

Kritische Anmerkungen zu Auswahl und Vorgehensweise werden angesichts der bereitwillig eingeräumten Zugeständnisse des Verf., seinen Erläuterungen zur Verortung der Analyse im philologischen Kontext und zu den eigenen Vorarbeiten obsolet, letztlich aber vor allem durch die hier gewählte Perspektive. Müßig und unproduktiv erscheint daher auch an dieser Stelle der Vergleich mit anderen Studien zum Fachgebiet und Hinweise auf etabliertes und hier fehlendes Vokabular neueren Datums. Dass es ohne terminologisches Raster oder die Konzentration auf bloße Singularien möglich ist, die Tätigkeit von Texten zu erhellen, wird auf den rund 500 Seiten, die quer durch die Literaturgeschichte und längs gängiger Schemata auch Unerhörtes wahrnehmen, ohnehin evident. Wenn Erzählen als *work in progress* begriffen wird und das Augenmerk auf Motorik und Zweck gerichtet ist, ergibt sich ebenfalls die etwas blasphemische Frage nach dem Scheitern und seinen Folgen, die sich nach all der vorgeführten Perfektion natürlich stellt. Klotz „verhört“ (14), ohne zu beschädigen, und enthält sich weitgehend den Bewertungen der epischen Überzeugungskraft im Einzelfall. Eine solche Evaluierung der Mechanismen würde zwangsläufig wieder ins Terminologische laufen und damit den philologischen Blick verengen, der hier überraschend weit geöffnet ist. Dass Klotz vom Erzählen *erzählt* und dass sich unschwer die beobachteten Mechanismen in der eigenen Arbeits- und Ausdrucksweise wiederfinden, beeindruckt ebenso wie die durchgängig gewahrte mikro- und makroskopische Sicht auf den Untersuchungsgegenstand und die breitangelegte Spurensuche. Eine insgesamt überzeugend argumentierende und formulierte Studie, die sich ergebnisreich querstellt zur üblichen literaturwissenschaftlichen Herangehensweise.

Christiane Dahms (Münster)

HERBERT GRABES, Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden (= UTB 2611: Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft), Tübingen und Basel (Francke) 2004, XI + 177 S., 16 Abb.

Zu den folgenreichsten kulturellen Umbrüchen in unserer abendländischen Geschichte gehört der Wandel von einem Denken in Analogien zu einem Denken der Differenz. Diese epistemische Umstellung beginnt in der Frühen Neuzeit und macht sich spätestens in der Moderne seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in allen gesellschaftlichen Bereichen und intellektuellen Diskursen geltend. Für das System der Kunst bedeutete dies, dass sie sich nicht mehr durch das Prinzip der *imitatio naturae*, der ‚schönen‘ Natur, und nicht mehr durch das Vorbild der ‚Alten‘ leiten ließ, sondern durch das ‚Neue‘, Überraschende und Interessante, eben durch die Unterscheidung vom Alten. Eine gottgegebene Wirklichkeit wird nicht mehr idealiter reproduziert und gefunden, vielmehr wird eine subjektive Realität selbständig hervorgebracht und erfunden. Man erschafft „eine neue Welt“ (Strindberg) und setzt sich (wie Picasso) explizit in einen Widerspruch zum Überkommenen. Diesem sich emanzipierenden und ständig erweiternden Kunstbegriff erwies sich die klassische ästhetische Kategorie des Schönen als nicht mehr angemessen, war diese doch an die Ideale der Einheit und Übereinstimmung, Klarheit oder Symmetrie gebunden. Wenn sich aber die Kunst keinerlei ontologischen, moralischen und gesellschaftlichen Normen verpflichtet fühlt, um sich beständig zu erneuern und nach subjektiven Maßstäben zu ändern, dann sieht sich die Theorie der Kunst als Ästhetik vor das Problem gestellt, einen nur annähernd angemessenen Begriff ihres Gegenstandes zu finden. Wie lässt sich eine ästhetische Erfahrung beschreiben, die auf eine künstlerische Produktion mit Wohlwollen, Zustimmung und gar Wohlgefallen reagiert, obwohl diese eben nicht mehr ‚schön‘ ist und nicht mehr das Gegebene und Vertraute widerspiegelt?

