

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

INGEBORG BACHMANN, Kriegstagebuch. Mit Briefen von JACK HAMESH an INGE-
BORG BACHMANN, hrsg. und mit einem Nachwort von HANS HÖLLER, Berlin
(Suhrkamp) 2010, 108 S.

In einem Interview aus Anlass des Erscheinens von ›Malina‹ im Jahr 1971 bezeichnete Ingeborg Bachmann den „Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt“ als den „bestimmten Moment“, der ihre „Kindheit zertrümmert“ habe.¹⁾ Diese häufig zitierte Äußerung ist nicht unumstritten geblieben, konnte als Zugeständnis an den politische Relevanz von Literatur einfordern den Zeitgeist um 1970 verstanden werden, wobei man übersah, dass Bachmann nicht erst in dieser Phase, sondern beispielsweise schon in ihrer 1959 erstveröffentlichten Erzählung ›Jugend in einer österreichischen Stadt‹ die „frühe Dunkelhaft“²⁾ einer Kindheit und Jugend in einer faschistischen Gesellschaft und im Krieg dargestellt und die frühzeitige Sensibilisierung durch Erfahrung von Gewaltgeschichte zum Thema gemacht hatte. Und es wurde die eingangs zitierte Behauptung der Dichterin auch in ihrem Wahrheitsgehalt angezweifelt, weil Bachmann am Tag des Einmarsches nachweislich auf der Isolationsstation eines Krankenhauses lag.³⁾ Nun ist es eine Binsenweisheit, dass das autobiographische Gedächtnis konstruiert. Es bedeutet in diesem Fall, dass der Wahrheitsgehalt der Aussage der Dichterin nicht in der Übereinstimmung mit einem faktischen Datum liegt, hingegen in der Wahrnehmung der im Interview explizit angesprochenen Brutalisierung der Alltagsrealität nach der nationalsozialistischen Machtübernahme zu finden ist.⁴⁾ Der „bestimmte Moment“ ist für Bachmann ein Schlüsselerlebnis, das Datum, von dem her sie offensichtlich ihre Literatur verstanden wissen will. In diesem Sinne kann der zitierten Aussage Wahrheitsgehalt attestiert werden, bestätigt findet sich dieser nun durch die Veröffentlichung des von Hans Höller edierten ›Kriegstagebuchs‹ als eines bedeutsamen Zeugnisses eben der früh stattgehabten Sensibilisierung der Autorin. Allerdings

1) INGEBOG BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL und INGE VON WEIDENBAUM, München und Zürich 1983, S. 111.

2) INGEBOG BACHMANN, Werke, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM und CLEMENS MÜNSTER, Bd 2: Erzählungen, München und Zürich 1978, S. 93.

3) Vgl. INGE VON WEIDENBAUM, Ist die Wahrheit zumutbar?, in: INGEBOG BACHMANN und PAUL CELAN, Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und SIGRID WEIGEL, Frankfurt/M. 1997, S. 23–28, hier: S. 24f.

4) Vgl. BACHMANN, Wir müssen wahr Sätze finden (zit. Anm. 1), S. 111.

mit einem kleinen Fragezeichen. Die Tagebuchaufzeichnungen fanden sich nach Auskunft von Heinz Bachmann, dem Bruder der Autorin, im Nachlass der Mutter⁵⁾ in Form eines Reinschrifttyposkripts mit „sechs engzeilig beschriebenen DIN-A4-Blätter[n]“ (97)⁶⁾. Das dieser auszugsweisen⁷⁾ Reinschrift zugrunde liegende originale (vermutlich handschriftliche) Tagebuch gilt als verschollen. Wer wann mit welchen allfälligen Korrekturen die Reinschrift hergestellt hat, steht nicht fest.

Der Titel ›Kriegstagebuch‹ täuscht. Veröffentlicht finden sich in der Edition dieses Namens nämlich neben den Tagebuchaufzeichnungen der Dichterin, die insgesamt nur rund fünfzehn Druckseiten umfassen, etwas über vierzig Seiten Briefe, die Isolde Moser, die Schwester der Autorin, aufbewahrt hatte. Es sind Schreiben von Jack Hamesh⁸⁾, einem gebürtigen Wiener Juden, der 1938 – obwohl zu diesem Zeitpunkt schon achtzehn Jahre alt – mit einem der letzten Kindertransporte nach England dem Holocaust entkommen konnte und der 1945 als Soldat der britischen Besatzungsmacht in sein Herkunftsland zurückkehrte und Ingeborg Bachmann begegnete. Von den meist undatierten Tagebucheintragungen der Autorin stammen wiederum nur rund zwei Fünftel aus der letzten Phase des Kriegs vom Herbst 1944 bis in das Frühjahr 1945, die weiteren aus der ersten Nachkriegszeit im Frühjahr und Sommer 1945 (mit den zwei einzigen datierten Eintragungen vom 11. und 14. Juni). Das „eigentliche Kriegstagebuch“ (75) umfasst mithin gerade einmal ein gutes Zehntel der abgedruckten Texte.

Die Tagebucheintragungen setzen zwar mit der schwärmerisch anmutenden Anrede „Mein geliebtes Tagebuch“ (9) ein, verlieren sich aber keinesfalls in naive Herzensergießungen einer Achtzehnjährigen, wie diese Apostrophe erwarten lassen könnte, zeigen vielmehr eine erstaunlich reife und willensstarke Persönlichkeit, die sehr treffend sowohl die allgemeine – es sieht nach „Weltuntergang“ (12) aus – als auch die persönliche Situation in der letzten Phase des Zweiten Weltkriegs zu erfassen versteht und entschieden auf Distanz geht zum herrschenden Denken und Handeln im NS-Staat: Weil sie einem sinnlosen Einsatz im aussichtslosen Abwehrkampf entgehen will, lässt sie sich in die „verhasste Lehrerbildungsanstalt“ (9) einschreiben, selbst um den Preis des Verzichts auf ein angestrebtes Universitätsstudium. Allerdings fragt sie sich auch, ob unter den gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen eine akademische Ausbildung überhaupt wünschenswert sein könne (vgl. 10). Ein geregelter Unterricht ist nicht mehr möglich, Unterbrechungen durch Bombenalarm, Ausheben von Verteidigungsgräben in der absoluten Endphase des Kriegs etc. verhindern dies. Bachmann – hierin gegen strenge Vorschriften verstoßend – sucht keinen Luftschutzkeller mehr auf, will auf keinen Fall unter unmenschlichen Bedingungen in einem „Bunker“ unter „stumpfen, stummen Massen“ ums Leben kommen, wenn sie schon sterben müsse, dann „im Garten. Wenig-

⁵⁾ Vgl. ANONYM, „Es war ein Überraschungsfund“ [Gespräch mit HEINZ BACHMANN], in: Der Spiegel, vom 10. Mai 2010, S. 111.

⁶⁾ Aus der hier zu besprechenden Publikation (einschließlich „Nachwort“ und „Editorischer Bericht“ von HANS HÖLLER) wird im fortlaufenden Text mit einfacher Seitenangabe zitiert.

⁷⁾ Dafür, dass es sich nur um Auszüge aus einem „nicht erhalten[en]“ Tagebuch handelt, führt Höller durchaus überzeugend die einleitende Anrede des Tagebuchs durch die Schreiberin, das weitgehende „Fehlen von Korrekturen“ im Typoskript, den „teilweise große[n] zeitliche[n] Abstand zwischen den einzelnen Eintragungen und die überlegte Gliederung“ ins Treffen (98).

⁸⁾ Vgl. ANONYM, „Es war ein Überraschungsfund“ (zit. Anm. 5), S. 111.

stens in der Sonne“ (12). Vernichtend ist das Urteil der jungen Autorin über „die Herren ‚Erzieher‘, die uns umbringen lassen wollen“, besonders über den von Hans Höller (81) als Direktor der LBA der Jahre 1938 bis 1945 identifizierten Anton Anderluh, „ein Wahnsinniger“, der Abwehrwillen bis zum Letzten einfordert (vgl. 12). Wiederum widersetzt sich Bachmann der Obrigkeit, indem sie den von ihm angeordneten Grabungsarbeiten fernzubleiben beschließt und die Flucht in das Gailtal vorbereitet. Eigentlich bricht sie über alle „Erwachsenen“ den Stab, weil man mit ihnen „nicht mehr reden“ (15) könne, wie es im letzten Satz des „eigentlichen Kriegstagebuchs“, emphatisch vom übrigen Text abgesetzt, heißt. Diese Erfahrung des Im-Stich-gelassen-Werdens und Ausgesetztheits von Kindern und Jugendlichen wird die Autorin später literarisch verarbeiten, zunächst in ihrer Erzählung ›Jugend in einer österreichischen Stadt‹ als Zeit des „großen Sterben[s] und Morden[s]“⁹⁾ und dann im Roman ›Malina‹, in dem sie, wie Höller im Nachwort überzeugend nachweist, den „Bruch mit der Kriegswelt der Väter“ (80) thematisiert. Für die junge Ingeborg Bachmann, anders als für die anonymen „Kinder“ in der genannten Erzählung, gab es allerdings eine Gegenwelt: die Literatur. Gedichte Rilkes und Baudelaire waren ihr „ganzer Trost“ (11).

Die Liebe zur Literatur wird es auch sein, die der Dichterin die Möglichkeit zu einer der wichtigsten Begegnungen ihres Lebens eröffnet. Jack Hamesh, der britische Besatzungssoldat von unscheinbarem Äußeren, spricht „fließend deutsch mit einem Wiener Akzent“ (16) und bringt sie bei einem ersten, amtlichen Zusammentreffen durch seine Fragen nach Mitgliedschaft und Funktionen im BdM zwar in Verlegenheit, ist aber auch beeindruckt, weil sie sich nicht mit den bei ihren Landsleuten üblichen verlogenen Strategien verteidigt, das allgemeine Denunzieren nicht mitmacht und – wie er bei einer weiteren Begegnung beobachten kann – vor allem eine für ihr Alter erstaunliche literarische Bildung erkennen lässt, so dass sie sich über im Dritten Reich verbotene Autoren, namentlich über Thomas Mann, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal unterhalten können. Die Begegnung macht sie „glücklich“ (20), sie genießt seine regelmäßigen Besuche, wiewohl diese ihr den Argwohn ihrer nach wie vor antisemitisch eingestellten Umgebung einträgt (was wiederum ihre Mutter beunruhigt). Sie bekundet im Tagebuch jedoch die Absicht, sich öffentlich und – wenn nötig – demonstrativ zu ihm zu bekennen. Seine Bedeutung für Bachmann liegt nicht nur in der Förderung ihrer literarischen Bildungsambitionen durch Bücherbeschaffung, viel mehr noch in der Erweiterung ihres politischen Horizonts, indem sie aus dem Munde eines Betroffenen von der Verfolgung und Vernichtung von Juden im Dritten Reich erfährt. Sie, ohnehin schon in einem stark nationalsozialistisch geprägten Umfeld¹⁰⁾ erstaunlich auf Distanz zum verordneten Denken und Handeln, öffnet sich der Geschichte des Anderen, des von den Nazis Verfemten (vgl. 79f.). Fraglich, ob Bachmann zu der späteren Beziehung mit dem unvergleichlich stärker als Jack Hamesh durch den Holocaust traumatisierten Paul Celan ohne die Begegnung mit jenem reif und sensibel genug gewesen wäre. Hamesh trägt zudem zur Schärfung ihres politischen Bewusstseins bei, indem er sie mit sozialistischen und kommunistischen Ideen vertraut macht und unter anderem zur Lektüre des ›Kapitals‹ anregt. Schließlich bestärkt er sie auch in ihrem Wunsch, Philosophie zu studieren. Die Freundschaft mit ihm ermöglicht ihr nicht zuletzt eine

⁹⁾ BACHMANN, Werke, Bd. 2 (zit. Anm. 2), S. 91.

¹⁰⁾ Das gilt auch für die Familie. Der Vater war immerhin schon seit 1932 Mitglied der NSDAP (vgl. 87).

differenzierte Sicht der aktuellen gesellschaftlichen und ökonomischen Situation: „Das ist der schönste Sommer meines Lebens, und wenn ich hundert Jahre alt werde – das wird der schönste Frühling und Sommer bleiben. Vom Frieden merkt man nicht viel, sagen alle, aber für mich ist Frieden, Frieden! Die Leute sind alle so entsetzlich dumm; haben sie denn erwartet, dass nach einer solchen Katastrophe das Schlaraffenland von einem Tag zum andern ausbricht!“ (23) Ein literarischer Nachhall auf diese Begegnung und die Glückserfahrung im ersten Nachkriegsfrühling findet sich dann im ›Franza‹-Fragment. Höller setzt sich im Nachwort mit der „fiktionalen[n] Konstruktion“ in diesem von Bachmann aufgegebenen Projekt, aber auch mit denkbaren anderen Konstruktionen auseinander, weil der britische Besatzungsoffizier als märchenhaft glänzender Ritter im literarischen Entwurf „eine genaue Kontrafaktur“ von Jack Hamesh darstellt, der somit eine „Leerstelle“ im Fragment bleibe (95). Höller sieht in dieser von Bachmann wohl als misslungen eingeschätzten literarischen Konstruktion einen der möglichen Gründe für die Aufgabe des ›Franza‹-Projekts, das der Autorin nach Ausweis eines Schreibens an den Verleger Klaus Piper bloß als „eine hilflose Anspielung auf etwas“ erschien, „das erst geschrieben werden muß“ (nach ebenda). Aber da bewegt man sich im Bereich der Mutmaßungen. Nachweislich jedoch hat die Begegnung mit Jack Hamesh zumindest transitorisch eine positive Lebenseinstellung bei Ingeborg Bachmann bewirkt: „Ich werde studieren, arbeiten, schreiben. Ich lebe ja, ich lebe. O Gott, frei sein und leben, auch ohne Schuhe, ohne Butterbrot, ohne Strümpfe, ohne, ach was, es ist eine herrliche Zeit!“ (23).

Die letzte der Tagebucheintragen betrifft einerseits den Vater, über dessen Verbleib zu Kriegsende man nicht Bescheid weiß, der jedoch noch im Sommer 1945 aus der US-Gefangenschaft freigelassen werden wird (vgl. 87), sowie Gerüchte über die russische Besatzungsmacht in Wien und eine nüchterne Bilanz der allgemein und speziell auch für die Familie Bachmann prekären Versorgungslage.

