

SPRACHKUNST

Beiträge
zur Literaturwissenschaft
Jahrgang XXXI/2000
1. Halbband



WIEN 2000



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
A-1010 Wien, Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

- Michael Niehaus (Essen) 1 Der historische Roman als Konstrukt. ›Der schwedische Reiter‹ von Leo Perutz.
- Sahbi Thabet (Tunis) 17 „Meine Grundstücke sind meine Themen“. Zur Darstellung des Raumes in Thomas Bernhards ›Attaché an der französischen Botschaft‹.
- Verena Holler (Tokio) 37 Warum in die Ferne schweifen? Zur Rezeption von Gerhard Roths und Elisabeth Reicharts ›Japanromanen‹.
- Maria Löschnigg (Graz) 53 „It was every day implied, but never professedly declared“. Analog-digitale Missverständnisse in Jane Austens ›Sense and Sensibility‹.
- Ralph Pordzik (München) 69 Realismus und Naturalismus. Überlegungen zur ästhetischen Wirkungsstruktur erzählender Texte des ausgehenden 19. Jahrhunderts am Beispiel der Romane Thomas Hardys und George Gissings.
- Ulrich Schulz-Buschhaus (Graz) 85 Hippolyte Taine als Literaturwissenschaftler oder die Hermeneutik der Alterität.
- Rudolf Baehr (Salzburg) 105 Multi rixantur... Eine *mise au point* zum Meinungsstreit um die beiden Leopardi-Übersetzungen Rainer Maria Rilkes.
- András Horn (Basel) 135 Über die ästhetische Funktion rhetorischer Figuren.
- 153 VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Berichte und Besprechungen

- Robert Vellusig (Graz) 165 Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.
- Hélène Barrière (Lille) 170 Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard, hrsg. von Thomas Eicher und Bettina Gruber.
- Bettina Knauer (Hamburg) 176 Christine Kanz, Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns ›Todesarten‹-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur.
- Stefan Schwar (Graz) 177 Michael Lentz, Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme.
- Uwe Spörl (Hagen) 182 Gott und Götze in der Literatur der Moderne, hrsg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel.
- Ulrich Schulz-Buschhaus (Graz) 186 Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hrsg. von Ulrich Mölk.
- 192 Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag, hrsg. von Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe.

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien.

Herausgegeben im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Literaturwissenschaft, von Herbert Foltinek und Walter Weiss.

Redaktionskomitee: Rudolf Baehr (Salzburg), Albert Berger (Klagenfurt), Helmut Birkhan (Wien), Robert Muth (Innsbruck), Erwin Stürzl (Salzburg), Eugen Thurnher (Innsbruck), Werner Welzig (Wien).

›Sprachkunst‹ versteht sich als Organ der Literaturwissenschaft: Der europäischen Literatur verpflichtet, öffnet ›Sprachkunst‹ ein internationales Forum zur Erforschung und Vermittlung der verschiedenen literarischen Erscheinungsformen in Geschichte und Gegenwart. Der Name der Zeitschrift weist auf ihren thematischen Schwerpunkt. Sie folgt der Orientierung, dass ein zentraler Gegenstand der Literaturwissenschaft die Sprache der Literatur, die Sprachkunst ist. Dabei werden Arbeiten verschiedenster Methodik zu allen Literaturen und Epochen sowie prinzipienwissenschaftliche Überlegungen geboten. Ergänzend zu Abhandlungen, Berichten, Diskussionen bietet ›Sprachkunst‹ regelmäßig fachwissenschaftliche Besprechungen aktueller Neuerscheinungen. Darüber hinaus werden die in Österreich approbierten literaturwissenschaftlichen Dissertationen (jeweils im ersten Halbband eines Jahrgangs) bzw. Habilitationen (jeweils im zweiten Halbband) mit Kurzfassungen dokumentiert. Die Sprache der Beiträge ist Deutsch, Englisch, Französisch oder Russisch. ›Sprachkunst‹ ist ein Versuch, Brücken zu schlagen zwischen den einzelnen Forschungsrichtungen und Literaturen.

Anschriften der Mitarbeiter dieses Halbbandes:

Prof. Dr. Dr. Rudolf Baehr: Universität Salzburg, Institut für Romanistik, Akademiestraße 15, A-5020 Salzburg.

Hélène Barrière, Maître de conférences: 40, rue Voltaire, F-59 800 Lille.

Mag. Verena Holler: Sophia Universität, 7-1 Kioi-cho, Chiyoda-ku, 102-8554 Tokio.

Prof. Dr. András Horn: Gellertstraße 86, CH-4052 Basel.

Dr. Bettina Knauer: Lattenkamp 14, D-22299 Hamburg.

Dr. Maria Löschnigg: Universität Graz, Institut für Anglistik, Heinrichstraße 36, A-8010 Graz.

Dr. Michael Niehaus: Universität Gesamthochschule Essen, Fachbereich 3, Literatur- und Sprachwissenschaften, Universitätsstraße 12, D-45117 Essen.

Dr. Ralph Pordzik: Hanselmannstraße 37, D-80809 München.

Prof. Dr. Ulrich Schulz-Buschhaus: Universität Graz, Institut für Romanistik, Merangasse 70, A-8010 Graz.

Stefan Schwar: Ungargasse 4, A-8010 Graz.

Dr. Uwe Spörl: FernUniversität – Gesamthochschule Hagen, Institut für neuere Sprache und europäische Literatur, FB Erziehungs-, Sozial- und Geisteswissenschaften, D-58084 Hagen.

Dr. Sahbi Thabet: 20, rue Hédi Selmi, 2037 Ennasr 2. Tunesien.

Dr. Robert Vellusig, Institut für Germanistik, Universität Graz, Mozartgasse 8, A-8010 Graz.

Verantwortlicher Redakteur: Hermann Blume, Kommission für Literaturwissenschaft, A-1010 Wien, Postgasse 7/2 (Tel. + 43-1/515 81/481 · Fax + 43-1/513 95 41)

Erscheinungsweise: jährlich zwei Halbbände. Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare erbitten wir direkt an den Redakteur. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Sonderdrucke etc. kann nicht übernommen werden.

Abonnement: ATS 614.–/DEM 84.–/CHF 76.–; Halbband: ATS 336.–/DEM 46.00/CHF 42.50
ISBN 3-7001-2977-7 (1. Halbband 2000)

AU ISSN 0038-8483

© by Österreichische Akademie der Wissenschaften

Satz: Redaktion ›Sprachkunst‹

Belichtung: Weitzer & Partner GmbH, Graz

Druck und Bindung: 1. Aichfelder Druck Ges.m.b.H., Judenburg

DER HISTORISCHE ROMAN ALS KONSTRUKT

›Der schwedische Reiter‹ von Leo Perutz

Von Michael Niehaus (Essen)

Die Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit dem Werk von Leo Perutz ist noch relativ jungen Datums.¹⁾ In den Romanen von Perutz kreuzen sich zwei literarische Gattungen, deren Reputation lange Zeit nicht sonderlich hoch gewesen ist: der *phantastische* Roman und der *historische* Roman.²⁾ Tatsächlich ist es jedoch schon fraglich, auf welcher Beschreibungsebene sich diese beiden Gattungen überhaupt zureichend definieren lassen.³⁾ In beiden Fällen geht es um die problematische Beziehung zweier grundlegender Unterscheidungen, die auf merkwürdige Weise windschief zueinander stehen: Im historischen Roman steht die literarische Fiktion der geschichtlichen Faktizität gegenüber, auf deren Boden sie sich zu errichten scheint; in der phantastischen Literatur hingegen benötigt das Phantastische den Boden einer nunmehr fiktionalen Faktizität, von der es sich als das möglicherweise Übernatürliche abheben kann. Demzufolge würde der historische Roman immer schon sein Verhältnis zur geschichtlichen Faktizität verkennen, die phantastische Literatur hingegen wäre von einer Verkennung ihres fiktionalen Status getragen. Eine Beschäftigung mit Leo Perutz ist vor diesem Hintergrund schon deshalb vielversprechend, weil, wie man sagen könnte, seine Romane weder historische Romane noch phantastische Literatur *im eigentlichen Sinne* sind, weil sich das Phantastische und das Historische in ihnen kreuzen. Denn dies hat nicht

¹⁾ Leicht zu sehen bei Durchsicht von Hans-Harald Müller und Wilhelm Schermus, Leo Perutz. Eine Bibliographie, Frankfurt/M. 1990. Es war nicht zuletzt die dankenswerte Tätigkeit von Hans-Harald Müller, die Perutz zum Thema der Literaturwissenschaft hat werden lassen. Vgl. neben den von Müller besorgten und mit Nachworten versehenen Neuausgaben der Romane, besonders den in der Reihe der ‚Autorenbücher‘ bei Beck erschienenen Band Hans-Harald Müller, Leo Perutz, München 1992. Den Anstoß zu den hier vorgestellten Überlegungen hat Birgit Hellstern gegeben, der an dieser Stelle gedankt sei.

²⁾ Vgl. etwa: Dietrich Neuhaus, Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz, Frankfurt/M. 1984.

³⁾ Zum Problem der Bestimmung der Genres ‚historischer Roman‘ und ‚Phantastik‘ im Hinblick auf Perutz vgl. Michael Mandelartz, Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz, S. 6–25.

einfach eine Verdopplung der Verkenning zur Folge, sondern erzeugt im Gegenteil eine implizit poetologische Dimension.

Die folgenden Ausführungen widmen sich im Hinblick auf diese Fragestellung einer Lektüre des Romans ›Der schwedische Reiter‹, an dem Perutz mit Unterbrechungen von 1928 bis 1936 gearbeitet hat. Um einen historischen Roman handelt es sich insofern, als er zu Beginn des 18. Jahrhundert in Schlesien spielt. Die sogenannten phantastischen Elemente hingegen scheinen zu fehlen (wie etwa auch in ›Turlupin‹ und ›Der Judas des Leonardo‹). Sie sind ganz in der *Konstruktion* des Geschehens aufgegangen: Bei Perutz ist das Geschehen (die *histoire*) in besonderer Weise Ergebnis einer Konstruktion, die – als Teil eines Kalküls⁴⁾ – stets eine ganz bestimmte Logik des Erzählens (des *discours*) erfordert. Diese Geschichte kann nicht anders erzählt werden.⁵⁾ Dem muss eine Lektüre Rechnung tragen, die sich auf die Konstruktion einlässt, um ihre Zwangsläufigkeit freizulegen.

I.

Wie in einigen anderen Romanen von Perutz beginnt der Text mit einem paratextuellen Spiel, mit einem fiktiven „Vorbericht“.⁶⁾ In ›Der Marques de Bolibar‹ und ›Der Meister des jüngsten Tages‹ etwa treten fiktive Herausgeber auf, die den folgenden Roman als autobiographischen Nachlass ihres Ich-Erzählers ausgeben. Der kurze Vorbericht in ›Der Schwedische Reiter‹ hat eine andere Funktion⁷⁾, obwohl auch er einen fiktiven autobiographischen Text vorstellt: Er zitiert aus den Mitte des 18. Jahrhunderts niedergeschriebenen und posthum veröffentlichten Memoiren einer Frau namens Maria Christina von Blohme geborene von Tornefeld. Es handelt sich um eine Kindheitserinnerung an ihren Vater, der als schwedischer Reiter mit dem Schwedenkönig Karl XII. in einen fernen Krieg gezogen war, sie aber *gleichzeitig* an verschiedenen Abenden – heimlich nachts an ihr Fenster im Gutshof klopfend – besucht habe. Die Besuche hätten aufgehört, nachdem die Nachricht eingetroffen sei, dass ihr Vater schon drei Wochen zuvor im Krieg gefallen war. Diese *phantastische* Gleichzeitigkeit *eines* Mannes an *zwei* Orten und

⁴⁾ Die Affinität des Perutz'schen Erzählens zum mathematischen Kalkül ist immer wieder betont worden; Neuhaus spricht etwa von der „kompositorischen Mathematisierung des Stoffes“ (Neuhaus, Erinnerung und Schrecken [zit. Anm. 2], S. 109); vgl. auch Detlev Rettig, Phantasie und Mathematik: der Roman ›Der Meister des jüngsten Tages‹ von Leo Perutz, in: diskussion deutsch Heft 131 (1993), S. 275f. Perutz war von Haus aus Versicherungsmathematiker und hat diesen Beruf nicht nur lange Jahre in Österreich (1907–1923) und später in Palästina (1948 bis zu seinem Tod 1957) ausgeübt, sondern auch verschiedentlich auf diesem Feld publiziert.

⁵⁾ Vgl. zu diesem Problem allgemein Michael Niehaus, Die unerzählbare Geschichte, die Wiederholung, in: Weimarer Beiträge 3/1998, S. 434–450, hier: S. 434f.

⁶⁾ Vgl. zu Funktionsformen des Paratextes ‚fiktives Vorwort‘ allgemein: Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M. 1989, S. 228–281.

⁷⁾ Vgl. auch Reinhard Lüth, Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, Meitingen 1988, S. 162–165.

dieser *phantastische* Besuch durch einen Vater, dessen Todesnachricht noch nicht eingetroffen war, sei für sie ihr Leben lang ein „unergründliches Geheimnis“ geblieben.⁸⁾

Am Ende des Vorberichtes meldet sich eine *ortlose* Erzählerstimme zu Wort und macht sich mit folgenden Worten anheischig, das unergründliche Geheimnis zu lüften: „Die Geschichte des ‚schwedischen Reiters‘ soll nun erzählt werden.“ Und: „Es ist die Geschichte zweier Männer“ (SR, S. 16). In diesen beiden Mitteilungen des souveränen Erzählers ist das Phantastische auf eine andere Ebene verschoben: Wie kann die Geschichte *des* schwedischen Reiters erzählt werden, wenn das Erzählen seiner Geschichte die Geschichte *zweier* Männer ist? Wie in den meisten anderen Romanen von Perutz (›Die dritte Kugel‹, ›Der Marques de Bolibar‹, ›Der Meister des jüngsten Tages‹, ›Zwischen neun und neun‹, ›Der Judas des Leonardo‹) kondensiert sich die Frage nach der Identität und der Identifizierbarkeit, die der Roman stellt⁹⁾, in seinem Titel – hier in der Frage, in welchem Sinne die Titelfigur eine *Figur* ist, welche Seinsweise dem in Anführungszeichen gesetzten ‚schwedischen Reiter‘ zukommt.

Der souveräne Erzähler versetzt den Leser zu Romanbeginn mit einem *Sprung* in eine sturmgepeitschte Winterlandschaft: Die beiden Männer, die der ‚schwedische Reiter‘ sein werden, stolpern über schneebedeckte schlesische Felder. Der eine von ihnen ist ein namenloser Landstreicher und Dieb, der andere der adlige Deserteur Christian von Tornefeld. Der leichtfertige und jämmerliche Tornefeld will sich zum schwedischen Heer durchschlagen und sich dort einen Namen machen. Für den Dieb ist das nahegelegene Pochwerk, die *Hölle des Bischofs*, die letzte Zuflucht vor dem Galgen. Beide besitzen keinen Heller, aber Christian von Tornefeld führt ein *Arcanum* mit sich, das ihm helfen soll, seinen Weg zu machen: die blutgetränkte Bibel des Königs Gustav Adolf, ein Erbstück der Familie, die der junge Tornefeld dem jetzigen Schwedenkönig überreichen will.

Diese zwei extrem divergierenden Wege werden gleichsam *getauscht*. Ort dieser Transaktion ist die alte Mühle in der Nähe des Pochwerkes, die die beiden auf ihrer Flucht erreichen. Der Tausch hat eine Vorgeschichte. Tornefeld gibt dem Dieb seinen Siegelring und schickt ihn zu einem in der Nähe gelegenen Herrenhof. Er soll ihm bei seinem Paten die nötige Ausstattung für die Fortsetzung seines Weges beschaffen. Aber die Herrin ist jetzt die von allen übervorteilte Cousine des jungen Tornefeld, dem sie sich einst versprochen hatte. Der Dieb wird vom im Hause einquartierten „Melefizbaron“ aufgegriffen, verschweigt aber, dass er im Auftrag des Tornefeld hier ist, damit sich das Mädchen nicht für den „Strohwich“ von

⁸⁾ Leo Perutz, *Der schwedische Reiter*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans-Harald Müller, München 1993, S. 16 [zit. mit Sigle SR].

⁹⁾ Vgl. dazu auch das Nachwort von Hans-Harald Müller, S. 253f. – ›Der schwedische Reiter‹ ist nicht der einzige Roman von Perutz, bei dem die Figur des Doppelgängers den Roman strukturiert: vgl. zum ›Marques de Bolibar‹ Michael Niehaus, *Der Doppelgänger als Figur der Enthüllung*, in: Ingrid Fichtner (Hrsg.), *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern, Stuttgart, Wien 1999, S. 59–77, hier: S. 72–75.

Tornefeld zu Bettlerin macht. Statt dessen ertappt er sich bei dem „sonderbaren Gedanken“, als „wäre er plötzlich ein ganz anderer, nicht mehr der Dieb, sondern der, dem dieses hochgeborene Kind sich versprochen hatte, und als hielte er sie in den Armen und ihre Wange schmiegte sich an die seine“ (SR, S. 68). Nach ausgestandener Prügelstrafe zur alten Mühle zurückgekehrt, überredet er den verängstigten Tornefeld zum Tausch: „Gib mir das Arcanum, das du unter deinem Rock verborgen trägst, so geh' ich statt deiner zum schwedischen Heer“ (SR, S. 84). In der Hölle des Bischofs hingegen, wo ihm ein „Plätzchen zugesagt“ ist, sei Tornefeld „geborgen vor den Musketieren“, dort kann er bleiben, bis seine Sache „beim Regiment kassiert und annulliert ist“ (SR, S. 85).

Aber der Dieb wird das ihm von Tornefeld abgenötigte Versprechen, „daß du wirst legen die Bibel in meines Königs Hände“ (SR, S. 86), nicht halten. Das Arcanum wird auf *Abwege* geraten, weil der Dieb Besseres zu tun hat, als seine Kraft im Krieg zu erproben. Er wird zum berüchtigten Anführer der maskiert auftretenden „Gottesräuber“. Nachdem er mit seinen kühnen Beutezügen genügend Geld zusammengeraubt hat, löst er die Bande auf, gibt der roten Lies, seiner von seinem Vorgänger übernommenen Geliebten, den Abschied und wendet sich – jetzt als „schwedischer Reiter“ – zurück zum Herrenhof, um sich dem Mädchen Maria Agneta gegenüber als der langersehnte Kriegsheimkehrer Christian von Tornefeld zu erkennen zu geben. Zuvor wird ihm jedoch in einem Traumgesicht das himmlische Gericht über ihn gezeigt. Er wird aller Missetaten freigesprochen. Aber deshalb, weil er „seinen Kameraden im Elend, den schwedischen Edelmann, schändlich belogen und auch mit einem falschen Eid betrogen“ (SR, S. 146) hat, wird er dazu verurteilt, „daß er soll allein tragen durch sein Leben seiner Sünden Last und sie keinem gestehen und bekennen als der Luft und dem Erdreich“ (SR, S. 147). Seine Verzweiflung ob dieses Spruches verliert sich bald nach seinem Erwachen: Schließlich ist es ja gerade sein Wunsch, dass sein „gewesenes Dasein verborgen bleibt“ (SR, S. 148).

Maria Agneta wird ihren ‚schwedischen Reiter‘ als Christian von Tornefeld heiraten, sie wird ihm eine von ihm abgöttisch geliebte Tochter gebären (eben jene Memoirenschreiberin Maria Christina von Blohme); er wird mit dem geraubtem Geld den Hof entschulden, mit seinen Kenntnissen eine allseits geachtete vorbildliche Landwirtschaft aufbauen, und sogar der Malefizbaron wird ihn nicht als Dieb wiedererkennen. Als ihm aber die rote Lies auf die Spur zu kommen droht, sieht der schwedische Reiter nur den Ausweg, den „ehrlichen Tod“ auf dem Schlachtfeld zu suchen. Den Vorwürfen seiner Frau, die „Kriegsglorie“ sei ihm wichtiger als seine Liebe, kann er nicht mit dem Geständnis der Wahrheit begegnen, dass es „die Sorge um sie und um ihres Kindes Namen, Ehre und künftiges Glück“ (SR, S. 193) ist, was ihn dazu treibt, in Richtung Schwedenkönig aufzubrechen und mit dem halbvergessenen Arcanum in der Tasche seinen Weg dort wieder aufzunehmen, wo er neun Jahre zuvor den *Abweg* gewählt hat. Aber er kommt nicht weit. Ein weiterer Abweg führt ihn zur roten Lies, um ihr für immer den Mund zu verschließen. Diese aber, inzwischen mit einem Korporal aus dem Lilgenauer Regiment des Malefiz-

baron verheiratet, drückt ihm in einem Moment der Unaufmerksamkeit geistesgegenwärtig das als Schürhaken verwendete glühendheiße Regimentszeichen umgekehrt auf die Stirn – das auf dem Kopf stehende ‚L‘ in der Form eines Galgens, mit dem der Dieb als Dieb gebrandmarkt ist. Jetzt ist ihm jeder Ort auf der Welt verschlossen außer der Hölle des Bischofs. In der alten Mühle, trifft er – da genau neun Jahre vorüber sind – auf jenen ‚wirklichen‘ Christian von Tornefeld, der die „Probe der Hölle“ (SR, S. 228) auf wunderbare Weise überstanden hat. Nun wird die Mühle zum zweiten Mal zum Ort einer Transaktion. Die erste Transaktion wird rückgängig gemacht. Wieder wechselt das Arcanum seinen Besitzer, und Christian von Tornefeld reitet in der Uniform des schwedischen Reiters in den Krieg, wo er sich einen Namen machen, dem Schwedenkönig die Bibel seines Vorfahren überreichen und auf dem Schlachtfeld der Ehre fallen wird. Der Dieb aber begibt sich in die Hölle des Bischofs, von der er sich des Nachts bisweilen unter Lebensgefahr an das Fenster seiner Tochter stiehlt – bis ihn ein Fehltritt dabei in die Tiefe stürzen lässt.

II.

Ist damit nun geklärt, inwiefern ›Der schwedische Reiter‹ die Geschichte zweier Männer ist? Nein. Denn zunächst handelt es sich offensichtlich nur um die Geschichte *eines* Mannes, nämlich dessen, der *nicht* Christian von Tornefeld ist. Nur ganz am Anfang heben sich die beiden als *zwei* Männer von den nächtlichen Feldern ab, über die sie sich auf die alte Mühle zubewegen. Die Mühle selbst, wo sie ihre Identitäten tauschen, ist kein Ort dieser Welt. Die Legende berichtet davon, dass der überschuldete Müller sich selbst erhängt habe und nun als Revenant einmal im Jahr seine inzwischen verfallene Mühle heimsuche. Und dieser tote Müller mit der Hahnenfeder des Teufels an seiner roten Mütze, der von sich selbst behauptet, er sei noch rechtzeitig vom Aste losgeschnitten worden und nun als Fuhrmann des Bischofs in aller Herren Länder unterwegs – dieser tote Müller ist es, der als Zeuge den Tauschhandel besiegelt. Was in der ersten Transaktion abgemacht und in der zweiten wieder rückgängig gemacht wird, *spottet* den Gesetzen dieser Welt.

Die Erzählung beobachtet nur den Dieb, der seinen Weg in der Welt macht, ihren Gesetzen zuwider. Die Geschichte zweier Männer ist die Geschichte des Diebes, weil von den zwei Männern immer nur einer in der Welt ist. In der Hölle des Bischofs hat man keine Geschichte. Dem Dieb war es zugehört gewesen, keine Geschichte zu haben. Nun aber wird seine Geschichte erzählt, die er sich den Gesetzen der Welt zum Trotz *erschlichen* hat. Ihr Ausgangspunkt ist die Bitte Tornefelds, sich *an seiner Statt* auf den gefährlichen Weg zum Herrenhof zu begeben und *für ihn* die für die Fortsetzung seines Weges notwendige Ausrüstung zu beschaffen. Wenn man – wie es Perutz selber in einer Zusammenfassung getan hat – erklärt, dass der Dieb und Tornefeld „ihr gesamtes Dasein untereinander austauschen“, dass sie „ihre Personen miteinander vertauschen“¹⁰⁾, so ist keineswegs

¹⁰⁾ Zit. nach dem Nachwort von Hans-Harald Müller (zit. Anm. 8), S. 256.

klar, was das besagt. Denn um einen Tausch handelt es sich nur, wenn *nicht alles* getauscht wird, wenn nicht die Personen, sondern die Plätze getauscht werden, nicht die Vergangenheit, sondern die Zukunftsaussichten. Der Tauschvorgang ist nichts Mystisches, es wird nur eine alte blutgetränkte Bibel ohne nachweislichen Nutzen getauscht, der der Dieb zu Anfang großen Wert beimisst, die er aber später achtlos beiseitelegt, bis sie ihm in halbzerfallenem Zustand wieder in die Hände kommt. Ansonsten geht nur Tornefeld *an Stelle* des Diebes in die Hölle des Bischofs, wo man alle Hoffnung fahren lassen muss, und der Dieb, der schon *an Stelle* von Tornefeld auf dem Gutshof war und dafür den Siegelring bekam, soll nun auch nur *an seiner Stelle* in den Krieg ziehen und das Arcanum dem Schwedenkönig übergeben. Wären die Aussichten dazu nicht verschwindend gering, hätte der Dieb nicht ursprünglich die Hölle des Bischofs als letzte Zuflucht gewählt. Das einzige Argument, das der Dieb bereithält, um Tornefeld zu überreden, lautet daher, einem Edelmann seien „in der Welt viel Netz und Strick gestellt, darüber er sich zu Tode fällt, hingegen ein gemeiner Mann, der kommt leichter durch“ (SR, S. 84). Das gilt nur unter diesen sehr besonderen Voraussetzungen: Der Edelmann ist ein gesuchter Deserteur, er ist ein Edelmann, der sich nicht auf seinen Stand berufen kann, der „weder Paß noch Papiere“ hat und aussieht „wie ein grindiger Kuckuck, so abgerissen und zerzaust“ (SR, S. 36). Unter diesen Voraussetzungen wird also mit dem Arcanum nichts als die *Option* darauf getauscht, eine Geschichte zu haben, nicht schon ein *Name*, sondern die *Option* auf einen Namen. Und diese Option auf den Namen hat der Dieb, weil kein anderer ihn führen kann, weil der eigentliche Träger dieses Namens ihn nicht für sich reklamieren kann; denn er ist in der Hölle des Bischofs, wo kein Name mehr gilt, wo das Subjekt reduziert ist auf das Maß der Widerstandskraft eines namenlosen Körpers. Als namenloser „Rührum“ wird Tornefeld folgerichtig nach neun Jahren aus der Hölle des Bischofs wieder auftauchen, „weil er wie kein anderer darin geschickt war, mit dem schweren Eisenstachel in den Schmelzöfen die Glut zu rühren“ (SR, S. 219).

Der Ort der Transaktion ist ein reiner Nullpunkt, an dem das Arcanum zum bloßen Zeichen dessen wird, dass es nichts zu tauschen gibt, dass nur der eine an die *Stelle* des anderen tritt. Gerade dies verleiht ihm seine strukturelle Bedeutung. Nur weil der Dieb im Tausch *keine* Identität erhält, kann die Geschichte *zweier* Männer unter den Titel ›Der schwedische Reiter‹ subsumiert werden. Nur so kann die Geschichte zweier Männer die Geschichte eines Mannes sein, der keine Identität hat. Das macht der Roman schon auf der kompositionellen Ebene deutlich; seine vier Teile heißen: ›Der Dieb‹, ›Der Gottesräuber‹, ›Der schwedische Reiter‹, ›Der Namenlose‹. Damit ist immer *derselbe* gemeint. Aber was heißt das, da er nicht als derselbe *benannt* werden kann?

Schon der *Dieb* des ersten Teiles hat keinen Namen und wird stets nur „der Dieb“ titulierte; die besondere Fähigkeit des Diebes muss darin bestehen, *unsichtbar* zu bleiben. So erkennt der Malefizbaron an seinem *Körper*, an seinem Aussehen und an seinem Gebaren, dass er zu der *Sorte* der Diebe gehört, und er will ihn hängen lassen, obwohl ihn niemand als Mitglied einer bestimmten Diebsbande *identifizie-*

ren kann – und das in einem Moment, in dem es dem Dieb vorkommt, er sei „plötzlich ein ganz anderer, nicht mehr der Dieb“ (SR, S. 68).