In seinem Buch ›Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne‹ hat Herbert Grabes die nicht mehr schöne Erfahrung der Kunst in einer ›Ästhetik des Fremden‹, so auch der Untertitel des Bandes, zu fassen gesucht. Während das erste Kapitel allgemein verständlich und gut nachvollziehbar in dieses Konzept einführt, wird es im letzten und fünften Kapitel auf der Folie von Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ systematisch und eingehend erläutert. Hier kommen insbesondere auch die Leser auf ihre Kosten, die mit philosophischer Ästhetik gut vertraut sind. Die mittleren Kapitel bieten einen empirischen Überblick über die Literatur und vor allem über die bildende Kunst der Moderne und Postmoderne, sodass die Begrifflichkeit (nicht zuletzt auch durch eine Reihe von Abbildungen) ihre ergänzende Anschauung findet.

Der Autor entwickelt die Ästhetik des Fremden zunächst in Abgrenzung von der des Schönen und dann der des Erhabenen, wie sie von Burke und Kant vertreten und von Jean-Francois Lyotard wirkungsmächtig für die Moderne und Postmoderne adaptiert wurde. Das Schöne eigne sich nicht mehr als rezeptionsästhetische Kategorie für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, weil diese kein direktes Wohlgefallen (im Sinne Kants) mehr auslöse. Bereits Werke aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wie Baudelaires ›Les fleurs du mal‹ oder Munchs ›Der Schrei‹ bewirkten vielmehr ein Befremden bei dem allgemeinen Publikum. Dieses direkte Befremden, und das ist bereits die zentrale These des Verf., rege allerdings dazu an, sich mit dem Werk und seinen möglichen Sinnkonstituenten zu beschäftigen. Schließlich möchte man in diesem unangenehmen Zustand des Befremdens nicht verbleiben. Hat man ihn dann mit möglichen Erklärungen oder Interpretationen gleichwohl überwunden und erweitert sich so unser Bewusstseinshorizont, stellt sich dann doch noch ein (indirektes) Wohlgefallen ein. Dieses angenehme Gefühl ist seinerseits ein starkes Motiv, sich weiterhin und zunehmend mit befremdlichen Werken auseinanderzusetzen. Aus dieser Motivlage erklärt sich auch der dem Kunstsystem (und der Genieästhetik) immanente Zwang zum Neuen, wobei mit dem Begriff des Neuen, wie Grabes deutlich macht, der des Fremden oder der Alterität keineswegs hinreichend erklärt oder gar substituiert werden kann. Denn viele Werke der frühen Moderne, wie etwa Picassos ›Les Femmes d'Alger‹, haben bis heute ihre Fremdartigkeit bewahrt. Darüber hinaus erscheinen viele Werke der Postmoderne als fremdartig, wiewohl sie Altes, allerdings mit Variationen, wieder aufnehmen und repräsentieren.

Wichtiger als die augenfällige Unterscheidung vom Schönen ist dem Verfasser offenbar die Abgrenzung vom Erhabenen. Denn dieses konnte sich in den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts als Alternative zum Schönen einschlägig etablieren. Dagegen wird aber überzeugend dargelegt, dass jene Grundannahmen, von denen Burke und Kant ausgehen durften, bei der Rezeption der modernen und postmodernen Kunst gar nicht mehr zur Geltung kommen können. Denn diese bewirkt weder eine ›Hemmung der Lebenskräfte‹ (Kant) noch eine existentielle Angst beim Leser oder Betrachter. Auch folgt darauf nicht wie selbstläufig ›delight‹ (Burke) oder eine negative ›Lust‹ (Kant). Denn die moderne Kunst erfordert, dass man sich erst einmal mit ihr beschäftigt. Ferner kann man in der Moderne und Postmoderne nicht mehr unterstellen, dass Rezipienten angesichts des Versagens ihrer Vorstellungskraft (wie etwa bei der Lektüre des neuen Romans von Thomas Pynchon, ›Against the Day‹) ihre Vernunftideen aktivieren, um so doch noch so etwas wie eine sittliche Erhebung zu erfahren. Setzt das Kantische Erhabene schiere Größe in der Natur voraus, können wir in der modernen Literatur allenfalls mit einer Art Unendlichkeit möglicher Sinnzuschreibungen rechnen, die zwar zunächst einen ›abysse‹ und ein Gefühl der Ohnmacht entstehen lassen mögen, nicht aber ein unmittelbares Bewusstsein unserer ideellen Unendlichkeit.

