu abstrahieren« (Gumbrecht 2004, 469).

40 Das Stichwort »Münster« verweist u.a. auf eine Wirkungsstätte Mersmanns, der ebenfalls fallende Name Savinius auf dessen surrealistisches Alphabet-Projekt als Vorläufer des »Alphazets«. Das für die Bildsprache Mersmanns wie Savinius typische Motiv des hybrid-monströsen Körpers korrespondiert der Faktur des Artikels selbst, der sich von Gegenstand zu Gegenstand bewegt (»befördert«), nicht ohne dabei zu erwähnen, das Schreiben selbst bedürfe nicht des staatlichen »Förderwillens«, da »gute Texte sich von selbst schreiben«, während die »weniger guten« allerdings »Schwierigkeiten« machten, für welche der Staat nicht zuständig sei (ebd.).

hat, erscheint als in diesem Sinn ›kaleidoskopische‹ Maschine: Mit deren Hilfe wird Disparates kombiniert, aber es fügt sich dann doch auch wieder zu Ordnungsmustern – allerdings zu sehr instabilen und temporären.

5. Wörter und Namen, Ausdrucksweisen und sprachliche Praktiken

Der darstellungsreflexive Grundzug alphabetisch geprägter Texte und das mit ihnen vielfach verbundene explizite Interesse an Wörtern, Namen und Ausdrucksweisen konvergieren. Es geht um *Vokabeln und ihren Gebrauch, um sprachlich vermittelte Ordnungsvorstellungen, um diskursive Praktiken und ihre Folgen – und um die Grenzen dessen, was sich sprachlich darstellen läßt*. Auch wenn man mit der Diagnostizierung oder gar Proklamation neuer ›turns‹ vorsichtig sein sollte, man mag sich doch an den von Richard Rorty so genannten linguistic *turn* zurückerinnert fühlen. Alphabetisch induzierte Schreibverfahren sensibilisieren für das Wort: Das ist einerseits eine Trivialität, andererseits aber doch auch wieder eine von der jüngeren Literatur offenbar mit besonderem Nachdruck vermittelte Einsicht. In Peter Handkes Roman *Die Wiederholung* werden die Vokabeln eines Fachwörterbuchs als Wort-Kreise beschrieben, die für den sensiblen Leser zu »Weltkreisen« werden können (Handke 1986, 205, 206 f.). Die wortfixierten und wortverliebten Schreibweisen der literarischen Alphabetisten stehen offenbar zu weiten Teilen im Zeichen vergleichbarer Eindrücke.

Günter Grass' neuer Roman *Grimms Wörter* handelt nicht nur von den Brüdern Grimm und deren Wörterbuchprojekt; er bewegt sich als Text auch in den Spuren des *Deutschen Wörterbuchs*, und das heißt: an der Alphabetreihe entlang (vgl. Grass 2010). Die einzelnen Kapitel stehen nacheinander jeweils im Zeichen der Buchstaben des Alphabets. Dabei wird die Alphabetreihe zwar nicht vollständig repräsentiert (der Roman hat keine 26 Kapitel), aber gerade diese ›Unvollständigkeit‹ ist inhaltlich mehrfach motiviert: durch den unvollständigen Zustand, in dem Jacob Grimm das Wörterbuch bei seinem Tod zurücklassen mußte, durch die Erweiterungsbedürftigkeit des inzwischen abgeschlossenen Grimmschen Wörterbuchs angesichts der vielen neuen Vokabeln, die das 20. und 21. Jahrhundert hervorgebracht haben, durch die Fragmentarizität der Geschichte – und durch den Umstand, daß auch das erzählte Leben des Günter Grass noch weitergeht. Dieser schlägt bei seinen imaginären Treffen mit den Brüdern Grimm und anlässlich seiner durch das Buch vermittelten Kommunikation mit dem Leser neue Vokabeln vor, die in das Grimmsche Wörterbuch zu integrieren wären – natürlich weiterhin in alphabetischer Folge. Die in den Kapiteln verwendeten alten und neuen Vokabeln werden als Orientierungshilfen bei der Darstellung und Deutung historischer und autobiographischer Erfahrungen genutzt. Anhand des Leitfadens des Alphabets soll also Geschichte dargestellt und sollen Muster geschichtlicher Abläufe sichtbar gemacht werden; für den Verfasser von *Grimms Wörter* sind alphabetische Struktur und chronologischer Erzählerbericht offenbar keineswegs unvereinbar. Das Wörterbuch und die Geschichte stehen vielmehr in einem wechselseitigen Bedingungs-zusammenhang: Die Geschichte macht Wörter, die Wörter machen Geschichte. Und der Erzähler nimmt Vokabeln als semantische Kerne wahr, aus denen sich große und kleine Geschichten rekonstruieren und entwickeln lassen. Allerdings stellen sich beim Schreiben am Leitfaden des Alphabets stets multiple und miteinander vernetzte Geschichten ein; komplexe ›Chronologien‹ entfalten sich, die sich dann im Medium der Grassschen Darstellung überlagern.

Grimms Wörter demonstriert als ein Sonderfall alphabetisch grundierten Schreibens, unter welchen Bedingungen das Schreiben am Leitfaden des Alphabets mit dem Erzählen von Geschichte und der Darstellung von ›Geschichte‹ vereinbar ist: nämlich genau dann, wenn man die Wörter selbst als Speicher historischer Erfahrung betrachtet und behandelt. Vokabeln können von Erfahrung gesättigt sein, so die – durch die Konzeption des Grimmschen *Deutschen Wörterbuchs* selbst ja durchaus gestützte – Leitidee des Grass'schen Romans. Vokabeln werden zu Schlüssel-Wörtern, sie machen historische Erfahrung (individuell-persönliche und kollektive) abrufbar – und erzählbar. Auch wenn die alphabetische Struktur als solche ein Gegenmodell zur chronologischen Struktur darstellt, die scheinbar zur Auseinandersetzung mit Historischem besonders disponiert ist, impliziert die Privilegierung des Alphabetischen also nicht zwangsläufig eine Enthistorisierung des Schreibens oder gar eine Reduktion des Interesses am Geschichtlichen. Die spezifische Beziehung der Einzelvokabeln zu Aspekten und Dimensionen historischer Erfahrung bestätigen auf ihre Weise gerade solche Alphabet-Texte, die die Geschichtlichkeit der Wörter in den Mittelpunkt rücken: die Bindung bestimmter Vokabeln an bestimmte Zeiten und historische Lebensformen, ihre lange oder kurze, von historischen Parametern abhängige Lebensdauer, ihr Schicksal, irgendwann einmal altmodisch und anachronistisch zu werden, ihr drohendes Verschwinden.

Bibliographie

- Ahrens, Henning: Provinzlexikon, illustr. v. Jana Cerno. München 2009.
- Bartens, Werner, Martin Halter u. Rudolf Walther (Hg.): Letztes Lexikon. Mit einem Essay zur Epoche der Enzyklopädien. Frankfurt a. M. 2002.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, dt.: Die Lust am Text. Frankfurt a. M. 1974.
- Barthes, Roland: *ROLAND BARTHES par roland barthes*. Paris 1975; dt.: Über mich selbst. München 1978.
- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977; dt.: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a. M. 1984.
- Bertoncini, Valeska u. Martin Weinmann (Hg.): Gilles Deleuze von A bis Z: Abécédaire. Das Interview. 3 DVDs 453 Minuten. Filmdokument [1988]. Mit dt. Untertiteln und Voice-Over-Fassung.
- Boman, Patrick: *Dictionnaire de la pluie*. Paris 2007.
- Brams, Koen: *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*. Übers. v. Christiane Kuby u. Herbert Post. Frankfurt a. M. 2003 (niederländ. Original 2000).
- Bühler, Benjamin u. Stefan Rieger: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006.
- Bühler, Benjamin u. Stefan Rieger: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2009.
- Dischner, Gisela: *Wörterbuch des Müssiggängers*. Bielefeld, Basel 2009.
- Dornseiff, Franz: *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2. Aufl. Berlin 1925.
- Eckel, Winfried: *Rhetorik der Streuung. Textbegriff und alphabetische Form bei Roland Barthes*. In: Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2011 (in Vorbereitung).
- Eder, Thomas; Samo Kobenter u. Peter Plener (Hg.): *Seitenweise. Was das Buch ist*. Wien 2010.
- Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart 1979.
- Ernst, Ulrich: *Das Alphabet als Generator poetischer und pikturaler Gattungen*. In: Schmitz-

- Emans/Fischer/Schulz 2011 (in Vorbereitung).
- Flaubert, Gustave: Dictionnaire des idées reçues/Sottisier (ab 1872; erste partielle Publ. 1884)
- Flaubert, Gustave: Universalenzyklopädie der menschlichen Dummheit. Ein Sottisier. Hg., übers. u. kommentiert v. Hans-Horst Henschen, Berlin 2004. Dazu ergänzend: Transkribierte Handschriften und Kommentare. Hg., übers. u. annot. v. Hans-Horst Henschen. Berlin 2004.
- Fuentes, Carlos: En esto creo. Barcelona 2001, dt.: Alphabet meines Lebens. Übers. v. Sabine Giersberg. Frankfurt a.M. 2006.
- Grass, Günther: Grimms Wörter. Göttingen 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Frankfurt a.M. 2004.
- Guo, Xiaolu: A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers. London 2007.
- Guo, Xiaolu: Kleines Wörterbuch für Liebende. München 2010.
- Gustafsson, Lars u. Agneta Blomquist: Alles, was man braucht. Ein Handbuch für das Leben. Übers. v. Verena Reichel. München 2010.
- Gustafsson, Lars u. Agneta Blomquist: Herr Gustafssons familjebok. Stockholm 2006.
- Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt a.M. 1986.
- Hölder, Achim: Bemerkungen über fiktive Dichterlexika. In: Monika Schmitz-Emans, Kai L. Fischer u. Christoph B. Schulz (Hg.): Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext. Hildesheim u. a. 2011, 215-232.
- Hörisch, Jochen: Theorie-Apotheke. Frankfurt a.M. 2004.
- Holbein, Ulrich: Narratorium. Abenteurer. Blödelbarden. Clowns. Diven. Einsiedler. Fischprediger. Gottessöhne. Huren. Ikonen. Joker. Kratzbürsten. Lustmolche. Menschenfischer. Nobody. Oberbonzen. Psychonauten. Querulanten. Rattenfänger. Scharlatane. Theosophinnen. Urmütter. Verlierer. Wortführer. Yogis. Zuchthäusler. 255 Lebensbilder. Zürich 2008.
- Kalivoda, Gregor: Lexikographie. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5. Tübingen 2001, Sp. 193-249.
- Kilcher, Andreas: mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600-2000. München 2003.
- Kiesow, Rainer Maria: Das Alphabet des Rechts. Frankfurt a.M. 2004.
- Kiesow, Rainer Maria u. Henning Schmidgen (Hg. u. Übers.): Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. Berlin 2005.
- Kuhn, Oliver; Alexandra Reinwarth u. Axel Fröhlich: Arschgeweih. Das wahre Lexikon der Gegenwart. Berlin 2007.
- Kuhn, Oliver, Alexandra Reinwarth u. Axel Fröhlich: Die große Brocklaus. Das komplett erfundene Lexikon. München 2010.
- Levithan, David: (Das) Wörterbuch der Liebenden. {Roman}. Übers. v. Andreas Steinhöfel. Berlin 2010.
- Liftboy, der. Ein Alphabet des Verschwindens. Sonderheft DU. Zeitschrift für Kultur 782. Zürich Dez. 07/Jan. 08.
- Manguel, Alberto u. Gianni Guadalupi: The Dictionary of Imaginary Places. Toronto 1980.
- Manguel, Alberto u. Gianni Guadalupi: Von Atlantis bis Utopia. München 1981.
- Marti, Kurt: Abratzki oder Die kleine Brockhütte. Nachträge zur weiteren Förderung unseres Wissens. Lexikon in einem Band. Neuwied, Berlin 1971.
- Mersmann, Paul u. Ulrich Schödlbauer: Das Alphazet. URL: <http://www.iablis.de/grabbeau/alphazet/index.html> (15. 12. 2010).
- Michel-Thiriet, Philippe: Das Marcel Proust Lexikon. Übers. v. Rolf Wintermeyer. Frankfurt a.M. 1992. (Frz. Orig. Paris 1987).
- Milosz, Czesław: Dt. Auswahlausgaben von: Abecadlo Milosza, 1997 u.: Inne Abecadlo, 1998:

- (1) Mein ABC, Auszug der Buchpublikation. In: Sinn und Form, 54. Jg. 2002, H. 1, 5–25.
- (2) Mein ABC. Von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie. Übers. v. Doreen Däumle. München, Wien 2002.
- Oeser, Hans-Christian: Oscar Wilde ABC. Leipzig 2004.
- Parise, Goffredo: Alphabet der Gefühle. Übers. v. Christiane von Bechtolsheim u. Dirk J. Blask. Berlin 1997.
- Parise, Goffredo: Sillabario N. 1 (1972), Sillabario N. 2 (1982), zusammen erstmals erschienen in Mailand 1982.
- Passig, Kathrin u. Aleks Scholz: Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt. Reinbek 2007.
- Passig, Kathrin u. Aleks Scholz: Verirren. Eine Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene. Berlin 2010.
- Pavic, Milorad: Das chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100.000 Wörtern. Männliches Exemplar/Weibliches Exemplar. Übers. von Bärbel Schulte. München 1988.
- Pavic, Milorad: Hasarski rečnik. Belgrad 1984.
- Rohrwasser, Michael: Kleines Lexikon der anderen Verwendungsweisen des Buches. In: Thomas Eder, Samo Kobenter u. Peter Plener (Hg.): Seitenweise. Was das Buch ist, Wien 2010, 53–78.
- Roth, Gerhard: Das Alphabet der Zeit. Frankfurt a. M. 2007.
- Rühm, Gerhard: textall. ein utopischer roman. Reinbek 1993.
- Savinio, Alberto: Nuova Enciclopedia. Mailand 1977.
- Savinio, Alberto: Dt. Ausgaben: (a) Neue Enzyklopädie. Übers. v. Christine Wolter. Frankfurt a. M. 1983. – (b) Mein privates Lexikon. Zusammengestellt u. mit einem Nachw. versehen v. Richard Schroetter, übers. v. Christine Wolter u. Karin Fleischanderl. Frankfurt a. M. 2005.
- Schmitz-Emans, Monika, Kai L. Fischer u. Christoph B. Schulz (Hg.): Literarische Lexikographie. Hildesheim 2011 (in Vorbereitung).
- Schödlbauer, Ulrich: Paul Mersmann – Kaleidoskopie des Bösen. Die Ordnungssysteme des Paulus Homomaris. In: Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2011 (in Vorbereitung).
- Schrott, Raoul: Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe. Frankfurt a. M. 2010.
- Sommer, Andreas Urs: Die Kunst, selbst zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire. Frankfurt a. M. 2002.
- Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a. M. 2006.
- Stirnemann, Vancı u. Fritz Franz Vogel: Flickgut. Panne, Blätz, Prothese. Kulturgeschichtliches zur Instandsetzung. Marburg 2004.
- Vollmann, Rolf: Shakespeares Arche. Ein Alphabet von Mord und Schönheit. Nördlingen 1988.
- Wieprecht, Volker u. Robert Skuppin: Das Lexikon der verschwundenen Dinge. Reinbek 2010.
- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt. Gießen, 1983.
- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt. Frankfurt a. M. 1999 (erweiterte und umstrukturierte Version des »Ratschlägers« von 1983).
- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose. 1988, Neuaufl. Frankfurt a. M. 1997.
- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle. Gießen 1990.
- Wolf, Ror: Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens. Gießen 1994.

- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser & ihre überschaubaren Folgen. Frankfurt 2002.
- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille. Frankfurt a. M. 2005.
- Wolf, Ror: Raoul Tranchirers Taschenkosmos. Berlin 2005 (Zusammenstellung ausgewählter Artikel aus den früheren Büchern).
- Zschirnt, Christiane: Shakespeare ABC. Leipzig 2000.

VOLKER MICHEL

Das Sondersammelgebiet
»Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft«
an der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Studierende und Lehrende des Faches Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, die in den Beständen ihrer Bibliothek nicht fündig geworden sind, werden sich vielleicht fragen, warum viele ihrer Fernleihen von der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main stammen. Dass sich ausgerechnet dort das Sondersammelgebiet für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft befindet, mag überraschen, denn schließlich wurde an der Goethe-Universität ein eigenes Institut für Komparatistik erst im Sommersemester 2001 gegründet. Aufmerksame Entleiher und Entleiherinnen älterer Titel aus den Frankfurter Beständen könnten darin ein Exlibris finden: »Frhl. Carl von Rothschildsche Bibliothek Stadt Frankfurt a. Main«. Wer sich auf Spurensuche begibt, stößt auf die bekannte jüdische Bankiersfamilie mit Stammsitz Frankfurt. Die immense Büchersammlung des kunstsinnigen Freiherrn Mayer Carl von Rothschild (1820–1886), erweitert auf Veranlassung seiner Tochter Hannah-Louise, bildete den Grundstock einer öffentlichen Bibliothek, die 1928 von der Stadtbibliothek Frankfurt übernommen wurde. Ihre Schwerpunkte liegen bei Titeln der europäischen Literaturen (insbesondere der französischen, englischen und deutschen des 19. Jahrhunderts) bis hin zu Unterhaltungs- und Trivilliteratur, Reisebeschreibungen, aber auch Sprachlehrbüchern und Titeln der Vergleichenden Sprachwissenschaft, kunstwissenschaftlichen und historischen Werken sowie (Fach-)Periodika. Sekundär- und Primärliteratur halten sich in etwa die Waage (die sich aber eher zugunsten der letzteren neigt). Die bedeutenden Bestände der Rothschildschen Bibliothek, die durch rechtzeitige Auslagerung ohne größere Verluste den Zweiten Weltkrieg überstanden haben, waren u. a. ausschlaggebend dafür, dass 1949 der damaligen Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Sondersammelgebiete »Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaft« (SSG 7.11), »Germanistik« (SSG 7.20) sowie »Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft« (SSG 7.12) zugewiesen wurden. Mit 130.000 Bänden stellte die Rothschildsche Bibliothek immerhin fast 15 % des 1945 an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt noch vorhandenen Gesamtbestandes von 900.000 Bänden.

1. Sondersammelgebietsbibliothek

Das Wort Sondersammelgebietsbibliothek ist zum einen sehr lang, zum anderen erklärungsbedürftig. Es handelt sich hierbei um eine spezifisch deutsche Einrichtung, herrührend von der Tatsache, dass es in Deutschland keine zentrale Nationalbibliothek wie in anderen europäischen Ländern gibt, sondern dass das Sammeln wissenschaftlicher Literatur föderal und kooperativ organisiert ist. Historisch begründet liegt das SSG-System in dem katastrophalen Zustand der deutschen Bibliotheken nach dem Zweiten Weltkrieg begründet: »In dieser Notsituation wur-

de [...] der Sondersammelgebietsplan der Deutschen Forschungsgemeinschaft [...] ins Leben gerufen, der durch eine organisierte Kooperation der Hochschulen und großen Staatsbibliotheken und die Verteilung fachlicher Sammelschwerpunkte dazu beitragen sollte, die von der Forschung benötigte Literatur möglichst rasch wieder verfügbar zu machen.«¹

Einige der zentralen Grundsätze des DFG-Sondersammelgebietsplans seien hier genannt: So sehr es auch Utopie bleiben wird, gerade im Blick auf eine per se fachübergreifende Disziplin, so besteht doch der Anspruch, die wissenschaftliche Literatur eines Faches (auch und gerade die im Ausland erscheinende) möglichst umfassend und vollständig zu sammeln, wobei die aktuelle Nachfrage ebenso zu vernachlässigen ist wie das Medium: Publikationen in digitaler Form sind solchen in konventioneller Gestalt gleichgestellt. Jede wissenschaftliche Publikation ist damit im Idealfall zumindest einmal in Deutschland vorhanden. Die Literatur muss überregional verfügbar sein, d. h. die SSG-Bibliothek muss diese über Fernleihe, Dokumentlieferung oder elektronischen Zugriff zur Verfügung stellen und sich auch zu einer langfristigen Sicherung verpflichten. Natürlich soll die Literatur auch gefunden werden, was eine weitere Verpflichtung gegenüber der DFG gewährleisten soll: die der fachgerechten Erschließung und Einspeisung in Nachweissysteme wie etwa Online-Kataloge, Datenbanken oder Bibliographien. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf dem Erwerb von nicht-konventioneller, sogenannter ›Grauer Literatur‹ liegen, die oft an entlegener Stelle publiziert wurde und gar nicht im Buchhandel erhältlich ist (wie etwa die Mitgliedsgaben literarischer Gesellschaften). Alle DFG-Fördermittel, die für Erwerbungen der SSG-Bibliotheken bereitstehen, sind ausschließlich für den Ankauf der im Ausland erscheinenden Literatur bestimmt, und auch hier ist die jeweilige SSG-Bibliothek (die aus Eigenmitteln die in Deutschland erscheinende Literatur erwirbt) mit 25 % der Kosten beteiligt.

2. Sammelprofil des SSG 7.12

Um mit dem hohen Anspruch, so umfassend und vollständig wie möglich Literatur zur Komparatistik zu sammeln, überhaupt ein belastbares Bibliotheksbudget aufzustellen, sind selbstredend Einschränkungen notwendig, basierend auf einem über die Jahre gewachsenen Erwerbungsprofil, das sich offen gegenüber der Ästhetik, Medien- und Kunstwissenschaft zeigt, sicher auch Titel aus dem Bereich der Übersetzungswissenschaft berücksichtigt, aber als Zentrum eindeutig das literarisch-philologische Feld ansieht. Gekauft wird die nicht auf einzelne Nationalphilologien bezogene Forschungsliteratur, vornehmlich ab nachantiker Zeit (aber inklusive der Rezeption antiker Literatur). Sämtliche Arbeitsgebiete der Bereiche ›Allgemeine Literaturwissenschaft‹ und ›Vergleichende Literaturwissenschaft‹ sind relevant: u. a. Poetik, Rhetorik, Texttheorie, Vergleichende Textanalyse, Wechselwirkungen von Literatur mit anderen Künsten, Geschichte der Philologie usw. Das über Jahrzehnte hinweg geltende Erwerbungskriterium lautete: »Vergleichende Arbeiten werden nur dann berücksichtigt, wenn mehr als

1 Überregionale Literaturversorgung von Wissenschaft und Forschung in der Bundesrepublik Deutschland. Denkschrift des Bibliotheksausschusses der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Boppard 1975, 13.

zwei Literaturen miteinander verglichen werden.«² Dies ist sicher nützlich als wirksamer Filter, in seinem Rigorismus aber zu scharf und kann im Einzelfall gelegentlich unberücksichtigt bleiben.

Was den geographischen Bezugsrahmen betrifft, so sind die SSG-Zugänge seit jeher (west-) europäisch ausgerichtet, was auch in den von deutschen AVL-Studierenden üblicherweise nachzuweisenden modernen Fremdsprachen Englisch und Französisch begründet liegt. Unterstützung für diese Ausrichtung lässt sich beispielsweise in der Argumentationsweise Dieter Lampings finden, der in seinem Vademekum für Studierende schreibt:

Für eine westliche Orientierung innerhalb der Komparatistik in Deutschland zu plädieren ist [...] eine akademische Entscheidung. Für sie gibt es gute historische Gründe, die sowohl in der Geschichte des Fachs wie in der Geschichte ihres Gegenstandes, also der Besonderheit der europäischen Literatur liegen. Anderen Konzepte von Vergleichender Literaturwissenschaft, zumal mit ›östlicher‹ oder ›postkolonialer‹ Orientierung, ist damit nicht die Legitimation abgesprochen. Eine Wissenschaft wie die Komparatistik muss allerdings ihre Interessensgebiete abstecken, wenn sie sich nicht im Uferlosen verlieren und begrenzte Kompetenz durch grenzenlosen Dilettantismus ersetzen will. (Lamping/Zipfel 2005, 18)³

Bei den Erwerbungen liegt sicherlich ein besonderer Schwerpunkt auf den literaturtheoretischen Werken sowie auf interdisziplinär ausgerichteten Sammelbänden und Konferenzschriften, die dem zunehmenden Tagungsbetrieb geschuldet sind. Nicht vollständig, sondern in reflektierter Auswahl sollen aber auch kritische Gesamt- und Einzelausgaben bedeutender Primärautoren aus dem westeuropäischen und slawischen Kulturraum gekauft werden, ebenso wie generell neue und mustergültige deutsche Übersetzungen kanonisierter Werke. Den Bereich der zeitgenössischen Belletristik (und natürlich der Trivilliteratur) verantworten hingegen die jeweils dafür zuständigen Sondersammelgebiete für Germanistik, Anglistik, Romanistik u. a. (sowie die Deutsche Nationalbibliothek), ebenso Publikationen, die sich wissenschaftlich mit herausragenden Vertretern einer Nationalphilologie auseinandersetzen, selbst wenn diese mit ebenso namhaften Autoren eines anderen Landes in Beziehung gesetzt werden.

3. SSG 7.12 – Rechercheangebote und Serviceleistungen

Es ist der Erwähnung wert, dass der Inhaber des größten geisteswissenschaftlichen Verlags in Europa von einer spürbaren »Rückbesinnung auf das Papier« spricht.⁴ In der Tat ist das Problem der digitalen Langzeitarchivierung noch lange nicht gelöst. Die stetig wachsenden Zugangszahlen im SSG 7.12 können ebenfalls als Beleg dafür dienen, dass in den Geisteswissenschaften vorerst am gedruckten Buch (respektive der gedruckten

2 Vgl. DFG-Richtlinien zur überregionalen Literaturversorgung der Sondersammelgebiete und Virtuellen Fachbibliotheken (Stand: 20.02.2010), 67. URL: http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/richtlinien_lit_versorgung_ssg_0903.pdf. Alle der im Folgenden genannten URLs wurden am 8.12.2010 zuletzt aufgerufen.

3 Lampings europäisch orientierte Komparatistik berücksichtigt auch die amerikanische und die jüdische, weniger aber die afrikanische und asiatische Literatur.

4 So Klaus G. Saur in seiner Rede über »Die Zukunft des Buches« am 19.4.2010 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (München). Vgl. hierzu Stallknecht 2010.

Zeitschrift) als Leitmedium festgehalten wird: Im Jahre 2009 kamen über 1.200 Titel ins Haus (Tendenz steigend), über 200 nationale und internationale Fachzeitschriften werden im laufenden Abonnement gehalten. Im Folgenden sollen nun die kostenfreien Dienstleistungen und Rechercheangebote des SSG 7.12 kurz vorgestellt werden⁵:

4. Fach-OPAC

Die im OPAC des Bibliothekssystems der Universität Frankfurt enthaltenen Titel werden seit einigen Jahren schon mit einem spezifischen Fachcode versehen, um insbesondere für die Sondersammelgebiete einen eigenen, fachbezogenen Zugriff anbieten zu können. Mit der Eingabe des Suchbegriffs »fac:712« in den Katalog der Universität Frankfurt⁶ lässt sich eine Übersicht darüber gewinnen, welche Titel seit 1986, nunmehr 25 Jahren, speziell für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft erworben wurden. Momentan wird daran gearbeitet, alle Bestände ab 1971 ff. nachträglich mit einer Fachkennung zu versehen, so dass künftig ein noch umfangreicheres AVL-Segment aus dem Gesamtkatalog angeboten werden kann.

5. Neuerwerbungslisten

Als SSG-Bibliothek nimmt die UB einen besonderen Stellenwert in der wissenschaftlichen Informationsversorgung ein und hat dank DFG-Förderung auch einen gegenüber dem ›Normalbudget‹ einer Universitätsbibliothek höheren Erwerbungsset zur Verfügung. Daher können die monatlich erstellten Neuerwerbungslisten auch eine Orientierungsfunktion für AVL-Interessenten andernorts haben. Die Listen werden automatisch generiert und im HTML- und Text-Format angeboten, rückläufig für jeweils ein Jahr.⁷

6. OLC Komparatistik

Online Contents Komparatistik ist ein Fachausschnitt des Aufsatzkatalogs des Hessischen Bibliotheksverbands (HeBIS) und enthält die Inhaltsverzeichnisse von gegenwärtig rund 200 Zeitschriften zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, wobei viele dieser Periodika davon auch von der UB Frankfurt vorgehalten werden. Zurzeit sind die Titelangaben von ca. 160.000 Aufsätzen ab Erscheinungsjahr 1993 zu finden.⁸ Die Titel sind mit Links zur Elektronischen Zeitschriftenbibliothek (EZB) bzw. zum kostenpflichtigen Dokumentenlieferdienst Subito ausgestattet – ein ggf. möglicher Volltextzugriff wie auch die direkte Aufsatzbestellung ist dadurch mit zwei bis drei

5 Hingewiesen sei an dieser Stelle auf die Website des SSG 7.12 mit der URL: <http://www.ub.uni-frankfurt.de/ssg/litwiss.html>.

6 Katalog der Universität Frankfurt (enthalten sind darin alle Bestände des Bibliothekssystems der Universität). URL: <https://lbsopac.rz.uni-frankfurt.de/IMPLAND=Y/SRT=YOP/LNG=DU/DB=30/>.

7 Die Neuerwerbungslisten der letzten sechs Monate werden jeweils zum 20. des Folgemonats zur Verfügung gestellt, um nach technischer Medienbearbeitung und Sacherschließung auch tatsächlich vor Ort ausleihbar bzw. fernleihbar zu sein. Die AVL-spezifischen Listen erreicht man über den Link <http://www.ub.unifrankfurt.de/ne/fachlist.html?print=no&tf=99&monat=00000&fach=712>.

8 Online Contents Komparatistik. URL: <http://cbsopac.rz.uni-frankfurt.de/DB=3.7/>.

Klicks gewährleistet. Der Zugriff ist für den Benutzer kostenlos und weltweit ohne Registrierung möglich.

7. My Current Contents Komparatistik (myCCK)

Online Contents Komparatistik bildet die Grundlage für den individualisierbaren und stets aktuellen Current-Contents-Dienst »myCCK« (my Current Contents Komparatistik).⁹

myCCK: My Current Contents

Sie sind mit der E-Mail-Adresse v.michel@ub.uni-frankfurt.de angemeldet. [X]

<p>Logout</p> <p>Zeitschriftenauswahl ändern</p> <p>Passwort ändern</p> <p>E-Mail-Adresse ändern</p> <p>myCCK abbestellen</p>	<p>Zeitschriftenauswahl</p> <p>Bitte markieren Sie Ihre Favoriten! Wir schicken Ihnen dann regelmäßig die jeweils neuesten Inhaltsverzeichnisse per E-Mail zu.</p> <p>Achtung: Die Sitzung wird aus Sicherheitsgründen automatisch nach 30 Minuten beendet. Deshalb empfehlen wir Ihnen, Ihre Auswahl zwischendurch zu speichern.</p> <p style="text-align: center;"> <input type="button" value="Speichern"/> A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z </p> <p>A</p> <p><input type="checkbox"/> De achttiende eeuw, ISSN: 0929-9890</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Akzente, ISSN: 0002-3957</p> <p><input type="checkbox"/> American imago, ISSN: 0065-860x</p> <p><input type="checkbox"/> American journal of philology, ISSN: 0002-9475</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Arbitrium, ISSN: 0723-2977</p> <p><input type="checkbox"/> Arcadia, ISSN: 0003-7982</p> <p><input type="checkbox"/> Arethusa, ISSN: 0004-0975</p>
--	---

Abb. 1: myCCK-Screenshot

Für diesen Dienst ist eine kostenlose, einmalige Registrierung per E-Mail erforderlich. Danach wählt man »seine« Zeitschriften komfortabel aus einer Liste aus. Sobald die Inhaltsdaten zu einem neuen Heft vorliegen, erhält man bzw. erhalten alle für die Zeitschrift eingetragenen Nutzer automatisch eine E-Mail mit dem kompletten Inhaltsverzeichnis. Das Inhaltsverzeichnis wird in einem Format ausgeliefert, das direkt in viele Literaturverwaltungsprogramme importiert werden kann. Wissenschaftliche Arbeiten und Literatursammlungen werden so optimal unterstützt. Die Oberflächen zur Registrierung und Zeitschriftenauswahl sowie die Benachrichtigungen per E-Mail sind durchgängig zweisprachig gehalten, um damit auch internationalen Benutzern den Zugang zu erleichtern.

8. Internetquellen zur Komparatistik

Ende 2009 wurde eine umfangreiche, strukturierte Linksammlung zur Komparatistik frei geschaltet, die mittlerweile mehr als 500 fachrelevante Online-Angebote anführt.¹⁰ Mit Ausnahme der Websites von Hochschulseminaren wurden (fast) alle Angebote kurz annotiert. Die Sammlung gliedert sich in 14 Kapitel:

⁹ myCurrent Contents Komparatistik (myCCK). URL: <http://mycc.hebis.de/mycc/myCCK/mycc-start.html>.

¹⁰ Internetquellen zur Komparatistik: URL: <http://www.ub.uni-frankfurt.de/webmania/webliteraturwissenschaft.html>.

1. Nachschlagewerke (Autoren-, Werk- und Epochenlexika; Wörterbücher; Glossare, Bibliographien)
2. Elektronische Volltexte und Volltextsammlungen
3. Zeitschriften
4. Autoren-Websites
5. Themen-Websites
6. Portale
7. Online-Rezensionen
8. Kommunikationskanäle (Diskussions- und Mailinglisten, Ankündigungsplattformen u. ä.)
9. Institute und Seminare im deutschsprachigen Raum
10. Institute international
11. Exzellenzcluster, Forschungsinstitute und außeruniversitäre Forschungseinrichtungen
12. Graduiertenschulen
13. Fachorganisationen
14. Kommentierte Linksammlungen

Unter der Prämisse, dass man Nutzer und Nutzerinnen dort abholen muss, wo diese sich bevorzugt online aufhalten, wurde die Linksammlung Komparatistik zusätzlich im Social Bookmarking-Dienst »Mr. Wong« frei zugänglich gemacht, einer der meist-besuchten Websites in Deutschland. Die Linksammlung ist dort auch via RSS-Feed abonnierbar, d. h. Neuzugänge werden sofort automatisch auf dem PC angezeigt.¹¹

9. Fachlich segmentierter Dokumenten- und Publikationsserver

Seit 2008 ist der Sammelauftrag für SSG-Bibliotheken von der DFG auf Online-Ressourcen ausgeweitet worden. Demgemäß wurde auf einem eigenen Server der UB Frankfurt eine AVL-Sammlung eingerichtet; dort werden fachrelevante Dokumente, oft Zweitpublikationen von Zeitschriftenaufsätzen, in PDF-Form online gestellt. Der Vorteil liegt auf der Hand: Digitale Publikationen sind weltweit ohne Zugriffsbeschränkung für jedermann jederzeit schnell erreichbar. Die Dokumente werden durch standardisierte Metadaten bibliothekarisch erschlossen, werden langfristig verfügbar gehalten und sind über den Frankfurter Bibliothekskatalog und in anderen Nachweisinstrumenten – wie etwa der Bielefeld Academic Search Engine (BASE)¹² – auffindbar. Selbstverständlich ist dieser Service kostenlos und auch für Erstpublikationen geeignet. Die UB Frankfurt beansprucht dabei kein ausschließliches Nutzungsrecht; einer Veröffentlichung an anderer Stelle steht also nichts im Wege. Voraussetzung für eine Publikation ist, dass der Verfasser graduiert ist, d. h. einen Hochschulabschluss besitzt, sich im Besitz der Publikationsrechte befindet (was über eine unkomplizierte Einver-

11 Die Mr. Wong-Sammlung des SSG 7.12 hat die URL: <http://www.mister-wong.de/user/komparatistik/>; ausgespart blieben dort die Links zu Instituten und Organisationen (die man leicht über Suchmaschinen findet).

12 BASE ist eine der weltweit größten Suchmaschinen speziell für frei im Sinne des Open Access zugängliche wissenschaftliche Dokumente im Netz. URL: <http://base.ub.uni-bielefeld.de/de/index.php>.

ständniserklärung bestätigt wird) und der Bibliothek sein Dokument als PDF-Datei zukommen lässt. Es müssen im Übrigen gar keine Aufsätze sein, auch Forschungsberichte, Vorlesungen oder gar Monographien können eingestellt werden.

10. Zukunftsmusik: Ein Fachportal für die Komparatistik

Ein wenig lästig mag es schon erscheinen, dass man alle hier aufgezählten Datenbanken und Service-Angebote nach und nach ansteuern und sich Rechercheergebnisse jeweils mühsam in ein Literaturverwaltungsprogramm kopieren muss. Aber auch dafür ist eine Lösung in Sicht, denn es ist geplant, mit einer Virtuellen Fachbibliothek Komparatistik ein Portal zu etablieren, das alle in Deutschland relevanten Informationsquellen ›virtuell‹ unter einem Dach vereinigt, unabhängig von der jeweiligen Speicherform (gedruckt/digital) und vom Speicherort. Via Eingabe eines Suchbegriffs in eine Suchmaske ließen sich so Monographien, Aufsätze, Online-Ressourcen sowie aktuelle Informationen aus dem Fach recherchieren und im Idealfall direkt mit wenigen Mausklicks im Volltext aufrufen. Für viele Philologien sind diese ebenfalls seit Ende der 1990er Jahre von der DFG angeschobenen Virtuellen Fachbibliotheken schon etabliert.¹³ Dabei kooperiert die jeweilige SSG-Bibliothek mit weiteren Partnern aus der Informationsversorgung (Bibliotheken, Datenbankanbietern) und der Wissenschaft (Fachgesellschaften, Hochschulinstituten wie auch außerriversitären Forschungseinrichtungen) und sorgt federführend dafür, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile.

Bibliographie

Lamping, Dieter u. Frank Zipfel: Was sollen Komparatisten lesen? Berlin 2005.

Stallknecht, Michael: Der Druck wächst. In: Süddeutsche Zeitung, 22.4.2010.

Überregionale Literaturversorgung von Wissenschaft und Forschung in der Bundesrepublik Deutschland. Denkschrift des Bibliotheksausschusses der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Boppard 1975.

URL: <http://base.ub.uni-bielefeld.de/de/index.php>. (8. 12. 2010).

URL: <http://cbsopac.rz.uni-frankfurt.de/DB=3.7/>. (8. 12. 2010).

URL: <http://mycc.hebis.de/mycc/myCCK/mycc-start.html>. (8. 12. 2010).

URL: http://org.sub.uni-hamburg.de/webis/index.php/Virtuelle_Fachbibliothek. (8. 12. 2010).

URL: http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/richtlinien_lit_versorgung_ssg_0903.pdf. (8. 12. 2010).

URL: <http://www.mister-wong.de/user/komparatist/>. (8. 12. 2010).

URL: <http://www.ub.uni-frankfurt.de/ssg/litwiss.html>. (8. 12. 2010).

URL: <http://www.ub.uni-frankfurt.de/webmania/webliteraturwissenschaft.html>. (8. 12. 2010).

URL: <http://www.ub.unifr Frankfurt.de/ne/fachlist.html?print=no&tf=99&monat=00000&fach=712>. (8. 12. 2010).

URL: <https://lbsopac.rz.uni-frankfurt.de/IMPLAND=Y/SRT=YOP/LNG=DU/DB=30/>. (8. 12. 2010).

13 Siehe die Seite »Idee und Kernmodule Virtueller Fachbibliotheken« (http://org.sub.uni-hamburg.de/webis/index.php/Virtuelle_Fachbibliothek) im Webis-Informationssystem, das über die Sammelschwerpunkte und Sondersammelgebiete deutscher Bibliotheken orientiert.

BERICHTE VON TAGUNGEN

XIX. Weltkongress der Association Internationale de Littérature Comparée/International Comparative Literature Association

Seoul, 15. bis 21. August 2010

Der nach Tokio und Hong Kong dritte in Asien ausgerichtete Weltkongress war, sowohl was die Veranstaltung selbst als auch den Austragungsort angeht, von Superlativen geprägt. Mit über eintausend angemeldeten Teilnehmern aus 65 Ländern und 750 angemeldeten Vorträgen war der Kongress ebenso eindrucksvoll und vielfältig wie die Gastgeberstadt. In den Stadtgrenzen von Seoul leben über 10 Millionen Menschen, im Ballungsraum fast 25 Millionen (und damit etwa die Hälfte der Landesbevölkerung). Dennoch sind öffentliches Leben und Verkehr zwar geschäftig, aber größtenteils sehr gut organisiert. Die Zeitumstellung und das selbst für lokale Verhältnisse ungewöhnlich feucht-heiße Wetter erforderten eine gewisse Eingewöhnungszeit, in der jedoch nie ein Zweifel an der Gastfreundschaft und Freundlichkeit der Einheimischen aufkommen konnte.

Trotz der relativ kurzfristigen Verlegung des Kongresses vom ursprünglich ange-dachten Veranstaltungsort, dem Kongresszentrum in Südkoreas zweitgrößter Stadt Daegu, nach Seoul gelang es den vier in der Organisation zusammenarbeitenden Uni-versitäten, einen praktisch reibungslosen Ablauf zu gewährleisten. Als Veranstaltungsort war die Chung-Ang-Universität im Nordwesten der Stadt sehr gut gewählt, die zwar etwas außerhalb des eigentlichen Stadtkerns liegt, sich aber durch eine exzellente Infrastruktur auf dem Campus auszeichnet. Die vielen ausreichend großen und gut ausgestatteten Veranstaltungsräume lagen direkt an einem der Universitätszugänge und in unmittelbarer Nähe zum Theatersaal, in dem die Plenarvorträge und Vollversamm-lungen abgehalten wurden, und einer Mensa. Von der ersten Minute an erwiesen sich die koreanischen Gastgeber als über alle Maßen hilfsbereit und freundlich. Info-stand und Registrierung waren gut besetzt und in ausreichend großen Räumlichkeiten untergebracht, und die Kongressmaterialien waren ebenso umfangreich wie liebevoll aufbereitet. Eine besondere Erwähnung wert sind die zahlreichen studentischen Helfer-teams, die in ihren blauen T-Shirts nicht nur allgegenwärtig waren, sondern sich stets als aufmerksam und hilfreich erwiesen. Die wenigen auftretenden Probleme in Details erscheinen für eine Veranstaltung dieser Größe unvermeidbar und beschränkten sich auf gelegentliche verkehrsbedingte Verspätungen von Zubringerbussen und Schwierigkeiten in der Untertitelung von Plenarvorträgen.