Den *Gottesräuber* des zweiten Teils tituliert der Text mit „Gottesräuber“; einen anderen Namen hat er nicht; am allerwenigsten den des Christian von Tornefeld. Er ist ein ganz anderer geworden, in seiner wortgewandten Kühnheit erinnert nichts mehr an das Gebaren eines ehrlosen, geprügelten Diebes mit seinen heimlichen Schlichen. Das Merkmal aber, das der Text besonders an ihm hervorhebt, ist seine Maskiertheit, durch die der Körper und die zur Schau getragene Außenseite auseinanderfallen. Niemand kann den Gottesräuber *identifizieren*, aber seine Maske gibt zu erkennen, dass er der Gottesräuber ist (so muss ein junger Edelmann in einer ausführlich erzählten Episode mit seinem Leben büßen, dass er dem Gottesräuber die Maske vom Gesicht gerissen hat).

Der *schwedische Reiter* des dritten Teiles heißt im Text immer nur der „schwedische Reiter“. In ihm hat derjenige, der im ersten Teil namenloser Dieb und im zweiten Teil unerkannter Räuber war, eine *Identität angenommen* oder *erworben*. Nichts erinnert mehr an den Gottesräuber; der schwedische Reiter ist ganz und gar der liebende Ehemann und Vater, der vorbildliche Gutsbesitzer. Für die Welt – und vor allem für seine Frau – heißt er jetzt Christian von Tornefeld, nicht aber für den Erzähler und für ihn selbst. Aus diesem Grunde nennt ihn der Erzähler nicht bei diesem Namen, und auch er selbst nennt sich im Text nicht Christian von Tornefeld, sondern gibt sich vor der Welt – und vor allem vor seiner Frau – als Christian von Tornefeld zu *erkennen*.¹¹⁾ Genau diese Relation ist in der Bezeichnung ‚der schwedische Reiter‘ enthalten. Hier soll nicht die Maske eine Identifizierung verhindern, sondern eine Uniform eine Identität beglaubigen, eine Stellung in der Welt und vor allem eine Geschichte, die sich an seinem Aussehen, am „tagaus, tagein“ getragenen „blauen schwedischen Rock“ (SR, S. 158) ablesen lassen. Der Dieb bleibt unerkannt, indem er sich verbirgt und sich nicht zu erkennen gibt, der Gottesräuber bleibt unerkannt, indem er sich als Unerkannter zu erkennen gibt, der schwedische Reiter bleibt unerkannt, in dem er sich als Erkannter zu erkennen gibt.

Im vierten Teil wird der schwedische Reiter zum *Namenlosen*. Wenn man will, kann man sagen, dass er jede Identität verliert, man kann aber auch sagen, dass er mit sich identisch wird. Er wird nicht schon in dem Moment namenlos, in dem ihm die rote Lies das Diebszeichen auf die Stirne brennt. Dadurch wird er zu einem Diebskörper degradiert, der sich den Blicken der Welt entziehen muss, weil dieses Zeichen alle Verkleidungen zunichte macht und alle anderen Zeichen auslöscht, mit denen sich das Subjekt eine Stellung in der Welt zuweisen könnte. Der Text ersetzt die Titulierung „der schwedische Reiter“ erst durch die Titulierung „der Namenlose“, nachdem ihm der „Rührum“ in der verfallenen Mühle das Tuch von

¹¹⁾ Die Erkennungsszene lässt besonders gut erkennen, wie das Konstruktionsprinzip des Romans noch seine kleinsten Bestandteile strukturiert: „Christian! – Ja, der bin ich“, sagte der schwedische Reiter, und in diesem Augenblick war er wirklich jener Christian von Tornefeld, den er in die Hölle des Bischofs gestoßen hatte, und seine Hand glitt mit unendlicher Zärtlichkeit über ihre und seine Hand [...]“ (SR, S. 152).

der Stirn gerissen, nachdem sich die beiden Männer *gegenseitig identifiziert* haben – nachdem ein *anderer*, der schwedische Reiter‘ geworden ist.

Wie ist die Logik dieser zweiten Transaktion beschaffen? Hier wird nicht nur mit der Rückgabe des Arcanums die Option auf eine Geschichte, auf eine Identität zurückgetauscht: „Ich hab‘ ein Pferd, das sollst du reiten. Mein Degen, meine Pistolen, mein Mantelsack, mein Geldbeutel, meine beiden Knechte – das alles ist dein“ (SR, S. 229). Mit den verschiedenen Gegenständen wechselt hier tatsächlich eine Identität ihren Besitzer. Der „Rührum“ wird zu einem Mann mit einem ehrlichen Namen, zu Christian von Tornefeld, wohlverstanden mit Haus und Hof, mit Weib und Kind, zu denen später die Nachrichten seiner Kriegserfolge dringen werden. Diesen Platz hat ihm der andere bereitet, der jetzt durch das Diebszeichen identifiziert ist. Man könnte also sagen, dass nun jeder unwiderruflich bekommt, was ihm *gebührt*. Dem Edelmann die Ausrüstung und den Namen, damit er in den Krieg ziehen kann, dem Dieb das Diebszeichen. Der Edelmann zieht auf das Schlachtfeld der Ehre, wo der Name seinen Körper überlebt, der Dieb begibt sich als Namenloser dorthin, wo der Körper den Namen überlebt. Und so scheint es, als mache diese zweite Transaktion die erste nicht nur rückgängig, sondern als affirmiere sie zugleich die divergierenden Wege, die die zwei Männer einzuschlagen haben, als bestünde der Ertrag dieser neun Jahre in nichts anderem als darin, dem einen die Möglichkeit zu geben und dem anderen die Notwendigkeit vor Augen zu stellen, seine Bahn zu vollenden.

III.

Aber ist das die Sichtweise dieses Romans? Der Roman trägt zwar den Titel ›Der schwedische Reiter‹, aber der Erzähler folgt dem schwedischen Reiter nicht in den Krieg. Er bleibt bei der Geschichte des Diebes. Er bleibt *im Land*. Er bleibt dem Dieb *treu*. Von Anfang an hat er nicht von den Bahnen erzählt, die sich vollenden haben werden, sondern von dem *Abweg*, als die sich die Geschichte des Diebes darbietet. Und dieser Abweg ist nicht bloß ein *Umweg*.

Abwegig ist die Geschichte des Diebes, weil sie erschlichen ist. Auf den ersten Abweg schickt ihn der junge Tornefeld, damit er an seiner Statt zum Herrenhof schleiche und die zur Fortsetzung seines Weges nötige Ausrüstung beschaffe (die ihm der Dieb neun Jahre später tatsächlich bereitstellen wird). Schon dieser erste Abweg ist voller Gefahren: Für seinesgleichen stehen „Schwenggalgen an allen Kreuzwegen“. Ihn aber überkommt zuerst die „trotzige Begierde“ noch ein letztes Mal „mit dem Tode ein Courante zu tanzen“ (SR, S. 39) und dann die abwegige Begierde, an die Stelle dessen zu treten, in dessen Namen er unterwegs ist. Den zweiten, neun Jahre währenden und nicht minder gefährlichen Abweg schlägt der Dieb ein, indem er sich nicht an des Christian von Tornefeld Stelle in der Krieg begibt, und schließlich statt dessen sogar beschließt, der roten Lies zur Wahrung seiner erschlichenen Identität den Mund für immer zu verschließen. Auf seinen dritten Abweg begibt sich der Dieb, nachdem er schon ein Namenloser in der Hölle

des Bischofs geworden ist (und nur von diesem *Abweg* berichtet der Erzähler und nicht von der Fron des Namenlosen in der Hölle des Bischof): Er schleicht sich des Nachts heimlich zum Fenster seiner geliebten Tochter, und auf diesem letzten, gefahrvollsten *Abweg*, in dem sich seine erschlichene Geschichte *vollendet*, wird er sich schließlich zu Tode stürzen.

Es geht dem Roman also nicht darum, die schicksalhaften Bahnen zu verfolgen, die die beiden Männer ihren Bestimmungsorten zuführen, sondern es geht ihm darum, zu erzählen, was von ihnen abweicht – oder abzuweichen scheint. Der ortlose Erzähler blickt dem Dieb ins Herz und in die Seele. Er sieht, wie jeder Hieb mit den Haselruten der Dragoner den „ungeheuerliche[n] Gedanke[n] [...] tiefer in seine Seele“ einbrennt: „Bin lang genug am Tisch der armen Rotte gegessen“, und „Jetzt will ich sitzen am Herrentisch“ (SR, S. 73). Und er begleitet ihn auf dem *Abweg*, der diesen ungeheuerlichen Gedanken den Gesetzen der Welt zuwider in die Tat umsetzt.

Aber dafür ist ihm ein anderes Gesetz auferlegt: Er darf nicht sagen, wer er ist. Schon auf seinem ersten *Abweg* zum Gutshof darf er nicht sagen, dass ihn jemand geschickt hat, muss er sich, wenn er nicht alle Hoffnung fahren lassen will, verleugnen. Und genau dies wird ihm, bevor ihn sein zweiter *Abweg* auf den Gutshof zurückführt, in seiner Traumvision als Urteil des Gottesgerichtes verkündet. Und genau dies ist auch die Voraussetzung, wenn er sich auf seinem letzten *Abweg* des Nachts zurück zum Gutshof an das Fenster seiner Tochter schleicht. Seine Tochter wird sich, wenn sie sich seiner erinnert, nicht des Namenlosen erinnern, der er ist, sondern sie wird sich seiner erinnern unter dem Namen ihres Vaters, Christian von Tornefeld.

Es ist nicht möglich, sich an jemanden zu erinnern, der keine Identität hat, der nicht identifiziert werden kann, der ohne Namen ist. Denn das, woran man sich erinnert, kann nicht gestaltlos sein, es muss eine Form haben. Als der Namenlose nach seinem Fehltritt sterbend auf der Erde liegt, erscheint ihm zum zweiten Male der Engel des höchsten Gerichtes. Der Namenlose sagt zu ihm, er habe „oftmals nachgedacht über das Gericht Gottes, aber ich konnt' es nicht begreifen, es war mir so schwer. Jetzt mein ich, ich begreif's.“ Er bittet den Engel darum, man solle seiner Tochter sagen, „daß ich gestorben bin“; sie solle, „wenn ich nicht wiederkomm“, nicht glauben, ich hätt' sie vergessen“, und ein Vaterunser für seine Seele beten (SR, S. 239). Auf wen kann – an diesem äußersten Punkt der Konstruktion – dieses „ich“, von dessen Tod die Tochter unterrichtet werden soll, bezogen werden? An ihrem Ende vollendet sich die Geschichte vom *schwedischen Reiter* als eine Geschichte *zweier* Männer im strengen Sinne. Der Namenlose hat, insofern er kein eigenes Leben hat, auch keinen eigenen Tod. Aber er hat eine eigene Seele. Insofern stellt sich dem Engel, der die Bitte gewährt, eine unlösbare Aufgabe. Die Nachricht von seinem Tod muss die Nachricht vom Tod des anderen sein, des *schwedischen Reiters*. In der Schlacht von Poltawa, bei der das schwedische Heer vernichtet und Karl XII. in die Flucht geschlagen wird, befindet sich unter den Gefallenen „der Glanz und Stolz des schwedischen Heers, der Oberst Christian von Tornefeld“ (SR, S. 239).

Die Tochter aber betet kein Vaterunser auf diese Todesnachricht, wie von der Mutter geheißen, weil sie an dessen Tod nicht glauben kann. Aber als in diesem Moment zufällig ein Leichenkarren den Hügel herunterkommt, betet sie ein Vaterunser für die Seeligkeit des unerkannten Namenlosen, da sie ihre Mutter „durch Ungehorsam nicht noch mehr betrüben“ (SR, S. 16) will: Nur in einem *unbestimmten* Sinne kann man den Namenlosen *meinen*.

Poltawa liegt in einem fernen Land. Bis ins südliche Russland, bis in die ukrainische Steppe ist Christian von Tornefeld mit seinem kriegsversessenen Schwedenkönig gezogen, um dort beim ersten katastrophalen Russlandfeldzug der Neuzeit zu fallen. Der Erzähler aber ist nicht mit ihm gezogen, er ist *im Land* geblieben, wie er ihn auch nicht in die Unterwelt, in die Hölle des Bischofs begleitet hat, sondern *in der Welt* geblieben ist. Welches Antlitz aber dieses Land und diese Welt dem unbestimmten Namenlosen zukehrt, die ‚am Tisch der armen Rotte‘ sitzen, davon gibt schon die Anfangsszenerie einen zureichenden Eindruck. Die Welt ist heillos und gottlos, das Land ausgepresst, mit Krieg überzogen, der höchste Repräsentant der geistlichen Gewalt heißt des ‚Teufels Ambassadeur‘, und die Könige sind – wie der Dieb zu Anfang räsoniert – „vom Teufel auf die Erde gesetzt, um den gemeinen Mann zu treten und zu würgen“. Als pommerscher Bauernknecht hat er „acht Taler im Jahr als Lohn erhalten und sechs davon dem schwedischen König für Steuern zahlen müssen“ (SR, S. 20). Als „Landstreicher und Marktdieb“ (SR, S. 19) sieht er die Welt und das Land aus der Perspektive der „Unterdrückten“, für die „der ‚Ausnahmestand‘ „ – wie Walter Benjamin in ›Über den Begriff der Geschichte‹ von 1940 sagt – „die Regel ist“¹²⁾. Das Mädchen, seine spätere Frau, die um sein Leben bittet, sieht ihm an, daß er in diesem „seinem Leben nicht einen guten Tag gehabt“ hat (SR, S. 71).

Der Roman teilt die Perspektive dessen, der als Landstreicher über ein Land streicht, das wüst und eng zugleich ist und das ihm so gefahrvoll zu werden droht, dass er es vorzieht, sich in die Hölle des Bischofs zu begeben. Aus dieser Perspektive sind selbst die Namen kahl – nichts als eine beiläufige topographische Information. Wer durch das Land streicht, kennt es wie kein zweiter, aber alle Gegenden sind ihm nur Durchgangsorte und Zufluchtsstätten. Unter diesen Voraussetzungen ist die Welt bestenfalls in ein fahles Licht getaucht, das keinen Blick auf eine Landschaft freigibt. Und um die belebten Orte muss der, der Schleichwege geht, einen Bogen machen oder sie des Nachts besuchen. In diesem historischen Roman werden keine historischen Stätten besucht, man wird nicht Zeuge von historischen Ereignissen, es werden keinerlei Kulturdenkmäler zur Betrachtung freigegeben, nicht einmal Bräuche zur Darstellung gebracht. All dies zergeht vor dem Blick dessen, der am ‚Tisch der Rotte‘ sitzt und nicht am ‚Herrentisch‘, und damit die grundlegende Unterscheidung des „historischen Materialisten“ reproduziert, wie sie Benjamin in ›Über den Begriff der Geschichte‹ entwirft. Ihm zufolge sind die

¹²⁾ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1980, Bd. I.2, S. 693–704, hier S. 697.

sogenannten „Kulturgüter“ nichts als die „Beute“, die im „Triumphzug“ der Herrschenden mitgeführt wird, die die „Erben aller sind, die je gesiegt haben“. Die Kulturgüter verdanken ihr Dasein nicht nur ihren überlieferten Schöpfern, sondern immer auch der nichtüberlieferten „namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen“ und sind darum samt ihrer Überlieferung immer auch Dokumente der „Barbarei“. ¹³⁾

Das „Subjekt der Geschichte“, heißt es in den Notizen zu ›Über Begriff der Geschichte‹, sind „die Unterdrückten, nicht die Menschheit“. Die Geschichtsdarstellung müsse die Geschichte als „zeitliche[s] Kontinuum aufsprengen“, denn „das Kontinuum ist das der Unterdrücker“. Dies sei zwei *historischen Romanen* gelungen, insofern sie „ihre Epochen als in sich geschlossen, ‚unmittelbar zu Gott‘, darstellen: Stifters ›Witiko‹ und Flauberts ›Salammbô‹. ¹⁴⁾

IV.

Man kann die *Konstruktion* des historischen Romans ›Der Schwedische Reiter‹ gleichsam als eine Versuchsanordnung auffassen, die nach der Möglichkeitsbedingung und dem Status eines historischen Romans fragt, der – dem Gesetz der Gattung entgegen oder das Gesetz der Gattung bis zu ihrem Umschlag vorantreibend – das Kontinuum der Geschichte aufsprengt. Das Gemeinsame der Romane ›Witiko‹ und ›Salammbô‹ besteht darin, dass sie auf ganz verschiedene Weise die *Bezüge* kappen, die die fiktionale Welt mit den nachfolgenden Zeiten und über diese mit dem Leser verbinden. Sie lassen eine Welt erstehen, die in ihrer Fremdheit *vergegenwärtigt* ist.

Diesem Prinzip ist auch ›Der schwedische Reiter‹ geschuldet. Gerade weil die „zurückliegende Handlung“ – wie der Autor in seiner Selbstparaphrase des Romans betont – „als gegenwärtig erzählt“ ¹⁵⁾ wird, erscheint die dargestellte Welt als *unnahbar*. Aber es sind keine historischen Ereignisse, die in dieses befremdende Licht getaucht sind. Es geht nicht wie im ›Witiko‹ um den Nachfolgestreit um den böhmischen Herzogstitel im 12. Jahrhundert oder wie in ›Salammbô‹ um einen Söldneraufstand in Karthago nach dem Ersten Punischen Krieg. Und während in ›Witiko‹ und ›Salammbô‹ das Geschehen in der Beschreibung von Massenszenen und großen Menschenmengen kulminiert, finden sich im ›Schwedischen Reiter‹ wenig Szenen mit mehr als drei Akteuren. Dieses Stück Welt ist geschichtslos, dieses Stück Land ist nicht zukunftsfruchtig. Das im Roman Erzählte konkurriert mit keiner historischen Überlieferung. Ein Roman, der von einer erschlichenen Geschichte erzählt, kann nur beziehungslos neben der Geschichtsschreibung stehen.

Das liegt nicht einfach daran, dass er ein Einzelschicksal aus dem ‚wirklichen Leben‘ erzählt, wie es in den Geschichtsbüchern nicht verzeichnet ist – es verweist ja gerade auf den problematischen Status der Gattung *historischer Roman*, dass in ihm

¹³⁾ Ebenda, S. 696.

¹⁴⁾ Benjamin, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 12), Bd. I.3, S. 1244.

¹⁵⁾ Zit. nach dem ›Nachwort‹ von Hans-Harald Müller (zit. Anm. 8), S. 256.

die Fiktion stets die Leerstellen der historischen Überlieferung aufzufüllen hat. Es liegt vielmehr daran, dass dieses Einzelschicksal die Geschichte *zweier* Männer ist. Die erschlichene Geschichte des Diebes besteht darin, dass er im Lande bleibt, dass er sich dem Land zuwendet. Nur im geschichtslosen Zentrum der im Roman dargestellten Welt könnte er eine eigene Geschichte haben, die nicht die Geschichte anderer ist. Über das Land geht die Geschichte nur hinweg. Die im Roman vorgestellten geschichtlichen Größen fassen es als Gegenstand kriegerischer Eroberung auf, so der vom Teufel auf die Erde gesetzte König, oder als Gegenstand der Ausbeutung, so des Teufels Ambassadeur, der seinen Prunk im fernen Frankenland bezahlen muss. Der Abweg, der dritte Weg besteht darin, weder jemand zu werden, der seine eigene Geschichte mit der Geschichte der Herrschenden verknüpft, indem er sich als Täter auf dem Schlachtfeld einen ruhmvollen Namen erwirbt, noch jemand zu werden, der jeder eigenen Geschichte verlustig geht, indem er in der Hölle des Bischofs zum namenlosen Opfer wird.

Der schwedische Reiter wird Bauer und Familienvater. Mit seinem Abweg ersetzt er das Gesetz der Geschichte gewissermaßen durch den *Nomos der Erde*.¹⁶⁾ Tatsächlich bildet die Erde den *Untergrund* dieses Romans. Bezeichnenderweise hat Perutz für dessen Abfassung vor allem Werke über die Landwirtschaft des 17. und 18. Jahrhunderts durchgearbeitet.¹⁷⁾ Die Erde beschäftigt den Dieb schon in der allerersten Szene. Er holt „unter dem Schnee eine Handvoll Ackererde hervor“, zerkrümelt sie „zwischen den Fingern“ und errechnet den Ertrag des Feldes aus ihrer Beschaffenheit (SR, S. 22). Hier und bei seinem ersten Abweg zum Gutshof führt der Dieb immer wieder Selbstgespräche zu landwirtschaftlichen Fragen, verbreitet sich über die unverzeihlichen Fehler, die sich der Gutsbesitzer in Ackerbau und Viehzucht hat zuschulden kommen lassen. In ihnen versetzt er sich, noch bevor er auf dem Gutshof seine spätere Frau kennen lernt, hypothetisch an die Stelle der Herrschaft, die er später tatsächlich einnehmen wird. Seine ‚Landnahme‘ ist zwar Recht und Gesetz der Welt zuwider, wird aber nicht zuletzt dadurch gerechtfertigt sein, dass mit ihr die Erde fruchtbar gemacht wird.¹⁸⁾ Nur der schwedische Rock, nach dem ihn die Leute im Dorf wie die adeligen Nachbarn den *schwedischen Reiter* nennen, erinnert daran, dass er etwas anderes als ein Bauer gewesen ist – und lässt ahnen, dass er nicht dazu bestimmt ist, ein Bauer zu bleiben. So wird der titelgebende schwedische Rock zum paradoxen Emblem einer Verkleidung, in der sich nicht nur die angenommene Identität bezeichnet, sondern auch die Vorläufigkeit, die Widerruflichkeit und die Zerbrechlichkeit dieser Identität. Indem ihn seine Umgebung allerdings anhand seiner Verkleidung als den erkennt, der sich als Kriegsmann im schwedischen Rock nur verkleidet hat, während er tatsächlich ein Bauer ist, ist der schwedische Rock auch zum paradoxen Zeichen seiner wahren Identität gewor-

¹⁶⁾ Im Sinne von der Ausführungen von Carl Schmitt, *Nomos der Erde im Völkerrecht des Ius Publicum Europæum*, 2. Aufl. Berlin 1988, S. 36–42.

¹⁷⁾ Vgl. Nachwort von Hans-Harald Müller (zit. Anm. 8), S. 245.

¹⁸⁾ Letztlich ist sogar seine Tätigkeit als Gottesräuber dadurch gerechtfertigt, dass er den ‚toten‘ Reichtum in den Kirchen *fruchtbar* macht, indem er ihn für die Landwirtschaft verwendet.

den: Am Rock lässt sich ablesen, was seinen Träger von dem unterscheidet, der er mittels seiner zu sein vorgibt.

Auf der Ebene der Konstruktion stellen die Bindung des schwedischen Reiters an die Erde und seine Liebe zu Frau und Kind nur verschiedene Seiten derselben Sache dar. Das wird besonders deutlich, als er sich entschließen muss, beides zu verlassen: Die Tochter hält ihn dadurch im Lande, dass sie ihm heimlich ein Säckchen mit Erde in seine Kleidung näht. In diesen Bindungen kondensiert sich sein Abweg. Sie sind das, was der wirkliche Christian von Tornefeld, der sich im Krieg einen Namen machen will, gerade nicht verspürt. Wenn sich der Dieb auf seinen Abweg begibt, muss er den Tornefeld daher betrügen, muss ihm einen falschen Eid leisten, sich schuldig machen. Denn er nutzt seine Option auf eine Zukunft nicht auf die von Tornefeld vorgesehene Art und Weise. Statt das Arcanum dem König zu überreichen, nutzt er es auf *seine Art*. Er tut nicht das, was er nach den Vorstellungen Tornefelds hätte tun sollen, sondern er tut das, was Tornefeld hätte tun sollen, statt in den Krieg zu ziehen. Indem er sich an seine Stelle setzt, holt er gewissermaßen das Versäumnis Tornefelds nach.

Damit *widersetzt* er sich der Geschichte, die über die Erde nur *hinweggeht*, die das Land mit Krieg *überzieht*. Dass dieses *Herausspringen aus der Totschlägerreihe* nur eine erschlichene Auszeit sein kann, erkennt man schon am schwedischen Rock. Der schwedische Reiter wird in das Kontinuum der Geschichte zurückkehren und sich in der Schlacht von Poltawa einen Namen machen. Er wird in die Geschichte eingehen, die den Mantel des Schweigens über den Namenlosen deckt. Darin liegt der letzte Sinn der Romankonstruktion. Der Namenlose, der sich der Geschichte widersetzt hat, kann nicht davon sprechen, dass es ihn gibt, und niemand wird seiner gedenken können. Schon bevor er verschwindet, muss er ein anderer werden. Als der schwedische Reiter seine Frau damit konfrontiert, dass er in den Krieg muss, weil ihn „sein König ruft“, da spricht sie zu ihm: „was schert mich dein König, der niemals ein Weib, sondern immer nur die Glorie geliebt hat?“ (SR, S. 194) Ihm aber bleibt nichts übrig, als ihr eine solche Rede zu verbieten und damit in die Redeweise des wirklichen Christian von Tornefeld zu verfallen: „Sprich nicht so von Seiner Majestät höchster und teurer Person“ (SR, S. 194).

Wie kann man dessen eingedenk sein, dessen Name in keine Geschichte eingegangen ist? Niemand weiß, dass es den Namenlosen gegeben hat. Denn niemand weiß, dass die Geschichte des schwedischen Reiters in Wahrheit die Geschichte zweier Männer gewesen ist. Übrigbleiben konnte nur die Geschichte des Christian von Tornefeld – also die Geschichte desjenigen, von dem der Roman nicht erzählt. Nur der Roman kann die Geschichte des Namenlosen erzählen, die die Kehrseite der überlieferten und überlieferbaren Geschichte ist, weil derjenige, der sich seine Geschichte nur erschleichen konnte, keine Spuren hinterlassen hat – bis auf eine kleine Irritation, ein leichtes Erzittern, bis auf die Spur einer Spur. Es ist die Funktion des fiktiven Vorberichts, dass er zu lesen gibt, was die Geschichte von der Geschichte des Namenlosen, des Diebes aufbewahrt haben könnte. Und das sind die in ihren Memoiren niedergelegten Erinnerungen der Tochter an ihren Vater,

der sie des Nachts besuchte, während er zugleich in der Ukraine für seinen König focht. Diese Unerklärlichkeit dient als Ausgangspunkt für den historischen Roman; sie ist – freilich in der Fiktion – der Berührungspunkt zwischen dem Historischen und der im Roman erzählten Geschichte. Damit ist auch der Stellenwert des Phantastischen präzise bestimmt: Die Konstruktion liefert eine nichtphantastische Erklärung für die im Vorbericht beschriebene Gleichzeitigkeit. Und sie liefert eine Erklärung dafür, dass es außerhalb des Romans nur eine phantastische (oder eine psychologische) Erklärung geben kann: Der Namenlose kann seiner sechsjährigen Tochter die Tatsache, dass er sie nachts besuchen kommen kann, während er tagsüber im Krieg ist, nur dadurch erklären, dass sein Pferd tagsüber ein gewöhnliches Pferd ist, „in der Nacht aber, da fliegt es durch die Luft in Windeseil‘, in einer Stunde fünfhundert Meil“ (SR, S. 233).

In der von der Romankonstruktion betriebenen Radikalisierung der Problemstellung fallen die überlieferte Geschichte und die geschichtliche Fiktion des Romans in disjunkte Bereiche auseinander (daher muss sich der Übergang vom Vorbericht in den fiktionalen Raum als *Sprung*vollziehen; muss der Erzähler *ortlose* Stimme sein). Das „Eingedenken“, das Benjamin in seinen Manuskripten ›Über den Begriff der Geschichte‹ als den „Strohalm“ bezeichnet¹⁹⁾, ist der Konstruktion des Romans ›Der schwedische Reiter‹ zufolge dem historischen Roman vorbehalten. Damit wird ausschließlich der Romanfiktion die Möglichkeit eingeräumt, die Kontinuität der Geschichte zu unterbrechen. Aber diese Möglichkeit ist natürlich keine *tatsächliche* Möglichkeit, sie ist ihrerseits *fiktiv*, und es ist lediglich eine Eigenschaft des *Romans*, sie sich zuzuschreiben.