Über Jack Hamesh ist nicht mehr bekannt, als sich aus den Tagebucheintragen von Bachmann sowie aus den elf erhaltenen Schreiben an sie aus dem Zeitraum von Ostern 1946 bis Juli 1947 erschließen lässt. 1920 „möglicherweise“ als „Jakob Fünfer, weil das hebräische Hamesh ‚fünf‘ bedeutet“ (79), in Wien geboren, 1938 ins Exil gegangen, 1945 als Besatzungssoldat nach Österreich zurückgekehrt, reist er schließlich im Sommer 1946 nach Palästina, um sich in dem Land niederzulassen, das er als „letzte Chance“ (68) für die Juden ansieht. Seine Spur verliert sich dort nach seinem letzten Brief an Bachmann vom Juli 1947. Kein Zweifel, dass Jack Hamesh die um sechs Jahre jüngere Frau gefiel, ja dass er in sie verliebt war, ohne dass ihrerseits – bei aller Wertschätzung für ihn – dieses Gefühl erwidert worden wäre. Er litt darunter, wiewohl ihm von vornherein bewusst war, dass es sich nur um eine Beziehung mit unsicherer Zukunft handeln könne, dass ihre „Einsamkeit“ (30) anderen Ursprungs ist als seine und auch für die Zukunft anderes bedeute. Dennoch fühlt er sich gekränkt, weil sie ihn nicht nur nicht von der Reise nach Palästina abzuhalten versucht, sondern nicht einmal von einem Wiedersehen spricht, so dass sich für ihn die Frage stellt, ob sie die Beziehung zu ihm als bloß „zufällige Episode“ (51) verstanden habe. Dennoch: die Begegnung mit Bachmann hat Hamesh viel bedeutet, er spricht von: „Wendung in meinem Leben“ (33). Der Beziehung verdankt er insbesondere eine differenziertere Beurteilung der Menschen in seinem Herkunftsland, aus dem er vertrieben wurde: „Durch Dich aber sah ich dass man nicht alles durch die selbe Brille betrachten darf. Durch Dich erst sah ich dass es doch noch wert ist an Menschen zu glauben“ (29), dass Hoffnung besteht auf eine Befreiung „aus dem Hass der Menschen untereinander“ (45). Sie ist ihm „ein Beweis“ dafür, dass es trotz der jüngsten Vergangen-

heit zwischen „unseren beiden Völker[n]“ noch einen „Weg gibt – den der Liebe und des Verständnisses“ (52).

Die Trennung erfährt er aufgrund seiner Erfahrungen der Vertreibung aus der Heimat schmerzhafter als sie, ja sogar als „das schrecklichste was ich je erleben musste“ (39). Er spricht von nie zuvor empfundener totaler „Entwurzelung“ und „Haltlosigkeit“ (ebenda). Die Briefe aus Palästina lassen denn auch seine Orientierungslosigkeit, seine Unfähigkeit, sich wieder beheimatet zu erfahren, deutlich erkennen. Hans Höller fühlt sich zu Recht an Jean Améry's Ausführungen über die Unauslöschlichkeit der Exilerfahrung (vgl. 89) und über das Gefühl des „um seine Heimat Gebrachte[n]“ erinnert, „mehr Heimat nötig“ zu haben, „als sich ‚eine Welt der Beheimateten‘ vorstellen kann“ (90). Ein wenig davon hat Hamesh die Zeit in Kärnten durch die freundliche Aufnahme in der Familie Bachmann und bei deren Freunden zu vermitteln vermocht. Ober-Vellach und Hermagor, wo er so etwas wie Geborgenheit erfahren durfte, sind ihm dann schon auf der Reise nach Palästina, wo er „zufrieden“, aber nicht „glücklich“ sein wird (60), Orte der „Sehnsucht“ (36). „Zufrieden“ ist er, wie er im Juli 1947, im letzten, zugleich längsten der erhaltenen Briefe mitteilt, weil er „Arbeit hat“ (61) und weil er immerhin lebt und nicht dem Holocaust zum Opfer gefallen ist, „Lebensfreude“ jedoch vermag er so wenig zu empfinden wie seine neuen Freunde in Palästina (62). Sie alle können nicht vergessen, vermögen aber auch nicht über ihre Erfahrungen zu sprechen. Sie scheinen zu stummem Leiden verurteilt. Zu dem kommt die prekäre geopolitische Lage Palästinas, die Hamesh der Freundin schildert. Zuletzt richtet er einen emphatischen Appell an sie, ihm Nachrichten über ihr Befinden, das der Familie sowie über Österreich, Wien und „vom schönen Gailtal“ (69) zukommen zu lassen. Sehnsucht nach Heimat bestimmt mithin sein Schreiben bis zuletzt, was gefolgt sein mag, bleibt im Ungewissen.

Die im ›Kriegstagebuch‹ versammelten Texte hat Hans Höller wie alle bisher von ihm besorgten Veröffentlichungen aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann sorgfältig ediert.¹¹⁾ Als Manko der Publikation kann man das Fehlen von eigenen Sacherläuterungen ansehen, die sich (etwa über die Person Anderluh) versteckt im Nachwort finden, das allerdings eindrucksvoll die Bedeutung des Diariums und der Briefe von Hamesh umreißt. Insbesondere macht Höller den Stellenwert der Begegnung der beiden für die persönliche Entwicklung der Autorin sowohl als auch für ihr Schreiben gut nachvollziehbar. Die Edition des Tagebuchs aus der fast fehlerfreien Reinschrift ist unproblematisch, besonders erwähnenswert ist jedoch, dass Höller Grammatik, Orthographie und Interpunktion der Briefe von Jack Hamesh in ihrer Eigenart belassen hat. Denn dieser eingeschrieben ist, wie der Herausgeber betont, die gewaltsame Vertreibung eines jungen Menschen aus seiner Muttersprache, die ihm „nicht mehr selbstverständlich zur Verfügung steht“ (105). Damit werden diese Briefe zu einem authentischen Dokument der Geschichte der Opfer des Nationalsozialismus.

Kurt B a r t s c h (Graz)

¹¹⁾ Vgl. INGEBORG BACHMANN, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen, Edition und Kommentar* von HANS HÖLLER, Frankfurt/M. 1998, – beziehungsweise INGEBORG BACHMANN–PAUL CELAN, *Herzzeit. Der Briefwechsel [...]*, hrsg. von BERTRAND BADIOU, HANS HÖLLER u. a., Frankfurt/M. 2008.

Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, hrsg. von HARALD HAFFERLAND und MATTHIAS MEYER, unter Mitarbeit von CARMEN STANGE und MARKUS GREULICH (= Trends in Medieval Philology; vol. 19), Berlin und New York (de Gruyter) 2010, 444 S.

Die ‚eine‘ Narratologie gibt es nicht. Aus der sich ab den 1990er-Jahren unter dem von David Herman und Gerald Prince geprägten Sammelbegriff *New Narratologies* verstärkt diversifizierenden strukturalistischen Narratologie ging eine Reihe unterschiedlicher Forschungsrichtungen hervor, für die thematische und konzeptuelle Innovationen charakteristisch sind: Impulse erfuhren die Narratologie ebenso von den Postcolonial Studies wie aus der Kognitionspsychologie. Quer zu diesen Erweiterungen liegt die seit einiger Zeit immer wieder beschworene und eingeforderte Historisierung,¹⁾ da sie sowohl die (strukturalistisch-)klassische als auch post-klassische Narratologie umfasst. In der Diskussion um eine ‚historische Narratologie‘ – so das Label – gibt es bislang mindestens drei verschiedene Auslegungen ihrer ‚Historizität‘: Zu unterscheiden sind ein ‚historisch-kontextueller‘ Ansatz,²⁾ der literarische Formen im Rahmen soziohistorischer Gegebenheiten betrachtet, ein ‚theoriegeschichtlicher‘ Ansatz,³⁾ der die analytisch-reflexive Auseinandersetzung mit Erzählverfahren fokussiert, und schließlich ein ‚historisch-formaler‘ Ansatz, der die „historische Semantik narrativer Formen“ ins Zentrum stellt.⁴⁾

Der von HARALD HAFFERLAND und MATTHIAS MEYER unter Mitarbeit von CARMEN STANGE und MARKUS GREULICH herausgegebene Band ‚Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven‘ reiht sich in dieses weite Feld der Auseinandersetzung mit der Historizität des Erzählens ein. Als mediävistischer Versuch ist der Sammelband besonders aussichtsreich,⁵⁾ denn die Alterität mittelalterlicher Welt- und Erzählkonzepte lässt gleich zweierlei erwarten: zum einen die Aufdeckung der Historizität der Erzählphänomene und zum anderen die Reflexion der Historizität des narratologischen Theoriesignals.⁶⁾ An dieses doppelte Potential knüpfen die Herausgeber insofern an, als sie das „kategoriale[] Gerüst [der Narratologie, L. W.] historisch“ und die „kategorial fixierten Phänomene selbst als historisch entstanden“ verstehen (7). In ihrer ‚Einleitung‘ (3–15) und ihrem ‚Streitgespräch‘ (429–444), die die sechzehn Einzelbeiträge rahmen, thematisieren die Herausgeber Aspekte der Fokalisierung, Fiktionalität und Medialität sowie die Spannungsrelation zwischen

¹⁾ Vgl. MONIKA FLUDERNIK, The Diachronization of Narratology, in: Narrative 11 (2003), S. 331–348.

²⁾ Vgl. ASTRID ERLI und SIMONE ROGGENDORF, Kulturgeschichtliche Narratologie. Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative, in: Neuere Ansätze in der Erzähltheorie, hrsg. von ANSGAR NÜNNING und VERA NÜNNING, Trier 2002, S. 73–113.

³⁾ Vgl. ULRICH ERNST, Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narratologie, in: Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Fs. für Dietrich Weber, hrsg. von RÜDIGER ZYMMER, Köln 2000, S. 179–199.

⁴⁾ MATÍAS MARTÍNEZ, Vielheit und Einheit des Erzählens? Möglichkeiten einer historischen Narratologie, in: www.ivg2010.pl/index.php/page/Sektion-38 (aufgerufen am 20.12.2010).

⁵⁾ Vgl. z. B. GERT HÜBNER, Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ‚Eneas‘, im ‚Iwein‘ und im ‚Tristan‘, Tübingen/Basel 2003.

⁶⁾ Vgl. *pars pro toto* MARKUS STOCK, Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im ‚Straßburger Alexander‘, im ‚Herzog Ernst‘ und im ‚König Rother‘, Tübingen 2002, S. 15.

Kontinuität und Diskontinuität. Obgleich sie damit Grundfragen und Kernthemen einer historischen Narratologie ansprechen, versäumen sie es, den Band im Forschungsfeld zu positionieren und – gerade mit Blick auf den programmatischen Titel des Sammelbandes – die ›Einleitung‹ zu einem Ort systematisierender Überlegungen zu machen. Zwar werden die Beiträge dort kurz vorgestellt, aber nicht in Beziehung zueinander gesetzt.

Trotz ihrer inhaltlichen und konzeptuellen Heterogenität kristallisieren sich zwischen den Zeilen der Einzelstudien einige virulente Problemkomplexe heraus: Erstens die Frage nach der Bedeutung der Medialität als einem kontextuellen Faktor (VÖLKER MERTENS, STEFAN FUCHS-JOLIE, SONJA GLAUCH), zweitens Fragen nach mittelalterlichen Reflexionstraditionen (im Sinne des ‚theoriegeschichtlichen‘ Ansatzes) und ihrem Verhältnis zu Textphänomenen (VÖLKER MERTENS, NINE MIEDEMA, GERT HÜBNER) sowie drittens Probleme der Theorie einer ‚historischen Narratologie‘ (GERT HÜBNER, HARTMUT BLEUMER, FLORIAN KRAGL, URSULA KOCHER, NINE MIEDEMA). Neben diesen Beiträgen, die innerhalb des Bandes immer wieder in einen Dialog miteinander treten, steht eine Vielzahl von aufschlussreichen Studien zu Einzelaspekten: u. a. zur Komik (MARIA E. MÜLLER), zur Vorausdeutung (MARTIN BAISCH), zur Fiktionalität (BRIGITTE BURRICHTER), zur Darstellung des Bewusstseins (MONIKA FLUDERNIK), zu Formen der Kohärenz (ARMIN SCHULZ), zu Raum-Zeit-Strukturen (UTA STÖRMER-CAYSA) sowie zur erzähltheoretischen Signifikanz des Todes (UDO FRIEDRICH). Im Folgenden sei notgedrungen nur eine Auswahl der Beiträge vorgestellt.

VÖLKER MERTENS, SONJA GLAUCH und STEFAN FUCHS-JOLIE reflektieren aus drei verschiedenen Perspektiven die Relevanz von Medialität. MERTENS nimmt in seinem Beitrag (17–34) Formen poetologischer Selbstreflexivität in den Blick. ‚Narratologie‘ ist dabei für ihn weniger „a humanities discipline dedicated to the study of the logic, principles, and practices of narrative representation“,⁷⁾ sondern vielmehr die explizite und implizite Auseinandersetzung eines literarischen Textes mit der eigenen Gemachtheit, die er „theoretische“ und „narrativierte Narratologie“ nennt (17). Die Veränderungen, die Mertens mit Blick auf Chrétien de Troyes ›Erec et Enide‹, Heinrichs von Veldeke ›Eneas‹, Hartmanns von Aue ›Erec‹ sowie Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹ in der Integration poetologischer Passagen nachzeichnet, führt er auf den Medienwandel zurück, in dem er den „Kardinalpunkt einer historischen Narratologie“ (32) sieht. Dabei geht es ihm besonders um Konfigurationen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit; diese wiederum koppelt er an den soziohistorischen Kontext, wenn er festhält, dass das Medium „durch gesellschaftliche Prozesse seine Rolle und seine spezifische Gestalt erhält“ (33).