Die enorme Anzahl von Teilnehmern verteilte sich auf sechs zentrale Panels, sieben Round Tables, zwölf Seminare, drei Symposien, dreißig Workshops sowie ein Spe-cial Forum »Locating Korean Literature and Culture in the World«. Mit Ausnahme weniger Zentralveranstaltungen - der Eröffnungs- und Abschlussitzungen, Vollver-sammlungen und der vier Plenarvorträge - waren sämtliche Veranstaltungen in parallel verlaufende Tracks eingeteilt, so dass teilweise mehr als 15 Vorträge zur gleichen Zeit gehalten wurden.

Den Auftakt bildete eine Eröffnungsveranstaltung im vollbesetzten Theater der Universität mit der Begrüßungsansprache durch den Leiter des Organisationskomitees, Prof. Chung-ho Chung, der zunächst die Teilnehmer im Namen des Gastgeberverbandes, der koreanischen Komparatistenvereinigung KCLA, und der ausrichtenden Universitäten willkommen hieß, um dann die vielen Dimensionen des Kongressmottos »Expanding the Frontiers of Comparative Literature« kurz zu erörtern. Repräsentiert wurden sie durch die sechs zentralen Kongresssektionen, deren Themen globalisierte Theorieperspektiven, neue Medien, interdisziplinäre Forschungsperspektiven, Konzepte des Anderen, Übersetzungsproblematik sowie die Rolle Asiens in einer post-eurozentrischen Sicht von Weltliteratur waren. Im sich anschließenden Plenarvortrag griff der Schriftsteller und frühere Kultusminister Prof. O-young Lee die Frage nach der sich verändernden Rolle von Literatur und Wissen in der Gegenwart auf. Anhand eines interkulturellen Vergleichs der Etymologie und Geistesgeschichte von Wissenskonzepten plädierte Prof. Lee für eine Forschung, die weniger nach Wissen als Weisheit streben sollte. Darüber hinaus machte bereits der Titel des Vortrags – *Wisdom Literature in the Age of G20* – die während des gesamten Kongresses immer wieder anklingende Verknüpfung von ökonomisch-politischen und literaturwissenschaftlichen Diskursen deutlich. Die Bevölkerung der Republik Korea ist zu Recht stolz auf ihre Errungenschaften, und derzeit schlägt sich der Geist eines anhaltenden Wirtschaftswunders in einer häufigen Thematisierung der Aufnahme in Gruppe der G20-Staaten nieder. Im Laufe der Veranstaltung betonten die Gastgeber immer wieder die historische Signifikanz des Kongresszeitraums, der mit dem koreanischen Nationalfeiertag, dem 100. Jahrestag der Annexion Koreas durch Japan, begann und zugleich als Startschuss für die Vorbereitung des G20-Gipfels in Korea im November 2010 gedeutet wurde.

Es folgte die einleitende Vollversammlung mit Begrüßungsworten und Berichten des Präsidenten, Prof. emer. Manfred Schmeling, und des Vorstands, besonders der Kassenprüfer. Nach Entlastung des Vorstands war der umfangreichste Programmpunkt die Verleihung des Anna Balakian Memorial Prize, des zum zweiten Mal von der AILC/ICLA vergebenen Preises für eine herausragende erste Buchpublikation eines Wissenschaftlers unter vierzig. In diesem Jahr wurde der Preis an zwei als gleichwertig erachtete Forscher vergeben, Karen Thornber (Harvard) für *Empire of Texts in Motion: Chinese, Korean, and Taiwanese Transculturations of Japanese Literature* (Harvard, 2009) und Hans-Joachim Backe (Ruhr-Universität Bochum) für *Strukturen und Funktionen des Erzählens im Computerspiel. Eine Typologische Einführung* (Würzburg, 2008). Der Juryvorsitzende, der ehemalige AILC/ICLA-Präsident Koji Kawamoto, gab ausführliche Laudationen für beide prämierten Bücher und verlieh die Urkunden und das Preisgeld.

Öffentlichkeitswirksamster Gast des Kongresses war Herta Müller, die ihren Text *Der Frisör, das Haar und der König* als ersten Plenarvortrag präsentierte, eine Adaption von Passagen aus ihrem autobiographischen Roman *Der König verneigt sich und tötet* (2003). Der Text beschäftigt sich mit Frau Müllers zentralem Thema, der Verfolgung von Dissidenten in Rumänien und der Notwendigkeit zur Sprachschöpfung durch die repressive Überwachungsgesellschaft mit ihrer Absurdität und Willkür. Nach ihrem Vortrag stand Frau Müller dem Auditorium für eine spontane Fragerunde zur Verfügung, in der Sektionsmoderator Steven P. Sondrup als Übersetzer einsprang. In Reaktion auf sehr allgemeine, raumgreifende Fragen nach der Kunstphilosophie der Autorin entwickelte sich diese allerdings schnell in einen improvisierten autorenpoetischen Vortrag.

Der Plenarvortrag am Dienstag, *Literary Criticism as Archaeology of Identity Politics: A Critique of Poststructuralist Heterophilia and a Reading of ›Beloved‹*, stammte von Prof. Abdul R. Janmohamed von der University of California-Berkeley. Prof. Janmohamed vertrat darin die These, dass die poststrukturalistische Betonung von Differenz zu einer Vernachlässigung der Beschäftigung mit Identität geführt hat. Statt einer unumwundenen Absage an Konzepte von sozialer Identität, die er als zentralen Bestandteil von ›standpoint epistemologies‹ wie feministischer oder postkolonialer Literaturkritik versteht, forderte er die Entwicklung komplexer, inhomogener Identitätskonzepte ein. Am Beispiel von Toni Morrisons *Beloved* argumentierte er, dass jedes Individuum seine Identität in einem dialektischen Prozess ständig neu verhandelt, und dass literarische Figuren dieses Verhalten abbilden. Als Analysewerkzeug schlägt er hierzu eine Adaption der Freudschen Traumanalyse vor, die das in der Literatur abgebildete Unterbewusstsein als nicht von Wunscherfüllung, sondern von Identitätssuche beherrscht ansieht.

Nach der Pause des Ausflugstags am Mittwoch brachte der Donnerstag einen noch dezidierter politisch ausgerichteten Plenarvortrag. Prof. Jasbir Jain vom Institute for Research in Interdisciplinary Studies in Jaipur trug unter dem Titel *Contrapuntal Narratives: Shifting Paradigms in Comparative Literature* eine ganze Reihe von Gründen zusammen, warum die Vergleichende Literaturwissenschaft ebenso notwendig wie reformbedürftig sei. Ausgehend von der Adaption des musikalischen Kontrapunkts als dreifache Metapher einer subversiven Lesestrategie, künstlerischer Widersprüchlichkeit und unvermeidbarer Historizität von Literatur entwickelte sie eine Reflexion über Authentizität und Autorität. Prof. Jain zufolge ist die Internationalität des literarischen Vergleichs auch heute noch hierarchisch organisiert, da die westlich-abendländische Literatur auch in der südlichen Hemisphäre als Standard vorausgesetzt würde, während etwa die Literatur des indischen Subkontinents in Europa nur von peripherem Interesse sei. Ihr Vorschlag für das Aufbrechen der nach wie vor hegemonialen Strukturen innerhalb des Faches ist eine stärkere Einbeziehung von übersetzten Texten in die Forschung, um so die Ungleichheit von ›großen‹ und ›kleinen‹ Sprachen zu egalisieren. Den letzten Plenarvortrag bestritt am Freitag Yi Munyol, einer der wichtigsten koreanischen Gegenwartsautoren. Yi ist Träger zahlreicher nationaler und internationaler Preise und Visiting Professor am Institute of Korean Studies an der Harvard University. Sein Vortrag stand unter dem Titel *Shadows of Babel: The Distance between Source Language and Target Language*. Yi erörterte darin bildreich und mit vielen Verweisen auf das eigene künstlerische Schaffen die Problematik literarischer Übersetzung. Ganz unvermeidlich erzeugte dies eine produktive Spannung zum Vortrag des vorangegangenen Tages, da Yi aus der Perspektive des Künstlers argumentierend eine kritischere Haltung gegenüber der Frage einnahm als seine Vorrednerin.

Mit dem Farewell Dinner wurde am Freitagabend dann auch der Höhepunkt des zentral organisierten Rahmenprogrammes erreicht. Vom Begrüßungsempfang bis zum Abschiedsumtrunk waren viele Gelegenheiten für Geselligkeit gegeben, die häufig nahezu nahtlos in Kulturveranstaltungen wie den Korean Writer's Evening oder eine Koreanische Teezeremonie übergingen. Auch beschränkte sich das Ausflugsprogramm nicht allein auf den Mittwoch, an dem die Gelegenheit zum Besuch der Paläste und Museen Seouls geboten wurde, sondern begann bereits am Sonntag mit dem Besuch einer koreanischen Oper im traditionellen Changegeuk-Stil und erstreckte sich bis zum Samstagabend und damit über das offizielle Ende des Kongresses hinaus.

Der abschließende Kongress-Samstag stand im Zeichen der zweiten Vollversammlung, der die Veranstaltung zu einem gebührenden Abschluss brachte. Nach der Präsentation der Wahlergebnisse für Executive Committee und Funktionäre und einer Vorstellung der neuen Mitglieder hielt der scheidende Präsident Prof. emer. Manfred Schmeling, Universität des Saarlandes, seine programmatische Abschlussrede zu *Comparaison littéraire – comparaison interculturelle: La littérature comparée entre tradition et renouvellement*. Ausgehend von Goethes Reflexionen über das Ginkgoblatt hob er die Bedeutung des Vergleichs als Methode und Weltsicht hervor, wie sie durch alle Veränderung den Kern der Komparatistik bildet. Die anschließende Rede des bisherigen Generalsekretärs und neuen Präsidenten Prof. Steven P. Sondrup, Brigham Young University, ergänzte diese Sichtweise um die spezifisch philologische Dimension. Unter dem Titel *The Word: An Appreciation* entwarf Prof. Sondrup eine kulturübergreifende Perspektive der Liebe zum Wort, die jeder Sprach- und Literaturwissenschaft zugrunde liegt. Den stimmigen Abschluss des Kongresses bot schließlich die Vorstellung des nächsten Kongressortes Paris durch Claire Pascial, die eloquent und präzise den Stand der Planung und die angedachten organisatorischen Besonderheiten zusammenfasste und so den Bogen zum zwanzigsten Weltkongress 2013 spannte.

Hans-Joachim Backe

Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770-1850)

Internationales Symposium, Wien, 15. bis 17. Januar 2011

Unter dem Titel *Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770-1850)* veranstalteten die Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien und die Gesellschaft für Buchforschung in Österreich von 15. bis 17. Januar 2011 ein internationales Symposium in Wien. In zahlreichen Vorträgen und Diskussionen wurde die Intensivierung der internationalen literarischen Kontakte und Transfers im titelgebenden Zeitraum erörtert, wobei unter anderem die Modalitäten der Produktion und Distribution von Literatur, urheberrechtliche Fragen, Vermittlerpersönlichkeiten und die Zensur im Zentrum standen.

Bei der Einleitung des Symposiums durch die Veranstalter Norbert Bachleitner und Murray G. Hall (beide Wien), wies letzterer darauf hin, dass die Buchforschung in Wien bedauerlicherweise nicht als eigenes Fach institutionalisiert sei, sondern in verschiedenen Fächern und Fachbereichen behandelt werde. Im Zentrum des darauffolgenden Festvortrags von Robert Darnton (Cambridge, MA), der sich mit der digitalen Zukunft des Buches befasste, stellte dieser sein aktuelles Buchprojekt über die *Société typographique de Neuchâtel* vor, bei dem zusätzliche Informationen für die Leser auf unterschiedlichen Ebenen im Internet zugänglich gemacht werden sollen – eine Möglichkeit, Buchforschung zum 18. Jahrhundert mit neuen Medien zu verbinden.

Die Reihe der Fachvorträge leitete Joseph Jurt (Freiburg i. Brsg.) ein, indem er auf die Bedeutung von Goethes auf einem zeitgenössischen Übersetzungsenthusiasmus aufbauendes Weltliteratur-Konzept für die Entwicklung eines literarischen Feldes einging. John A. MacCarthy (Nashville) hob die Rolle Christoph Martin Wielands für die Vermittlung Shakespeares in Deutschland hervor, wobei er insbesondere die Wieland-Übersetzung, die sich durch den Aspekt der Sprechbarkeit auszeichne, zu rehabilitieren versuchte. Den zweiten Block eröffnete Barbara Schaff (Göttingen), die anhand von John Thompsons *Miscellanies* die Anthologisierung und den Wandel der Repräsentation der englischen Literaturproduktion in einem der ersten Handbücher für englische Literatur für deutsche Studenten darlegte. Im Anschluss zeigte Achim Hölter (Wien) die Schwerpunkte vier 1780 gegründeter Literaturmagazine auf, die den deutschsprachigen Lesern fremdsprachige Literatur näherbringen sollten. In der Diskussion zu den beiden Beiträgen wurde unter anderem die Fragmentarisierung des Lesens durch beide Publikationsformate angesprochen.

Jeffrey Freedman (New York) sprach über die französische Übersetzung von Nicolas *Sebaldus Nothanker*, die von bewusst die Leser irreführenden Marketingstrategien begleitet wurde. Nikola von Merveldt (Montréal) versuchte einen theoretisierenden Zugang zum Thema literarischer Transfer und hob anhand von Genettes Paratext-Begriff die Rolle der materiellen Elemente wie Papier, Druck und Typographie für eine erfolgreiche Verbreitung hervor. Die Reihe der Nachmittagsvorträge schloss dann wiederum mit zwei sozialhistorischen Ausführungen. Jennifer Willenberg (Mainz) erörterte die Veränderung des Lesepublikums und der Lesestoffe im 18. Jahrhundert

sowie die Bedeutung englischer literarischer Stoffe für die Ausbildung eines weiblichen Lesepublikums. Reinhard Buchberger (Wien) ging auf die Rolle des Verlegers und Buchhändlers Rudolph Sammer für die Verbreitung originalsprachlicher und übersetzter englischer Literatur im Wien der 1790er Jahre ein. Dabei legte er auch dar, inwiefern und in welchem Grad diese Literatur der Zensur unterlag.

Den letzten Konferenztag eröffnete Alison Martin (Halle/Saale) mit ihren Ausführungen zur deutschen Übersetzung von William Gilspins *Aesthetics of Landscape Appreciation* durch Gotthilf Friedrich Kunth. Dabei legte sie dar, wie Kunth seine Übersetzung durch zahlreiche erklärende Fußnoten ergänzt und so ein »system of reference and recommendation« entwickelt habe. Susan Pickford (Paris) ging auf die unterschiedliche Rezeption der Werke Laurence Sternes in Deutschland und Frankreich ein und hob die Bedeutung der Anglomanie als Bedrohung für die französische literarisch-kulturelle Vormacht und als Anshub für eine deutsche Literatur und Kultur im ausgehenden 18. Jahrhundert hervor. Mit Adam Müller präsentierte Rüdiger Görner (London) nicht nur einen Theoretiker der Gegensätze, der Shakespeare und Burke in Opposition zu Adam Smith verstand, sondern auch einen Vermittler, der eher paraphrasierte als übersetzte und zugleich die Mechanismen des Transfers reflektierte und parodierte. Der zweite Vormittag endete mit den Ausführungen Bill Bells (Edinburgh) zur Ausbreitung von preisgünstigen Büchern für ein englischsprachiges Lesepublikum und damit einhergehend einer kosmopolitischen Kultur auf dem europäischen Kontinent.

In seinem Vortrag über Übersetzerinnen im 18. und 19. Jahrhundert demonstrierte Norbert Bachleitner (Wien), dass sich hinsichtlich der gesellschaftlichen und finanziellen Stellung sowie des Selbstverständnisses unterschiedliche Übersetzerinnen-Typologien unterscheiden lassen. Johannes Frimmel (München) sprach über die Auswirkungen

der habsburgischen Zensur im 18. und 19. Jahrhundert auf den Import französischer Literatur. Ulrike Tanzer und Irene Fußl (Salzburg) stellten – dem eigentlichen zeitlichen Rahmen des Symposiums nachgelagert – die literarische Vermittlerin Josephine Knorr vor, insbesondere in ihrer wechselseitigen Beeinflussung mit der Autorin Marie von Ebner-Eschenbach. Murray G. Hall (Wien) erläuterte das Zustandekommen des Urheberrechtsvertrags zwischen Österreich und Sardinien im Jahr 1840, der einen wichtigen Schritt zur Regelung des internationalen Transfers darstellte. Christophe Charle (Paris) sprach über die Aufführungen französischer Stücke in ausgewählten Städten Österreichs und Deutschlands im 19. Jahrhundert, wo sich aus umfangreichem Datenmaterial Divergenzen, Ähnlichkeiten und Tendenzen ablesen ließen.

Zum Abschluss des Symposiums erklärte Norbert Bachleitner zusammenfassend, dass unter anderem die Themen Autorschaft, Buchhandel, Verlage, Leihbibliotheken und Urheberrechte durch Fallstudien abgedeckt sowie die Idee der Instabilität von Texten oft aufgegriffen worden seien. Er äußerte zudem den Wunsch, dass es in Zukunft im Bereich der Methodologie und Theorie weitere buchforscherische Anstrengungen geben möge. – Ein Sammelband mit den Tagungsakten ist im Rahmen der Reihe *Buchforschung. Beiträge zum Buchwesen in Österreich* bei Harrassowitz, Wiesbaden, in Planung.

Keyvan Sarkhosh, Sabine Schönfellner

From Arthouse to Grindhouse – and back?

Wechselbeziehungen zwischen Hoch- und Populärkultur

Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien,
Società – Forum für Ethik, Kunst und Recht
Filmarchiv Austria, 5. bis 7. Mai 2011

Die Begriffe, mit denen der Anspruch kultureller Erzeugnisse beschrieben wird, sind zahlreich: Kulturelle Produkte erscheinen als ›high‹ oder ›low‹, als elitär, trivial oder als dem Mainstream zugehörig, als ernst oder unterhaltend, als avantgardistische oder als massen- bzw. populärkulturelle Phänomene. Eine solche Zwei- oder Dreiteilung von Kultur suggeriert die Existenz einer strikten Grenze zwischen ›high‹, ›low‹ und ›Mainstream‹. Jedoch zeigt sich im aktuellen Diskurs, der Begriffe wie den des ›elitist pop‹ kennt, dass der Charakter dieser Grenze wohl eher als unbestimmt, fragil und durchlässig zu beschreiben ist.

Diese Durchlässigkeit ermöglicht den ProduzentInnen ebenso wie den RezipientInnen von Kultur vielfältige Formen des In-Beziehung-Setzens, des Austauschs und der Vermischung von Hoch- und Populärkultur. Die von Keyvan Sarkhosh (Wien) und Paul Ferstl (Wien) organisierte Tagung, die im Studiokino des Filmarchivs Austria stattfand, widmete sich in dreizehn Vorträgen diesen komplexen, sprach- und medienübergreifenden Wechselbeziehungen von ›Arthouse‹ und ›Grindhouse‹ und verband die inhaltliche Thematik mit dem methodischen Ziel einer verstärkten Theoretisierung bei der Betrachtung populärkultureller Phänomene. Schließlich sei zu hoffen, so die These der Organisatoren, dass die Kombination theoretischer Verfahren mit

deskriptiven Herangehensweisen dazu führe, dass neue Ansätze für eine Theorie der Populärkultur und für die Beschreibung der Transformationen von Komplexität, die mit den Grenzüberschreitungen in Richtung ›high‹ oder ›low‹ einhergehen, gefunden werden könnten.

Mit wichtigen Grundlagen für eine solche Theorie der Populärkultur beschäftigte sich Moritz Baßler (Münster) in seinem Eröffnungsvortrag über die Relevanz der von Susan Sontag entwickelten Ästhetik des ›Camp‹ für den gegenwärtigen Diskurs. Ausgangspunkt von Baßlers Überlegungen bildeten die von Schiller beschriebenen ›gemischten Empfindungen‹ bei der Rezeption massenkultureller Produkte, die ihre Ursache darin haben, dass diese neben ihrem konkreten Inhalt immer auch Zeichen für die Verortung der eigenen Position in Differenz, Übereinstimmung oder Abgrenzung zur Position anderer sind. Das Adjektiv ›campy‹ beschreibt die besondere ästhetische Qualität, die diese gemischten Empfindungen haben können: Ein Kunstwerk erscheint als ›campy‹, wenn Übertreibung und Künstlichkeit so stark sind, dass wir es nicht ernst – höchstens (pseudo-)›ernst‹ – nehmen können und sich dieser Eindruck der gescheiterten Ernsthaftigkeit gleichzeitig in ein Gefühl des ästhetischen Genusses transformiert: »It's good *because* it's awful.« (Sontag 1964) Camp bezeichnet in diesem Sinn die Existenz (und das Vergnügen an) einer unaufhebbaren, reflexiven Distanz in der Rezeption. Während Sontag das Konzept des Camp vor allem als alternative ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungskategorie für die Beurteilung eines bestimmten Segments kultureller Produkte etablieren wollte, fragte Baßler, ob es nicht angemessen sei, das Konzept im Sinne einer Episteme auszuweiten. Wie von Adorno bezogen auf den Warencharakter aller geistigen Erzeugnisse im Kontext einer Kulturindustrie vorgedacht, sei zu überlegen, ob Camp als neuer Modus der ästhetischen Rezeption die Natur der Zeichen nicht grundsätzlich verändert habe, ob also von Seiten der Populärkultur ein neues Dispositiv entstanden sei, das auch die Rezeption ›alter‹ Kultur – zum Beispiel im Fall von ›realistisch-erzählenden Romanen – verändere.

Ebenfalls mit theoretischen Grundlagen für den Diskurs über die Wechselbeziehungen von Hochkultur und Populärkultur beschäftigte sich Achim Hölder (Wien), der das Thema der ›gemischten Empfindung‹, der Ambivalenz im Umgang mit der Massenkultur aus der Perspektive der Kunsterzeugenden beleuchtete. Ausgehend von einer Diskussion in einem Internet-Forum stellte Hölder den Begriff der »doppelten Optik« (bei Thomas Mann und Nietzsche) sowie die Formulierung »lange Ohren« (bei Wolfgang Amadeus Mozart) als Bezeichnungen dar, die den paradoxen Charakter des künstlerischen Anspruchs, sowohl die elitäre Kritik als auch das breite Publikum erreichen zu wollen, verdeutlichen. Am Beispiel Thomas Manns zeigte Hölder die in verschiedenen Phasen seines Schaffens unterschiedlichen Bewertungen doppelter Optik – im Zusammenhang mit künstlerischem Erfolg, im Sinne eines erzieherischen Gedankens und schließlich als fragwürdige Doppelmoral – und verwies auf die gegenwärtige Popularität des Begriffs, der auch als Legitimation zum ungenauen Umgang mit theoretischen Texten im Kontext der „Netzmündlichkeit“ (miss)verstanden werde.

Nachdem mit den Vorträgen Baßlers und Hölter wichtige Richtungen und Grundannahmen für den theoretischen Diskurs in den Raum gestellt worden waren, nahm der Großteil der folgenden Vorträge konkrete hoch- und populärkulturelle Phänomene in den Blickpunkt: Paul Ferstl beschäftigte sich – aus narratologischer Perspektive – mit einem Phänomen der ›low culture‹, dem Wrestling, und speziell mit

dem *Montréal Screwjob* von 1997 als einem einflussreichen Ereignis in dessen Geschichte. Unter Bezugnahme auf Roland Barthes beschrieb Ferstl das Wrestling als Sportart, die in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen Fiktion – der Ausgang eines Matches ist im Vorhinein abgesprochen – und Realität – der Echtheit des Schmerzes, der Herstellung von „Gerechtigkeit“ im Kampf – stehe. Den *Montréal Screwjob* als einen der seltenen Fälle, in dem es zu einem nicht vorher abgesprochenen Ausgang eines Matches kam, interpretierte Ferstl als Metalepse, die einerseits die Konstruiertheit des Wrestling offenlegte, andererseits aber auch als Teil einer großartigen Inszenierung rezipiert und in diesem Sinn in die ›Erzählungen‹ des Wrestling eingebaut wurde.

Historischen Konzepten von ›doppelter Optik‹ und Populärkultur widmeten sich Kristin Schreiber (Siegen/Bochum) und Marion Wittfeld (Wien). Schreiber beschrieb den Kulturentwurf des 1896 gegründeten *Wandervogels* als Versuch einer Verbindung bzw. eines Kompromisses zwischen Hoch- und Massenkultur. Am Beispiel der Musik zeigte sie, wie die Mitglieder des Wandervogels – zumeist aus dem Bildungsbürgertum stammende Jugendliche – die Kunstideale des Bildungsbürgertums – Kunst als Selbstzweck, als ›schön‹ und ›gut‹ – mit dem Streben nach Massentauglichkeit und Einfachheit zu verbinden versuchten, und dabei letztendlich eine rein bürgerliche, naiv-idealistische, aber in ihren kulturellen Erzeugnissen (z. B. die Liedersammlung *Der Zupfgeigenhans*) bis heute einflussreiche Bewegung blieben. Wittfeld analysierte am Beispiel literarischer Texte in deutschsprachigen Zeitschriften (1939–1945) Inhalt und Bedeutung der Presseanweisungen des Propagandaministeriums im Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und politischer Beeinflussung. Indem das Fehlen von »an die Zeit angepassten« Texten einerseits kritisiert, andererseits »nicht zu plumpe« Propaganda gefordert wurde, sollte, so Wittfeld, die Grenze zwischen Unterhaltung und Propaganda verwischt werden. Gleichzeitig wurde versucht, gegenüber den Chefredakteuren der Zeitschriften, die Empfänger der regelmäßig erscheinenden Presseanweisungen waren, das Fehlen von Zwang mittels der Verwendung des Pronomens ›wir‹ (Sparten-Titel wie »Aussprache unter uns«, »Was uns gefällt«) zu suggerieren.

Mit populärkulturellen Phänomenen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich Sabine Schönfellner (Wien) und Daniel Syrový (Wien). Im Mittelpunkt von Schönfellners Vortrag stand die Figur des Zombies, die in den 1960er und 1970er Jahren Beliebtheit in der Populärkultur erlangte, sich seit den 1990ern einer ›Renaissance‹ erfreut und auch Eingang in genrefremde kulturelle Erzeugnisse gefunden hat. Am Beispiel von Romanen, Komödien und politischer Satire zeigte Schönfellner die Bedeutungsvielfalt und Komplexität, die Zombies vor allem in sozialgeschichtlichen Zusammenhängen haben können: Mal erscheinen sie als Verkörperung des willenlosen Konsumenten (*Dawn of the Dead*, 1978), mal als aus dem Irak-Krieg zurückkehrende, tote Soldaten (*Homecoming*, 2005) und schließlich als Bild für das – bezüglich seines Gedankengutes ›untote‹ – dritte Lager im österreichischen Parteiensystem (*Die 4 da*, 2008). Auch Syrový beschäftigte sich mit einer Form von Populärkultur, die sozialgeschichtliche Bezüge aufweist und gleichzeitig dem Horrorfilm nahe steht, der Filmgattung des *Creature Feature*. *Creature Features*, so Syrový, sind Filme, in denen etwa Menschen von Tieren bedroht werden und meist keine Kommunikation zwischen den involvierten Parteien möglich ist. In einer Strukturanalyse ging Syrový auf wichtige Elemente dieser Gattung – ›Suspense‹ im Sinne Hitchcocks, typische Figurenkonstellationen – ein und zeigte, wie sich einzelne Filmbeispiele einerseits um sozialgeschichtliche Bezüge (z. B. zum Thema Atomenergie), andererseits um eine mythisch-allegorische

Dimension bemühen, wobei diese Versuche der Ernsthaftigkeit durch Elemente des Slapstick und eine Camp-Ästhetik konterkariert würden.

Aktuelle Entwicklungen im Bereich der Populärkultur betrachteten Keyvan Sarkhosh, Norbert Bachleitner (Wien) und Stefan Tetzlaff (Münster/Salzburg). Sarkhosh ging hierbei vom Begriff der Grenze aus, die hochkulturelle Erzeugnisse und den *Mainstream* von pornographischen Produkten trenne. Grenzüberschreitungen in den Bereich der Pornographie würden als Regelverstöße wahrgenommen und mit Prädikaten wie ›eklig‹, ›sick‹ oder ›gross‹ versehen. Unter Bezugnahme auf Julia Kristevas Konzept des ›Abjekts‹ beschrieb Sarkhosh dieses Gefühl des Ekels als ästhetisches Werturteil, das Abwehrreaktion, Exzess, Mittel bzw. Symptom der Grenzziehung und Zeichen der Bedrohung dieser Grenze zugleich sei. Am Beispiel von Spielfilmen mit pornographischen Elementen zeigte Sarkhosh die Veränderbarkeit und Semipermeabilität einer solchen Grenzziehung. Schlussendlich argumentierte er, dass es möglicherweise sinnvoller sei, solche Phänomene mit dem aus der Mathematik entlehnten Begriff des Grenzwerts statt mit der Bezeichnung ›Grenzüberschreitung‹ zu fassen.

Das Medium des Internets und speziell literarische Texte im Internet waren Thema von Norbert Bachleitners Vortrag. Bachleitner fragte danach, ob sich im Bereich der digitalen Literatur ein literarisches Feld im Sinne Bourdieus herausgebildet habe oder ob die Schwierigkeit der Markierung von Distinktionsunterschieden im ›demokratischen‹ Medium Internet es angemessener erscheinen lasse, von einer ›digitalen Suppe‹ zu sprechen. Er formulierte die These, dass die Herausbildung eines literarischen Feldes im Bereich der *electronic literature* gerade wegen der Nivellierungstendenz des Internets besonders stark ausgeprägt sei, und verwies darauf, dass sich hier die Möglichkeiten, ›symbolisches Kapital‹ zu erlangen, zumindest teilweise verändert hätten: Einerseits sei die Aufmerksamkeit der Leserschaft – messbar in Links und Zitaten – zur wichtigsten Größe für das Erreichen einer angesehenen Position geworden, andererseits bemühten sich Organisationen wie die *Electronic Literature Organisation* darum, mit Methoden wie dem Erstellen von Leselisten traditionelle Möglichkeiten zur Erwerbung symbolischen Kapitals für den Bereich der digitalen Literatur zu etablieren.

Im Mittelpunkt von Stefan Tetzlaffs Vortrag standen die Fernsehserien *The Simpsons* und *Family Guy*. Entgegen des besonders in Internet-Wikis geäußerten Vorwurfs, dass *Family Guy* (seit 1999) als Plagiat von *The Simpsons* (seit 1989) anzusehen sei, stellte Tetzlaff die These auf, dass die beiden Serien unterschiedlicher seien, als es zunächst scheine, und bezog sich dabei auf das Verhältnis zwischen realistischen und grotesken bzw. fantastischen Elementen. Unter Rückgriff auf Teun van Dijks Modell der Makrostrukturen, sowie auf Roland Barthes' Unterscheidung zwischen Kernen und Katalysen zeigte Tetzlaff, dass Elemente des Grotesken in *Family Guy* in den höheren Makroebenen bzw. in den handlungsbestimmenden Kernen der einzelnen Folgen vorliegen, während das Groteske in *The Simpsons* hauptsächlich – mit Ausnahme der ausgelagerten *Halloween-Specials* – in der niedrigsten Makroebene bzw. in den Katalysen angesiedelt ist. In diesem Sinn, so Tetzlaff, sei es der Serie *Family Guy* gelungen, ein neues Irritationspotential zu entfalten, das sich konkret in Techniken wie der doppelten Mediatisierung und der paradoxen Hybridisierung zeige.

Zurück zu der grundsätzlichen Frage nach der Relevanz von Kunst führte der selbstperformative Vortrag von Robert König (Wien). König beschrieb den Standort von Kunst als einerseits irrelevant, da äußerlich zwecklos, und als andererseits mystizistisch, erhaben, grenzenlos. Dieses Oszillieren zwischen den Polen von »Nichts-Sein«

und »Alles-Sein« zeige sich in der Vermittlung von Kunst als Akt, in dem die Kunst sich selbst »be- und erspreche«, wodurch die Vermittlung zur in der Unmittelbarkeit von Kunst enthaltenen, aber mit dieser niemals deckungsgleichen Bewegung werde.

Auf Moritz Baßlers zu Beginn gestellte Frage nach der Relevanz des Camp-Begriffs kam Esteban Sanchino Martinez (Münster) zurück, der sich mit der Musik der Metal-Band *Metallica* als Fall von ästhetischer Ernsthaftigkeit innerhalb der Populärkultur auseinandersetzte. In seiner Analyse von Text und Musik des Songs *Damage, Inc.* (1986) zeigte Sanchino Martinez dessen semantische Tiefe und explizite Polysemie und schlug vor, den Begriff der ›Drastik‹ für populärkulturelle Phänomene anzuwenden, die auf die Bezugnahme auf die außerkünstlerische Realität insistieren. Während Camp für Susan Sontag (1964) die Frage des »how to be a dandy in the age of mass culture« beantworte, sei die Frage des »how to be real in the age of mass culture« Thema der Drastik, als einem ungleichen Zwilling des Camp.

Ein weiteres aus der Populärkultur stammendes Genre nahm der letzte Vortragende, Ulrich Meurer (Wien), in den Blick: den Comic. Ausgehend von dem Werk *Salut Deleuze* von Martin tom Dieck und Jens Balzer stellte Meurer die Frage, ob dieser Comic als Repräsentation der Figur Deleuzes, als Repräsentation von Deleuzes Denken oder als Vollzug Deleuz'scher Philosophie einzuordnen sei. Am Beispiel der Darstellung von Deleuzes Gesicht, dessen Interpretation zwischen Dekapitation im Sinn einer Trennung des Kopfes vom Körper und Auflösung im Sinn eines In-Eins-Fallens von Innen und Außen oszilliere, zeigte Meurer verschiedene Möglichkeiten, die Gelungenheit dieses Comics zu bewerten, konnte sich aber letztendlich nicht des Eindrucks erwehren, dass der Comic *Salut Deleuze* mehr bieten wolle, als er könne.

Mit der Diskussion darüber, ob Werke des ›Trash‹ nicht häufig genau dann als misslungen erscheinen, wenn sie sich auf hochkulturelle Vorlagen oder philosophische Fragestellungen beziehen, endete die Tagung. Es wurde sichtbar, wie vielfältig nicht nur die hoch- und populärkulturellen Produkte selbst, sondern auch die – intertextuellen, strukturellen, formalästhetischen, rezeptionsbezogenen oder sozialgeschichtlichen – Wechselbeziehungen zwischen diesen sind. Die einzelnen Beiträge werden in einem Sammelband der Reihe *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* (bei Rodopi, Amsterdam) veröffentlicht.

Gianna Zocco

REZENSIONEN

Peter Schnyder: *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650-1850*. Göttingen (Wallstein Verlag) 2009. 436 S.

Wenn man sich mit der bedeutenden Rolle beschäftigt, die der Zufall in der Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts von Dada über John Cage bis hin zu von Zufallsgeneratoren hergestellten Werken spielt, übersieht man leicht die gut zweihundertjährige Vorgeschichte, in der der Zufall und das untrennbar mit ihm verbundene Glücksspiel bereits durch die Literatur geisterte. Die ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beobachtende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Zufall und Wahrscheinlichkeit blieb nicht ohne Auswirkungen auf die Literatur - und vice versa: neue Narrative führten zur Veränderung der Sicht auf die Möglichkeiten der Vorhersehbarkeit der Zukunft. Das Glücksspiel wurde zum gängigen Motiv in literarischen Texten, und auch die formale Ebene (Handlungsführung, Erzählweise u.ä.) blieb von den Überlegungen zu den Geheimnissen des Weltlaufs nicht unberührt. In seiner Züricher Habilitationsschrift widmet sich Peter Schnyder eben der Frage, wie die Glücksspielmetapher »zu einer der zentralen (Des-)Orientierungsmetaphern der Moderne« (8) und zum Inbegriff des Irrationalen und Abenteuerlichen wurde, sowie der durch die verstärkte Kontingenzerfahrung ausgelösten Krise des Erzählens.

Um 1650 beginnt man die Wahrscheinlichkeit von zukünftigen Ereignissen, zunächst insbesondere von Würfelwürfen, zu berechnen, um dem Zufall auf die Spur zu kommen. Die hervorragenden Protagonisten dieser »probabilistischen Wende« sind Pascal, Cardano, Leibniz und Bernoulli. Pascal schlug erstmals Lösungen für die Verteilung des Kapitals bei abgebrochenen Spielen aufgrund des wahrscheinlichen weiteren Verlaufs vor. Zum Vergleich hatte der Renaissancegelehrte Cardano Zusammenhänge zwischen allen Bereichen des Lebens im Sinne des Lesens im »Buch der Natur« angenommen und auch das Würfelspiel noch völlig unsystematisch unter Rückgriff auf - unter anderem - Geomantik, Chrestomantik, Physiognomik und Dämonologie beschrieben. Auch im 17. Jahrhundert bleibt der Zufall noch Teil einer planenden Vorsehung. Wie Leibniz betont, sei der Eindruck der Zufälligkeit darauf zurückzuführen, dass die unzähligen und langen Kausalketten, durch die jedes Ereignis genau determiniert sei, nicht überblickt werden könnten. Jakob Bernoulli widmete sich in seiner *Ars conjectandi* von 1713 als erster der Berechnung der Wahrscheinlichkeit von Ereignissen, bei denen die Gesamtzahl der alternativen Möglichkeiten nicht feststeht, und der Anwendung der Glücksspieltheorie auf das bürgerliche Leben.

Im 18. Jahrhundert begann die Aufzeichnung von Ereignissen und Daten, die nicht unmittelbar praxisrelevant waren. Dies wirkte sich auch auf die Literatur aus, von der man fortan umfassende und konsistente Darstellungen der Wirklichkeit erwartete. Leibniz, der einräumt, dass einzelne Ereignisse zwar auch anders hätten verlaufen können, jede der »möglichen Welten« in sich aber konsistent und determiniert sei, bezeichnet den Roman als diejenige literarische Form, die sich am besten zur Darstellung des Zusammenhangs einer Vielfalt von Details eignet. Der Barockroman ist zwar gesättigt mit Detailinformationen, der Handlungsverlauf folgt aber immer noch dem Schema

Verwirrung und finale Entwirrung durch den christlichen ordo. Als literarisches Motiv taucht das Glücksspiel in Jean de Préchacs Kurzroman *Les Désordres de la Bassette* (1682) auf, in dem die üblen Folgen der Spielsucht aufgezeigt werden sollen, in Wahrheit aber nur rationales Verhalten im Spiel propagiert wird. Übertragen auf die ›Abenteuer‹ des Lebens, soll nun auch im Versicherungs- und Aktienwesen und bei den beliebten Werten auf bestimmte Ereignisse der Zufall gezähmt werden, um das Risiko zu minimieren. Daniel Defoe setzte sich bekanntlich ausführlich mit den Spekulationen und für heutige Begriffe schlicht kriminellen Machenschaften (›Projekte‹) auseinander, nicht zuletzt, um vor der unkontrollierten Beteiligung an solchen ›Glücksspielen‹ zu warnen. Seinen *Robinson Crusoe* interpretiert Schnyder als die Geschichte eines Abenteurers, der in der Zeit auf der Insel Disziplin und Kalkulation des Risikos lernt und so zum rationalen (Wirtschafts-)Subjekt wird, das mit den Kontingenzen des Lebens vernünftig planend umgeht. Aus der Perspektive der Auseinandersetzung mit dem Glücksspiel fallen die eingeflochtenen Wahrscheinlichkeitsformeln auf - die Wahrscheinlichkeit, dass das gestrandete Schiff so nahe an das Ufer der Insel gespült würde, dass Robinson sich daraus alles für das Überleben Nötige besorgen kann, beziffert er z. B. mit 1:100.000.

Bernoulli beschäftigte sich unter anderem mit dem sogenannten St. Petersburger Problem, das in der Frage besteht, wie hoch der vernünftige Einsatz bei einem Spiel sei, bei dem der Gewinn bei günstigem Ausgang mit jeder Runde verdoppelt wird. Hier ist keine mathematische Lösung möglich, da alles vom Vermögen und damit von der sozialen Position des Spielers abhängt. Die mathematisch-logischen Zähmungsversuche des Zufalls verlieren in der Folge an Prestige. Lichtenberg legt nach, indem er von Selbstversuchen berichtet, die unwahrscheinliche Häufungen (neunmal hintereinander denselben Würfelwurf) ergeben hätten: das Unwahrscheinliche passiert, man muss es daher einkalkulieren. Der Roman, der das ständige Scheitern der berechnenden Planung der Zukunft vorführt, ist Sternes *Tristram Shandy*. Das Verständnis von sprachlichen Äußerungen, egal ob mündlich oder schriftlich, ist alles andere als gesichert, es wird vielmehr vom Zufall beherrscht. Tristrams Geburt geht ebenso wie die Taufe auf einen ›erfolgversprechenden‹ Namen schief, wie schon bei der Zeugung am Beginn des Romans werden geplante Abläufe ständig durch unvorhergesehene Zwischenfälle unterbrochen, die die Sinnübertragung stören, die Semantik verwirren und Kommunikation zu einem Glücksspiel werden lassen. Das Nacherzählen und Nachspielen der Entstehungsgeschichte von Onkel Tobys Kriegsverletzung soll Licht in die undurchsichtigen Vorgänge bringen - alle derartigen Versuche scheitern, das Leben ist in dem Roman hoffnungslos kontingent, eine Lotterie. In den Vordergrund trat nun der *individuelle* Umgang mit Zufall und Wahrscheinlichkeit; nicht nur die Idee eines für alle verbindlichen vernünftigen Verhaltens, auch die Intersubjektivität von Wahrnehmungen und Erfahrungen wurde immer stärker infrage gestellt. Die Literatur des späten 18. Jahrhunderts konzentrierte sich daher auf die Psychologie des Spielers, so z. B. die ›Spielerdramen‹ von Klinger, Iffland und Kotzebue.