Der moderne Leser mag zwar mehr oder minder irritiert sein und Verständnisprobleme haben, er oder sie wird aber dennoch nach einer kognitiven Lösung des Problems suchen. Eine Ästhetik des Fremden kann dementsprechend, so Grabes im dritten Teil seines einleitenden Kapitels, jenen ›Zwischenbereich‹ der (post-)modernen Kunstproduktion beschreiben, in dem

man weder mit (scheinbar) lebensbedrohlichen noch mit geradewegs schönen Phänomenen konfrontiert wird. Weil letztere den Rezipienten unmittelbar für sich einnehmen können, also keineswegs befremden, stehen sie außerhalb des möglichen Spektrums einer Ästhetik des Fremden. Darin lassen sich nach dem Grad des Befremdens „das Irritierende“, „das Unverständliche“, „das Unheimliche“ und, als extremer Ausnahmefall, „das überwältigend Erhabene“ differenzieren. Da Form und Inhalt der entsprechenden Werke grundsätzlich von dem abweichen, womit wir in unserer Lebenswelt vertraut sind, da wir uns aber gleichwohl in eine Beziehung zu diesen Produkten setzen wollen, bedarf es nicht nur der kulturellen Vorbereitung, sondern auch der begrifflichen Hilfe durch den begleitenden Kommentar. Durch die durch das Fremde motivierte Differenzierung und Bereicherung seiner Begrifflichkeit kann der Rezipient sein Bewusstsein erweitern, habitualisierte Wahrnehmungsweisen korrigieren und durch die Anstrengung des Begriffes „auch das noch so fremdartig erscheinende“ (15) integrieren oder gar als selbstverständlichen Teil unserer Welt zu akzeptieren lernen.

Damit erlaube die Ästhetik des Fremden (gegenüber der des Erhabenen und Schönen) eine Förderung der Begrifflichkeit und ein fruchtbares Wechselspiel von Imagination und Begrifflichkeit. Anders als bei Kant, der (für das Schöne) eine Übereinstimmung von Begriff und Vorstellungskraft schon voraussetzen konnte, muss diese hier erst reflexiv geleistet werden. Gelingt dem Leser oder der Betrachterin das, steigert es sein oder ihr Selbstgefühl. Die Frage, warum man sich dem Fremden in der Kunst aussetzen sollte, obwohl in der Lebenswelt doch genug Gelegenheit dazu bestünde, wird schließlich mit ihrer Zweckfreiheit beantwortet. So kann man ohne unmittelbare praktische Konsequenzen fürchten zu müssen und ohne Zeit- oder Entscheidungsdruck unterschiedliche Lösungswege und Verhaltensoptionen ausprobieren. Auch darin erweist sich die kulturrevolutionäre und erzieherische Relevanz einer Ästhetik des Fremden.