Ausgehend von der Lektüre einer Reimerzählung des Freiherrn Johann Werner von Zimmern entwirft SONJA GLAUCH in ihrem Beitrag ›Ich-Erzähler ohne Stimme‹ (149–185) eine Typologie des „erzählenden Ich-Sagens“ (153), die sie ebenfalls an mediale Bedingungen zurückbindet. Sie wertet Texte vom ›Alexanderroman‹ bis zu Jonathan Swifts ›Gulliver‹ aus und macht auf die besondere Ausformung von mittelalterlichen Ich-Erzählungen aufmerksam. Während neuzeitliche autobiographische Erzählungen dadurch gekennzeichnet sind, dass innerhalb der (nicht-fiktionalen) Mimesis erzählendes und erlebendes Ich personell identisch sind, und während der pseudo-autobiographische Roman innerhalb der Mimesis einen Fiktionsraum für das erzählende und erlebende Ich

⁷⁾ JAN CHRISTOPH MEISTER, Narratology, Paragraph 2, in: *The Living Handbook of Narratology*, hrsg. von PETER HÜHN u. a., <http://www.hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narratology&oldid=850> (aufgerufen am 20.12.2010).

schaft, dem ein fiktiver Autor übergeordnet ist, befinden sich in mittelalterlichen Ich-Erzählungen erlebendes und erzählendes Ich zwar beide innerhalb der Mimesisgrenzen, aber nur das erlebende Ich liegt auch innerhalb der Fiktionsgrenze. Glauchs historisch gewendetes Fazit lautet: „Ein *erzählendes* Ich zu fingieren, gelingt in der abendländischen Erzählkultur erst signifikant später als die Fiktion eines erlebenden Ich“ (173, Hervorh. i. O.). Glauch beleuchtet, wenn sie eine Verbindungslinie zwischen Ausprägungen der Ich-Erzählung und der medialen Form zieht, gleichsam als Fortsetzung der Überlegungen von Volker Mertens den medial nächsten Schritt: den Übergang von der Handschrift zum Buchdruck, denn „[w]enn das Fingieren eines erzählenden Ich bedeutet, [...] eine ‚Stimme‘ innerhalb der Fiktionsgrenze anzusiedeln [...], dann fördert der entwickelte Buchdruck seit dem 17. Jahrhundert dies schon deshalb, weil er dem Autor feste paratextuelle Rückzugsräume [...] einräumt“ (183).

STEFAN FUCHS-JOLIE, der der Transformation von Motivation im Ritter-von-Staufenberg-Stoff nachgeht (99–117), betont wie Mertens und Glauch den medialen Rahmen des Erzählens, doch versteht er diesen weniger als historisches Spezifikum. Die Handlung des um 1310 entstandenen ›Ritter von Staufenberg‹ zeichne sich durch eine „radikale Finalität“ aus, die bestimmt ist von der „Absenz kohärenter Handlungs- und Figurenlogik“ (113), Paracelsus hingegen habe die Kerngeschichte stärker kausal motiviert; in Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung ›Undine‹ wiederum sei der Plot schließlich „plausiblen und kohärenten Regeln verpflichtet“ (112). Die von Fuchs-Jolie beobachtete „Entfinalisierung“ ist nicht bloß ein „diachrones oder gattungsspezifisches Phänomen“, sondern auch, wie sein Blick auf ›Partanopeu de Blois‹ oder Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ zeigt, ein „synchrones“ (111). Für Fuchs-Jolie steckt „ein mediales Problem“ dahinter (115). Wiewohl es auch Fuchs-Jolie um Oralität, Vokalität und Literalität geht, haben für ihn diese Konzepte nicht „nur mit faktischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu tun, [...] sondern etwas mit einer impliziten Rezeptionshaltung und mit gesteuerten Rezeptionserwartungen“ (116). Entsprechend (und im Gegensatz zu Mertens) entkoppelt er sein Konzept von der Gesellschaftsform, in der die Texte entstanden sind.

GERT HÜBNER und NINE MIEDEMA weisen auf die Bedeutung der mittelalterlichen Reflexionstradition hin: Macht Hübner die grundlegende Differenz zwischen Rhetorik und Narratologie stark, ist für Miedema das explizite oder implizite Wissen um Erzählweisen Voraussetzung für die Verwendbarkeit des narratologischen Instrumentariums auf mittelalterliche Texte. HÜBNER vergleicht in seinem Aufsatz zur *evidentia* (119–147) die „ältere[] rhetorische[]“ und eine „jüngere[] narratologische Phänomenologie des Erzählens“: Beide basieren für ihn auf unterschiedlichen „Form-Funktions-Korrelationen“ und sind im Grunde historisch, da „sie das Wahrnehmbare nach kulturspezifischen Kriterien klassifizier[en]“ (132). Dient, so Hübner, die Rhetorik dazu, eine den Rezipienten überzeugende und glaubhafte Erzählung hervorzubringen, hat die Narratologie – so seine scharfsinnige Beobachtung – einen ästhetischen Kern. Denn die „Funktion von Formen wird im ästhetischen Paradigma nicht als kommunikatives Wirkungskalkül bestimmt, sondern als Repräsentation von Wahrnehmung“ (133). Auch wenn „erhebliche Ähnlichkeiten“ zwischen „evozierende[m]“ und „fokalisierte[m] Erzählen“ feststellbar sind, gibt es für ihn keine direkte Verbindung zwischen beiden Traditionen: Zwischen ihnen liegt der „epistemologische Umbruch“ des 18. Jahrhunderts (134f.). Hübner argumentiert immer auf zwei Ebenen: mit Blick auf die „narrativen Praktiken“ einerseits und die „Reflexionstraditionen“ andererseits (136). Letztere erscheinen ihm „unverzichtbar“ für ein „historisches Verständnis der narrativen Praktiken“ zu sein (123).

Dieses Kriterium macht NINE MIEDEMA in ihrem Aufsatz ›Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse‹ (35–67) gleichsam zur Möglichkeitsbedingung der Übertragbarkeit narratologischer Analysekatoren, denn sie geht von zwei Prämissen aus: Zunächst müssen die erzählerischen Phänomene vorhanden sein und dann „sollte auf der Seite der mittelalterlichen Produzenten in Ansätzen ein Bewusstsein für die (Teil-)Phänomene nachweisbar sein oder zumindest ein vortheoretisches Interesse für sie festgestellt werden können“ (36). Miedema knüpft an Mertens' Beobachtungen an, wenn sie darlegt, dass das „unsystematische, sprunghafte [...] Erzählen“ im ›Parzival‹ „auf der Ebene der Erzählerrede“ und im Rahmen von Figurendialogen „in Ansätzen theoretisiert wird“ – in diesen Passagen sieht sie eine „dialogisierte Narratologie“ (66). Inwiefern aber die zweite Prämisse eine *conditio sine qua non* für die Anwendung analytischer Terminologie ist, bleibt offen: Denn kann ein Phänomen wirklich nur dann klassifiziert werden, wenn dem Produzenten bewusst ist, was er tut? Miedema lässt mit ihren Ausführungen zugleich die Frage nach der Theorie einer historischen Narratologie drängend werden, die in besonderem Maße von HARTMUT BLEUMER, FLORIAN KRAGL und URSULA KOCHER verhandelt wird.

HARTMUT BLEUMER leitet seine Überlegungen unter dem Titel ›Historische Narratologie? Metalegendarisches Erzählen im ›Silvester‹ Konrads von Würzburg‹ (231–261) mit einer Beschreibung der Struktur narratologischer Verfahren ein: Narratologisches Denken basiere immer auf binären Oppositionen; und die Narratologie verstricke sich, wenn sie ‚historisch‘ sein möchte, „in besonderer Weise ins hermeneutische Paradoxon der Wirkungsgeschichte“ (234). Dort aber, wo die Erzähltheorie sich, so sein Fazit, der „hermeneutischen Bewegung“ öffne, sei sie keine Narratologie mehr (ebenda). Als Alternative zum „binären Denken in Zeichenrelationen“ schlägt er im Rückgriff auf Ernst Cassirer eine „mit dynamischen Symbolbeziehungen“ operierende „historische Narrativistik“ vor (236).

Eine weniger pessimistische und stärker prospektiv ausgerichtete Einschätzung der Möglichkeiten einer historischen Narratologie liefert FLORIAN KRAGL. Ausgangspunkt seiner Überlegungen (307–337) zur ‚Sinnhaftigkeit‘ von Strukturen ist (in der Nachfolge Hugo Kuhns und Walter Haugs) die für die Mediävistik charakteristische Auseinandersetzung mit narrativen Makrostrukturen. Kragl greift das „Ende“ als ein solches Element heraus und fragt nach seinem „Historisierungspotential“ (313). Indem er vor dieser Folie ›Erec‹, ›Lanzelet‹ und Seifrits ›Alexander‹ vergleicht, zeichnet er nicht nur die „Bruchstellen im ‚Happy Ending‘“ (321) des ›Erec‹ nach, die im ›Lanzelet‹ noch evidentere sind, sondern zeigt auf, dass im ›Alexander‹ die „Strukturregel‘ [des Endes, L. W.] schroff gebrochen“ wird (328), indem es nach dem ‚Schluss‘ einfach weitergeht. Flankiert werden Kragls Beobachtungen von theoretischen Fragestellungen, die immer doppeldeutig sind: Sein Interesse gilt der „Beschreibung eines historischen Prozesses von Station A nach Station B“ und „einer historisch ‚adäquaten‘ Deskription narrativer Phänomene“ (313). Nur dort scheint ihm ein historischer Ansatz Erfolg zu versprechen, wo er der „Varianz einer Funktions- oder Sinnzuschreibung“ nachgeht und narrative Schemata nicht als „ahistorisch“ und „interpretationsfrei denkt“ (336). Denn erst in der Deutung durch jemanden – so seine Schlussfolgerung – werde ein Element historisch. In dieselbe Stoßrichtung argumentiert URSULA KOCHER in ihrem Gedankenexperiment ›Schreib nie einen Roman aus der Perspektive einer Türklinke! Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Narratologie‹ (415–427): Narratologische Kategorien können am Text nie „zweifelsfrei“ bestimmt werden, sondern werden „auf der Grundlage von Interpretation“ identifiziert (419). Mit dieser Einsicht geht – wie Kocher unterstreicht – notwendigerweise eine stärkere Einbindung des Lesers

einher, wie sie im Rahmen der kognitiven Narratologie forciert wird. Gerade die Beiträge von Bleumer, Kragl und Kocher zeigen, dass Narratologie sich – unabhängig davon, ob man sie als historische, klassische oder postklassische konzipiert – immer ihrer interpretativen Implikationen bewusst sein muss.

Mit Blick auf Einzelphänomene sind die Beiträge von ARMIN SCHULZ und UTA STÖRMER-CAYSA besonders anregend: ARMIN SCHULZ fragt aus der Perspektive einer modernen Befremdung heraus nach den Verfahren „narrativer Kohärenzbildung“ (339–360) im ›Nibelungenlied‹. Im Anschluss an die Arbeiten Harald Haferlands zeigt Schulz an der 3. Aventure, dass Kohärenz in dieser auf einer „Logik [...] der Kontiguität, der Berührung“ basiere (347) und sich nicht aus der linearen Folgerichtigkeit ergebe. Anhand eines Seitenblicks auf die ›Kaiserchronik‹ und Wilhelm Raabes ›Stopfkuchen‹ legt er dar, dass es sich bei dieser Form der Kohärenzstiftung nicht um ein historisch spezifisches Verfahren handelt. Damit lenkt Schulz die Aufmerksamkeit auf die erhellende Differenzierung zwischen „formalen Kontinuitäten“ und den „funktionalen Diskontinuitäten“, denn – so seine Einschätzung – obgleich man metonymisches Erzählen in vormodernen wie modernen Texten nachweisen kann, habe es die „selbstreferentielle und selbstreflexive Funktion [...] in vormodernen Texten noch lange nicht“ (360). Implizit löst Schulz so die von Kragl eingeforderte Beschreibung von Funktionsvarianz ein.

UTA STÖRMER-CAYSA stellt ihren Ausführungen zur ›Kausalität, Wiederkehr und Wiederholung‹ (361–383) zwei Thesen voran: die „Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit“ manifestiere sich im „Verhältnis zwischen biographischer Zeit [...] und figurenübergreifenden Zeitabläufen innerhalb der Erzählung“ (362); und zweitens stehe das je spezifische Verhältnis von Welt- und Figurenzeit in einem korrelativen Verhältnis zu Konzepten von Kausalität. Sie illustriert ihre Überlegungen anschaulich am ›Erec‹, ›Iwein‹ und ›Parzival‹ einerseits und an Eichendorffs ›Taugenichts‹ andererseits: Während es im Artusroman „die menschliche Kausalität selbst ist, die auf eine zwar progressive, aber nichtlineare Zeitstruktur der Gesamthandlung führt“, die sich ihrerseits aus „kleinere[n] gerichtete[n], progressive[n] Zeitkreise[n]“ zusammensetzt (369), ist es im ›Taugenichts‹ nicht die Handlung, die Zeit und Kausalität bedingt, vielmehr kommt beides „von außen“ (380). Mit ihrem Beitrag knüpft Störmer-Caysa an ihre überzeugende Studie zu Raum und Zeit im höfischen Roman an,⁸⁾ erweitert sie fruchtbar um den Blick auf neuzeitliche Texte und weist damit die Richtung zu einer Erzählforschung, die die rein institutionellen Grenzen zwischen der ‚älteren‘ und der ‚neueren‘ Literaturwissenschaft überbrückt.

Insgesamt werden im Rahmen des Sammelbandes die verschiedenen Aspekte der ‚Historizität‘ des Erzählens, wie sie bislang unter dem Label ‚historische Narratologie‘ problematisiert wurden, diskutiert: Denn es kommen narrative Formen in diachroner Perspektive ebenso in den Blick wie das Wissen um Erzählweisen und kontextuelle Faktoren, seien sie medialer oder soziohistorischer Provenienz. Damit liefert der Sammelband wichtige Impulse für den theoretischen Entwurf einer historischen Narratologie, ohne ihn selbst aber vorzulegen. Eine umfassende Theorie der ‚historischen Narratologie‘ – oder sollte man lieber sagen: der ‚historischen Narratologien‘? – bleibt weiterhin Desiderat.

Lukas Werner (Wuppertal)

⁸⁾ UTA STÖRMER-CAYSA, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin u. a. 2007.

Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze, hrsg. von WOLF SCHMID (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory; vol. 21), Berlin und New York (de Gruyter) 2009, XIV + 359 S.