Die Französische Revolution erschütterte mit vielen anderen Gewissheiten auch den Glauben an eine Vorsehung, der Geist des Glücksspiels trat das Erbe der legitimen Monarchie an. Es überrascht wenig, dass sich die Romantik dem Prinzip der Kausalität verweigerte, eröffnete der Zufall doch den Weg zum Unerhörten und Phantastischen, zu Rausch und Traum. Novalis bewunderte den Pluralismus, der sich in der Flut von Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt manifestierte, als ein Durchspielen der Möglichkeiten, das jedem erdenklichen Geschmack etwas bot; auch ein mediokres

Erbauungsbuch konnte so eine Bereicherung darstellen. Ähnlich wurde die Instabilität der Zeichensprache von Friedrich Schlegel als Chance zur Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten begriffen. In *Lucinde* folgt er einer Kontingenzpoetik, die - an *Tristram Shandy* erinnernd - von Unterbrechung und Verwirrung geprägt ist. Bezieht sich Schlegel auf das Pharo-Spiel, so vertritt im *Wilhelm Meister* das Theater dessen Stelle. Es steht für das bereits überholte Modell der repräsentativen Öffentlichkeit, das auch im Roman, vor allem in den *Wanderjahren*, vom bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsmodell, das dem Muster des Glücksspiels folgt, abgelöst wird. Der Typ des Spielers, Verführers und Verbrechers taucht in Tiecks nihilistischem Roman *Geschichte des Herrn William Lovell* auf. Die Menschen erscheinen als egoistische Einzelwesen, das Leben als Farce, die Großstädte (Paris, London) als Orte des Chaos und der Verwirrung. Auch die Schrift unterliegt dem Prinzip des Hasardspiels, noch dazu ist schwer zu entscheiden, ob sie von dem Subjekt kontrolliert wird oder ob es sich nicht vielmehr umgekehrt verhält. In die Reihe der Schilderungen höchst individualisierter Spieler fügt sich auch E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Spielerglück* ein. Das Spielen wird deutlich als Männersache dargestellt, Frauen bekommen nur Opferrollen, ferner wird zwischen »echten« Spielern, die das Spiel als Selbstzweck betrachten, und bloß Gewinnsüchtigen unterschieden. Schließlich setzt auch Hoffmann das Glücksspiel mit dem Spiel der Phantasie, dem Erzählen und seiner Poetik in Verbindung.

Im 19. Jahrhundert begann man Statistiken über so gut wie alle Phänomene des Lebens zu führen, über Taufen, Eheschließungen, Todesfälle und sogar über unzustellbare Briefe. Die Macht sozialer Strukturen über den Einzelnen trat immer deutlicher hervor, der Roman wurde endgültig zum Medium der Repräsentation der mannigfaltigen, die moderne Gesellschaft ausmachenden Mikrokommunikationen und der Kontingenzreflexion. Schnyders Beispiel hierfür ist Balzacs *Comédie humaine*, und insbesondere *La peau de chagrin* von 1831, ein Roman, in dem das Glücksspiel im Zentrum steht. Neuland erschließt Schnyder hier mit den Ausführungen zu dem von Balzac aus *Tristram Shandy* entlehnten »Motto«, der berühmten Linie, die Corporal Trims Gehstock in die Luft zeichnet, als er Toby zur Heirat rät - oder auch nicht rät, denn genaue Lektüre zeigt, dass auch an dieser Stelle Ambivalenz herrscht. Nicht nur wurde die Linie von Ausgabe zu Ausgabe verändert, sie wurde vom Verfasser auch explizit als Symbol der Kontingenz des modernen Lebens bezeichnet.

Das Buch behandelt mit wenigen Ausnahmen sehr bekannte Texte, rückt sie aber durch die Verknüpfung mit dem Glücksspieldiskurs in neues Licht. In dem Bestreben, die Bedeutung seines Gesichtspunktes zu unterstreichen, schießt Schnyder zuweilen über das Ziel hinaus, so z. B. wenn er das 19. Jahrhundert in seinem Resümee kurzerhand zum »Jahrhundert des Zufalls« (390) erklärt. Den Schlüssel zur Literaturgeschichte und Poetik der vorletzten zwei bis drei Jahrhunderte hat Schnyder wohl nicht gefunden, aber seine Studie ist ein solider und informativer Beitrag zu diesem Thema.

Norbert Bachleitner

P.S. Schnyder verzichtet dankenswerterweise weitgehend auf Jargon, dennoch provoziert sein Buch eine Anmerkung/Frage: Was soll man sich vorstellen, wenn man liest, dass Glücksspiel und Leben »enggeführt« werden? Bedeutet es, wie in der Kontrapunktik, aus der der Begriff (Synonym für it. Stretto) stammt, dass zwei identi-

sche Stimmen knapp hintereinander einsetzen und einander überlagern? Wohl kaum. Wahrscheinlicher ist, dass einfach ein nicht näher definiertes Naheverhältnis, eine Assoziation, Identifikation... bezeichnet werden soll. Die nebulose ›Engführung‹ riskiert Shandysche semantische Verwirrungen, deren Förderung nicht primäre Absicht wissenschaftlicher Texte sein kann... Andere Fragen betreffen ›Zurichtung‹, ›Denkfigur‹ und einige andere modische Termini.

P.P.S. Es handelt sich um eine germanistische Habilitationsschrift, die eigentlich eine komparatistische ist. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass von deutscher Literatur nur neben vielem anderen, insbesondere englischer und französischer Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, die Rede ist. Das liegt ganz im Trend und ist erfreulich, wirft aber einmal mehr die Frage nach den Fächergrenzen im Bereich der Philologie(n) auf, die noch immer meist aufgrund sprachlicher Kriterien gezogen werden.

Theisohn, Philipp: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart (Kröner) 2009. 591 S.

Eine »Mentalitätsgeschichte« verspricht Philipp Theisohn in seiner Einleitung – »sie enthüllt nicht, sondern beobachtet vielmehr, wie sich Enthüllungen und Verhüllungen von Textvergehen im Laufe der Jahrhunderte entwickeln.« (XII). Es gilt zu wissen, »in welcher Weise, unter welchen Umständen, zu welcher Zeit und mit welchen Folgen der Mensch auf die Vorstellung des Plagiats verfällt.« (XIII) Auf dem Weg durch die Literaturgeschichte hin zu diesem Wissen sollen drei Thesen überprüft werden (3):

1. Zu einem Plagiat gehören immer drei Beteiligte: ein Plagiierte, ein Plagiator und die Öffentlichkeit.
2. Plagiate entstehen dadurch, dass man sich von ihnen erzählt.
3. Plagiate verhandeln grundsätzlich ein »inneres« Verhältnis von Text und Autor.

Antiker *agôn*, *klopai*-Literatur und platonisch wahre Ideen in falscher Gestalt sind die ersten Stationen, römische Übernahmen, *imitatio* und »Seelenfängerei« folgen; sodann (in Auswahl) christliche Antike und Mittelalter, Luthers »Arbeit« am Text, Don Quijote, die *Querelle du Cid*, Grimmelshausen, der Buch(nach)druck und das Recht an »Wissen«, Urheberrecht, Symposie, Freud und schließlich Postmoderne und digitales Zeitalter, knapp gefasst in ungefähr 600 Seiten, die sich durch ein vorbildliches Detailhaushalten und einen pragmatischen Umgang mit Theorien aller Art auszeichnen – was sich vor allem lohnt, wenn das 20. Jahrhundert »durchschritten« wird und das 21. anbricht. Manifeste anti-personaler Literaturauffassungen, Fragen der Authentizität (vor allem in Bezug auf persönliche Leidensgeschichten aus der Shoah) und die Virtualisierung des Textes werden in Stellung gebracht und abgewogen – was zum Ende hin nicht davon abhält, auch deutlich benanntes »Unrecht« zu verorten. Denn Eigentum und Diebstahl bleiben laut Theisohn in der digitalen Welt zwar bloße »Schattengebilde,« denen der Mensch »nachläuft, aber dem Menschen sind Schatten, wie wir gelernt haben, eben einiges wert.« (537) Es bleibt als Fazit das Kommen und Gehen der Weltanschauungen, und damit langfristig gesehen eine Relativität der Rechtfertigungen und Verurteilungen, die sie liefern, wenn geschieht, was seit jeher geschieht: schreiben, abschreiben, und die durch ein Plagiat »geschaffenen« Umstände zu beklagen oder zu loben.

Schon auf dem Buchrücken wird Theisohns Ton als »scharfzüngig« beschrieben, und das ist er auch, in einem guten Sinne – als ein Mittel, sich durch Ironie der Distanz zu jener Ereiferung zu versichern, die den Umgang mit dem Plagiat auf allen Seiten der Beteiligten zu prägen pflegt. Denn diese »unoriginelle Literaturgeschichte« ist tatsächlich eine »Geschichte der Ereiferung« mit literarischem Schwerpunkt. Freilich: Nüchternheit allein hätte vielleicht auch für die nötige Distanz gesorgt – die Ironie dem gewählten Gegenstand gegenüber lässt sich aber auch als sympathische Selbstironie des Plagiatshistorikers selber lesen. Das Vergnügen ist groß, nach vollbrachtem Lauf durch die Geschichte wieder zurückzukehren, um vom Druck der Erklärungsnot befreit und gänzlich enteifert einzelne Episoden der Plagiatsgeschichte nachzulesen, wie sie nur das literarische Leben so abschreibt.

Paul Ferstl

Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn (mentis) 2010 (= Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft). S 442.

Sonja Klimek versucht in ihrer Arbeit, die im Jahr 2009 als Dissertation an der *Université de Neuchâtel* angenommen wurde, eine – wie sie ihre Einleitung betitelt – »Annäherung an ein (nicht nur) literarisches Phänomen«: die Metalepse. Nicht nur literarisch relevant, so die Ausgangshypothese, da die »ständige Erfahrung mit täuschend echten, multimedial erzeugten Simulationen [...] dazu geführt haben [könnte], dass der lange Zeit nur latente Zweifel an der eigenen ›Echtheit‹ heute für den postmodernen Mensch in seiner von Medien bestimmten Umwelt mit Händen zu greifen ist [...]« (27) Ein systematisierender Teil (31–116) soll jene Kategorien der Metalepse herausarbeiten, die mit Fokus auf vor allem epische Erzähltexte – genauer: zeitgenössische Texte der Erzählphantastik – beispielhaft im Anwendungsteil (119–216) überprüft werden. Anschließend wird im »Reflektierenden Teil« (219–385) nach »Präfigurationen der Grundstrukturen jener drei Hauptkategorien von absteigenden, aufsteigenden und komplexen Metalepsen [...] aus kultur- und wissenschaftstheoretischer Sicht« (26) gesucht.

Von der Aufbereitung der theoretischen Grundlagen her ist die Arbeit ausgezeichnet. Sie liefert tatsächlich, wie in der Einleitung versprochen, »ein ausdifferenziertes Begriffssystem, das es erlaubt, die drei metaleptischen Haupt-Kategorien auch bei anderen Autoren, in anderen Epochen und schließlich sogar in anderen Kunstformen als dem narrativen Text methodisch reflektiert zu untersuchen und so auf Zusammenhänge und Strukturen aufmerksam zu machen [...]« (28). Schwierigkeiten in der Gewichtung der Arbeit generell sind aber nicht zu leugnen, was die oben angeführten Seitenzahlen der verschiedenen Teile veranschaulichen: Während sich Theorie und konkreter Anwendungsteil (der allerdings auch die Erläuterung des ›Phantastischen‹ an sich tragen muss) vom Umfang her die Waage halten, nimmt der »Reflektierende Teil« ein Übermaß an Platz ein, der den Text von dem im Titel versprochenen Inhalt wegführt. Insofern wird der Erzählphantastik an sich wenig Raum zugestanden, während Platz genug für »Flow-Erlebnisse« (236), die »Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott« (274), Berkeley, Kant, Fichte, Schlegel, Russell, Gödel und andere bleibt – da

und dort auch in direkten Bezug zu Beispieltexen aus der Erzählphantastik gesetzt. Angesichts eines oft behaupteten, aber nicht in zumindest groben Zahlen nachgewiesenen »Booms« der narrativen Metalepse in der zeitgenössischen populären Erzählphantastik« (377), für dessen Analyse ein klares Abstecken des zu untersuchenden Korpus an Primärliteratur und intensive Fallstudien wünschenswert gewesen wären, irritiert ein Exkurs zur »Grundstruktur der Metalepse in anderen Kunstformen« von über vierzig Seiten (73–116), der Film, Theater, Bildende Kunst, Bilderbücher, Comics und gar Rollenspiele abzudecken versucht, selbst wenn er für sich genommen wertvolle Einzelbeobachtungen bietet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die »Metalepse« – als Phänomen und als Forschungsbereich – sehr gut umrissen und zur Grundlage eines arbeitstauglichen Beschreibungssystems gemacht wurde. Der Bezug zur Erzählphantastik bleibt allerdings alles in allem schwach ausgeformt, vor allem dann, wenn er in Vergleich mit den kultur- und wissenschaftstheoretischen Ansätzen der Arbeit gebracht wird. Diese sind zwar überaus interessant – vor allem, was die Rolle der Metalepse in der Interaktivität betrifft, oder in Bezug auf moderne Vorstellungen, die das Individuum an sich bzw. die (Un-)Möglichkeit des Wissens betreffen –, als Versuch, der fast als eine »Geistesgeschichte der *conditio humana*« zu betiteln wäre, ist das Ziel der Überlegungen aber etwas hoch gegriffen, und so bleiben sie unweigerlich kursorisch. Angesichts der Gewichtung, die die Erzählphantastik hier erfährt, und angesichts der im »Reflektierenden Teil« oftmals evozierten allgegenwärtigen Krise des Wissens oder der Beweisbarkeit des Wissens fragt man sich zuletzt, was an einer Metalepse »phantastisch« sein soll – und ob das Metaleptische nicht eher Ausdruck des Zeitgeistes als ein besonders augenfälliges Merkmal der modernen Erzählphantastik sei.

Paul Ferstl

Uta Degener u. Norbert Christian Wolf (Hg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld (Transcript) 2010. 269 S.

Im Konnex der Intermedialitätsdebatte werfen die Herausgeber einleitend die Frage nach der künstlerischen Dominanz wie auch der gesellschaftlichen Legitimität distinkter Kommunikationsmedien auf, worauf auch der Fokus dieses Sammelbandes gerichtet ist. Bezüglich des Dominanzbegriffes lässt sich eine konstante Bezugnahme zu den jeweils unterschiedlichen Legitimitätsgraden der einzelnen Künste wie auch Gattungen konstatieren, wobei die verschiedenen Künste selbst in einem Machtgefälle zueinander stehen. Ein denkbarer Ansatz sich dem Bezugsrahmen von Intermedialität und Dominanz zu nähern, liegt in der kultursoziologischen Perspektive Pierre Bourdieus begründet, die einige Verfasser ihrer Arbeit zugrunde legen oder sich mit dieser teilweise auch kritisch auseinandersetzen.

Uta Degener widmet sich in diesem Zusammenhang der Fragestellung, was eine Kunstform hoher Legitimität dazu antreibt, »niedere Künste«, dezidiert Film und Fernsehen, zu beleihen, und warum eine solche Annäherung seitens der Literatur nicht zu einem Legitimitätsverlust führt, sondern auf lange Sicht einen Gewinn bedeutet. An-

hand der Poetiken von Brecht und Jelinek stellt Degener anschaulich unter Beweis, dass durch die literarische Imitation neuer Medien eine Art innerliterarische Akzentuierung vorgenommen wird. Durch den Verzicht auf konventionelle Legitimitätsvorstellungen in Verbindung mit den Dominanzansprüchen dieser Kunst generiert sich letztendlich eine neue Poetik. Thomas Becker setzt sich in seinem Aufsatz mit der *Graphic Novel* als »illegitimer« Medienkombination auseinander, die aus Bild und Text besteht. Neben dem Versuch, die Autonomisierung des Comicfeldes voranzutreiben, wie dies beispielsweise in der Produktion von Art Spiegelmans *MAUS* der Fall ist, fordert Becker eine sozioanalytische Perspektivierung der Begrifflichkeit und zeigt abschließend, wie die Verachtung jener durchaus legitimierender Methoden in der Forschung letztendlich dazu geführt hat, erforderliche Debatten um Dominanz und Legitimität zwangsläufig zu verkennen. Gernot Waldner beschreibt in seinem Beitrag den Wandel des französischen Comics, seiner Adressaten sowie das Verhältnis derselben zu »legitimer Kunst«. Angelehnt an Bourdieu begründet er die klassischen Darstellungsformen von »legitimer Kunst« in Comics mit der niederen Schichtzugehörigkeit der Rezipienten. Einen Beleg – und damit eine Legitimierung dieses Erklärungsansatzes – für eine bis in die Mitte der 1960er Jahre vorwiegend ungebildete Leserschaft von Comics sucht man jedoch vergeblich. Einen einschneidenden Bruch mit ästhetischen, genretypischen und publizistischen Konventionen markierte nach Ansicht von Waldner die Veröffentlichung der Comicserie »Arzach« im Jahr 1965 von Jean Giraud, der Comiczeichner erstmals als Vertreter einer künstlerischen Avantgarde in Erscheinung treten ließ. Wirklich kritisch setzt sich allein J. E. Müller in seinem Aufsatz zur (inter)medialen Praxis des Fernsehens mit Bourdieus theoretischen und radikalen Ansichten hinsichtlich dieses, von der Intermedialitätsforschung zu Unrecht außer Acht gelassenen, Mediums auseinander. Anhand einiger aus dem filmischen Paradigma herausgelöster Aspekte des Fernsehens schafft Müller eine Art Leitfaden, um Bourdieus Urteil und Warnung vor dem Medium Fernsehen detailliert und stichhaltig zu hinterfragen. Er stellt weiters dessen Thesen zur Diskussion und nimmt eine »dreiachsige Annäherung gegen den Strich« an Bourdieus Kalkül vor. Am Beispiel der Darstellung einer Nachrichtensendung aus dem Film *Wag the dog* wirft Müller daraufhin die Frage nach der derzeitigen Medienmacht des Fernsehens auf und macht in diesem Zusammenhang auf die ebenso rasante Entwicklung des Web 2.0 aufmerksam, um schlussendlich die Frage nach der heutigen Dominanzstellung des Fernsehens im medialen Raum zu stellen.

Unter Verweis auf Walter Benjamins Werk über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* schildert Rolf J. Goebel am Beispiel von Thomas Manns *Zauberberg* Aspekte der Medienkonkurrenz sowie der literarischen Selbstlegitimierung angesichts der zunehmenden Verdrängung von Schrift durch technische Reproduktionsmedien. Anhand von Film- und Grammophonpassagen demonstriert er die Legitimation der Literatur durch die Möglichkeit der Verwandlung von technischen Apparaten in literarisches Filmmaterial und den damit verbundenen Entstehungsprozess zum literarischen Darstellungsobjekt. Durch eben jene Verfügung über die technischen Medien als Material beansprucht die Schrift für sich die kritische Darstellung dieser neuen Medien und betont darüber hinaus die seit jeher privilegierte Vormachtstellung der Literatur hinsichtlich ihrer Selbstreflexivität.

Jurt, N. C. Wolf und Röhnert thematisieren in ihren Beiträgen die von Flaubert und Baudelaire begründete avantgardistische Tradition der Anverwandlung des künstlerisch »Illegitimen«. In diesem Zusammenhang zeigt Joseph Jurt in seinem Beitrag

die Reaktion Flauberts auf die für das 19. Jahrhundert signifikante Bilderinvasion auf. Dabei spiegelt er mittels dessen Deklaration gegen das Medium Bild ein Beispiel aus der Frühgeschichte intermedialer Dominanzbildungen wider. Die Radikalität, mit der er sich der Idee einer Konvertibilität zwischen Wort- und Bildkunst widersetzt, insbesondere der Fotografie und der Buchillustration, soll letztlich dazu dienen, die Spezifität der Künste hervorzuheben. Trotzdem oder gerade deshalb entwickelt er eine piktorale Schreibweise, anhand derer er die Vorrangstellung der Literatur gegenüber den visuellen Medien betont. Norbert Christian Wolf geht in seinem Beitrag zur medialen Dominanzbildung bei Peter Handke der Frage nach, ob jene häufig forcierte Entgrenzung der Künste bis hin zur Populärkultur wahrhaftig als Nivellierung der medialen Grenzen zu verstehen sei oder ob sie vielleicht sogar kontradiktorisch einer originären Profilierung signifikanter ästhetischer Erfahrung verhelfen könne. Dabei vertritt er die Ansicht, dass die der Literatur inhärenten intermedialen Verweise nicht nur jene moderne ästhetische Erfahrung reproduziert, sondern dieser gerade durch ihre Interaktion zu einem neuen medialen Kontext verhilft und somit den Raum des künstlerisch Möglichen erweitert (77). In seinem Aufsatz unternimmt Jan Röhnert zunächst einen Streifzug durch die Poesie des 20. Jahrhunderts. Er zieht Vergleiche zwischen unterschiedlichen poetischen und ästhetischen Konzepten zeitgenössischer Schriftsteller, beispielsweise zwischen Heine und Baudelaire, um schlussendlich auf den künstlerischen Umgang mit der populären Multimedialität anhand Dieter Brinkmanns Gedicht *Fotos 1,2* einzugehen. Röhnert stellt anhand dieses Beispiels unter Beweis, dass Lyrik im Medienzeitalter dann als adäquat anzusehen ist, wenn sie sich dem Anspruch der Medien bedingungslos aussetzt, um diesen dann folgerecht in eine eigenständige lyrische Sprache und Bildlichkeit zu überführen (112f.).

Betrachtet man hinsichtlich der Legitimitätsfrage Intermedialität als »das Überschreiten von Grenzen zwischen den als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien«, so ist dieses Sujet aus soziologischer Sicht sehr beachtenswert. Die Herausgeber argumentieren hier folgerichtig, dass die Dominanz, verstanden als höherer Grad an gemessener Legitimität, vor allem im 20. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielen muss (10). Durch das Auftreten originärer künstlerischer Praktiken, wie sie beispielsweise in Film und Fernsehen zu finden sind, ergibt sich eine gewisse Rivalität mit den klassischen, »legitimen« Künsten, wie dies unter anderem Jürgen E. Müller, Jörg Helbig oder Burkhardt Wolf in ihren Beiträgen betonen. Beispielsweise versucht Wolf anhand des Romans *2001. A Space Odyssey* von Clarke und der gleichnamigen Verfilmung von Kubrick festzustellen, inwieweit Mediendominanz zwischen schriftlicher und filmischer Ausformung zum Ausdruck kommt. Wolf kommt abschließend zu dem Schluss, keines der beiden Medien übe eine deutliche Dominanz aus, da sie sich in ihrer Entstehung wechselseitig beeinflusst und bedingt hätten und somit nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können.

Dennoch sagt dieser *neue Wettstreit der Künste* noch lange nichts über das Primat eines bestimmten Mediums aus, da gerade die Dominanz »weder bereits vordefiniert und dauerhaft fixiert [ist], sondern [...] immer wieder neu erkämpft werden [muss].« (10) Folgerecht bedeutet dies für die Qualifikation von Legitimität und Dominanz,

1 Werner Wolf: Intermedialität - ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Herbert Foltinek u. Christoph Leitgeb (Hg.) Literaturwissenschaft - intermedial, interdisziplinär. Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2002. 163-192, hier: 167.

dass ein erfolgreicher Anspruch auf Messbarkeit dieser beiden Kriterien erst durch einen Vergleich mit anderen Entwürfen, interner oder externer Art, getätigt werden kann. Hierzu diskutiert Jörg Helbig in seinem Beitrag verschiedene Verbindungen zwischen Spielfilmen und Computerspielen und betont die symbiotische Beziehung beider Medien zueinander. Dabei verweist er anschaulich und exemplarisch auf die bestehende Pluralität des Medienkontaktes, die sich beispielsweise in der Adaption filmischer Elemente in *Games*, aber auch in der Imitation typischer Computerspielstrukturen im Film niederschlägt. Winfried Nöth untersucht das Verhältnis zwischen Werbung und Künsten und kommt dabei auf die Differenzierung dreier Formen von intermedialer Wechselwirkung zwischen Kunst und Werbung zu sprechen: parasitäre, symbiotische und paragonale Intermedialität. Die Frage nach der Art der Beziehung zwischen diesen beiden Medien kann jedoch letztlich aufgrund zahlreicher facettenreicher Erscheinungsformen und Stile sowie fließender Übergänge zwischen den beiden Medien nicht eindeutig beantwortet werden.

Werner Wolfs durchweg gelungene Ausführung, die auch den Band beschließt, unterstreicht die Aktualität und Brisanz der Intermedialitätsdebatte sowie der Dominanzbildung. Dabei unterteilt er die Untersuchungen in typologische und funktionsgeschichtliche Aspekte und geht abschließend auf deren Möglichkeiten und Mittel im akademischen Diskurs ein. Bezüglich des letzten Punktes ergreift Wolf Partei und führt kritische wie auch absolut stichhaltig Argumente gegen die von Mariniello deklarierte Vormachtstellung der neuen Medien gegenüber der Literatur an. Weiters beanstandet er die von Mariniello vorgenommene Instrumentalisierung von Intermedialität und bescheinigt der Literatur letztendlich eine immer noch mitunter vorhandene privilegierte Stellung, welche er in ihrem eigenen Potenzial begründet sieht: »Von allen Medien basiert die Literatur am stärksten auf der Sprache, und die wiederum ist bekanntlich das wichtigste Mittel menschlicher Sinnstiftung.« (253)

Im Hinblick auf die aktuellen intra- und intermedialen Dominanzverhältnisse der Künste stellen die Herausgeber im Vorwort die berechtigte Frage, inwieweit Intermedialität heute überhaupt noch neuartiger Affront sein kann, hat sich doch bereits eine Dynamik entwickelt, der sich der Kunstschaffende heutzutage kaum mehr entziehen kann. Fraglich bleibt nur, ob man hieraus auch den radikalen Schluss ziehen kann, Intermedialität auf eine vorhersehbare Anpassung eines bereits bewährten Kunstmarktes zu reduzieren. Gegenwärtig scheint es also nicht mehr um das grundsätzliche Vorkommen intermedialer Bezüge zu gehen, sondern um deren Qualität im Vergleich mit rivalisierenden Formen. Die zwölf Aufsätze dieses Sammelbandes widmen sich zwar auf unterschiedlicher Weise dieser Thematik und folgen ebenso verschiedenen methodologischen Verfahren, verschaffen dem Band allerdings gerade dadurch ein interessantes und durchweg gelungenes Spektrum. Mit diesem Aufbau gelingt nicht nur eine zeitliche Schau über mannigfache intermediale Darstellungsweisen, auch thematisch betrachtet verschaffen die interessant ausgewählten und gut eingeführten Beiträge dem Rezipienten einen vielseitigen und gelungenen Überblick.

Alessandra Haupt

Janine Hauthal u. a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin, New York (de Gruyter) 2007. 380 S.

Friedrich Schlegels frühromantische Intellektualität schuf Formulierungen wie »Poesie der Poesie« oder »Poetische Poesie« für das sich selbst unendlich beobachtende Bewusstsein, aber erst die Postmoderne der 1970-er bis 1990-er Jahre rückte weltweit ein diffuses Phänomen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, das in den verschiedensten Künsten seit vielen Jahrhunderten vorhanden gewesen war, nun aber aufgrund der schieren Quantität der Zeugnisse und Kunstwerke sowie der verstärkten Interaktion zwischen den Künsten dazu drängte, eine Konzeptualisierung und einen Namen zu erhalten. In der Kunstgeschichte hatte man sich auf Konnotationen verständigt, die der Begriff »Manierismus« auslöste, in der Literaturgeschichte hatte man sich an »romantische Ironie« gewöhnt, auf dem neueren Theater sprach man gerne von »Pirandellismo«. Um diese Verfahren auf einen Nenner zu bringen, hat es sich eingebürgert, von »Selbstbezüglichkeit« usw. zu sprechen (vgl. die Zusammenstellung bei Hauthal u. a., 1 f.). Diese Terminologie mit ihren sprachtypischen Ableitungen (»self-reference«, »autoréférencialité« usw.) hat sich international weithin durchgesetzt; und sie hat die bisher in der Theoriebildung nicht gelöste, ja nicht einmal in Angriff genommene Komplikation in Kauf genommen, dass zuallererst systematisch und hierarchisch zu klären wäre, worum es sich jeweils kategorial bei diesem »Self«, »Autón«, »Ipsum«, »Selbst« handelt. Denn als Objekt der Bewusstmachung, des »foregroundings«, kommen mindestens in Frage: der Zeichencharakter des semiotischen Systems, der artifizielle Status des Kunstwerks, die »fictio«, das spezifische künstlerische Verfahren, besonders auch dessen Optionalität (z. B. durch die Wahl zwischen tragischen und komischen Schlüssen im Drama), die aktuelle Kunstform im Sinne des Genres und seiner Gesetzmäßigkeiten, die material-medialen Voraussetzungen (Kamera, Papier), der institutionelle Rahmen (Theater, Kino), die Kommunikationssituation (intradiegetischer Autor oder Rezipient), die eigene intertextuelle Tradition bis hin zur Selbstreferenz als komplexer Systemreferenz. Bemerkbar gemacht werden diese Dinge durch Durchbrechung, Überbetonung, Explikation der Konventionen, pseudo-performative Widersprüche, durch Unverständlichkeit, Deixis, Abweichung, Überraschung, vor allem aber durch distanzierende Rahmung in den Formen der Verbalisierung, Episierung, Illusionsbrechung, der Metalepse, der potentiell unendlichen Iteration in mise en abyme oder mise en cadre und durch rekursive bzw. zirkuläre Figuren.

Die Rede von der Selbstreferenz schließt außerdem zur Markierung des Anderen, des »Normalfalls«, die notwendige Definition von »Hetero-« oder »Alloreferenz« mit ein. Kurz: Wer das Phänomen des Selbstbezugs im Ganzen diskutieren will, muss ein System anbieten, in dem auch die nicht-selbstbezügliche Kunst aller Sparten taxonomisch platziert ist. Ein solches Angebot steht inzwischen dank der zahlreichen, ineinandergreifenden einschlägigen Publikationen von Werner Wolf zur Verfügung, die stets auch die diversen Funktionen des Selbstbezugs differenzieren. Es liegt aber auf der Hand, dass auch andernorts Modelle für die ästhetische Einordnung der Selbstreferenz entwickelt werden. Der vorliegende Sammelband ging denn auch nicht aus der Grazer Schmiede Wolfs hervor, sondern aus zwei Gießener Forschungsförderungsprogrammen, für die repräsentativ der Name des Mitherausgebers Ansgar Nünning steht. Man hat für dieses Buch daher mit einigem Bedacht einen anderen Leitbegriff gewählt, der zweierlei in sich trägt: Zum einen verweist das Wortbildungsschema auf weitere,

weniger verbreitete, wenn auch triftige Entwürfe zur Beschreibung selbstbezoglicher Prozesse, namentlich der »Potenzierung« und ihres Gegenteils, der »Logarithmierung«. Diese Begriffe sind indes primär geeignet, den Anteil an ipsoreflexiven Techniken zu bezeichnen, den im Wesentlichen die Figur der Metalepse umfasst. Der gewählte Sammelbegriff »Metaisierung« hat aber zweitens den Vorteil, dass er eine heuristische Komponente weitertransportiert, die der vorwissenschaftlichen Sprachverwendung inzwischen geläufig ist, wenn für die verschiedensten Kunstwerke und -übungen, um nur ungefähr deren Ansatz zu bezeichnen (dass also ein Stück im Stück stattfindet, ein Film in Hollywood spielt oder ein Roman auf der Buchmesse), einfach von »Metatheater«, »Metafilm« oder »Metaroman« gesprochen wird.

Es erscheint als typisch für die Phase der theoretischen Konsolidierung, wenn (zunächst einmal) in Form einer gewichtigen Tagung Beiträge gesammelt werden, die sich naturgemäß in eher theoretische Artikel einerseits und sogenannte Fallstudien andererseits gliedern, anhand derer das Prinzipielle möglichst transparent gemacht wird. Entsprechend sind in dem Band die Vorlagen zu einer Gießener Tagung (2005) dokumentiert; drei Sektionen unterschiedlichen Umfangs widmen sich Theorie und Geschichte (I und II) der Metaisierung bzw. den praktischen Fällen (III). Das Buch präsentiert dabei ein bezeichnendes Kuriosum, nämlich eine gleichsam doppelte Einleitung. Da ist zum einen der von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters vorgeschaltete Text »Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärung, Typologien, Funktionspotenziale und Forschungsdesiderate« (1-21), der eine minutiöse Gesamtschau der bisherigen terminologischen und explikatorischen Anläufe unternimmt und insofern deutlich über ein herkömmliches Vorwort hinausgeht. Und da ist zum andern jener Aufsatz, der die Theoriesektion eröffnet, Werner Wolfs »Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien« (25-64). Man darf schon quantitativ eine spannende interne Konkurrenzsituation registrieren, eine Konstellation übrigens, zu der noch der nicht vertretene (Medien-)Semiotiker Winfried Nöth gerechnet werden könnte. Wolfs Beitrag bietet in Kurzform eine Phänomenologie und Taxonomie (vgl. insbesondere 36-40) sowie auf der Basis des am besten erforschten Schreibmodus, der Metafiktion, eine transgenerische Ausweitung bis hin zu einer Skizze von Forschungsperspektiven. Vier repräsentierte Schwerpunkte sind Metalyrik (Marion Gymnich und Eva Müller-Zetelmann), Metadrama (Janine Hauthal, freilich am nicht typischen Fall Sarah Kane), Metafilm und Meta-TV (Marion Gymnich) und Metanarration (Michael Scheffel). Epochenzentrierte Beiträge zur Metaliteratur nehmen sich die »Wiener Moderne« (Alice Bolterauer), die Romantik bzw. deren Ironie-Konzept und natürlich Friedrich Schlegels »Poesie der Poesie« (Oliver Kohns) sowie die Postmoderne (Katharina Rennhak) vor; hinzu kommt eine beinahe exotische Perspektive auf eine Zeit, die nicht gerade für ihre Metaisierungstendenzen berühmt ist: die »Neue Sachlichkeit«, denn Marion Tendam widmet sich den Meta-Strukturen im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm anhand von »Alfred Zeislers Film und Curt Siodmaks Filmroman ›Der Schuß im Tonfilmatelier‹ (1930)«. Schließlich die echten Fallstudien zu einem Drehbuch in einem Drama (Carolyn Oesterle über Paula Vogel), zu »Gattungspassagen« im Bestiarium (Markus Klaus Schäffauer), zu »Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur« (Stefanie Kreuzer), zur Meta-Erinnerung bei Michael Ondaatje (Birgit Neumann), zur fiktionalen Metabiographie bei Carol Shields (Julijana Nadj), natürlich

zu Universitäts[«]romanzen« in der Postmoderne (Henning Peters) und schließlich dankenswerterweise – anknüpfend an die allgemein beobachtbare Tatsache, dass gerade die Massenmedien innerhalb von Serien gleichsam automatisch ab einem gewissen kritischen Punkt unwiderruflich selbstbezüglich werden – zu der populärsten Metaisierungsmaschine des amerikanischen Fernsehens in der Gegenwart, den *Simpsons* (Martin Butler und Arvi Sepp).

Es hat wenig Sinn, die weitgehend gewichtigen Beiträge hier einzeln auf Stimmigkeit im Detail und auf das Gesamtkonzept hin zu bewerten. Zusammenfassend lässt sich aber festhalten, dass das Spektrum von Metakünsten natürlich nicht vollständig ausgeschöpft ist (z. B. wäre die Frage legitim, ob es eine Meta-Epistolographie gibt), zumal man an die Fallstudien keinen berechtigten Anspruch auf Grundsätzlichkeit stellen kann. Da Drama, Film und Narrativik mehrfach vertreten sind, ist hervorzuheben, dass auch die oft vernachlässigte Metalyrik thematisiert wird. Es sei aber nicht verschwiegen, dass im Grunde ein weiterreichendes und anders konzipiertes Handbuch wünschenswert erscheint, welches vielleicht jetzt synthetisch erwartet werden könnte (vgl. auch die bei Wolf, 59–62, aufgeführten Desiderate): ein supramedial angelegtes Handbuch jeglicher ästhetischer Selbstreferenz, in dem die vertretenen Künste ebenso einen Platz finden wie die typischen Gattungen, die Denkfiguren, die Protagonisten, die wechselseitigen Abhängigkeiten usw. Diese Notwendigkeit wird man soweit verspürt haben, dass der komplexe Untertitel zustandekam, der genau diese ergänzenden Gesichtspunkte auch hervorhebt: »Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven« sowie »Metagattungen – Funktionen«. Es wäre nämlich leicht, weitere ästhetische Verfahrensweisen und Gattungen ergänzend zu diskutieren: die Oper, das Ballett, den Tanz an sich, vor allem Instrumentalmusik, Fotografie, Plastik, Architektur, Landschaftskunst, Comics, Werbung, Computerspiel, Videokunst und vieles andere, auch Zeichen- und Sprachsysteme an sich, natürliche Strukturen (Rekursivitäten, re-entries, Mikro-/Makrorelationen), das Spiel, die Mathematik, die Logik, Wissenschaften wie Philosophie, Sozialwissenschaft, und natürlich auch Literaturwissenschaft und Ästhetik selbst, deren Texte zunehmend damit zu tun haben, einen permanenten immunisierenden selbstreferenten Subtext zu kreieren. Solche Lücken werden zwischenzeitlich andernorts Stück für Stück geschlossen, ein Grund mehr für eine umfassende Publikation, die all dies verwertbar und gültig anordnet. Immerhin erzeugt der Band durch ein Personenregister eine Integrationswirkung; insbesondere wird man hinweisen dürfen auf die den einzelnen Beiträgen angehängten Spezialbibliographien, die in ihrer Summe den Forschungsstand dokumentieren. Und schließlich wäre noch – jenseits von Beschreibungen, Analysen, Erklärungen und Taxonomien – in der Zukunft der Frage nachzugehen, worin der ästhetische Vorteil bzw. der Reiz, das Vergnügen, der Lustgewinn jeglicher Metaisierung begründet ist, sowie der, ob Metaisierung als offensiver schöpferischer Impuls zu verstehen ist, der sich in der Reflexion verfängt und so zu einem defensiven Zwang werden muss. Diese immense ästhetische Debatte samt den Versuchen, den Fallen der Selbstbeobachtung zu entgehen, führt zweifellos zirkulär zurück zu Friedrich Schlegel, der dekretierte, die »Poesie soll ins Unendliche thesirt d. h. potenzirt werden«, es also eher bei dem moralischen Imperativ »soll« beließ, statt ein geschichtsphilosophisches »muss« zu setzen.

Achim Hölter

Walter Bernhart, Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Music*. Amsterdam, New York (Rodopi) 2010. S. 192.