Nach dieser instruktiven und stringenten Einführung in sein theoretisches Konzept gibt uns der Autor einen faktenreichen und dichten Überblick über „Die fremde Kunst und Literatur der Moderne“ (Kap. II) und „Die fremde Kunst und Literatur der Postmoderne“ (Kap. III). Man liest dies flüssig wie einen récit im besten Sinne des Wortes. Stilrichtungen, Bewegungen, Strömungen, Genres, Subgenres werden miteinander in Beziehung gesetzt, Zusammenhänge und Entwicklungslinien nicht zuletzt auch zwischen den beiden großen Epochen aufgezeigt. Vom Expressionismus über die Collage zum Surrealismus und dem Bewusstseinsstrom der frühen Moderne, dem *Abstract Expressionism* und der Op-Art oder dem absurden Theater und der Literatur der Beat-Generation der späteren Moderne werden fast alle bekannten Stilrichtungen angesprochen. War die Moderne durch die Avantgarde geprägt, das heißt durch die permanente und häufig auch mit einer Schockwirkung kalkulierende Ablösung alter Formen, Materialien und Inhalte durch neue und befremdend andere, so erschien in der Postmoderne das Ausdrucks- und Themenpotential erschöpft. Dass man mit der ironischen, parodistischen oder travestiehaften Wiederaufnahme und Relativierung alter Formen und Inhalte und einer (scheinbar unmöglichen) Mischung und Kombination von Stilen und Genres gleichwohl befremden konnte, lag, so Grabes, an der Respektlosigkeit, mit der man sich der Konventionen bediente. Als Beispiel wird etwa Richard Hamiltons „Just what is it That Makes Today's Homes So Different“ genannt. Die Ausweitung des Kunstbegriffs in der Pop Art, die Integration des Trivialen in die Literatur, die Hinwendung zur Prozessualität (etwa im Happening, Fluxus, der Concept Art oder auch in einem ‚literarischen Werk‘ wie Nabokovs ›Pale Fire‹) oder das „Spiel mit dem Schrecken“ (wie z. B. durch die Selbstverstümmelungen des Wiener Aktionskünstlers Schwarzkogler) werden ebenfalls vorgestellt als Beispiele für eine moderne Ästhetik, die mehr oder weniger zu verstören, sich dem Verstehen zu verschließen, jedenfalls aber zu befremden weiß.

Gegenüber den Provokationen der frühen Postmoderne war die späte Postmoderne eher unspektakulär und entwickelte vielmehr eine Kunst der subtilen Alterität und milden Wirkung. Die

Kunst der Variation, wie sie sich etwa im neo-realistischen oder auch neo-abstrakten Malen der achtziger Jahre manifestierte, konnte bei dem kunsthistorisch einigermaßen versierten Betrachter freilich nur schwächeres Befremden auslösen. Auch führte die große Pluralität und Gleichzeitigkeit sehr heterogener Stile und Richtungen zu einer Relativierung der respektiven Provokationspotentiale. Dennoch erstet gerade aus der Fokussierung auf die Differenz eine intellektuelle Herausforderung und Irritation, die aus der Subversion von ontologisch scheinbar gesicherten Repräsentationsformen resultiert. Beispiele dafür sind die metafiktionalen oder metahistorischen Romane Thomas Pynchons bzw. Julian Barnes (»Flaubert's Parrot«). Durch die Etablierung der Neuen Medien und die Berücksichtigung fremder Kulturen konnte die späte Postmoderne dann doch auch noch so etwas wie intensive oder gar unheimliche Erfahrungen erzielen. Einschlägig ist hier Bruce Naumans Videoinstallation »Anthro/Sicio« aus dem Jahre 1991.

Vor dem Hintergrund dieser überaus informativen Führung durch ein kaum überblickbares Feld künstlerischer Produktion rekapituliert der Autor in einem weiteren Kapitel (IV) noch einmal seinen ästhetischen Ansatz. Er tut dies insbesondere im Hinblick auf die Differenz zwischen Moderne und Postmoderne und auf Lyotards vor allem für die letzte Epoche reklamierte Ästhetik des Erhabenen. Lyotard hatte bekanntlich behauptet, dass die Moderne durch eine konsistente Form den Verlust an Bedeutung (und des Repräsentationsprinzips) noch zu kompensieren versuchte, wohingegen die Postmoderne die Undarstellbarkeit durch den Verzicht auf die geschlossene Form selbst zur Darstellung bringe (und damit das Erhabene erreiche). Genau dies aber, die ontologische Annahme eines »Undarstellbaren«, widerspreche, so der Verf., dem »antifoundationalism« der Postmoderne. Zwar vermittele sie den Eindruck einer Unabschließbarkeit der Bedeutungsbildung (und so auch Befremdlichkeit), doch erzeuge sie damit keineswegs ein Gefühl der Überwältigung, sondern die Motivation zur fortgesetzten »Bewältigung von Bedingungs- und Bedeutungskrisen« (131) – und das Ethos, dass wir trotz einer prinzipiellen Alterität von Sinn und Bedeutung unser Bemühen um ihr Verstehen nicht aufgeben.