Im einige Jahre zuvor verfassten Essay über den Erzähler²⁰⁾, in dem er den Roman als Verfallsform des Erzählens beschreibt, hat Benjamin das „Eingedenken“ als das „Musische des Romans“ bezeichnet. Um dies genauer auszuführen, zitiert er eine Bemerkung Pascals, der zufolge niemand so arm ist, dass er nicht irgendetwas hinterlasse, und dehnt sie auch auf die *Erinnerungen* aus – „nur daß diese nicht immer einen Erben finden“. Diese „Hinterlassenschaft“ trete der Roman, „selten ohne tiefe Melancholie“ an. Die Summe der Hinterlassenschaft ergebe regelmäßig den Befund, dass die Figur wenig oder nichts „vom wirklichen Leben gehabt“ habe.²¹⁾ Denn der Sinn dieses Leben erschließe sich dem Roman nur vom Tod der Figur her: Das „Wesen der Romanfigur“ enthülle sich daher in der Überlegung, dass ein Mann, der mit fünfunddreißig Jahren gestorben sei, für das „Eingedenken an jedem Punkt seines Lebens als ein Mann erscheinen“ wird, „der mit fünfunddreißig Jahren stirbt“.²²⁾

Aus dieser Perspektive erscheint der Namenlose in ›Der schwedische Reiter‹ als das Paradigma einer Romanfigur (sie könnte auch dann nur Romanfigur sein, wenn

¹⁹⁾ Benjamin, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 12), Bd. I.3, S. 1244.

²⁰⁾ Der Erzähler, in: Benjamin, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 12), Bd. II.2, S. 438–465.

²¹⁾ Ebenda, S. 454.

²²⁾ Ebenda, S. 456.

es sie tatsächlich gegeben hätte). Der Namenlose ist die Ausnahme von der Regel: Er hinterlässt nicht einmal einen Namen, an die sich eine Erinnerung heften könnte. Ausgangspunkt wie Endpunkt der Romankonstruktion ist der Tod seiner Hauptfigur, der an jedem Punkte seines Lebens „schon auf sie wartet, und ein ganz bestimmter, und an einer ganz bestimmten Stelle“²³). An diesem vorherbestimmten Punkt wird sich erweisen, dass das *Eingedenken* ausschließlich dem Roman selbst zufallen muss, und dass der Roman des Namenlosen gedenkt als eines, der „an jedem Punkt seines Lebens als ein Mann erscheint“, dessen Tod enthüllt wird, dass sein Eingedenken ausschließlich dem Roman zufallen muss. Dadurch wird nicht die Figur unergründlich, sondern die Konstruktion abgründig. Nicht ohne „tiefe Melancholie“.

²³) Ebenda.

„MEINE GRUNDSTÜCKE SIND MEINE THEMEN“

Zur Darstellung des Raumes in Thomas Bernhards
›Attaché an der französischen Botschaft‹

Von Sahbi Thabet (Tunis)

Er hatte sich immer wieder in kurzen Prosastücken geübt, in Beschreibungen der Natur, um durch diese Beschreibungen Perfektion in seinem wissenschaftlichen Denken erlangen zu können, fortwährend in Innen und Außen der Natur zu denken und dieses Denken ab und zu durch Aufschreiben festzuhalten.

Thomas Bernhard, Korrektur

„Die Kunst besteht darin, daß der Philosoph immer alle Philosophien *durchschaut*, wie die meinige darin besteht, immer alle Grundstücke zu *durchschauen*“ (P, 67 f.)¹⁾, belehrt in Thomas Bernhards Prosastück ›Attaché an der französischen Botschaft‹ der von seiner „abendlichen Waldinspektion“ heimkehrende Forstrat (Onkel/Waldbesitzer/-inspektor/-verwalter) die „Tischgesellschaft“ (P, 65). Ihm sei „die Beschaffenheit aller [seiner] Wälder bekannt...“, „Tag und Nacht sehe [er] seine Grundstücke... Ununterbrochen...“, und, um den zunehmend ausufernden und sich verselbständigenden Gedankengang in einer scheinbar letztgültigen Aussage lapidar zusammenzufassen, fügt er hinzu: „Meine Grundstücke sind meine Themen“ (P, 67). Lässt dieser letzte Satz, im Vergleich zum Vorangehenden, etwa einen verbindlichen Abschluss der Rede erwarten, so hebt tatsächlich das unablässige Relativieren im darauf Folgenden von Neuem an: „Die Welt ist, wie Sie wissen, eine Möglichkeitswelt, meine Grundstücke sind Möglichkeitsgrundstücke, wie die Philosophien Möglichkeitsphilosophien sind“ (P, 68). Der vorläufige und wider-

¹⁾ Siglen für Thomas Bernhards Primärtexte: Am = Alte Meister (st. 1553), Frankfurt/M. 1988. – Bi = Die Billigesser (es. 1006), Frankfurt/M. 1980. – G = Gehen (st. 279), Frankfurt/M. 1971. – Ho = Holzfällen (BS 927), Frankfurt/M. 1986. – IdH = In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn, Salzburg und Wien 1989. – Ko = Korrektur, Frankfurt/M. 1984. – Mi = Minetti, in: Stücke 2 (st. 1534), Frankfurt/M. 1988. – P = Prosa (es. 213), Frankfurt/M. 1967. – Pt = Der Präsident, in: Stücke 2 (st. 1534), Frankfurt/M. 1988. – Tm = Der Theatermacher (BS 870), Frankfurt/M. 1991. – U = Ungenach (es. 279), Frankfurt/M. 1968. – V = Verstörung (BS 229), Frankfurt/M. 1985.

sprüchlich-zweideutige Charakter einer solchen Prosa beherrscht sowohl Form als auch ‚Inhalt‘ des Gesprochenen. Bei bewusster Herstellung sinnentleerer Neuprägungen („Möglichkeitsgrundstücke“ [!]), dazu auf Antrieb miteinander nicht zu vereinbarender Similitätsbezüge in Vergleichspartikeln („Möglichkeitsgrundstücke“ und „Möglichkeitsphilosophien“), bemüht sich der Diskurs darum, fortlaufend den Anschein eines Sinnzusammenhangs vorzutäuschen. Seine *Unsicherheit* entspringt zudem einer auffallend sich *sicher gebenden* Diktion sowie einem betont apologetisch-apodiktischen Ton („Die Kunst besteht darin [...]“²), „immer alle“; „Mir [...] aller [...] bekannt“). Durch den Versuch, der künstlichen Formulierung *gleichzeitig* die Gebärde einer glaubwürdig-natürlichen Sprechweise aufzudrücken, wird eine Prozedur der Pseudo-Konstituierung, in Wirklichkeit der Zerstörung von Bezügen und Zusammenhängen sichtbar. Die schwerlich zu übersehende Unstimmigkeit einer solchen Kunstprosa zeigt sich ferner als *Opposition* auf der Ebene der sinnstiftenden Elemente der Rede, wenn „die meinige“ (*meine* Kunst) sich von vornherein von der Kunst schlechthin („Die Kunst“) abhebt, wenn, über diese primäre Divergenz hinaus, das „Durchschauen“ (Verstehen) beider Welten, Oben und Unten, Idee und Tatsache, usf., gleichermaßen erfasst und „alle Philosophien“ und – merkwürdigerweise – „alle Grundstücke“ sich als Synonyme für *Bereiche* und *Gegenstände* des Denkens entpuppen.³)

Das „Durchschauen“ aller Philosophien und das „Durchschauen“ aller Grundstücke weisen im Text, ungeachtet ihrer Gleichstellung („wie“) in der Funktion (Entlarven), trotzdem unterschiedliche bestimmende Merkmale auf. Bezieht sich das erste etwa eindeutig auf die „Philosophie aus dem Grund, die Fachphilosophie“, so meint das zweite keineswegs eine „literarische Philosophie [...] aus dem Hintergrund“, sondern eine schwer zu erzielende „Vermittlung“, eine „dritte, höhere Form des Philosophierens“.⁴) Hier *reflektiert* das Sprechen bewusst über sich selbst, indem es den *Gegenstand der Darstellung*, ein „durch und durch philosophisches Thema“ (V, 42), als dessen eigentliche *ästhetische Verarbeitung* definiert. Es geht darum, die *Topographie* „aller meiner Wälder“ als Disparatheit einzelner Schauplätze im Kopf zu haben, stets „meine Grundstücke“ zu sehen und sie als „meine Themen“ *darzustellen*. Dass es sich dabei um *Darstellungsmöglichkeiten* der Auseinandersetzung mit bestimmten „philosophischen Ideen“ (Bi, 17)⁵) als Tatsachen, also um ihr sinnliches Nachzeichnen im Werk handelt, liegt auf der Hand, zumal der Text diesen Sachverhalt an anderer Stelle demonstrativ in Erinnerung ruft („Über Literatur wurde gesprochen“ [P, 68]).

²) Kursivsetzung S. T.

³) Vgl. in diesem Zusammenhang Hans-Georg Gadammers Ausführungen zum „Philosophischen in den Wissenschaften“, in: Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft (BS 487), Frankfurt/M. 1991, S. 8.

⁴) Heinrich Rombach, Das Gehen. Der Kampf zwischen Transzendenz und Immanenz im modernen Bewußtsein, in: Stimmen der Zeit 19 (8/1973), S. 544–552, hier: S. 545.

⁵) Vgl. zum Verhältnis von Kunst und Philosophie, ebenda, S. 30.

Diese Art chiffrierter Prosa kennt keine Beschreibung von Landschaften, deren Bilder sie schildert, minuziös erdichtet und zusammenflecht („Natur beschreiben ist ja sowieso ein Unsinn.“⁶⁾); genauso wenig ist sie bestrebt, dichterische Motive in der Breite ihrer erzählerischen Entfaltung zu gestalten.⁷⁾ Da sie auf Konsistenz und Verarbeitung herkömmlicher Stoffe nicht angewiesen ist, verarbeitet sie „Anregungen“, aus denen sie ihr „Mittel“⁸⁾ und Material schöpft. Sie *thematisiert* „Konturen aller Begriffe“ (Bi, 15) wie Wald, Grundstück, Haus, Berg, Park, Straße etc., ohne danach zu fragen, „wie die ausschauen“.⁹⁾ Nichtsdestoweniger versteht sich diese Prosa, die sich als eine nicht abreiende Aneinanderreihung von „gleichen Sätzen“¹⁰⁾ präsentiert, als eine Gedanken-Beschreibung von immer wieder neu ansetzender räumlich-ästhetischer Konfiguration. Als gedankliche Transkription ebendieser Landschaften, als „syntaktische Form des landschaftlichen Zeichens“¹¹⁾ (Wald) und keineswegs deren Beschreibung („Beschreibungen ertrage ich nicht mehr.“ [U, 85]), bleibt ihr „Thema“ eine stets erneute Vergegenwärtigung des Unfassbaren als permanente Zerlegung bzw. Zusammensetzung seiner *selbstverständlichen* und unkritisch *so gegebenen* Naivität: „Meine Grundstücke“, „meine Wälder“. Auf den Raum als *centre d'intérêt* wird im Text erst als auf eine inspizierte Fläche reflektiert. „Sein Denken und Handeln“, heißt es in ›Verstörung‹, „sei ihm immer, zeitlebens, ein solches aus seinen Grundstücken heraus gewesen“ (V, 114).

I.

Die Parzellierung des Ganzen

Das Prosastück ›Attaché an der französischen Botschaft‹ berichtet von einem „Glücksfall“, von der seltsamen „Begegnung“ des Forstrates („als hätte ich jahrelang auf nichts anderes gewartet“ [P, 66]) mit einem „jungen Franzosen“ (P, 70) in der Finsternis. Ein mit diesem „jungen Mann“ (P, 69) unternommener Spaziergang durch „gute“ und „schlechte“ Wälder bringt die Tragweite der gedanklich-philosophisch durchschrittenen Räume zum Ausdruck. Hier konzentriert sich die Darstellung auf eine sichtbare Parzellierung des Ganzen in „diesen“ und den „anderen“ (P, 67)

⁶⁾ Krista Fleischmann, Thomas Bernhard: Eine Begegnung, Wien 1991, S. 272.

⁷⁾ Vgl. dazu folgende Äußerung Bernhards: „[...] mir [ist] das Wort Dichtung fast zum Anhören schon unmöglich [...]“. Ebenda, S. 16. Ferner: „Der dumme Schriftsteller, der dumme Maler sucht immer nach Motiven, dabei braucht er nur sich selbst.“ Kurt Hofmann, Gespräche mit Thomas Bernhard (dtv. 980), Frankfurt/M. 1991, S. 30.

⁸⁾ Rombach, Das Gehen (zit. Anm. 4), S. 25.

⁹⁾ Fleischmann, Thomas Bernhard (zit. Anm. 6), S. 15. Genauer sagt Bernhard an dieser Stelle: „Ich schreib, immer nur Begriffe, und da heißt's immer *Berge* oder *Stadt* oder *Straßen*, aber *wie* die ausschauen – ich hab nie eine Landschaftsbeschreibung gemacht. Das hat mich auch nie interessiert“.

¹⁰⁾ Thomas Bernhard, Drei Tage, in: Der Italiener, Salzburg 1971, S. 159.

¹¹⁾ So die Überschrift der Untersuchung von Otto Lederer, Syntaktische Form des landschaftlichen Zeichens in der Prosa Thomas Bernhards, in: Über Thomas Bernhard, hrsg. von Anneliese Botond (es 401), Frankfurt/M. 1970, S. 42ff.

Wald als auf ein „sprachphilosophisches Muster menschlicher Geistes- und Naturwissenschaften“. ¹²⁾ Dahinter steckt der Versuch des „*Praktiker[s] auf dem Höhepunkt des Zwanzigsten Jahrhunderts*“ (P, 68), die Welt in ihrer Zeichenhaftigkeit erschließbar zu gestalten und „auf wenige signifikante Fixpunkte“ ¹³⁾ zu reduzieren. Auf ein „Bild der Welt wie des Geistes“ ¹⁴⁾, wie Gamper es etwas vereinfachend zu sehen scheint, kann ein zentraler räumlicher Begriff wie der ‚Wald‘ jedoch nicht problemlos reduziert werden. Jenseits sich aufdrängender simplifizierender Analogie von Materiellem und Geistigem ist die sprachlich-räumliche Zerlegung des Erfahrenen (Wald) zunächst das Symptom einer „Gespaltenheit“ als einer „schizophrenen Situation“. ¹⁵⁾ Als „Bewußtseinsstand“ ¹⁶⁾ steht die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Raum in unserem Text am Scheideweg, zwischen einem intakten ‚*So ist es*‘ des Überlieferten und seiner für den Reflektierenden unmöglichen wie unumgänglichen Dissoziation als Problematisierung.

Der analytisch-kritische Zug, der dem Raum im Text von Beginn an anhaftet, geht einher mit seiner stark gefärbten sozialgeschichtlichen Konnotation als Erbe und verwaltetes Gut. Ohne „*aus der Geschichtsschreibung* zu zitieren“ (P, 70) und sich in unnötige Bestimmungen bzw. Beschreibungen von Identifizierungsmerkmalen zu verwickeln, bestimmt der den Diskurs beherrschende Raum den Erzähl- duktus durch nebensächliches Verstreuen von *suggestiven*, sich selbst erläuternden Dimensionen. „Was ich so gern habe“, sagte mein Onkel, ‚der junge Mann zitierte *die Natur selbst*, keine Schriften *über die Natur*‘. (P, 68). ¹⁷⁾ Eine solch darstellerisch anvisierte Unmittelbarkeit, die nicht zuletzt jegliche Art dritter Bestimmung von sich *eigens einführenden* Gegenständen als „Themen“ zu unterbinden sucht, bildet ein zentrales Moment in der Erzählstrategie unseres Prosastückes.

Die manifest hergestellte Analogie von „Wald- [als] Forstwissenschaft“ einerseits und „Kunst“ als „Literatur“ und „Musik“ (P, 68) andererseits stellt ein das hier untersuchte Prosastück wie das ganze erzählerische Œuvre durchgehend bestimmendes Thema dar, das lediglich *im Augenblick* seiner gedanklichen Zusammensetzung als Erschließung durch den Leser Aussagekraft gewinnt. Da eine solche Gleichsetzung seitens des Rezipienten nicht ohne weiteres der ‚Intention des Textes‘ gemäß *ergründet* und somit hergestellt werden kann, versucht Bernhard, um sich ‚verständlich‘ zu können, dieses zentrale Sujet als „einzigsten Gedanken“ (V, 117) möglichst variationsreich zu gestalten. Die Auseinandersetzung mit einem undurchschaubaren Thema wie der Heimat und dem heimatlichen Raum lässt sich in

¹²⁾ Manfred Jurgensen, Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern 1981, S. 119.

¹³⁾ Herbert Gamper, Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn, in: Über Thomas Bernhard (zit. Anm. 11), S. 133.

¹⁴⁾ Ebenda.

¹⁵⁾ Jens Tismar, Thomas Bernhards Erzählfiguren, in: Über Thomas Bernhard (zit. Anm. 11), S. 69.

¹⁶⁾ Ebenda.

¹⁷⁾ Auch eine Anspielung auf das Prosastück selbst, als Schrift über die Natur.

seinen epischen Arbeiten als *naturwissenschaftlicher* ‚Inhalt‘ nur formal bewältigen, als „zeichnenhafte Objektivation des als identisch fixierten Subjektes“.¹⁸⁾

In unserem Text wird aber der Raum doppelartig eingeführt. Er ist der vertraute, den man gut kennt und als Problem beherrscht, gleichzeitig der fremde, den man nicht durchschaut und in dem man die Orientierung verliert. Dieser Kontrast kristallisiert sich am besten gegen Ende heraus, wo die *selbstverständliche* Rückkehr in die vertraute Häuslichkeit des Alltags samt seinem *Abendessen* seitens des Fremden abgelehnt wird, als Hinweis darauf, dass es eine solche kompromisshafte Selbstverständlichkeit nicht mehr gibt und es nunmehr höchstens um den Versuch geht, dem Labyrinth des Vertrauten zu entkommen. So interessiert der Raum in diesem Text zunächst als ein Ort der Aneinanderreihung von „Landmerkwürdigkeiten“ (P, 67), die sich von ihrem studierenden Betrachter dennoch mühelos als „Stück Mischwald“ und „Fichtenwald“ (P, 66) ausmachen lassen. Die Rätselhaftigkeit eines solchen Raumes besteht zum einen in seinem fremden Charakter als einer unentschlüsselten „Merkwürdigkeit“ (P, 67), zum anderen in der jeweiligen Zuordnung zum Bereich des Vertrauten. Im ersten Fall ist er das große Unbekannte und Fremde, in dem der Mensch sich verirrt (der junge, fremde Franzose), bei dem vertrauten Raum handelt es sich hingegen um „*meinen Wald*“ (P, 69) (Onkel). Anschaulich führt der Text diese scheinbar banale Differenzierung vor, wenn, unter Zwang zur Objektivierung, das Fragen nach bestimmten künstlerischen Maßstäben ausbleibt und das Sprechen stufenlos zu einer augenfälligen Gleichsetzung von Natur-Raum und Mensch übergeht:

Ist *dieser* Wald gut? Ist *dieser* Wald schlecht? Warum ist *der* gut? Warum ist *der* schlecht? Wenn es Tag wäre, würden Sie sofort erkennen, daß *der* Wald („Mensch!“), in dem wir jetzt sind, schlecht ist, und Sie würden mit der gleichen Sicherheit von dem, in den wir jetzt hineingehen, sagen können, daß er *gut* ist. Aber jetzt erkennen Sie nichts. Die Finsternis macht es unmöglich, festzustellen, ob der Wald („Mensch!“) gut ist, ob der Wald („Mensch!“) schlecht ist (P, 67).

Zwar, „gibt es“, wie Jens Tismar zu Recht feststellt, „eine phänomenologisch erklärbare Nähe zwischen dem Bild des Baumes (oder Waldes) und dem des Lebens“, „repräsentieren Bäume eine soziale Ordnung, die als organisch gewachsen verstanden“¹⁹⁾ und, im Schelling’schen Sinne, als eine genetische Identität von Geist und Natur erklärt wird²⁰⁾, aber die hier formal-naiv hergestellte Entsprechung von

¹⁸⁾ Andreas Gössling, Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost–Verstörung–Korrektur, Berlin 1987, S. 148.

¹⁹⁾ Jens Tismar, Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, München 1973, S. 109.

²⁰⁾ Vgl.: Deutscher Idealismus, hrsg. von Rüdiger Bubner (Reclam Universalbibliothek 9916), Bd. 6, S. 272. Hier führt Schelling in seinen Ideen zu einer Philosophie der Natur aus: „Also begegnen wir hier abermals jener absoluten Vereinigung von Natur und Freiheit in einem und desselben Wesen, die belebte Organisation soll Produkt der Natur sein; aber in diesem Naturprodukt soll herrschen ein ordnender, zusammenfassender Geist; Diese beiden Prinzipien sollen in ihm gar nicht getrennt, sondern innigst vereinigt sein; in der Anschauung sollen sich beide gar nicht unterscheiden lassen, zwischen beiden soll kein Vor und kein Nach, sondern absolute Gleichzeitigkeit und Wechselwirkung stattfinden.“

„Wald“ und „Mensch“ demonstriert zugleich ihr unausgesprochenes Gegenteil: die eindeutige, durch Setzung von Kursivschrift hervorgehobene Unterscheidung von „diesem“ guten Wald und „diesem“ schlechten, ebenso die analoge Trennung in „den“ und „den“ sprechen eine den Wald betreffende Dichotomie aus. Die Dissoziation in Waldteile geht zwar auffallend einher mit einer Vereinzelnung des Menschen („*der* Wald [„Mensch!“]), aber die poetische Tragweite dieser scheinbar fest stehenden Erkenntnis reicht über ihre bloße Verkündung hinaus.²¹⁾ Der obige Passus ließe durchaus etliche Möglichkeiten der Deutung zu, wollte man sich auf Textebene lediglich mit der Feststellung von Analogien begnügen. Jenseits jeglicher Parzellierung, die dann nur den Zweck verfolgen würde, das Geteilte und somit ins Bewusstsein Gehobene letzten Endes mit einem ideellen und wertenden Gehalt als Prädikat („gut“, „schlecht“) zu versehen, konstituiert Bernhard sein Erzählen an dieser Stelle allein durch ästhetische Gestaltung von Raum. Die räumliche Situation (geteilter Wald, Dunkelheit) fungiert als Illustration eines problematischen Zustandes, in dem es dem Subjekt nicht gelingt, eine mögliche Aussage über den Sachverhalt zu machen. Denn „die Vielheit des Systems verwandelt sich [hier] unter der Problemperspektive zur Vielheit der Problemflächen: Vielheit präsentiert subtile Differenziertheit des *einen* Problems.“²²⁾ Und die verschiedenen gefällten Urteile über den Wald („gut“/„schlecht“) entpuppen sich im Laufe eines belehrenden Monologs des Onkels auch als Widersprüche einer zerstückelt erlebten und rätselhaften Welt: „Tag und Nacht beschäftigen mich diese Gedanken“ (P, 67). Das durch formales Sprechen überzeugend zerlegte Ganze gewinnt durch eine solche dualistische Aufteilung eine evozierende und Stimmung vermittelnde Funktion. Diese Stimmung baut sich auf Ingredienzien auf („Dieser Wald“, etc., „in den wir jetzt hineingehen“), die gleichzeitig, als Verstreuung im Gleichbleibenden, eine räumliche Diskrepanz suggerieren. Als graphische Festlegung einer entzweiten Natur reflektiert der Raum zudem eine geistige Disposition: die zeichenhafte Demontage der äußeren, geerbten ‚Landschaft‘ (Wald), „als Zeichen der Innenwelt“²³⁾, entspricht einer inneren zerrütteten Verfassung. Über das nominale Orten der Bestandteile eines nicht mehr intakten Zusammenhangs und die Feststellung von auffälligen Vergleichen im Text hinaus, übernimmt die Darstellung des Raumes eine weitere ästhetische Aufgabe. Sie ist nicht nur Ausdruck einer anhaltenden, sich dynamisch verwandelnden Situation, sondern entledigt zudem die aufgeführten Konkreta (Wald/Mensch) ihrer herkömmlichen und naiven Signifikanz. Dass jegliche Festlegung auf eine bestimmte Erkenntnisaussage nicht mehr möglich ist, reminisziert zuletzt der abschließende Satz unserer Textstelle folgerichtig: „Die Finsternis macht es unmöglich, festzustellen, ob der Wald [...]“.

²¹⁾ Vgl. ferner: Anton Scherer, Die Erfassung des Raumes in der Sprache, in: Studium Generale 10 (1957), S. 574–582, hier: S. 575.

²²⁾ A. Gosztonyi, Das Raumproblem, in: Studium Generale 10 (1957), S. 574–582, hier: S. 534.

²³⁾ Peter Handke, Als ich „Verstörung“ von Thomas Bernhard las, in: Über Thomas Bernhard (zit. Anm. 11), S. 102.

II.

Erzählte Figuren und räumliche Positionen

Neben der ästhetischen Gestaltung der Bewegung als einer „räumlichen Bestimmtheit“²⁴), in der der Raum seiner ursprünglichen Bedeutung enthoben wird, kommt den dargestellten Personen eine Schlüsselfunktion zu. Die oben angesprochene Analogie von Mensch und Wald/Raum zeigt sich fortlaufend als eine die erzählerische Komplexität des Textes differenzierende Komponente, insofern die Figuren sich jeweils als integrierender Bestandteil der räumlichen Kulisse erkennen und definieren lassen. Als Träger von ausdifferenzierten, voneinander sich unterscheidenden *räumlichen Positionen* bringen sie das Eigentliche literarischer Darstellung zur Sprache. In diesem Text haben wir es mit drei verschiedenen, sich dennoch stets ergänzenden Haltungen dem besprochenen Raum gegenüber zu tun (Erzähler, Onkel, Attaché). Da ist zunächst der Onkel/Forstverwalter, der, *durchschauend*, die tägliche „Waldinspektion“ trotz großer Furcht vor den „Konsequenzen aller Gedanken“ (P, 65)²⁵) zum vitalen Lebenstakt als ‚Hin und Her‘ erhebt. Im Vergleich zum „jungen Fremden“ (P, 68), fungiert der Onkel vor allem als ein erfahrener *Verwalter*. Die von ihm täglich aus nächster Nähe erlebten Räume als Zeichen der Totalität (Wald) wie der Vereinzelung („Baumstämme“ [P, 66]) werden in Form eines kontrollierten Rituals reflektiert. Dabei kann im ganzen Text verfolgt werden, dass die wiederholt angesprochene Erkenntnis des Onkels über einen notwendigen Zusammenhang zwischen unmittelbar erlebter, alltäglicher Raumdimension und Denkvorgang als deren Erfahrung eine Lösung, gar eine Rettung vor dem Tode darstellt. Dem Fremden dient der *Waldinspektor* scheinbar als *Führer* („Er lud den jungen Mann [...] ein Stück mit ihm zu gehen“ [P, 66]) und angeblicher Retter kurz vor der vernichtenden Grenzüberschreitung („Ich habe ihn hinausgeführt“ [P, 71]). Noch beherrscht der Onkel, im Gegensatz zum jungen Franzosen, die Polarität der Welt als Ganzes und Zersetzung zugleich, noch ist sein Durchschauen der ihn einkerkernden Räume gekennzeichnet durch einen Rekurs auf die Ortung und Zerlegung des Naiven an ihnen („Meine Grundstücke sind meine Themen“ [P, 67]).

Zweifelsohne stellt die erwartet-unerwartete Begegnung mit dem Fremden für den Forstrat eine nicht alltägliche Erfahrung dar. Als Ausnahmefall unterbricht sie seine bis dahin verfolgte Waldinspektions- als Reflexionsstrategie. Plötzlich stellt sie bisherige Geh- und Denkweisen in Frage und führt, „als hätte ich jahrelang auf nichts anderes gewartet“ (P, 66), eine *neue*, weiterbringende Erkenntnis ein. Der

²⁴) Richard Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs, in: Interpretationen 4. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, hrsg. von Jost Schillemeit (Fischer-Tb. 6023), S. 201.

²⁵) Diese frühe Ankündigung des Erzählers ist gleichzeitig eine Anspielung auf den am Ende der Ferientagebuchnotizen beiläufig erwähnten Tod des Franzosen. Diese Beiläufigkeit charakterisiert ebenfalls eine andere Vorausdeutung, wenn der Bericht an weiterer Stelle unvermittelt Folgendes bringt: „Nicht einen Augenblick habe mein Onkel an eine Schußwaffe gedacht“ (P, 69).