Unter den neueren Studien zur ästhetischen Selbstbezüglichkeit nehmen solche mit musikalischem Schwerpunkt eine in zweierlei Hinsicht eigentümliche Position ein: Einerseits bietet die Instrumentalmusik offensichtlich erhebliche Schwierigkeiten für eine systematisch pertinente Anwendung eines schlüssigen semiologischen Selbstreferenz-Konzepts. Andererseits ist speziell die Oper schon seit einigen Jahren zu einem beliebten Gegenstand einschlägiger Analysen geworden, wie bereits ein Schwerpunkt-kapitel in Harald Fricke's *Gesetz und Freiheit*² demonstriert. Beide Befunde lassen sich indes auf eine gemeinsame Erklärung zurückführen, denn in der Polarität von Musik und Text bzw. Gesang und Drama ist es jeweils eindeutig die literarische (und nicht die musikalische) Seite, die sich im Horizont bekannter Modelle von Selbstbezüglichkeit erklären lässt. Oder historisch formuliert: Seit es das Drama gibt, existiert [auch] ein selbstbespiegelnder Traditionszweig (Aristophanes); seit es die Oper gibt, existiert auch eine autothematische Variante (Monteverdi). Insofern verwundert es nicht, dass in den wenigen übergreifenden Publikationen zur ästhetischen Selbstreferenz die Musik als Ganzes unterrepräsentiert ist. Diese Lücke versucht der vorliegende Band zumindest teilweise zu schließen. Er tut dies freilich, indem er die gerade skizzierte Antithese weiter festschreibt. Das Buch enthält neun Beiträge, die ursprünglich bei der 6. Internationalen Conference on Word and Music Studies (Edinburgh 2007) vorgestellt wurden. Die thematische Zusammenstellung dieser neun Aufsätze unterstreicht nun aufs deutlichste, wie sehr gemeinhin die Vorstellung von Selbstreferenz entweder in der dramatischen Spiel-im-Spiel-Situation gesucht wird oder allenfalls (was in einer gut definierten breiteren Begriffsauslegung ohne weiteres plausibel ist) in eine Reformulierung traditioneller Intertextualitätsmodelle mündet, dergestalt, dass jedes Selbstzitat auf der musikalischen Ebene, jede motivliche Anspielung eines Komponisten auf sich selbst innerhalb eines Einzel- oder des Gesamtwerks, als typischer Fall von Autoreflexivität gedeutet wird. Der quantitative Schwerpunkt des Bandes liegt dabei eindeutig auf der Oper. Sechs von neun Texten befassen sich unter verschiedenen Schwerpunktsetzungen mit der Oper über Oper. Walter Bernhart tut dies am Beispiel von Franz Schrekers *Christophernus* und behält dabei vor allem die Partitur selbst im Auge; Simon Williams beleuchtet eine Inszenierung von *Hoffmanns Erzählungen* als Paradigma für Selbstreflexion qua Regie; Bernhard Kuhn wählt Leoncavallos *Pagliacci*, einen Klassiker der Oper, für einen eher historischen Durchgang. All dies sind typische Fallstudien. Hinzu kommt als Sonderfall, der strenggenommen formal nicht mehr in das Bandkonzept zu inkludieren ist, Joachim Grages Beschreibung von Hans Christian Andersens Musikerromanen, die in der Tat intermedial funktionieren, aber natürlich keine Musikwerke sind und insofern keine musikalische Selbstreferenz entfalten können. Der Beitrag zum grundsätzlichen Verständnis der metareferentiellen Oper stammt von Frieder von Ammon, eine gut verzahnte und erhellende, vor allem auch durch die Bibliographie vertiefte Skizze der Metaoper, die freilich primär fokussiert ist auf Hoffmannsthal's und Strauss' *Ariadne auf Naxos*. Zwei weitere Abhandlungen befassen sich mit nicht-dramatischen Musikstücken, die wiederum, einmal direkt, einmal indirekt, dank der Textgebundenheit der Kompositionen als selbstbezüglich kategorisiert wer-

2 Harald Fricke: *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München 2000, 106–117.

den können: Zum einen geht es um Gustav Mahlers bekannte Mehrfachverwendung des musikalischen Materials in seinen *Wunderhorn*-Liedern bzw. seinen Symphonien. Ausgehend von der Spannung des Genrewechsels behandelt Robert Samuels auch subtilere Formen des Selbstzitats bei Mahler bis hin in die reine Instrumentalmusik seiner späteren Symphonien. Freilich kommt damit ein eigentlicher Effekt von Selbstreferenz nicht wirklich in den Blick, denn strenggenommen werden auch hier primär Beispiele für verschiedene Grade musikalischer Intertextualität innerhalb eines persönlichen Œuvres vorgeführt. Immerhin gelangt diese Analyse zu einem Schluss über die Funktion solcher Verweise, die im Erzeugen einer Erinnerungsästhetik beruhen könnten. Im Aufsatz Peter Dayans zu Erik Satie geht es wiederum um verschiedene Grade musikalischer Intertextualität, insofern der Komponist sich ironisch auf Traditionen der Sonatenform beruft, und insofern er diverse spielerische Experimente zwischen Klavierspiel und Gesangstext anlegt. Hieraus wird man schließen dürfen, dass jede Form exponierten Musizierens oder Komponierens, sobald sie für welches Verfahren auch immer eine Frame-Situation schafft, als selbstreferentiell aufzufassen ist. All das ist relativ gut nachzuvollziehen und innerhalb der Verhandlungen der neueren Musikwissenschaft anzuschließen. Es berührt jedoch – mit Ausnahme des Kernbereichs Metadrama – nicht die brisante und nur schwer zu bewältigende Frage nach dem Potential, das die Musik *an sich* für selbstreferentielle Konstellationen bereithält. Diese substantialistische Frage kann man gerade nicht an Mischgattungen wie der Oper oder dem Lied klären, sondern nur innerhalb des abgegrenzten Sektors einer monomedial definierten Kunst (dasselbe gilt analog auch für den Tanz). Vor diesem Hintergrund kommt die zentrale Bedeutung innerhalb des vorliegenden Bandes dem Einleitungstext des Grazer Selbstreferenz-Experten Werner Wolf zu. Zwar wählt auch er eine Fallstudie, aber diese ist eben mit Recht aus der Instrumentalmusik gewählt und widmet sich mit gutem Grund Mozarts *Ein musikalischer Spaß* (KV 522). Am Beispiel dieser absichtlich misslungenen Komposition, aber auch weit darüber hinaus, stellt Wolf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen von Metareferenz in der nicht durch gesungenen Text mit einer zweiten Ebene versehenen Komposition. Wie in seinen bekannten Untersuchungen etwa zu den Varianten der Selbstreferenz im Erzählen unternimmt Wolf auch hier eine um glasklare Trennschärfe bemühte Kategorisierung der diversen Optionen, bei denen als wesentliche Möglichkeiten auch der Metamusik differenziert werden: Explizite vs. implizite Metareferenz, intra- oder extrakompositionelle Metareferenz, allgemeine (d. h. irgendwie) auf die Medialität ausgerichtete vs. fiktionalitätsthematisierende Metareferenz und, der Funktion nach, kritische vs. nicht-kritische Metareferenz (25), die man auch in einem künstlich unterkomplexen Musikstück wie Mozarts sogenanntem *Dorfmusikantensextett* nachverfolgen kann. Man erkennt den systematisierenden Ansatz leicht an den Tabellen. Die Beiträge sind durchweg in englischer Sprache verfasst. Sie bieten jeweils eine kurze Summary zu Beginn und am Ende eine auf den Beitrag konzentrierte Spezialbibliographie. Trägt man diese Literaturverzeichnisse zusammen, so erhält man ein recht umfassendes Literaturverzeichnis zur musikalischen Selbstbezüglichkeit überhaupt.

Achim Hölter

Verweis auf:

Wolf, Werner u. Katharina Bantleon, Jeff Thoss (Hg.): *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam, New York (Rodopi) 2009.

Konrad Meisig (Hg.): *Ruhm und Unsterblichkeit. Heldenepik im Kulturvergleich*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2010. VII u. 194 S.

Es ist erstaunlich, wie schmal die neuere Forschungsliteratur zu jenem literarischen Genre ist, das bis ins 18. Jh. die Dignitätsrangliste der Gattungen anführte: das Epos. Wenngleich dieser Terminus mit den Spielarten Lehrgedicht, geistliches oder allegorisches Epos, mock-heroic u. a. deutlich mehr Optionen umfasst, assoziiert die Literaturgeschichte doch zumeist das sogenannte Heldenepos. So war es eine sinnvolle und zugleich lückenfüllende Initiative, im Sommersemester 2007 eine Ringvorlesung an der Universität Mainz der Heldenepik im Kulturvergleich zu widmen. Die zwölf Beiträge des Sammelbandes sind denn auch grundsätzlich nach dem Maß einer Vorlesung dimensioniert. Sie sind chronologisch angeordnet und behandeln einerseits »gesetzte«, kanonische Texte der Heldenepik wie die Werke Homers und Vergils, andererseits aber wenig bekannte Paradigmen aus außereuropäischen Literaturen bzw. exzentrischere Beispiele, an denen sich die Spannweite des Heroisch-Epischen beweist.

Die Vorlesungsreihe wurde erwartungsgemäß eröffnet von einer Präsentation des Gilgamesch-Epos (Doris Prechel) und fortgesetzt von einer ausführlichen Reflexion der *Ilias* und der *Odyssee* unter gattungstypologischem Gesichtspunkt (Jochen Althoff). Die Vorstellung des *Mahabharata* steht v. a. im Horizont einer impliziten Ethik (Konrad Meisig). Es schließt sich die Würdigung von Vergils *Aeneis* mit besonderem Augenmerk auf die Umwertung ihrer Zentralgestalt und die Funktion als Staatsepos des Römertums (Wilhelm Blümer) an. Das mittelalterliche Epos wird zunächst von drei Vorlesungen repräsentiert, für die der »Beowulf« den Anfang macht (Dieter Rolle). Als zweites Exempel wird der mittellateinische *Waltharius* analysiert; er vertritt in diesem Zyklus gewissermaßen die Systemstelle und den historischen Ort des Nibelungenlieds (Jürgen Blänsdorf). Schließlich widmet sich eine Vorlesung dem Zwergenepos um Laurin und verdeutlicht so, dass speziell im Spannungsfeld höfischer Literaturnormen die mhd. Sprachumgebung mehr zu bieten hatte als die obligaten Nibelungen, die meist mit dem *Kudrun*-Epos gemeinsam behandelt werden (Björn Michael Harms). Zum ausgehenden Mittelalter gehören auch noch die bekannten altrussischen Heldendichtungen, unter denen v. a. das *Igor*-Lied meist den Texttypus für die slawische Literatur verkörpert (Frank Göbler).

Von besonderem Gewicht erscheint die Erweiterung des mehr oder minder herkömmlichen Textkorpus durch turksprachige Epen, die in ihrer inneren Verflechtung an einigen Beispielen vorgestellt werden (Hendrik Boeschoten). Zwei Vorlesungen befassen sich gewissermaßen mit abgeleiteten Phänomenen: zum einen ein Überblick über die Ossianische Dichtung, der insofern von spezifischem Interesse ist, als jenseits der Behandlung von Macphersons berühmter »Fälschung« auch die Vorgeschichte sowie analoge Projekte angesprochen werden und insbesondere – natürlich in aller Kürze – Beispiele der deutschsprachigen Ossian-Begeisterung diskutiert werden (Helmut Birkhan). Zum anderen wurde der bis dahin rein texthistorischen Auswahl gezielt Einblick auf die Wiederbelebung bzw. den Ersatz für das heldische Erzählen hinzugefügt, nämlich eine Lektüre von Ridley Scotts Film *Gladiator* als »Heldenepos« (Marcus Stiglegger).

Den Abschluss bildet eine zusammenfassende Überblicksvorlesung des Herausgebers Konrad Meisig, die alle wesentlichen Strukturelemente der Gattung Heldenepik als Produkt eines vergleichenden Überblicks vorstellt. Dankenswerterweise ist dem

Band ein integriertes Namen- und Sachregister angefügt worden, so dass die naturgemäß stets heterogenen Vorlesungen eine gewisse Geschlossenheit und Benutzbarkeit erhalten. Bei einer genaueren Lektüre fällt natürlich auch auf, dass nicht alle Beiträge separate Literaturverzeichnisse anbieten, ebenso, dass im einen Fall stark am Primärtext entlang berichtet, im anderen Forschungsliteratur in gewissem Umfang vorausgesetzt wird. Man versteht leicht, dass hier Homogenität nicht zu erzielen war, denn wenn der slawistische Beitrag mit 13 Literaturangaben schon sehr umfassend sein Thema dokumentiert und der turkologische mit 17 Literaturreferenzen vermutlich alle maßgeblichen Texte benennt, müsste über Homer oder Vergil bei gleicher Maßstäblichkeit jeweils eine Bibliographie mit vielen Dutzenden, ja Hunderten von Titeln erstellt werden. Die vielleicht am besten benutzbare Bibliographie enthält der Beitrag zu ›Ossian‹.

Auch die Modi der Textverweise sind sehr unterschiedlich: In einigen Fällen wird hauptsächlich im Text zitiert und die Fußnoten dienen der Vertiefung von Seitenaspekten der Forschung, in anderen (*Mahabharata*) wird fast das ganze Zitatenkorpus in die Fußnoten verlegt. Man mag diese verschiedenen Erläuterungs- und Belegweisen den verschiedenen Provenienzen und Fachtraditionen der Beiträger zuordnen, hätte sich freilich eine etwas stringenteren Strukturierung nach einem einheitlichen Modell gewünscht, da dem Band bei aller Selektivität eine gewisse basisinformierende Bedeutung zukommen dürfte. Es bleibt indes festzuhalten, dass die synthetische Darstellung der Gattung Epos noch zu schreiben ist, wobei die Frage, ob dies aus einer einzelnen Perspektive erfolgen kann, in den Kern der komparatistischen Selbstdefinition zielt.

Achim Höller

Boris Previšić (Hg.): *Die Literatur der Literaturtheorie*. Bern u. a. (Lang) 2010. S. 199.

Dieser Band markiert eine veritable Lücke in der Literaturwissenschaft und schließt sie wenigstens ansatzweise, indem er eine alltägliche Beobachtung fruchtbar macht: Bestimmte (naturgemäß genau deshalb mittlerweile kanonisierte) Autoren oder Texte haben so innovativ in die Weiterentwicklung literarischer Möglichkeiten eingegriffen oder den Lesern so elementar die Augen für Neues oder Selbstverständliches geöffnet, dass sie nicht nur in dem Umfang, wie dies für jeden beliebigen Beitrag zur Literatur gilt, sondern mit erheblicher Wirkung die Literaturwissenschaft selbst verändert haben. Jeder kennt solche mächtigen Texte, die sich zunächst durch die quantitative Ausbreitung eines Spezialdiskurses über sie auszeichnen: Rabelais' *Gargantua*, Joyces *Ulysses* oder Celans lyrisches Œuvre. Solche Werke geben mitunter nicht nur jener literarischen Produktion eine neue Richtung, die sich an ihrer impliziten oder expliziten Poetik orientieren, sie sprechen nicht nur bestimmte Kritiker und Literaturwissenschaftler so an, dass diese einen ganz eigenen Zugang zu ihnen und dann auch zu anderen Paradigmen entwickeln, jene mächtigen Texte aus dem Klassizismus oder dem Fin de Siècle, der Frühromantik oder der Postmoderne sind überdies Zeugen dafür, dass ein substantialistischer Trennstrich zwischen Literaturpraxis und Literaturtheorie begründeterweise nicht zu ziehen ist. Insofern läge es nahe, ein ganzes Lexikon solcher Autoren zu organisieren, deren Texte eine starke Poetik in sich

tragen,³ oder von den sich anschließenden Deutungsdiskursen auszugehen und die tragenden Achsen rückblickend herauszupräparieren, die sich zwischen einem Autor und einer theoriebildenden Systemstelle (dies ist gemeinhin ein herausragender Leser/Philologe) im Feld der interpretativen Anschlüsse etabliert haben. Dieses Rezept verfolgt der vorliegende Band, der auf einer Zürcher Vorlesungsreihe basiert, in zwölf Beispielen, die erkennbar und ausdrücklich nur in aller Kürze und ohne erschöpfenden Anspruch die angesprochene Idee umsetzen. In Reinkultur offenbart sich die Idee in Alexander Honolds Beitrag, der davon handelt, wie die Narratologie Gérard Genettes sich in der narrativen Praxis Marcel Prousts vorgebildet hat und in der von Boris Previšić beleuchteten Modellhaftigkeit von Rabelais für Michail Bachtins Theorie grotesker Textkörper. Ähnlich ließen sich auch noch die Lektüre diverser Romantiker als »Vorgänger« der mythisch-funktionalen Leseweise Clemens Lugowskis verstehen (Christoph Steier) sowie die Rolle Diderots für Leo Spitzers Diskussion der Kategorie »Stimmung« (Hans-Georg von Arburg), wobei freilich weder Spitzer die Diderot-Rezeption beherrscht noch Lugowski allzu typisch für die sehr viel breitere und intensivere Theoriebildungswirkung von Tieck, Novalis und Kleist ist (vor allem, was Metatextualität, narratologische Differenzierungen und das Spannungsfeld von Hermeneutik und Dekonstruktion betrifft). Im Prinzip wären diese vier die am klarsten ausgeprägten Beispiele für die skizzierte fruchtbare Umkehrung der Analyserichtung, für eine These also, die lauten würde: Ohne Rabelais kein Bachtin, ohne Proust kein Genette. Von den anderen Aufsätzen wird man diese Eindeutigkeit nicht verlangen dürfen, zumal nicht von jenen, die ganz die Theoretiker in den Mittelpunkt stellen und nur innerhalb deren Denkens auf gelegentliche Referenzautoren zu sprechen kommen: Viktor Shklovsky (Jens Herlth), Giorgio Agamben (Hubert Thüring), Martin Heidegger (Csongor Lörincz) und Hans Georg Gadamer (Christian Villiger). Schließlich explorieren zwei weitere Beiträge die spezifische Theoriehaltigkeit von Werken des 19. Jahrhunderts, die in einer gleichsam unterirdischen Langzeitwirkung erst im späten 20. Jahrhundert Bedeutung für die kultur- bzw. literaturwissenschaftliche Theoriebildung entfaltet haben: zum einen Søren Kierkegaard mit »Enten-Eller« (im Horizont von Theatralität, Klaus Müller-Wille), zum andern Adalbert Stifter unter den Gesichtspunkten Palimpsest, Stetigkeit, Dekonstruktion, Realität usw. (Sabine Schneider). Es verbleiben zwei Essays, in denen sich die intellektuelle Signatur des Sammelbandes besonders markant abzeichnet, denn als Hintergrund des ganzen Unternehmens wird man nicht vollends zu Unrecht ein metaphorologisches Interesse suchen, dem das Bild wechselseitiger Spiegelung, im Einzelfall auch sich verzweigender Filiationen zugrundeliegt. Letztere verfolgt der Beitrag von Barbara Naumann, der an eine Untersuchung von Nietzsches Descartes-Lektüre eine solche von Durs Grünbeins Wahrnehmung Descartes' anschließt. Die Spiegelmetapher aber verwirklicht figurlich Daniel Müller Nielaba, dessen Text zeigt, was er im Titel sagt: »De Man liest Rilke liest De Man«. Müller Nielaba ist es auch, der zu Beginn gemeinsam mit dem Herausgeber skizziert, was beide »radikale Philologie« nennen, eine Literaturwissenschaft, die sich selbst poetologisch zum Gegenstand werden kann, die ihre Episteme untersucht, als wäre sie ein literarisches Schreibmuster, die sich der Tatsache bewusst ist, dass sie mit ihrem Gegenstand auf komplexe Weise verbunden und in einem System unend-

3 Vgl. Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann, Manfred Schmelting (Hg.): Poetiken. Autoren - Texte - Begriffe. Berlin 2009.

licher wechselseitiger Beobachtung gefangen ist. Beide Autoren reflektieren die oben angesprochene Frage einer Unterscheidbarkeit der Literaturwissenschaft von ihrem Gegenstand angesichts der basalen These, dass die Literatur ihrerseits »gleichzeitig Literatur und Literaturtheorie« (10) sei. Indes akzentuieren sie für die Literaturtheorie in Relation zur Literatur das Phänomen der »Pseudosymmetrie« (12), da die Literatur selbst permanent einen Überschuss an Theoriepotential erzeuge. Umgekehrt freilich gilt das Postulat einer potenzierten Reflexion: »Jegliche ›Post-Theorie‹ hat das bisherige Verhältnis zwischen Literatur und Literaturtheorie mitzudenken« (13). So kommen sie unter Rekurs auf Ralf Simons Anwendung eines »re-entry«-Modells zu dem Schluss, dass eine klare Trennung zweier Ebenen unmöglich sei und jede Formel für das Verhältnis von Gegenstand und Metasprache, Literatur und Theorie verstrickt bleiben werde in »Rekurrenzen« und »Rückkoppelungsschleifen« (13). Wenn dem so ist, wäre eine glatte Zweispaltenlogik, wie sie der Lexikographie zugrunde liegt, etwa nach dem Modell ›Autoren und ihre Theoretiker‹ oder vice versa, abzuweisen, schon aufgrund der Unmöglichkeit jeglicher Stillstellung: »Jede Zeit, jeder theoretische Ansatz bevorzugt ihre und seine Literatur« (15). Insofern hat die Perspektivmischung des Bandes sogar eine theoretische Rechtfertigung, denn dass Autoren, bewusst oder unbewusst, ihren Texten (und seien sie noch so romanhaft und wirklichkeitsgesättigt) immer Theoriekeime einpflanzen und die Kritiker bei bester Absicht das »Dichten über Dichtung« kaum je ganz unterlassen können, ist seit der Frühromantik unbestritten. Und doch wären, gleich, ob begründet als bloßes heuristisches Modell oder durch buchpraktische Rücksichten, durch wohlgenut-naives Beharren auf dem existentiellen Primat einer ›Primärliteratur‹ oder rezeptionshistorisch durch die Wahrnehmung eines Autors als ›Dichter‹ (im Gegensatz zu ›Theoretiker‹) oder eines Text als ›Literatur‹ (im Gegensatz zu ›Theorie‹), eine Literaturgeschichte der starken Texte oder ein Register jener Autoren, die die besten Provokateure der Theorie waren, noch zu schreiben.

Achim Höller

Gerigk, Horst-Jürgen: *Ein Meister aus Russland. Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs. Vierzehn Essays*. Heidelberg (Winter) 2010. 215 S.

Texte reagieren auf den Kontakt mit Verstehenshorizonten, die an sie herangetragen werden. Dieser Fundamentalannahme der Rezeptionsästhetik unterliegt auch jeder Komparatist, nur daß in seinem Falle der Verstehenshorizont des Rezipienten mit mehreren Texten gleichzeitig und unter der methodischen Prämisse des Vergleichs in Berührung kommt. Das Erkenntnisinteresse des Komparatisten stiftet und vermittelt dabei erst einen Dialog der Texte untereinander; erst im Horizont seines Verstehensentwurfs entfalten die Texte eine ›Wirkung‹ aufeinander, die sie ohne die vermittelnde Instanz des vergleichenden Rezipienten nicht hätten.

In diesem Sinne ist die Titelformulierung von Gerigks Aufsatzsammlung zu verstehen, geht es doch nicht um ›literarische Wirkung‹ im traditionellen Sinne – eine solche wird zum Beispiel bei Dostojewskij und Heidegger gar nicht thematisiert –, sondern um das gegenseitige Auf-einander-›Wirken‹ innerhalb des durch den Vergleich gestiftete-

ten Verstehensrahmens. Unter diesem Vorzeichen vereinigt Gerigk vierzehn Essays zu Dostoevskij, darunter drei Erstpublikationen und elf Bearbeitungen von Veröffentlichungen der Jahre 1981 bis 2006. Texte Dostoevskijs kommunizieren mit solchen von Turgenev, Heidegger, Schiller, E. T. A. Hoffmann, Faulkner, Flaubert, Hauptmann, Salingier, Joyce, Sylvia Plath und anderen.

Auf diese Weise entsteht keineswegs eine Buchbindersynthese, sondern ein subtiles Rezeptionsangebot an denjenigen, der ein besonderes Interesse auch an dem *dritten Kommunizierenden*, eben an Horst-Jürgen Gerigk, mitbringt, der Gewinn und Genuß der Eigenart des belebenden Geistes abzugewinnen vermag, der in einer singulären geistigen Konstellation einen so nicht wiederholbaren Verstehensentwurf und Kommunikationsrahmen hervorbringt. Als hoch ausgewiesenem Dostoevskij-Experten und Komparatisten gebührt Gerigk dieses über den Gegenstandsbereich hinausgehende Interesse ohne jeden Zweifel, und er selbst steuert die Lesererwartung schon in seinem kurzen »Vorwort« entsprechend, indem er ihn auf das ihm individuell Zugehörige orientiert, nämlich auf die schon im ältesten Beitrag entwickelte These einer »machiavellistischen Poetik« Dostoevskijs: »So, wie Machiavelli zeigte, unter welchen Bedingungen politische Macht zu erringen ist und die errungene Macht erhalten werden kann, so zeigt uns die praktizierte Poetik Dostojewskijs, unter welchen Bedingungen ein Romanschriftsteller die Aufmerksamkeit seiner Leser erzwingen kann. Der Wille zur Macht wird hier Kunst.« (160)

Beobachten wir also den dritten Kommunizierenden im Hinblick auf seine eigenen Strategien, »die Aufmerksamkeit seiner Leser [zu] erzwingen«. Gelegentlich ist es gar nicht neu, was Gerigk auf der Gegenstandsebene anbietet. Was der Literaturgeschichte über das schwierige Verhältnis von Dostoevskij und Turgenev durchaus bekannt sein mag, wird bei Gerigk in ein neues Narrativ überführt, das den Leser ständig überrascht, ihm Fragen zur Beantwortung aufgibt, ihn dabei anleitet, wieder überrascht und ihn dann dabei mitnimmt, den Wechsel von der biographischen zur ästhetik- oder poetikgeschichtlichen Ebene mitzuvollziehen. So gewährt er dem Leser Einsicht in »Zwei Welten, zwei Kunstauffassungen«, die einen ganz unterschiedlichen Zugang zur erlebten Alltagswelt wie zur literarisch konstituierten Romanwelt zeitigten. Turgenev trete »weg, wenn das Schreckliche sichtbar wird«, Dostoevskij hingegen fordere vom Leser, »auch vor dem Schrecklichen, das auf der Erde geschieht, die Augen nicht zu verschließen und bis zuletzt hinzusehen« (21). Und damit endet der Beitrag mit einer Erklärungsfacette des impliziten oder expliziten Fluchtpunktes aller Beiträge, nämlich der machiavellistischen Ästhetik.

Sehr viel komplizierter, dafür aber auch erhellender gestaltet sich die Rolle des dritten Kommunizierenden in dem von ihm gestifteten Dialog von Dostoevskij und Heidegger. Jenen sucht Gerigk als »eschatologischen Dichter«, diesen als »eschatologischen Denker« (22) auszuweisen und in Berührung zu setzen. Das Denken beider orientiere sich an konkreten Gestalten, mit denen die Verheißung eines Durchbruchs in eine neue Zukunft verbunden sei, Dostoevskijs an Christus, Heideggers an Hölderlin. Beide arbeiteten mit einem entsprechenden Textcorpus, dem Neuen Testament und dem *Œuvre* Hölderlins, beide zielten auf »eine neue Einstellung zum Sein im Ganzen« (22). Das *tertium comparationis* bildet der Begriff der Eschatologie, und zwar ganz in dem Sinne, wie der dritte Kommunizierende ihn einführt und verwendet. Subtil wird diese Rolle des Dritten zunächst verschleiert, indem zwei Begriffsdefinitionen als Mottos des Gesamttexts wie eines Unterkapitels zitiert werden, einleitend

die aus Gerhard Wahrigs *Deutschem Wörterbuch*, dann die aus *The Oxford Companion of Philosophy*. Der Unterschied beider Definitionen erweist sich als programmatisch: Während Wahrig an der alten theologischen Bedeutung orientiert ist, arbeitet das *Oxford Companion* an der zitierten Stelle mit dem Begriff der »Realized eschatology«, also den Realisationsformen des eigentlich Jenseitigen im diesseitigen realen Leben. Letzteres ist philosophisch, nicht theologisch begründet und verweist somit auf eine auch von Gerigk praktizierte Begriffsverwendung im säkularisierten Sinne. Eben daraus eröffnet sich die Möglichkeit, die Texte beider unter einen Nenner zu bringen und ihre innere Kommunikation zu stiften. Das Ergebnis liegt in einer faszinierenden Refomulierung Dostoevskijscher Positionen im Sinne und in der Terminologie Heideggers (»Seinsvergessenheit«, »Sorge«, »Kehre« etc.), die vieles in philosophischer Sicht schärfer zu beleuchten vermag. Der Preis dafür, bezahlt und verantwortet vom dritten Kommunizierenden, liegt in der Depotenzierung des Theologischen bei Dostoevskij. Ausgehend von konkreten Textsignalen der Dostoevskijschen Sprache wären dieselben Sachverhalte nämlich auch theologisch beschreibbar gewesen, etwa unter den Begriffen des Durchbruchs zum »Neuen Menschen«, der »Wiedergeburt« und des »Neuen Lebens«. Doch Gerigk beschreibt die theologische Dimension bei Dostoevskij stets zutreffend, ohne sie jedoch eigentlich zu berühren. Darin liegt kein Manko; es macht vielmehr nur die Rolle des dritten Kommunizierenden als Stifter der wechselseitigen ›Einwirkung‹ der Texte aufeinander deutlich.

Bekanntlich wohnt dem Datenmaterial des (Literatur-)Historikers keine innere Logik, keine »objektiven« großen Strukturen inne – zumindest, sofern man von materialistischen Ansätzen der Geschichtsphilosophie absieht. Solche »Zusammenhänge«, »Strukturen« und »Logiken« werden hingegen stets vom Historiker gestiftet, und darin liegt – oder vorsichtiger: lag – seine eigentliche Aufgabe, sein Amt. In der Entwicklung solcher sinnstiftender ›Makrostrukturen‹ (41) erweist sich Gerigks Meisterschaft, wie etwa sein Essay über Dostoevskij und Schiller zeigt. Die Literaturgeschichte von Schiller bis Beckett beschreibt er als Übergang von der Orientierung am »intelligiblen« Menschen im Sinne Kants zu der am »empirischen« Menschen etwa im Sinne Čechovs, von der »Empirie als Theodizee« (43) zur Empirie als »demonstrierte[r] Kontingenz« (42). Ob solche sinnstiftenden Strukturen »wahr« sind, wäre wissenschaftstheoretisch eine irrelevante Frage; es zählt allein, ob sie erkenntnisfördernd sind, und zwar in der konkreten Analyse des Materials. In dieser Hinsicht bewähren sich Gerigks Hypothesen stets, was nicht ausschließt, daß auch Alternativen diskussionswürdig wären. Für Dostoevskij und Schiller gewinnt er aus der angedeuteten Makrostruktur überzeugend das tertium comparationis, nämlich Identität und Varianz ihrer Orientierung am intelligiblen Menschen, an der psychologischen Zergliederung des Bösen in didaktischer Absicht. In Analogie zu Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung beschreibt Gerigk die Romane Dostoevskijs als gesellschaftskritische Narrative auf dem Weg »zur ästhetischen Kultur als Voraussetzung für den moralischen Zustand russischer Wirklichkeit« (50)⁴, und er beschreibt die konkreten Konsequenzen für den Erzählstil als

4 Daß dabei die Varianz der Ansätze auch stärker betont werden kann, meint der Rezensent – ohne Widerspruch zu Gerigk – in folgendem Aufsatz: Dirk Kemper: Die Karamazovs gegen Schiller und Kant. Zur Dekonstruktion des deutschen Idealismus in Dmitrij Karamazovs Beichte eines heißen Herzens. In Versen (fremdkulturelle Analyse). In: Dirk Kemper, Aleksej Zerebin u. Iris Bäcker (Hg.): Eigen- und fremdkulturelle Literaturwissenschaft. München. Wilhelm Fink 2011 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbe-

Potenzierung der Außenwelt, dargeboten in Form von sinnlichen Zeichen für die Innerlichkeit der »dramatischen« und eben nicht »empirischen« (54) Protagonisten beider. Der makrostrukturelle Vergleich mit Čechov und Beckett konturiert und schärft das Ergebnis der Analyse.

Die weitere begleitende Beobachtung Gerigks sei dem Leser wärmstens anempfohlen. Bausteine zu einer machiavellistischen Poetik finden sich unter anderem in der Konstituierung von »Wirklichkeit auf Widerruf« bei Hoffmann, Dostoevskij und Faulkner; in der psychologischen Entfaltung und narrativen Umsetzung von Jugendbewußtsein – einem Klassiker machiavellistischer Poetik seit Goethes *Werther* – bei Dostoevskij und Salinger; im Narrativ der »Täterliteratur«, geschrieben vor dem Hintergrund von Gefängniserfahrung des Autors oder in der erzählerischen Hebammenkunst à la Sokrates in *Verbrechen und Strafe*. – Die Kohärenz der Beiträge aus knapp dreißig Jahren im Hinblick auf den Grundansatz des dritten Kommunizierenden ist beachtlich und überzeugend.

Dirk Kemper

Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*. München (Hanser) 2009. 406 S.

»Die Geschichte eines wandernden Dinges kann dazu bestimmt werden, das Ding mit Bedeutung zu beladen, zu befrachten. Doch was geschieht mit dieser akkumulierten Bedeutung, wenn die Geschichte am Ende ist?« (159), fragt Michael Niehaus mitten in seiner groß angelegten Studie zu wandernden Dingen in Literatur und Film. Das ist deshalb kaum zu beantworten, da ein wanderndes Ding kein einfaches Symbol ist und dadurch weder durch eine Motivgeschichte noch durch Symboltheorie erklärt werden kann. Niehaus hat eine bisher kaum beachtete neue Kategorie geschaffen, bei der es darum geht, wie ein Ding seine verschiedenen Besitzer und Besitzerinnen in Konstellationen mit ihnen teilweise gar nicht bekannten Vor- und Nacheigentümern versetzen kann. Die Frage um die akkumulierte Bedeutung ist nicht generalisierend zu beantworten und eine allgemeine Geschichte oder Theorie der wandernden Dinge deshalb auch nicht realisierbar. Auf der letzten Seite, nach 200 untersuchten wandernden Dingen in 137 Büchern und 60 Filmen, stellt Niehaus fest, dass die Dinge an sich nichts mit den Affären zu tun hätten, von denen all diese Geschichten erzählten. Andererseits wären natürlich nur diese Geschichten der Ort, wo man all die Objekte aus den Augen verlieren und wiederfinden könnte. Erschöpft schließt Niehaus: »Insofern ist das wandernde Ding keine Sache der Theorie: Wenn wir den Blick starr auf es richten, um es abzuzeichnen, wird es uns umso sicherer entgleiten.« (395) Ähnlich verhält es sich mit dem Buch der wandernden Dinge selbst. Es ist keine Theorie dieser, und will man es kategorisieren, scheint es einem wieder zu entgleiten.

Niehaus gliedert sein Werk in 83 originelle Kategorien, die oftmals »an eine gewisse chinesische Enzyklopädie« erinnern: »Grabbeigaben?« – »Verschwinden aus der Erzählung« – »Abstoßen und Zurückkommen« – »Mit Ringen« – »Wirte und Zwischenwirte«

ziehungen an der RGGU Moskau, 3), 161–177.

- »Und andere Instrumente« - »Zu Großes«. Diese an sich schon inspirierenden Kategorien bringen es mit sich, dass tatsächlich alle beweglichen Objekte der ausgewählten Erzählungen eingeordnet werden können, teilweise jedoch natürlich genauso gut auch in eine andere Kategorie passen würden und das auch des Öfteren tun, was zwangsläufig zu Wiederholungen führt, deren Streichung dem stilistisch glänzend geschriebenen Buch gut getan hätten.

Niehaus beginnt sein Unterfangen mit den schönen Worten: »Beginnen wir mit etwas anderem« (9), um daraufhin Theodor Storms *Bulemanns Haus* beherzt nachzuerzählen. Das mobile Ding ist in diesem Fall ein kleiner silberner Becher, der vom Vater zum Pfandleiher geht, um dann über abenteuerliche Wege schließlich in Stein gemeißelt am Grabstein des Sohnes wieder aufzutauchen. So »anders« ist dieser Anfang jedoch nicht, denn damit ist bereits die Methode des Buchs angeschlagen: Niehaus verzichtet in weiten Teilen auf den ohnehin zum Scheitern verurteilten Versuch, sein Thema begrifflich zu definieren, und breitet dieses stattdessen durch den Plot der Beispiele selbst vor uns aus. Er erzählt zweihundert Geschichten, in denen wandernde Dinge vorkommen, auf die man ohne seinen besonderen Fokus wahrscheinlich niemals geachtet hätte. Und da Niehaus ein guter und gewitzter Geschichtenerzähler ist, macht dies die Lektüre des Buchs zu einer unterhaltsamen und spannenden Angelegenheit. Othello wird beispielsweise die Geschichte eines Taschentuchs, das im dritten Akt von Desdemona in die Hände von Jago kommt, womit dieser durch ein mit Erdbeeren besticktes Stück Stoff plötzlich Macht über das gesamte Dramenpersonal bekommt, obwohl im »mutmaßlichen Herkunftsland des Mohren Othello Walderdbeeren kaum gewachsen sein dürften« (133), was das Taschentuch zu einem wenig wahrscheinlichen wandernden Objekt macht, wie Niehaus anmerkt.

Genauso unwahrscheinlich wie die Überlieferung des heiligen Kreuzes, auf dem Jesus gekreuzigt wurde. Die Vorfahren des Baumes, aus dem das Kreuzifix gezimmert wurde, lassen sich in der Legendenliteratur bis in den Garten Eden zurückverfolgen, nämlich zum Baum der Erkenntnis selbst, während sich das Holz des Kreuzes selbst in unzählige Reliquien aufsplittert, so viele, dass schon Martin Luther bemerkte, dass all die angeblichen Holzteilchen vom Kreuz Christi zusammengesetzt nicht ein Kreuz, sondern einen ganzen Wald ergäben. Geht es bei der Kreuzigung Christi ja auch im religiösen Sinn nicht um das tatsächliche Kreuz aus Holz, sondern darum, dass Gott sich darauf zu erkennen gegeben hat, so kommt Niehaus durch seine Methode der wandernden Dinge auf ein ähnliches Ergebnis: Das Heilige Kreuz hat eine Vorgeschichte (die Geschichte des Kreuzholzes) und eine Nachgeschichte (die Geschichte der Reliquie). »Das Kreuz selbst hat keine Geschichte.« (355) Wenn Christus nämlich das Kreuz trägt und daran genagelt wird, so ist das kein bedeutsamer Moment für das Kreuz, sondern nur die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass dem Kreuz eine bedeutsame Vergangenheit nachgesagt wird und eine bedeutsame Zukunft bevorsteht.

So geht es oft mit den bewegten Dingen, sie haben an sich keine Geschichte. Am deutlichsten wird dies in Filmen oder Büchern, die ein Ding im Laufe der Zeit verfolgen, wie zum Beispiel der Film *The Yellow Rolls Royce* (1964) oder *The Red Violin* (1998) oder die Bücher *Autobiography of a Pocket-Handkerchief* (James Fenimore Cooper) oder *Accordion Crimes* (Annie Proulx, der deutsche Titel *Das grüne Akkordeon* weist deutlicher auf die Geschichte eines speziellen Objekts hin). Diese Erzählungen werden zwar durch das wandernde Ding strukturiert, nicht aber die darin erzählten Geschichten. Das Ding wird dadurch zum Erzähler, der von anderen, meist seinen Besitzern,

erzählt. Diese Menschen werden jedoch nicht durch das wandernde Ding positioniert, »sondern durch das historische, soziale oder politische Milieu, das sie dem Zuschauer erschließen.« (35) Niehaus wiederholt diese Beobachtung öfters, da es paradox anmutet, dass gerade jene Geschichten, »in denen Dinge wandern, [...] diese Dinge meistens nicht zum *Gegenstand* [haben].« (322) Diese speziell um ein wanderndes Ding aufgebauten Erzählungen handeln also von den Subjekten, die durch das wandernde Ding miteinander verknüpft werden. Niehaus verlangt jedoch mehr von seinen wandernden Objekten, sie sollten nicht einfach als »Fertigprodukte« in die Geschichte eintreten, sondern selbst eine Vorgeschichte haben und für jeden Protagonisten eine völlig andere Bedeutung, was sich vor allem in Geschichten, wo Eifersucht eine Rolle spielt, schön zeigen lässt. (Wie zum Beispiel ein zerbrochener Spiegel in Billy Wilders *The Apartment* oder die *Geschichte von den drei Äpfeln* aus den *Tausendundein Nächten*). Niehaus' Methode des reflektierten Nacherzählens unterscheidet nicht zwischen Film und Literatur, es zählt allein der Plot.

Eingerahmt sind die verschiedenen Geschichten der wandernden Dinge von zwei Theorieblöcken. Zu Beginn steht eine juristische Überlegung über »Rechtssachen« und die rechtsgeschichtliche Wandlung mobiler Güter. Auch dieser Teil bringt überraschende Perspektiven auf Begriffe wie »Eigentum« und »Diebstahl« und könnte auch für Provenienzforscher von Interesse sein. Auf den letzten Seiten versucht sich Niehaus dann doch an einer Theorie der wandernden Dinge selbst und strapaziert dabei vor allem Lacan, dessen Begriffe im Laufe des Buchs immer wieder auftauchen, ohne jedoch mit dem französischen Theoretiker und Psychoanalytiker in Verbindung gebracht zu werden. An Hand Lacans berühmter Interpretation von Edgar Allen Poes Erzählung »Der entwendete Brief« (der einen »reinen Signifikanten« darstellt) versucht sich Niehaus an einer Definition des »Dings«, nur um über Lacan hinauszugehen, der sich zu sehr auf das Symbolische konzentriert habe und die »Dinglichkeit«, also die Materialität (des Briefes in diesem Fall), unterschlagen habe. Was bereits auf das neueste Projekt von Michael Niehaus verweist, der aktuell intersubjektive Verkettungen untersucht, wobei von der Irreduzibilität des Dinghaften ausgegangen wird. Wenn auch daraus eine so geistreich inspirierende und variantenreiche Geschichtensammlung entsteht, die einem ohne Zweifel noch einige Zeit in eigenen Lektüren verfolgen wird, dann wäre dies zum Gewinn für die deutschsprachige Literaturwissenschaft.

Stefan Kutzenberger

Geert Brône u. Jeroen Vandaele (Hg.): *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Edited by. Berlin, New York (Mouton de Gruyter). 561 S.

Die Kognitionswissenschaften haben, was den ungebremsten Optimismus angeht, ihre besten Tage hinter sich. Trotz oder vielleicht wegen der Allgegenwart von neuesten Forschungsergebnissen, die mit bunten Bildern aus der fMRT unterlegt sind, ist eine gewisse Skepsis ob der Leistungsfähigkeit empirischer Methoden eingekehrt. Damit ist nun paradoxerweise der Moment gekommen, sich ernsthaft mit Fragen empirischer Ästhetik zu beschäftigen, auch wenn das den Skeptikern der ersten Stunde natürlich nicht einleuchten wird, denn sie sehen sich ja bestätigt darin, dass Skepsis gerechtfertigt sei. Der von

Geert Brône (Leuven) und Jeroen Vandaele (Oslo) herausgegebene Band zeigt auf einem sehr hohen und sachkundigen Niveau, an welchen Stellen tatsächlich Skepsis angebracht ist, aber zugleich auch, dass es sich bei den *Cognitive Poetics* um ein außerordentlich vielfältiges, interdisziplinäres und forderndes Gebiet handelt. Dies ist jedoch vielen Literaturwissenschaftlern vielleicht deshalb suspekt, weil sie von jung auf nicht nur keine Neigung zu, sondern vielmehr eine starke Abneigung gegenüber der Mathematik und den Naturwissenschaften kultiviert haben. Empirische Ästhetik wird wohl auch wenig betrieben, weil, wie Max Louwerse und Willie Van Peer in ihrem Beitrag zum hier besprochenen Band schreiben, traditionelle Literaturwissenschaftler oft ›schwierig‹ mit ›unmöglich‹ verwechseln: »True, it is not always easy to come up with strict operationalizations of such mental activities that go on during reading.« (424) Es sei jedoch auch nicht einfach, die Geschwindigkeit des Lichtes zu messen oder die Erdgeschichte zu rekonstruieren. Aber es sei eben nicht unmöglich: »It seems to us that most literary scholars have given up the idea of empirical research *even before* they have given it a try.« (Ebd.)