Das fünfte und letzte Kapitel des Buches betont noch einmal die (flexible) Zwischenstellung der Ästhetik des Fremden zwischen Schönem und Erhabenem, um sie dann in enger Anlehnung an die zentralen Begriffe von Kants »Kritik der Urteilskraft« differenzierend zu erläutern. Dazu gehören das »interesselose Wohlgefallen«, das »allgemeine[s] Wohlgefallen und das freie Spiel der Einbildungskraft«, »ästhetische Prozesse« oder »ästhetische[n] Ideen«. Zu den entscheidenden Punkten gehören hierbei, dass die von Kant postulierte Angemessenheit der Einbildungskraft zum Verstand in der (Post-)Moderne gerade nicht mehr *gegeben* ist und sich somit auch ein »allgemeines Wohlgefallen« nicht mehr einstellen will. Ist Kants Ästhetik auf die Begrifflichkeit des Verstandes ausgerichtet (wir müssen den Begriff, der die künstlerische Produktion leitet, kennen, wenn wir die innere Zweckmäßigkeit des Werkes beurteilen wollen), so verfügt der heutige Betrachter gerade nicht schon über einen Begriff von dem Kunstwerk, das er oder sie sich anschickt zu rezipieren. Hatte bei Kant der Verstand Priorität gegenüber der Einbildungskraft, so ist die (post-)moderne Kunst viel eher geneigt, den Verstand zu irritieren, um der Imagination größeren Raum zu geben. Gedankliche Kohärenz zu schaffen bleibt dann zwar immer noch die Aufgabe des Rezipienten, diese Arbeit erfolgt aber erst in einer Folgephase. Auch ist Kants am Naturbegriff gewonnene Teleologie der Kunst nicht mehr kompatibel mit dem willkürlichen Konstruktionscharakter heutiger Produktion.

Mit dem unterschiedlichen kognitiven Prozess und der Verabschiedung der Teleologie ist auch schon die »anthropologische Funktion« angedeutet, mit der der Autor seine Ausführungen beschließt: Die Ästhetik des Fremden fördert (und erleichtert gerade durch ihre Fiktionalität oder »Suspendierung der Referenz«) eine reflektierte Bewältigung von »Verstehens- und Empfindungskrisen« und ermöglicht uns, sofern diese gelingt, schließlich doch ein Wohlgefallen; sie ermutigt zur Konfrontation mit dem Fremden, seine Integration oder Tolerierung ebenso wie zur Relativierung der eigenen Subjektposition. Letztlich führt sie uns vor Augen, dass Kultur nicht

Natur ist und die Grenzziehungen zwischen Ich, Anderem und Welt nicht naturgegeben, sondern kontingent und veränderbar sind.

Mit der Etablierung einer dritten Ästhetik neben der des Schönen und der des Erhabenen ist dem Autor ein wichtiger Beitrag zur Theorie der modernen und postmodernen Kunst gelungen, dessen Relevanz etwa bei der Concept-Art oder großen Teilen (der über- oder unterdeterminierten) Literatur dieser Epochen jedermann unmittelbar einsichtig sein dürfte. Auch muss man die Klarheit und Präzision hervorheben, mit der er seinen Ansatz entwickelt.