Das vom Hamburger Slavisten Wolf Schmid über Jahre geleitete DFG-Teilprojekt ›Der Beitrag der slavischen Funktionalismus zur internationalen Narratologie‹ (Bestandteil der umfassenden DFG-Forschergruppe Narratologie an der Universität Hamburg) war darauf spezialisiert, die im Westen wenig oder gar nicht rezipierten Beiträge zur Narratologie aus der slavischen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts – zumal seinen funktionalistisch-strukturalen Schulen in Russland und der Tschechoslowakei – der internationalen Erzählforschung zugänglich zu machen. Damit wird – jedenfalls partiell – eine schmerzliche Lücke geschlossen, die vielfach auch das *missing link* darstellt zwischen einer streng-funktionalistischen Immanenzanalyse der (frühen) Formalisten und Strukturalisten einerseits, und einer mehr auf Komposition, Thematik und ästhetische Wirkung orientierten synthetischen Richtung andererseits, wie sie etwa in der Moskauer GACHN (= Staatsakademie der Kunstwissenschaften) während der zwanziger Jahre betrieben wurde. Diese werden übrigens an gleich zwei Forschungsstätten neu belebt und publiziert: an der Bochumer Philosophie (Alexander Haardt, Nikolaj Plotnikov) und der FU Berlin beziehungsweise der LMU München (Georg Witte, Brigitte Obermayr, Aage Hansen-Löve).¹⁾

In beiden Fällen wird das tradierte und heute vielfach auch kritisierte oder schlichtweg verengte Bild narratologischer Strukturanalytik wesentlich optimiert durch die Rekonstruktion jener Erzählforschung, die sich aus der formalistische Dichotomie von „Fabel“ (russ. *fábulá*) und „Sujet“ (*sjuzet*) – so der gleichnamige Beitrag von WOLF SCHMID (1–46) – entfaltet hatten. Deren rein formalistischer Reduktionismus der syntagmatischen Konstruktionen (Šklovskij, Tynjanov u. a.) sollte erweitert werden um eine – stark von der deutschen Kunstwissenschaft – geprägten „Kompositionstheorie“, wie sie vor allem von den der GACHN nahe stehenden Narratologen Aleksandr Reformatskij und Michail Petrovskij im Rahmen einiger grundlegender Textanalysen präsentiert wurden (dazu die Rekonstruktionen ›Konzepte der Sujetentfaltung‹ sowie ›Die russische Kompositionstheorie‹ von MATTHIAS AUMÜLLER; 47–140), die einen wesentlichen Teil des Bandes ausmachen. In dieser Rezension möchte ich mich – schon aus Platzgründen – auf die erste Hälfte des Bandes konzentrieren, nicht nur wegen meiner eigenen langjährigen – wenn auch schon etwas zurückliegenden – Beschäftigung mit dem russischen Formalismus,²⁾ sondern auch wegen des prinzipiellen Charakters der dort darauf Bezug nehmenden Positionen und Neuwertungen.

Besonders hilfreich in diesem Zusammenhang ist im Übrigen auch die Edition eines wesentlichen Teils jener Texte, die unter dem Titel ›Slavische Proto-Narratologie‹ in trefflich kommentierten Übersetzungen in derselben Reihe veröffentlicht wurden³⁾. Die von Schmid

¹⁾ Dazu erscheint im Münchner Fink Verlag der Sammelband: GEORG WITTE, BRIGITTE OBERMAYR, AAGE HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), Die vergessene Akademie. Interdisziplinäre Kunstwissenschaft, phänomenologische und psychologische Ästhetik in Russland 1920–1930.

²⁾ VERE., Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung (Österr. Akad. d. Wiss., Phil-Hist. Klasse, Sitzungsberichte 336, Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 5), Wien 1978.

³⁾ Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen, hrsg. von WOLF SCHMID (= Narratologia/Contributions to Narrative Theory 16), Berlin 2009.

diskutierte und enorm produktive klassische Dichotomie von „Fabel“ und „Sujet“ findet sich in dieser Edition ebenso (A. Veselovskij, *Poetik des Sujets*, ebenda, S. 1–14) wie Viktor Šklovskijs ›Über das Sujet und seine Konstruktion‹ (ebenda, S. 15–46). Den Angelpunkt bildet dabei die rein funktionalistische Abgrenzung des Sujets als narrativer Syntagmatik von Motiv-Komplexen gegenüber einem als „Geschehen“ und „Geschichte“ zugrunde gelegten Ausgangsmaterial, wie dies W. Schmid in seinem Schule machenden Vier-Ebenen-Modell der narrativen Transformationen: ›Geschehen – Geschichte – Erzählung – Präsentation der Erzählung‹ konzipiert hat.⁴⁾

Was in dieser Darstellung lehrbuchhaft komprimiert und abstrahiert vorgeführt wird, begegnet in der hier rezensierten ›Slavischen Erzähltheorie‹ zu einer kritischen Würdigung jener Aspekte der formalistischen Fabel/Sujet-Dualismus, die zum einen auf die dann bei Aumüller eingehender diskutierten synthetischen „Kompositionstheorie“ Reformackijs und Petrovskijs verweisen – zum andern auf Differenzmarkierungen, die schon in den zwanziger Jahren innerhalb des Formalismus und seines weiteren Kreises (Vinogradov, Tomaševskij) vorgenommen wurden. Nochmals geht es dabei auch um die Missverständnisse in der englischen („story“/„plot“) und der französischen („récit“/„narration“ bzw. „histoire“/„discours“) Rezeption (Barthes, Todorov) des formalistischen Begriffspaares, das bei Schmid nochmals auf seine wissenschaftshistorischen Herkunft abgeklopft wird (Veselovskij). Dabei wird auch nicht verschwiegen, dass die formalistischen Protagonisten der Urformel „Fabel/Sujet“ beide Begriff nicht immer konsequent voneinander absetzten bzw. systematisch definierten – ein Umstand, den ich seinerzeit in meiner Rekonstruktion der formalistischen Erzähltheorie ebenfalls klar hervorgehoben hatte⁵⁾: Freilich ging es in dieser umfassenden Rekonstruktion der formalen Methode (bzw. deren narratologischer Theoriebildung) primär um die methodologische Kohärenz der Begriffe und Konzepte, während es aus einer heutigen Sicht – so vor allem bei Matthias Aumüller – richtiger Weise auch darum gehen muss, die Inkonsequenzen und die Dynamik der historisch gewordenen Begriffe auszuloten und einer nun schon gesicherten Systematik eine immer wieder irritierende Widersprüchlichkeit nachzutragen.

Immerhin hat sich in der Zwischenzeit nicht nur viel neues (russisches) Primär- und Sekundärmaterial zum Formalismus angesammelt, es hat auch eine stürmische Fortentwicklung der Terminologie wie der Theoriebildung gegeben, die den in Frage kommenden Konzepten den Status von „Begriffsmythen“ ebenso attestieren wie jenen der terminologischen Überlebtheit. Es beruhigt, dass neben solchen Bereinigungen auch die ursprünglichen Intentionen und auch revolutionären Folgen jener zumeist dichotomischen Begriffspaare – wie Fabel/Sujet, Material/Verfahren, Metrik/Rhythmus etc. – im Gedächtnis bleiben: Diese richten sich doch in jedem Fall ganz massiv gegen eine bloß statische „Glas-Wasser-Theorie“, nach der sich ein im Grunde einzig relevanter, thematisch nacherzählbarer „Inhalt“ (eine Art Resümee, ein Klartext) in beliebige „Formen“ wie in ein Gefäß eingießen ließe, ohne sich

⁴⁾ Die ersten Versionen davon sind im ›Wiener Slawistischen Almanach‹ (9. 1982, S. 83–110) erschienen, deren aktuellste und über viele Jahre gereifete Fassung zuletzt in WOLF SCHMIDS Standardwerk ›Elemente der Narratologie‹ (Moskau 2003; 2. Aufl. Berlin und New York 2008). Dort findet sich auch eine Zusammenfassung der narratologischen Konzepte, die von der formalistischen Fabel/Sujet-Dualität über verschiedene Zwischenstufen der russisch-sovjetschen wie der französischen „histoire“/„discours“-Konzepte (bei Genette u. a.) entwickelt wurden (ebenda, S. 230–284).

⁵⁾ HANSEN-LÖVE, *Formalismus* (zit. Anm. 2), S. 227–303, bes.: S. 259.

dabei wesentlich zu ändern bzw. ohne diese Form zu mehr als ein Transportmittel oder einen „Behälter“ zu gebrauchen. Im Grunde ist diese Ursünde des Form/Inhalt-Dualismus durch alle Perioden der Literatur- und Kunstbetrachtung mehr oder weniger penetrant verfolgt worden und feiert auch heute noch fröhliche Urständ. Schon deshalb lohnt es, an eine doch sehr klare und in ihrer Radikalität erfrischende Quelle dieser Auseinandersetzungen zurückzukehren, um die Vor- und Nachteile einer konsequent syntagmatischen, konstruktiven, strukturalen Perspektive mit ihren Defiziten zu konfrontieren und mögliche „Korrekturen“ vorzuschlagen (vgl. W. Schmid, 12ff.). Diese wurden gerade von den Vertretern der so genannten „Kompositionstheorie“ M. Petovskij (13ff.), A. Reformatskij aber auch von dem Kunst- und Sprachpsychologen Lev Vygotskij (16ff.) maßgeblich weiterentwickelt.

Während Schmid diesen Erweiterungen partiell kritisch gegenübersteht, da sie ja allesamt das funktionalistische Ausgangsmodell – bei all seiner reduktionistischen Einseitigkeit – verwässern, werden wir bei Aumüller mit einer peniblen Ehrenrettung der „Kompositionstheoretiker“ konfrontiert. Die Formalisten beharrten von Anfang an auf der Eigendynamik der narrativen Syntax (also des „Sujets“), was unweigerlich zu einer Abwertung der „Fabel“ führte, die auf ein passives Ausgangsmaterial der narrativen Transformationen (im „Sujet“) degradiert wurde. Dagegen waren alle Vertreter der „Kompositionstheorie“ auf eine synthetische, ganzheitliche, hermeneutische Vertiefung der „Fabel“ fixiert, die sie auf pragmatische, geistige, psychische und andere Inhalte und Themen verpflichten wollten, um damit ihre welthaltige Referenz zu retten. Wir finden dies bei solchen dem Formalismus kritisch nahe stehenden Theoretikern wie B. Tomasevskij und V. Vinogradov ebenso wie bei den genannten Vertretern der Kompositionstheorie⁶⁾. Gleiches gilt aber auch für L. Vygotskij's Transformation des formalistischen Fabel/Sujet-Modells in seiner ›Psychologie der Kunst‹ (16ff.) sowie in Michail Bachtins in den frühen zwanziger Jahren der GACHN nahe stehenden Kritik an der Materialästhetik der Formalisten und ihres schädlichen Reduktionismus (vgl. P. Medvedev, B. Engelgardt u. a.).⁷⁾ Interessanterweise macht W. Schmid auch hier einen weiten Bogen um Bachtins Erzählkonzept(e), die er als einer der ersten einer durchaus kritischen Würdigung unterzogen hatte, als es darum ging, die Frage nach der Relevanz und vor allem auch Stringenz solcher Dichotomien wie Dialogizität bzw. Monologizität auf Autoren wie Dostoevskij bzw. Tolstoj zuzuspitzen.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass es auch in dieser ›Slavischen Erzähltheorie‹ vor allem um Fragen der narrativen Syntagmatik und der Autorschaft geht, das dazwischen vermittelnde Feld der Erzählperspektive, für welches die strukturelle Narrativik so entscheidend beigetragen hatte, eher im Hintergrund bleibt. Damit könnte der durchaus unzutreffende Eindruck entstehen, die formalistische und strukturalistische Erzählanalytik wäre an Fragen der Syntagmatik und Motivfolge hängen geblieben, während doch gerade die Verbindung dieser funktionalen Ordnungen mit jener des *point of view* beziehungsweise der Erzählperspektive zu den großen Errungenschaften jener Schulen gehört. Auch in dem erwähnten Sammelband zur ›Slavischen Proto-Narratologie‹ dominieren ganz eindeutig solche Fragestellungen über jene der Perspektivik und der Stilistik bzw. der Erzählrede. Im Schmid's ›Narratologie‹ spielen dagegen Fragen der „Erzählperspektive“ ja eine durchaus zentrale Rolle⁸⁾.

⁶⁾ Vgl. ebenda, S. 260–273.

⁷⁾ MICHAÏL BACHTIN, Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen [1924], in: RAINER GRÜBEL (Hrsg.), Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, S. 95–152.

⁸⁾ Vgl. SCHMID, Elemente der Narratologie (zit. Anm. 3), S. 115–153.

Immerhin beendet Schmid seinen einleitenden Beitrag nach einer ganzen Reihe von Modifikationen und Kritikpunkten der formalistischen Fabel/Sujet-Formel mit einer durchaus berechtigten Ehrenrettung ihrer wissenschaftshistorischen Relevanz, die ja nicht nur in der ihr attestierten „ungeminderten Aktualität für die Narratologie“ (heute) besteht, sondern auch in ihrer Zugehörigkeit zu jener „analytischen Epoche“: Diese dominierte nicht nur die Wissenschaften, sondern auch die Literatur und die Künste der Avantgarde. Wenn man diesen Konnex und Kontext allzusehr ausblendet – und das wollen uns jene Schlussbemerkungen wohl sagen –, dann kann es durchaus passieren, dass sich Wissenschaftsgeschichte in „Begriffstalmudismus“ auflöst, der – jedenfalls an vielen Stellen – die angestrengten Rekonstruktionen MATTHIAS AUMÜLLERS prägt, welche unter dem Titel ›Konzepte der Sujetentfaltung‹ (47–90) und vor allem in den Ausführungen ›Die russische Kompositionstheorie‹ (91–140) an Wolf Schmid anschließen.

Der Begriff der „Entfaltung“ (47) gehört leider zu den Stiefkindern der frühstrukturalistischen Theorie- und Begriffsbildung – jedenfalls, was seine Rezeption im Westen anlangt. Insofern ist Aumüllers Rekonstruktionsversuch, der sich ja auch auf W. Schmid's frühe Reanimation dieses Begriffes stützen kann,⁹⁾ durchaus wichtig und folgerichtig. Selbst Jakobson war es nicht gelungen, diesen Begriff, den er ja in seiner Epoche machenden Studie ›Die neueste russische Poesie‹¹⁰⁾ des Langen und Breiten ausführte, in der internationalen Terminologie zu implantieren. Dabei war eine gewisse Unklarheit in der Abgrenzung der Begriffe „Entfaltung“ (*razvertyvanie*) und „Realisierung“ (*realizacija*) von Metaphern bzw. semantischen Figuren zu syntagmatischen Folgen bei Jakobson selbst durchaus mit ein Grund für die unverdient schwache internationale Karriere dieser Begriffe. Die terminologischen Inkonsistenzen zwischen Šklovskij und Jakobson, auf die Aumüller eingeht, haben freilich auch ihre Ursache in den bei beiden unterschiedlichen Bezugsebenen: Šklovskij arbeitet weitgehend mit Prosa, Jakobson systematisch mit Wortkunst. In beiden „Medien“ funktionieren aber „Entfaltungen“ auf eine sehr unterschiedliche Weise, was in Aumüllers Kritik (auch an meiner noch auch schon bald ein Menschenalter zurückliegenden Darstellung) zu wenig Beachtung findet.¹¹⁾

Um nicht allzu sehr *pro domo sua* zu schreiben, beschränke ich mich auf den Hinweis, dass meiner seinerzeitigen Rekonstruktion des Formalismus natürlich die Systematisierung des terminologischen Apparats ebenso wie seine Integration in den ästhetisch-künstlerischen Prozess jener Epoche vor allem am Herzen lagen, während es Aumüller darum zu tun ist, mögliche Inkonsistenzen und Inkonsistenzen der formalistischen Begriffs-Apparate und ihrer „Extrapolierung“ bei mir aufzudecken. Das ist immer wieder durchaus berechtigt, geht aber – wie mir scheint – nicht selten an den Zwecken einer Terminologie und an der Vitalität des zugrunde liegenden theoretischen „Wollens“ vorbei.