Cognitive Poetics oder *Cognitive Stylistics* (Culpeper) fallen in den Bereich der Allgemeinen Literaturwissenschaft und stehen in einem komplexen Verhältnis zur kognitiven Linguistik. Sie sind damit den Naturwissenschaften näher als einer auf Inhalte, neue Deutungen oder ideologische Diskussion ausgerichteten Literaturwissenschaft, wie sie in den verschiedenen Nationalphilologien im Verein mit mehr oder weniger radikal kulturalistischen Positionen hegemonial geworden ist. Insofern bewohnt die kognitive Poetik ein strukturschwaches Grenzgebiet, treibt dafür aber lebhaften Austausch mit den Fächern jenseits der Grenze. Deshalb erscheint auch der von Vandaele und Brône (Leuven) herausgegebene Band in der Reihe »Applications of Cognitive Linguistics«: Die Herausgeber bemühen sich dabei allerdings, weniger die Abgrenzungen der kognitiven Poetik von anderen Forschungsfeldern zu betonen, sondern vielmehr die integrative Funktion ihres Ansatzes hervorzuheben:

Literary Criticism produces some sort of knowledge on a discourse that is already taken to produce some sort of knowledge, to know, literature. Both discipline and object may be said to provide insights into the workings of more or less interacting minds-in-bodies-in-worlds [...], that is, into the actions, thoughts and feelings of characters in a fictional world, for readers in the actual world. In relatively recent times, the science-oriented paradigm called »science of the mind« or »cognitive science« has equally turned the mind into its primary object of investigation. Thus, although the sciences and the humanities tend to legitimate quite different epistemic projects, i.e. different methods and aims of knowledge, it is unstartling that cognitive science from its very start has been making overtures to literature and literary studies. (1)

Inwiefern die Annäherungen der Kognitionswissenschaften an die Literaturwissenschaft dort auf Gegenliebe gestoßen ist, sei dahingestellt, die Herausgeber datieren den eigentlichen Beginn der *Cognitive Poetics* auf den 1980 erschienenen Band *Metaphors We Live By* von Lakoff und Johnson, ohne allerdings die Arbeiten aus den siebziger Jahren zu ignorieren, die schon als Wegbereiter einer Kooperation zwischen kognitiver Linguistik und der Literaturtheorie gelten können, wenn sie auch nicht den gleichen Grad an Elaboriertheit erreichten wie spätere Arbeiten. Die linguistische Studie von Lakoff und Johnson eignet sich für Vandaele und Brône als Ausgangspunkt deshalb, weil sie nicht eine objektivistische Vorstellung des Bewusstseins zugrundelegt: »If it is the felt qualities of mental life that we are addressing, the broad phenomenology of mind as opposed to mere ›computation‹ or ›processing‹

of symbols, then Cognitive Linguistics (CL) and poetics seem natural allies.« (2) Auf einer solchen Grundlage sind die Gegenstände der kognitiven Linguistik und der literaturwissenschaftlichen Poetik vielfach dieselben: Metapher, Narrativik, Gestalt, Figur, Hintergrund und die Phänomenologie subjektiver Bedeutung (ebd.). Dabei stellte sich in den neunziger Jahren heraus, wie sehr literarische Formen des Denkens das Alltagsbewusstsein strukturieren. Dennoch blieb (und bleibt) auf Seiten der Literaturwissenschaft eine große Skepsis gegenüber kognitiven Ansätzen hinsichtlich des interpretativen Mehrwerts solcher Deutungen.

Mit Jonathan Culler entwickeln die Herausgeber eine – wie sie betonen – nicht überzubewertende Frontstellung zwischen Hermeneutik im allgemeinen Sinne einer auf Bedeutung rekurrierenden Interpretationsanstrengung auf der einen Seite und auf der anderen Seite Poetik als eines Versuches der Erklärung der diese Bedeutung hervorbringenden Effekte. Die kognitive Poetik ließe sich dann zwischen diesen beiden positionieren, »to reconcile the interests of the mind's science and of full-blown historicized literary interpretation.« (3) Die Struktur des vorliegenden Bandes soll dieses dialogische Verhältnis widerspiegeln: Neben den drei großen Teilen »Story«, »Figure« und »Stance« gibt es eine vierte Sektion, die ebenso umfangreich ist wie jeweils einer der thematischen Teile und die mit »Critique« überschrieben ist. Die einzelnen Artikel werden jeweils von einem anderen Autor kommentiert und manchem Kommentar folgt wiederum eine Replik: Dieses Verfahren ist inspiriert von der Zeitschrift *Behavioral and Brain Sciences* und erscheint in jeder Hinsicht als außerordentlich nachahmenswert, da so neben dem eigentlichen Beitrag auch kompetente Kritik und Ergänzung geliefert werden.

Im ersten Teil, »Story«, findet sich zunächst ein Beitrag von Elena Semino zu Textwelten. Semino untersucht das Gedicht Carol Ann Duffys über die Frau des mythischen Königs Midas im Vergleich zu der Fassung des Midas-Mythos in Ovids *Metamorphosen* daraufhin, in welcher Weise »mögliche« Welten konstruiert werden. Semino diskutiert eine Reihe von Theorieansätzen, um dann die »blending theory« von Fauconnier und Turner detailliert in Anschlag zu bringen. Shweta Narayan hebt in ihrer Antwort auf Seminos Artikel insbesondere hervor, dass deren Untersuchung – wie zu erwarten – keine neue Deutung hervorbringe, aber doch als Grundlagenforschung, insbesondere hinsichtlich der Rezeptionsästhetischen Dimension von Texten, wertvoll sei. Besonders wichtig erscheint ihr dabei die Leistung, durch »Conceptual Integration (Blending) analysis« (73) die emotionale Involviertheit von Lesern erklären zu können. David Herman stellt in seinem Beitrag, »Cognitive approaches to narrative analysis«, Aspekte der kognitiven Narratologie vor, womit er Grundlagen des Erzählens überhaupt meint und sich insbesondere auf die Aspekte von »Rolle« beziehungsweise »character«, von Emotionen und der narrativen Perspektive konzentriert. Dabei nutzt er programmatisch Textbeispiele unterschiedlichster Provenienz wie den Comic *The Incredible Hulk*, ein Fernsehinterview, eine Sprachaufnahme einer *face-to-face*-Konversation und Textstellen aus Joyces *Dubliners*. Peter Stockwells Reaktion auf den Beitrag von Hermann besteht in einer schnurrigen historischen Positionierung, an deren Ende sich der Pragmatizist in den Ruhestand verabschiedet hat, der Vertreter der Kritischen Theorie schon seit einigen Jahren verschieden ist und der literarische Linguist im Bemühen gezeigt wird, mit den vielfältigen Untersuchungsansätzen, die aus dem Zusammentreffen von Narratologie, Kognitionsforschung und Stilistik entstehen, Schritt zu halten. Jonathan Culpeper, der seine »Reflections on a cognitive stylistic approach

to characterization« präsentiert, gehört zu einer Schule, die den Begriff der »cognitive stylistics« dem der »cognitive poetics« vorzieht. Er formuliert seinen Ansatz knapp, indem er dessen Zielrichtung beschreibt: »a cognitive stylistic approach to characterization aims at combining linguistic analysis with cognitive considerations in order to shed light on the construction and comprehension of fictional characters.« (125) So stimmt Culpeper mit Ralph Schneiders Position, die dieser in seiner Dissertation bezogen hatte, überein, dass das Entscheidende nicht sei, was eine Figur ausmache, sondern wie sie dem Leser erscheine (vgl. 127). Dabei legt Culpeper allerdings eine nicht ganz unproblematische Vorannahme zugrunde, nämlich, dass Textproduktion und Rezeption kognitiv die gleichen, nur in die jeweils andere Richtung verlaufende kognitive Prozesse seien. Uri Margolin stimmt weitgehend mit den Untersuchungsergebnissen Culpepers überein, fordert aber doch auch empirische Arbeit, um die theoretischen Ergebnisse zu untermauern.

Der zweite Teil befasst sich mit »Figure« und kombiniert dabei die drei klassischen Ansätze, »figure-as-gestalt«, »figure-as-trope« und »figure-as-icon« (12), obwohl diese in der Regel getrennt zu behandeln sind. Margaret H. Freeman konzentriert sich auf die poetische Ikonizität in ihrem Beitrag »Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity«. Gerard Steen schlägt ein fünfstufiges Modell vor, um Metaphern in der Dichtung zu analysieren. Ming-Yu Tseng führt in seinem Kommentar zu Freeman und Steen Ikonizität und Metapher auf einen gemeinsamen Urgrund zusammen: »When we deal with ›metaphor‹ or ›iconicity‹, it is important to bear in mind that ›creative metaphors‹ and ›poetic iconicity‹ are still symbolic – still signifiers – and therefore that they have the same semiotic foundation as everyday language in terms of what constitutes a sign.« (227) Reuven Tsur behandelt ebenfalls ein tropisches Thema in seinem umfangreichen Beitrag zum Verhältnis von Figur und Untergrund: »Metaphor and figure-ground relationship: comparisons from poetry, music, and the visual arts.« Damit bietet er einen außerordentlich gelungenen und eindrucksvollen Überblick, der nicht nur zeigt, welche kognitiven Funktionen die Unterscheidung von Figur und Hintergrund ermöglichen und wie diese Unterscheidung kreativ umgesetzt wird, sondern der diese in den Künsten geübte Kognitionsleistung auch funktionell erklärt. In seinem Kommentar bezieht sich Tony Veale auf den sowjetischen Witz, mit dem Tsur seinen Beitrag eröffnet, und der davon handelt, dass ein Arbeiter jeden Tag eine Schubkarre voll Stroh aus der Fabrik mit nach Hause nehme und auf die Frage, was er von dem vielen Stroh habe, antwortet: Die Schubkarren. Veale bedauert, dass Tsur trotz der Verwendung dieses Witzes, um das Verhältnis von Figur und Hintergrund deutlich zu machen, sich nicht weiter mit dem Humor beschäftigt, und trägt das in seinem Kommentar nach.

Der dritte Teil zu »Stance« enthält drei Beiträge und mehrere Kommentare und wiederum Antworten auf diese, so dass dieser Teil, was die interne Diskussion angeht, der lebhafteste ist. Außerdem ist dieser Teil der am stärksten linguistische: Der erste Beitrag, »Deconstructing verbal humour with Construction Grammar«, von Eleni Antonopoulou und Kiki Nikiforidou geht von einer Differenz zwischen normalsprachlichen und markierten Äußerungen aus, wobei letztere als humorvoll interpretiert werden und als Ergebnis von »coercion« begriffen werden können. Sie nutzen diese linguistische Methodologie, um Textstellen aus Romanen von Kingsley und Martin Amis in ihrer Humorhaftigkeit zu analysieren. Dabei begreifen sie ihren kognitiven Ansatz als Unterstützung und nicht als Ersatz für literaturwissenschaftliche Interpre-

tationen: »CxG [Construction Grammar] can bridge the gap between the wording of the message and its possible interpretations, while sharing with all cognitivist models an understanding of the linguistic system as encompassing cognitive processing, and therefore the potential of different construals, of world knowledge.« (309) Im Blick auf die GTVH (General Theory of Verbal Humor) kritisiert Salvatore Attardo insbesondere die Charakterisierung des Humors als markierte Äußerungen, da die linguistischen Mechanismen nicht allein humor-spezifisch seien. In dem Beitrag von Barbara Dancygnier und Lieven Vandelanotte, »Judging distances: mental spaces, distance, and viewpoint in literary discourse«, wird der *spatial turn*, der insbesondere in der Metapherndiskussion stattgefunden hat, auf ein bestimmtes Raummerkmal zugespißt: Distanz. Dieses Phänomen ist linguistisch vielfältig und wird hier durch die verschiedenen Felder verfolgt und insbesondere in der Dichtung beschrieben, wo bestimmte Elemente offenbar regelmäßig fehlen: »The question of how widespread the strategy is in contemporary poetry requires further research, but the examples we have looked at so far suggest that poetic discourse may rely more heavily than other forms of discourse on mental space evocation.« (363) Hier ließe sich in einem kognitiven Modell punktuell die Besonderheit poetischer Sprache nachweisen. Jeroen Vandaele fragt jedoch kritisch nach, ob dieses Modell nicht die Kontextualisierung poetischer Rede vernachlässige, worauf die Autoren bestätigen, dass Kontext eine wichtige Rolle spiele, doch nie die Analyse von »structures and devices« ersetzen könne. (379) Der letzte Beitrag des dritten Teils hat fünf Autoren und präsentiert die Ergebnisse empirischer Forschung zur Frage: »Does an ›ironic situation‹ favor an ironic interpretation?« Rachel Giora, Ofer Fein, Ronie Kaufman, Dana Eisenberg und Shani Erez haben dazu in Tel Aviv verschiedene Experimente durchgeführt und kommen zu dem Schluss, »most of the evidence adduced argues against the claim that a rich and supportive context facilitates ironic interpretation.« (394) In ihren unterschiedlichen kritischen Einwendungen weisen Albert Katz und Edmond Wright vor allem auf die Bedeutung von nicht-verbale Kontexten hin. Vielleicht ließen sich die Experimente noch weiter ausbauen, um dieser Kritik zu begegnen, jedoch ist das Ergebnis, dass Kontexte nicht in dem Maße Bedeutung beeinflussen, wie oft angenommen wird, an sich hochinteressant.

Der letzte Teil des Bandes ist ganz der Kritik gewidmet. Max Louwerse und Willie Van Peer stellen die Grundsatzfrage: »How cognitive is cognitive poetics? Adding a symbolic approach to the embodied one,« während Meir Sternberg den Epilog hält: »How (not) to advance toward the narrative mind.« Der Beitrag von Louwerse und Van Peer diskutiert nicht nur methodengeschichtlich die Stellen der *Cognitive Poetics*, sondern versucht auch den beobachteten »fundamental bias based on theories of language comprehension in support of strict embodiment« (440) zugunsten einer stärkeren Beachtung symbolischer Ansätze zu korrigieren. In seinem umfangreichen und abschließenden Beitrag kritisiert Sternberg zunächst den erreichten Forschungsstand der kognitiven Narratologie, die trotz großer Ankündigungen seit den 1970er Jahren nicht sehr weit gediehen sei (vgl. 455). Insbesondere richtet Sternberg sein Augenmerk auf Rolle/Figur, Emotionen und Perspektive, indem er David Hermans *Cognitive Approaches to Narrative Analysis* als repräsentativen Gegenstand seiner Kritik wählt.

Der von Böne und Vandaele herausgegebene Band deckt selbstverständlich nicht alle Bereiche der kognitionswissenschaftlichen Diskussion von literaturwissenschaftlichen Forschungsansätzen und -gebieten ab, und doch läßt er sich als Handbuch, wenn

auch nicht als Einführung, begreifen. Der hohe Standard der Beiträge und die durch die Kommentare und Repliken geleistete Diskussion bieten einen Überblick zum *state of the art* und können weitere Forschung inspirieren.

Pascal Nicklas

Elisabeth Arend, Elke Richter u. Christiane Solte-Gresser (Hg.), *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film/La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt am Main (Peter Lang) 2010 (= Mittelmeer: Literaturen – Kulturen, hg. von E. Arend u. E. Richter, Bd. 2). 317 S.

Es ist der Beginn des 20. Jahrhunderts, als ein französischer Professor für antike Geographie und ein Schweizer Fotograf ein visuelles ›Mapping‹ der *Odysee* Homers erträumen: Victor Bérard und Fred Boissonas nehmen das Epos zum Anlass einer Expedition, die dem Kielwasser des antiken Helden folgt, die fiktionale Topographie mit Orten und Ländern des historischen Mittelmeerraums identifiziert und in Fotografien festzuhalten versucht. Denn Bérard versteht Homer als geopolitischen Realisten, dessen Beschreibungen – auch die fabelhaftesten – eine genaue Wiedergabe der archaischen Wirklichkeit sind. Dabei sollen die künstlerischen Fertigkeiten Boissonas' Hilfestellung leisten und seine Lichtbilder als ›wissenschaftliche Belege‹ fungieren, als Illustration und Ergänzung der Theorie, dass sich seit der Bronzezeit nichts geändert habe und das Mittelmeer vor allem ein übergeschichtlicher Komplex von Wasser, schroffem Stein, von Licht und karger Vegetation sei. Die meisten der Fotos allerdings unterlaufen dieses Ziel, indem sie weniger das Zeitlose dokumentieren, als durch die sorgfältige Regie Boissonas' ikonographische und malerische Traditionen und Medien zitieren. Nicht der »unwandelbare Ort« des Mythos und des Mittelmeeres ist in dem Bildalbum *Dans le sillage d'Ulysse* zu sehen, sondern der Abdruck unterschiedlichster Diskurse und künstlerischer Praktiken, die das Mittelmeer erst erfinden.

Zwar mag diese Geschichte in dem von Elisabeth Arend, Elke Richter und Christiane Solte-Gresser herausgegebenen Sammelband keine Erwähnung finden, aber sie veranschaulicht die zentralen Aspekte, die in den versammelten Aufsätzen – in ihrem Gegenstand vorwiegend begrenzt auf Texte und Filme aus dem romanischen und maghrebinischen Teil des Mittelmeerraums – immer wieder zutage treten: Da ist zum einen der Gedanke, dass Bilder vom Mittelmeer nicht nur bestimmte Denkfiguren, Metaphern und Bildlichkeiten wiederholen (Häfen und Schiffe, die Reise, der Aufbruch ...), sondern stets auch intertextuelle Konstrukte sind, deren Komponenten die höchst komplexe Textur mediterraner Kultur und Geschichte ergeben. Die Rede vom Mittelmeer ist immer ein Sediment aus Schichten, in dem sich schon früher entstandene Erzählungen und Zeiten versammeln. So erweist sich »der hohe Grad an Intertextualität als ein auffälliges Merkmal moderner Mittelmeerdiskurse« (10), wie die Herausgeberinnen in ihrer sehr instruktiven Einleitung bemerken. Zahlreiche Beispiele führen das vor Augen: Wie etwa Roswitha Böhm in ihrem Beitrag darlegt, muss man nur dem Reisenden in den *Mediterranéos* von Rafael Chirbes folgen, um zu erfahren, wie sehr in diesen Reportagen das ›Referenzsystem Mittelmeer‹ aus der dichten Verknüpfung

unterschiedlichster Chronotopen erwächst. Denn neben den Kuppeln, Dächern und Basaren der Städte, dem flimmernden Asphalt an einem Sommertag, der Pflanzenwelt, dem *grand bleu* und dem Ocker findet man zahlreiche textuelle oder narrative Reverenzen: Mythologie, Herrscher- und Nomadengeschichten durch die Jahrhunderte, aber genauso Fernand Braudel und sein historiographisch-kulturwissenschaftliches Standardwerk *La Méditerranée* (1985) oder auch das Mittelmeer-Panorama *Le Bréviaire méditerranéen* (1995) des anderen großen »Mediterranologen« Predrag Matveječić. Freilich gilt dies nicht nur für das Genre des Reiseberichts. Wie Beate Burtscher-Bechter herausstreicht, verdanken auch die Kriminalromane eines Jean-Claude Izzo jener »mediterranen Intertextualität« zahlreiche Anregungen. Die Figuren, die in der Hafenstadt Marseille aufeinandertreffen, vertreten ein Gemeinschaftsgefühl, eine Art panmediterraner Einheit, »an der sowohl das orientalische als auch das okzidentale Ufer des Mittelmeers teilhat« (200). Das Meer gerät zum Ort der Begegnung und des Austauschs jenseits ethnischer oder geographischer Besonderheiten; es wird als das ›Verbindende‹, das ›Nebeneinander von Partialkulturen‹ zelebriert – und all dies verweist neuerlich unverkennbar auf die Kulturtheorie Braudels. Durch den Rekurs also auf andere und ältere Texte und Mythen wird das Mittelmeer immer aufs Neue narrativiert und visualisiert. Es erweist sich als ein anspielungsreicher Text-Raum, ein *espace du texte* (Marina Ortrud M. Hertrampf, 114), durch den man navigiert wie durch eine Bibliothek – von Homers Epos (und Homer ist, wie wir wissen, für das Mittelmeer, was Melville für die Weltozeane ist) und Polybios' »mare internum« bis hinein in die Gegenwart. Dass schließlich das Meer nicht nur ein solcher Intertext ist, sondern ein um das andere Mal zu Schrift gerinnt, dass also das Wort vom *espace du texte* zuweilen unerwartete Konkretetheit gewinnt, erweist sich dann in Christiane Sollte-Gressers Aufsatz: Albert Camus' *Poème sur la Méditerranée* besinge nicht nur das Meer, sondern versuche »eine phonetische Übersetzung der Wellen und der Brandung in die Sprache oder eine lautliche Gestaltung mediterraner Lichtverhältnisse bzw. der dunklen Tiefen des Wassers« (52); umgekehrt verwandle Eugenio Montale das ambivalente Meer in dichterischen Missklang, in spröde und harte Verse.

Im weiteren Sinne – und wiederum wie das ›odysseeische Fotoalbum‹ der Herren Bérard und Boissonas – stellt sich derweil das Mediterrane immer als Konstrukt heraus, an dessen Herstellung neben der Literatur diverse diskursive Praktiken, Sprecher und Medialisierungen beteiligt sind. Es ist, um mit Matveječić zu sprechen, ein »Kreidekreis«, der »unablässig gezeichnet und wieder gelöscht wird«, oder auch eine Projektionsfläche, in deren Rahmen unter anderem Themen der Globalität und Lokalität, der Grenzen und Grenzüberschreitungen, des Okzidents und Orients, des Archaismus und der (Post-) Moderne verhandelt werden. So decken verschiedene Studien des Bandes die nationalistischen, (neo-)kolonialistischen oder in anderer Weise ideologisch unterfütterten Motivationen für die Herstellung von Mittelmeerkonzepten auf – etwa die Wiederbelebung des römischen *mare nostrum* durch den italienischen Faschismus, dessen Literatur und Filme die Einrichtung eines neuen Imperiums rund um das Mittelmeer propagieren (Immacolata Amodeo). Ebenso kann man erfahren, wie das Mittelmeer als Metapher mannigfaltiger Ich-Spiegelungen funktionalisiert wird, um bald kulturelle Fremdheit, bald geschlechtlich-körperliche Entfremdung zu reflektieren – für Marina Ortrud M. Hertrampf problematisiert Nina Bouraouis Roman *Le jour du séisme* die Identität seiner Protagonistin zwischen Algerien und der Nordsee, während der Beitrag Birgit Mertz-Baumgartners die Opposition von geschlossenem

Raum und offenem Meer in den Texten algerischer Schriftstellerinnen zum Sinnbild für die Geschlechterrollen werden sieht. Wie geduldig aber das Mittelmeer als Spiegel aller Diskurse und jeden Gedankengutes zu dienen vermag, wird besonders deutlich, wenn sich solche Ideologien diametral entgegenstehen: Das Meer ist, so demonstriert Elke Richters Text, bisweilen zivilisatorischer Schutzwall, dann wieder Brücke zwischen den Kulturen. Wenn deshalb Ursula Mathis-Moser darlegt, wie Camus 1938 das Mittelmeer als einen Durchgangsraum preist, in dem nationale Grenzen verschwimmen und Kulturen einander überlappen, dann denkt man unwillkürlich auch an Titus Taeschners ebenfalls 1938 erschienenen Roman *Euroafrika. Die Macht der Zukunft*, der die ›Rettung‹ Europas vor den einwandernden Afrikanern durch den Gibraltar-Damm eines deutschen Ingenieurs schildert.

Damit ist (nach den Stichworten ›Intertextualität‹ und ›Diskursraum‹) der dritte für den Band zentrale Begriff genannt. Spricht man nämlich vom Mittelmeer, so spricht man unweigerlich von Migration. Thomas Bremers Aufsatz bringt das pointiert zum Ausdruck, wenn er bemerkt: »Literarische Mittelmeerdiskurse können in der unmittelbaren Gegenwart vermutlich nur noch als Migrationsdiskurse funktionieren« (185). Es sei nicht zu übersehen, wie viele literarische Werke sich auf die neuen politischen und ökonomischen Gegebenheiten angesichts anschwellender Migrantenströme beziehen und die ›todbringende Mauer‹, zu der das Mittelmeer geworden ist, zum Thema machen. Zeitgenössische Schreib- und Kunstpraxis spanne sich zunehmend im Rahmen illegaler Einwanderung und des Kontrastes zwischen wirtschaftlicher Prosperität an der einen und der Suche nach dem *Eden à l'ouest* an der anderen Küste auf. Sie richte ihren Fokus vor allem auf das Leid der Auswanderer, auf deren nomadische Existenz, die Militarisierung der Außengrenzen und die Sperrzäune, die Virilio als die neuen Staudämme gegen die Fluidität der Einwanderer bezeichnet. Und wieder schließen die meisten dieser Geschichten an ein Arsenal von bekannten Symbolen und tradierten Bildern an und bestätigen dadurch die schon erwähnte Dominanz des Intertextuellen. In diesem Kontext führt Stefan Müller vor, wie die Suche nach Europa immer wieder das Paradies und die Hölle aufruft; ebenso ist sie die Suche nach Eldorado oder aber als (dantesches) Inferno geschildert, wo das Meer zur Hoffnung wird oder aber zum Abgrund, in dem man namenlos ertrinkt. Dies erweist sich nicht nur in Müllers erhellender Analyse der Bühnenwerke Laurent Gaudès, sondern auch – um ein anderes prägnantes Beispiel hinzuzufügen – im Video *3.000 Huecos* des Künstlers Santiago Sierra, das dokumentiert, wie er nahe Cadix dreitausend Erdlöcher graben lässt und so den Tod all der vom Meer verschluckten Migranten sichtbar zu machen sucht.

Der Mittelmeerraum rückt in den letzten Jahrzehnten immer deutlicher in den Fokus theoretischer Überlegungen, sei es aufgrund der politischen Verfestigung und zunehmenden Radikalisierung des Schemas Orient/Okzident oder aufgrund eines neuen Nachdenkens über Raum und Topos in den Kulturwissenschaften – eine Entwicklung, deren Aktualität auch durch Françoise Cachins Mittelmeer-Ausstellung im Pariser Grand Palais (*Méditerranée, de Courbet à Matisse*, 2000) belegt wird. Der vorliegende Band, Ergebnis einer romanistischen Konferenz, liefert für eine solch umfassende Beschäftigung mit dem Mittelmeer grundlegendes Material. In einiger Ausführlichkeit stellt er die – romanische sowie maghrebische – Auseinandersetzung mit dem Mittelmeer während des 20. und 21. Jahrhunderts vor und fächert ihre historischen, topologischen, ideologischen und ästhetischen Gesichtspunkte auf. Beinahe versteht es sich von selbst, dass Qualität, Anspruch und Durcharbeitung der einzelnen Buchbeiträge

dabei recht stark divergieren und dadurch ein manches Mal uneinheitlicher Gesamteindruck entsteht. Besonders bemerkbar macht sich dieser (bei einem Tagungsband freilich schwer zu vermeidende) Zug des Inhomogenen in den Auseinandersetzungen mit filmischen Darstellungen, die leider oft im Bereich des Impressionistischen verharren und die medialen Eigenschaften des jeweiligen Mittelmeer-Bildes ignorieren. Eine wirklich über den ›Text‹ hinausgehende und konsequent interdisziplinäre Betrachtung des Mediterranen kann das Buch daher nicht anstellen; seine Beispiele und Argumente versammeln sich im Feld romanischer Literatur. Das hat einerseits zur Folge, dass sich der Band recht bewusst an einen Rezipientenkreis aus Fachkollegen wendet. Zum anderen bleiben durch seine thematische Konzentration naturgemäß weite Teile des ostmediterranen Kulturraums ausgeblendet. Gleichwohl kann die vorliegende mannigfaltige ›Poetik‹ des Mittelmeers in Literatur und Film bis zu einem gewissen Punkt auch benachbarte künstlerische Phänomene und diskursive Praktiken erhellen. Etwa werden im Licht der versammelten Beiträge die Ägäis-Manie des griechischen Nobelpreisträgers Odysseas Elytis oder die Motivik eines Giorgos Seferis nachvollziehbar, indem man sie in den hier aufgearbeiteten panmediterranen Kontext ihrer Zeit stellt. Im Ganzen wirft der Band einen interessanten Blick auf das (verbindende und trennende, begehrte und bedrohliche, imaginierte und reale) Mittelmeer und enthüllt dabei so manche Strategie der Fiktionalisierung – ob in der Geopolitik oder in der Kunst.

Maria Oikonomou

Eckart Goebel u. Elisabeth Bronfen (Hg.), *Narziss und Eros. Bild oder Text?* Göttingen (Wallstein Verlag) 2009. (= Manhattan Manuscripts, hg. von Eckart Goebel, Paul Fleming u. John T. Hamilton, Bandnummer: 2), 302 S.

Mythen werden immer wieder neu erzählt. Mag es auch ungezählte Versuche ihrer Vereinnahmung geben, lassen sie sich doch niemals vereindeutigen. Vielmehr fordern sie die menschliche Intelligenz und Kreativität beständig neu heraus; sie fordern dazu auf, die Gedanken, Probleme und anthropologischen Grundkonstellationen, die sie reflektieren, neu zu denken, neu zu problematisieren und in neue Konstellationen zu bringen.

Die Umsetzung dieser Herausforderung erfolgt stets kontextgebunden. Mythen verweben Text und Kontext wie durch Fäden zu einem komplexen Netz, indem sie, mit Stephen Greenblatt gesprochen, als Zentren sozialer Zirkulation fungieren. Sie sind nicht etwa voraussetzungslos ästhetisch geschlossene Einheiten, sondern stehen immer schon in einem dynamischen Verhältnis zu den anderen Texten ihrer Kultur, der sie Themen entnehmen und der sie diese auch wieder zurückgeben.

Der von Eckart Goebel und Elisabeth Bronfen 2009 herausgegebene Sammelband *Narziss und Eros* ist um einen Mythos zentriert, der diese Verwobenheit auf besonders sinnfällige Weise verdeutlicht. Künstler und Literaten sowie Gelehrte und Wissenschaftler haben bis in die Gegenwart unterschiedlichste, kulturell jeweils hochrelevante Themen und Diskurse sowohl aus dem antiken Narziss-Mythos herausgehoben als auch an ihn gebunden. Die Geschichte vom schönen Jüngling, der zwar andere ihn be-

gehende Personen verschmäht, aber in Liebe entbrennt, als er im Spiegel einer Quelle sein eigenes Bild erblickt, und in der Folge zugrunde geht, ist nach Ovids Fassung in den *Metamorphosen* (3, 339–512) vielfach neu gedacht, neu problematisiert und in neue Konstellationen gebracht worden. Dabei sind die bei Ovid mit dem Narziss-Mythos verbundenen Themen immer wieder auf unterschiedlichste Weise refunktionalisiert worden: Spiegelung und (Ich-)Identität, Täuschung und Trugbild, (Selbst-)Erkenntnis und Tod, Begehren und Ablehnung, maßlose Fremd- und heillose Selbstliebe sowie das Motiv der Blume (Narzisse), die nach Narziss' Tod als Substitut seines Körpers gefunden wurde.

Heute, im 21. Jahrhundert, wird mit dem Namen Narziss in der Regel der Begriff »Narzissmus« verbunden, der durch verschiedene Erörterungen Sigmund Freuds popularisiert wurde. Im Zusammenhang mit der Libido-Theorie besagt er bei Freud, dass der Mensch in der frühen Kindheit, in einem Stadium ohne Beziehung zur Außenwelt, insofern narzisstisch lebe, als er alle vorhandene Libido dem eigenen Ich zuwende. Überwinde das Kind diesen »primären Narzissmus« nicht, indem es später libidinöse Beziehungen zur Außenwelt aufnehme, wende es seine Libido also erneut dem eigenen Ich zu, so sei an ihm ein »sekundärer Narzissmus« diagnostizierbar. Diesen fasst Freud, wengleich jeder Mensch zeitlebens gesunde narzisstische Züge beibehalte, als krankhafte Entwicklung auf. Dass ein Subjekt in der Objektwahl nicht sich selbst, sondern ähnliche Personen bevorzugt, deutet er als Kennzeichen von Homosexualität. Mit dieser Deutung bringt Freud die Homoerotik der griechischen Fassung des Narziss-Mythos, die uns von Konon überliefert ist, auf die Oberfläche der Erzählung zurück. Bei Konon, einem mit Ovid etwa zeitgleichen Mythographen, steht im Vordergrund seiner Erzählung von Narziss, dass dieser männliche Verehrer hat, die er zurückweist und, als Folge, vom Liebesgott Eros bestraft wird. Bei Ovid indessen ist Hauptfigur der Zurückweisung die in Narziss verliebte Nymphe Echo, wodurch die im griechischen Text ausgestellte Homoerotik in den Hintergrund tritt.

Narziss und Eros, Band 2 der *Manhattan Manuscripts*, die Eckart Goebel mit Paul Fleming und John T. Hamilton herausgibt, setzt literaturhistorisch bei Ovids Fassung des Narziss-Mythos an und geht zeitgemäß – kontextgebunden – einen großen Schritt über Freud hinaus. Anstatt sich an den Ungereimtheiten, Spannungen und Widersprüchen der Ausführungen Freuds abzuarbeiten, legt der Band ohne viel Aufhebens die Kriterien narzisstischer Persönlichkeitsstörung nach dem Diagnoseklassifikationssystem DSM-IV (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fourth Edition) der American Psychiatric Association zugrunde, holt Eros in den Titel und bringt damit (Un)Ordnung in Ovids und Freuds Ordnungen der Geschlechter. Das geschieht vor dem Hintergrund, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts »Narzissmus«, wie der Kriterienkatalog des DSM-IV zeigt, zu einem prototypischen Erklärungsmuster zeitgenössischer Kultur geworden ist – nicht zuletzt, so Eckart Goebel in seiner gelungenen »Einleitung« zum Band, der komplexen Kultur New Yorks und insbesondere der Insel Manhattan. Goebels Befund bestätigen rezente Testimonien, unter ihnen z. B. www.narzissmus.net, das »Portal für und über die narzisstische Persönlichkeitsstörung«, durch das sich hindurch zu klicken Antwort auf die Frage geben mag, die den Schutzumschlag auf der Buchrückseite des *Manhattan Manuscripts* zielt: »Kann der antike Mythos ein Schlüssel sein, die heutige My-Space-Generation zu verstehen, die ihr Image vor dem World Wide Web gestaltet?« Im Diskussionsforum des Portals, das Platz für Austausch und Archivierung von Gedanken, Meinungen und Erfahrungen zum Thema (»Forum für und

über narzisstische Persönlichkeitsstörungen«) bietet, ist zu lesen, in Manhattan gehöre es »zum guten Ton, einen Shrink, einen Therapeuten zu haben«: »Es gibt dort Leute, die haben sogar mehrere davon, um auszuwählen zu können, je nach Gemütszustand«.

Vor diesem spezifischen Wirkungshintergrund wurde im September 2007 an der New York University – teils ausgesprochen, teils unausgesprochen kontextreferentiell – ein zweitägiges Colloquium unter dem Titel *Narcissus & Eros: Image or Text?* durchgeführt. Aus ihm ist Goebels und Bronfens Band in deutscher Sprache hervorgegangen. Er versammelt, in thematisch-historischer Anordnung, ein Dutzend Beiträge von Autoren unterschiedlichster Expertise, die in großer Diversität und – sämtlich – auf äußerst geistreiche Weise den Rezeptionskulturen, Transfergegebenheiten und Transformationen des Narziss-Mythos von der Antike bis zu Steven Spielberg nachgehen. Gleichsam leitmotivisch thematisiert sind in den zwölf Aufsätzen sowohl die Dialektiken und Übergänge von Bild und Text als auch das Phänomen narzisstischer oder zumindest emotionaler Übertragung in Freundschafts- und Liebesbeziehungen. Erörterungen zum Titelbild auf dem Buchcover bietet ein Beitrag von Claudia Blümle (*Die Blindheit des Narziss. Zum Ursprung der Zeichnung bei Alberti, Cigoli und Derrida*). Das Cover zeigt eine Narziss-Zeichnung des Renaissance-Malers Lodovico Cardi, genannt Cigoli, die Jacques Derrida für seine *Aufzeichnungen eines Blinden* verwendet hat. Bei Derrida geht es um das Sehen in Malerei und Zeichnung und dessen Zusammenhang in einem Sehen jenseits der Sinne, das in der Malerei oft als Blendung und Erblinden dargestellt wird. Derridas These ist es, dass der Künstler nicht sieht, was er darstellt, sondern gleichsam blind schöpft. Blümle erläutert dies und liest Cigolis Zeichnung als kritische Wendung gegen die vermeintlich gesicherte Herrschaft des Auges.

Der Band hat viele Stärken. Vor allem ist die komparatistische Intention fachlicher Diversität zu erwähnen, die als ein weiterer Anstoß verstanden werden kann, die einzelnen Nationalphilologien aus ihren zum Teil noch streng eingehaltenen Zäunen endgültig zu entlassen. Unter den Beitragenden aus Medien-, Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaft sind so verschiedene Autoren wie Nicola Behrmann (*Das Versprechen des Phallus. Zur Schnitttechnik in Wedekinds Lulu*) und Vivian Liska (*Eros, Narcissus, Grammaton. Else Lasker-Schülers Erfindung der modernen Poesie*), Hans-Christian von Herrmann (*Das Bild als Köder. Steven Spielbergs A.I. und die Künstlichkeit des Wirklichen*) und Martin von Koppenfels (*Ein komisches Gefühl. Lacan als Leser des Symposium*). Behrmann und Liska bieten glänzende Analysen der Frau als Effekt und Opfer narzisstischer Männerphantasien einerseits (Lulu) und der Frau als Dichterin, die sich selbst als ihre »einzige unsterbliche Liebe« (Lasker-Schüler) erkennt, andererseits. Von Herrmann stellt filmwissenschaftliche Überlegungen zu Steven Spielbergs Science-Fiction-Film *A. I.* an, dessen Protagonist, ein Roboterjunge, bei ihm unter Narzissmusverdacht steht, und von Koppenfels beschließt den Band mit einer Lektüre der Platon-Interpretation Jacques Lacans.

Zu loben ist an allen zwölf Aufsätzen fernerhin die theoriestarke Durchdringung des Narziss-Mythos. Dem antiken Mythos verwandte Themen – wie die Doppelnatur des Menschen, das Vexierspiel von Seins-Ich und Schein-Ich, Verwischung der Subjekt-Objekt-Grenzen, Symmetrie und Asymmetrie in Beziehungen, Möglichkeit und Unmöglichkeit von Freundschaft sowie Geschlechterkampf und -transgression – bilden die Folie, vor der die einzelnen Beiträge in großem Bewusstsein für die Virulenz und Aktualität dieser Themen und der an sie geknüpften Theorien und Diskurse verfasst und zu lesen sind. Dabei fehlt es nicht an einem soliden Fundament der höchst ab-

wechslungsreichen gut dreihundert Seiten, die zu lesen großen Genuss bereitet. Die Sammlung eröffnen zwei Aufsätze zu Ovids Fassung des Mythos von John T. Hamilton und Henri de Riedmatten. Sie bilden gemeinsam die Basis und zugleich die Schnittstelle zwischen den verschiedenen Funktions- und Strukturbereichen des Bandes. Hamiltons feinsinniger Beitrag *Ovids Echographie* überrascht den Leser mit einer außergewöhnlichen Ovid-Lektüre, die den Dichter als Echo der Tradition seit Homer begreift (Ovid = Echo, Narziss = Überlieferung). In *Zur Quelle des Narziss* zeichnet de Riedmatten, unter Übernahme von Vorarbeiten aus der Narziss-Forschung, den in den *Metamorphosen* erzählten Geschehensverlauf nach, um sodann Caravaggios und Poussins bildkünstlerische Arbeiten am Narziss-Mythos für ein genaueres Verstehen der medientheoretischen Dimension des Textes fruchtbar zu machen.

Dass auch das Mittelalter, das in Sammelbänden zu Rezeption und Transformation antiker Mythen allzu oft vernachlässigt wird, nicht zu kurz kommt, ist ein weiterer Vorzug des Bandes. In *Der zerbrochene Spiegel. Minnesang und Psychoanalyse* verweist Andreas Kraß am Beispiel des Narzissliedes Heinrich von Morungens auf die narzisstisch-neurotische Struktur höfischer Liebeslyrik. In einer gendertheoretisch an Freud und Lacan orientierten Lektüre zeigt Kraß die tiefe Ambivalenz des Minnedamenbildes auf, die dadurch bedingt ist, dass die Minnedame das Ich-Ideal des Minnesängers repräsentiert, ihr Bild zugleich aber auch ritterliche Melancholie im homosozialen Hofmilieu zum Ausdruck bringt. Von Kraß' Aufsatz lassen sich zahlreiche Querverbindungen zu anderen Beiträgen ziehen, insbesondere zu Achim Geisenhanslukes Aufsatz *Die Gabe des Narziss*. In den darin angestellten Überlegungen zu Goethes *Torquato Tasso* wird gleichfalls unter Rekurs auf Freud und Lacan auf Melancholie und, im Zusammenhang damit, den Narzissismus Bezug genommen, der den Künstler und die gesamte ihn umgebende Welt des Hofes beherrsche. Die beiden Beiträge sind nicht die einzigen, die besondere Nähe zueinander zeigen. Dies gilt z. B. auch für Elke Siegels und Avital Ronells Ausführungen zum Thema Freundschaft in *Relais für einen Selbstbezug. Narzissismus und Freundschaft* und *Der Liebesbeweis oder: Schlussmachen. (Nietzsche und Wagner)*. Siegel geht in einer Tour d'Horizon von Texten Platons und Aristoteles' bis zur Gegenwartsliteratur dem Verhältnis zwischen Freundschaft und Narzissismus nach, wobei sie Ähnlichkeit (der Freund ist der Selbe), Differenz (der Freund ist der Andere), Symmetrie (Reziprozität) und Asymmetrie (der Andere ist dem Selbst vorgängig) unterscheidet. Ronell analysiert, gleichsam in einer Fallstudie, die Freundschaft Richard Wagners und Friedrich Nietzsches.

Die größte Stärke des Bandes freilich liegt in seinem partikularen Schwerpunkt, den der Untertitel »Bild oder Text?« unmittelbar erfassbar macht. »Narziss und Eros« ist dem Zusammenhang zwischen Bild und Erzählung gewidmet, wie er in Ovids Darstellung des Mythos' zu beobachten ist. Der Band kreist, so lässt sich die Kernthematik prägnant beschreiben, um den Narziss-Körper als Text und Bild: um die Narration von Narziss, die ebenso Bilder provoziert, wie das Bild von Narziss Texte hervorruft. Es geht, anders formuliert, um die wechselseitige Durchdringung der Sphären des Bildes und der Narration. Damit bietet der Band im Forschungsdickicht zu Narziss eine vorzügliche Orientierung.