Dennoch sei ein kleiner Einwand erlaubt, der die Leistung insgesamt aber keineswegs schmälern soll. Dieser ergibt sich fast zwangsläufig aus einer Theorie, die den Anspruch hat, mehr als hundert Jahre und zwei Epochen einer äußerst vielfältigen und vielschichtigen Kunstproduktion auf einen ästhetischen Nenner zu bringen. Zunächst einmal kann man bezweifeln, ob sich wirklich alle der angeführten Kunstwerke – auch zum Zeitpunkt ihrer Entstehung – unter eine Ästhetik des Fremden subsumieren lassen. Man darf gewiss annehmen, dass sich ein sehr großer Teil der Betrachter oder Leser in der Begegnung mit der betreffenden Kunst zunächst einmal ratlos, irritiert oder gar konsterniert gefühlt haben dürfte oder noch fühlt. Das heißt aber nicht, dass sich der kulturell vorbereitete Rezipient auch notwendig zur begrifflich-reflexiven Bewältigung dieser Wahrnehmung genötigt fühlen oder dazu motiviert sein muss. Natürlich sind wirkungsästhetische Aussagen immer problematisch, da sie von subjektiven (und eben kulturellen) Bedingungen abhängen. Was der einen fremdartig erscheint, mag dem anderen nur ein Schulterzucken abnötigen. Dem trägt der Autor auch Rechnung, indem er für die erste Phase der Begegnung mit einem Kunstwerk eine mögliche Bandbreite der Fremdartigkeit vom Irritierenden bis zum Unheimlichen und Überwältigenden unterscheidet. (Der Ausschluss des Schönen ist sicherlich auch plausibel, wenn man es im Sinne Kants definiert. Und in Museen für Moderne Kunst vernimmt man zwar häufiger Aussagen wie „das gefällt mir“ oder „das ist interessant“, nur selten aber das Prädikat ‚schön‘.) Was man dann allerdings nicht mehr unbedingt für einen großen Teil vor allem der bildenden Kunst der Nach-Avantgarde nachvollziehen kann, ist die zweite Phase des Prozesses, nämlich die reflexiv-begriffliche Bewältigung der anfänglichen Irritation, auf die man diskursiv (durch Kommentare etc.) vorbereitet sein muss. Moderne, vor allem aber postmoderne Kunst will häufig und gerade nur eine phänomenale, sinnliche oder auch eine dionysische Erfahrung (wie Hermann Nitsch) vermitteln. Die Wahrnehmung dieser Werke bleibt natürlich nicht sinnfrei, dabei geht es aber vor allem nur um das Erscheinen und die Erscheinung selbst. Darüber hinaus geben sie keinen oder nur einen minimalen Anlass zur begrifflichen Auseinandersetzung, sie regen allenfalls zu einem sinnhaft-sinnlichen Nachvollzug der materiellen Konstitutionsmerkmale ihrer Erscheinung selbst an. Was bleibt und womit sich viele Rezipienten auch begnügen, ist ein intensiver Eindruck, die starke Erinnerung an einen außergewöhnlich sinnlichen Moment. Beispiele hierfür sind die Gedichte der Imagisten oder Pop-Lyriker, die Farbflächen Newmans oder Rothkos, aber auch Walter de Marias ‚Lightning Field‘, ebenso wie die Prosa eines Peter Handke oder John Banville, denen es vor allem auch um eine sinnliche Beschreibung von Wirklichkeit geht. (Nicht untypisch, wenn auch nur beschränkt richtig, ist Jeff Koons' Satz „Ich setze keinerlei Bedingungen voraus“ (vgl. 108). Vielleicht ist es doch so, dass – jenseits des Schönen, Erhabenen und Fremden – das bloße Erscheinen und die Erscheinung des Kunstwerkes die spezifische ästhetische Erfahrung eines nicht unbedeutenden Teiles der neueren Kunst ausmachen (vgl. 10). Möglicherweise wäre es von Vorteil gewesen, wenn sich der Verf. auf weniger Werke beschränkt hätte, um sowohl deren Fremdheit eingehender phänomenologisch zu beschreiben als auch deren mögliche kognitive Bewältigung detaillierter zu analysieren (man denkt etwa an das sehr fremdartige rituelle Drama von W. B. Yeats oder Matthew Barneys bizarre „Cremaster“-Serie).

Allerdings, und dies rechtfertigt wieder eine allgemeine Ästhetik des Fremden für die beiden Epochen, werden monochrome Flächen und ‚reine‘ Beschreibungen nur deshalb als sinnlich

anmutend empfunden, weil ihre Betrachter oder Leser eben darauf kulturell vorbereitet sind. Ein Kunstfreund des achtzehnten Jahrhunderts würde sich gewiss mehr als befremdet abwenden.