⁹⁾ WOLF SCHMID, Puškins Erzählungen in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins, München 1991. – Vgl. auch VERF., Zur Poetik der ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten, in: Wiener Slawistischer Almanach 10 (1982), S. 197–252; – DERS., „Entfaltung, Realisierung“, in: ALEKSANDAR FLAKER (Hrsg.), Glossarium der russischen Avantgarde, Graz und Wien 1989, S. 188–211.

¹⁰⁾ Neuausgabe und Kommentar in: AAGE HANSEN-LÖVE, Einleitung und Kommentare zu: ROMAN JAKOBSON, Die neueste russische Poesie, in: R. J., Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe, Bd. I, Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, gem. mit SEBASTIAN DONATH hrsg. von HENRIK BIRUS, Berlin und New York 2007, S. 1–123.

¹¹⁾ Explizit zu HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 2) vgl. hier S. 63ff., bes. S. 65f.

Wissenschaftliche Begriffe sollen möglichst präzise und differenziert entwickelt werden, sie bleiben aber doch Instrumente eines Tuns: Für die Formalisten kann man hier durchaus den auch schon klassischen Begriff eines „strukturalen Handelns“ verwenden, das in der Literatur und ihrer Wissenschaft eine Einheit sieht, genauer: einen rückgekoppelten Gesamtprozess, der in der Theoretisierung künstlerischer Verfahren ebenso wie in der umgekehrten Literarisierung theoretischer Konzepte gipfelt. Natürlich kann man etwa die „Gegenüberstellung von Wort- und Erzählkunst“ (65) problematisieren, es war aber nicht primär eine eigene, idiosynkratische Projektion, um die es hier ging, sondern um ein Phänomen der intermedialen, internen Beschaffenheit von Literatur im allgemeinen und jener der Avantgarde(n) – zumal den russischen – im Besonderen. Wenn Aumüller also konstatiert, dass „entgegen Hansen-Löve [...] Entfaltung [...] ein genuin narratives Verfahren [ist]“ (67), dann hat er den Witz der Sache nicht wirklich erfasst, der darin besteht, Entfaltungen/Realisierungen auf allen textuellen Niveaus, von der Wortbildung bis zur Motivfolge in komplexen Sujets, nicht nur zu konstatieren, sondern auch miteinander in Beziehung zu setzen. Genau das war ja der „Geniestreich“ Šklovskijs, als der die „Verfahren der Wortebene mit solcher der Sujetebene“¹²⁾ in einer seiner ersten Schriften in *ein* theoretischen Konzept integrierte, ja unlösbar miteinander verschweißte.

Aumüllers Rekonstruktion der „russischen Kompositionstheorie“ (91ff.) arbeitet sich wie erwähnt an einer wenig beachteten narratologischen Formation der zwanziger Jahre ab, die zum Formalismus in einer eher ambivalenten Haltung stand – wie übrigens auch die meisten Vertreter der so genannten „Formal-philosophischen Schule“¹³⁾ die vom Formalismus gerne den analytischen Apparat übernahmen, ihm aber eine philosophische, hermeneutische, synthetistische „Ergänzung“ applizierten für jene Aspekte des Werkes, die bei Fragen der Interpretation, Sinnggebung und Gestalthaftigkeit unumgänglich schienen. Michail Petrovskij (1887–1940) und Aleksandr Reformatkij (1900–1978) waren von Anfang an „Geheimtipps“ jener Bewegung, die ich im Rahmen meines ›Formalismus‹ unter den Titel „Kompositionstheorie“ zusammenfassen wollte. Um dieser Bewegung ein über das Ephemere hinausgehendes Gewicht zu verleihen, sollten auch andere, verwandte Geister unter diesem Titel firmieren, die vielleicht nicht in allen Punkten mit den Konzepten der genannten Erzähltheoretiker harmonisierten.

¹²⁾ So der Titel seine frühen Aufsatzes: ›Die Verbindung der Verfahren der Sujetbildung mit den allgemeinen Stilverfahren‹ [1919], deutsch in: JURIJ STRIEDTER (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1069, S. 36–121.

¹³⁾ Die hier als „formal-philosophische Schule“ (*Formal'no-filosofskaja škola*) beschriebene lose Formation von russischen Kunstwissenschaftlern der zwanziger Jahre war wesentlich weniger prägnant ausgebildet als etwa die gleichzeitige Gruppe der russischen Formalisten, mit der sie gleichwohl in einem ebenso engen wie komplizierten Wechselverhältnis stand. Nicht einmal die Schulbezeichnung war allgemein gebräuchlich, ja sie scheint überhaupt erst in dieser Form bei Efimov in dessen Formalismus-Studie auf (N. I. EFIMOV, *Formalizm v ruskom literaturovedenii*, in: Smolenskij gos. un., *Naučnye izvestija*, Smolensk 1929, S. 31–108.). Kristallisationspunkte der primär kunstphilosophisch orientierten „Schule“ waren zwei akademische Institutionen: Die GACHN, d. h. die in Moskau von Anfang bis Ende der zwanziger Jahre ansässige „Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften“ (*Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk*), und das in Leningrad beheimatete GIII, das „Staatliche Institut für Kunstgeschichte“ (*Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv*). Beide Akademien verfügten über eigene Publikationsorgane. Zentralfigur der GACHN war der Phänomenologe und Husserl-Schüler Gustaf Špet. (VERF., *Formalizm*, S.175ff.; – DERS., *Die ‚Formal-philosophische Schule‘ in der russischen Literaturwissenschaft der 20er-Jahre*, in: *Die vergessene Akademie* [im Druck].)

Jedenfalls scheint mir der Begriff „Komposition“ – auch in seiner polemischen Abhebung von dem der „Konstruktion“, wie er für die Formalisten und analytischen Avantgardisten relevant war,¹⁴⁾ von größter Bedeutung – vor allem, wenn man über den Tellerrand der Narratologie auf die gewaltigen Diskussionen blickt, die sich im Rahmen der Bildenden Kunst, des Konstruktivismus und der Traditionalisten in den zwanziger Jahren um dieses Begriffspaar entspannen.¹⁵⁾ Dieser Kontext wird bei Aumüller weitgehend ausgeblendet und damit auch die polemische Zuspitzung der Opposition „Konstruktion“ vs. „Komposition“ unterschätzt. Wen also die Vertreter der GACHN von „Komposition“ sprachen, war ihnen durchaus bewusst, dass sie damit eine statische, thematische, traditionelle Position einnahmen, die sie gleichwohl analytisch zu vertiefen und zu reanimieren trachteten. Diesen Bezug zur zeitgenössischen Kunst-Diskussion und ihren beträchtlichen Ausmaßen vernachlässigt Aumüller ebenso konsequent, wie er dies auch mit den von ihm in Frage gestellten Bezügen zur deutschen Kunstwissenschaft bzw. Literaturtheorie der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts tut (95).

Der Hauptunterschied zur formalistischen Position besteht in der völlig entgegen gesetzten Auffassung der „inhaltlich-thematischen Einheiten“, aus denen – nach der Meinung der Kompositionstheoretiker – die synthetische „Ganzheit“ des Erzählwerkes (*celostnost*) abgeleitet werden kann. Die Formalisten dagegen betrachteten die inhaltlich-thematische „Auffüllung“ der einzelnen Motive (also die Motiv-Paradigmatik) bloß als passives Material der Deformation und Transformation durch die Text-Syntagmatik (durch den Systemdruck der Sujet- Struktur) bzw. durch das jeweils dominant gesetzt „konstruktive Prinzip“ (Ju. Tynjanov). Für die Formalisten war das (außertextuelle) „Thema“ kein Thema, es war höchstens Bestandteil einer „Fabel“, also einer zu bearbeitenden kulturellen oder literarischen Vorlage.

Der russische „Teleologismus“ steht unter dem prägenden Einfluss der deutschen Kunstphilosophie und Stilistik – ausgehend von der Grundidee, dass in den „Teilen“ jeweils schon die Einstellung auf das „Ganze“ (das *compositum*) angelegt ist und zwar sowohl formal als auch inhaltlich-thematisch. Die Teile folgen dabei einer metaphysisch oder sonst wie naturgegebenen harmonischen Grundordnung, die im betrachtenden Subjekt vorausgesetzt wird und als eine Art „Zweckmäßigkeitprinzip“ funktioniert.

Natürlich gibt es zwischen den „formalen Ansätzen“ (seien die nun formalistisch oder kompositionstheoretisch) und den „deutschen Arbeiten“ (114ff.) mannigfaltige Bezüge, die insgesamt den Vertretern der „Formal-Philosophischen Schule“ einen sehr ausgeprägten „germanophilen“ Charakter verleihen.¹⁶⁾ Dies gilt auch da, wo die russischen „Kompositionstheoretiker“ von den deutschen Vorbildern abweichen – und das sind ja eben jene

¹⁴⁾ Für den Formalisten Tynjanov hatte der Begriff „Komposition“ – im Gegensatz zu dem des „konstruktiven Prinzips“ – immer etwas ‚Statisches‘ und letztlich Altmodisches (JURIJ N. TYNJANOV, Das Problem der Verssprache [1924], Zur Semantik des poetischen Textes (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 25). Aus dem Russ. übers., eingel. und mit Reg. vers. von INGE PAULMANN, München 1977, vgl. bes. S. 40.

¹⁵⁾ Vgl. den Sammelband BORIS GROYS und AAGE HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt/M. 2005 (hier vor allem die kommentierten Texte der Konstruktivisten A. Gan oder N. Tarabukin).

¹⁶⁾ Wesentlich origineller als Tomaševskijs Kompositionstheorie waren die Versuche A. A. Reformackijs und M. A. Petrovskijs, ausgehend von den erzähltheoretischen Konzepten Schissel von Fleschenburgs, Seufferts und Dibelius' eine Alternative zur formalistischen Sujetheorie zu schaffen. Paradigmatisch für dieses Bemühen ist M. A. PETROVSKIJS ›Die Morphologie von Puškins ‚Der Schuss‘, oder: DERS., Kompozicija novelly u Mopassana [Die Novellen-

Aspekte ihres Denkens, die sie mit den Formalisten selbst teilen. Die Unterschiede zu den formalistischen Narratologen erscheinen ja ebenso wichtig wie die Gemeinsamkeiten, die es ja überhaupt erst sinnvoll machen, die „Kompositionstheoretiker“ im Rahmen einer umfassenden Rekonstruktion des Formalismus einzubeziehen.

Immerhin gesteht Aumüller in einer Fußnote (99) durchaus zutreffend ein, die entscheidende Differenz zwischen Kompositionstheorie und Formalismus habe darin bestanden, dass ersteren die „Verve“ der Formalisten völlig abgegangen sei – man könnte auch sagen, sie waren schlicht humorlos, ironieresistent und dem Schematismus ergeben: Statiker eben und keine Architekten. Ein weiteres Problem der Beschränkung der Kompositionstheorie auf Reformackij bzw. Petrovskij besteht schließlich darin, dass in diesem Fall von einer „Schule“ oder „Richtung“ so gut wie kaum etwas übrig bleibt: Ist es doch nur eine winzige Anzahl von Aufsätzen, die dann überhaupt zur Debatte steht – und die noch dazu über klassische Texte: man denke an Petrovskijs ›Die Morphologie von Puškins Erzählung ‚Der Schuss‘¹⁷⁾. Dass übrigens die Rolle der „Spannung“ in dieser Konzeption einen besonderen Vorzug gegenüber den Formalisten darstellen würde (108f.), trifft auch nur dann zu, wenn man deren zahlreiche Hinweise auf die spannungserzeugende Funktion von syntagmatischen Umstellungen (Šklovskijs „Rätsel-Sujet“ etwa im Abenteuerroman) ignoriert sowie das eminente formalistische Interesse am Genre des Kriminalromans, das ja auch nicht ohne Spannung auskommen kann.¹⁸⁾

Aumüllers Auseinandersetzung mit L. Doležels früherer Rezeption der Kompositionstheoretiker im Rahmen seiner ›Formalist Poetics¹⁹⁾ und in noch früheren Arbeiten aus den siebziger Jahren verweist schon auf einen weiteren Aspekt dieses Sammelbandes: nämlich die des tschechischen Strukturalismus, zu denen freilich CHRISTIANE HAUSCHILDS Überlegungen zu ›Jurij Lotmans semiotischem Ereignisbegriff. Versuch einer Neubewertung: (141–186) überleiten. Dies ist dann kein Anachronismus, wenn man Lotmans enge wie ambivalente Bindung an den Formalismus berücksichtigt, wie sie sich auch in seiner Studie ›Zum künstlerischen Raum und zum Problem des Sujets‹ manifestiert, die im Übersetzungsband ›Slavische Proto-Narratologie²⁰⁾ abgedruckt ist.

Zweifellos handelt es sich bei Lotmans Definition des (narrativen) „Ereignisses“ als Grenzüberschreitung eines räumlichen bzw. semantischen oder axiologischen Feldes um eine der bis heute am intensivsten nachwirkenden Ideen des Semiotikers, da sie ja auch einer mehr oder weniger metaphorischen Vorstellung der Topologie bzw. der Raumordnung der (Text-)Welt intuitiv in hohem Maße entgegenkommt. Hauschild rekonstruiert sehr scharfsinnig Lotmans semiotischen Ereignisbegriff vor allem in Hinblick auf das Begriffspaar „Sujet“ und „Sujetlosigkeit“ bzw. narrative Ordnung und die des Mythos. Auffällig ist – und

komposition bei Maupassant], in: Načala, 1 (1921), S. 106–127. – LUBOMÍR DOLEŽEL, Narrative composition – a link between German and Russian poetics, in: Russian Formalism, Edinburgh 1973, S. 73–84.