Paradigmatisch um die Durchdringung von Bild und Text zentriert ist Elisabeth Bronfens Beitrag *Das Licht befragen. Die Visualität des Textes*, der die Keynote Lecture und damit die Diskussionsbasis des Colloquiums bildete. Ausgangspunkt der Ausführungen Bronfens ist der Befund, dass die »Schnittstelle zwischen Visualität und narrati-

vem Erzählen«, wie sie »an dem Gegensatz zwischen Narziss und Eros mythopoetisch festgeschrieben worden ist«, so unscharf wie mehrdeutig sei. Bronfen nimmt diesen Befund zum Anlass, das Narrative im Visuellen und das Visuelle im Narrativen zu lokalisieren. Neben dem Phänomen, dass Bilder Narrationen hervorrufen als Möglichkeit der Generierung von Schaulust, erörtert sie an vor allem zwei ausgewählten prominenten Quellen, Goethes *Wahlverwandschaften* und Eliots *Middlemarch*, wie Texte mittels Szenenbeschreibung, Figuren und Tropen als Generatoren von Bildern wirken. Diese Überlegungen münden in eine Erörterung des Zusammenhangs zwischen dem Wechselspiel von Narziss und Eros und dem Licht- und Schattenspiel in Literatur und Film. Als Anschauungsmaterial dient hier Billy Wilders *Sunset Boulevard*, der bis jetzt unstrittig den Gipfel der Hollywood-Filme über Hollywood bildet. Wilder wirft in und mit seinem Film Licht auf das Schicksal vergessener Stars, für die exemplarisch Nora Desmond alias Gloria Swanson steht. Von der Unterhaltungsmaschine einst hochgejubelt und dann abserviert, wird sie von dem Wunsch angetrieben, ins Rampenlicht zurückzukehren, um, besessen vom eigenen Star-Körper, in ihrem Narzissmus noch einmal voll auf ihre Kosten zu kommen. – Wie exemplarisch in Bronfens Keynote tritt uns auch in den anderen Beiträgen zum Band Narziss in verschiedenster Gestalt als männlicher oder weiblicher Körper entgegen, der sich textuell oder bildlich ins Bild des Spiegels entkörper und in dem Körper des Bildes oder Textes als Narziss-Körper aufgeht.

Bandnummer 2 der *Manhattan Manuscripts*, dies sei abschließend betont, ist eine Bereicherung für alle Leser. Die versammelten Aufsätze überzeugen in ihren Inhalten, und auch die formale Gestaltung verdient, gelobt zu werden: Bedauerlicherweise gibt es zwar kein Register, die 302 Seiten sind aber ansonsten beispielhaft ediert. Eine Legitimierung der Sammlung wäre daher gar nicht nötig gewesen. Die »Einleitung« liefert sie dennoch – und auch das ist als positiv hervorzuheben: Indem Goebel »die Geschichte vom Narziss« als »großen Mythos« deklariert, »der einer reichen Forschung zum Trotz immer neue Deutungen erfordert«, führt er als Hauptgrund für die Publikation den Widerstand des Mythos gegen Vereindeutigung an. – Auf diesen Widerstand kann nicht oft genug hingewiesen werden.

Almut-Barbara Renger

Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier (WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier) 2008 (= WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft; Bd. 1). 574 S.

Mit seiner 2006 an der Universität Gießen eingereichten Dissertation, die hier in der Druckfassung vorliegt, hat sich der Verf. nicht weniger zum Ziel gesetzt als die Formulierung einer »modifizierten Erzähltheorie, mithin einer Theorie nicht mehr des sprachlichen, sondern des visuellen Erzählens« (20) anhand des Mediums Comic. Damit präsentiert er ein nicht nur von der Seitenzahl her im Vergleich zu anderen Comic-Monographien sehr umfangreiches, sondern auch in seinem Anliegen sehr anspruchsvolles Werk, was sich auch im mithin apodiktischen, mindestens aber einen

Allgemeinanspruch artikulierenden Titel spiegelt. Es mag deshalb kaum verwundern, daß das Buch diesem Anspruch nur bedingt gerecht werden kann. Doch der Reihe nach ...

Wie der Verf. eingangs betont, stelle die Erforschung von Comics ein Desiderat der Narratologie dar (5). Dem kann im Grunde nicht widersprochen werden, ist doch die Zahl rezenter dezidiert narratologisch ausgerichteter Comicstudien vernachlässigbar. Schümer ordnet daher seine Arbeit, deren Ziel es sei, »die erzählerischen Mittel der Comics erzähltheoretisch zu erschließen« (1), in die gegenwärtige Entwicklung einer Narratologie ein, die sich »in einem ›post-klassischen‹ Stadium« befinde (5). Damit grenzt sich der Verf. deutlich von einer ›klassischen‹ Narratologie genetischer Provenienz ab (20 f.); eine enge Verwandtschaft zwischen dem Comic und dem Film postulierend bezieht er sich statt[]dessen auf die Filmnarratologie von David Bordwell und Kristin Thompson und, mehr noch, auf die *Kino*-Bücher Gilles Deleuzes (16 f.). Letztere stellen die grundlegende theoretische Folie dar, vor welcher er die erzählerische Dimension von Comics zu untersuchen beabsichtige. Diesen auf den ersten Blick nicht unbedingt naheliegenden Ansatz – schließlich handelt es sich bei Deleuzes *Kino*-Büchern keineswegs um die Ausformulierung einer Filmnarratologie – kann Schümer dadurch rechtfertigen, daß er selbst die »Verbalanteile« des Comics, d.h. die Schrift, »grundsätzlich als Bestandteile des Bildes« auffaßt (28). Damit fühlt er sich bei Deleuze in guter Gesellschaft, der ebenfalls »das Bild ganz in den Mittelpunkt seiner Überlegungen« stelle und dabei zu Feststellungen gelange, die »mit der narratologischen Ebene der erzählerischen Vermittlung verwandt« seien (30).

Ausgangspunkt dieser Herleitung ist für Schümer die Tatsache, daß bei Henri Bergson, auf den sich wiederum Deleuze bezieht, die Bewegung eine zentrale Stellung einnehme, sowohl als Bewegung der äußeren Welt als auch als senso-motorische Bewegung des Bewußtseins, welche als eine Anordnung von Wahrnehmungsbildern konzipiert sei (31). Daher werde deutlich, daß das ›Bewegungs-Bild‹ – nun wieder im deleuzeschen Sinne – ein »privilegiertes Mittel der künstlerischen Erforschung menschlicher Erfahrung« sei (32). Kurz: Schümer betrachtet den Comic in seiner narratologischen Dimension als Ausdruck eben dieser Erfahrung, weshalb die Darstellung von Bewegung und – damit eng zusammenhängend – des Raumes im Comic Gegenstand ausführlicher Untersuchungen ist (41–207); der zweite Schwerpunkt liegt auf der Darstellung von Zeit (209–302), was der Verf. damit begründet, daß bei Deleuze das ›Zeit-Bild‹, »dem es darum zu tun ist, der Zeit selbst, der Zeit als Dauer, Ausdruck zu verleihen«, komplementär zum ›Bewegungs-Bild‹ fungiere (33). Freilich, man mag Raum und Zeit (und damit Bewegung?) als tragende Textur jeglicher Form des Erzählens auffassen. Dennoch scheint Schümer im alleinigen Rekurs auf Deleuze ein narratologisches Defizit zu verspüren, weshalb er ergänzend auf Werner Wolfs Konzeption des Erzählens als ein kognitives Schema zurückgreift, die das Narrative nicht primär im Text, sondern im Bewußtsein des Rezipienten verortet⁵ (24–26). Mit Wolf ordnet der Verf. dabei dem ›Bewegungs-Bild‹ die ›repräsentierende bzw. (re-)konstruierende Funktion‹ und dem Zeit-Bild dagegen die ›Sinngabungs- bzw. philosophische Funktion‹ zu (34 f.; vgl. auch Wolf 2002, 32 f.). Den Comic faßt er daher als ein Medium auf, in dessen »Bildern,

5 Vgl. Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ansgar u. Vera Nünning (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002, 23–104, hier: 29.

Bildsequenzen und Seitenkompositionen« das senso-motorische ›Bewegungs-Bild‹ und das ›Zeit-Bild‹ einander durchdringen.

So faszinierend und herausfordernd all das klingen mag, so wirft es im einzelnen doch mehr Probleme auf, als es bei der Untersuchung der narratologischen Dimension von Comics zu helfen vermag. Zunächst scheint die Übertragung der deleuzeschen Konzeption von ›Bewegungs-‹ und ›Zeit-Bild‹ auf den Comic vorschnell und durchaus naiv. Zwar betont Schüwer selbst, daß der Comic ein völlig eigenes Medium darstelle (11), ist dann aber prompt bereit, Theorien, die für den Film artikuliert wurden, auf den Comic zu übertragen; mit Blick auf das ›Bewegung-Bild‹ verkennt er zwar nicht das Grundproblem, daß die Bewegungsdarstellung im Comic – anders als im Film, der Bewegung medial und materiell repräsentiert – allein auf Konventionen und Rezipienten-Inferenz beruht (vgl. 41), versucht dann aber, Bewegung im Comic mit Deleuzes Unterscheidung von »transzendenten Posen und immanenten Momentschnitten« zu erklären (45f.). Doch gerade die Bilder des Comics sind eben keine Momentschnitte im deleuzeschen Sinne, sie sind keine unbewegten Schnitte durch einen präfilmischen, dynamischen Bewegungsprozeß,⁶ sie leben allein davon, daß wir als Rezipienten Bewegung in sie inferieren.

In den Kapiteln zu den einzelnen narrativen Grundkomponenten des Comics – neben ›Bewegung‹ (41–82), ›Raum‹ (83–207) und ›Zeit‹ (209–302) geht der Verf. auch noch ausführlich auf das Verhältnis von ›Sprache, Schrift und Bild‹ (303–478) ein – fällt dann zudem die Diskrepanz zwischen theoretischer Fundierung und konkreter Untersuchung bzw. Darstellung besonders auf: Freilich, die Analysen Schüwers sind in der Regel profund und erhellend, indes selten innovativ. In der Regel präsentiert er Altbekanntes, das sich so oder in ähnlicher Form auch schon beispielsweise bei Scott McCloud (*Understanding Comics*, 1993) nachlesen läßt, auf den Schüwer immer wieder rekurriert. Daß sich Bewegung im Comics im Einzelbild durch *speed lines* darstellen läßt (66), ist offensichtlich, daß Bewegung in der Panelsequenz mit einem »Rhythmus der Dauer« zusammenhängt, muß man nicht mit Bergson begründen.⁷ Und daraus dann gar die Affinität des Mediums Comic zum Superhelden-Genre zu folgern, da sich in dessen Pose die Dauer kondensiere und im Spannungsverhältnis zu den senso-motorischen *action*-Bewegungen stehe (vgl. 81), scheint doch arg überzogen. Überhaupt macht sich hier eine ärgerliche Einseitigkeit der Arbeit bemerkbar: Der Verf. bezieht sich in seiner Untersuchung – von wenigen Ausnahmen abgesehen – fast ausschließlich auf Superhelden-Comics überwiegend US-amerikanischer Provenienz. Weite Traditionen des Comics (so z. B. die franko-belgische) finden somit keine adäquate Bef[tr]achtung. Dies deckt sich freilich nicht mit dem im Titel artikulierten Anspruch, darzulegen, wie Comics – im allgemeinen – erzählen. Was Schüwer statt dessen vorgelegt hat, ist – über weite Strecken – eine übertheoretisierte Darstellung der medial bedingten Narrationsmodalitäten des Superheldencomics. In diese Sinne verrät das Umschlagbild, das einen Ausschnitt aus Paul Dinis und Alex Ross' Comic *Batman. War on Crime* (1999) zeigt, mehr als der Titel des Buches.

6 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a.M. 1989, bes. 16–21.

7 In seinem Abendvortrag *The Comics: A Matter of Rythm* zur fünften Jahrestagung der *Gesellschaft zur Comicforschung* (Com For) am 25. November 2010 in Gießen hat beispielsweise auch Thierry Groensteen die Bedeutung von Rhythmisierung in der Panelsequenz dargelegt, wobei er indes die Affinität der Sequenzierung zu natürlichen Rhythmusbewegungen und zur Musik hervorgehoben hat.

Stärker als auf die Bewegungsdarstellung konzentriert sich die Untersuchung auf die Raumdarstellung im Comic. Ausgehend von Bergsons Thesen zur Perspektivität und zur Differenziertheit unserer Wahrnehmung (83) geht der Verf. auf unterschiedliche Formen der Perspektive im Comic ein (87-140), um sich dann der Beziehung zwischen Raum und Körper (gemeint ist der der Figur) zuzuwenden (140-155), denn die »Trennung zwischen Raum und Körper« sei eine »Bedingung für die grafische Narration«. (140) Wer etwas über Bewegungsdarstellung in der Panelsequenz erfahren will, sollte schließlich nicht im Kapitel »Bewegung« suchen, sondern im Unterabschnitt »Der vervielfachte Raum: Raum in Sequenz, Raum im Tableau« (155-196), was man im argumentativen und sachlichen Aufbau der Arbeit als konzeptionellen Fehler werten kann.

Weitere Defizite werden in den Ausführungen zur Zeit im Comic deutlich. Für Schüwer stellt das Gesamttableau einer Comic-Seite ein »direktes Zeit-Bild« dar, während die Sequenz vor allem Bewegung repräsentiere (210). Aber die Sequenz ist immer auch Teil des Gesamttableaus, und damit vermittelt das Gesamttableau – wenn wir uns schon deleuzescher Terminologie bedienen wollen – wohl eher ein »indirektes Zeit-Bild«. Der eigentliche Ort des direkten Zeitbildes müßte, wenn überhaupt, das einzelne Panel sein. Verwundert mag man auch darüber stolpern, daß der Verf. im Zusammenhang mit der Zeit unter narratologischen Gesichtspunkten vom »Gedächtnis der Comics« (238-271) spricht. Freilich, ein Comic kann, wie jedes andere narrative Medium, mit Rückblende und Vorgriff arbeiten. Dafür muß man jedoch nicht auf den Begriff des Gedächtnisses mit all seinen theoretischen Implikationen verweisen. Statt dessen hätte hier der Begriff des *intratextuellen* Verweises genügt, zumal es dem Verf. in diesem Abschnitt daneben vorrangig um *intertextuelle* geht.

Daß Schrift neben dem Bild ein wesentlicher Bestandteil des Comics ist, dürfte offensichtlich sein, und daß man verschiedene Formen von Schrift – d. h. intra- oder extradiegetisch – unterschieden muß, ist nicht neu. Insgesamt arbeitet der Verf. im letzten großen Kapitel zahlreiche Zusammenhänge der Schrift-Bild-Beziehungen im Comic geflissentlich ab, ohne dabei jedoch wirklich Neues zu präsentieren. Hier wird zusammengefaßt, was man andernorts – und das heißt oft genug und bei weitem pragmatischer bei McCloud – nachlesen kann. Kurz und gut: Wer sich über die Möglichkeiten und Modalitäten des Erzählens im Comic (im allgemeinen, nicht im Superheldencomic) informieren will, wer dezidierte Analysen ohne unnötige Übertheoretisierung sucht, die sich in der konkreten Analyse dann doch meist als nicht notwendig erweist, wer keine Lust hat auf Repetitionen, Redundanzen und Zwischenresümees, die Hand in Hand gehen mit einem didaktisch-belehrenden Ton, der dem Leser offensichtlich wenig zutraut, und schließlich, wer nicht bereit ist, den immerhin stattlichen Preis zu bezahlen, dem sei vom Kauf und der Lektüre dieses Buches abgeraten. Scott McClouds *Understanding Comics* ist immer noch die bessere, pragmatischere und nach wie vor aktuelle Alternative.

Keyvan Sarkhosh

Sabine Coelsch-Foisner u. Dorothea Flothow: *High Culture and/versus Popular Culture*. Heidelberg (Universitätsverlag Winter) 2009 (= Wissenschaft und Kunst; Bd. 12). 208 S.

Das Verhältnis von Hoch- und Populärkultur beschäftigt weder die Literaturwissenschaft noch die Kulturtheorie erst seit jüngster Zeit. Doch jenseits einer Wertungskritik à la Killy, Broch oder Adorno/Horkheimer einerseits und eines die Grenzüberwindung postulierenden Kulturoptimismus⁷ im Sinne Susan Sontags oder Umberto Ecos Rechtfertigung der Massenkultur andererseits, bietet diese Distinktion immer noch genug Anlaß zur Diskussion und Auseinandersetzung, wie der die Beiträge der im Jahr 2007 in Salzburg stattgefundenen 18. *British Cultural Studies Conference* in Auswahl umfassende Band belegt. Ziel der Konferenz war es, so die Herausgeberinnen, »to explore the relationship between high culture and popular culture in terms of dynamic processes.« (vii) Im Band wird dieses Vorhaben mehr oder minder eingelöst durch 13 insgesamt recht blasse Fallstudien, denen zwei theoretische Beiträge vorangestellt sind.

Ausgehend von einem diskursanalytischen Ansatz foucaultscher Provenienz, der insbesondere das Verhältnis von Wissen und Macht in den Blick nimmt, unternimmt John Storey (*Discourses of the Popular*, 1–16) sieben Konzeptualisierungsversuche des Populären und der populären Kultur, wobei er unter Punkt sieben einen Schwerpunkt auf die Untersuchung der »popular culture« in den *British Cultural Studies* legt, die im wesentlichen auf Antonio Gramscis Konzept der Hegemonie (des Kapitals) beruhe (12). Storeys Beitrag fällt recht summarisch und damit wenig originell aus. Die Frage, was Populärkultur ist, bleibt letztlich unbeantwortet. Einen ebenfalls sehr stark referierenden Gestus hat der Beitrag Jürgen Kramers (*On the (Im-)Possibility of Distinguishing Between High and Popular Culture*, 17–29). Aus einer historischen Perspektive führt er zunächst die kulturkritische Perspektive von Matthew Arnold (*Culture and Anarchy*, 1869) an (12), streift dann die Frankfurter Schule (25) und bezieht sich schließlich auf das Kommunikationsmodell Stuart Halls, das sich am Kreislauf von Güterproduktion, -distribution und -konsumtion orientiert (25 f.). Abschließend plädiert er für eine Überwindung der Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur (28).

Weniger als eine Aufhebung der Grenzen zwischen *high* und *low* als vielmehr als Ausdruck eines grundlegend veränderten Verständnisses von Hoch- und Populärkultur in der Postmoderne wertet Joe Grixti in der ersten Fallstudie zwei Phänomene, die er als *Blockbuster Art and Elitist Pulp* (31–44) bezeichnet. Erstere stelle eine Unterform des »high-pop« und somit eine Popularisierung des »guten Geschmacks« dar (31 f.), wie sie sich bspw. in einigen filmischen Adaptationen literarischer Klassiker finde, die den ursprünglichen Stoff den kommerziell erfolgreichen Konventionen von Hollywood-Genres unterwerfen (34). Auf der anderen Seite stehe der »elitist pulp«. Dabei handele es sich um die Aufwertung populär- und massenkulturellen Materials »to a level where it comes to assume a high cult-status among elite groups of connoisseurs«, wie sie sich etwa in den Filmen Quentin Tarantinos finden lasse (40). Susanne Gruss geht in ihrem Beitrag »*A flesh flowery phrases and he thinks I'm his*« - (Re)Appropriations of Wordsworth in Contemporary Literature and Film (45–57) von der Frage aus, ob und wie der kanonische Autor Wordsworth in der Populärkultur (und ihrem Gedächtnis) verankert werden kann (45). Sie gelangt nach der Besprechung einiger rezenter Beispiele aus Literatur und Film, die vor allem eine biographische Auseinandersetzung mit dem englischen Romantiker darstellen, zu dem Schluß: »William Wordsworth is *not* popular culture«

(57). Ausgehend von journalistischen Skandalen und Zuschauertäuschung im britischen Fernsehen geht Elizabeth Klaus (*From Documentary to Reality TV: The Downfall of Public Television?*, 59–70) der Frage nach, ob das *Reality TV*-Format zu einem Qualitätsverfall des Fernsehens geführt habe (61), um diese schließlich u. a. mit Verweis auf ältere Dokumentationsformate, die sich ebenfalls Fiktionalisierungsstrategien bedient haben, zu verneinen (65). Unter dem Titel *TV Judges and the Law – Popular Culture vs. Legal Culture* (71–84) nimmt Heinrich Versteegen sodann das Format der TV-Gerichtsshow unter die Lupe und streicht dabei deren unterschiedliche Popularität in den USA und Deutschland einerseits und Großbritannien andererseits heraus. Diese Unterschiede seien u. a. Ausdruck unterschiedlicher gesellschaftlicher Einstellungen zum Rechtssystem in den jeweiligen Ländern: In Großbritannien fehle eine positive Einstellung zum Gesetz und den Gerichten, vielmehr seien hier Zynismus und Fatalismus prägend, was die mangelnde Popularität der Gerichtsshow erkläre (77).

In ihrem Beitrag *Breaking Down Barriers High and Low: The Case of the UK's National Theatre* (85–93) tritt Vicky Angelaki mit dem Anspruch an, der Frage nachzugehen, ob das Theater zu einer Art egalitärem, kollektivem künstlerischen Produkt geworden oder nunmehr vollends den Bedingungen des Kommerzes unterworfen worden sei (85), beschränkt sich dann aber fast ausschließlich auf eine Beschreibung des *National Theatre* als künstlerische und soziale Institution. Es gelingt der Verf. in ihrem Beitrag – einem der schwächsten des insgesamt schwachen Bandes – nicht wirklich, darzulegen, ob und wie das *National Theatre* zu einer Vermittlungsinstanz zwischen »high and low culture« (88) geworden sei. Ausgehend von der Frage nach der Instanz, die zwischen »hoch« und »populär« unterscheidet (95), nimmt Rita Gerlach-Mach (»*Gutes Theater*« – *Categories of Evaluating Quality in British and German Theatre*, 95–114) dagegen die Unterschiede in der britischen und deutschen Theaterlandschaft und besonders -kritik in den Blick und kommt zu dem Schluß: »One obviously cannot say that the distinctions between »high« and »popular« no longer matter.« (109) In der Fallstudie *Refusing the Division Between High and Low* (115–121) wendet sich Sarah Fekadu der Verwendung von Musik in Virginia Woolfs letztem Roman *Between the Acts* (1941) zu, in der die Mischung von Hoch- und Populärkultur besonders deutlich werde (115). Die Verf. sieht in der Einbindung popkultureller Elemente bei Woolf den Ausdruck einer »critical awareness of the historical and political circumstances« (116), kommt aber leider über weite Strecken nicht über eine bloße Inhaltsparaphrase des Romans hinaus. Hugo Keiper wiederum versucht in seinem Beitrag »*No Ordinary Love*«: »*Saxie Sade and What They Can Teach Us About Pop Lyrics and Avantgarde Poetry* (123–136) mittels eines formalistischen Instrumentariums nicht nur die Literarizität, sondern auch den Avantgarde-Status der Songs der britischen Band *Sade* aufzuzeigen, kann aber mit seinen blassen Feststellungen nicht überzeugen. Störend wirken zudem die viel zu langen Ausführungen über eigene Erfahrungen und Eindrücke zu Beginn des Aufsatzes. Auch David Malcom geht in seiner Fallstudie »*No More Than Pub Anecdotes*«: *High Culture and Low Culture in Julian Maclaren-Ross's Short Fiction* (137–146) vom russischen Formalismus und polnischen Neo-Formalismus aus, um sich dann an der kolloquialen Sprachverwendung der Erzähler in einigen von Maclaren-Ross' Erzählungen abzarbeiten. Es ist deshalb verwunderlich, daß der Verf. hier nicht auf den *skaz* zu sprechen kommt.

Einen der wenigen erfreulichen und anregenden Beiträge des Bandes bietet Norbert Lennartz unter dem Titel *Lord Byron's »Don Juan« – The Epic Poem as Pop Culture* (147–158). Dabei zeigt der Verf. auf, wie es Byron gelingt, hoch- und populärkulturelle

Elemente in seinem *Don Juan* zu vereinigen. Auf eine bloße Inhaltsangabe beschränken sich über weite Strecken die Ausführungen von Joseph Eugene Mullins zu *Robt's 'Great American Novel' - Another Plot Against America* (159–167), die von der großen Faszination unter amerikanischen Intellektuellen für das Baseball-Spiel ausgehen. Joachim Schwend (*The End of The Curious Old Shop - Woman as the Self-Confident Consumer* (169–186) wiederum beabsichtigt eine Untersuchung der »structure of feeling« in einer emergenten viktorianischen Konsumgesellschaft anhand literarischer Beispiele (169). Doch Schwends Beitrag ist nicht nur viel zu lang und redundant und sagt wenig über das Verhältnis von Hoch- und Populärkultur aus, auch ist der Umstand, daß sich der Verf. überwiegend auf Zolas *Au Bonheur des Dames* als Beispiel für viktorianische Konsumkultur bezieht, selbst mit einem Verweis auf einen diskurstheoretischen Autorbegriff *à la* Foucault (ebd.) nicht zu rechtfertigen.

Der Band schließt mit dem Beitrag von Ingrid von Rosenberg, der sich unter dem Titel *Culinary Into Literary Pleasures: Reflections of the Current Popular Food Craze in Selected Recent Fiction* (187–200) der Darstellung von Essen und Kochen in der englischsprachigen Gegenwartsliteratur zuwendet. Die überwiegend negative Darstellung des Themas in den von ihr herangezogenen Beispielen sieht die Verf. als Ausdruck eines kulturpessimistischen Blicks auf eine Entwicklung, in der sich Essen zu einem Gegenstand der Konsumgesellschaft entwickelt habe (200). Von Rosenbergs Ausführungen bieten zwar einige spannende Ansätze, hätten aber insgesamt mehr Potential gehabt. Diese Feststellung ist durchaus symptomatisch für den gesamten Band: Dem im Vorwort postulierten Anspruch, die reziproken Beziehungen zwischen Hoch- und Populärkultur zu untersuchen (vii), wird das Buch kaum gerecht. Die Mehrzahl der Beiträge betrachtet eher die kulturellen, soziologischen und kommerziellen Rahmenbedingungen und nicht so sehr inhärente Strukturen oder Verfahrensweisen. Gerade hier hätte der Band mit neuen Impulsen punkten können. Insgesamt erweisen sich die Fallstudien als überwiegend deskriptiv, vor allem wenig reflektierend und statt dessen untertheoretisiert. Es wird zudem nicht schlüssig dargelegt, was Populärkultur auszeichnet. Auch die zu starke anglistische Einschränkung wird dem Thema nicht gerecht. Eine stärker komparatistische Herangehensweise wäre geboten gewesen. Fazit: Thematisch hätte der Band großes Potential gehabt, das ungenutzt blieb. Schade!

Keyvan Sarkhosh

Wilhelm Amann, Georg Mein u. Rolf Parr (Hg.): *Gegenwartsliteratur und Globalisierung. Konstellationen - Konzepte - Perspektiven*. Heidelberg (Synchron) 2010. 360 S.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis der Tagung »Globalisierung und deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven« im Dezember 2008 an der Universität Luxemburg. Wie bei einem solchen Projekt zu erwarten, bietet der Band einen (durchaus positiv zu wertenden) inhomogenen Einblick in den aktuellen Stand der Forschung zum »Konzeptschlagwort« (7) Globalisierung. Die Herausgeber haben die Aufsätze in vier große Bereiche gegliedert: I. Präfigurationen und Rahmenbedingungen heutiger Globalisierung, II. Phänomene von Globalität in der Gegen-

wartsliteratur, III. Gegenwartsliteratur als Phänomen von Globalisierung, IV. Globalisierung und/oder Übersetzung? Wie die Herausgeber selbst in ihren Vorüberlegungen betonen, gelingt es auch diesem Band nicht, auf der definitorischen Ebene den Begriff Globalisierung zu fassen, wohl aber wird ein Einblick in »Phänomene, Entwicklungen, Gegenstände und Strukturen« (8) gegeben, die im Zusammenhang mit Globalisierung im Bereich der Literatur bzw. Literaturwissenschaft vorzufinden sind.

Die erste Sektion wird eröffnet mit einem Beitrag von Claudia Liebrand, die sich mit Goethes Konzept von Weltliteratur beschäftigt. Goethe habe zwar »allenfalls die Morgenröte der ersten Globalisierungsphase am Horizont erahnen können« (17), er sei aber wichtig, weil andere auf ihn und sein Konzept reagiert hätten. Beispielhaft zeigt Liebrand solche Reaktionen bei Karl Marx (ihrer Meinung nach *der* Theoretiker der ersten Globalisierungswelle), Fritz Strich (*Goethe und die Weltliteratur*, 1946) und bei den »Postmodernen« (19) (was bei ihr Dekonstruktion, Alteritätsforschung und *post-colonialism* entspricht). Der Artikel schließt mit einem Blick auf Goethe als Publizist, der durch die Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* selbst Weltliteratur vermittelt habe. Erscheint bei diesem ersten Aufsatz der Bezug zum Thema des Bandes noch etwas konstruiert, so wird dieser dann deutlicher herausgearbeitet von Jürgen Link.

Link legt sein Augenmerk auf den Normalismus als Aspekt der Globalisierung (vgl. Links Monographie aus dem Jahre 1996). Konstitutiv für den Normalismus ist die massenhafte Verdattung. Die Gesellschaft mache sich durch Verdattung auf möglichst allen Gebieten transparent und schaffe damit gleichzeitig ein Frühwarnsystem für »drohende Denormalisierungen« (30). Link führt aus, dass die »Normalmonade« (30) nicht nur als Personentyp existiert, sondern dass Normalitätsgrenzen auch an Territorialgrenzen (Dritte Welt, Armutsgürtel usw.) gebunden sind. In der Weiterführung dieses Gedankens teilt Link die Welt in fünf Normalitätsklassen ein. Literatur erzähle in Reisenarrationen Geschichten von Überschreitungen dieser (territorialen) Normalitätsgrenzen, wobei die Fahrt oft gleichbedeutend mit Denormalisierung zu setzen sei. Konkret untersucht Link Texte, die den Schwerpunkt auf eine innere, psychische Denormalisierung legen und Fahrten von Norden nach Süden zeigen wie Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*, Jean Marie Gustave Le Clézios *Le livre des fruits* und Güney Dals *Europastraße 5*.

Heribert Tommek versucht das Verhältnis von Globalisierung und Literatur anhand des »symptomatischen Konflikts« (41) zwischen Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger, der sog. »Kursbuch-Kontroverse« (41) der Jahre 1965/66, zu erläutern. Durch seine feldanalytische Herangehensweise (unter Bezugnahme auf Bourdieu, Pascale Casanova und Yves Dezalay) kommt Tommek zum Schluss: »Wenn Enzensbergers Internationalisierungsstrategie für eine *territorialisierte Deterritorialisierung* steht, für eine ›land- und ›strukturgestützte‹ Entgrenzung, stellen Weiss‹ Laufbahn und Position dagegen einen *Reterritorialisierungsversuch eines Entterritorialisierten* dar.« (60) Der Beitrag ist eine deutliche Parteinahme für Weiss und seine Position. Etwas weniger Tendenz wäre hier wünschenswert, was der Verfasser sicherlich anders sieht, da er sich selbst ja für klare Stellungnahmen in der Literatur ausspricht.

Ein Aufsatz von Gregor Streim eröffnet die zweite Sektion. Streim zeichnet das ambivalente Bild der Globalisierung in Ilija Trojanows Roman *Der Weltensammler* und in seinen »(ethnographisch geprägte[n]) Globalisierungsreportagen« (74) nach. Trojanow verweigere sich der »wohlfeilen Globalisierungskritik« (74): Mobilität und Diskontinuität seien gleichzeitig Bedingung kulturellen Austauschs, bedeuteten aber auch Gefähr-

dung kultureller Vielfalt. Trojanow halte »an der Vorstellung von Kulturen als durch Homogenität und Integrationskraft gekennzeichnete Einheiten« (76) fest. Globalisierung sei für ihn nicht gleichzusetzen mit einer singulären Weltgesellschaft, sondern er gehe »von einer Pluralität sozialräumlicher und auch historisch unterschiedener kultureller Einheiten aus« (76); Trojanows Unterscheidung zwischen einer oberflächlichen (Stichwort: Fusion, Beispiel: folkloristische Klänge in der Popmusik) und einer tiefen (Stichwort: Hybridisierung als allmähliche Verschmelzung, das Zusammenfließen unterschiedlicher Kulturen) Verbindung von Elementen verschiedener Kulturen illustriere auch sein Roman *Der Weltensammler*. Im Vordergrund stünde hier die Verunsicherung in Bezug auf Identitätszuschreibungen durch den Zusammenstoß der Kulturen.

Bernd Blaschke porträtiert Matthias Politycki als Autor der Globalisierung: einerseits aufgrund der Reiseaktivitäten des Autors, andererseits aufgrund der Handlungsräume und der Welthaltigkeit der Texte. Für Politycki sei Globalisierung eine »Tarnvokabel für die amerikanische Re-Kolonialisierung der alten Welt« (94). Er fordere die Befreiung der europäischen von der amerikanischen Erfolgsliteratur. Auf den Spuren von Polityckis europäischer Ästhetik untersucht Blaschke Polityckis »Erfahrung des Globus« (98) in *Das Schweigen am anderen Ende des Rüssels* und in *In 180 Tagen um die Welt. Das Logbuch des Johann Gottlieb Fichtl*, das auf Polityckis Erlebnissen als Schiffschreiber der *MS Europa* beruht. Einen anderen Zugang verfolge Politycki in *Herr der Hörner*, einem Kuba-Roman, in dem der Autor den »Vitalismus der Dritten Welt« (94) bewundere. Blaschke zieht als Fazit: Polityckis »Romane inszenieren so kunstvoll wie ironisch den Kontakt oder gar den Zusammenstoß der Kulturen« (107).

Paul Michael Lützelers Aufsatz stellt zunächst mit Hermann Broch einen Schriftsteller in den Mittelpunkt, der mit seinem Konzept von Menschenwürde und Menschenrecht der politischen Wirklichkeit seiner Zeit weit voraus gewesen sei. Lützeler kommt zum Schluss: »Auch heute brauchen wir Intellektuelle vom Schlage einer Hannah Arendt und eines Hermann Broch.« (113) Unter dieser Prämisse wendet sich Lützeler dann Hans Christoph Buch zu, der das Thema Menschenrechte in Literatur umzusetzen verstünde, ohne »Kitsch-Literatur« zu verfassen. Lützeler konstatiert bei Buch den postkolonialen Blick, d.h. eine »Schweise der Empathie, des Verstehenwollens und der transnationalen Anerkennung der Menschenrechte« (116). Am Beispiel von *Kain und Abel in Afrika* analysiert Lützeler bei Buch die Verknüpfung einer Thematisierung von Menschenrechtsverletzungen mit einer spezifischen Gestaltung der Erzählsituation.

Jens Birkmeyer beschäftigt sich mit dem Problem der Erinnerung an den Holocaust im globalen Zeitalter und konstatiert einen dreifachen Prozess der Denationalisierung, Dekontextualisierung und Deteritorialisierung. Er spricht sich dagegen aus, »im Holocaust eine neue säkulare Weltmoral ausmachen zu wollen« (149), da Trivialisierungen und Funktionalisierungen unvermeidlich seien, wenn Erinnerung politisch-ideologisch und kulturindustriell verformt wird. Literatur komme in der Erinnerungskultur die Rolle zu, einerseits auf kollektive Erinnerungen zurückzugreifen und diese andererseits gleichzeitig mitzuformen. Ein Beispiel für eine gelungene alternative Form des Erinnerns an den Holocaust sieht Birkmeyer in W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*, den er in die Tradition von Walter Benjamins *Ausgraben und Erinnern* stellt. Sebalds Text zeichne sich aus durch eine verlangsamte Wahrnehmung, durch Miterleben, wie Vergessen und Erinnern ablaufen, und vollziehe »unermüdlich Annäherungen an das zu sagende Unsagbare« (140).

Martin Roussel untersucht in seinem Aufsatz »poetische Gerechtigkeit«. Globalisierung und Literatur bei Marlene Streeruwitz« in erster Linie den Roman *Partygirl*. Dabei ist die intertextuelle Bezugnahme von *Partygirl* auf Poes *The Fall of the House of Usher* für Roussel nur bedingt von Interesse. Der eigentliche Schwerpunkt liegt auf der Analyse des (weiblichen) Begehrens und des (weiblichen) Schreibens, das für Roussel insbesondere in der Syntax (»[b]ei Streeruwitz schließt der Punkt selten ganze Sätze, sondern er unterbricht, schneidet ein, entkolonialisiert Aussagen [...]«, 155) seinen Ausdruck findet. Die von Roussel ausgemachte Globalisierung bei Streeruwitz ist daher hauptsächlich eine poetologische Metapher.

Oliver Kohns beschäftigt sich mit Peter Handke und der Frage, inwieweit »Romane eine bestimmte Imagination von Globalisierung zuallererst ermöglichen – und insofern an der Produktion von Globalisierung teilhaben« (180). Eine theoretische Basis schafft sich Kohns unter Rückgriff auf Benedict Andersons Theorie der ›Imagined Communities‹, die besagt, dass Vorstellungen von menschlichen Gemeinschaften (die über Face-to-Face-Kontakte hinaus gehen) immer imaginäre Konstruktionen sind. Ebenfalls diskutiert Kohns die Rolle der Zeitung für die zeitgenössische Vorstellung von Gleichzeitigkeit an. Dann wendet er sich seinem eigentlichen Untersuchungsgegenstand zu: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Handkes Roman sei eine Abrechnung mit der westlichen, global ausgerichteten Kultur. Er wende sich gegen das Konzept der Weltstadt, die keine Singularität und keine Individualität, nur mehr globale Gesichtlosigkeit kenne. Auch behandle der Roman Fragen der Wirklichkeitswahrnehmung (Stichwort: Gleichzeitigkeit). Handkes Ästhetik sei allerdings durch einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt gekennzeichnet: gehe er auf der Ebene des Diskurses gegen die Form des Romans an, so schreibe er strukturell gesehen selbst einen Roman.

Christian Sieg vergleicht die unterschiedliche Verwendung der Montagetechnik in den Berlin-Romanen von Döblin (*Berlin Alexanderplatz*) und Terézia Mora (*Alle Tage*). Er entwickelt die These, dass in Moras Roman »die Stadt an Kontur verliert, weil sie zu einem deterritorialisierten Sozialraum geworden ist« (193). Moras Raum trage zu einer Revision des Raumverständnisses angesichts der Globalisierung bei: Lokalität sei in der globalisierten Kultur nicht gegeben, sondern werde gesellschaftlich produziert. Sieg argumentiert mit Anthony Giddens, der in der Globalisierung eine Radikalisierung der Deterritorialisierung, des »Auseinandertretens von Sozial- und Flächenraum« (195) sieht. Berlin ist bei Mora »die globalisierte Stadt per se« (201), eine von vielen Metropolen, austauschbar. Im Zentrum steht die Migrationsgeschichte, die Wahrnehmung des Protagonisten durch andere Figuren des Romans, nicht das Verhältnis von Stadt und Individuum.

Wilhelm Amann untersucht mit Katharina Hackers *Die Habenichtse* ein Beispiel für einen seiner Meinung nach engagierten Gesellschaftsroman. Amann geht von Martin Albrows Begriff der Soziosphäre aus, in der Gemeinschaften nur noch als lose an ein lokales Umfeld gekoppelt gesehen und durch virtuelle Gemeinschaften ersetzt werden. Der Roman illustrierte geradezu Albrows These von der Soziosphäre und zeige die Raum(un)ordnung in Metropolen in Zeiten der Globalisierung. Amann arbeitet außerdem heraus, dass der Roman die radikale Denormalisierung durch 9/11 und die damit einhergehende beständig wachsende Bedrohung und Überwachung thematisiert.

Alexandra Pontzen wendet sich, wie zuvor schon Amann, gegen die These, dass deutsche Autoren zu den drängendsten Thesen der globalisierten Gegenwart nicht allzu viel zu sagen hätten, indem sie zunächst einmal darauf hinweist, dass Globalisierung

nicht nur Interkulturalitätserfahrung meine. Sie sieht die Aufgabe der Gegenwartsliteratur angesichts der Globalisierung darin, die »Erfahrung eines sich kontinuierlich verändernden Zugangs zu einer sich ebenfalls kontinuierlich verändernden Welt« (226) abzubilden. Als Analysegegenstand wählt sie sich Ulrich Peltzers Texte *Bryant Park* und *Teil der Lösung* und zeigt hier nicht nur die thematische Verarbeitung von Globalisierungserfahrung (die »allgegenwärtige Erfahrung der Machtlosigkeit unter dem Eindruck grenzüberschreitender Gewalt und ebensolcher Überwachung«, 228), sondern untersucht auch die mit diesem Thema einhergehenden literarischen Verfahren v. a. der Perspektivierung.

Die dritte Sektion wird eröffnet mit einem Beitrag von Julia Bertschik. Ausgehend von ihrer Definition der Popliteratur als »Literatur, die sich mit der populären Alltagskultur, mit aktuellen Trends in Musik, Film, Mode, Erotik, Markenprodukten und Lifestyleentwürfen im Sinne einer ›Ästhetik der Oberfläche‹ beschäftigt« (241) geht Bertschik der Frage nach, ob Popliteratur sich in der »Archivierung von global uniformiertem (Marken-)Wissen« (242) erschöpfe. Ihre Untersuchung ist erfreulich international angelegt; Behandelt werden Michal Hvoreckys *Plüsch*, Frédéric Beigbeders *99 francs*, Bret Easton Ellis' *Less Than Zero*, Christian Krachts *Faserland*; Wei Huis *Shanghai Baby* und *Marrying Buddha*, Dorota Maslowskas *Der polnisch-russische Krieg unter weiß-roter Fahne* und Viktor Pelewins *Generation P*. Bertschik stellt fest, dass das Einstreuen nationaler Eigentümlichkeiten (z. B. regionale Markennamen) und »reiseführerhafte[n]« (248) Klischees dazu beiträgt, dass in der Popliteratur Globales und Lokales vereint seien. Es finde einerseits eine Aufhebung des Antagonismus' von global-hegemonial und lokal-authentisch statt, wobei aber andererseits auch nicht einer »differenzverstärkend-guten« ›[M]ondalisation« und ›Kreolisierung« (Edouard Glissant) als positivem Gegenbegriff zur ›differenznivellierend-schlechten‹ Globalisierung« (254) der Vorzug gegeben würde.