Insofern ist eine Ästhetik des Erscheinens genau so wenig ein echter Einwand gegen die Ästhetik des Fremden wie eine Ästhetik des Fremden ein Einwand gegen Kants Ästhetik des Schönen sein kann und will. Dass (was dem Verf. natürlich bewusst ist) solche Theorien historisch sind und ihre Konstituenten von einzelnen Rezipienten als nicht bestimmend für ihre (positive) Wahrnehmung der Werke empfunden werden, spricht selbstverständlich nicht gegen die Theorien. Eine kleine Anregung noch zum Schluss: Vielleicht ließe sich bei der zweiten Auflage des Buches auch die Musik berücksichtigen, denn was könnte befremdlicher sein und größere kognitive Anstrengungen voraussetzen als die Musik Strawinskys, die Zwölftonmusik Schönbergs, Free Jazz oder die Musik von Neutönern wie Luigi Nono?

Philipp Wolf (Gießen)

Self-Reflexivity in Literature, hrsg. von WERNER HUBER, MARTIN MIDDEKE, HUBERT ZAPF (= text & theorie; Band. 6), Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005, 269 S.

In der von Werner Huber, Martin Middeke und Hubert Zapf zum 65. Geburtstag des Paderborner Anglisten Rolf Breuer herausgegebenen Festschrift behandelt jeder der teils auf Englisch, teils auf Deutsch verfassten Aufsätze einen Aspekt des titelgebenden, Breuers Forschungen verpflichteten „umbrella theme“ (7) ›Self-Reflexivity in Literature‹, das zum Kernbereich neuerer literaturwissenschaftlicher Forschungen gehört. Obgleich Selbstreflexivität oft vor allem als Kennzeichen postmoderner Literatur gilt (und in der Folge Romane wie Laurence Sternes ›Tristram Shandy‹ als postmodern *avant la lettre*), konstatieren Huber, Middeke und Zapf in ihrer Einleitung, dass Selbstreflexivität „both an expression of and a basic requirement of modern rationality and self-consciousness“ ist (ebenda). In der Tat demonstriert der vorliegende Band durch die historische Spannweite der Fallstudien vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart eindrucksvoll, dass Selbstreflexivität ein epochen- und gattungsübergreifendes Phänomen ist.

Die insgesamt siebzehn Beiträge sind chronologisch nach den in ihnen analysierten Texten angeordnet. Mit Ausnahme von Charis Goers germanistischem Beitrag untersuchen die Autorinnen und Autoren der Festschrift Primärtexte aus dem englischen Sprachraum. Wenngleich alle drei literarischen Hauptgattungen vertreten sind, werden mehrheitlich narrative Texte untersucht – etwa Satiren, Kurzgeschichten, Romane und fiktionale Meta(auto)biographien. Dem Drama sowie lyrischen Texten wenden sich jeweils zwei Beiträge zu.

Auch die historische Verteilung der Fallstudien weist eine Schwerpunktsetzung auf: Während sich je zwei Beiträge mit Werken aus dem 18. (Christoph Henke, Charis Goer) und 19. Jahrhundert (Horst Breuer, Hubert Zapf) auseinandersetzen, folgen auf den ins 20. Jahrhundert führenden Artikel Uwe Bökers sieben Analysen von zwischen 1900 und 1995 erschienenen Romanen. Wie im Vorwort des Bandes angekündigt (vgl. 9), ist die chronologische Ordnung für die letzten fünf Beiträge von untergeordneter Bedeutung, da diese eine stärker theoretische Ausrichtung aufweisen.

Der erste Beitrag stammt von CHRISTOPH HENKE, der das Verhältnis von Selbstreflexivität und gesundem Menschenverstand (*common sense*) in zwei zentralen Texten der britischen Literatur des 18. Jahrhunderts vergleicht, Jonathan Swifts ›A Tale of a Tub‹ (1704) und Laurence