¹⁷⁾ WOLF (Hrsg.), Slavische Proto-Narratologie (zit. Anm. 3), S. 67–90, Kommentare von MATTHIAS AUMÜLLER.

¹⁸⁾ Vgl. VIKTOR SCHKLOWSKI, Novella tajn, in: Teorija prozy, 2. Aufl., Leningrad 1929, S. 129–142, deutsche Teilübers.: ›Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle‹, in: JOCHEN VOGT (Hrsg.), Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, München 1971, S. 76–94.

¹⁹⁾ LUBOMÍR DOLEŽEL, Formalist Poetics. From Germany to Russia, in: DERS., Occidental Poetics, Lincoln 1990, S. 124–146.

²⁰⁾ WOLF (Hrsg.), Slavische Proto-Narratologie (zit. Anm. 3), S. 261–290.

dieser Aspekt bleibt eher im Hintergrund –, dass Lotman aus seiner postavantgardistischen Perspektive die formalistische Konzeption der „Sujetlosigkeit“ (*bessjužetnost'*), wie sie vor allem Šklovskij in seiner Prosatheorie – und -Praxis – der zwanziger Jahre reich entfaltete, eher vernachlässigt hatte.

Während im Formalismus die Sujetlosigkeit (ebenso wie im Suprematismus die „Gegenstandslosigkeit“) der markierte, differierende, verfremdete, ästhetisch effektive Aspekt des Begriffspaars darstellt (und das Sujet eher in einer radikalisierten Formalisierung als „scharf zugespitzt sujethaftes Genre“ figuriert, nicht aber als Normalfall einer fabelorientierten Erzählung, konzentriert sich Lotman auf die semiotische wie kulturelle Relevanz einer Sujethaftigkeit, in der das Ereignis eine geradezu „revolutionäre“ oder jedenfalls dynamisierende Rolle spielt (166f.). Denn aus einer solchen Sicht impliziert das Ereignis als Grenzüberschreitung immer auch einen Tabubruch, das „Überschreiten eines Verbots“ (ebenda) oder die „Täuschung einer Erwartung“. Zu ergänzen wäre, dass in der Konzeption der „Sujetlosigkeit“ (etwa der Montageprosa, des Bewusstseinsstroms, des avantgardistischen Entfaltens von Motiven bei Belyj oder Joyce) der Ereignisbegriff selbst in Frage gestellt, dissoziiert und disseminiert wird. Insofern, als Lotman im Grunde von einer Fabula-orientierten Vorstellung von Erzählen ausgeht, trifft er sich mit den Vertretern einer postmodernen Rehabilitierung des emphatisch verstandenen „Erzählens“, das ja auch – wie auch immer – ereignishaft ausgelegt ist.

Die Zerlegung von Fabel-Kontinua ebenso wie der Redepassagen in kleine und kleinste Fragmente war dagegen das Anliegen einer auf Dissoziation und Diskontinuitäten fixierten avantgardistischen Analytik, wie sie etwa in den futuristischen Montagen, den archaischen Ornamentalismus oder den faktographischen Dokumentationen praktiziert und theoretisch begründet wurden. Hier findet die „Revolution“ bzw. „Explosion“ (man denke an Lotmans Spätschrift ›Kultur und Explosion‹²¹) auf der Ebene der Signifikanten statt – also der verbalen und faktischen Motive –, während das Ereignis der Sujetprosa eine Revolution des Bewusstseins und seine Einbettung in die perspektivischen Netzwerke des Textes anstrebt. Bei Lotman dagegen wird die Sujetlosigkeit eher mit den nicht-linearen, zyklischen, archaischen Strukturen von Mythen assoziiert (170ff.), die auf die Gegenwart projiziert zu den affirmativen, totalitären Strukturen der Sowjetkultur, jedenfalls jener Stalins und seiner Nachfolger passen. Diese implizite Totalitarismus-Kritik des Moskau-Tartu-Kreises und Lotmans war sicherlich schon in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weithin bewusst; nach Lotmans Tod und dem flächendeckenden Ableben der (Kultur-)Semiotik in Russland wie im Westen war auch dieser kritische Impuls gegenstandslos geworden.

Unabhängig davon aber fällt doch auf, wie sehr in der Semiotik topologische Konzepte jene der Zeit – auch in ihrer nicht-linearen Zustandsform als *durée* (von Henri Bergson bis Jacques Deleuze) – dominierten. Dabei handelt es sich aber nicht um einen dreidimensionalen Raum (3-D-Welt), sondern einen zweidimensionalen (2-D-Welt), der mit den semantischen „Räumen“ und ihrer rein schematischen „Flächigkeit“ ebenso korrespondiert wie mit der Bildfläche piktoraler Konfigurationen. Diese als „Raum“ durchaus unzutreffend bezeichnete Fläche steht für Lotman „phylogenetisch primär“ am Ursprung der Entwicklung (171), während die Linearisierung dieser 2-D-Welt nur in (narrativen) Sujets denkbar

²¹) JURIJ M. LOTMAN, Kultur und Explosion [russ. 2000], hrsg. von SUSI K. FRANK, CORNELIA RUHE, ALEXANDER SCHMITZ, übers. von DOROTHEA TROTTEBERG (= stw 1896), Frankfurt/M. 2010.

scheint: Diese aber deformieren durch eben diese Linearisierung die ursprüngliche Struktur des Mythischen, das solchermaßen – nicht anders als die latenten Traum Inhalte – in seiner manifesten Form immer schon massiv „deformiert“ erscheint.

Die im Formalismus, besonders aber in der Avantgardebewegung des Neoprimitivismus (zumal bei Velimir Chlebnikov) dominanten mythopoetischen Strukturen verbinden also das Prinzip der „Sujetlosigkeit“ (also der „Montage“) mit dem der prä-historischen, prä-narrativen, vor-linearen, unperspektivischen „Ungegenständlichkeit“, die in den Avantgarden der zehner und zwanziger Jahre aktualisiert und in die Hypermoderne gehoben werden. Genau diesen Akt aber hat Lotman eben *nicht* vor Augen, wie ja überhaupt bei ihm – schon alleine durch die zeitliche Distanz – die klassische Avantgarde aufgehört hat, ihre dominante Wirkung auszuüben und durch eine Art postavantgardistische Universalisierung anthropologischer Grundprinzipien ersetzt wurde. Dies schließt aber nicht aus, dass auch Lotman bestrebt war, die „Archaik des Denkens“ auch in modernen Texten zu verfolgen (175).²²⁾

Auf diese Weise werden also die von Schmid in den Mittelpunkt gestellten Überlegungen zum Sujet des Narrativen bei Lotman fortgesponnen und in einen kulturellen, ja universellen Zusammenhang gestellt. In den übrigen Artikeln des Sammelbandes geht es dann zunächst bei CHRISTINE GÖLZ um ›Autorthorien des slavischen Funktionalismus‹ (187–237) zwischen Formalismus beziehungsweise Spätformalismus (man denke an Tomaševskijs Gegenüberstellung von „biographischer und literarischer Persönlichkeit“²³⁾ – und den Überlegungen Vinogradovs ›Zum Autorbild‹ (*obraz avtora*, 200ff.)²⁴⁾ Bachtin, der im Rahmen des Sammelbandes so gut wie gar nicht aufscheint, wird in diesem Kontext immerhin gewürdigt (206–211); ausführlicher aber dann Mukařovskýs Überlegungen zur „Schöpferpersönlichkeit“ im Rahmen seines anthropologischen Funktionalismus (216ff.), ergänzt um Mirasolav Červenkas Theorie des „Werksubjekts“ (221ff.). Fortgesetzt werden diese Überlegungen in TOMÁŠ KUBÍČERS ›Der semantische Aufbau von Erzählwerken in der Konzeption des Prager Strukturalismus‹ (›The Semantic Structure of the Narrative Text in the Conception of Prague Structuralism‹; 273–311) und vor allem im abschließenden Artikel ONDŘEJ SLÁDEKS und BOHUMIL FOŘTS ›The Prague School and Lubomír. Doležel Theory of Fictional Worlds‹ (313–352).

Die Brücke zwischen den einleitenden Artikeln und diesem finalen besteht eben darin, dass Lubomír Doležel es war, der als einer der ersten Theoriehistoriker die Bedeutung der „Kompositionstheorie“ für den Formalismus und die Narratologie der zwanziger Jahre entdeckt und beschrieben hatte²⁵⁾. Das in allen vorhergehenden Artikeln und Konzepten marginalisierte Problem des Fiktionalen bzw. der *fictional worlds* tritt hier in einer relativ späten Entwicklungsvariante ins Bild (316ff.). Das Bindeglied zwischen den dominanten Erörterungen über narrative Sujets und der Fiktionserzeugung sind zweifellos die Techniken der Erzählperspektive beziehungsweise der Präsentation der Erzählrede als diskursiver oder

²²⁾ WOLF SCHMID, Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel’ – Zamyatin, Frankfurt/M. 1992.

²³⁾ HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 2), S. 407ff., 417ff.

²⁴⁾ Vgl. ›Zum Autorbild‹ in der Anthologie ›Slavische Proto-Narratologie‹ (zit. Anm. 3), S. 195–226)

²⁵⁾ Zur „Erzählmorphologie in Deutschland und Russland“ vgl. den Abschnitt in: LUBOMÍR DOLEŽEL, Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule, Dresden und München 1999, S. 141–166.

stilistisch markierter Textoberfläche. Diesen Fragen im Rahmen der slavischen Narratologie ist ein eigener Sammelband gewidmet, der sich mit Fragen von ›Point of View, Perspective, and Focalization‹ beschäftigt.²⁶⁾

Insgesamt vermittelt die mittlerweile auf weit über zwanzig Einzelbände gediehene Reihe ›Narratologia‹ (herausgegeben von Fotis Jannidis, Matías Martínez, John Pier und Wolf Schmid) einen hervorragenden Überblick über die slavischen und internationalen Trends in der Erzählforschung der letzten hundert Jahre. Dass der slavi(sti)sche Beitrag weit über die zeitweise Konjunktur von Strukturalismus und Semiotik hinaus an theoretischer wie epistemologischer Relevanz von grundlegender Bedeutung ist, hat auch dieser Band 21 zur Slavischen Erzähltheorie eindrucksvoll dokumentiert. Auf diese Weise wird ein fruchtbarer Ausgleich geschaffen zwischen den – zum Teil wieder vergessenen – „Klassikern“ der Erzählanalyse sowie den heutigen Positionen der Narratologie, wie sie nachzulesen sind im Band 19 dieser Reihe unter dem Titel ›Handbook of Narratology‹ (herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert, Berlin 1909). Fortsetzung folgt.

Aage Hansen-Löve (München)

²⁶⁾ Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative, ed. by PETER HÜHN, WOLF SCHMID, JÖRG SCHÖNERT (= Narratologia / Contributions to Narrative Theory 17, Berlin 2009).

RALPH KÖHNEN, Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München (Fink) 2009, 603 S.

Bereits der Untertitel von Köhnens umfassender ›Geschichte des Sehens‹ macht deutlich, dass gerade *keine* positivistische Historie der optischen (und diskursiv erzählten) Wahrnehmung in unilateraler und teleologisch vereinheitlichter Sicht angestrebt wird. Er versucht vielmehr, eine an Einzelstudien diachron – von der kurz gestreiften Antike über das breit dargestellte Mittelalter, die mit der kopernikanischen Wende beginnende Neuzeit (entlang der langen technischen Verfeinerung des Fernrohrs und Galileos Einsichten), dann mit besonderen Schwellenakzenten auf 1800, 1900 und 1930 (seit Goethes Farbenlehre und Newton, etwa anhand der komplexer werdenden Modelle des Auges analog der *camera obscura*) bis in die unmittelbare Gegenwart – aufgewiesene Entwicklung zu konturieren. Besonders an Film, bildender Kunst und Literatur (in linguistischer und ikonischer Wende ab 1967 beziehungsweise 1990) wird das polyphon ineinandergreifende Netzwerk der Medien als nach vorne offene, „wechselseitige Dynamisierungen“ ohne „Konvergenz auf ein Ziel“ beschrieben (25). So grenzt Köhnen seinen Ansatz in einer langen Einleitung zu „Poetologien des Sehens“ (11–45) von einer modischen Trennung zwischen ‚Zählen‘ (der Daten) und ‚Erzählen‘ (als einem literarischen Geschehen) ab, da Technik und Kunst für ihn in diskursiver Verbindung stehen.

Köhnen gibt für seinen Ansatz zu bedenken, dass die Geschichte der optischen Medien und der Physiologie meist teleologisch, mit dem Zielpunkt des Supermediums Computer,

geschrieben wird, wobei die „Selbstregulierung des Ästhetischen“ (23) gezeugnet wird und alle Symbolbereiche zu Epiphänomenen geraten. Solche „Einbahnstraße“ soll zugunsten eines Netzes von Ausdruckssystemen und einer menschlichen Wahrnehmung differenziert werden, die die Lücke zwischen technischen Produkten und den Symbolsystemen von Literatur oder Kunst schließen hilft. „In jeder medienästhetischen Entwicklung gibt es auch retardierende Elemente, und vor allem sind es keine unilateralen Wirkrichtungen, sondern immer Netzwerke von zusammentreffenden Diskursen, die in ihren Konstellationen zu beobachten sind. [...] ‚polyphone‘ Themenkomplexe sind den monokausalen Erklärungen vorzuziehen. [...] Natur- und Geisteswissenschaften sind dann keine kategorial getrennten Welten, sondern [...] ein Konstrukt auf Widerruf“ (24).