Bericht des Onkels spricht von dem Franzosen als von einem „durchaus bevorzugten“ (P, 71) Menschen. Er sei „ein Fachmann“ (P, 68), „ein meisterhafter Aufklärer selbst der finstersten Zusammenhänge“, ihn zeichne eine „elegante Präzision“ (P, 70) aus. Im Vergleich zum Waldinspektor, dessen Raumbewusstsein noch von der anatomischen Zergliederung seiner Grundstücke geprägt bleibt und sich durch Tasten zwischen erfahrener erdrückender Leiblichkeit und *philosophierender* Reflexion hervortut – als wollte dieses Bewusstsein, mittels gedanklicher Konstruktionen des Anschaubaren, die Grenze nicht überschreiten –, zeugt die Position des „Ausländers“ (P, 69) von einer eindeutigen Radikalität. Was das Raumbewusstsein angeht, so scheint der Fremde die primäre Phase der bloßen *Enumeration* der verschiedenen Schauplätze als deren *Analyse* hinter sich gelassen bzw. übersprungen zu haben: Während der Onkel stets darum bemüht ist, ihm die eigenen Grundstücke als seine eigentlichen (auch darstellerischen) „Möglichkeitsphilosophien“ vorzuführen, hält sich der Attaché lediglich an die *Synthese* dessen, was der Text demonstrativ ausbreitet, an „das Einundalles des klaren Verstandes“ (P, 70). Sein Abstrahierungsvermögen geht einher mit einem Drang nach Synthetisierung von losen räumlichen Partikeln, deshalb hält er sich bei dem Banalen einer wenn auch „sehr interessanten Geschichte über die Weymouthkiefer“, „über Düngung und Dunkelschlag, über die Schattenholzarten“ (P, 69) nicht auf. Nicht der durchschrittene *analytische* Raum als *Beschreibung* der „Konturen aller Begriffe“ (P, 15), also, darstellerisch gesprochen, der „Text als Körper des Körpers“²⁶⁾ interessiert ihn. Ihn beschäftigen die Begriffe selbst, in ihrer transzendentalen Idealität, als Auffassungsvermögen. Auf die Reduktion der Land- und Forst*wirtschaftswissenschaft*, auf ihre Zusammenballungen in „Politik“, „Staat“, etc. kommt es in erster Linie an. Jenseits eines Camus'schen „Leben heißt nachprüfen“²⁷⁾, das, um mit Schiller zu sprechen, die Vorstellung des Subjektes „nicht auf andere Vorstellungen, sondern auf unser empfindendes Selbst“²⁸⁾ richtet, fungiert der Franzose als ein rein erkennendes und somit *geistig-tätiges* Wesen: „so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d. h. als nach Einheit strebend, sich äußern“.²⁹⁾ Stellen die räumlichen Gegebenheiten aus der Sicht des Onkels letzten Endes ein absurdes Geschäftigkeitsfeld dar, auf dem die noch vorhandenen disparaten Elemente einer nicht mehr intakten Natur besprochen werden, so ist der Raum im Bewusstsein des Attachés kein experimenteller Bereich mehr; er wird zum *Zentrum* als Zuspitzung eines *bereits* erlittenen Verfahrens. In seiner Qualität als reine Denkform konzentriert er in sich jenes „Absolutheitsstreben“ nach „Vernich-

²⁶⁾ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text* (es. 1221), Frankfurt/M. 1985, S. 18.

²⁷⁾ Albert Camus, *Tagebücher 1935 – 1951* (rororo 1474), Hamburg 1978, S. 264.

²⁸⁾ Friedrich Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, hrsg. von Reinhold Netolitzky, Gütersloh o. J., Bd. 3, S. 693.

²⁹⁾ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Gesammelte Werke in drei Bänden* (zit. Anm. 28), Bd. 3, S. 881.

tungsdrang“ und endgültigem „Scheitern“. ³⁰⁾ Das Systematische an der Haltung des Fremden, das – fern jeglicher philosophierender Zerredung von räumlichen Besonderheiten als Symptom ihrer *Nicht-Wahrnehmung* – sich als eine Art konsequenter Annäherung an absolute Gewissheit definieren lässt und zur Vernichtung des Angeborenen (Natur/Mensch) führt, fungiert im Text – so widersprüchlich es scheinen mag – auch als Indiz eines Mangels an Erfahrung im Umgang mit dem Vererbten.

„Die Kunst des Nachdenkens“, heißt es im Prosastück ›Gehen‹, „besteht in der Kunst [...], das Denken genau vor dem tödlichen Augenblick abubrechen“ (G, 26). Diese von Oehler als Anspielung auf Karrers Selbstmord formulierte Vorsichtsmaßnahme bringt ebenfalls der Icherzähler in ›Attaché an der französischen Botschaft‹ in Bezug auf den „Fachmann“ (der Franzose) zum Ausdruck. Der Zweifel an dessen Fähigkeit, den verhängnisvollen Spaziergang durch die „Landmerkwürdigkeiten“ als Prüfung zu bestehen, kündigt sich schon zu Beginn der Aufzeichnungen an. Der beim „Fremden“ registrierte Mangel an sinnlicher Wahrnehmung der gegangenen Räume macht sich im Text bemerkbar als Ausbleiben jeglicher Schärfe bei näherer Erläuterung der Person, in einer Mischung aus indirekter Rede und Erzählerbericht. „Das Gesicht des Fremden hatte mein Onkel der Witterung entsprechend nicht sehen [...] können“; der junge Mann habe „seinen Namen genannt“ und sei „doch in völliger Anonymität geblieben“ (P, 66). An einer weiteren Stelle verstärkt sich der Zweifel des Onkels am sachgerechten Umgang des Attachés mit dem Raum als mit den „Erscheinungen gerade in Oberösterreich so zahlreicher physikalischer, chemischer, philosophischer Natur *in der Dämmerung*“. Er legt den Gang des Fremden in den Wald als einen jener „jugendlichen Gründe“ aus. Auch sein „Deutsch“ sei „außerordentlich“ gewesen, „doch von einem Ausländer gesprochen“ (P, 69), ein indirekter Hinweis, trotz „elegante[r] Präzision“ (P, 70), auf eine mangelhafte Vertrautheit mit der eigentümlichen örtlichen (oberösterreichischen) Räumlichkeit. Es ist eine Anspielung darauf, dass der Fremde der durch den Onkel *praktisch*-detailliert durchgeführten Einführung in die eigenen Räume nicht hat standhalten können. Solche nebensächlich eingeschobenen Details sind auch nichts anderes als die anschauliche Umkehrung dessen, was der Satz, „Mir ist die Beschaffenheit meiner Wälder bekannt“, andernorts meint, wobei der Akzent auf „Beschaffenheit“ als räumlich-topographische Struktur und auf „meiner“ als Betonung einer engen Beziehung zum Durchforschten gelegt werden muss. Auch der lapidare und sichere Ton der letzten Ferientagebuch-Notiz, in der der Onkel über die Identität des Toten „mit duchsossenem Kopf“ („Es handelt sich um einen Attaché an der französischen Botschaft.“ [P, 70]) Aufschluss gibt, kann im Nachhinein als Bestätigung dessen gedeutet werden, was sich zuvor lediglich als eine leise Vermutung formulieren ließ. Das erwartete Ende einer unvorhergesehenen und rücksichtslos verlaufenen Raum-Erfahrung steht bereits im Untertitel als Rekapitu-

³⁰⁾ Erika Tunner, Absolutheitsstreben und Vernichtungsdrang oder die Kunst des Scheiterns. Reflexionen zum Werk des Thomas Bernhard, in: *Revue d'Allemagne* 8 (1976), S. 600.

lation und Vorausdeutung eines angetretenen letzten Ganges zugleich: „*Ferientagebuch, Schluß*“ (P, 65).

Im Unterschied zu anderen Prosaarbeiten Bernhards, in denen die Beschäftigung mit dem Raum sich in erster Linie als eine Auseinandersetzung mit einer konzentrierten Totalität, als die Zerlegung einer vererbten Entität zu erkennen gibt³¹⁾, behandelt ihn ›Attaché an der französischen Botschaft‹ von vornherein als die Summe seiner disparaten Bestandteile („Wälder“, „Grundstücke“/„Themen“). Der Text entwirft nirgends die konkrete Geographie eines Ortes (einmal wird „Oberösterreich“ beiläufig, als nicht näher erläuterte Größe, erwähnt). Eher gestaltet er die verschiedenen Räume als *Teile* eines Ganzen, die, als Tatsächlichkeiten, auch Bewusstseinsstände reflektieren.³²⁾

Ein Tagebuchschreiber *erzählt*, scheinbar unter Wahrung strikter Neutralität³³⁾, eine nicht alltägliche Begebenheit *nach* die Begegnung des Forstrates mit einem fremden jungen Mann. Getreu trägt er den Verlauf ihrer Zusammenkunft vor und reproduziert die Peripetien ihres gemeinsamen Spaziergangs durch den Wald. Der Icherzähler, der während des ganzen Berichts, im Gegensatz zu anderen Berichterstatern in Bernhards Prosa, offenbar keinerlei direkte Implikation in das besprochene Geschehen erkennen lässt³⁴⁾, fungiert eher als ein nüchtern registrierender Beobachter, sowohl der inneren Vorgänge als auch deren äußeren Manifestationen als Darstellungsvollzug. Doch inwieweit zeigt sich unser Text als nachzeichnende Wiedergabe bzw. Reproduktion von Geschehenem? Welche Funktion kommt dem Berichterstatter darin als gestaltender erzählender Instanz und Vermittler des Erzählgegenstands bei der Darstellung von räumlichen Dimensionen zu? Inwiefern decken sich dargestellter Raum und gestaltete Sprache bei der Konstituierung von erzählter Wirklichkeit?

³¹⁾ Vgl. in diesem Zusammenhang, um bei der Prosa Thomas Bernhards zu bleiben, u. a. die Auseinandersetzung mit „Weng“ in ›Frost‹, „Hochgobernitz“ in ›Verstörung‹, „Ungensch“ im gleichnamigen Prosastück, „Sicking“ und „Toblach“ in ›Das Kalkwerk‹, „Altensam“ in ›Korrektur‹, „Peiskam“ in ›Beton‹, „Kilb“ in ›Holzfällen‹, „Wolfsegg“ in ›Auslöschung‹ etc.

³²⁾ Vgl. hierzu: Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards ›Gehen‹, in: Bernhard. Annäherungen, hrsg. von Manfred Jurgensen, Bern 1981, S. 133.

³³⁾ Umso mehr verstärkt sich dieser Eindruck durch die das ganze Prosastück beherrschende Allwissenheit des Onkels. Bezeichnend dafür ist, dass alles *Aufschreiben* des Neffen auf die Äußerungen des Forstrates und sein Verhalten abgestimmt sind. Dazu kommt die allenthalben festzustellende und sich lediglich auf die Hauptperson der äußeren Handlung (Onkel) beschränkende Ökonomie im Sprechen des Berichterstatters: die eigentliche Hauptperson (Attaché) bleibt im Hintergrund, über den Onkel verrät der Text ohnehin nur das, was ersterer über sich selbst offen legt; am Anfang des Berichtes interessiert den Neffen „keine Beschreibung der Anspannung, ja Verzweiflung der Tischgesellschaft“ (65), auch das „Heute hörte ich von einem Toten ‚mit durchschossenem Kopf‘ sprechen“ des Tagebuchschreibers, das zumindest als eigener abschließender Beitrag zur nacherzählten Begebenheit gelten könnte, wird durch den Onkel in der letzten Tagebucheintragung („Es handelt sich um einen Attaché an der französischen Botschaft“, sagte mein Onkel.“) auffallend präzise korrigiert.

³⁴⁾ Vgl. zum Unterschied u. a. die engagierte Rolle des Famulanten in ›Frost‹ und die des Sohnes des Arztes in ›Verstörung‹.

III.

Raumdimension und Erzählperspektive

Als fingiertes Ferientagebuch präsentiert sich ›Attaché an der französischen Botschaft‹ als Bericht eines Berichtes. Somit kommt ihm auch die Funktion zu, bereits erzähltes Geschehen zu vermitteln und es als Notiertes festzuhalten. Dennoch trägt ein solch entstehender und Objektivität vortäuschender Eindruck, denn, obwohl das Sprechen sich hier eindeutig aus der Perspektive eines sich der Stellungnahme enthaltenden Beobachters artikuliert, geschieht dies nur äußerlich. Entscheidend ist dabei nicht so sehr die weitergegebene Begebenheit als *Sachverhalt und Gehalt* einer Mitteilung, als vielmehr die *Darlegung* individueller Beobachtungs- und Gestaltungsweise eines Icherzählers. Durchaus „tritt der fiktive Ich-Erzähler [hier] mit dem Anspruch auf, Wirklichkeitsbericht zu geben“, aber er „distanziert sich nicht prinzipiell von der Welt, die er berichtend aufbaut – er steht in ihr.“³⁵⁾ Als erzählende Figur bestimmt der in ›Attaché an der französischen Botschaft‹ nicht näher bezeichnete Icherzähler (vermutlich ein Student) seinen eigenen Standpunkt als unmittelbaren Bezug zu sich selbst, aber vor allem seinen Standort als „die Summe der Konstituierungsvoraussetzungen“³⁶⁾ des Erzählten als Text. Davon hängt auch die Darstellung von Räumlichkeiten als „stet[e] Funktion der Text-intentionalität“³⁷⁾ ab. Doch verfolgen wir die oben gewonnenen Erkenntnisse als konkrete Realisierung im Erzählten selbst.

Der Text konstituiert sich durch die unablässige Darstellung einer sich immer neu bildenden Doppelung. Sein Kompositionsschema verdankt er in erster Linie der steten Wandlung von Gegensatzpaaren als *antinomischem* Raumkonzept, das – um es mit Hilfe Bernhardscher poetischer Umschreibung auszudrücken – „die ganze äußere Geographie [...] und die ganz innere“ (Pt, 51) illustriert. Zunächst präsentiert sich der Raum in ›Attaché an der französischen Botschaft‹ als die Verkörperung zweier verschiedener Bestandteile eines größeren Komplexes des Alltagslebens: Einerseits handelt es sich am Anfang des Berichts und in Form knapper Exposition des Sachverhalts um das Haus als Innen- und Wohnbereich samt seiner als suggestive Akkumulation verstreuten Unterbegriffe wie „Abendessen“, „Stimmung“, „Nachtstuhl“, „Frau meines Onkels“, „Tischgesellschaft“ (P, 65); andererseits geht es im zweiten Teil vor allem um die Darstellung des Draußen als einer Ausdehnung andersartiger Erlebensform des Alltäglichen. Die „äußere Geographie“ meint hier allerdings, im Gegensatz zur primären Bestimmung von Innen- und Außenraum, nichts anderes als den abgeschrittenen Raum des *Spaziergangs* als geistiger Auseinandersetzung mit dem Vertrauten. Flößt der Raum der häuslichen Atmosphäre mit seiner zuweilen beruhigenden Enge und Geborgenheit

³⁵⁾ Albert Klein und Jochen Vogt, Methoden der Literaturwissenschaft I: Literaturgeschichte und Interpretation, Düsseldorf 1971, S. 32.

³⁶⁾ Cordula Kahrmann, Gunter Reiß, Manfred Schluchter, Erzähltextanalyse, Königstein/Ts. 1986, S. 144.

³⁷⁾ Ebenda, S. 158.

(„glückliche Stimmung“) trotzdem Beschränktheit ein, so stellt der äußere eine eindeutige Extensität des ersten als dessen *be-sprechende Wiederholung* dar. Auf diese Weise entpuppt sich die Vorführung des Raumes im zweiten Abschnitt als Denkmuster alltäglicher, mit gleicher Bedeutung versehener Belanglosigkeiten („Nachtmahl“, „Tischgesellschaft“, „Grundstücke“). Doch die Unterscheidung des *Erzählraumes* in Haus und umliegendes Gut scheint für den Text nur insofern von Relevanz zu sein, als letzterer beim Erzählraum nicht stehen bleibt und ihn erzähltechnisch aufhebt: der Erzählraum liefert somit gleichzeitig den eigentlichen Gegenstand des Erzählens, den *erzählten Raum*. Als Bereich der Leiblichkeit und der gelebten „Einheirat in die Gastronomie“ (Tm, 43) steht der Raum des Textansatzes in enger Verbindung mit den später erläuterten Raumdimensionen. Beide Sphären weisen als Entsprechung aufeinander hin, sie ergänzen und heben sich wechselseitig auf.

Nichtsdestoweniger bildet der einführend evozierte gelebte Raum, in Umkehrung der bisher verwendeten Bezeichnungen, den gleich bleibenden *äußeren* Anlass für die eigentliche *innere/geistige* Beschäftigung, deren text-konkrete Manifestation der Spaziergang ist. Illustriert durch die topographisch-erzählerisch unterstrichene Position eines Berichterstatters, dessen Aufzeichnungen mit der Wiedergabe der im Haus des Verwalters herrschenden Stimmung einsetzen, konzentriert sich die Darstellung des Raumes lediglich auf das Notieren bzw. Beobachten einiger Reflexe der im Hause Anwesenden. Nichts Konkretes wird zudem als Orientierungsmöglichkeit mitgeliefert: es werden keine den Wohnraum näher definierenden Gegenstände erwähnt. Als ‚Ort der Handlung‘ wird der Raum, entgegen traditioneller realistischer Beschreibung von Requisiten, nur insinuiert und auf ein sehr reduziertes Minimum gebracht. Nicht nur gibt es hier keine Deskription, im Sinne von „*décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages*“ als Suche nach dem „*corps vêtu*“, dem „*véritable organisme*“³⁸⁾ des historischen Menschen (Balzac, Fontane); es gibt auch keine Setzung des Raumes als Ganzes aus den verschiedenen, ihn konkret ausmachenden Details. Es wird eher indirekt an die Vorstellungskraft des Lesers appelliert, einen möglich-adäquaten, dazu geistigen Raum zusammenzubilden. Dieser Vorstellungsraum konstituiert sich, wie der Diskurs es später beispielhaft bestätigt, vielmehr aus der erzählerisch allmählich hergestellten Spannung zum Bevorstehenden. Es handelt sich um einen momentanen, durch die geschilderte Stimmung unmittelbar konstruierten Raum, der, als „*Struktur des Raumes eines Textes*“, der „*Sprache der räumlichen Modellierung*“³⁹⁾ modellhaft entspringt. Doch, wie es sich an unserem Text zeigen wird, geht es dabei nicht immer um die Herstellung von räumlichen Strukturen mittels eigentlicher, Raum unmittelbar vermittelnder und ‚möblierender‘ Sprache. Über die realistisch lokalisierende und somit Raum strukturierende Sprache hinaus, bringt der Anfang von ›Attaché an der französischen Botschaft‹ das Gegenstück zum offenen philo-

³⁸⁾ Michel Butor, *Philosophie de l'ameublement*, in: *Répertoire II*, Paris 1964, S. 54.

³⁹⁾ Jurij Lotman, zit. nach: Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zur Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981, S. 15.

sophischen und gedankenbestimmten Spazier-gang des „Abgängigen“ (P, 65) (Onkel), eine begrenzt-verschlossene Perspektive, zum Ausdruck. An einer Stelle des Prosastücks sagt der Forstrat folgenden bezeichnenden Satz: „Man kann von Stimmungen, Bewegungen auf die Person schließen“ (P, 67). Diese Aussage ist insofern von Belang, als sie das Verfahren anspricht, das die Skizzierung des Raumes am Anfang des Textes anwendet.

Der Bericht setzt mit der Wiedergabe der Stimmung der Tischgesellschaft als Bild an, dessen Konstituenten das *gedachte Raumschema* als eine studierte „Verhaltensweise“ der Personen poetisch liefern: „Mein Onkel“ sei „von der Waldinspektion nicht zurück“ und die „Tischgesellschaft“ samt der „Ehefrau des Abgängigen“ habe sich, nach einer „glücklichen“, in eine „verdüsterte“ Stimmung versetzt. Man fürchtete „die Konsequenzen aller Gedanken“. Trotzdem sei „in der größten Unruhe“ und bei einem „entsetzlichen Schweigen“ „pünktlich“ mit dem „Nachtstuhl“ begonnen worden“. Man habe den Onkel gesucht, „erfolglos“; deshalb sei „die Tatsache seines Ausbleibens“ von einer „lähmenden Wirkung“ gewesen (P, 65). Zum einen schafft es der Text, anhand weniger bezeichnender Schlüsselwörter, nicht nur eine Stimmung zu illustrieren, es gelingt ihm auch, die *geistige Haltung* einer Gesellschaft, die ihren gewohnten Ritualen und ihrer einsozialisierten Bürgerlichkeit treu geblieben ist, zu einem typisch beschränkten tödlichen Denk-Raum (Land/Österreich/Welt) zusammenzuflechten⁴⁰), denn „les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle [...] impossible sans eux.“ Dann sei die Sprache, so Roland Barthes im Zuge seiner Besprechung eines modernen poetischen Schreibens, „le temps épais d’une gestation plus spirituelle, pendant laquelle la ‚pensée‘ est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots.“⁴¹) Darstellerisch lösen sich derart die gewohnten Konturen fester Bestandteile der erlebten Welt zugunsten bestimmter, eigens gesetzter Sprachgesten. Es treten Varianten einer neuen alternativen Lexik als Sprache räumlicher Relationen in Erscheinung und der Raum liest sich nicht mehr in seiner sinnlich-wahrnehmbaren Qualität, sondern als Gedankengebäude, als Einflößen und aktive Zusammensetzung neuartiger semantischer Verbindungen zu einer „räumlichen Verfassung des menschlichen Lebens“⁴²). Die Verknüpfung von verdüsterter Stimmung, Entsetzen, Unruhe, Befürchtung, Schweigen, Anspannung und lähmender Wirkung zu einem Bündel von Hinweisen auf einen Mangel an Vertrautheit bzw. Erfahrung mit dem Unerwarteten, dazu das leitmotivische Erwähnen des Abendessens (auch in seiner österreichischen Variante) als eindeutiges Ansprechen des

⁴⁰) Vgl. in ›Holzfällen‹ die darstellerisch inszenierte Stimmung während des „*durch und durch künstlerischen* [philosophischen] *Abendessens*“ (Ho, 13), vor allem im Hinblick auf die das Theater ansprechende räumliche Verbindung von „Aufbahrungshalle“ und „Auersbergischem Speisezimmer“ (Ho, 225) einerseits und „*künstlerischem Abendessen*“ und „einer Art Requiem für die Joana“ (Ho, 65) andererseits.

⁴¹) Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture* (Seuil/Points 35), Paris 1972, S. 34.

⁴²) Otto Friedrich Bollnow, *Probleme des erlebten Raumes*, Vortrag, gehalten am 4. 1. 1962, (= Wilhelmshavener Vorträge 34), S. 3–28, hier: S. 4.

Biologischen sowie das starre Festhalten an einer Pünktlichkeit, die dem Ganzen einen Anflug von fortgeschrittenem Konformismus und festgefahrener unfreier Denkweise verleiht – all diese Details rufen bei dem Leser die Vorstellung einer entsprechenden (ländlich-konservativen) Lebensweise als räumliches Bild hervor. Dieses evozierte Bild verstärkt sich umso mehr, als der Text die Kluft zwischen jetzigem Raum-Bild und dem räumlichen Horizont des „Abgängigen“ von vornherein durch scheinbar Unbedeutendes unterstreicht. Wenn der Berichterstatter zum Beispiel sagt: „Wir hatten ihn gesucht, erfolglos“, so meint dies auch, dass die Anwesenden, einer anderen Lebensvorstellung verhaftet, keinen Zugang haben zum Raum des philosophierenden Onkels, zum fremden Universum seines Spaziergangs. Die Distanz, die die Tischgesellschaft von den geistigen Abenteuern des Forstrates trennt, wird spätestens am Ende des einführenden ersten Teils deutlich, wenn der Sprechende die Fremdheit, die beide Welten scheidet, nebenbei an einem grundsätzlichen Missverständnis expliziert:

Aber nicht die Beschreibung der Anspannung, ja Verzweiflung der Tischgesellschaft, die, wie ich heute weiß, meinen Onkel *naturgemäß mit einer Reihe von grauenhaften Unkgücksfällen, Verbrechen in Zusammenhang gebracht hat*, interessiert mich jetzt, nur das was mein Onkel, nachdem er völlig überraschend eine halbe Stunde nach Essensbeginn erschienen war, zu berichten gehabt hatte. (P, 65 f.)⁴³⁾

Doch dieser Raum des Zuhauses bleibt der Bereich, in den der Onkel letzten Endes zurückkehrt und der ihn aufnimmt, auch wenn er – und das hat einen symbolischen Wert für den Text – diesmal dem „pünktlich“ eingenommenen „Nachtmahl“ fernbleibt und dadurch eine eindeutig distanzierend-ablehnende Haltung erkennen lässt. Die Welt des geselligen Zuhauses, des vererbt gemeinschaftlichen Raums wird zwar im Nachhinein unmissverständlich in Frage gestellt durch den folgenden detaillierten und enthüllenden Bericht des „nicht mehr Erwarteten“, doch, „als sei nichts geschehen“, „hatte sich“ der Forstrat „auf seinen Platz gesetzt und erzählt“ (P, 66). Allein die Transponierung des Wald-Erlebnisses in die häuslich-vertraute Atmosphäre als Aufrollen einer seltsamen, fremdartigen Begebenheit auf dem Hintergrund des Gewohnten, also das Ausbreiten *weit offener* Raumdimensionen auf der Folie des Beschränkten, macht die Permeabilität beider Räume als zwei Seiten eines und desselben Sachverhalts deutlich. Das Draußen zeigt sich somit als eine notwendige Auseinandersetzung, gar Abrechnung mit dem Innen, wobei der innere Raum gleichzeitig seine repräsentative Aufnahme in dieses Draußen als „Grundstück“, „Wald“, etc. erfährt. Zwar scheint der Raum des Einsatzes keine Sphäre der Geborgenheit bzw. keine Rückkehr-Adresse mehr im Bewusstsein des Onkels zu bilden, doch diese Welt behält objektiv alle Merkmale ihrer Beständigkeit als *Herrschaftsstruktur*. Im Vergleich zum fragmentarisch-zerbröckelnden Bild darauf folgender Welt ist das äußere Anzeichen dieses inneren Raumes zweifelsohne die solide gebaute syntaktische Struktur der Sätze, ein formales Indiz – trotz andernorts festgestellter Hinweise auf eine sich anbahnende

⁴³⁾ Kursivsetzung S. T.

Unsicherheit – für noch geordnet-bürgerliche Lebensverhältnisse. Weder parataktisch, im Sinne eines eindeutigen Strebens nach Klarheit bzw. Einfachheit, noch bernhardisch-hypotaktisch, im Sinne des Nachzeichnens eines unendlich monologisch-aporistischen Erkenntnisweges, bedient sich die Satzkonstruktion – bisweilen parenthetisch gebaut – bewusst der Gebärde einer traditionellen Sprech- und Erzählweise, eines „Gesprächs mit großen Sätzen, die es nicht gibt“⁴⁴), um das formal noch nicht auseinander gehende syntaktische Modell einer scheinbar integralen Totalität als Raum vor Augen zu führen. Als stilistisch hervorgebrachte Kontraktion heimatlichen Raumes, repräsentiert die erzählerische Zusammenballung des Anfangs das organisch-ursprüngliche Fundament einer im zweiten Anlauf auseinander gehenden Wirklichkeit. Somit birgt die eingangs als so genanntes Ganzes vorgestellte Konstellation gleichzeitig ihre latente Kritik als deren unumgängliches Sezieren in sich.

Dabei folgt die Gestaltung des Raumes einem in der Struktur exakt konzipierten Prinzip, das sich jeweils nach der erzählerisch begründeten Position der ‚handelnden‘ Figuren orientiert. Der Neffe und Berichterstatter fungiert zunächst einmal als Vermittler der Gesamtheit der den Text generierenden Räume. Aufgrund seiner ausschließlich reproduzierenden Funktion als Nach-Erzähler des zentralen Geschehens und der dadurch implizit angesprochenen Nicht-Vertrautheit mit der Welt, die der Onkel im zweiten Teil *offenbart* (Der Icherzähler kommt nicht in direkten Kontakt mit dem Wald, er erfährt ihn nur aus zweiter Hand), entspricht seine Position – trotz offenkundig manifesterter Neugier – eher dem unbeweglichen, eingangs räumlich-starr figurierten Standesbewusstsein. Mit dem Setzen dieses organisch-natürlichen Raumes als Ansatz/These beginnt das allmähliche Abschreiten eines für die Welt des Hauses bisher unbekanntes Territoriums, auf dem der Raum einerseits analytisch *inspiziert*, andererseits, als Synthese, *abstrahiert* und aufgehoben wird.