Anke S. Biendarra geht der grundlegenden Veränderung der kulturellen Imagination und Konstruktion von Autorschaft nach, denn ›Literatur und Globalisierung‹ macht sich nicht nur in Texten bemerkbar, sondern auch auf dem literarischen Markt. Sie untersucht »Epitexte wie individuelle Webseiten von Schriftstellern als performative Inszenierungsformen« (260) und möchte Rückschlüsse auf ein verändertes Verständnis von Autorschaft ziehen. Das Internet sei zwar das globale Medium par excellence, würde aber, wenn man deutsche mit US-amerikanischen Autorenwebseiten vergleiche, sehr unterschiedlich genutzt. In Deutschland liege größtenteils »Autorschaft 1.0« vor, d. h. »inhaltlich oder ästhetisch interessante Projekte [sind] bei deutschsprachigen Autoren und Autorinnen gegenwärtig in der Minderzahl« (267). Konkret erläutert Biendarra dies anhand der Webpräsenz Alexa Hennig von Lange, die in erster Linie schöne Bilder der Autorin liefere, die ihr Image stärken sollten und die Seite zum Werbeforum für ihre Bücher machen. In den USA finde man dagegen »Autorschaft 2.0« (270), wie Biendarra am Beispiel von Stephenie Meyer zeigt. Hier finde eine geschickte Kombination aus Selbstinszenierung und Publikumskontakt durch Interaktivität, u. a. in Form eines Blogs, statt.

Thomas Ernst beruft sich auf eine Studie von *Stiftung Lesen*, wonach das Lesen im Medium Buch immer weiter zurück geht. Er nimmt dies zum Anlass, um das »globale Medienformat« (281) Weblog näher in Augenschein zu nehmen und benennt zunächst typische Merkmale des Weblogs, um dann allgemeine Probleme des Formats aufzuzeigen (pseudodemokratisch, da teure Hardware nicht Zugang für alle ermöglicht; Pro-

bleme bei der Finanzierung der Weblogs; Illusion der Produktion in ›Jetztzeit‹; hierarchisierte Form der (interaktiven) Kommunikation). Weblogs stünden in der Tradition bekannter Genres wie Tagebuch, Anekdote, Kurzprosa, politisches Manifest und der Essayistik und seien durch Selbstreflexivität und Intertextualität gekennzeichnet. Ernst unterscheidet zuletzt vier Formen des Litblogs und fordert eine intensivere Auseinandersetzung mit diesem Medienformat im Rahmen der Germanistik.

Remigius Bunia stellt die durchaus provokante These auf, dass Globalisierung »eine Wiederentdeckung des Dinglichen« (303) bedeute, einen »Umschwung in der Haltung zum Konsumismus« (303). Er zeigt zunächst in einem historischen Abriss, wie durch die semiotische Unterscheidung zwischen Worten und Dingen das Ding immer weiter in den Hintergrund gerückt wurde. (»Sprache wurde zu derjenigen Einrichtung erhoben, die allein eine präzise Beschreibung der Welt überhaupt garantieren kann.«, 305) Bunia orientiert sich an den Kognitionswissenschaften, wenn er folgert, »dass gesprochene Sprache zwar ein privilegierter, aber keineswegs der einzige Zugang zur Weltbeschreibung ist« (308). Die Aufwertung der Dinge ist nach Bunia kein geisteswissenschaftlicher *turn*, sondern »eine kulturelle Verschiebung, die mit der Globalisierung selbst eng verknüpft ist.« (308) Mit Walter Moers und Rainald Goetz wählt Bunia Autoren, die in ihren Texten den materiellen Gegenstand ›Buch‹ in seiner Warenqualität zeigen. Goetz *Abfall für alle*, zunächst im Internet publiziert, sei ein bewusst hässliches Buch, in dem auch ständig über Bücher und ihre optischen und haptischen Aspekte reflektiert werde. Moers *Stadt der Träumenden Bücher* beschreibe auf satirische Weise das Buchwesen, Bücher würden in ihrer Materialität ausführlich beschrieben, der Band selbst zeichnet sich durch Illustrationen und eine besondere Typographie aus. Moers Buch sei ein »Plädoyer für den Buchkonsum – und für den Buchmarkt« (316). Im Fazit weist Bunia darauf hin, dass Globalisierung zu lange dämonisiert worden sei und bekräftigt seine These, dass Globalisierung eine Aufwertung des Dinglichen bedeute: »Die Globalisierung könnte in diesem Sinne als eine Veränderung angesehen werden, die insbesondere den festgefühten westlichen Glauben an eine saubere Trennung zwischen Spiritualität und Materialität angreift.« (318)

Kathrin Maurers Beitrag »Im Zwischenraum der Sprachen: Globalität in den Texten Yoko Tawadas« führt in die vierte Sektion des Bandes ein. Sie sieht Tawada als Autorin transnationaler Literatur, deren Texte »Übersetzungsexperimenten« (324) glichen, »die an der sprachlichen Differenz des Fremden festhalten« (324). Maurer berücksichtigt sowohl Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesung als auch ihre literarischen Texte *Überseetzungen* und *Talisman*, um zu zeigen, wie die Autorin poetische Gebilde schafft, die Zeugnis ablegen von einer »Art kindliche[m] Staunen über das Andere«. (327) Es gehe ihr nicht um sprachliche Angleichung, vielmehr werde gezeigt, dass manches Sprachphänomen nicht übersetzbar, nicht globalisierbar sei: »Es geht in ihren Werken um die individuellen Eigenheiten, Schönheiten und Rätsel der Sprache, die sich den Homogenisierungstendenzen einer globalisierten Welt widersetzen.« (329) Tawadas Texte zeichnen sich aus durch Mehrsprachigkeit, border-crossing und Blick auf das Lokale.

Der letzte Aufsatz im Band »und: Globalisierung, sprachig – Literatur (Gegenwart?, deutsch?)« von Robert Stockhammer liefert eine systematische Auseinandersetzung mit den zentralen Begriffen der Tagung und zeigt beispielhaft, wie diese Begriffe miteinander verschränkt sind, »zueinander in Wechselwirkung treten, ohne dass dabei einer von ihnen stabil bliebe« (334). Im Unterkapitel »Globalisierung ◦ Gegenwart« liegt der Akzent auf Beschleunigung und Verlangsamung, bei »Globalisierung ◦ deutsch«

geht es um den entscheidenden Unterschied zwischen inter- und transnational, was für den Bereich der Literatur mit der Frage nach dem Status der Komparatistik verknüpft wird, bei »Globalisierung o sprachig« zeigt Stockhammer am Beispiel des Lëtzeburgergesch die politische Dimension der Unterscheidung zwischen Dialekt und Sprache im Zeitalter der Globalisierung, um abschließend mit Oskar Pastiors »harmonie du soir« die Möglichkeiten deutschsprachiger Gegenwartsliteratur aufzuzeigen.

Fazit: Das Ziel der Tagung, zur Präzisierung eines kultur- und literaturwissenschaftlich operationalen Begriffs von Globalisierung beizutragen, erscheint – zumindest für ein Gros der Beiträge und unter Berücksichtigung der überwiegend germanistischen Perspektive – geglückt.

Claudia Schmitt

Robert Matthias Erdbeer: *Die Signatur des Kosmos. Epistemische Poetik und die Genealogie der Esoterischen Moderne*. Berlin, New York (de Gruyter) 2010 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 190). 766 S.

Friedrich Schlegels Würdigung der schriftstellerischen Leistungen Georg Forsters bietet Anlaß zur einleitenden Exposition des Themas dieser großangelegten Studie, einer Tübinger Dissertation, die qualitativ wie quantitativ den Vergleich mit Habilitationsschriften bestens aushält: In den Blick rücken Schreibweisen, die inhaltlich zwar auf die Vermittlung von Wissen über die Welt, insbesondere über die Natur, abzielen, damit aber ästhetische Merkmale und Arrangements verbinden, die sie der literarischen Sphäre näherücken lassen. Forster repräsentiert einen Schriftstellertypus, den Schlegel als »gesellschaftlich« charakterisiert, indem er die Vermittlungsleistung entsprechender Werke betont und sie als der Geselligkeit förderlich begreift (vgl. Kap. I.1 »Vom Hauch des Enthusiasmus – Schöne Wissenschaft und strenge Kunst«). Daß sich im 19. Jahrhundert Literatur (qua Kunst) und Wissens-Diskurs ausdifferenzieren, daß sie seitdem unterschiedliche »Sprachen« sprechen – eine »reine«, entpragmatisierte, »schöne« hier, eine auf Exaktheit zielende dort –, ist zwar von Diskursanalytikern und Systemtheoretikern zu Recht als eine charakteristische und anhaltend folgenreiche epochale Tendenz konstatiert worden. Doch bereits Michel Foucault interessiert sich auch für das Grenz- oder »Niemandland« (5) zwischen den Sphären jener entpragmatisierten Sprache namens »Literatur« auf der einen und den Sprachen der Wissenschaft auf der anderen Seite. Erdbeers Monographie widmet sich den »Zwischen-Sprachen«, jenem sprachlichen Raum zwischen Literatur und Wissenschaft, der, bildlich gesprochen, von beiden Seiten her bedient wird: aus dem Raum der wissenschaftlichen Episteme durch »parawissenschaftliche Erkenntnisprosa«, aus der literarischen Sphäre durch »paraliterarische, verwissenschaftliche Fiktion« (5). In Frage gestellt werden durch entsprechende Schreibweisen sowohl die Autonomie des literarisch-ästhetischen als auch die Geschlossenheit des szientifischen Diskurses.

Motiviert erscheint das Interesse an entsprechenden Zwischen- und Hybridphänomenen durch die Einsicht in die Historizität und die Bedingtheiten aller Manifestationsformen wissenschaftlichen Wissens, die Bindung dieses Wissens an Medien und Darstellungsverfahren, seine Abhängigkeit von Modellen und Metaphern und

die inneren Spannungen zwischen einzelnen Entwicklungslinien der Wissensgeschichte (Ludwik Fleck; vgl. Erdbeer, 6). Auch und gerade der Raum des Wissens hat seine ›Poetiken‹; Wissen wird hier gestaltet und arrangiert. Erdbeers Analysen bewegen sich mit ihren Ausgangsüberlegungen auf den Spuren einer als historische Epistemologie betriebenen Wissenschaftsgeschichte sowie einschlägiger Forschungen zur Poetologie des Wissens (vgl. 8–15, sowie insges. Kap. I.2: »Kosmische Interventionen – Prolegomena zur Esoterischen Moderne«). Zu Recht konstatiert und skizziert werden die Konvergenz eines ›scientific turn‹ in der Literaturwissenschaft und eines ›fictional‹ oder ›narrative turn‹ in der Wissenschaftsgeschichte (vgl. 10, Anm. 43.). Als fruchtbar erweist sich die Frage nach der poetisch-poetologischen Dimension der Darstellung von Wissen nicht allein bezogen auf die jeweils ›offiziellen‹ epochalen Wissensdiskurse, sondern insbesondere auch dort, wo es um das jeweils ›andere‹, das esoterische, das ›geheime‹ Wissen geht, welches, so Erdbeer, »als Korrektiv und Emulgator [...] des exakten Wissens [...] in Erscheinung tritt« (16; vgl. dazu insges. Kap. I: »Die Absicht eingeleitet – Randgänge der Wissenschaftskultur«). Das 19. Jahrhundert bringt einen facettenreichen populärwissenschaftlichen Diskurs hervor, der darauf abzielt, esoterisches Wissen exoterisch werden zu lassen und dadurch einen Beitrag zur »Volksaufklärung« zu leisten (17). Der Ehrgeiz der Parawissenschaftler gilt dabei keinem geringeren Projekt als der Beschreibung des Kosmos, und es ist just der ›Kosmiker‹ des 19. Jahrhunderts, der den offenen Raum zwischen Gelehrsamkeit und Literatur besetzt, auf den bereits Musil hingewiesen hat (vgl. 17). Sich an den exakten Wissenschaften orientierend und bemessend, zugleich hinsichtlich der Darstellungsverfahren flexibel und experimentell, wird der kosmographische Diskurs des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff einer Parawissenschaft zwischen den Epistemen. Seine auf esoterischen Grundlagen beruhenden »Repräsentationshybride« unterlaufen nicht zuletzt die konventionelle Differenzierung zwischen Fiktionalem und Faktualem, Narrativem und Deskriptivem (19).

Situiert im Grenzbereich zwischen Verständlichem und Unverständlichem (vgl. dazu Kap. I.3: »Geheime Esoterik – Änigmatik zwischen Volk und Avantgarde«), verstehen sich die von Erdbeer analysierten kosmographischen Schriften selbst als diskursive Hybride *avant la lettre* – als eine Verbindung von exakter Wissenschaft und Poesie, Naturphilosophie und kreativer Naturspekulation. Ein weites Untersuchungsfeld mit teilweise verblüffenden, teilweise auch skurrilen Phänomenen tut sich hier auf. Die vormoderne Naturphilosophie wird von den Kosmographen in ein Stück esoterischer Moderne verwandelt; dabei wird neben anderen konventionellen Differenzierungen auch die zwischen Atavistischem und Avantgardistischem unterlaufen (36; vgl. insges. Kap. I.4: »Rechnungsabschluß zur Jahrhundertmitte – Humboldt und die Matrix der exakten Kunst«). Teil A der Text- und Diskursanalysen gilt – unter dem Titel »Kosmische Aporetik« – dem Wirken Alexander von Humboldts. Dessen »Kosmos«-Projekt nimmt seinen Ausgang von einer als solcher auch durchaus wahrgenommenen aporetischen Situation: Der Anspruch auf präzise Darstellung empirisch fundierten Wissens gerät schon als Folge zunehmender Datenmengen in Konflikt mit dem Anspruch auf Totalität der Darstellung, auf Vermittlung eines ganzheitlichen Bildes der Welt. (Vgl. dazu Kap. II: »Humboldts ›Kosmos‹ und die Poetologie der Negation«). Als Begründer des Diskurses ›Kosmographie‹ und Generator entsprechender Schreibverfahren setzt Humboldt bei seinen Natur- und Erdbeschreibungen vor allem auf Strategien breitangelegter und detaillierter Deskription. Gerade an seinem Werk ablesbar sind die unüberwindlichen Schwierigkeiten einer Vermittlung der fragmentarisch bleibenden

Wissensbestände zu einem integrativen Ganzen. Eben diese Probleme werden aber auch zum Motor innovativer Darstellungsverfahren; und gerade Humboldts Scheitern macht ihn interessant. Erdbeer analysiert die Mikroebene der Texte Humboldts bis hin zur syntaktischen und typographischen Ebene und arbeitet deren prägnante Merkmale auf erhellende Weise heraus: die Akkumulation von Datenmassen, die Redundanzen, die Zuflucht zu Zahlen und Graphiken, sowie auf verbaler Ebene allerlei terminologische Exzesse, bei denen das Bedürfnis nach Genauigkeit zu Lasten der Verständlichkeit geht. Die Überforderung des Ordnungsbedürfnisses durch Datenfluten resultiert aus einem Exaktheitsdrang, der in seiner Gründlichkeit teils verwirrende, teils gar komische Ergebnisse zeitigt. Charakteristisch für Humboldts Darstellungsstil sind ferner die Subvertierung des Bedürfnisses nach Wissensvermittlung durch ständige Relativierungen und Infragestellungen (typographisch u. a. durch Fragezeichen signalisiert, die den Informationsfluß skandieren), sowie eine generelle Tendenz zur Verknüpfung von Darstellung und Reflexion. Die den kosmographischen Arbeitsprozeß auf so stimulierende wie belastende Weise begleitende Vorstellung eines grenzenlosen (und ›erhabenen‹) Gegenstandsbereichs erzeugt in der deskriptorischen Praxis vor allem proliferierende Fragmente. Zu Recht erinnert Erdbeer daran, daß die für Humboldts Darstellungsverfahren typische »Reflexivierung« (Luhmann) und die entsprechende Verzögerung des Rezeptionsprozesses als konstitutiv für ästhetische Darstellungsverfahren betrachtet worden sind (73). Wo Selbstbezüglichkeit die Unzulänglichkeiten des Sachbezugs kompensieren soll, bewegt sich der Sachtext auf das ästhetische Artefakt zu. Es sind dann auch vor allem genuin literaturwissenschaftlich-textanalytische Verfahren, die durch exemplarische mikroskopische Analysen die Diskrepanz zwischen Anspruch und Einlösung, Kosmos-Vision und kosmographischem Produkt sichtbar werden lassen. Ausgehend von Humboldts *Kosmos* (1845–1862) erschließen sich die Ambitionen ebenso wie die Problematiken des kosmographischen Unternehmens an sich. Erdbeer entdeckt und beschreibt in diesem Zusammenhang mehrere Grundtendenzen der posthumboldtischen Kosmographie (vgl. 163): Der Dilettantismus wird aufgewertet, man knüpft an esoterische Erkenntnisverfahren an, das exakte Wissen wird einer parawissenschaftlichen Kritik unterzogen – und literarische Schreibweisen werden damit amalgamiert: die satirische als Vehikel der Wissenschaftspolemik – und die wissenschaftsfiktionale als »Erbe der romantischen Phantastik« (vgl. 163).

Als prägend für die untersuchten kosmographischen Unternehmungen erweist sich insgesamt die Orientierung an Exaktheitsansprüchen auf der einen, Totalitätsansprüchen auf der anderen Seite (vgl. dazu insgesamt Teil B, »Die Signatur des ›Kosmos‹«). Die Kosmographen nach Humboldt reagieren auf die damit verbundenen Schwierigkeiten mit stilistisch ganz unterschiedlichen Darstellungsstrategien. Carl Gustav Carus zielt mit seinen *Zwölf Briefen über das Erdleben* (1841) auf eine Vermittlung zwischen Wissenschaftlichkeit und Totalitätsansprüchen ab, indem er sich eines an empfindsamen Schreibweisen geschulten Diskurses bedient (vgl. dazu Kap. III, »Strategischer Dilettantismus – Carus' ›Briefe‹ und die Freundschaft der Natur«). Carus verteidigt die Intuition, steht dem abstrakt-spekulativen Wissen erklärtermaßen distanziert gegenüber und kultiviert einen »strategischen Dilettantismus« (184 ff.). Die romantischen Fragmentkonzepten affine Form der ›Skizze‹ und die literarische Briefform kommen seinen Intentionen als Naturbeschreiber entgegen, gilt es doch (so Erdbeers Befund), »das Chaotisch-Fragmentarische der Welt homöopathisch, also durch Fragmente zu bekämpfen und auf diese Weise den geheimen Urzusammenhang der Dinge zu ›ent-

decken« und zu ordnen« (214). Charakteristisch für die *Briefe* sind die in reichhaltigen Zitaten und Paraphrasen dokumentierten Bekundungen des distanzierten Respekts vor den Spezialwissenschaften, die aus ›dilettantischer‹ Perspektive zwar als Autoritäten erscheinen, aber offenbar der nichtspezialistischen Vermittlungsleistung bedürfen. Darauf abgestimmt sind ferner ein vielfach hypothetischer Schreibstil sowie insbesondere die Suggestion eines durch die Briefform gestifteten dialogischen Bezugs zum Leser. (Die Reverenz vor der Expertise der wissenschaftlichen Spezialisten verbindet sich nicht zuletzt mit dem Gedanken, Anstöße anderer produktiv weiterzudenken, und insofern mit einem leseradressierten didaktischen Grundtenor.) Der Diskurs inszenierter Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit, Begeisterung ist, wie Erdbeer zu Recht herausstellt, ein Erbstück empfindsamer literarischer Kultur. Wiederum erweist sich die Mikroanalyse der Texte und ihrer stilistischen Verfahrensweisen wie Leseradressen, Appelle etc. als effiziente Methode, dem Denkstil und dem diskursiven Selbstverständnis des Kosmographen Carus auf die Spur zu kommen.

Humboldt selbst trägt den Schwierigkeiten darstellerischer Vermittlung eines auf Exaktheit wie auf Ganzheitlichkeit angelegten Wissens über die Natur u.a. dadurch Rechnung, daß er seine Darstellungsverfahren weiterentwickelt und ausdifferenziert (vgl. Kap. IV. »Kosmische Kulturpoetik - Humboldt und die Naturalisierung der Natur«). Ein in Melvilles *Moby Dick* mit reflexiver Ironie gehandhabter Trend zum Lexikographischen macht sich in seinen kosmographischen Ausarbeitungen geltend. Damit verbinden sich, wie Erdbeer in Analysen von in der Tat schwindelerregenden Passagen deskriptiver Prosa belegt, »Exaktheitsfanatismus und ästhetische Begeisterung an exotistischen Lexemen« (269) sowie eine erkennbare Leidenschaft fürs oft nur noch ornamentale Zitat. Nicht zufällig zieht Humboldts Stil E. A. Poes (ästhetisch motiviertes) Interesse auf sich. Die stilbildende Neigung zum Perfektionismus, Folge eines wissenschaftlichen Vollständigkeits- und Genauigkeitsideals, läßt, zuspitzend gesagt, die an nachvollziehbarem Informationswert verlierenden Texte ins Literarisch-Selbstbezügliche kippen. Tendenziell nicht mehr decodierbare Wortketten stellen sich selbst aus. Oder mit den Worten Erdbeers: »In jenen Deskriptionspassagen, welche die poetische Funktion des Textes durch gezielte lexematische Verdichtungen gegenüber der referentiellen (hier: der szientifischen) Funktion erhöhen, wird die populäre physische Beschreibung Humboldts zur diskursgeschichtlichen Gelenkstelle von wissenschaftlichem und literarischem Diskurs.« (275) Zu den darstellerischen Experimentalverfahren Humboldts gehört aber auch die Verwendung von Zahlzeichen und anderen kartographischen Codes als Arbeit an einer ›Schriftbildersprache‹ (Erdbeer, 279, unter Rekurs auf Novalis). Das *Kosmos*-Werk möchte sich dem Betrachter als ein ›Buch der Natur darbieten - als ein in seinen Referenten gegründetes und deren Struktur abbildendes Ensemble aus Zeichen, aus dessen Worten, Zahlen und figurativen Darstellungen der imaginierende Leser sich ein Bild der Natur selbst machen kann (287). Tatsächlich allerdings gerät der *Kosmos* als ein Aggregat aus Textformen und Zitaten verschiedenster Provenienz keineswegs zu einem solchen auf dinganalogen Zeichen beruhenden Natur-Buch; vielmehr ist er ein »Simulacrum«, das anstelle der Sachverhalte selbst deren Beschreibungsmodalitäten ausstellt - ein aus Fragmenten montiertes Modell »der wissenschaftlichen Objektconstitution« (317).

Gustav Theodor Fechner, Experimentalphysiker und ›Psychophysiker‹, Kosmologe und Schriftsteller, entwickelt drei verschiedene Aufschreibesysteme: Exaktheit ist konstitutiv für seine mathematische Psychophysik, die an wissenschaftlichen Verfahren

geschult erscheint; seine Wissenschaftssatiren sind fiktionale Texte, und seine pseudotheologischen Abhandlungen können dem esoterischen Diskurs zugerechnet werden (vgl. dazu Kap. V, »Phantasmagorie des Materiellen – Fechners Deskriptionsphantastik und der Leib der Engel«). Als Naturwissenschaftler orientiert sich Fechner am modernen Wissenschaftsdiskurs, doch parallel dazu entstehen Wissenschaftssatiren wie der *Beweis, daß der Mond aus Jodine besteht* (1821) oder die *Vergleichende Anatomie der Engel* (1825). Zudem schlüpft Fechner in die Rolle des »Apostels einer allgemeinen Weltanschauung« (Bölsche, dazu Erdbeer, 343). In diesem Sinn weltanschaulich ausgerichtet sind *Nanna* (1848), eine Schrift über die Pflanzenseelen, der *Zend-Avesta* und die *Tagesansicht gegenüber der Nacht-Ansicht* – allesamt motiviert durch das Streben nach einer ganzheitlichen Erfassung und Darstellung des Wissens über die Welt. Die *Vergleichende Anatomie der Engel* präsentiert sich als ein irritierendes, weil mit konventionellen Unterscheidungen zwischen deskriptivem und narrativem, faktuellem und fiktionalem Schreiben spielender Text (der u. a. die Idealgestalt von Engeln auf der Basis »szientifischer« Kriterien und Beschreibungsverfahren erörtert) – eine Mixtur aus dem Diskurs exakter Wissenschaft und einer mit exzessiven Analogisierungen operierenden Phantastik, aus Parodie und Vision. In seinem Hauptwerk *Zend-Avesta* bemüht sich Fechner um eine Synthetisierung der zunächst ausdifferenzierten Schreibweisen (vgl. Kap. VI, »Vom Abseits im Jenseits – Fechners Theokosmos und die Macht des transzendenten Worts«). Tragende Bedeutung besitzen wiederum Analogisierungsverfahren, mittels derer im Ausgang vom Diesseits das Jenseits kartiert wird. In den diskursiven Kontext zeitgenössischer okkultistischer Vorstellungen fügen sich dabei insbesondere Ideen zur transmedialen (körperlich-sinnliche Medien transzendierenden) kosmischen Kommunikation (vgl. 470).

Der radikal-materialistische Monist Ernst Haeckel verbindet wissenschaftliche und »missionarische« Ansprüche (vgl. Kap. VII, »Fanatiker des Wissens« – Haeckels Deskriptionspolemik oder Medienwechsel im Diskurs der Feinde«). Seine *Welträtsel*, untertitelt als »Gemeinverständliche Studie über monistische Philosophie« (zuerst 1899) amalgamieren Elemente des kosmographischen und des pantheistisch-religiösen Diskurses. Dabei entwickelt Haeckel in Fortsetzung seines eigenen früheren Werks (*Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868) komplexe Vertextungsstrategien, in die u. a. Impulse aus den exakten und den populären Wissenschaften einfließen (vgl. 516). In Haeckels Vorliebe für synoptische Tabellen dokumentiert sich sein Anspruch auf Übersicht und lückenlos-genetische Welterklärung. Als Kernstück der Haeckelschen Weltanschauung analysiert Erdbeer insbesondere dessen Psychogenese-Konzept, das die (im Diskurs eines Materialisten auf den ersten Blick überraschende) Instanz der »Seele« als »Zellseele« bzw. »Seelenzelle« auslegt und ihre Entwicklungsstadien beschreibt. Literarisch-stilistische Strategien dokumentieren sich im übrigen in Haeckels polemischen Auseinandersetzungen mit seinen Gegnern. Als letztes ambitioniertes Großprojekt der Kosmographie des 19. Jahrhunderts kann die in den 1890er Jahren konzipierte »Glazialkosmologie« des Kältetechnikers Hanns Hörbiger gelten (vgl. Kap. VIII, »Der letzte Kosmos – Hörbigers Glazial-Kosmogonie, die Anarchie des Wissens und die Sorge um sich«). Der vielfach beklagte »Mangel eines einheitlichen Weltbildes« (Gerhard Giehm 1927, vgl. Erdbeer, 582) soll hier nochmals durch eine integrale Theorie des Kosmos behoben werden. Hörbigers durch seinen Kollegen Philipp Fauth in Publikationsform gebrachter, vom Urheber der Theorie aber möglicherweise auch partiell selbst ausformulierter Welteislehre zufolge besteht der Kosmos aus Eis. Die Präsentation dieser

Theorie ist geprägt durch einen parawissenschaftlichen Stil, dem Dilettantismus und dem Ideal ansprechender Darstellung verpflichtet. Strategien darstellerischer Komplexitätsreduktion verbinden sich mit der (gleichfalls genuin parawissenschaftlichen) Bereitschaft, dort, wo sich Erklärungslücken im Theoriegebäude auftun, diese Lücken durch den Glauben zu schließen (591). Als Kernmotiv für das publizistische Wirken Hörbigers und Fauths kann das Streben nach einer Vermittlung zwischen Physik und Metaphysik, Expertenwissen und Prophetenwissen, Empirie und Teleologie gelten (602). Zur phantastischen Literatur bestehen offenkundige Anschlußstellen.

Kap. IX. («*Descriptio imaginabilis – Epistemologia fingendi*») zieht die Bilanz aus den an unterschiedlichen kosmographischen Projekten gewonnenen Beobachtungen: Die Entwicklung subtiler esoterischer Darstellungs- und Vermittlungsverfahren wird stimuliert durch eine durch das Paradigma wissenschaftlicher Exaktheit provozierte Enttäuschung: Die szientifische Beschreibung natürlicher Gegebenheiten erzeugt nicht das ersehnte ›Mehr‹ an Anschaulichkeit und ästhetischem Reiz, sondern führt stattdessen zu einer Dispersion des Gegenstandes; dessen »fluktuierende Gestalt [wird] im Zuge ihrer physischen Beschreibung notwendig ›verunstaltet« (667). Gerade der Deskriptionsfanatiker muß *in concreto* die transzendentalphilosophische Einsicht nachvollziehen, daß Natur ›an sich‹ nicht zu haben ist und schon mal gar nicht als ›Ganze‹; als Objekt der Beschreibung sind die natürlichen Erscheinungen vielmehr immer schon ›Textphänomene‹ (667), und zwar disparate. Will man sich nicht damit begnügen, die Chaotik und Kontingenz der natürlichen Erscheinungen dadurch ›abzubilden‹, daß sich die Darstellung selbst als chaotisch und kontingent präsentiert, so bedarf es angesichts der Zersplitterung der Natur in Facetten kompensatorischer Strategien. Die im Begriff ›Kosmos‹ implizierte Ganzheit wird zum Projekt. Vereinfachend gesagt besteht eine von diversen ›Kosmographen‹ gezogene Konsequenz darin, zunächst einmal Daten zu sammeln (die notgedrungen vereinzelte, kontingente und medial bedingte Daten sind) und auf dieses Datenmaterial dann eine gedachte Einheit zu projizieren: durch spekulative Theorien, durch numerische Synthesen, durch kartographische Übersichtsdarstellungen – oder auch, auf einer reflexiven Metaebene, durch die Beschwörung eines freundschaftlich-dialogischen Bündnisses der einzelnen Forscher, deren Zusammengehörigkeit auf ihre Gegenstände abstrahlen könnte (Humboldt, dazu Erdbeer, 667). Ein Kunstprodukt ist der ›Kosmos‹ so oder so. Als eine Konsequenz der Esoterischen Moderne bewertet Erdbeer zu Recht die an Cassirers, Flecks und Vaihingers erkenntnistheoretischen Reflexionen ablesbare »Poetisierung« des erkenntnistheoretischen Diskurses« (671).

Detaillierte Analysen der sprachlichen wie der außersprachlichen (visuellen, numerischen, kartographischen) Darstellungsverfahren in den Schriften der Kosmographen enthüllen unabhängig von Inhaltlichem ausgesprochen spannende Dependenz- und Konvergenzen. So wirkt sich seinen plausiblen Befunden zufolge die Arbeit mit der *Camera lucida* auf Haeckels Beobachtungsstil und insofern mittelbar auch auf seinen Darstellungs- und Interpretationsstil natürlicher Phänomene aus. Erzeugt doch die *Camera lucida* ›Projektionsphantasmen‹, die mit der projizierten Natur nicht identisch sind, und die der Hand des Zeichners bedürfen, wenn ein Bild entstehen soll. So wirken Objekt, Projektion und Beobachter bei der Erzeugung des Gegenstandes zusammen. Zudem wird das zunächst Unscheinbare durch seinen medienbedingten präziösen Darstellungsstil aufgewertet (570) – mit Konsequenzen für ein ganzes Weltbild. – Hörbigers Graphiken, kompliziert und dunkel, sind aufschlußreiche (wenn

auch hinsichtlich ihres referenziellen Wertes schwerverständliche) Pendant seiner glazialkosmologischen Theorie. Sie repräsentieren pseudo-exakt ein esoterisches Wissen, verbinden damit ein stark expressives Moment – und laden als expressive, sich dem Gegenstandslosen nähernde Graphiken zum Vergleich mit Zeugnissen abstrakter (oder ›konkreter‹) Kunst ein.

Robert Matthias Erdbeers Präsentation der beeindruckenden ›kosmologischen Stoffmassen, ihre Kommentierung und Kontextualisierung zeichnet sich durch einen flüssigen, stilistisch souveränen, gelegentlich sogar witzigen Stil aus; die Lektüre der rund 670 Seiten ist insofern nicht nur lehrreich, sondern auch reizvoll. Lese-Reisen durch den Kosmos brauchen allerdings Zeit: Daß es sich um ein im besten Sinn ›gelehrtes Buch‹ handelt, läßt schon ein erstes Durchblättern ahnen; der Fließtext wird begleitet von einem streckenweise abundanten Fußnotenapparat mit oft exkursartigen Ausführungen und einer Fülle ergänzender Detailinformationen, in die sich die Darstellung verzweigt. Nicht nur verschönernd, sondern auch instruktiv erscheinen die beigefügten rund 30 farbigen Bildtafeln sowie die illustrierenden Schwarz-Weiß-Reproduktionen; letztere präsentieren insbesondere graphisches Material aus den vorgestellten Abhandlungen und ihrem Umfeld und machen sinnfällig, was die Ausführungen der Kapitel auch thematisieren: die konstitutive Bedeutung von Bildprogrammen für die Ideenwelten der Kosmographen und ihres diskursiven Umfelds. Die Betitelung der Kapitel und Unterkapitel könnte auf eine leise Affizierung des Verfassers durch seine Gegenstände schließen lassen; sie ist beim ersten Aufschlagen – freilich auf eine neugierig machende Weise – verwirrend (›Malen nach Zahlen‹, ›Kosmische Archivpoetik‹, ›Zur wissenschaftsgeschichtlichen Funktion des Besenritts‹), erschließt sich nach der Lektüre des Bandes jedoch in ihrer Stimmigkeit zum jeweiligen Thema. Dinge wie die ›Homologia entis‹, ›Die Cytopsyche‹, ›Phantastische Pasigraphie‹ oder ›Die Glazialkosmologie und ihr Prophet‹ sind einem schließlich näher gebracht worden. Daß ein Personen- und – noch wichtiger – ein (44-seitiges!) Sachregister den Band ergänzen, steigert seinen Gebrauchswert noch einmal und erleichtert es dem Leser, auf eigene Faust im Kosmos der dargestellten Theorien, Modelle, Konzepte und Objekte zu navigieren.

Monika Schmitz-Emans

Buchanzeigen von Mitgliedern

Gerald Gillespie: *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, 2., erweiterte Ausgabe, Washington, D.C. (Catholic University of America Press) 2010. 408 Seiten.

Die Bildungsjahre, in denen Marcel Proust, Thomas Mann und James Joyce heranreiften, führten die Blütezeit der Moderne ein. Diese Romanschreiber sind noch heute von größtem Interesse, weil sie Zeugen eines Zeitalters waren, das sowohl eine fortwährende Innovation in den Künsten und Technologien hervorbrachte, als auch durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges die größte Krisis des Westens seit der Französischen Revolution verursachte. Die Originalfassung von *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context* (2003) untersuchte eine tiefere Verwandtschaft zwischen dem enzyklopädischen Drang und einer sakramentalen Auffassung des Lebens in den Werken der Autoren und strebte nach Verständnis für die individuellen Stellungnahmen als Antwort auf das Trauma der Epoche als drei verschiedene Visionen der Menschlichkeit in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts.

In der zweiten Ausgabe sind mehrere Kapitel erweitert und ein neues Kapitel hinzugefügt worden, um wichtige Charakteristiken in der Entwicklung der modernen Erzählprosa gerade vor und auch nach dem Zweiten Weltkrieg zu berücksichtigen. Dies erlaubt eine gründlichere Erwägung der Spätwerke von Joyce und Mann und eine ausführlichere Analyse der Beiträge von Autoren in der Neuen Welt und der langjährigen Beziehungen zwischen Literatur und Film. Die neue Fassung verweist auf etwa 300 Schriftsteller, Künstler, Denker und Kritiker, um die schöpferische Vielfalt des größeren Kontextes anzuerkennen, in dem verschiedenartige Romanschreiber wie Gide, Kafka, Woolf und Beckett einen prominenten Platz erworben haben. Ergänzt wird der Band durch ein Register.

Rufe, Ernennungen, Personalia

Prof. Dr. Sabine Mainberger hat zum Sommersemester 2010 den Ruf auf eine Professur für Vergleichende Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt Intermedialität an der Universität Bonn angenommen.

Dr. Volker Pantenburg ist seit Mai 2010 Jun.-Prof. für Bildtheorie mit dem Schwerpunkt Bewegtbildforschung an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Prof. Dr. Carolin Fischer hat zum Wintersemester 2010 den Ruf an die Université de Pau et des Pays de L'Adour/Frankreich auf eine Professur für Littérature générale et comparée angenommen.

Prof. Dr. Rolf Parr hat zum Wintersemester 2010 den Ruf auf die Professur für Germanistik (Literatur- und Medienwissenschaft) an der Universität Duisburg-Essen angenommen.

Dr. Evi Zemanek ist seit Oktober 2010 Jun.-Prof. für Intermedialität an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Dr. Stephan Packard ist seit Dezember 2010 Jun.-Prof. für Medienkulturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2010

Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich

Dr. Hans-Joachim Backe

Ruhr-Universität Bochum, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum, Deutschland

Mag. Paul Ferstl

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich

Prof. em. Dr. Gerald Ernest Paul Gillespie

Stanford University, Div. of Literatures, Cultures, Languages, Building 260, Stanford, California 943052030, USA

Alessandra Haupt

Sebastianstrasse 12, 85049 Ingolstadt, Deutschland

Prof. Dr. Achim Hölter

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich

Dr. Sebastian Hüsch

Universität Basel, Philosophisches Seminar, Nadelberg 6-8, 4051 Basel, Schweiz; und: Université de Pau, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines, Section d'Allemand, Avenue du doyen Poplawski, BP 1160, 64013 Pau cedex, Frankreich

Prof. Dr. Dirk Kemper

Russische Staatsuniversität für Geisteswissenschaften/RGGU Moskau, 6 Miusskaya Square, Moskau 125993, Russland

Dr. Stefan Kutzenberger

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich

Dr. Volker Michel

Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bockenheimer Landstr. 134-138, 60325 Frankfurt am Main, Deutschland

PD Dr. Pascal Nicklas

Universitätsmedizin Mainz, Institut für Mikroskopische Anatomie und Neurobiologie/ Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Langenbeckstrasse 1, 55131 Mainz, Deutschland

Dr. Maria Oikonomou, Institut für Byzantinistik und Neogräzistik, Universität Wien, Postgasse 7/1/3, 1010 Wien, Österreich

Dr. Helmut Pillau

Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim, Deutschland

Prof. Dr. Almut-Barbara Renger

Freie Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Religionswissenschaft, Gosslerstr. 2, 14195 Berlin, Deutschland

Keyvan Sarkhosh, M.A.

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich

Dr. Claudia Schmitt

Universität des Saarlandes, FR 4.1 Germanistik, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken, Deutschland

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum, Deutschland

Sabine Schönfellner, BA

Bräuhausgasse 59/8, 1050 Wien, Österreich

Mag. Daniel Syrový

Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich

PD Dr. Weertje Willms

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar - Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg, Deutschland

Mag. Gianna Zocco

Hippgasse 38/19, 1160 Wien, Österreich

Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)

Die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) ist für den deutschsprachigen Raum der Fachverband der Komparatisten. Hochschulwissenschaftler und Studierende, aber auch interessierte Laien sind in der DGAVL zusammengeschlossen, um in Forschung, Lehre und Studium die internationale, Grenzen überschreitende Literaturwissenschaft zu fördern.

Der Verband wurde 1969 in Bonn von dem renommierten Lehrstuhlinhaber für Komparatistik Horst Rüdiger gegründet. Ihm folgten im Amt des Vorsitzenden bis 2005 die Professoren Erwin Koppen, Jürgen von Stackelberg, Gerhard R. Kaiser, Maria Moog-Grünewald und Monika Schmitz-Emans. Seit der Gründung fanden bisher 14 Kongresse zu den unterschiedlichsten Schwerpunktthemen der AVL statt, und zwar in Mainz, Regensburg, Innsbruck, Saarbrücken, Pavia, Wolfenbüttel, Bonn, Wien, Berlin, Tübingen, Heidelberg, Jena, Potsdam und Münster.

Die DGAVL hat zur Zeit rund 300 Mitglieder, von denen die meisten naturgemäß aus Deutschland, Österreich und der Schweiz stammen. Sie ist jedoch ausdrücklich offen für Mitglieder aus anderen Sprachgebieten. Seit Mai 2005 ist Prof. Dr. Achim Hölder (Münster, jetzt Wien) mit dem Vorsitz betraut. Stellvertretende Vorsitzende ist Prof. Dr. Linda Simonis (Bochum). Dem Vorstand gehören außerdem als Beisitzer an Prof. Dr. Erika Greber (Erlangen) und Prof. Dr. Christian Moser (Bonn). Sekretär ist Keyvan Sarkhosh, M.A. (Wien).

Die DGAVL gibt das auch über den Buchhandel beziehbare Jahrbuch Komparatistik heraus. Es umfaßt Abhandlungen zur Wissenschafts- und Methodengeschichte sowie zu allen aktuellen Arbeitsgebieten der Komparatistik, liefert Rezensionen zu fachrelevanten Neuerscheinungen und informiert über Tagungen und Veranstaltungen im internationalen Raum und über komparatistische Forschungsprojekte; des weiteren führt das Jahrbuch eine aktualisierte Liste der Mitglieder der Gesellschaft. Im Auftrag der Gesellschaft werden außerdem die Beiträge der Tagungen von den jeweiligen Ausrichtern in Buchform ediert.

Die DGAVL ist ein gemeinnütziger Verein, der sich nicht nur als Interessenvertretung der etablierten deutschsprachigen Komparatisten versteht, sondern auch als Dialogplattform für den graduierten und studentischen Nachwuchs. Beiträge zum Jahrbuch sind daher von Mitgliedern und allen Interessierten willkommen. Nähere Informationen finden sich auf der Homepage der DGAVL (www.dgavl.de).

Neue Mitglieder 2010

Tobias Amslinger

Iuditha Balint, M.A.

Nicole Stephanie Dobianer

Gesine Drews-Sylla

Jun.-Prof. Dr. Albert Gouaffo

Marie-Anne Hansen-Pauly

Christina Marie-Charlotte Hoffmann, B.A.