Régis Debray liefert, auf Lévi-Strauss' Konzept der Symbolfelder fußend, die Definition für Köhns „Mediologie“, wie sie ebenfalls bereits im Untertitel seiner Untersuchung auftaucht: eine Verbindung von Mediologie und Ökologie unter Einbezug der technischen und sozialen Milieus, „die unsere symbolischen Repräsentationen formen und recyceln [...] Subjekte bzw. Mediateure und Objekte (Techniken), weiterhin die dafür nötige materielle Organisation (Körperschaften, Parteien, Kirche) sowie die Medien als Geräte im materiellen Sinn“ (35). Grundlegend ist für ihn auch der Band von Gumbrecht und Pfeiffer¹⁾ zur ›Materialität der Kommunikation‹, den Köhns aus einem 35 Seiten umfassenden bibliographischen Anhang heraushebt, ebenso wie die Ansätze von Marshall McLuhan, Richard Rorty (*linguistic turn*) und William J. T. Mitchell (*iconic beziehungsweise pictorial turn*), während er Niklas Luhmann durch eine „Synopsis der Sprachspiele in Wissenschaften und Künsten“ ergänzt sehen möchte und Friedrich A. Kittlers „hartmaterialistischen Ansatz“ eines technischen Apriori zugunsten einer wechselseitigen Wirkrichtung zwischen Bildern, der Physiologie des Sehens und den Apparaten zurückweist. Auch wenn das Medium die Botschaft immer mitformt (McLuhan) soll eine „medienbewusste Anthropologie“ mit Pfeiffer erkenntnisleitend sein, die „annimmt, dass durchsetzungsstarke, ‚evidente‘ Erfahrungen vornehmlich in und durch Medien ‚inszeniert‘ werden.“²⁾ Ernst Cassirers Zuordnung der Medien zu den Symbolformen wünscht Köhns um die diskursiven Bedingungen in allen anderen Denkformen ergänzt, nicht nur jenen des „hochrangigen Wissens“ (45).

Das erste Kapitel gilt der Antike und deren Wiederaufnahme durch Hildegard von Bingen, Cusanus und Pico della Mirandola, die das innere Auge und die Allsicht Gottes, optisches Wissen und visionäres Sehen, zusammenführen im Kontext von Elementenlehre und Humoralpathologie. In einem zweiten Kapitel wird Petrarcas Leistung in der Landschaftsschau als innovative Freisetzung optischer Kräfte in der Konkurrenz von innerem und äußerem Sehen dargestellt. Die Makrogeschichte einer Ausdifferenzierung der Sozialsysteme wurde in Ansätzen bereits um 1500 für das Miteinander von Kunst und Wissenschaften begonnen mit Anleihen bei den medizinischen Nervenlehren (Kap. 10), der Blickpraxis der Landschaftserfahrung (Kap. 2, 11) und bei den Kunstmedien (Kap. 12, 15, 17). Panoramatische Raumkonstruktionen in der Romantik (Kap. 11, 12) und Goethes subjektiver Zugang gegenüber Newton in der Farbenlehre (Kap. 13) werden durch Helmholtz' Physiologie im 19. Jahrhundert erhärtet, die den eigentlichen Anteil der Wahrnehmung nicht in der Netz-

1) HANS ULRICH GUMBRECHT und KARL LUDWIG PFEIFFER (Hrsgg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M. 1988.

2) KARL LUDWIG PFEIFFER, *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/M. 1999, S. 39.

haut sieht, sondern in die Nerven verlagert, die die Reize entscheidend umarbeiten. Licht wird erst im Auge zu Licht, das Verhältnis zwischen Erregung und Wahrnehmung wird um 1900 als arbiträr gesehen, und dies nicht nur im Alltagsleben, sondern auch in Literatur und bildender Kunst. Der Maler kann die Natur nicht abschreiben, er muss sie übersetzen, wie nach Delacroix die Tafelbilder des Impressionismus (Monet) und der Pointillismus Seurats betonen (Kap. 14). Die Retina folgt dem Bestreben, zu einer gegebenen Farbe das komplementäre Gegenteil hinzu zu sehen.

Die Speichertechnik der Fotografie tritt dann in Medienkonkurrenz zur Literatur (Kap. 15). Das Schauen des Realismus in der Literatur soll im Gegenprogramm zur Fotografie hinter die Oberfläche gehen, zur poetischen Schau in eine essentielle Tiefe, wogegen der Blick des Fotografen an der kontingenten Oberfläche der Dinge stehen bleibe, wie die zeitgenössische Rezeption urteilt. Von Swift und Diderot vorbereitet, dann von Baudelaire bis zu Fontane wird der Kampf um die Aufmerksamkeit gegenüber der Fotografie mit ästhetischem Vorbehalt zugunsten der Literatur entschieden, jener „schönen Verklärung der Wirklichkeit“ (Fontane in einer Rezension zu Gustav Freytag 1875). In Kellers ›Der grüne Heinrich‹ (1855) wird das Projekt, „auf rechte Weise zu sehen“, vom Autonomieverlust durch die Fotografie und ihre Faktenschrift seit Daguerre und Talbot abgegrenzt, um den Malern und der Literatur den Appell an die Imagination als poetische Lizenz und genialere Variante nahezulegen, bis im Naturalismus Zola und Cézanne das Kunstwerk als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, auffassen. Phantastik und Ästhetik der Fotografie erhalten neuen Rang, bis im 20. Jahrhundert die Suche nach elementaren Einheiten und dem kreativen Anteil der Wahrnehmung zur Leitmethode unter psychologischem Primat wird. Das Verbundsystem Kunst, Physiologie und Psychologie schafft die Möglichkeit, den unzuverlässigen Oberflächenerscheinungen Zeichen bis hin zur abstrakten Malerei abzugewinnen (Kap. 16). Film und Literatur (Kap. 17) exemplifizieren die Dynamisierung des Kunstwillens ebenso wie jene der Rezipienten in sozialpsychologischen Phänomenen. *Optical Art* macht sich Erkenntnisse über die Funktion des Auges in der Ophthalmologie zu eigen (Kap. 18). Der höchst komplexe Codierungsmechanismus der Neuronensysteme, bei dem 120 Millionen *Stäbchen* allein in der Netzhautperipherie wirken und etwa hundert Millionen retinale Sensoren die Impulse über ‚nur‘ fünf Millionen Nervenbahnen komplexitätsreduzierend an das Gehirn weitergeben, sind für Nachbilder, Kippfiguren, optische Täuschungen, Überreizungs- und Ermüdungsphänomene verantwortlich, die beispielhaft Viktor Vasarely und Josef Albers zu Moiré-Effekten und Verzerrungen nutzen. Theatereffekte wie bei Heiner Müllers Dramaturgie (Kap. 20) sind medial beachtlich; jedoch Netzliteratur-Projekte, die die Optik der digitalen Schrift mit ihrer selbstreferentiellen Schleife (Michael Joyce als Vorläufer 1987, Rainald Goetz, Dagmar Leupold und Thomas Hettche in digitalen Kollektivunternehmen wie ›the Buch [sic] – leben am pool‹ und ›Null‹) nutzen, führen Köhnen zur Einsicht, ohne Vilém Flussers Faszination mit dem fordernden Bildschirm zu teilen:

Solche Tastentexte sind auf die knappe Pointe abgestellt: spekuliert wird auf den kurzen, alltäglichen Moment, oft mit einem kleinen Dingrequisit, das epiphanisiert erscheint – womit das Formenrepertoire der klassischen Moderne aufgegriffen und zur Pop-Art als Verklärung des Gewöhnlichen aktualisiert wird. (517)

Immerhin erweisen Computerspiele rudimentäre Erzähltopoi, dass inmitten von „prallen fotorealistischen oder surrealen Bildwelten und Klangeffekten“ sich Narrativik erhalten hat, oft „überladen“ mit Erzähltopoi wie „Eroberung und Verteidigung, Vater-Sohn-Brüder-Konflikte, Verrat und Treue, Liebe, Machtmissbrauch, gute, böse und ambivalente Herr-

scher, politische Revolten und Weltenrettung“ (528). Sie ermöglichen erst die Orientierung des Spielers im virtuellen Raum.

Die Kapitel 17 bis 20 enthalten exemplarische Studien zu Köhns Einsichten über die polyphone Vernetztheit der Bilder und Erzählungen. Im Einzelnen geht es um Film und Literatur, *Optical Art*, Optik der digitalen Schrift und „Semiosen zwischen Wort und Bild“ im Theater Heiner Müllers sowie in Kollaboration Müllers mit Robert Wilsons Regiestil und der Malerei A. R. Pencks in den späten achtziger Jahren. Ein Viertel des Bandes über ›Das optische Wissen‹ ist also dem 20. und beginnenden 21. Jahrhundert gewidmet. Solche höchst anregenden Einzelstudien zur Vertiefung des Gesamtbildes durch „Überkreuzbeispiele“ nach den zirkularen Prinzipien des Medienverbands (20), die mit den „Ausblicke[n]“ auf „Konstruktivismus“ und „Medianthropologie“ den Band abschließen, bieten denn auch reizvolle Erkenntnisse postmoderner, spielerischer Verschränkung von Optik und Narration. Wiewohl sich Köhnen des Begriffs der Postmoderne enthält, und lieber von postdramatischen Entwicklungen in Müllers ›Bildbeschreibung‹ anhand eines unspielbaren Stücks oder von der „posthumanen Mensch-Maschine-Koordination“ spricht, plädiert er doch für einen „emanzipierten Mediengebrauch“ angesichts des befürchteten Verlusts der Wirklichkeit durch neue illusionsstiftende Medien und bleibt dem emanzipativen Gedanken der „Bildung“ als „Arbeit an den Bildern und an ihren Erzählungen“ verbunden (564). Flusser, der einerseits den „Sprung aus dem historisch wertenden, politischen Bewußtsein in ein kybernetisches, sinngebendes, spielerisches Bewußtsein“ propagiert, aber doch „nicht alle Texte dem emportauchenden Universum der technischen Bilder zum Opfer fallen“ lassen will,³⁾ setzt Köhnen ein erweitertes semiotisches Modell von Ernst Cassirers symbolischen Formen entgegen, und nimmt medienethische Bedenken Neil Postmans sowie Jean Baudrillards zur Gefahr von Derealisation und Simulation durch die Medien im Ausblick ernst.

Angesichts der vielen blicköffnenden Thesen und gültigen Einzelbeispiele dieses Bandes ist seiner innovativen Leistung umso mehr die anstrengende, gedrängte Häufung von Fachtermini entgegenzuhalten, betrifft sie doch die überforderte Zielgruppe möglicher Leser jenseits einer kleinen wissenschaftlichen Forschergruppe. Deutlich wird dies besonders gegen Bandende, im 20. Kapitel und Ausblick, wo es zu fachwissenschaftlichen Neologismen kommt: „Überkreuzbeispiel“, „zirkulare Prinzipien“ (bei Film und Literatur, 20), „flottierendes Verweissystem“ (526), „Virtualisierungshypothese“, „Vanitasroutinen“ (532), „semantischer Tauschzirkel“ (540), „Metakommentar des theatralen Sehens“ (540), „visuell hybridisiert“, „*foregrounding* der syntagmatischen Darbietung“ (542) sind gewöhnungsbedürftig formuliert, ja es kommt zu Widersprüchen: „All dies erweist, dass zwar für Müller die surrealistische *écriture automatique* als Denkfigur wichtig ist, das Mechanische des Schreibvorgangs sich aber nicht als organologischer Prozess, sondern in der *techné* der Zitat- und Bildmontage geltend macht“ (542).

Im Forschungsfeld aktueller Intermedialität ist bemerkenswert, dass Köhnen sich bei dem ‚Kompositmedium‘ Computer lieber aufhält als im Themenkomplex Literatur und Film bei dem ästhetisch dankbareren Phänomen der Transformation eines Erzähltextes im Kompositmedium Film.⁴⁾ Da widmet er sich eher den steilen Thesen Virilios über die

³⁾ VILÉM FLUSSER, *Die Schrift*, Frankfurt/M. 1992, S. 43 und 77.

⁴⁾ Es fehlen daher beim Thema Literatur- bzw. Filmtransformation und Intermedialität in der Bibliografie die hier grundlegenden Studien von IRINA O. RAJEWSKI, *Intermedialität*, Tübingen und Basel 2002, und SANDRA POPPE, *Visualität in Literatur und Film. Eine medien-*

Nähe der schwebenden Filmperspektive zu jener des Schlachtfelds (wie in der militärisch-fotografischen Redeweise vom „Schnappschuss“ präsent) und der Beschleunigung beider Medien durch die Verkehrs- und Stadtentwicklung bei Döblin, Benn und Benjamin. Von den Antipoden zu Anfang der Filmgeschichte, Lumière und Méliès, über das „Ich als Nervenreizapparat“ (463) bei Benn und Lasker-Schüler zieht er Linien durch zur literarisch induzierten Montagetechnik und dem „morphing“ des Trickfilms und den expressionistischen „Bilderstromschnellen“ (466) bei Van Hoddiss, sowie der Ironie des „Heimatfilm-Tiefenblicks“ und der „Schwebelage der Halbschlaflbilder“ dort (466).

Manches aus den Anmerkungen wäre besser im Haupttext nachzulesen, etwa die nicht unwichtige Begründung zur Entwicklung der Gattung Autobiografie, aus der erhellt, warum die seit Augustinus als „Anliegen der Herzensschrift“ konzipierte Gattung im 20. Jahrhundert hinter dem Text bzw. seiner Materialität verschwindet und unter Bedingungen von Diskursprogrammen und Medien zum Konstrukt mutiert, das sich z. B. unter dem Eindruck von Datenerfassung oder möglichem polizeilichem Zugriff allzu oft in die Anonymität der Stile bis hin zu einer technischen Programmsprache zurückziehe, die den Erinnerungsprozess gegenüber der Aussage zurücktreten lasse (17, Anm. 10). Dagegen ist einzuwenden, dass so wichtige biographische Leistungen wie etwa Thomas Bernhard (›Die Ursache‹ – ›Der Keller‹ – ›Der Atem‹ – ›Die Kälte‹ – ›Ein Kind‹), Walter Benjamin (›Berliner Kindheit um neunzehnhundert‹) und Canettis mehrteilige Autobiographie (1977 bis posthum ›Party im Blitz. Die englischen Jahre‹, 2003) eine höchst individuelle *Écriture* demonstrieren, ja geradezu einen Übergang von Fiktionalität und Faktualität, die Köhnens behaupteter Anonymität (auf Manfred Schneider fußend) entgegenstehen.

Köhnens gewichtige und in chronologischen Schwerpunkten vorgehende Sammlung von „Studien“ zum ›Optischen Wissen‹ glänzt letztlich mit einer Fülle innovativer Querbezüge zwischen Optik und Erzähltext, Augenlust und ‚Aufschreibesystemen‘ und bietet mit ihrem dem Folioformat nahen Umfang eine fast dem Handbuch angenäherte Synthese.

Volker Wehdek i n g (Stuttgart)

komparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen 2007, sowie SANDRA POPPE und SASCHA SAILER (Hrsgg.), *Literarische Medienreflexion. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008. – Auch VOLKER WEHDEKING, *Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2007, sowie DERS. (Hrsg.), *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*, Marburg 2008, hätten in der sonst sehr aktuellen Bibliografie Aufnahme verdient. Denn Köhnen (564 u. ö.) beginnt durchaus aktuell mit Hinweisen auf neue Romane von Thomas Pynchon und DANIEL KEHLMANN, *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2009.