IV.

Der Raum zwischen Analyse und Synthese

Das Analytische am Verfahren des Forstrates, das sich formal im minutiösen Abschreiten bzw. Zerlegen *seiner* Grundstücke niederschlägt, zeigt sich nicht so sehr an der Destruktion syntaktischer Landschaft, im Sinne ihrer optisch vermittelbaren Fragmentierung, als vielmehr, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, durch eine das Ganze unwiderruflich auf seine Teile verweisende und reduzierende Deixis. Zwar bringt die zentrale Passage, in der der Raum analytisch behandelt wird, Auslassungspunkte an drei aufeinander folgenden Stellen, doch diese jeweils an das Ende des Satzes gesetzten Zeichen rufen keinen Bruch hervor, weder auf syntaktischer noch auf semantischer Ebene: „Mir ist die Beschaffenheit aller meiner Wälder

⁴⁴) Thomas Bernhard, *Drei Tage* (zit. Anm. 10), S. 160.

bekannt ... Tag und Nacht sehe ich meine Grundstücke ... Ununterbrochen ... Meine Grundstücke sind meine Themen“ (P, 67). Als Schlussmarkierungen verlangen sie nach längerem Verweilen bei einem offenbar nicht endgültig formulierten Gedanken und laden zu einem weiteren Nachdenken über seine topographische wie philosophische Tragweite ein. Sie machen nachdrücklich auf die Sätze selbst aufmerksam, auf einen Prototyp formaler Normativität und Unvollständigkeit zugleich, stellvertretend, als Konzentration auf den Raum als Ganzheit und auf seine Auflösung. Dieser Eindruck verstärkt sich umso mehr, als die oben zitierten Sätze die im Prosastück besprochene Thematik sowohl inhaltlich als auch formal/optisch (Text als Raum) zu parodieren scheinen. Als Anspielung auf das seitens Bernhards angewandte deiktisch-zerlegende Verfahren, vermitteln sie das äußere Schema eines scheinbar intakten, geschlossenen Areal (Vergangenheit), dessen innere Struktur gleichzeitig die Anzeichen ihres eigenen Zerfalls involviert (Gegenwart). Es geht, wie der Icherzähler in ›In der Höhe‹ es räumlich bildhaft ausdrückt, um „einen Acker, ein Stück Land, man geht um das Stück Land herum, [...] man sichert sich ab, man geht seinen Weg, man schließt seinen engen Kreis, alles zerstören, auslöschen, ungeschehen machen, [...]“ (IdH, 21).

Als Zerlegung von geerbten Strukturen und begrifflichen Größen, ist „*dieser Wald*“ und „*der Wald*“ gleichzeitig eine anschauliche Philosophie der vergeblichen Suche nach einem verlorenen Zusammenhang, ein Versuch, *das Leben* als Auflösung in seine Elemente, *den Raum* als die Summe seiner verstreuten Flächen denkend als Begriff zu umschreiben. Es geht letzten Endes darum, die Unmöglichkeit des *Erlebens als Denkens* problemlos wahrnehmbarer und identitätsstiftender Räume konkret zu demonstrieren. So widersprüchlich es scheinen mag, geht es um „Heideggers Methode“, die Reger in ›Alte Meister‹ vehement bekämpft und die darin besteht, „Große Gedanken mit der größten Skrupellosigkeit zu eigenen kleinen Gedanken zu machen“, denn „Heidegger hat alles Große so verkleinert, daß es *deutschmöglich* geworden ist, verstehen Sie, *deutschmöglich*“ (Am, 90).⁴⁵⁾ Dies-

⁴⁵⁾ Es ist durchaus interessant zu verfolgen, wie Thomas Bernhard in seinen Texten, so Stifter in der Literatur und Heidegger in der Philosophie, das Große als die Totalität seiner Bestandteile darstellt, dieses Verfahren aber gleichzeitig kritisiert. Bernhard sieht darin allerdings keineswegs ein „Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes“, wie Stifter in der Vorrede zu ›Bunte Steine‹ zur eigenen Rechtfertigung („Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde.“) führt, sondern es geht ihm lediglich darum, das *Thema* als inhaltliche Größe *formal* zu demontieren und nicht, wie die „provinzielle Zeigefingerprosa“ des „Beschreibers“ (Am, 80) Stifter es tut, zwecks der Vorführung der „Geschichte des in der Natur Großen“. Genauso geht es Bernhard mit der anatomisch-philosophischen Denkweise Heideggers, des „kleinbürgerlichen“ und „*immer nur komischer*“ „Schwarzwaldphilosophen“, dessen Verfahren nur „*Deutschmögliches*“ hervorbringt. So scheint der literarisch vermittelte Heidegger eine Art Rückfall in das verhasste Biologisch-Organische schlechthin zu verkörpern: er sei ein „Voralpenschwachenker“ gewesen, „gerade recht für den deutschen Philosophen*eintopf*“, für den „Germanisten- und Philosophen*magen*“, „durch und durch ein *ungeistiger* Mensch“, ein „urdeutscher Philosophiewieder*käuer*“. Die „Heidegger *milch* [werde] aber noch immer *gemolken*“, er sei „noch heute der Lieblingsphilosoph der *deutschen Frauenwelt*“, ein „*Mittagstisch*philosoph“ und ein „*verdaulicher* Lese*pudding* für die deutsche Durch-

bezüglich erinnert sich zum Beispiel Hannah Arendt an Heideggers Seminare, „die nie Vorlesungen unter anderen Vorzeichen, sondern *unmittelbare Arbeit am Text*“⁴⁶⁾ waren, und spricht im Zusammenhang mit seiner Denk- und Verfahrensweise von der „Vorstellung von einem *leidenschaftlichen Denken*, in dem Denken und Lebendigkeit eins werden“⁴⁷⁾, was Heidegger selbst, „der Prototyp des *Nachdenkers*“ (Am, 89) – noch in der Nachfolge Herders – darauf zurückführt, dass der Mensch ein „denkendes, d. h. sinnendes Wesen“⁴⁸⁾ sei.

Die sinnliche Realisierung bzw. Konkretisierung des Begrifflichen vollzieht sich somit in ›Attaché an der französischen Botschaft‹ zugleich als reines künstliches Spiel mit räumlichen Fetzen, bar jeden Bezugs zum wirklichen Leben. Als Beitrag zur Zerlegung einer Idee, führt die analytische Bemühung des Onkels den eigentlichen und ursprünglich unmittelbar wahrnehmbaren Lebensraum als einen diskontinuierlichen experimentellen Existenzraum vor, in dem die Natur, diese „Funktion eines Absolutums“, sich vor allem nicht „in ihren äußeren Erscheinungsformen wie Klima, Vegetation, Landschaft“⁴⁹⁾ präsentiert, sondern als Abstraktum und „Konfi-

schnittsseele“. Und: „Mit Geist hat Heidegger ebenso wenig zu tun, wie Stifter mit Dichtung“ (Am, 87ff.). (Ab „Philosophie*eintopf*“, Kursivsetzung nicht im Originaltext). – Diese Auslassungen Regers sollten nicht ausschließlich als eine ernst gemeinte Abkoppelung von den alten Meistern gesehen werden. Im Gegenteil, sie müssten eher in Zusammenhang mit der „Kunst der Übertreibung“ als der „Kunst der Überbrückung“, „der Existenzüberbrückung“ (Aus, 611) gesetzt werden. Sie scheinen, allen Abgrenzungen bzw. Distanzierungen der Protagonisten zum Trotz, die Folge eines großen Erstaunens über ein beständiges Gemeinsames zu sein, denn an weiterer Stelle bringt der Text folgende relativierende Erkenntnisse: „Daß ich mit Heidegger verwandt bin, habe ich immer gewußt“; „Mit Stifter und Heidegger verwandt zu sein, ist das Außergewöhnlichste und das Bestaunenswerteste, das man sich in Österreich, aber auch in Deutschland vorstellen kann.“; „Wir sind ja diese Verwandtschaft, sagte er, *ich in mir bin ja alle zusammen*“ (Am, 97ff.). – Die Verkörperung Heideggers und Stifiers in einem und die geistige Verwandtschaft mit ihnen kann an der Figur des Burgschauspielers in ›Holzfällen‹ näher beobachtet werden. Der „Prototypus des Wiener Kunstpopanzes und Pseudokünstlers“ avanciert hier allmählich „zu einem unser Interesse erweckenden Philosophierenden“, zu einem „*Augenblicksphilosophen*“. Das, was „Augenblicksphilosophie“ meint, veranschaulicht Reger noch einmal, wenn er sagt: „Aufeinmal hat mich der Burgschauspieler fasziniert, denke ich, allein wie er die Wörter *Wald, Hochwald, Holzfällen* ausgesprochen und dann mehrere Male wiederholt hat“ (Ho, 308ff.). Wald, Hochwald, Holzfällen sind drei Begriffe, die gleichermaßen bei Heidegger, Stifter und Bernhard ihre jeweilige Funktion haben. Sie stellen das große traditionelle literarische Thema bei Stifter und Bernhard (Natur), samt seiner Zerstückelung (Holzfällen), dar. Genauso spielen sie unmissverständlich auf ein naiv-natürliches und überliefertes philosophisches Verfahren bei Heidegger an. Dass es sich dabei im Grunde um das Verhältnis von Leben und Denken als Aufgabe der Kunst handelt, könnte zusätzlich in Heideggers Schrift ›Holzwege‹, 1950, in der der Denker sich Grenzfragen der Kunst und der Philosophie widmet, festgestellt werden. – Vgl. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950. – Ferner: Adalbert Stifter, *Werke*, hrsg. von Irmgard Walter, Salzburg, Stuttgart, Zürich o. J. S. 13f.

⁴⁶⁾ Hannah Arendt, Martin Heidegger zum 80. Geburtstag, zit. nach: Martin Heidegger (Rowohl Monographien 200), Hamburg 1981, S. 16. (Kursivsetzung nicht im Originaltext).

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 14.

⁴⁸⁾ Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959, S. 16.

⁴⁹⁾ Wendelin Schmidt-Dengler, „Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben“, in: Über Thomas Bernhard (zit. Anm. 11), S. 38.

nierung des Räumlichen“.⁵⁰⁾ Unmissverständlich verweist die Sprache in ihrer Relation zum Denken auf ein eigentümliches Begriffssystem, das, als eine Aneinanderreihung von „Möglichkeitsphilosophien“ (P, 68), die bislang einheitliche und augenblicklich auseinander gezerrte Topographie als Momentaufnahme einer höheren Reflexion begreift. Die Art und Weise, wie der Forstrat seine Räume ausbreitet, stellt zwar eine anschaulich-konkrete Prozedur ihrer intentionalen Isolierung dar, doch, jenseits jeglicher physiologisch-naturalistischen Betrachtung, wohnt diesem analytischen Verfahren ein „den realistischen Zug“ des Textes „bis zur Aufhebung ins Unräumliche, vom realen Raum Unabhängige“⁵¹⁾ steigerndes Moment inne. Es ist auch diese Mischung aus Sinnlichkeit und Verabsolutierung, die die Raumhandhabung des Onkels beherrscht, ein „Hineingehen“ als „Hinausgehen“, ein Relatives, das, wie Novalis es treffend ausdrückt, eine ewige „*Wiederaufnahme der anfänglichen Gestalt*“.⁵²⁾ In diesem analytischen Raum herrscht vielmehr eine aufklärende Philosophie, die „uns den Wert der Poesie kennen“ lehrt, letztere schließlich „zum Grundsatz“⁵³⁾ erhebt. So lebt die anfängliche Idee als „anschauliche Ausführung“, als „*eine unendliche Reihe* von Sätzen – eine *irrationale* Größe“.⁵⁴⁾ Zwischen einem integral waltenden Verständnis der Welt als Vorstellung einerseits und individuellem Bewusstsein ihrer Nachprüfung bzw. Zerstörung andererseits oszillierend, entpuppt sich die analytische Prozedur des Onkels – bei genauem Hinsehen – als die bloße Gebärde einer (forstwissenschaftlich) stringenten Methode der Erkenntnis. Dass der Forstrat täglich seine Grundstücke begehend erlebt und täglich nach Hause zurückkehrt, ist ein eindeutiges Indiz dafür, dass seine Raum-Besprechung längst keine Antithese zur anfänglichen Idee bildet, wenn sie lediglich als deren beliebige Ausdehnung fungiert und das „Durchschauen“ sich, so der Denkprozess selbst, nur nach „Möglichkeiten“ orientiert („Wir denken alle immer nur in Möglichkeiten“ [P, 68]).

Als Ort der Auseinandersetzung mit dem Überlieferten erfährt der Raum an dieser Stelle des Textes gleichzeitig eine Rehabilitierung im Hinblick auf ein sich *noch* etablierendes Verstehen seiner Rätselhaftigkeit. Der Forstrat mag seine Fähigkeit zum Durchschauen seiner Grundstücke endlos beteuern, in dem „So-sein der Dinge“⁵⁵⁾ das Fehlen eines zentralen „Weltmittelpunktes“⁵⁶⁾ *sehen*; dieser Zustand führt jedoch nicht zwangsläufig zum Einstellen seiner Prozedur, die Durchschaubarkeit, als unmittelbare Folge dieses analytischen Befundes, erlangen

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 35.

⁵¹⁾ Josef Donnerberg, Zeitkritik bei Thomas Bernhard, in: Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Wien 1973, S. 132.

⁵²⁾ Novalis, Werke, hrsg. von Gerhard Schulz, München 1981, S. 332. (Hervorhebung S. T.).

⁵³⁾ Ebenda, S. 401.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 391.

⁵⁵⁾ Max Scheler, Die Stellung des Menschen im Kosmos, Darmstadt 1928, S. 63.

⁵⁶⁾ Ders., Erkenntnislehre und Metaphysik, in: Schriften aus dem Nachlaß, Bd. II/2, Bern und München 1979, S. 159.

will. Wenn die wiederholten Besichtigungen des Waldes, wie der Text hervorhebt, regelmäßig mit der Einnahme des „Nachtmahls“ enden, so stellt das ganze Unterfangen keine radikale Veränderung in Aussicht. Denn „nur jenseits der ‚Geschichte‘“, schreibt Gottfried Benn in einem Brief, „beginnt die Wirklichkeit, die *anthropologische Wirklichkeit der geistigen Formen*.“⁵⁷⁾ Die alltägliche Inspektion „meiner Grundstücke“ als periodische Reflexion über das Leben stellt im Grunde für den Onkel keine an sich besondere Tätigkeit, für sein Bewusstsein keinen Durchbruch, dar. Sein räumliches Schema bleibt, auf Grund seiner Bestimmung zwischen Globalität und Analyse, seines Pendelns zwischen *Totalität* und ihren verstreuten, sie ausmachenden Teilen als *Phänomenen*, eine tautologisch geführte Paraphrase gegen diese Totalität, ein gelerntes, routinemäßiges Hinauszögern des Todes, ohne entscheidende endgültige Erkenntnis, wenn das „Beschreiben“, und „das ist der letzte Ehrgeiz eines absurden Denkens“, sagt Albert Camus, zur Parodie einer „Wissenschaft, die die Grenzen ihrer Paradoxa erreicht hat“⁵⁸⁾, überwechselt. Zur gleichen Zeit zeigt sich an der Darstellung dieses analytischen Raums eine Welt des Leidens, die Vergeblichkeit jeden Abmessens seiner konstituierenden Bestandteile, gar die Vergeblichkeit des *Sprechens*, wenn das *Denken* als „Ungenügen des analytischen Reflexionsprinzips“⁵⁹⁾ nur den Körper nachahmt und sich als *Gehen* veräußert.

Im Grunde handelt es sich bei diesem zweiten Anlauf um einen theatralischen Raum als einen Ort, in dem das anfangs nur konzentriert skizzierte Szenarium seine eigentliche detaillierte Entfaltung als Darstellung und rekurrierende Korrektur erlebt: „Wenn wir eine Reise gemacht haben, war alles nur Vorbereitung auf unser Zurückkommen nach Ungenach“ (U, 91). Dabei erweist sich das monologische Sprechen des Onkels (Gehen) stets als eine vorläufige Rettung vor einem erdrückenden Inhalt, ein abermaliges Hinausschieben der Katastrophe. Denn, will der Verstand tatsächlich hinter die komplexe Beschaffenheit des Denkens und der es beherrschenden rätselhaften räumlichen Gedankenketten kommen, so müsste er die Disparatheit des Erlebten, in einem endgültigen Versuch, zu *einem* einzigen Begriff zusammenfassen. Das Vorbild für ein solches Handeln bleibt der *fremde* Attaché, der des Onkels forst *wissenschaftlich*-positivistische Methode der Raum- als Gedankenbeschreibung auf dialektischem Weg längst als eine Antithese ausgemacht und bei einer letzten Korrektur (Selbstmord) in eine endgültige synthetische Erkenntnis aufgehoben hat. „Wenn wir klar denken, müssen wir uns umbringen“, sagt Bruscon in ›Der Theatermacher‹, und Paul Valéry's Herr Teste spricht genau unseren Sachverhalt an, wenn er ausführt:

Ich mißachte eure Ideen, um sie in aller Klarheit zu betrachten, fast als wertloses Ornament der meinigen; und ich sehe sie, wie man mitten im reinen Wasser eines Glasgefäßes drei oder vier

⁵⁷⁾ Gottfried Benn, *Ausgewählte Briefe*, Frankfurt/M. 1986, S. 57, (Brief vom 30. 4. 36).

⁵⁸⁾ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos* (rde 90), Hamburg 1976, S. 80.

⁵⁹⁾ Ingrid Petrasch, *Die Konstruktion von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards*, Frankfurt/M. 1987, S. 149.

Goldfische sieht, die im Herumschwimmen immer naive und immer dieselben Entdeckungen machen.⁶⁰⁾

Zum Abschluss der Untersuchung des dichterischen Raums in ›Attaché an der französischen Botschaft‹ sei auf die Bedeutung dieser Kategorie im Zusammenhang mit den möglichen, von Bernhard im Text entworfenen alternativen Erzähl- als Lese- bzw. Interpretationsstrategien aufmerksam gemacht. Wie oben gesehen, stellt eine erste Variante den Onkel mit seinem analytischen räumlichen Ansatz dar, in dem noch eine Verbindung zum Ursprung als fortwährendes Durchlaufen eines hermetisch geschlossenen Kreises (des Wahnsinns) hergestellt wird. Die zweite Variante ist die im Text sehr kompakt erläuterte Perspektive des Franzosen, der die Grenze zur absoluten Klarheit des Denkens (jenseits der sinnlich wahrnehmbaren Finsternis, von der der Onkel spricht) bereits überschritten hat. Diese beiden Lesarten sind durchaus möglich, wenn man sie aus der verhältnismäßig neutralen und einheitlichen Sicht des Berichtstatters als Manifestationen einer „lebenslänglichen Theaterkerkerschaft“ (Tm, 138) des Menschen betrachtet. Geht man von der Position des Neffen aus, der als *Gestalter* des Berichtes gilt, oder von der des Tagebuchschreibers, der *nur sich selbst* als Gegenüber hat, so erscheinen der Onkel und der Franzose in ihrer jeweiligen Beziehung zum Raum als zwei Seiten *ein und derselben* Identität, die ihre Entzweiung erleidet: ein altes Ich, das noch Rücksicht nimmt auf das Ursprüngliche, und ein ‚fremder‘ jüngerer Bruder, den „jugendliche Gründe“ (P, 69) bewegen („Nur die jungen Leute | haben zum Wahnsinn | eine Beziehung | eine Naturbeziehung | nur die jungen Leute | haben ein Verstandesmotiv“ [Mi, 225f.]), vielleicht, als Unterminierung des betont *herrschaftlichen* Auftretens des Forstrates, ein Vorbild. Geistig-räumlich ist das Ganze stets eine Choreographie des Alleinseins, ein Pendeln zwischen einem unveränderlichen *So ist es* des Bestehenden und der *Sehnsucht* nach klarer Sicht:

Zeitlebens machen wir
Etwas vor
Das kein Mensch versteht
Aber wir gehen diesen Weg
Keinen anderen
Diesen einzigen Weg
Bis wir tot sind

(Mi, 217).

⁶⁰⁾ Paul Valéry, Herr Teste (BS 162), Frankfurt/M. 1988, S. 95. (Kursivsetzung S. T.). Vgl. weiter S. 30: „Hö, mein Herr, was kümmern mich die Gaben Ihrer Bäume – und der anderen! [...] Ich will sagen – daß ich weiß, wie so ein Begriff *wird*. Das ist *leicht*.“

WARUM IN DIE FERNE SCHWEIFEN?

Zur Rezeption von Gerhard Roths und Elisabeth Reicharts ‚Japanromanen‘

Von Verena Holler (Tokio)

Die hinterhältigste, weil unverdächtigste Verachtung der österreichischen Literatur liegt in ihrer Fixierung auf das Österreichische. [...] Österreich ist und bleibt das zentrale Thema der österreichischen Literatur. Die Einheit von Staatsfeind und Staatsdenker lässt kaum ein anderes Sujet zu – denn nur in der Auseinandersetzung mit dem Österreichischen kann sich diese Einheit legitimieren und am Markt profilieren. Solch eine Konstellation führt nur allzu oft hin zum Staatspreis, aber weg von der Literatur.¹⁾

Die österreichische Gegenwartsliteratur genießt den Ruf (und des öfteren auch die Schelte), dem eigenen Land äußerst kritisch gegenüber zu stehen. Ob die AutorInnen nun als ‚moralisches Gewissen der Nation‘ oder aber als ‚Nestbeschmutzer‘ klassifiziert werden, ob ihnen eher das Etikett ‚Staatsfeind‘ oder ‚Staatsdichter‘ umgehängt wird, fest steht, dass österreichische Gegenwartsliteratur stärker als die Literaturen anderer Länder auf das eigene Land bezogen, um nicht zu sagen, (negativ) fixiert zu sein scheint. Dieser Einstellung verdanken sich einerseits einige der renommiertesten Werke der zeitgenössischen österreichischen Literatur. Verwiesen sei hier etwa auch auf die Kontinuität des Genres ‚Antiheimatliteratur‘, die mit Hans Leberts ›Wolfshaut‹ in den sechziger Jahren ihren Anfang nahm und bis heute in der literarischen Produktion Österreichs präsent bleibt. Ein Genre übrigens, das eine vergleichbare Dominanz nur hierzulande erreichte. Durch diese Konzentration wurden jedoch auch zunehmend Gegenstimmen laut, die monierten, mit dem literarischen Handlungsort Österreich sei auch eine gewisse geistige Provinzialität und Beschränktheit der Themen und Texte vorprogrammiert.²⁾

¹⁾ Konrad Paul Liessmann: Verteidigung der Lämmer gegen die Schafe. Ein Spaziergang über die österreichische Literaturweide, in: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider Ihre Verächter, hrsg. von Christian Döring (= edition suhrkamp. NF. 938.), Frankfurt/M. 1995, S. 88.

²⁾ Vgl. ebenda, S. 88f.

Die Blüte der hoch geschätzten ‚Antiheimatromane‘ ist schon lang vorüber. Stattdessen macht sich seit geraumer Zeit eine größere Themenvielfalt bemerkbar, die in vielen Fällen auch in veränderten literarischen Schauplätzen zum Ausdruck kommt. Der ‚literarische Exodus‘ aus der so genannten Provinz erfüllt in unterschiedlichen Texten freilich andere Funktionen und wird demzufolge auf verschiedenartigste Art und Weise gestaltet.

Japan, ein Land, dem ÖsterreicherInnen entfernter kaum sein könnten, scheint in Hinsicht auf diese Form der ‚poetischen Emigration‘ momentan besonders en vogue zu sein. Nicht umsonst wurde das Jahr 1998 als „Japan-Jahr der österreichischen Gegenwartsliteratur“³⁾ titulierte, erschienen doch 1998 immerhin vier Texte, die – jeder auf seine Art und Weise – im Land der aufgehenden Sonne angesiedelt sind beziehungsweise sich mit ihm auseinandersetzen. Neben Gerhard Roths ›Der Plan‹⁴⁾ und Elisabeth Reicharts ›Das vergessene Lächeln der Amaterasu‹⁵⁾, die einen vergleichsweise hohen Bekanntheitsgrad und gute Verkaufszahlen für sich reklamieren können, setzen sich auch Günter Eichberger mit ›Vom Heimweh der Seßhaften‹⁶⁾ und der weniger bekannte Wolfgang Hermann mit den „Prosaskizzen“ ›Gesten‹⁷⁾ mit Japan und seiner Kultur auseinander.

Gerhard Roths ›Der Plan‹ sowie Elisabeth Reicharts ›Das vergessene Lächeln der Amaterasu‹, zwei Romane, wie sie verschiedenartiger kaum sein könnten, haben das heutige Japan als Ort der Handlung auserkoren.

Wofür steht nun „Japan“ als Schauplatz, kulturelles Zeichen und exotisch-exotistische Gradation in den Texten, und welche Funktionen erhält es? In diesem Zusammenhang scheint es aber vor allem auch interessant, die Reaktion der deutschsprachigen Literaturkritik auf diese beiden Romane, auf die Wahl ihres Handlungsortes im Besonderen, zu betrachten beziehungsweise einige Überlegungen zu den möglichen Ursachen dieser Reaktion anzustellen.

I.

In Gerhard Roths Kriminalroman ›Der Plan‹ begibt sich Konrad Feldt, ein buchvernarrter Angestellter der Österreichischen Nationalbibliothek, auf eine abenteuerliche Reise, um durch den Verkauf eines gestohlenen Mozartautographs finanziell unabhängig zu werden. Das als Vortragsreise getarnte kriminelle Unternehmen führt Feldt entlang der touristischen Hauptattraktionen Japans inklusive aller damit verbundenen Klischeevorstellungen dieser *terra incognita* hin zum scheinbar ‚typischen‘ Tod während eines Erdbebens. Gerhard Roth wandelte selbst

³⁾ Walter Vogt, [Rez.] Schwert statt Pinsel, in: Die Presse, Beil. Spectrum, Wien, 24. 10. 1998, S. VII.

⁴⁾ Gerhard Roth, Der Plan. Roman. Frankfurt/M. (S. Fischer) 1998.

⁵⁾ Elisabeth Reichart, Das vergessene Lächeln der Amaterasu. Roman, Berlin (Aufbau-Verlag) 1998.

⁶⁾ Günter Eichberger, Vom Heimweh der Seßhaften. Multiple Prosa, Graz 1998.

⁷⁾ Wolfgang Hermann, Gesten, in: manuskripte 140 (1998), S. 24–38.

auf der Route, als er sich 1996 wegen einer Lesereise in Japan aufhielt, gerade einmal drei Wochen, sei der Vollständigkeit halber hinzugefügt. Auf dieselbe Reise entsandte er später seinen Protagonisten Feldt.

Mit den Augen eines drei Wochen durch Japan reisenden Europäers betrachtet auch der Protagonist des Bestsellers das ihm fremde Land, und dementsprechend ‚oberflächlich‘ gestalten sich auch die Informationen und Bilder dieses Landes, die LeserInnen vermittelt werden.

Bei einigermaßen japankundigen LeserInnen – dies wird auch die Rezeptionsanalyse verdeutlichen – bleibt denn auch nach der Lektüre des Krimis eine befremdliche Verwirrung zurück, kann man sich doch zuweilen des Eindrucks kaum erwehren, es hier mit einem als zwielichtigen Kunstschmuggel getarnten Sightseeing-Trip durch Japan zu tun zu haben. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch einen Blick auf die Untertitel der einzelnen (selber unbetitelten) Kapitel: „Tokio“, „International House-Roppongi“, „Nach Asakusa“, „Asakusa“, „Im Hotelzimmer“, „Izu“, „Ryokan“, „Shuzenji“, „Tokyo“, „Ausflug nach Kitsine“, „Kamakura“, „Das japanische Café“, „Auf der Fahrt“, „Shinkansen“, „Der heilige Bezirk“, „Kyoto“, „Das Kabuki-Theater“, „Süden“, „Kagoshima“, „Sakurajima“, „Kumamoto“, „Teehaus Kokin Denju no Ma“, „Takamori“, „Ryokan Sakae-ya“. Immerhin 23 der 34 Überschriften benennen ausschließlich touristische Sehenswürdigkeiten, Unterkünfte oder Reismethoden in Japan und könnten ebenso gut einem Reiseführer entnommen sein.