Komparatistik Wien

Dr. Stefan Kutzenberger

Dr. Beatrice Nickel

Prof. Dr. Rolf Parr

PD Dr. Henrike Schmidt

Wibke Schniedermann

Dr. des. Regine Strätling

Paul Strohmaier

Dr. des. Arata Takeda

Prof. Dr. Anja Tippner

Dr. Urs Urban

Nerea Vöing

Dr. Mario Zanucchi

Stefanie Zimmer

Liste der Mitglieder der DGAVL

(Stand: Dezember 2010)

Das Adressenverzeichnis der DGAVL-Mitglieder basiert auf den Aufgaben, die der Redaktion zur Zeit vorliegen. Bitte berücksichtigen Sie, daß Änderungen des akademischen Grades und/oder der Adresse einzelner Mitglieder von der Redaktion nicht selbstständig erfaßt werden können. Zeigen Sie der Redaktion daher alle relevanten Änderungen bitte selbst an.

Achermann, Prof. Dr. Eric, Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster.

eMail: <acherman@uni-muenster.de>

Agnese, Dr. Barbara, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.

eMail: <barbara.agnese@univie.ac.at>

Allert, Dr. Beate, Purdue University, Department of Foreign Languages and Literatures, 640 Oval Drive, West Lafayette/IN, 47907-2039, USA.

eMail: <allert@purdue.edu>

Amodeo, Prof. Dr. Immacolata, International University Bremen, School of Humanities and Social Sciences, Research IV, Postfach 750561, 28725 Bremen.

eMail: <i.amodeo@jacobs-university.de>

Amslinger, Tobias, Kolonnenstr. 50, 10829 Berlin.

eMail: <tobias@amslinger.de>

Bachleitner, Prof. Dr. Norbert, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.

eMail: <norbert.bachleitner@univie.ac.at>

Bachmann, M.A., Christian Alexander, Viehofer Str. 13, 45127 Essen.

eMail: <mail@christian-bachmann.de>

Backe, Dr. Hans-Joachim, Poststr. 3, 66115 Saarbrücken.

eMail: <hj.backe@mx-uni-saarland.de>

Balint, M.A. Iuditha, Werftstr. 17, 68159 Mannheim.

eMail: <ibalint@mail.uni-mannheim.de>

Banhold, Lars Walter, Lohstr. 21, 44809 Bochum.

eMail: <Lars.Banhold@ruhr-uni-bochum.de>

Baron, Prof. Dr. Philippe, Université de Franche-Comté, 4 Impasse des Roses, F-21240 Talant, Frankreich.

eMail: <Baron-ph@wandoo.fr>

Baumgart, M.A., Angelika, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.

eMail: <angelika.baumgart@ruhr-uni-bochum.de>

Becker, PD Dr. Claudia, Roomersheide 96, 44797 Bochum.

Behrens, Prof. Dr. Rudolf, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.

eMail: <Rudolf.Behrens@ruhr-uni-bochum.de>

Beller, Prof. Dr. Manfred, Via Olevano, I-27100 Pavia, Italien.

- Benne, Dr. Christian, Assoc. Prof., Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet Odense, Campusvej 55, DK-5230 Odense.
eMail: <c.benne@litcul.sdu.dk>
- Birus, Prof. Dr. Hendrik, School of Humanities and Social Sciences, Jacobs-University Bremen, P.O.Box 750 561, 28725 Bremen.
eMail: <h.birus@jacobs-university.de>
- Bleicher, Dr. Thomas, Aternweg 31, 55126 Mainz.
- Bode, Prof. Dr. Christoph, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Englische Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <christoph.bode@anglistik.uni-muenchen.de>
- Bogumil-Notz, PD Dr. Sieghild, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <sieghild.bogumil@ruhr-uni-bochum.de>
- Bohn, M.A., Carolin, Liegnitzer Straße 10, 10999 Berlin.
eMail: <caro.bohn@gmx.de>
- Bolln, Frauke, Nelkenweg 7, 53359 Rheinbach.
eMail: <uzsbzp@uni-bonn.de>
- Bost, PD Dr. Harald, Kirchstr. 30, 66129 Saarbrücken.
eMail: <haraldbost@aol.com>
- Brandes, Dr. Peter, Lehrstuhl für AVL am Germanistischen Institut, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <peter.brandes@gmx.de>
- Braun, Frank, Körnerstraße 77, 74348 Lauffen.
eMail: <frankinlauffen@aol.com>
- Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Jänickestr. 11a, 14167 Berlin.
eMail: <peterbrockmeier@yahoo.de>
- Brötz, Mag. Dr. Dunja, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <Dunja.Broetz@uibk.ac.at>
- Brunkhorst, Prof. Dr. Martin, Küchenfeld 8, 51519 Odenthal.
eMail: <brunk@rz.uni-potsdam.de>
- Burkhart, Prof. Dr. Dagmar, Ulmenstr. 8b, 22299 Hamburg.
eMail: <dagmar.burkhart@t-online.de>
- Burtscher-Bechter, Dr. Beate, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <beate.burtscher-bechter@uibk.ac.at>
- Calmetta, Antonella, Via 5, Francesco 16, I-20040 Carnate/Mi., Italien.
- Clamor, Dr. Annette, Engelstr. 24, 32257 Bünde.
eMail: <aclamor@uni-osnabrueck.de>
- Dahms, Dr. Christiane, Westfälische Straße 2, 57462 Olpe.
eMail: <christiane.dahms@ruhr-uni-bochum.de>
- De Michele, Dr. Fausto, Radechgasse 3/7, A-1040 Wien, Österreich.
eMail: <fausto.de.michele@univie.ac.at>
- Deppermann, Prof. Dr. Maria, Michael-Glasmayrstr. 13, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <maria.deppermann@uibk.ac.at>
- Deuling, Christian, Am Planetarium 29, 07743 Jena.
eMail: <xdc@rz.uni-jena.de>

- Dieterle, Prof. Dr. Bernhard, TU Berlin, Institut für Philologie, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin.
eMail: <bernhard.dieterle@uha.fr>
- Dobianer, Nicole Stephanie, Riedteilweg 3c, Top 52B, A-6806 Feldkirch-Tosters, Österreich.
eMail: <nicole_s_dobianer@hotmail.com>
- Dohm, Prof. Dr. Burkhard, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, FB 09: Germanistik und Kunstwissenschaften, Wilhelm-Röpke-Str. 6A, 35032 Marburg.
eMail: <burkhard.dohm@staff.uni-marburg.de>
- Donat, Prof. Dr. Sebastian, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <sebastian.donat@uibk.ac.at>
- Dörr, Prof. Dr. Volker, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Lehrstuhl für neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <doerr@phil.uni-duesseldorf.de>
- Drews-Sylla, Gesine, Eberhard Karls Universität Tübingen, Slavisches Seminar, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen.
eMail: <gesine.drews-sylla@uni-tuebingen.de>
- Dschaak, Maria, Caldenhofer Weg 162, 59063 Hamm.
eMail: <mdschaak@arcor.de>
- Dyballa, Anne, Am Pattberg 10, 45527 Hattingen.
- Eckel, Prof. Dr. Winfried, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 55099 Mainz.
eMail: <eckel@uni-mainz.de>
- Eder-Jordan, Beate, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <Beate.Eder@uibk.ac.at>
- Eisermann, Dr. David, Maximilianstr. 26, 53111 Bonn.
- Elpers, Dr. Susanne, Bonner Str. 55, 53175 Bonn.
eMail: <s.elpers@uni-bonn.de>
- Engel, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Germanistik, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
eMail: <Manfred.Engel@mx.uni-saarland.de>
- Engeland, M.A., Christel, Meisenweg 28, 53359 Rheinbach.
eMail: <christelengeland@googlemail.de>
- Erdmann, Dr. Eva, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
eMail: <eva.erdmann@roman.phil.uni-erlangen.de>
- Ernst, Dr. Jutta, Universität des Saarlandes, FB 8.3-Anglistik, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <nlennartz@yahoo.de>
- Ernst, Prof. Dr. Ulrich, Bergische Universität Wuppertal, Allgemeine Literaturwissenschaft, Gausstr. 20, 42097 Wuppertal.
eMail: <ernst2@uni-wuppertal.de>
- Eschweiler, M.A., Gabriele, Oelmühlenweg 17, 53359 Rheinbach.
- Ette, Dr. Wolfram, Cäcilienstr. 3, 09131 Chemnitz.
eMail: <ette@hrz.tu-chemnitz.de>
- Feltes, M.A., Patrik H., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen.
eMail: <p.feltes@buchinhalte.de>

- Fischer, Prof. Dr. Carolin, Université de Pau et des Pays l'Adour, Département des Lettres
- UFR de Lettres, Langues et Sciences Humaines, Av. du Doyen Poplawski - BP 1160,
64013 Pau Cedex.
eMail: <caroline.fischer@univ-pau.fr>
- Fischer-Junghölder, M.A., Katrin, Gabelsbergerstr. 12, 44789 Bochum.
eMail: <katr.fischer@web.de>
- Fraunholz, Dr. Jutta, Blankertzweg 24g, 12209 Berlin.
eMail: <JuttaFraunholz@aol.com>
- Frick, Prof. Dr. Werner, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Postfach,
79085 Freiburg im Breisgau.
eMail: <werner.frick@germanistik.uni-freiburg.de>
- Fritz, Prof. Dr. Horst, Alicestr. 19, 55257 Budenheim.
Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen.
- Geisenhanslüke, Prof. Dr. Achim, Universität Regensburg, Neuere deutsche Literaturwissen-
schaft, Universitätsstr. 31, 93053 Regensburg.
eMail: <achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.de>
- Gendolla, Prof. Dr. Peter, Wiechstr. 33, 57250 Netphen.
eMail: <gendolla@fk615.uni-siegen.de>
- Genz, Dr. Julia, Universität Tübingen, Deutsches Seminar/Komparatistik, Wilhelmstr. 50,
72074 Tübingen.
eMail: <julia.genz@uni-tuebingen.de>
- Geppert, Prof. Dr. Hans Vilmar, Am Keltengrab 23, 72072 Tübingen.
- Gerigk, Prof. Dr. Horst-Jürgen, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg.
eMail: <horst-juergen.gerigk@slav.uni-heidelberg.de>
- Germanistisches Institut, Abteilung Neuere Deutsche Literatur, Westfälische Wilhelms-Univer-
sität Münster, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster.
eMail: <germanistisches.institut@uni-muenster.de>
- Gernalzick, PD Dr. Nadja, An der Bachwiese 11, 55263 Wackernheim.
eMail: <gernalzick@uni-mainz.de>
- Gess, Dr. Nikola, Adolfstr. 7a, 12167 Berlin.
eMail: <ngess@zedat.fu-berlin.de.de>
- Ghosh-Schellhorn, Martina, Universität des Saarlandes, Transcultural Anglophone Studies,
C 53, 1. OG, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken
- Gilbert, Dr. Annette, Georg August-Universität, Zentrum für komparatistische Studien, Käte-
Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen.
eMail: <a_gilbert@gmx.de>
- Gillespie, Prof. em. Dr. Gerald Ernest Paul, Stanford University, Div. Of Literatures, Cultures,
Languages, Building 260, Stanford, California 943052030, USA.
eMail: <gillespi@leland.stanford.edu>
- Glasenapp, PD Dr. Jörn, Universität zu Köln, Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissen-
schaft, Meister-Ekkehart-Str. 11, 50937 Köln.
eMail: <glasenapp@uni-lueneburg.de>
- Goebel, Prof. Dr. Eckart., New York University, Dep. of German, 19 University Place, # 334,
NY 10003 New York, USA.
eMail: <eckart.goebel@nyu.edu>
- Gouaffo, Jun.-Prof. Dr. Albert, Université de Dschang, BP 49 Dschang, République du
Cameroun.
eMail: <albert_gouaffo@yahoo.fr>

- Görling, Prof. Dr. Reinhold, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Medien- u. Kulturwissenschaft, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <goerling@phil-fak.uni-duesseldorf.de>
- Goßens, Dr. Peter, Am Ledenhof 37, 53225 Bonn.
eMail: <Annette.Schwarzer@t-online.de>
- Grabovszki, Dr. Ernst, Köblgasse 18/11, A-1030 Wien, Österreich.
eMail: <ernst.grabovszki@univie.ac.at>
- Greber, Prof. Dr. Erika, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Lehrstuhl für Komparatistik, Dep. Germanistik & Komparatistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
eMail: <Erika.Greber@komp.phil.uni-erlangen.de>
- Grishina, Evgenia, Jakobstr. 17, 44789 Bochum,
eMail: <Evgenia.Grishina@gmail.com>
- Grosse, Dr. Max, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <max.grosse@uni-tuebingen.de>
- Gruber-Scheller, Apl. Prof. Dr. Bettina, Fritz-Schulze-Str. 6, 1445 Radebeul.
eMail: <gruberbb@web.de>
- Grünzweig, Prof. Dr. Walter, Universität Dortmund, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 44221 Dortmund.
eMail: <walter-gruenzweig@uni-dortmund.de>
- Günther, Dr. Timo, Riemannstr. 2, 37083 Göttingen.
eMail: <guenther-timo@t-online.de>
- Gumpert, PD Dr. Gregor, Motzstr. 18, 10777 Berlin.
eMail: <zembla62@aol.com>
- Gutzen, Prof. Dr. Dieter, Fern-Universität Hagen, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, Feithstr. 188, 58084 Hagen.
eMail: <Dieter.Gutzen@fernuni-hagen.de>
- Hansen-Pauly, Marie-Anne, 10, rue Emmanuel Servais, L-7565 Mersch, Luxemburg.
eMail: <marie-anne.hansen@uni.lu>
- Harth, Prof. i.R. Dr. Dietrich, Oppelner Str. 49, 69124 Heidelberg.
eMail: <harthdiet@aol.com>
- Hartwig, Sebastian, Kreisstr. 1A, 58453 Witten.
- Heinemann, Dr. Paul, Melanchtonstr. 26, 31137 Hildesheim.
- Hempfer, Prof. Dr. Klaus W., FU Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.
eMail: <hempfer@zedat.fu-berlin.de>
- Hermann, Prof. Dr. Iris, Pfeuferstr. 15, 96047 Bamberg.
eMail: <iris.hermann@uni-bamberg.de>
- Hessler, M.A., Benjamin, Margaretenstr. 18, 44791 Bochum.
eMail: <benjaminhessler@nexgo.de>
- Hildebrandt, Prof. Dr. Hans-Hagen, Pielstickerstr. 5, 45326 Essen.
eMail: <hh.hildebrandt@web.de>
- Hilgers, Dr. Max v., Buchholzer Str. 17, 10437 Berlin.
eMail: <mail@vhilgers.de>
- Hilmes, Prof. Dr. Carola, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für deutsche Sprache und Literatur II, Grünburgplatz 1, Fach 140, 60629 Frankfurt a. M.
eMail: <C.Hilmes@lingua.uni-frankfurt.de>
- Hoffmann, B.A. Christina Marie-Charlotte, Am Rettenbach 17, 83278 Traunstein.
eMail: <cmchoffmann@aim.com>

- Hoffmann-Maxis, Prof. Dr. Angelika, Universität Leipzig, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Beethovenstr. 15, 04107 Leipzig.
eMail: <a.maxis@t-online.de>
- Hofmann, Dr. Gert, University College Cork, Department of German, Cork, Irland.
eMail: <G.Hofmann@ucc.ie>
- Hölter, Prof. Dr. Achim, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <achim.hoelter@univie.ac.at>
- Holtkamp, Nikola Denise, Sigismundstr. 1, 45470 Mülheim/Ruhr.
eMail: <nikolaholtkamp@gmx.de>
- Holzcamp, Dr. Hans, Fuggerstr. 30, 10777 Berlin.
- Hughes, Dr. Shaun F.D., Purdue University, Department of English, 1350 Heavilon Hall, West Lafayette/IN 47907-2039, USA.
eMail: <sfdh@omni.cc.purdue.edu>
- Hurst, Dr. Matthias, Dietzgenstr. 90, 13156 Berlin.
- Ibsch, Prof. em. Dr. Elrud, Kastanjelaan 177, 1185 MV Amstelveen, Niederlande.
eMail: <e.ibsch@hetnet.nl>
- Ikonomou-Agorastou, Prof. Dr. Johanna, Plastira 93-Aretsou, GR-55132 Thessaloniki, Griechenland.
eMail: <piordani@del.auth.gr>
- Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1 (Fach 133), 60629 Frankfurt a.M.
eMail: <matani@lingua.uni-frankfurt.de>
- Ivanovic, Dr. Christine, University of Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, German Language and Literature, Hongo 7-3-1, Bunkyo-ku, 113-0033, Tokyo, Japan.
eMail: <christine_ivanovic@hotmail.com>
- Janik, Prof. Dr. Dieter, Carl-Orff-Str. 51, 55127 Mainz.
- Jordan, Prof. Dr. Lothar, Lamitsch 42 b, 15848 Rietz-Neuendorf.
eMail: <jordan@kleist-museum.de>
- Jubin, M.A., Britta, Hugo-Schultz-Str. 61, 44789 Bochum.
eMail: <bjubin@gmx.de>
- Kaemmerling, Ekkehard, Johannisberger Str. 17A, 14197 Berlin.
- Kahr, Dr. Johanna, Bergstr. 42, 53604 Bad Honnef.
eMail: <Johanna.Kahr@ruhr-uni-bochum.de>
- Kaiser, Prof. Dr. Gerhard R., Westbahnhof Str. 18, 07745 Jena.
eMail: <Kaiser-G@t-online.de>
- Kauer, Dr. Ute, Emil-von-Behring-Str. 21, 35041 Marburg.
eMail: <kauer@mailier.uni-marburg.de>
- Keith, Dr. Thomas, Schneidemühler Str. 39b, 76139 Karlsruhe.
eMail: <thomas.keith@web.de>
- Kesting, Prof. em. Dr. Marianne, Biggestr. 17, 50931 Köln.
- Kiefer, Prof. Dr. Klaus H., Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie/Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, Schellingstr. 3/Rgb., 80799 München.
eMail: <klaus.kiefer@germanistik.uni-muenchen.de>
- Klein, Nils, Kronenstraße 69, 44789 Bochum.

- Kleinert, Prof. Dr. Susanne, Universität des Saarlandes, Lehrstuhl für Italienische Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <s.kleinert@rz.uni-sb.de>
- Kliemke, Nina, Am alten Knapp 20b, 45549 Sprockhövel.
eMail: <regenkind1982@aol.com>
- Klimek, Sonja Dr., Chemin des Mampes 17, 1752 Villars-sur-Glâne, Schweiz.
eMail: <sonja.klimek@unifr.ch>
- Kloepfer, Prof. em. Dr. Rolf, Bunsenstr. 9, 69115 Heidelberg.
eMail: <kloepfer@uni-mannheim.de>
- Knape, Prof. Dr. Joachim, Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <j Joachim.knape@uni-tuebingen.de>
- Koch, M.A., Johann S., Bahnhofstr. 21, 83139 Krottenmühl.
eMail: <j.s.koch@synchron-publishers.com>
- Kolesch, Prof. Dr. Doris, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12169 Berlin.
eMail: <mail@doris-kolesch.de>
- König, Dr. Irmtrud, Casilla 1 82-T, Providencia Santiago, Chile.
- Koppenfels, Prof. Dr. Martin v., Görresstr. 9, 12161 Berlin.
eMail: <koppenfe@zedat.fu-berlin.de>
- Koppenfels, Prof. Dr. Werner v., Boberweg 18, 81929 München.
eMail: <werner.koppenfels@anglistik.uni-muenchen.de>
- Kotsiaros, Dr. Konstantinos, Alkamenous 153, GR-10466 Athen, Griechenland.
eMail: <kkotsiaros@web.de>
- Kovacevic-Löckner, M.A. Jelena, Justus-Liebig-Universität Gießen, International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC), Alter Steinbacher Weg 38, 35394 Gießen.
eMail: <Jelena.K.Loekner@gcsc.uni-giessen.de>
- Kreutzer, Prof. Dr. Leo, Heumarkt 60, 50667 Köln.
- Krüger, Dr. Brigitte, Fichtenweg 10, 14547 Fichtenwalde.
- Kruse, Prof. Dr. Margot, Universität Hamburg, Romanisches Seminar, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg.
eMail: <prof.kruse@gmx.de>
- Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Wörthstr. 8, 48082 Osnabrück.
eMail: <tkullmann@uni-osnabrück>
- Küpper, Prof. Dr. Joachim, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.
eMail: <jokup@zedat.fu-berlin.de>
- Kutzenberger, Dr. Stefan, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sengengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <stefan.kutzenberger@univie.ac.at>
- Lämmert, Prof. em. Dr. Eberhard, Persantestr. 26a, 14167 Berlin.
- Lampart, Dr. Fabian, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Werthmannplatz 3, 79085 Freiburg im Breisgau.
eMail: <fabian.lampart@germanistik.uni-freiburg.de>
- Lamping, Prof. Dr. Dieter, Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55090 Mainz.
eMail: <lamping@mail.uni-mainz.de>

- Lassen, Joanna Bjoerg, University of Southern Demark, German Studies, Campusvej 55, DK-5230 Odense M, Dänemark.
eMail: <jolas05@student.sdu.dk>
- Lau, Christina, Bahnhofstr. 53, 35390 Gießen.
eMail: <Frau.Christina.Lau@web.de>
- Lauterbach, Dorothea, Dompfaffstr. 136, 91056 Erlangen.
eMail: <Dorothea.Lauterbach@fernuni-hagen.de>
- Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Kybfelsenstr 46, 79100 Freiburg.
eMail: <juergen.lehmann@ger.phil.uni-erlangen.de>
- Lehnert, Prof. Dr. Gertrud, Universität Postdam, Institut für Künste und Medien, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam.
eMail: <glehnert@uni-potsdam.de>
- Leiteritz, Dr. Christiane, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Seminar, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <christiane.leiteritz@ruhr-uni-bochum.de>
- Lemke, Dr. Anja, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1, 60629 Frankfurt a.M.
eMail: <A.Lemke@lingua.uni-frankfurt.de>
- Lillge, Dr. Claudia, Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Str. 100, 33098 Paderborn.
eMail: <clillge@zitmail.uni-paderborn.de>
- Lindemann, Dr. Uwe, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <uwe.lindemann@ruhr-uni-bochum.de>
- Link-Heer, Prof. Dr. Ursula, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A: Romanistik, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal.
eMail: <ursula.link-heer@uni-wuppertal.de>
- Lobsien, Prof. Dr. Eckhard, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für England- und Amerikastudien, Postfach 111932, 60054 Frankfurt a.M.
eMail: <lobsien@em.uni-frankfurt.de>
- Lobsien, Prof. Dr. Verena, Humboldt-Universität, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin.
eMail: <verena.lobsien@rz.hu-berlin.de>
- Lubkoll, Prof. Dr. Christine, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
eMail: <Christine.Lubkoll@ger.phil.uni-erlangen.de>
- Lüdecke, Dr. Roger, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <Roger.Luedecke@lrz.uni-muenchen.de>
- Lüsebrink, Prof. Dr. Hans-Jürgen, Universität des Saarlandes, Romanisches Seminar, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
eMail: <Luesebrink@mx.uni-saarland.de>
- Mainberger, Prof. Dr. Sabine, Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1, 53113 Bonn.
eMail: <s.mainberger@uni-bonn.de>
- Malinowski, Dr. Bernadette, Universität Augsburg, Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg.
eMail: <bernadette.malinowski@phil.uni-augsburg.de>

- Martin, Dr. Alison, MLU Halle-Wittenberg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Dachritzstr. 12, 06108 Halle (Saale).
eMail: <alison.martin@anglistik.uni-halle.de>
- Martínez, Prof. Dr. Matías, Bergische Universität Wuppertal, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal.
eMail: <martinez@uni-wuppertal.de>
- Matthes, Dr. Lothar, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <matthes@phil-fak.uni-duesseldorf.de>
- Matuschek, Prof. Dr. Stefan, Klosterstr. 3, 48143 Münster.
eMail: <stefan.matuschek@uni-jena.de>
- Maurer, Dr. Arnold E., Im Krausfeld 17, 53111 Bonn.
eMail: <Dr.Maurer.Bonn@t-online.de>
- Maurer, Prof. em. Dr. Karl, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Postfach 102148, 44780 Bochum.
eMail: <Karl.Maurer@ruhr-uni-bochum.de>
- May, Dr. Markus, Weingarts 41, 91358 Kunreuth.
- Mbondobari, Dr. Sylvère, Universität des Saarlandes, Romanische Kulturwissenschaft und Interkulturelle Kommunikation, Campus C 5.2, 66123 Saarbrücken.
eMail: <msylvere@hotmail.com>
- Mehnert, Prof. Dr. Elke, An der Mulde 17, 08280 Aue.
eMail: <elke.mehnert@phil.tu-chemnitz.de>
- Menke, Prof. Dr. Bettine, Universität Erfurt, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
eMail: <avl@uni-erfurt.de>
- Mennemeier, Prof. em. Dr. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz.
eMail: <mennemei@uni-mainz.de>
- Meurer, Dr. Ulrich, Klostersgasse 3, 1180 Wien, Österreich.
eMail: <ulrich.meurer@univie.ac.at>
- Michel, Silvia, Kermessenkamp 28b, 59348 Lüdinghausen.
eMail: <SilviaMichel1@aol.com>
- Mieves, M.A., Kirsten, Nymphenburger Str. 166, 80634 München,
eMail: <kirstenkoester@gmx.net>
- Mohnike, Dr. Thomas, Berliner Str. 90, 13189 Berlin.
eMail: <mohnike@skandinavistik.uni-freiburg.de>
- Moog-Grünewald, Prof. Dr. Maria, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <maria.moog-gruenewald@uni-tuebingen.de>
- Moraldo, Prof. aggr. Dr. Sandro M., Ingeborg-Bachmann-Str. 12, 69221 Dossenheim.
eMail: <sandro.moraldo@unibo.it>
- Moser, Prof. Dr. Christian, Am Hammelsgraben 5a, 53343 Wachtberg-Ließem.
eMail: <c.moser@uni-bonn.de>
- Mülder-Bach, Dr. Inka, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
eMail: <muedler-bach@germanistik.uni-muenchen.de>
- Münch, Ferdinand v., 7E Kendrick Avenue, Hamilton, NY 13346, USA.
eMail: <fvonmuench@mail.colgate.edu>

- Naumann, Prof. Dr. Barbara, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, Schweiz.
eMail: <bnaumann@access.uzh.ch>
- Neidenberg, Lutz, Glehner Weg 41c, 41464 Neuss.
eMail: <neidenberg@web.de>
- Nell, Dr. Werner, Gaustr. 43, 55278 Selzen.
eMail: <werner.nell@germanistik.uni-halle.de>
- Nickel, Dr. Beatrice, Hoffeldstr. 261, 70597-Stuttgart.
eMail: <beatrice.nickel@gmx.de>
- Nicklas, Dr. Pascal, Winsstr. 31, 10405 Berlin.
eMail: <nicklas@rz.uni-leipzig.de>
- Niebisch, Dr. Arndt, Im Storksbad 13, 59425 Unna.
eMail: <arndt_niebisch@hotmail.com>
- Nitzke, Solvejg, Bleichmärsch 20, 44145 Dortmund.
eMail: <Solvejg.Nitzke@rub.de>
- Nöller, Jens, Feldbergstr. 9, 81825 München.
- Nunes, Dr. Manuele R., Josef-Priller-Str. 14, 86159 Augsburg.
- O'Sullivan, Prof. Dr. Emer, Universität Lüneburg, Institut für Kulturtheorie, Kulturforschung und Künste, Scharnhorststr. 1, C5.136, 21335 Lüneburg.
eMail: <osullivan@uni-lueneburg.de>
- Oikonomou-Meurer, Dr. Maria, Klostersgasse 3, 1180 Wien, Österreich.
eMail: <moikonomou@gmx.de>
- Oster-Stierle, Prof. Dr. Patricia, Rotenbühlerweg 28, 66123 Saarbrücken.
eMail: <p.oster-stierle@mx.uni-saarland.de>
- Packard, Dr. Stephan, Schellingstr. 78, 80799 München.
eMail: <s.packard@lrz.uni-muenchen.de>
- Pankow, Prof. Dr. Edgar, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1/Fach 133, 60629 Frankfurt a. M.
eMail: <pankow@lingua.uni-frankfurt.de>
- Pantenburg, Jun.-Prof. Dr. Volker, Yorckstraße 72, 10965 Berlin.
eMail: <volker.pantenburg@uni-weimar.de>
- Parr, Prof. Dr. Rolf, Zweihonnschaftenwald 5, 45133-Essen.
eMail: <rolf.parr@t-online.de>
- Parry, Prof. Dr. Christoph, Universität Vaasa, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Postfach 700, FIN-65101 Vaasa, Finnland.
eMail: <chpa@UWasa.fi>
- Penkert, Prof. Dr. Sibylle, Vopeliuspfad 4, 14169 Berlin.
- Pennone Autze, Florence, Birmensdorferstraße 129, CH-8003 Zürich, Schweiz.
eMail: <florence.pennone@lettres.unige.ch>
- Peters, Prof. Dr. Günter, Gutzkowstr. 2, 10827 Berlin.
eMail: <guenter.peters@phil.tu-chemnitz.de>
- Peters, Dr. Ingo, Endepohlstr. 47, 41236 Mönchengladbach.
eMail: <ingo.peters@sjc.oxon.org>
- Petropoulou, Dr. Evi, Chr. Smypnis, Gr-16452 Athen, Griechenland.
eMail: <epetrop@gs.uoa.gt>
- Pillau, Dr. Helmut, Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim.
eMail: <helmut.pillau@googlemail.com>

- Platen, M.A., Wolfgang, Am Propsthof 130, 53121 Bonn.
eMail: <wolfgang.platen@web.de>
- Plath, M.A., Nils, Pappelallee 8, 10437 Berlin.
eMail: <nils.plath@uni-erfurt.de>
- Podschadel, Andrea, Hegerfeldstr. 71, 46149 Oberhausen.
eMail: <andrea.podschadel@gmx.de>
- Podschadel-Hoff, Michael, Hegerfeldstr. 71, 46149 Oberhausen.
eMail: <michael.podschadel-hoff@gmx.de>
- Poppe, Jun.-Prof. Dr. Sandra, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55099 Mainz.
eMail: <poppe@uni-mainz.de>
- Rall, Prof. Dr. Dietrich, La Soledad 74 -3, San Nicolás Totolapan, 10900 México D.F., México.
- Rassidakis, Dr. Alexandra, Po Box 1711, Gr-54006 Thessaloniki, Griechenland.
- Rath, Brigitte Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52/IV, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <brigitte.rath@uibk.ac.at>
- Recknagel, Dr. Marion, Franz-Teller-Str. 30, 34121 Kassel.
eMail: <mail@marion-recknagel.de>
- Renger, Prof. Dr. Almut-Barbara, FU Berlin, Institut für Religionswissenschaft, Gosslerstr. 2-4 (Raum 219), 14195 Berlin.
eMail: <renger@zedat.fu-berlin.de>
- Rimpau, Dr. Laetitia, Klüberstraße 15, 60325 Frankfurt a.M.
eMail: <rimpau@em-uni-frankfurt.de>
- Rinner, Prof. Dr. Fridrun, Université Aix en Provence, Dépt. de Littérature generale et comparée, 29, Av. Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence, Frankreich.
eMail: <rinner@aixup.univ-aix.fr>
- Rodiek, Prof. Dr. Christoph, Geranienweg 13, 02159 Dresden.
eMail: <christoph.rodiek@tu-dresden.de>
- Rohmann, Prof. Dr. Gerd, Universität Kassel, FB 08 Anglistik, Literaturwissenschaft, Blumenstr. 4, 34399 Gieselwerder.
- Roland, Prof. Dr. Hubert, Université catholique de Louvain, Collège Erasme, 1, Place Blaise Pascal, B-1348 Louvain-la-Neuve, Belgien.
eMail: <hubert.roland@uclouvain.be>
- Rosenthal, Dr. Regine, P.O. Box 346, Falmouth, MA 02541, USA.
eMail: <regjul@gis.net>
- Ruffing, Simon, Lessingstr. 34, 60121 Saarbrücken.
- Ruffner, Jasmin, M.A., Christallerweg 27, 73614 Schorndorf.
eMail: <jasmin.ruffner@web.de>
- Sarkhosh, M.A., Keyvan, Siebenbrunnenfeldg. 6/27, A-1050 Wien, Österreich.
eMail: <keyvan.sarkhosh@univie.ac.at>
- Schäfer, Dr. Martin Jörg, Universität Erfurt, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Philosophische Fakultät, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
eMail: <martin.schaefer@uni-erfurt.de>
- Scheid-Becker, M.A., Sabine, Corveystr. 7, 45134 Essen.
eMail: <uzsasf@uni-bonn.de>
- Schleich, Markus, Am Liener Hörn 7, 26931 Elsfleth.
eMail: <markus.schleich@gmail.com>

- Schmeling, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <manfred.schmeling@wanadoo.fr>
- Schmid, Tobias, Philosophenweg 20/1, 72076 Tübingen.
eMail: <tob.schmid@student.uni-tuebingen.de>
- Schmidt, Heike, Arndtstr. 29, 66121 Saarbrücken.
- Schmidt, PD Dr. Henrike, Peter-Szondi-Inst. f. Allgem. u. Vergl. Literaturwiss, Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 14195-Berlin.
eMail: <schmidth@zedat.fu-berlin>
- Schmidt, M.A., Horst, Franzstr. 9, 52249 Eschweiler.
eMail: <horst.schmidt.eschweiler@t-online.de>
- Schmidt, Karin Dr., Kirchstr. 8, 10557 Berlin.
- Schmidt, PD Dr. Wolf Gerhard, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, SLF Germanistik, Neuere Deutsche Literatur, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt.
eMail: <wolf.schmidt@ku-eichstaett.de>
- Schmitt, Claudia, Universität des Saarlandes, Philosophische Fakultät II, FR 4.5 Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <c.schmitt@gmx.uni-saarland.de>
- Schmitt, Mark, Landgrafenstr. 111, 44139 Dortmund.
eMail: <Mark.Schmitt@rub.de>
- Schmitz-Emans, Prof. Dr. Monika, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de>
- Schneider, Dr. Steffen, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
- Schniedermann, Wibke, Wolfsgangstraße 134, 60322-Frankfurt a. M.
eMail: <w_schniedermann@web.de>
- Schultz, Dr. Joachim, Universität Bayreuth, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Literaturwissenschaft: Berufsbezogen, 95440 Bayreuth.
eMail: <Joachim.Schultz@uni-bayreuth.de>
- Schwartz, Matthias, Immanuelkirchstr. 5, 10405 Berlin.
eMail: <schwartz@zedat.fu-berlin.de>
- Schwarz, Dr. Thomas, Windscheidstr. 24, 10627 Berlin.
eMail: <thomschwarz@yahoo.de>
- Sexl, Dr. Martin, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <martin.sexl@uibk.ac.at>
- Seybert, Dr. Gislinde, Am Schatzkampe 24, 30163 Hannover.
- Simonis, Prof. Dr. Annette, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Komparatistik und Neuere deutsche Literatur, Otto-Behagel-Str. 10 G, 35394 Gießen.
eMail: <Annette.Simonis@germanistik.uni-giessen.de>
- Simonis, Prof. Dr. Linda, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <lindasimonis@web.de>
- Snyder-Körber, Mary Ann, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Freie Universität Berlin, Abteilung Literatur, Lansstr. 7-9, 14195 Berlin.
eMail: <snkyoer@zedat.fu-berlin.de>

- Solte-Gresser, Prof. Dr. Christiane, Universität des Saarlandes, FR 4.1 Germanistik, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <Solte-Gresser@t-online.de>
- Söring, Prof. Dr. Jürgen, Université Neuchatel, Faculté des lettres et sciences humaines, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2001 Neuchatel, Schweiz.
eMail: <jurgen.soring@unine.ch>
- Spörl, Dr. Uwe, Universität Bremen, FB 10, GW II, B 3510, Postfach 330440, 28334 Bremen.
eMail: <uwe.spoerl@uni-bremen.de>
- Sprodowsky, Jennifer, Ludwigstr. 50, 35390 Gießen.
- Stanitzek, Prof. Dr. Georg, Universität Siegen, Fachbereich 3 / Germanistik, Adolf-Reichwein-Str. 2, 57068 Siegen.
eMail: <stanitzek@germanistik.uni-siegen.de>
- Steinmetz, Prof. Dr. Horst, Rektor-Bremer-Str. 20, 48599 Gronau.
- Stemmler, Dr. Susanne, Käthe-Niederkirchner-Str. 10, 10407 Berlin.
eMail: <stemmler@hkw.de>
- Stewart, Dr. Neil, Maxstraße 47, 53111 Bonn.
eMail: <nstewart@uni-bonn.de>
- Stiehl, Dr. Hans-Adolf, Luigi-Pirandello-Straße 12, 53127 Bonn.
- Stockhammer, Prof. Dr. Robert, Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, Rückgebäude, 80799 München.
eMail: <Synekdoche@aol.com>
- Stoll, Prof. Dr. André, Humboldtstr. 28, 33615 Bielefeld.
eMail: <Andre.Stoll@uni-bielefeld.de>
- Strätling, Dr. des. Regine, Mommsenstr. 23, 10629 Berlin.
eMail: <straetl@zedat.fu-berlin.de>
- Strohmaier, Paul, Leiblstr. 8, 90431 Nürnberg.
eMail: <paul.strohmaier@gmx.de>
- Strutz, Ao. Univ.-Prof. Dr. Johann, Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65, A-9022 Klagenfurt, Österreich.
eMail: <Johann.Strutz@uni-klu.ac.at>
- Sturm-Trigonakis, Dr. Elke, Syngrotima Chryssakti, Thermaikou 23, GR-57019 Agia Triada/Thessaloniki, Griechenland.
eMail: <esturm@del.auth.gr>
- Takeda, Dr. des. Arata, Eberhard Karls-Universität, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
eMail: <arata.takeda@uni-tuebingen.de>
- Theis, Dr., Jörg, Brennerstr. 87, 13187 Berlin.
eMail: <joerg_h_theis@web.de>
- Tiedemann, Dr. Rüdiger v., Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg.
eMail: <ruediger.vontiedemann@uni-bonn.de>
- Tippner, Prof. Dr. Anja, Universität Salzburg, Institut für Slawistik, Akademiestr. 24, A-5020 Salzburg, Österreich.
eMail: <anja.tippner@sbg.ac.at>
- Tork, Silke, M.A., Via Regina Bianca 85, 95126 Catania, Italien.
eMail: <svtork@web.de>
- Tschiltschke, Prof. Dr. Christian v., Auf der Schlenke 5a, 57223 Kreuztal.
eMail: <tschiltschke@romanistik.uni-siegen.de>

- Unglaub, Prof. Dr. Erich, Bienroder Weg 80, 38106 Braunschweig.
eMail: <e.unglaub@tu-bs.de>
- Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien, Österreich.
eMail: <komparatistik@univie.ac.at>
- Urban, Dr. Urs, 32 rue de la Krutenau, F-67000 Strasbourg, Frankreich.
eMail: <UrsUrban@web.de>
- Urbich, Dr. Jan, Humboldtstr. 36, 99425 Weimar.
eMail: <jan_urbich@yahoo.de>
- Vöing, Nerea, Brüderstr. 42, 33098 Paderborn.
eMail: <nerea.voeing@uni-paderborn.de>
- Wägenbaur, Prof. Dr. Thomas, Sonnenweg 14, 76646 Bruchsal.
eMail: <th.waegenbaur@t-online.de>
- Wagner, Ulrike, Im Münchfeld 60, 55122 Mainz.
eMail: <u.i.wagner@web.de>
- Weber, Kai, Mittenwalder Str. 24, 81377 München.
eMail: <sermo_de_arboribus@seznam.cz>
- Weidner, Prof. Dr. Daniel, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, 10117 Berlin.
eMail: <weidner@zfl-gwz-berlin.de>
- Weninger, Prof. Dr. Robert, King's College London, Department of German, Strand, London WC2R 2LS, Großbritannien.
eMail: <robert.weninger@kcl.ac.uk>
- Wennerscheid, Jun.-Prof. Dr. Sophie, Schönholzerstr. 10, 10115 Berlin.
eMail: <sophie.wennerscheid@uni-muenster.de>
- Wiedemann, Dr. Kerstin, rue Roger Cadel 27, F-56700 Forbach, Frankreich.
- Wiemer, Matthias, M.A., Am Krakenberg 4, 58456 Witten.
eMail: <m_wiemer@web.de>
- Winter, Dr. Astrid, DAAD-Informationszentrum, Masarykovo nabr. 32, CZ-11000 Praha 1, Tschechien.
eMail: <winterastrid@web.de>
- Winterhalter, Christian, M.A., Blumenstr. 26, 66111 Saarbrücken.
eMail: <c.winterhalter@mx.uni-saarland.de>
- Wodianka, Dr. Stephanie, Schulstr. 20, 35415 Pohlheim.
eMail: <Stephanie.Wodianka@romanistik.uni-giessen.de>
- Wolfzettel, Prof. Dr. Friedrich, Burgstr. 23, 35435 Wettengel.
eMail: <wolfzettel@em.uni-frankfurt.de>
- Zanucchi, Dr. Mario, Reischstr. 17, 79102 Freiburg i. Br.
eMail: <mario.zanucchi@germanistik.uni-freiburg.de>
- Zapp, Marcella, Dirschauer Str. 9, 44789 Bochum.
eMail: <Marcella.Zapp@ruhr-uni-bochum.de>
- Zelle, Prof. Dr. Carsten, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <Carsten.Zelle@rub.de>
- Zemanek, Dr. des. Evi, Universität Erlangen, B 403, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
eMail: <Evi.Zemanek@ger.phil.uni-erlangen.de>

Zerinscheck, Prof. Dr. Klaus, Universität Innsbruck, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Institut für Sprachen und Literaturen, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.

eMail: <Klaus.Zerinschek@uibk.ac.at>

Zima, Prof. Dr. Peter V., Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65-67, A-9022 Klagenfurt, Österreich.

eMail: <peter.zima@uni-klu.ac.at>

Zimmer, Stefanie, Rheinstr. 14, 46459 Rees.

eMail: <stefanie.sz@t-online.de>

Zymner, Prof. Dr. Rüdiger, Reiger Weg 18, 42553 Velbert.

eMail: <zymner@uni-wuppertal.de>