MORITZ CSÁKY, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa, Wien, Köln, Weimar* (Böhlau) 2010, 417 S.

Dass dieses Buch, in dem der Autor sich offensichtlich vornimmt, ein sozialgeschichtliches Thema zu behandeln, sich auf unsere Gegenwart und ihre Problematik unmittelbar bezieht, wird von Moritz Csáky schon in den ersten Seiten betont und auch begründet. Die „Zuwanderung von ‚Fremden‘“, die in den letzten Jahrzehnten von der westlichen Öffentlichkeit wegen deren propagandistischen Missbrauchs seitens populistischer Bewegungen, wie auch im Lichte oft widersprüchlicher Haltungen von europäischen und amerikanischen Regierungen und Behörden gegenüber einem Phänomen, das ökonomisch eine einleuchtende Motivation hatte und hat, als eine fast unlösbare Frage wahrgenommen wurde, stellte laut Csáky bereits in der Vergangenheit eine „Realität des alltäglichen Lebens“ dar, die sich schon seit dem 19. Jahrhundert infolge der fortschreitenden Industrialisierung und Urbanisierung der Gesellschaft als Massenphänomen manifestierte. Die historische Reflexion über die Konflikte, die die Mobilitäten und Migrationen seit dem Beginn der Neuzeit stets begleiteten, aber auch über die Art und Weise, in der diese zur sozialen Dynamik gehörenden Vorgänge die synthetische Gestaltung der heutigen Welt geprägt haben, würde in einer eigentümlichen Dialektik dazu verhelfen, „Genealogien der Gegenwart“ (wie sie der Chicagoer Anthropologe Arjun Appadurai nannte) zu erstellen. Es geht darum, die Vorgänge so aufzuarbeiten, dass einerseits die für die Entwicklung der Moderne und Postmoderne typischen Prozesse anhand der Dekonstruktion von Mechanismen des zeitgenössischen globalen Systems entschleiert werden können, und andererseits die urbanen Milieus an der Wende zum 20. Jahrhundert in ihrer differenzierten Ausweitung und Ausformung als „Laboratorien“ verstehbar werden, in denen sich nicht zuletzt auch die Herausforderungen unseres Zeitalters mit all seinen „Krisenanfälligkeiten“ modellhaft abbilden.

Nicht zufällig meint Moritz Csáky, dass besonders die historisch-kulturelle Erfahrung in „Zentraleuropa“ („ein sprachliches Konstrukt, ein intellektuelles, ein epistemisches Vehikel, [...] ein ‚imaginaire‘“, aber jedoch „ein durchaus praktikables Modell“, um „sowohl spezifische, täglich erfahrbare kulturelle Analogien und Übereinstimmungen als auch Differenzen, Diversitäten, Krisen und Konflikte in einem umfassenderen Kontext in den Blick zu bekommen“) mit seiner dichten Verflechtung von „Fremdheiten“ und Heterogenitäten auf lokaler und regionaler Ebene die Unangemessenheit der üblichen Vorstellung einer geradlinig homogenisierenden, von dem nationalen Ethos getragenen Modernisierung sichtbar machen kann. Jene paradoxalen Identitäten von geographisch und politisch variablen Räumen, die sich nach Csáky tatsächlich aus einer vielschichtigen Pluralität sowohl von „Ethnien“ und Sprachen als auch von „entgrenzten“ Erinnerungen und „Spuren“ herausbilden, sind von den nationalen Geschichtsdiskursen im Dienste politischer Zielsetzungen programmatisch verhüllt und manipuliert worden, denn die durch „die performativen translatorischen Prozesse von Beeinflussungen, Wechselwirkungen und Veränderungen“ herbeigeführte Hybridisierung soziokultureller Strukturen passte überhaupt nicht in das Bild des Nationalstaates als „teleologischen Endpunkt[s] der Entwicklung der Völker“. In seiner Kritik des Begriffes „Nationalkultur“ weist der Verf. darauf hin, dass nationale Kriterien bei der Klassifikation sozial-kultureller Aspekte mit großer Vorsicht anzuwenden sind, denn aus historischer Perspektive werden solche Rahmen als ideologische Merkmale eines dem spezifischen Kontext des europäischen 19. Jahrhunderts entsprechenden essentialistischen Denkens und seines „hegemonialen Narrativs“ bewusst.

Dem entgegen entwirft Csáky auf den Spuren von Bronislaw Malinowski und im Gleichklang mit der Vision eines Clifford Geertz eine Definition der Kultur, die die Gewichte von jedwelchen „Substanzen“ hin zu der prozessuellen Dynamik der Kommunikation verschiebt, in deren Mittelpunkt die Funktionalität des menschlichen Verhaltens situiert wird: Kultur bedeute „das gesamte Ensemble von Elementen, das heißt von Zeichen, Symbolen oder Codes [...], mittels derer Individuen in einem sozialen Kontext, nach einem gewissen Regelsystem, verbal und nonverbal kommunizieren“. Dem reduktionistischen Muster des „Nationalen“ hält Csáky ein Konzept entgegen, das unter der Metapher des „Raumes“ die Mobilität einer ständigen, umfangreichen und vielfältigen Produktion von unterschiedlichsten Zeichen, Symbolen oder Codes illustrieren möchte, wobei dieser Raum völlig beweglich, d. h. ohne jegliche Limits als „Zwischenraum“ aufzufassen ist, wo „Differenzen nicht einfach ‚vermischt‘, sondern anerkannt und offengelassen werden“. Dieser offene Raum ist charakterisiert, so Csáky, durch Polyzentrismus und Ineinanderwachsen von Zentrum und Peripherien, „poröse Übergänge“ zwischen entterritorialisierten, „Passagen“-artigen, „relationalen“ Kommunikationsräumen („Nicht-Orten“), wechselseitig bereichernde, konnotative „Übersetzungen“ und mehrdeutige Interpretationsangebote von Zeichen und Codes, und nicht zuletzt durch eine im wörtlichen und auch übertragenen Sinne als „grenzüberschreitende Kreolisierung“ verstandene Vielsprachigkeit. Daher stimmt er wiederum Clifford Geertz' Meinung zu, dass „Kohärenz“ nicht „der ausschlaggebende Gültigkeitsbeweis für die Beschreibung einer Kultur“ ist. Vielmehr würde diese urbane Heterogenität einen möglichen Schlüssel zu der imposanten geistigen Produktivität Zentraleuropas an der Schwelle des 20. Jahrhunderts liefern, gerade „indem man zwischen unterschiedlichen ‚mémoires culturelles‘ sich zu bewegen gezwungen war und diese ‚Fremdelemente‘ unverhofft zu etwas Neuem zusammenführen wusste“.

Getreu seinem Historikerberuf kann und will Moritz Csáky keinesfalls die eigenen kulturtheoretischen Ansätze, die sich allerdings in den Fachdiskussionen der letzten Jahre immer mehr durchgesetzt haben, jenseits einer gründlichen Prüfung anhand eines ausführlichen Beweismaterials formulieren, das nicht nur aus geschichtlichen „Fakten“ schöpft, sondern auch aus einem reichen Vorrat von Argumenten aus dem „literarischen“ Bereich. Mehr als die Hälfte des Bandes enthält gründliche Analysen der Situation urbaner Milieus Zentraleuropas in der Epoche der rasenden Modernisierung am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, hauptsächlich Wiens, aber auch der „peripherischen“ Zentren Budapest, Pressburg, Czernowitz, Triest, Leutschau, Prag in der k. u. k. Monarchie und Breslau außerhalb deren Grenzen. In der Folge bildet eine Vielzahl von Belegen ein puzzleartiges Geflecht anschaulicher Materialien, die die Thesen Csákys bekräftigen sollen, sei es hinsichtlich der Interaktion zwischen der von der Modernisierung verursachten „vertikalen“ Ausdifferenzierung in der Gesellschaft und der „horizontalen“, d. h. traditionell sprachlichen und kulturellen Differenzen in der Region, oder sei es auch in Bezug auf die wesentliche Rolle, die die nonverbale Kommunikation – als Pendant zum angeblich homogenisierend wirkenden sprachlichen Verkehr – als heterogene Grundlage einer zentraleuropäischen Identität gespielt habe.

Im Falle Wiens (um 1900 die größte „tschechische“ Stadt und die drittgrößte „jüdische“ Stadt Europas) rekonstruiert der Verf. akribisch die von der „kolonialen“ Attitüde des deutschen Nationalismus nur oberflächlich getroffene „hybride Polyphonie der Stadt“, was ihn zu der Schlussfolgerung führt, dass deren Identifikation „mit bloß einer (nationalen) Kultur“ durchaus trügerisch sei. Dieses „polyphone“ (und polyglotte) Werden Wiens, das noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine vorwiegend deutschsprachige Stadt

war, kontrastiert allerdings mit der gegenläufigen Entwicklung in Ofen/Pest: Dort nahm die einstige Polyglossie, die nach Csáky in keinem Widerspruch zum Bekenntnis der nichtungarischsprachigen (meist deutschsprachigen) Intellektuellen zum „Hungarentum“ als heimatliche Zugehörigkeit gestanden habe, unter dem Druck der Ideologie der magyarischen Staatsnation – trotz der denkwürdigen Warnung seitens eines Istvan Széchenyi aus dem Jahre 1842 – nach 1848 und besonders nach 1867 dramatisch ab. In der Konsequenz wurden „Mehrfachidentitäten“ allmählich marginalisiert, wobei das kulturell „Hybride“ jedoch keinesfalls eliminiert werden konnte, wie dessen Konservierung und Tradierung in der nonverbalen Sphäre zeigt (siehe die Musik von Belá Bartók).

Die Diskussion um das gegensätzliche Paar „verbal/nonverbal“ führt zwangsläufig zu Überlegungen, wie die Literatur als Ergebnis einer sprachlichen Praxis in das Ensemble eingeordnet werden kann. Beginnend mit „Tatsachen“, wie der Zweisprachigkeit von Autoren wie Tadeusz Rittner, Ivan Cankar, Ivan Franko oder Ludwig Dóczy während ihrer Wiener Periode, spannt sich der Bogen über interessante Bemerkungen zum Budapester Sprachjargon mit seinen Entlehnungen aus dem Deutschen, Jiddischen oder slawischen Sprachen anhand von Texten von Frigyes Karinthy, Ferenc Molnar, Gyula Krudy oder Dezső Kosztolányi, bis hin zu subtilen Kommentaren über die Prager „Kommunikationsräume“, in denen sich deutsch- und tschechischsprachigen Intellektuellen begegneten, wobei in der Person Franz Kafkas mehrere „sich überlappende kulturelle ‚Räume‘“ zusammen zu laufen schienen. Dabei sammelt Moritz Csáky zahlreiche Argumente gegen die konventionelle Literaturgeschichtsschreibung, in der die Nationalsprachen noch als Hauptbezug gelten. In diesem Sinne würde er zum Beispiel die Formel „Wiener Literaturen“ für legitim halten, ebenso wie das Konzept einer „transkulturellen Literaturwissenschaft“, in der „die konkrete sprachliche Artikulation zuweilen von sekundärer Bedeutung wird“ – wie dies ansatzweise von dem ungarischen Komparatisten György M. Vajda in seinem Buch ›Wien und die Literaturen der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918‹ (Wien u. a. 1994) skizziert wurde.

Auch gegenüber Versuchen, eine „österreichische“ (National)-Kultur zu konfigurieren, reagiert Csáky skeptisch – die berühmte Stelle aus Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹ zitierend, wo die Autorenstimme Diotimas Traum von einer „alten österreichischen“ Kultur ironisch vorstellt –, um zu schließen, dass eine solche Konstruktion „jedoch [...] in Wirklichkeit offen, durchlässig und hybrid [bleibt]“. Zitate und Hinweise auf Musil, Hofmannsthal, Schnitzler, Hermann Bahr, Karl Kraus, Stefan Zweig, Joseph Roth u. a. begleiten stets die gelehrten Betrachtungen des Verf., der sich eben von der Nüchternheit „österreichischer“ Autoren bestätigt fühlt – die manchmal auch utopische Akzente zeigen, wie die Mitteleuropa-Initiativen Hofmannsthals nach dem Ersten Weltkrieg, oder die Diktion der metaphorischen „Heterotopie“ des Hotels in Texten von Roth. Die Wiener „Schnittstellen“ der verschiedenen Kommunikationsräume, wie Kaffeehäuser, Redaktionen, Theater oder „Prater“, die als die eigentlichen Knotenpunkte der „Entgrenzung“, wo die Prozesse der „Translationen“ sich vollziehen durften, angeführt werden, aber auch die „Mikrokosmen“ in den Provinzen der Monarchie werden von Csáky dank einem enormen kultur- und literaturgeschichtlichen Wissen erfasst. Dadurch wird das vorliegende Buch auch zu einem methodologischen Projekt, das die im kulturellen Gedächtnis gespeicherten „Gegebenheiten“ eines räumlich-zeitlich bestimmbareren Längsschnitt „anders“ als nach den tradierten komparatistisch-literaturgeschichtlichen „Vorbildern“ zu artikulieren unternimmt.

Moritz Csáky dialogisiert auf gleicher Augenhöhe mit den bedeutendsten Namen der Kulturtheorie der letzten Jahrzehnte, von Niklas Luhmann, Michel Foucault, Gilles

Deleuze/Felix Guattari, Erving Goffman bis zu Ernst H. Gombrich, Aleida Assmann, Homi K. Bhabha oder Stuart Hall; er übernimmt gerne „gute“ Ideen, nicht selten ergänzt er sie oder setzt sie fort, manchmal aber weist er auf Unzulänglichkeiten hin oder polemisiert mit ihren Autoren, wie zum Beispiel mit Steven Beller, dessen „ethnische Norm“ in der Definition des Judentums er für unakzeptabel hält und darum auch heftig kritisiert. Man kann an manchen Stellen des Buches auch den Pädagogen Csáky entdecken, der gelegentlich die Notwendigkeit empfindet, einiges zu wiederholen, „mit anderen Worten“ darzustellen, sogar zu fixieren. Auch dies erinnert an die außergewöhnliche Fähigkeit Moritz Csákys, die jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler anzusprechen und für die *cultural studies* zu begeistern. Dieses seines neueste Buch zeugt ebenso davon.

Andrei Corbea-Hoisie (Jassy)

Supported by CNCISIS-UEFISCSU, project number PN II-IDEI, code 2207/2008