Gleiches gilt für die Darstellung Japans im Text selbst. Die durchaus detaillierten, ‚realistischen‘ Beschreibungen von Japanischem beschränken sich auf Oberflächenphänomene, die allen kurzzeitig durch das Land Reisenden ins Auge stechen würden: Die Rede geht von Tempeln, Pagoden, dem Fuji-san, dem Kaiser, den Samurai-Rüstungen, den japanischen Badegewohnheiten, der exotischen Vegetation, den Pachinko-Hallen, den omnipräsenten Getränkeautomaten, den futuristisch anmutenden Untergrundgaragen, den mit Reispapier bespannten Schiebetüren, den kleinen Zimmern mit Tatami-Matten, der japanischen Küche; von Sansai-Udon über Fugu, den giftigen Fisch, die Plastikattrappen in den Auslagen der Restaurants bis hin zum obligatorischen Fließband-Sushi; und schließlich von den für EuropäerInnen unerträglichen Menschenmassen in den Straßen Tokios.⁸⁾ Genau genommen fehlt bloß eine Reminiszenz auf Geishas, um die touristischen Japaneindrücke zu komplettieren. Wenn der Showdown also ausgerechnet in einem Erdbeben gipfelt, nimmt das nicht weiter wunder.

Wie der Tourist Gerhard Roth sie erlebt, so beschreibt auch die Romanfigur Feldt ihre Reiseeindrücke, wodurch verständlich wird, warum sich die Darstellung Japans vorwiegend auf die Schilderung von Straßenszenen⁹⁾ und die detaillierte Beschreibung von Hotelzimmern beziehungsweise Ryokanzimmern beschränkt.

⁸⁾ Es scheint hier weder sinnvoll noch möglich, alle angeführten Beispiele mit Textbeispielen zu belegen.

⁹⁾ Vgl. z. B.: Der Plan, S. 132f.: „Es herrschte auch ein Gedränge und eine Eile, die ihn in einer Strömung von Körpern mit sich trieb. Ganz diesem Sog ausgeliefert, blickte er nach oben in

Feldt schob die hölzerne Gittertür auf und schlüpfte aus den roten Pantoffeln; hinter einer zweiten Schiebetür mit Reispapierfenstern befand sich ein kleiner, mit Tatami-Matten ausgelegter Raum. Er stellte den Koffer ab, öffnete die Schiebetüren der Einbauschränke und entdeckte den blauweißgestreiften Yukata, eine blaue Stoffjacke und zwei Matratzen mit Bettzeug.¹⁰⁾

Des öfteren schleichen sich dabei Formulierungen ein, die in ihrem lehrmeisterlichen Duktus an Reiseführer denken lassen: „Zuletzt schlüpfte er in den blauweißgestreiften Baumwollkimono, den Yukata (der in jedem japanischen Hotelzimmer für die Gäste bereitliegt).“¹¹⁾

Weiterführendes über Kultur, Traditionen, das Denken oder auch nur das Alltagsleben Japans wird man in diesem Roman vergeblich suchen, nicht bloß, weil es dem Autor selbst an diesbezüglichen Informationen zu mangeln scheint oder er kein Interesse dafür aufbringt, sondern vielmehr, weil Japan als Ort der Kriminalhandlung eine gänzlich andere Funktion erfüllt und daher kulturell erst gar nicht erschlossen werden soll. Das Interesse gilt hier weder dem historischen noch dem modernen Japan, sondern lediglich dem exotisch und fremd anmutenden Lokalkolorit, das im Roman als Symbol des absolut Fremden, Unverständlichen fungiert. So gesehen könnte ›Der Plan‹ ebenso gut in einem anderen Land, etwa in China oder Patagonien angesiedelt sein.

Potenziert findet sich diese Symbolfunktion des Landes durch das Motiv seiner Schrift, die fremd, um nicht zu sagen skurril anmutet.

Die bizarren und unverständlichen Zeichen, auf die Feldt stößt, verstärken zum einen den exotischen Reiz des Wahrgenommenen:

Auf den Straßen der Siedlungen, durch die sie fuhren, reiheten sich die beleuchteten Getränkeautomaten aneinander. Rote und blaue Fahnen mit Botschaften in Kanji und Kana (chinesischen und japanischen Schriftzeichen, wie er aus der Lektüre seines Reiseführers wußte) hingen schlaff vor den Geschäften im Regen.¹²⁾

Zum anderen lassen Feldt „die unentzifferbaren“ Zeichen „an Rätsel denken“, scheinen sie doch „ein unentdecktes Reich mit unzähligen Siegeln vor ihm zu verschließen“:¹³⁾

Gleich darauf verfiel Feldt wieder dem Anblick der Schriftzeichen, die in der Stadt noch konzentrierter und intensiver auf ihn wirkten und sein Gefühl verstärkten, in einem illustrierten Buch zu wandeln.¹⁴⁾

ein Wirrwarr von Drähten und Kabeln, das unter der abgenommenen Deckenverschalung sichtbar wurde. [...] Viele der Jugendlichen hatten rotes und blond gefärbtes Haar, trugen Phantasiekleidung und Wollmützen nach dem Vorbild von Rappern aus Harlem. Sie stachen aus der Mehrzahl korrekt gekleideter Geschäftsleute in Anzügen und Burburrys hervor, die man mitunter ebenfalls gegen eine Säule gelehnt sah. Schöne Mädchen in langen, taillierten Mänteln mit Stöckelschuhen, Ohrringen und abwesenden Gesichtern zogen an ihm vorüber, Bilder wie aus einem utopischen Satyricon.“ Derart detaillierte und realistische Beschreibungen äußerer Eindrücke sind häufig im Text zu finden.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 94. Vgl. dazu auch S. 33 und S. 244ff.

¹¹⁾ Ebenda, S. 36. Vgl. dazu z. B. auch S. 110.

¹²⁾ Ebenda, S. 24.

¹³⁾ Ebenda, S. 29.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 44.

Die U-Bahnstation Roppongi war grell von Neonlicht beleuchtet. Auf weißen Leuchtf lächen standen in schwarzen, fremden Zeichen Hinweise. Für Feldt waren es Lichter und Botschaften aus einer anderen Sphäre, aus einer paranoiden und zugleich wahren Welt, der er sich durch ein paradoxes Urteil zugehörig fühlte.¹⁵⁾

Die fremden Schriftzeichen erscheinen Feldt ebenso unentschlüsselbar und mitunter bedrohlich wie alle ihn umgebenden Dinge, Menschen oder das Abenteuer, in das er geschlittert ist. Dass ‚Japan‘ als das unzugängliche, unverständliche Fremde in den Text einbezogen wurde, und nicht aus einem wie auch immer gearteten Interesse am Land selbst, verdeutlichen auch Textstellen, in denen ganz andere Zeichen, nämlich „Vorzeichen“, in durchaus ähnlichem Wortlaut thematisiert werden wie zuvor Kana und Kanji:

In der Zusammensetzung der Dinge, ihrer Anordnung und ihrer zufälligen Auswahl war eine geheime Schrift verborgen, die er – vorausgesetzt, dass er nicht betrunken war – hin und wieder lesen konnte.¹⁶⁾

Das Abenteuer, in das der Bibliothekar hier gerät, wird für ihn zunehmend rätselhafter, das Gefüge von (Vor-)Zeichen immer unentwirrbarer und undeutbarer. Die Verwirrung, wer im dunklen Komplott die Fäden zieht, steigert sich zunehmend zur Befremdung und schließlich zur Fremdheit. Die Vorgänge sind am Ende des Textes gänzlich undurchschaubar – auch für LeserInnen – wie das Land selbst, in dem Feldt sich befindet. Die Wahl des exotischen Schauplatzes spiegelt und multipliziert somit die ‚Planlosigkeit‘ Feldts in dem ihn umgebenden Geschehen.

Der ›Plan‹ vereint, mit anderen Worten, wesentliche Konstruktionsprinzipien der so genannten ‚Unterhaltungsliteratur‘ zur leicht lesbaren Abendlektüre: Anleihen beim Kriminalroman sowie beim Liebesroman zählen ebenso zu diesem gelungenen Potpourri an leicht Verdaulichem wie die Wahl eines exotischen Schauplatzes.¹⁷⁾ Aufschlussreich – vor allem in Anbetracht der Rezeption des ›Plan‹ – gestaltet sich ein Blick auf Roths vorletzten Roman ›Der See‹. Ebenfalls ein Kriminalroman, gewürzt mit pornographischen Szenen, versuchte sich Roth schon hier in der für Unterhaltungsliteratur charakteristischen „Mischung von Unbekanntem und Bekanntem“¹⁸⁾: „Wie in den klassischen Kolportageromanen – etwa eines Karl May – sind die Landschaftszeichen Indikatoren für das Abenteuer, sie stehen für Fremdartigkeit und Exotik.“¹⁹⁾ Freilich mutet die ‚Exotik‘ in ›Der See‹ konstruierter, weiter herbeigeholt an, denn der Protagonist sieht sich im nicht gänzlich

¹⁵⁾ Ebenda, S. 50.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 154.

¹⁷⁾ Vgl. Gerhard Fuchs, Kolportage und Unterhaltung in Romanen von Lilian Faschinger, Josef Haslinger und Gerhard Roth, in: Banal und Erhaben. Es ist (nicht) alles eins, hrsg. von Friedbert Aspetsberger und Günther A. Höfler (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 1), Wien und Innsbruck 1997, S. 165ff. Auch die von Fuchs genannten „in Schwarz-Weiß-Technik konturierten Figuren“, als ein weiteres Charakteristikum der Unterhaltungsliteratur, sind im ›Plan‹ kaum zu übersehen.

¹⁸⁾ Ebenda, S. 165f.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 165.

unbekanntes Gebiet um den Neusiedlersee mit unzähligen Gefahren konfrontiert. Ob diese ‚Konstruktion‘ die zürnenden Urteile der KritikerInnen evozierte, sei dahingestellt.

II.

In gänzlich anderer Weise integriert Elisabeth Reichart Japan in ihren Roman ›Das vergessene Lächeln der Amaterasu‹. Schon ein kurzer Blick auf den Inhalt macht deutlich, dass Japan in diesem Roman in völlig anderer Hinsicht thematisiert wird als bei Gerhard Roth. Alwina, eine Wiener Malerin, lebt seit drei Jahren mit dem japanischen Sänger Ichiro zusammen. Als sie dem in Wien erfolglos gebliebenen Musiker eines Tages in das Land ihrer Sehnsucht folgt, muss sie nach ihrem vergeblichen Aufbäumen gegen das Aufeinanderprallen zweier unvereinbarer Kulturen in einem schmerzhaften Prozess ihren selbst konstruierten Mythos über dieses Land revidieren. Der ansonsten durchaus ‚realistisch‘ gestaltete Roman der österreichischen Autorin kulminiert in einem dystopischen Ausblick auf die vom ‚japanisierten‘ Österreicher Nagoya entworfene Unterwasserwelt, die Japan vor dem Versinken retten soll.

Bereits diese stark verkürzte Inhaltsangabe lässt erahnen, dass der Schauplatz der Romanhandlung nicht bloß als Kulisse, als eine das Handlungsgerüst verstärkende Szenerie dient, sondern das eigentliche Thema des Romans darstellt. In dem für Alwina zunehmend traumatischen Eindringen in diese ihr fremde Kultur wird freilich auch die eigene zum Gegenstand der Reflexion. Wenn dabei bestimmte Aspekte des Kulturunterschieds im Vordergrund stehen, so liegt das an der Anlage des Romans selbst.

Die Augen europäischer LeserInnen treffen hier scheinbar auf wesentlich weniger Exotik als in Gerhard Roths Roman. Die im ›Plan‹ so häufigen Schilderungen von für westliche Augen fremden und geheimnisvollen Äußerlichkeiten sind in diesem Roman auf ein Minimum reduziert, die Beschreibung touristischer Attraktionen bleibt gänzlich ausgespart. Zeigen sich im Text Beschreibungen des japanischen Umfeldes, so wird dabei immer der darin zum Ausdruck kommende Kulturkontrast angesprochen:

Er mußte sich erst wieder daran gewöhnen, lauter japanische Gesichter um sich zu haben, vor manchem ein Mundschutz, diese selbstverständliche Geste, andere zu schützen, die Alwina belächelt hatte auf dem Weg vom Flughafen zum Zug, zum ersten Mal hatte sie unverschämt gewirkt mit ihrem sprechenden Gesicht, ihren ausholenden Gesten inmitten der zurückgenommenen Gesichter, der stets nahe am Körper bleibenden Arme.²⁰⁾

Nicht das – zugegebenermaßen apokalyptisch anmutende – vordergründige Straßenbild der zahlreichen Masken tragenden Japaner ist für die Protagonistin von Bedeutung, sondern das dahinterstehende Denken. Ein Bereich also, dem sich Roths Protagonist nie nähert.

²⁰⁾ Das vergessene Lächeln der Amaterasu (zit. Anm. 3), S. 10.

Sie zog sich in dem äußeren Vorraum die Stiefel aus und stellte sie zu den anderen Schuhen in die Reihe. Hier herrscht Ordnung, dachte Alwina spöttisch, während sie Ichiros Mutter beobachtete, der diese Ordnung nicht genügte, die Alwinas und Ichiros Schuhe umdrehte, sie mit der Spitze zur Eingangstür stellte. Eine Gewohnheit aus Fluchttagen oder nur ein Ritual? Jedenfalls eine Ordnung, auf der von nun an auch Ichiro bestehen würde.²¹⁾

Diese ‚Ordnung‘ ist es vor allem, der sich die westlich sozialisierte Frau vergeblich zu nähern versucht, die sie von der anfangs euphorisch lernbegierigen Fremden zum unerträglichen Fremdkörper mutieren lässt, der letztendlich brutal ausgestoßen wird. Für die vergleichsweise (zweck-)rational denkende, individualistische Europäerin bleibt diese ‚Ordnung‘ ein Buch mit sieben Siegeln, da sie primär durch ein unerschütterliches Festhalten an der Tradition legitimiert wird, durch ein für Alwina unnachvollziehbares „Vertrauen in uralte Gesetze“²²⁾.

Die fremde gesellschaftliche Organisation wird vor allem am differenten Verhältnis der Geschlechter, das ebenfalls als althergebrachte Konvention gerechtfertigt wird, augenscheinlich. Alwina beobachtet die scheinbar selbstverständliche Unterordnung der Frau nicht bloß von außen, sondern erfährt sie in ihrer Rolle als Schwiegertochter und Ehefrau permanent am eigenen Leib.

Reichart beschreibt das Scheitern Alwinas, und damit die kulturellen Differenzen, vorwiegend auf zwei Ebenen: Familie und Ehe. Dieses Scheitern an der für die japanische Schwiegertochter vorgesehenen untergeordneten Sozialrolle einerseits, sowie die zunehmende Entfremdung von Ichiro andererseits, der, zurückgekehrt in das Heimatland, sie nun mit japanischen Augen betrachtet, führt Reichart in unzähligen Szenarien vor, die von der Schilderung von Formdifferenzen wie der Sitzordnung bei Tisch²³⁾, der Art des Tee-Eingießens²⁴⁾ bis hin zu weltanschaulichen Differenzen²⁵⁾ reichen.

Was LeserInnen hier vermittelt wird, beschränkt sich nicht bloß auf die kulturelle Variabilität von gesellschaftlichen Kategorien wie ‚Ehe‘ oder ‚Familie‘, vielmehr offenbart der Text zudem eine Ahnung von gänzlich konträren, ebenfalls kulturell determinierten Grundvoraussetzungen des menschlichen Denkens, Empfindens und Handelns.

Dass der Leidensweg Alwinas dennoch nicht zu einer eurozentrischen Kulturanklage verkommt, liegt daran, dass sich die Erzählerin nicht wie bei Roth auf die

²¹⁾ Ebenda, S. 15.

²²⁾ Ebenda, S. 282. Zum unterschiedlichen Traditionsverständnis der Kulturen vgl. auch S. 43: „Glaube und Aberglaube als zwei streng voneinander geschiedene Bereiche seien nur dort entstanden, wo kanonische und Offenbarungsreligionen mit festen Dogmen und Satzungen der Verehrung des Heiligen engste Grenzen setzen und alte Glaubensvorstellungen unterdrücken und negativ umdeuten. In Japan sei das nie geschehen, oder zumindest nie in dem Ausmaß wie in Europa. Jede Kulturstufe habe hier die Vorstellungen der jeweils älteren verändert und teilweise in Vergessenheit gebracht, aber nicht ausgelöscht oder bis zur Unkenntlichkeit verzerrt.“

²³⁾ Vgl. ebenda, S. 26.

²⁴⁾ Vgl. ebenda, S. 47.

²⁵⁾ Vgl. z. B. ebenda, S. 77f.

Perspektive der Fremden beschränkt. Auch dem japanischen Befremden gegenüber der europäischen Kultur verleiht sie eine Stimme, wenn sich etwa Ichiro über Alwina ärgert: „Wie ungerecht sie sein konnte. Wie sie alles nur mit ihren europäischen Augen sah. Etwas, das man mit so vielen Vorurteilen betrachte, könne man nie verstehen“. ²⁶⁾ Am Rande erfahren LeserInnen auch von der Ignoranz und dem Unverständnis, mit dem Ichiro einst in Europa konfrontiert war:

Daß es kaum einer von ihnen schaffen würde, war ihm erst in Wien bewußt geworden. Der Rassismus der Weißen war hemmungslos in seinem Wahn, andere ausgrenzen zu müssen. Selbst in der Oper musterten sie ihn abfällig, wenn sie sich einbildeten, sein Stehplatz sei besser als ihrer und auf jeden Fall zu gut für einen Japaner. Japsee, Schlitzauge – Worte, an die er sich gewöhnen mußte. ²⁷⁾

Als denkbar groß erweist sich auch das Unverständnis von Ichiros Mutter. Ihr erscheint die Europäerin gar als wandelnder Widerspruch, als jemand, bei dem keine Eigenschaft zur anderen paßt. ²⁸⁾

Kulturelle Informationen und Reflexionen durchziehen Handlungsgefüge und Figurengestaltung und werden dergestalt thematisch. Darüber hinaus räumt die Autorin auch dem historischen Wandel Japans gebührend Platz ein. Wie weit die Auseinandersetzung mit der fremden Kultur reicht, spiegelt auch die Interpretation der Protagonistin wider, wie es diesem Land trotz fortschreitender Verwestlichung gelingt, die eigene Tradition vor dieser Entwicklung schadlos zu halten:

In der heutigen Kunst Japans gibt es nichts, was auf eine original japanische Quelle zurückzuführen wäre. Wenn überhaupt von Originalität die Rede sein kann, so liegt sie im Prozeß der Japanisierung von *Dingen*, übernommen von anderswo, wurde mir gesagt, und daß die sogartige Kraft, sich ohne erkennbare Auswahlprinzipien eine fremde Kunst einzuverleiben, daraus entsteht, daß deren Gegenstände ohne Rücksicht auf ihren historischen und geistigen Kontext und ohne nähere Überprüfung übernommen werden, Gefäß und Inhalt bleiben zweierlei. ²⁹⁾

Auch in ›Das vergessene Lächeln der Amaterasu‹ fungiert die Sprache als Symbol des Fremd-Seins, des Ausgeschlossen-Bleibens. Im Gegensatz zum ›Plan‹ stehen hier allerdings nicht die chinesischen Schriftzeichen im Vordergrund, sondern die fremde Sprache im Allgemeinen. Die akkulturierende Funktion von Sprache wird hier besonders augenscheinlich: Alwina spricht eigentlich Japanisch. Dennoch bleibt ihr die gesprochene Sprache unverständlich, so wie sich die Japaner weigern, ihr Japanisch zu verstehen. Dass ihr kulturelles Scheitern im Text auch als sprachliches ausgelegt wird, ist bloß eine logische Konsequenz dieser Symbolik:

Sie hatte sich daran gewöhnt, ein Fehler zu sein. Ein Sprachfehler, nichts sonst. Während sich Ichiro geborgen fühlte in den Lauten des Mutterleibs, hatte sie ihre Mutter verloren in der Lautfremdheit. Ihre Mutter hatte ihr eine Kunstsprache beigebracht, die niemand sprach. Es war sinnlos, Rücksicht zu erwarten für eine Lautlose, das hatte sie verstanden. Diese Sicht nach rückwärts war nur in ihr Leben eingraviert. Die Menschen um sie lebten in anderen Rücksichten. ³⁰⁾

²⁶⁾ Ebenda. S. 46.

²⁷⁾ Ebenda. S. 69.

²⁸⁾ Vgl. ebenda. S. 82.

²⁹⁾ Ebenda, S. 303. Vgl. dazu z. B. auch ebenda, S. 56, S. 91ff. S. 99.

³⁰⁾ Ebenda. S. 150f.

Als Kehrseite von Alwinas sprachlicher Resignation korreliert ihre kulturelle Desillusionierung. Die real nicht gesprochene Sprache, die sie von ihrer Mutter lernte, muss sie angesichts ihres Scheiterns ebenso verwerfen wie den idealisierenden Mythos, der in ihr einst eine unstillbare Sehnsucht nach dem fernen Land weckte.

Während sich mithin Elisabeth Reichart in ihrem Roman intensiv mit der Unvermittelbarkeit der Kulturen befasst, benutzt Roth die fremde Oberfläche des asiatischen Landes als geheimnisvolle Szenerie, vor der sein orientierungsloser Protagonist scheitern muss. Über die ‚Qualität‘ der Romane ist damit freilich noch nichts gesagt, denn sowohl bei Reichart als auch bei Roth erklärt sich die Art der Porträtierung jeweils aus der Struktur des Romans. Zudem kann einer kulturell analytischen ‚Aufgabe‘ von Literatur ganz gewiss nicht das Wort geredet werden.

Die unterschiedlichen Gestaltungen Japans in den beiden Romanen entpuppen sich jedoch als aufschlussreich in punkto Erwartungshaltung der RezipientInnen, untersucht man, wie die Presse auf die beiden Gestaltungsprinzipien reagierte.

Wenn Gerhard Roths Roman ein wesentlich größeres Echo auslöste als der Reicharts – immerhin siebzehn gegenüber bloß acht Rezensionen – so ist das zunächst auf die *Autoren- und Verlagsrezeption* zurückzuführen: Gerhard Roth kann nicht bloß auf ein wesentlich größeres Œuvre zurückblicken, er zählt auch zu den bekanntesten und renommiertesten österreichischen Gegenwartsauteurs. Darüber hinaus erwecken seine vom ökonomisch potenteren Fischer-Verlag herausgegebenen und beworbenen Bücher naturgemäß größere Aufmerksamkeit der Kritik als ein Text, der bei dem Berliner Aufbau-Verlag publiziert wird. In unserem Zusammenhang interessieren an den literaturkritischen Reaktionen weniger deren ästhetische Werturteile, sondern inwiefern die Verlagerung des Schauplatzes nach Japan, was für die österreichische Gegenwartsliteratur nicht eben typisch ist, im jeweiligen Urteil eine Rolle spielt.

III.

›Der Plan‹ wurde von der deutschsprachigen Literaturkritik geradezu mit Lobeshymnen bedacht. Lediglich drei der durchgesehenen Rezensionen trübten die allgemeine Jubelstimmung.³¹⁾ Dabei ist es zu einem Gutteil die dramaturgische Spannung des Erzählvorgang, der diese Euphorie zuzuschreiben ist. Die allgemeine Begeisterung darf wohl in Verbindung gebracht werden mit dem populären Vorwurf, österreichische Gegenwartsliteratur verstünde sich nicht auf das Erzählen von Geschichten – wohl der gängigste ist neben dem der negativen Fixiertheit auf die österreichische Provinz:

³¹⁾ Vgl. Paul Jandl, [Rez.] Von der Hypochondrie der Gebildeten. „Der Plan“: Gerhard Roth scheitert am grossen Roman, in: Neue Zürcher Zeitung. International, 7. 4. 1998, S. 35. – Klaus Nüchtern, [Rez.] Weder Kana noch Kanji, in: Falter, Wien, 27. 2. 1998, S. 57. – Uwe Schmitt, [Rez.] Für eine Handvoll Mozart. Gerhard Roth schickt einen Bücherwurm nach Japan, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 3. 1998, S. L 16.

Doch die sachliche Mitteilung, daß die Hauptfigur ein Verbrechen begangen hat, macht Hoffnung, daß in diesem Roman etwas zu finden ist, was die deutschsprachige Literatur schon länger vermissen läßt: eine gut erzählte, überhaupt erzählenswerte Geschichte. Die Hoffnung trägt nicht [...].³²⁾

Um die Debatte auf ein Schlagwort zu reduzieren: Der weit verbreiteten Forderung nach ‚Amerikanisierung‘ der deutschsprachigen Literatur wird Roth mit seinem Kriminalroman folglich gerecht.³³⁾

Überaus bemerkenswert erscheint überdies, dass sich beinahe alle KritikerInnen für Roths Wahl des Schauplatzes begeistern, selbst manche derjenigen, die dem Roman ein schlechtes Zeugnis ausstellen. Wie stark die Debatte um eine Verlagerung des Handlungsorts auf fremden Boden im gegenwärtigen Literaturdiskurs vom Zeitgeist geprägt ist, manifestiert sich etwa darin, dass alle RezensentInnen den Wechsel des Grazers von den Tiefen der österreichischen Provinz ins ferne Japan mehr oder weniger ausführlich thematisieren, hat sich der Autor doch unerwarteterweise „mit Feldts Flug nach Fernost [...] scheinbar von seinem Dauerthema ‚Österreich‘ entfernt“.³⁴⁾

Die Provinzschelte, die einem ganzen Land gegolten hat, ist ebenso verklungen wie der rührende Radau des politischen Romans „Der See“. Gerhard Roth ist dem finsternen Österreich entwachsen [...].³⁵⁾

Auch Formulierungen wie: „Was ist los mit Gerhard Roth? Der jüngste Roman ist erschienen, und von einer Abrechnung mit Österreich, seinen Ewig- oder Schonwiedergestrigen keine Spur“³⁶⁾, indizieren: dass sich im Literaturbetrieb eine gewisse Ermüdung an der „Provinzschelte“ der österreichischen Gegenwartsliteratur und ihren korrespondierenden Schauplätzen breit gemacht.

³²⁾ Hans Rauscher, [Rez.] Der Tod eines Lesers, in: Der Standard, Wien, 20. 2. 1998, Beilage: Album, S. 53.– Diese Qualität verzeichnen auch folgende RezensentInnen positiv: Heribert Hoven, [Rez.] Der Tod in Japan. Gerhard Roths aufwühlende Endzeitparabel „Der Plan“, in: Süddeutsche Zeitung, München, 28. 2. 1998, Beilage, S. 4. – Dagmar Kaindl, [Rez.] Im Fortissimo, in: News, Wien, 9. 4. 1998, S. 164f. – Dies., [Rez.] In Todestakt. Kriminalistisches aus der Welt der Musik, in: News, Wien, 12. 2. 1998, S. 144. – Ulrich Greiner, [Rez.] Mozart auf der Reise nach Japan, in: Die Zeit, Hamburg, 5. 3. 1998, S. 51. – Wendelin Schmidt-Dengler, [Rez.] Umweg zum Tod, in: Die Presse, Wien, 21. 2. 1998, Beilage: Spectrum, S. 6. – Helmut Butterweck, [Rez.] Tödlicher Autograph, in: Die Furche, Wien, 27. 8. 1998, S. 14. – Heiko Strech, [Rez.] Ein tragisch-komischer Totentanz, in: Der Bund, Bern, 25. 4. 1998, Beilage: Der kleine Bund, S. 6.– Anita Pollak, [Rez.] Mit Mozart ins Inferno, in: Kurier, Wien, 15. 2. 1998, S. 30.

³³⁾ Vgl. dazu z.B.: Anton Thuswaldner, Österreichische Verhältnisse. In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, S. 112.

³⁴⁾ Hoven (zit. Anm. 32).

³⁵⁾ Jandl (zit. Anm. 31).

³⁶⁾ Klaus Nüchtern (zit. Anm. 31). – Vgl. dazu auch: Roger Voderegger, [Rez.] Träume, Pläne und die Ironie der Dinge, in: Vorarlberger Nachrichten, Bregenz, 9. 5. 1998, S. F14: „Mit seinem neuen Roman verläßt Gerhard Roth den heimatlichen Boden, unter dem das Verdrängte stinkt. Der Analytiker der österreichischen Seele und zähe Protokollant ihrer kollektiven Krankheit, der Geschichtsvergessenheit, läßt seinen Helden eine Reise ins Innere von Japan machen“

Wie sich bereits in der vorherigen Betrachtung des Textes herauskristallisiert hat, kann man Roths literarische Asienreise in ihrer textinternen Logik wie in ihrer kulturellen (In-)Signifikanz betrachten. Erwartungsgemäß beziehen sich die Kunst-richterInnen ebenfalls auf diese beiden Aspekte.

Er erzählt von einem, der die Welt als einen Apparat aus Zeichen sieht, die es zu entziffern gilt. Konrad Feldt ist ein Mensch, für den Lesen eine sinnliche Erfahrung ist, und der alles, was er sieht, hört, ja schmeckt mit einer Lektüreerfahrung in Verbindung bringt. Aber Japan sprengt sein System – nicht umsonst hat Roland Barthes es das „Reich der Zeichen“ genannt. Schriftzeichen wirken wie Bilder, und Landschaften sind so surreal, als betrete man ein Bild von Hiroshige.³⁷⁾

In der Wortwahl wird zugleich deutlich, was für westliche LeserInnen faszinierend wirkt: Exotik. Inwieweit diese die Romanhandlung Roths forciert, bringt auch der Wiener Germanist Wendelin Schmidt-Dengler auf den Punkt:

Raffiniert steigert Roth von Kapitel zu Kapitel die Beklemmung seines Helden. [...] Entscheidend ist das Erzählverfahren: Wir erleben Japan aus der Sicht des Bibliothekars; wir sind auf seinen Horizont festgelegt, und die Rätselhaftigkeit, die ihn allenthalben umgibt – die teils gefällige, teils überaus bedrohliche Fremde –, erzeugt beim Leser ein Gefühl sowohl des Behagens als auch des Unbehagens.³⁸⁾

Gerhard Roths Rechnung, den Protagonisten auf eine weite Reise in ein exotisches Land zu schicken, die ‚österreichische Provinz‘ und die ‚dunklen Seelen‘ sich selbst zu überlassen, ging folglich auf. Dem deutschsprachigen Leser erscheint die Abkehr vom bereits laufmeterlang Beschriebenen als willkommene Abwechslung, nur zu gerne begibt er sich auf eine literarische Reise in die Exotik und weiß die dadurch gesteigerte Spannung und literarisch gestaltete Entfremdung zu genießen.

Zu geradezu frappierenden Ergebnissen gelangt man, wenn man untersucht, wie viele RezensentInnen sich lobend auf Roths Japanbeschreibungen beziehen. Lediglich ein Kritiker, Uwe Schmitt in der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹, bekundet deutliche Zweifel an der Qualität dieser Passagen.

Von „extensiven Beschreibungen japanischer Städte und Landschaften“³⁹⁾ wird da geschwärmt, von „präzise[n] Japanbildern“⁴⁰⁾, von einem „einzigartigen, kühlpoetischen ‚Reiseführer‘ Japans“⁴¹⁾, einem „Reiseführer durch Japan [...] [f]ür Leute, die in Fernost mehr als Hermann Maier suchen“⁴²⁾, gar von einem „erstaunlichen Japan-Buch“⁴³⁾ ist da die Rede:

³⁷⁾ Tanja Langer, [Rez.] Im Reich der Zeichen. Wo Gerhard Roths Held verloren geht, in: Die Welt, Hamburg, 28. 2. 1998, o. Pag. – Die textlogische Integration Japans in den Text wird zudem positiv vermerkt von: Strech, Butterweck, Schmidt-Dengler, Greiner, Hoven (alle zit. Anm. 32), Vorderegger (zit. Am. 36) und Christian Seiler, [Rez.] Mozarts Handschrift in Japan, in: Weltwoche, Zürich, 23.4.1998, S. 57.

³⁸⁾ Schmidt-Dengler (zit. Anm. 32).

³⁹⁾ Nüchtern (zit. Anm. 31).

⁴⁰⁾ Langer (zit. Anm. 37).

⁴¹⁾ Strech (zit. Anm. 32).

⁴²⁾ Kaindl (zit. Anm. 32).

⁴³⁾ Jandl (zit. Anm. 31).

Keine Bienen. keine alpenländischen Apokalypsen. Gerhard Roth, der Grazer, tritt aus seinen „Archiven des Schweigens“ und reist gen Fernost [...] Wie aus einem langsam fahrenden Zug betrachtet, entwickeln sich Japan-Bilder vor dem inneren Auge des Lesers. Das Land, die Städte, die Menschen, die Geschichte, die Kultur werden festgemacht an den Erlebnissen eines das Fernostland bereisenden West-Menschen, in dem sich Neugier und das Wissen um das knifflige seines Aufenthalts mischen.⁴⁴⁾

Nun mag man zu Gerhard Roths Roman stehen, wie man will. Eines jedenfalls ist klar: ein Buch über Japan ist es nicht. Gerhard Roth bedient in der Beurteilung seines Textes nicht bloß die Sehnsucht der deutschsprachigen Literaturkritik nach fremden Welten, sondern zweifellos auch deren völlige Unkenntnis Japans. Ansonsten wäre es nämlich weder möglich, die Art und Weise der Illustration Japans im Roman derart herauszustreichen, noch darin gar das eigentliche Thema des Romans auszumachen.

Heribert Hovens Formulierung spiegelt diese Fehlinterpretation am deutlichsten wider:

Roths Japan-Bild [ist] von magischer Anziehung: Ost und West, das fremdartig Exotische und der vertraute Alltag einer fortgeschrittenen Industriegesellschaft vereint in einem futuristischen Szenario, das eine kindlich anmutende Kunststoffwelt zeigt, in der klösterlich strenge Rituale herrschen. [...] Der Welt, deren Ende sich ja gerade in Japan bereits einmal angekündigt hat, bleibt noch eine Chance, wenn sie die Zeichen richtig deutet, und sich auf das Menschliche, das die Kultur verkörpert, besinnt.⁴⁵⁾

In derart fremden Gefilden sind ganz offensichtlich auch der Fabulierkunst der Literaturkritik keine Grenzen gesetzt. Oder wie sonst sollte man es deuten, wenn einem Roman wie Roths ›Plan‹ kulturkontrastive Zeitdiagnostik als eigentliche Quintessenz angedichtet wird?

Werfen wir zum Abschluss noch einen Blick auf jene Rezension, die sich gerade aufgrund von Roths Japandarstellung zu einem Verriss des Textes gezwungen sieht. „Ob es klug war, die flüchtige Erfahrung seinem neuen Romanhelden anzudichten und einen Kriminalfall japanisch zu verrätseln, statt von sich zu erzählen, ist eine andere Frage“,⁴⁶⁾ leitet Uwe Schmitt seine Rezension kritisch ein. Er bleibt somit der einzige Kritiker, der Zweifel an Roths Verlagerung des Schauplatzes nach Fernost anmeldet. Wie nun begründet er diese Zweifel. und warum bleibt er mit ihnen allein auf weiter Flur?

Liest man Schmitts Rezension, so fällt zunächst auf, dass der Kritiker ganz offensichtlich ein weit über touristische Erfahrungen hinausgehendes Wissen über dieses Land besitzt, reüssierte doch, nebenbei bemerkt, Uwe Schmitt auch als Publizist zum Thema Japan.⁴⁷⁾ Gerade dieser Einblick in die japanische Kultur ist

⁴⁴⁾ Reinhold Tauber, [Rez.] Der Plan geht auf, in: Oberösterreichische Nachrichten, Linz, 11. 3. 1998, S. 9. – Vgl. dazu auch: Hoven, Greiner, Butterweck (zit. Anm. 32), Vorderegger (zit. Anm. 36).

⁴⁵⁾ Hoven (zit. Anm. 32).

⁴⁶⁾ Schmitt (zit. Anm. 31).

⁴⁷⁾ Vgl. Uwe Schmitt, Tokio und Japan. Hamburg 1992.

es, was ihn veranlasst, Roths literarische Japanreise als missglückten Versuch zu verwerfen, denn die von ihm konstatierte Ungenauigkeit in der Darstellung des exotischen „Abenteuerspielplatzes“ gehe auf Kosten der textinternen Logik.⁴⁸⁾ Selbst dem Plot mangle es in seinen Augen an Plausibilität:

Es ist Roths gutes Recht, mit diesem Plot das (nach Jahren schwerster Wirtschaftsdepression) nicht mehr ganz zeitgemäße Ressentiment des neureichen japanischen Sammlers auszubeuten, der aus Genußsucht auch kriminelle Rache übt an der westlichen Kulturhoheit. Doch wäre ein Mann, der eine Million Dollar zahlt für einen Ausriß Notenpapier mit Mozarts letztem Musiziergebot [...] wohl auch in Japan eher ein Fall für die Psychiatrie als für den Schwarzmarkt. [...] Die Plausibilität der Handlung und seiner Figuren scheint Gerhard Roth nicht sonderlich zu interessieren. Marionettenhaft leihen sie Vorwände für Japan-Impressionen des Autors.⁴⁹⁾

Jemand, der offenbar über tiefer gehende Kenntnisse Japans verfügt, kommt beim Lesen des ›Plan‹ aber nicht in den Genuss einer verlockend und zugleich bedrohlich anmutenden Fremdheit, vielmehr wird sein Lektüregenuss durch Roths Fehlinterpretation des Japanischen getrübt, was in unjapanisch gezeichneten ‚japanischen‘ Romanfiguren, unrealistischer Illustration japanischer Institutionen, der Schilderung bloß oberflächlicher Eindrücke, die zum Teil noch fehlerhaft sind, wie zum Beispiel die klimatischen Bedingungen, zum Ausdruck kommt.⁵⁰⁾ Uwe Schmitt liest den ›Plan‹ demzufolge nicht als exotischen, abenteuerlichen Kriminalroman, sondern er erscheint ihm schlichtweg unglaubwürdig und „absurd“⁵¹⁾.

Was verbirgt sich nun also hinter der Euphorie für den fremdländischen Schauplatz in der zeitgenössischen Literatur? Augenscheinlich wirkt in der exotischen Attraktion auch die Lust, die eigene Kritikfähigkeit zu suspendieren: Literatur als sprachliches und inhaltliches Abenteuer, fern analytischer Postulate, frei vom Ballast jeglichen Moralisierens, jeder politischen Aussage, danach herrscht ganz offensichtlich eine gewisse Sehnsucht bei der strapazierten deutschsprachigen Leserschaft. Eine Lust, die von der österreichischen Gegenwartsliteratur nur selten befriedigt wird. der Wiener Germanist Schmidt-Dengler spricht diese Erwartungshaltung mehr oder weniger explizit aus:

Roth läßt sich hier auf keine explizite politische Botschaft ein, sondern präsentiert eine Serie von Verbrechen [...] Weniger auffallend sind die schlüsselromanartigen Einsprengsel [...] Doch niemand wird sich durch das Vorkommen im Roman irgendwie peinlich betroffen fühlen, anders, als dies bei Roths letztem Roman, „Der See“, der Fall war, wo die Fahrten zur politischen Szene in Österreich deutlich gelegt waren. Manche, die in Roth den zupackenden Kritiker an den Zuständen hierzulande sehen wollen, werden von diesem Buch enttäuscht sein. Doch gerade der Verzicht auf solche Anspielungen nützt dem Buch.⁵²⁾

⁴⁸⁾ Vgl. ebenda

⁴⁹⁾ Ebenda

⁵⁰⁾ Vgl. ebenda

⁵¹⁾ Vgl. ebenda

⁵²⁾ Schmidt-Dengler (zit. Anm. 32). – Vgl. dazu auch Seiler (zit. Anm. 37) und Werner Krause, [Rez.] „Wie einstmals noch einmal...“ Japanisch gibt sich neuerdings Gerhard Roth, in: Kleine Zeitung, Klagenfurt, Graz, 2. 2. 1998, S. 37/41.

IV.

Die Rezensionen zu Reicharts ›Das vergessene Lächeln der Amaterasu‹ muten im Vergleich zu den zum ›Plan‹ verfassten Huldigungen regelrecht nüchtern und protokollartig an. Abgesehen davon, dass die Urteile über diesen Roman wesentlich schlechter ausfielen, wird überdies deutlich, dass Inhaltsangaben an die Stelle von Wertungen treten. Bezieht man auch die spärlichen, auf einige wenige Adjektive beschränkten Geschmacksurteile mit ein, bleiben lediglich vier Rezensionen, die sich für den Roman erwärmen können,⁵³⁾ eine lässt sich bestenfalls als Verriss bezeichnen,⁵⁴⁾ und die übrigen drei können sich zu keiner Wertung beziehungsweise zu keiner Entscheidung durchringen.⁵⁵⁾

„Wer an diesem Roman dranbleibt, braucht Geduld“⁵⁶⁾ und somit etwas, was der deutschsprachigen Leserschaft ohnehin über Gebühr abgefordert wird, könnte man zu dieser Kritik Susanne Schabers im Wiener ›Format‹ hinzufügen. Mit anderen Worten: Der Mangel an gemeinhin als ‚amerikanisch‘ titulierten literarischen Charakteristika wird in Reicharts Text als Manko antizipiert. „Das Buch zerquetscht den Leser zwischen Ideen, Bildern und langatmigen Abhandlungen“, auch die Handlung mute „obskur“ an, so Schaber.⁵⁷⁾

Eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Kultur Japans löst bei der Kritik keine vergleichbare Euphorie aus wie Roths spannende Kriminalgeschichte, sie wird statt dessen als langatmig empfunden. Dass auch der Schauplatzwechsel nicht den daran geknüpften Erwartungen entspricht, erhellen unterschwellig spöttische Formulierungen wie die, Reichart habe sich aufgemacht, „dem Zauber Nippons hinterherzuhetzen“⁵⁸⁾.

Unter jenen Rezensionen, die weder zu einem positiven noch zu einem negativen Urteil gelangen, beschränken sich zwei auf bloße Inhaltsangaben.⁵⁹⁾ Es scheint, als misstrauten die KunstrichterInnen angesichts der kritischen Auseinandersetzung mit der Fremde der Gültigkeit des eigenen Urteils. Ganz anders liegt der Fall bei Walter Vogl, einem Journalisten, der selbst seit Jahren im fernen Nippon weilt:

⁵³⁾ Vgl. Wolfgang Straub, [Rez.] Das Lachen einer Fremden, in: Wiener Zeitung, Wien, vom 15.1.1999, Beilage extra, S. 7. Anonym, [Rez.] Aus dem Land des Lächelns, in: News, Wien, 22. 10. 1998, S. 168. – Wolfgang Schörkhuber, [Rez.] Selbstvergewisserung einer Frau, in: Salzburger Nachrichten, Salzburg, 19. 9. 1998, Beilage Zum Wochenende, S. VII. – Christa Gürtler, [Rez.] Wunderland und Alptraum, in: WeiberDiwan, Wien, 1. 10. 1998, S. 20.

⁵⁴⁾ Vgl. Susanne Schaber, [Rez.] Liebesgrüße aus Tokio, in: Format, Wien, 24. 10. 1998, S. 152.

⁵⁵⁾ Vgl. BT, [Rez.] Als Fremdkörper im Sehnsuchtsland, in: Neues Volksblatt, Linz, 3. 9. 1998, S. 36. – M.E., [Rez.] Als das Land der Sonne seine Farben verlor. Kein Reisebericht, in: Kurier, Wien, vom 24.10.1998, S. 30. – Walter Vogl, [Rez.] Schwert statt Pinsel, in: Die Presse, Wien, 24. 10. 1998, Spectrum, S. VII.

⁵⁶⁾ Schaber (zit. Anm. 54).

⁵⁷⁾ Ebenda.

⁵⁸⁾ Ebenda.

⁵⁹⁾ Vgl. M.E. und BT. (beide zit. Anm. 55). Letztere weist Reichart aber immerhin als „profunde Japan-Kennerin“ aus.

Elisabeth Reicharts Japan ist das Produkt einer intensiven, konfliktgeladenen Auseinandersetzung, eines Ringens mit den Menschen und den Dingen, ist wie ein noch nicht erkalteter vulkanischer Auswurf. [...] Reichart versteht es, mit ihrer Kenntnis der lokalen Gegebenheiten die zentrifugalen Kräfte, die auf diese Beziehung einwirken, zu beschreiben, und zwar so zu beschreiben, daß beide Partner in dieser spannungsgeladenen und zusätzlich vom Konflikt zweier Kulturen geprägten Beziehung ebensowohl im Recht wie im Unrecht sind.⁶⁰⁾

Wenn hier bezeichnenderweise auch von einer Inbrunst, wie sie für die Rezensionen zu Roths Text charakteristisch ist, nichts zu merken ist, attestiert ihr der Rezensent dennoch eine gelungene literarische Darstellung der fremden Welt. Lediglich im zweiten Teil, so Vogl, „mit seinen kruden Orwellschen Visionen wird deutlich, daß Reicharts Buch zum großen Wurf so manches fehlt“⁶¹⁾

Selbst diejenigen Rezensionen, die zu einem positiven Urteil gelangen, gebärden sich auffallend zurückhaltend. Auch hier zeigt sich das schon zuvor konstatierte Ausweichen zur Textsorte ‚Inhaltsangabe‘, während Werturteile allenfalls auf den letzten Satz reduziert werden. Ein „sensibles Porträt einer Frau, die in der Fremde in eine Abhängigkeitsbeziehung schlittert“⁶²⁾, „ein intensiver und äußerst spannender Roman über die Liebe und über die Konfrontation zweier Kulturkreise“⁶³⁾ liege hier vor, hält sich der sonst kaum so zurückhaltende Berufsstand bedeckt. Reicharts „künstlerische Auseinandersetzung mit dem Faszinosum Japan“ sei „glaubwürdig“ und „unpräventios und zurückhaltend erzählt“⁶⁴⁾, schließt sich auch Wolfgang Straub dem vorsichtig formulierten positiven Urteil an; an anderer Stelle werden „sprachliche Qualitäten“ sowie die „Eindringlichkeit und Kompromißlosigkeit“⁶⁵⁾ des Romans gelobt, während sich die RezensentInnen – von Walter Vogl abgesehen – kaum mit dem Japan-Bild in Reicharts Roman auseinandersetzen. Bei den Kritiken zu Gerhard Roths ›Plan‹ war von einer so gearteten Scheu nichts zu bemerken.

Dort, wo ein Rezeptionsbedürfnis nach unpolitischer Unterhaltungsliteratur befriedigt wird, gewinnt auch der exotische Schauplatz als Surrogat der Realitätsflucht bereitwillige Aufmerksamkeit. Reicharts Roman versagt sich diesem Eskapismus, womit auch der asiatische Schauplatz das Flair der Exotik verweigert. In Schörkhubers Rezension scheint dieser rezeptionsästhetische Zusammenhang anzuklingen, wenn zu Reicharts Japan-Roman resümiert wird:

Weiß man um die Ernsthaftigkeit der Autorin Bescheid, wird man allerdings keinen Japan-Roman um der exotischen Kulisse oder gar des Flairs willen erwarten. Reichart hat Grundsätzlicheres im Sinn.⁶⁶⁾

Ganz offensichtlich handelt es sich bei Reicharts literarischer Reise also nicht um die, nach der die deutschsprachige Leserschaft dürstet.

⁶⁰⁾ Vogl (zit. Anm. 55).

⁶¹⁾ Ebenda.

⁶²⁾ Anonym (zit. Anm. 53).

⁶³⁾ Gürtler (zit. Anm. 53).

⁶⁴⁾ Straub (zit. Anm. 53).

⁶⁵⁾ Schörkhuber (zit. Anm. 53).

„IT WAS EVERY DAY IMPLIED,
BUT NEVER PROFESSEDLY DECLARED“

Analog-digitale Missverständnisse in Jane Austens
›Sense and Sensibility‹

Von Maria Löschnigg (Graz)

In seinem Buch ›Menschliche Kommunikation‹ identifiziert Paul Watzlawick zwei grundsätzliche Kommunikationsmöglichkeiten, die er mit der Mathematik entlehnten Begriffen als ‚digitale‘ und ‚analoge‘ Kommunikation bezeichnet.¹⁾ Digitale Kommunikationsformen sind meist verbal und numeral (die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ist arbiträr), während analoge Kommunikationsformen sich Handlungsweisen oder körpersprachlicher Zeichen bedienen, die eine Ähnlichkeitsrelation (Analogie) zwischen Signifikant und Signifikat aufweisen. Beide Kommunikationsmodalitäten oder Kodierungsformen haben unterschiedliche Qualitäten und sind auch nicht einfach austauschbar. Da digitales Mitteilungsmaterial viel logischer, präziser, komplexer und abstrakter ist als analoges, ist es für die Vermittlung von Wissen, ja für jede denotative Aussage ungleich besser geeignet als analoge Kommunikation. Dazu kommt (und dies ist, wie sich noch zeigen wird, für unsere Zwecke von eminenter Wichtigkeit), dass Verbindlichkeit im europäischen Kulturkreis fast ausschließlich der digitalen Botschaft anhaftet. Analoge Kommunikationsformen wiederum gewinnen vor allem auf dem Gebiet der zwischenmenschlichen Beziehungen große Bedeutung, besonders dort, wo es um die Definition einer Beziehung geht, also die Beziehung selbst zum Gegenstand der Kommunikation wird. Dies liegt, so Barbara Korte, vor allem „in ihrer primären Kodierungsart“ begründet, die eine „kontinuierliche Abstufung im Ausdruck je nach Grad der vermittelten Bedeutung“ erlaubt.²⁾ Zugleich aber ist die analoge Botschaft oft vage, mehrdeutig und unverbindlich, da sie nicht zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu unterscheiden vermag und auch logisch-

¹⁾ Vgl. Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern 1969, Kap. 2.5 und 3.5.

²⁾ Barbara Korte, *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen 1993, S. 41f.

syntaktische Strukturen wie etwa „wenn–dann“ oder „entweder–oder“ nicht kennt.³⁾ Es liegt also bei dem Empfänger, die analog kodierte Mitteilung richtig zu dekodieren, was vielerlei Anlass zu Missverständnissen geben kann, zumal die Erwartungen des Adressaten die Dekodierung meist beeinflussen und Übersetzungen in andere Modalitäten oft gar nicht möglich sind.

Die Dichotomie zwischen analoger und digitaler Kommunikation und die Explikation daraus resultierender Missverständnisse, wie sie von Kommunikationsforschung und Ökologik⁴⁾ geleistet wurde, erweisen sich auch für die Betrachtung literarischer Texte als äußerst fruchtbar. Besonders in den Romanen Jane Austens, in denen einerseits der (verbalen) Sprache als zuverlässigem Vehikel der Mediatisierung von Emotionen misstraut wird,⁵⁾ andererseits aber dargestellt wird, wie das Dekor der Zeit vor allem Frauen einen physischen Ausdruck ihrer Gefühle verweigert, werden subtile analoge Signale zu einem wichtigen Bestandteil der Sinnstiftung sowohl auf der diegetischen Ebene wie auf der Rezeptionsebene. In ›Emma‹ etwa unterlaufen der Heldin einige Fehler bei der Interpretation von Frank Churchills Verhalten – man denke z. B. an den Tanz bei ›Coles‹ (Kap. 26). Auch die Komik der amüsanten Szenen zwischen Emma, Harriet Smith und Mr. Elton resultiert zu einem großen Teil aus der falschen Dekodierung analoger Signale. Unklare nonverbale Zeichen führen zu Missverständnissen, die sowohl die Verbindung Jane-Bingley als auch die Verbindung Elizabeth-Darcy in ›Pride and Prejudice‹ hinauszögern. In ›Mansfield Park‹ reagiert Edmund lange nicht auf die Zuneigung der eher schweigsamen Fanny, weil er ihr Verhalten und ihre Handlungen immer nur als ‚schwesterlich‘ dekodiert. Catherine in ›Northanger Abbey‹ ist sich z. B. der Zeichenhaftigkeit ihrer Kutschenfahrten mit John Thorpe nicht bewusst (vgl. Kap. 13). In ›Persuasion‹ nimmt vor allem der Blick einen prominenten Stellenwert ein: „Looking and interpreting others’ looks come to function for Anne as an alternative language, a means of communication without recourse to words.“⁶⁾ Doch auch analoge Handlungen im weiteren Sinne spielen in diesem Roman eine große Rolle, wie etwa in der Szene, in der Wentworth Anne aus der lästigen Umklammerung ihres Neffen befreit und damit eine Verwirrung der Gefühle auslöst (vgl. Kap. 9).

³⁾ Vgl. Watzlawick, Menschliche Kommunikation (zit. Anm. 1), S.60.

⁴⁾ Vgl. z. B. Watzlawick, Menschliche Kommunikation (zit. Anm. 1) und Alwin Fill, Ökologik. Eine Einführung. Tübingen 1993. – Eine ausführliche theoretische Beschreibung analoger und digitaler Kommunikation gibt auch Anthony Wilden, Analog and Digital Communication. On the Relationship between Negation, Signification, and the Emergence of the Discrete Element, in: Semiotica 6 (1972), S. 50–82.

⁵⁾ Vgl. Robyn R. Warhol, The Look, the Body, and the Heroine. A Feminist-Narratological Reading of *Persuasion*, in: Novel. A Forum on Fiction 26 (1992), S. 6; – James Thompson, Jane Austen and the Limits of Language, in: Journal of English and Germanic Philology 85/4 (1986), S. 510; – Janis P. Stout, Jane Austen’s Proposal Scenes and the Limitations of Language, in: Studies in the Novel 14 (1982), S. 320.

⁶⁾ Ebenda, S. 6f.

In ›Sense and Sensibility‹, „a novel filled with secrets“⁷⁾ bzw. „a world where the truth of things is usually not to be found on the surface“,⁸⁾ nimmt die (Fehl-)Übersetzung analoger in digitale Modalitäten einen ganz besonderen Stellenwert für die Spannungserzeugung im Roman wie auch für dessen Sinnkonstitution ein. In jeder der drei zentralen Beziehungen im Roman (Marianne Dashwood/John Willoughby, Elinor Dashwood/Edward Ferrars, Marianne/Colonel Brandon) spielt das z. T. durch den Erzähler, z. T. durch die Figuren perspektivisch gebrochene Deuten analoger Kommunikation eine entscheidende Rolle. Die Prominenz des (Miss-)Deutens nonverbaler Signale gerade in diesem frühen Roman muss in Zusammenhang mit dem besonderen Verhältnis von Außensicht und Innensicht in ›Sense and Sensibility‹ gesehen werden. Wolfgang G. Müller weist darauf hin, dass sich bei Austen, was gefühlsbetonte Heldinnen betrifft, ein chronologischer „Wandel von einer Außensicht der Figur zu einer Innensicht deutlich erkennen“⁹⁾ lässt. Dieser Unterschied in der Darstellungsweise zeigt sich daher am krassesten zwischen Marianne in ›Sense and Sensibility‹ und Anne in ›Persuasion‹, dem ersten bzw. letzten Roman Austens. In ›Sense and Sensibility‹ gibt es allerdings zwei Heldinnen, von denen aber nur Elinor wiederholt als Reflektorfigur fungiert, also Innensicht gewährt, während „an die Stelle der Vermittlung von Mariannes Bewußtsein [...] die Schilderung der äußeren, der körperlichen Reaktionen auf seelische Erschütterungen [tritt]“.¹⁰⁾ Die Dekodierung analoger Zeichen ist somit aufgrund der Tatsache, dass dem Leser in Bezug auf eine der Heldinnen Innensicht verwehrt bleibt, von ganz besonderer Relevanz für diesen Roman. Elinor in ihrer Funktion als fokalisierende Figur wird auch zur wesentlichen ‚Dekodierungsinstanz‘ – der Leser kann mitverfolgen, wie sie Signale anderer Figuren perzipiert und apperzipiert. Die „Glossierung“¹¹⁾ analoger Gesten, die vor allem durch Elinor, aber auch durch die auktoriale Erzählinstanz oder andere Figuren (wie etwa Mrs. Jennings, Mrs. Dashwood oder auch Marianne) – hauptsächlich dialogisch vermittelt – erfolgt, führt in ›Sense and Sensibility‹ meist nicht zu einer inhaltlichen Klärung der analogen Botschaft, sondern trägt – im Gegenteil – noch dazu bei, „semantische Undeutlichkeit und Mehrdeutigkeit hervorzuheben“¹²⁾ und die ‚dramatischen‘ Verwicklungen im Text aufzubauen.

Trotz der Ambiguität analoger Zeichen betont schon die Sprachphilosophie des 18. Jahrhunderts, wie Korte festhält, die Überlegenheit nonverbaler Kommunikation, die als „einzig verlässliche[r] Ausdruck des Gefühls“¹³⁾ gesehen wird. In der Literatur macht sich ebenfalls ein Wandel bemerkbar:

7) Susan Morgan, Polite Lies. The Veiled Heroine of *Sense and Sensibility*, in: *Nineteenth-Century Fiction* 31 (1976/77), S. 191.

8) Tony Tanner, „Introduction“, in: Jane Austen, *Sense and Sensibility*. Harmondsworth: Penguin 1967, S. 20.

9) Wolfgang G. Müller, Gefühlsdarstellung bei Jane Austen, in: *Sprachkunst* 8 (1977), S. 87–103.

10) Ebenda, S. 91.

11) Korte, Körpersprache in der Literatur (zit. Anm. 2), S. 89f.: Korte führt diesen Begriff für die Erläuterung nonverbaler Kommunikation im Text durch eine Erzählinstanz oder eine Figur ein.

12) Ebenda, S. 90.

13) Ebenda, S. 226.

[I]n der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich [...] erstmals eine programmatische *Gegenüberstellung* von Sprache und Körpersprache. Der Sprache als Gefühlsausdruck wird wachsende Skepsis entgegengebracht; die NVK [nonverbale Kommunikation] erlangt den Status des zentralen Ausdrucksmittels einer „Rhetorik des Unsagbaren.“¹⁴⁾

Auch in Jane Austens Werk finden sich immer wieder explizite Äußerungen, die das Versagen der (verbalen) Sprache im zwischenmenschlichen Bereich thematisieren. Nicht nur Marianne in ›Sense and Sensibility‹ („[...] and sometimes I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning“)¹⁵⁾ beklagt diesen Umstand. James Thompson etwa zählt vierundzwanzig Beispiele allein in ›Mansfield Park‹, in denen Gefühle als unaussprechbar beschrieben werden.¹⁶⁾ Sogar die sonst gar nicht um Worte verlegene Emma aus dem gleichnamigen Roman bleibt sprachlos („could really say nothing“), als Knightley – ebenfalls ohne große Worte („If I loved you less, I might be able to talk about it more“)¹⁷⁾ daran geht, ihr einen Heiratsantrag zu machen. Tatsächlich ist es so, dass in Austens Romanen immer die ruhigeren, bedächtigeren Heldinnen wie Elinor, Fanny und Anne auch zugleich die reiferen sind und von vornherein Recht haben, während die verbal extravertierteren Heldinnen wie Catherine, Elizabeth, Emma und bis zu einem gewissen Grad auch Marianne erst einen inneren Wandel durchmachen, einen Irrtum einsehen müssen, um an ihr Ziel zu gelangen.¹⁸⁾ Doch nicht nur die Skepsis gegenüber der Sprache als geeignetem Ausdruck für Emotionen mag Austen zu dieser verbalen Zurückhaltung in Liebessachen bewogen haben.¹⁹⁾ In allen Romanen Austens zeigt sich der äußerst sensible Umgang der Autorin mit den gesellschaftlichen Regeln der Schicklichkeit, an die sich letztlich auch ihre Figuren zu halten haben. Das Dekorum verbot nicht nur den allzu offen bekundeten verbalen Ausdruck eines Gefühls, sondern vor allem auch allzu offen zur Schau getragene körpersprachliche Zeichen der Zuneigung. Was bleibt, sind subtile nonverbale, meist auch non-vokale Signale wie Blicke, Gesichtsausdruck und -farbe, Gesten, proxemische Zeichen, aber vor allem auch Handlungen (z. B. Geschenke), die symbolhaft für eine Mitteilung stehen und nicht mehr unbedingt in den Bereich der Körpersprache fallen. Der Begriff ‚analog‘ umfasst im Besonderen auch solche symbolhaften Handlungen, die der gängigere

¹⁴⁾ Ebenda, S. 227.

¹⁵⁾ Jane Austen, *Sense and Sensibility*, hrsg. von James Kinsley und Claire Lamont, Oxford: Oxford University Press, 1980, S. 83. (Alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.)

¹⁶⁾ Vgl. Thompson, Jane Austen (zit. Anm. 9), S. 525.

¹⁷⁾ Jane Austen, *Emma*, hrsg. von Ronald Blythe, Harmondsworth: Penguin 1966, S. 417.

¹⁸⁾ Vgl. Inger Sigrun Thomsen, *Words ‚Half-Dethroned‘. Jane Austen’s Art of the Unspoken*, in: Juliet McMaster und Bruce Stovel (Hrsgg.), *Jane Austen’s Business. Her World and Her Profession*. Houndmills u. a. 1996, S. 97f.

¹⁹⁾ Da sich Austens Figuren generell eher durch Eloquenz als durch Schweigsamkeit auszeichnen, stellt das Verstummen bei signifikanten Liebesbegegnungen eine Art *foregrounding* dar. Vgl. Stout, *Jane Austen’s Proposal Scenes* (zit. Anm. 5), S. 321: „Austen gains the impact of strong difference by posing her nearly speechless love and proposal scenes against the sheer spokenness of sequences involving all other matters.“

Terminus ‚nonverbale Kommunikation‘ meist ausklammert. Je größer die gesellschaftliche Einschränkung, die die Liebenden in Austens Romanen in ihrem Kommunikationspotential erfahren, desto stärker wird jedes einzelne Zeichen mit Bedeutung aufgeladen – das Kodieren und Dekodieren von Botschaften wird zu einem spannenden gesellschaftlichen Spiel, das Austen sich für ihre Romane geschickt zunutze gemacht hat. Wie sie nun Fehlübersetzungen analoger Kommunikation als sinnstiftendes künstlerisches Gestaltungsmittel in ihrem Werk einsetzt, soll in der Folge anhand der drei ‚großen‘ Liebespaare in ›Sense and Sensibility‹ gezeigt werden.

... *he has broken no positive engagement* ...

In der Beziehung zwischen Marianne und Willoughby wird die Dichotomie zwischen analoger und digitaler Kodierung eklatant sichtbar. Während die meisten Figuren im Roman darauf bedacht sind, ihre eigentlichen Gefühle den Gesetzen des Dekorums unterzuordnen, klinkt Marianne sich aus diesem Spiel aus: „Not only does Marianne want to trust to feelings as the guides to truth and goodness, she does this by collapsing the distinction between feeling and expression, thus making expression spontaneous and inevitable.“²⁰) Doch Marianne ignoriert nicht nur die unterschiedliche Relevanz von Gefühl und entsprechendem Gefühlsausdruck, auch die Existenz zweier grundsätzlich verschiedener Kommunikationsmodalitäten und ihres unterschiedlichen Mitteilungswertes wird von ihr weitgehend negiert. Mit ihrer offen zur Schau getragenen Absage an die Konventionen der Schicklichkeit ermutigt sie den egoistisch veranlagten Willoughby dazu, sich seinerseits Freiheiten herauszunehmen, die, wie wir später aus seinem Geständnis erfahren, hauptsächlich seinem Vergnügen dienen:

Your sister's lovely person and interesting manners could not but please me; and *her behaviour to me almost from the first, was of a kind* – [...] Careless of her happiness, thinking only of my own amusement, giving way to feelings which I had always been too much in the habit of indulging, I endeavoured, by every means in my power, to make myself pleasing to her, without any design of returning her affection. (280) [Hervorhebung M. L.]

Da der Leser von Marianne selbst kaum etwas über ihre Beziehung zu Willoughby erfährt, ist er bei der Dekodierung analoger Zeichen fast ausschließlich auf die perspektivisch gefilterte Glossierung durch die Reflektorfigur Elinor und andere Figuren angewiesen. Besonders Elinor mit ihrem „general plan of civility“ (81), aus deren Blickwinkel wir meist die Geschehnisse um Marianne verfolgen, sensibilisiert den Leser für die *dos* und *don'ts* der Zeit, indem sie Handlungen ausschließlich aus dem Kontext der Schicklichkeit heraus zu deuten und zu werten versucht. So sind es vor allem fünf analoge Handlungen, die Elinor (und auch andere Figuren) letztlich davon überzeugen, dass Marianne und Willoughby verlobt sind: die Haarlocke, die

²⁰) Morgan, Polite Lies (zit. Anm. 6), S. 196.

Marianne Willoughby gibt, das Pferd, das Willoughby Marianne schenkt, die Absonderung von der übrigen Gesellschaft bei einer Landpartie, der gemeinsame Besuch in Allenham, dem Anwesen von Willoughbys Erbtante, und Mariannes Briefe an Willoughby in London. Die genannten Handlungen werden in Austens Roman fast zu sozialen Emblemen, auf deren Aussagegehalt man sich normalerweise verlassen konnte. Dies wird z. B. offensichtlich, als sich Haarlocke und persönlicher Brief im Falle Lucys und Edwards als tatsächliche Beweisstücke der Verlobung erweisen. Warum nun funktioniert die Zuordnung digitaler Botschaften zu analogen Handlungen bei der Deutung von Mariannes und Willoughbys Beziehung nicht? Das sich in engen Bahnen bewegende nonverbale Verständigungssystem bricht zusammen, so scheint es, sobald eine Figur eigene Vorstellungen des sozialen Umgangs umzusetzen versucht. Ungeachtet des Wissens um die romantische Disposition ihrer Schwester wendet Elinor auch bei der Dekodierung von Mariannes Handlungen ihr von rationalen, prosaischen und gesellschaftskonformen Prämissen diktiertes Verfahren an. Das Verhalten der beiden Liebenden ist für Elinor nur unter dem Etikett der Verlobung fassbar. Elinor unterschätzt offensichtlich das romantische Wesen ihrer Schwester. Dass sie dennoch eine feinere Wahrnehmungsfähigkeit besitzt als etwa ihre Mutter oder Mrs. Jennings, zeigt sich allerdings darin, dass sie als Einzige die Diskrepanz zwischen Mariannes offenerherzigem Wesen und der mysteriösen Geheimhaltung der (ausnahmslos von allen angenommenen) Verlobung sieht: „Why they should not openly acknowledge to her mother and herself, what their constant behaviour to each other declared to have taken place, Elinor could not imagine“ (61). Interessanterweise ist es hier sogar Elinors Stimme, die die Vorstellung von „declared“ einführt, obgleich gerade sie sich ansonsten mit aller Vehemenz gegen eine Gleichsetzung analoger Handlung und digitaler Erklärung wehrt, wie etwa der folgende Dialog mit der Mutter zeigt:

“I want no proof of their affection”, said Elinor; “but of their engagement I do.”

“I am perfectly satisfied of both.”

“Yet not a syllable has been said to you on the subject, by either of them.”

“I have not wanted syllables *where actions have spoken so plainly*. Has not his behaviour to Marianne and to all of us, for at least a fortnight, *declared* that he loved and considered her as his future wife [...] Has not my consent been daily asked by his looks, his manner, his attentive and affectionate respect?” (69) [Hervorhebung M. L.]

Später, in London, als Willoughbys Täuschung offensichtlich ist, geht Elinor sogar so weit, Willoughby zu verteidigen („I must do *this* justice to Mr. Willoughby – he has broken no positive engagement with my sister“, 170), während Mrs. Jennings daran festhält, dass der Besuch in Allenham einer offiziellen Verlobung gleichkommt: „No positive engagement indeed! after taking her all over Allenham House, and fixing the very rooms they were to live in hereafter!“ (170) Nur Elinor, mit ihrem ausprägten Sinn für korrektes gesellschaftliches Verhalten, kann erkennen, dass es gerade die jeder analogen Botschaft anhaftende Unverbindlichkeit ist, die Willoughby letztlich seine ‚Flucht‘ ermöglicht. Die Glossierung analoger Handlungen durch fiktionale Figuren trägt hier nicht zur Klärung der Bedeutung dieser

Handlungen bei, sondern hebt im Gegenteil deren semantische Vagheit und Offenheit nur hervor. Auch die heterodiegetische Erzählinstanz hält sich gerade bei der Deutung analoger Zeichen sehr im Hintergrund bzw. verschanzt sich hinter der fokalisierenden Figur, sodass dem Leser nichts anderes übrig bleibt, als gemeinsam mit den Figuren Missverständnisse zu durchleben und Konventionen zu hinterfragen. Das Spiel der (Fehl-)Digitalisierung analoger Botschaften verweist auf das Missverständnis und seine Ursachen selbst. Vor allem dann, wenn die Höflichkeit es verbietet, klärende Fragen zu stellen, kommt es zu paradoxen Pattstellungen: So schaffen es aus Gründen des Taktes weder die Mutter noch die Schwester, Marianne einfach zu fragen, ob sie nun mit Willoughby verlobt ist oder nicht (vgl. 61 und 73), und versäumen dadurch Gelegenheiten zu rechtzeitiger und adäquater Hilfe.

Verlässt sich Elinor bei der Deutung analoger Zeichen zu sehr auf die universelle Gültigkeit gesellschaftlicher Normen, so trifft für Marianne genau das Gegenteil zu: „In forming her judgements of people and things, Marianne disregards the clues that the rules of propriety ought to provide (thus she feels herself ‚solemnly engaged‘ [163], to a man who has not proposed.)“²¹⁾ Wie der ironische Erzählerkommentar uns informiert, entspricht Willoughby exakt Mariannes Bild eines romantischen Liebhabers: „His person and air were equal to what her fancy had ever drawn for the hero of a favourite story“ (36).²²⁾ Dieses Bild kann, einmal gefasst, durch nichts mehr erschüttert werden, weder durch die fehlende Liebeserklärung noch durch das plötzliche Verschwinden Willoughbys oder den verweigerten Besuch in London. Selbst als Willoughbys Untreue offensichtlich ist, versucht Marianne seine Handlungen als „mistake“ bzw. als „some dreadful misapprehension“ (153) zu deuten. Erst nach Empfang des impertinenten, von Willoughbys Zukünftiger aufgesetzten Briefes, der keine Zweifel mehr über Willoughbys Untreue lässt, gesteht sie ihrer Schwester, dass es nie eine Verlobung, ja nicht einmal ein Liebesgeständnis gegeben hat:

“Engagement!” cried Marianne, “there has been no engagement.”

“No engagement!”

“No, he is not so unworthy as you believe him. He has broken no faith with me.”

“But he told you that he loved you?” –

“Yes–no–never absolutely. *It was every day implied, but never professedly declared.* Sometimes I thought it had been—but it never was.” (161) [Hervorhebung M. L.]

Wenngleich Mariannes Fehler offensichtlich sind, da sie immerhin sämtliche Zeichen der Warnung ignorierte, erweckt die zwar naive, aber zutiefst loyale Haltung, die hier vermittelt wird, zweifellos die Sympathie des Lesers. Während Marianne tatsächlich glaubte, dass in der wahren Liebe die ‚offizielle Erklärung‘ durch analoge Zeichen ersetzt werden könne, hat Willoughby sich gerade diesen

²¹⁾ Jane Nardin, *Those Elegant Decorums. The Concept of Propriety in Jane Austen’s Novels*, Albany 1973, S. 30.

²²⁾ Marianne ist durchaus nicht die einzige Austen-Heldin, deren Wahrnehmungsfähigkeit durch ihre *fancy* eingeschränkt wird, man denke nur an Elizabeth Bennets Missdeutung Wickhams sowie an Emmas Fehleinschätzung von Frank Churchills Plänen.

guten Glauben, diese naive Idealisierung zunutze gemacht, um sie hinter Licht zu führen. Konsequenterweise ist es auch Willoughby, der von fast allen Figuren im Roman verurteilt wird, wohingegen über Marianne kaum eine wirklich negative Bemerkung fällt²³⁾ – und das, obwohl sie sich aus dem sozialen Kodex ausgeklammert hat und auch mit Unhöflichkeiten nicht zimperlich war. Wie Korte festhält, „kann die Art der sprachlichen und narratorialen Vermittlung das semiotische Gewicht der Körpersprache, unabhängig von der ihr innewohnenden Aussagekraft und Deutlichkeit, erheblich manipulieren.“²⁴⁾ Das gilt freilich in gleichem Maße für jede Form der analogen Kommunikation. In ›Sense and Sensibility‹ werden die Geschehnisse um Marianne und Willoughby hauptsächlich aus der Perspektive der rationalen, gesellschaftskonformen Elinor dargestellt, was nun die Frage aufwirft, warum Mariannes Verhalten dem Leser trotzdem nicht verwerflicher erscheint? Auch eines der wirkungsvollsten Mittel der Sympathieleitung, nämlich Innensicht, wird Marianne verwehrt. Kaum erfahren wir etwas über ihre innersten Nöte und Zweifel, während Elinors Deutungen jeder analogen Geste und ihre Reflexionen über daraus resultierende Ängste, Zweifel und Hoffnungen einen äußerst prominenten Stellenwert im Roman einnehmen. „Eine solche Darstellungsweise ist“, wie Franz K. Stanzel festhält, „umso bemerkenswerter, als gerade Mariannes Erlebnisweise die Abweichung von der (in den von Jane Austen geschilderten Gesellschaftskreisen) für eine Frau damals verbindlichen Verhaltensnorm repräsentiert.“²⁵⁾ Austen scheint sich der ungleich höheren Attraktivität Mariannes mit ihrem „instinct to annihilate the forms that constrict her“²⁶⁾ sehr wohl bewusst gewesen zu sein, als sie ihre frühe, leider nicht erhaltene Brieffassung des Romans (1795/96) in mehreren Schritten überarbeitete. Eine relative Ausgewogenheit in der Sympathieleitung konnte nur dadurch erreicht werden, dass die gleichmäßiger auf die Schwestern aufgeteilte Innenweltdarstellung, die für die Brieffassung angenommen werden kann,²⁷⁾ rigoros zugunsten Elinors verändert wurde. Austen schafft mit dieser Technik eine Balance zwischen der eher extravertierten, gegen die Aufrechterhaltung der Fassade rebellierenden Marianne und der eher introvertierten, normkonformen Elinor. Zugleich aber vermag die Autorin durch die viel unmittelbarere Mediatisierung der Leiden Elinors Licht auf die Problematik allzu rigider Normen zu werfen. Dem aufmerksamen Leser kann es kaum entgehen, dass auf Elinor das Dekor oft wie eine Zwangsjacke wirkt – und das obwohl sie sich eine gewisse innere Freiheit zu bewahren sucht.²⁸⁾ Elinor bewertet ihre Umwelt mit

²³⁾ Dass die einzige böse Bemerkung gerade von Lucy kommt, also einer Figur, der es aufgrund ihrer eigenen Handlungsweisen am wenigsten zusteht, bestätigt nur die These, dass es nicht Mariannes Verhalten ist, das im Roman verurteilt wird. (Vgl. S. 213.)

²⁴⁾ Korte, Körpersprache in der Literatur (zit. Anm. 2), S. 97.

²⁵⁾ Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens (= UTB 904), 6. Aufl. Göttingen 1995, S. 175.

²⁶⁾ Tanner, „Introduction“ (zit. Anm. 7), S. 18.

²⁷⁾ Vgl. Stanzel, Theorie des Erzählens (zit. Anm. 24), S. 176.

²⁸⁾ Besonders Tanner verweist auf Austens Darstellung der Fragwürdigkeit dieser inneren Freiheit: „[...] Jane Austen is stressing how often interior freedom amounts to interior distress“ (Tanner, „Introduction“, zit. Anm. 7, S. 19).

Maßstäben, die sie selbst nahezu zugrunde richten, wodurch konsequenterweise ihre Sichtweise vom Verhalten ihrer Schwester für den Leser stark relativiert erscheint.

... that flattering proof [...] which he constantly wore round his finger ...

Wie sehr Elinor durch ihr konsequentes Festhalten an den Regeln der Schicklichkeit Missverständnisse produziert und auch Missverständnissen anheim fällt, lässt sich wieder durch einen Blick auf die Dichotomie von analog und digital demonstrieren. Scheinen Marianne die symbolhaften Liebesbeweise Willoughbys zu genügen, braucht Elinor die Sicherheit eines sprachlichen Zeichens der Liebe, um auch ihrerseits ihre Zuneigung offen zeigen zu können:

I am by no means assured of his regard for me. There are moments when the extent of it seems doubtful; and till his sentiments are fully known, you cannot wonder at my wishing to avoid any encouragement of my own partiality, by believing or calling it more than it is. (17)

Elinor fügt sich deutlich in die äußerlich passive Rolle, die der Frau in der traditionellen Liebeswerbung zu Zeiten Austens zugeordnet war. Wenngleich die Gründe für die vorenthaltenen Liebeserklärungen bei Marianne und Elinor ganz verschiedene sind, manifestiert sich eine Parallelität doch darin, dass es immer die explizite Verbalisierung der Liebe durch den Mann ist, die der Beziehung das Etikett der Gültigkeit verleiht. Marianne ignoriert diese Regel und leidet dafür, Elinor hält sich strikt an die Regel und leidet ebenfalls. Fast den gesamten Roman hindurch ist Elinor damit beschäftigt, analoge Zeichen der Zuneigung zu (miss-)deuten und ihre wahren Gefühle zu unterdrücken. Je nach den Zeichen, die Edward sendet, konzeptionalisiert Elinor ihre Beziehung als „regard“, „attachment“ (17) oder „no more than friendship“ (18).

Interessant sind in diesem Zusammenhang Elinors Erklärungsversuche für Edwards Zurückhaltung. Während Marianne dazu tendiert, alle ihr zur Verfügung stehenden Zeichen zu sentimentalieren, macht Elinor genau das Gegenteil, indem sie alles rationalisiert. Beide Arten des Umgangs mit analogen Zeichen bzw. mit ungenauen Informationen im Allgemeinen werden als Extreme erkennbar, die sich, wie Austen vorführt, als irreführend erweisen. So ordnet Elinor beharrlich jede Geste der Reserviertheit, die Edward an den Tag legt, der finanziellen Abhängigkeit von seiner verbohrteten Mutter zu, „a mother whose character was so imperfectly known to her, as to be the general excuse for every thing strange on the part of her son“ (87), wie die Erzählerin ironisch anmerkt. Heimliche Verlobungen und dergleichen kommen in Elinors Denken nicht vor, was auch dadurch bestätigt wird, dass sie Colonel Brandons zunächst nur angedeutete romantisch-dramatische Geschichte, auf die Marianne sich gestürzt hätte, in keiner Weise weiterverfolgt (vgl. 48). Auch als Elinor von Edwards vermeintlicher Heirat erfährt, ist sie sofort mit rationalen Erklärungen zur Stelle (vgl. 313). Der Diener, der von der Heirat Lucys mit Mr. Ferrars berichtet, erzählt, er hätte die beiden in der Kutsche gesehen. Seine

Schilderung der Begegnung aber verrät, dass er den Mann an Lucys Seite nicht wirklich gesehen haben konnte: „I just see him leaning back in it, but he did not look up; – he never was a gentleman much for talking.“ (311) Tatsächlich ist es der Akt des Zurücklehns, der sowohl für den Diener als auch für Elinor zum *marker* für die Identität Edwards wird. Der Diener sieht darin eine Geste, die mit Edwards verschlossenem Wesen korrespondiert, Elinor wiederum interpretiert den Akt als Geste der Verlegenheit, für die er in ihren Augen allen Grund gehabt hätte. Da Lucy mit Edward verlobt war, konnte der Mann neben ihr – in einer Welt, in der normalerweise alles nach vorgegebenen Regeln verläuft – nur Edward sein. Selbst die Mutter fügt sich dieser prosaischen Deutung, was zeigt, wie sehr sie – wie Marianne – im Laufe des Romans ernüchtert wurde. Ironischerweise aber entpuppt sich wiederum gerade das Unglaubliche, das Irrationale, nämlich Lucys überraschende Verbindung mit Robert Ferrars, als die wahre Geschichte. Jane Nardin bringt Elinors Probleme, die Wirklichkeit zu interpretieren, auf den Punkt: „Elinor’s attempts to deduce conclusions from her assumptions that people are generally rational and conventional are not always totally successful.“²⁹⁾

Die Unschärfe und Vagheit analoger Kommunikation, auf die Elinor zur Begründung von Edwards Gefühlen angewiesen zu sein scheint, zeigt sich besonders eindringlich bei Edwards Besuch in Barton Cottage, wo „the reservedness of his manner towards her contradicted one moment what a more animated look had intimated the preceding one“ (82). Die Unsicherheit, die Edward durch sein widersprüchliches Verhalten vermittelt, führt bei Elinor konsequenterweise ebenfalls zu Zurückhaltung. Die Stagnation, die sich aus dem Zusammentreffen zweier dermaßen reservierter Figuren ergäbe, kompensiert Austen geschickt dadurch, dass sie hier Marianne die tragende Rolle im Dialog und auch – ausnahmsweise – der fokalisierenden Figur zuteilt. So sind es Mariannes Eindrücke einer „unaccountable coldness“ zwischen den Liebenden, die dem Leser beim ersten Zusammentreffen mit Edward in Barton vermittelt werden, und es ist Marianne, von der wir erfahren, dass Edward „no marks of affection“ gegenüber Elinor zeigt. Die spontane Marianne ist es auch, die Edward schließlich einer Art proxemischem Liebestest³⁰⁾ unterzieht, den dieser nicht besteht:

He joined her and Marianne in the breakfast-room the next morning before the others were down; and Marianne, who was always eager to promote their happiness as far as she could, soon left them to themselves. But before she was half way upstairs she heard the parlour door open, and, turning round, was astonished to see Edward himself come out. (82)

Später ist sie es, die die Haarlocke in Edwards Ring anspricht – im Glauben es sei Elinors – und damit eine sehr peinliche Situation herbeiführt, die erneut eine Kette von Missverständnissen auslöst (vgl. 81). Edward gibt zwar an, die Locke sei von

²⁹⁾ Nardin, *Those Elegant Decorums* (zit. Anm. 20), S. 32.

³⁰⁾ Diese Strategie wendete Marianne auch schon vor ihrer Abreise in Norland vergeblich an, wie sie ihrer Mutter anvertraut: „Twice did I leave them purposely together in the course of the morning, and each time did he most unaccountably follow me out of the room“ (S. 33).

seiner Schwester, sein Erröten aber bzw. der Blick, den er Elinor zuwirft, widersprechen seiner Äußerung und machen alle glauben, es sei doch die Locke Elinors. Da die Damen Dashwood (und auch der Leser) von der Verlobung mit Lucy nichts ahnen können, kommt es hier zu einem besonders markanten Fall von „Fehlkodierung von Körpersprache aus einer begrenzten Figurensicht“³¹⁾ – nicht liebenswerte Verlegenheit verursacht in der Tat das Erröten, sondern peinliche Beschämung. Für Elinor aber wird diese Locke zum Hoffnungsträger („that flattering proof of it which he constantly wore around his finger“, 87), an den sie sich klammert, bis Lucy ihr schließlich jede Illusion nimmt. Generell lässt Elinor niemanden an ihrem Innenleben teilhaben und verhält sich während Edwards Besuch durchwegs so, als wäre er einfach ein netter Bekannter der Familie – und das, obwohl sie „mortified“, „vexed and half angry“ (77) ist. In Austens Romanen kommt es immer wieder zu Kontrastierungen von Innenleben und äußerem Gebaren der Figuren, zu einem „attempt to sustain, simultaneously, two *discourses*, a public and a private.“³²⁾ Dieses Unterfangen wird besonders dann zur Kraftprobe, wenn eine Figur sich der Anwesenheit eines Beobachters bewusst ist, wie dies bei Elinor und Lucy der Fall ist. In den Szenen, in denen Lucy ihrer ‚Freundin‘ von ihrer Verbindung mit Edward erzählt, treffen wir immer wieder auf Beschreibungen wie „fixing her eyes upon Elinor“ (111) oder „her little sharp eyes full of meaning“ (126), die nicht nur zeigen, wie scharf Lucy ihre Rivalin beobachtet, sondern auch, wie sehr Elinor sich dessen bewusst ist. Der Bann, den Lucys Blick auf Elinor ausübt, steigert sich um ein Vielfaches, als in London Edward selbst die Szene betritt und Elinor dazu zwingt – verfolgt „by the observant eyes of Lucy [...] narrowly watching her“ (211) – drei Diskurse simultan zu führen, einen privaten und zwei miteinander divergierende öffentliche.

Eine fast groteske Note gewinnt das Nebeneinander von privatem und öffentlichem Diskurs, als Edward das zweite Mal in Barton eintrifft, diesmal in der Absicht, Elinor tatsächlich einen Antrag zu machen. Elinor, im Glauben, Edward sei längst mit Lucy vermählt, ist bei seinem Eintreffen in höchstem Maße aufgewühlt, doch sie ergeht sich in belanglosen Bemerkungen über das Wetter („she sat down again and talked of the weather,“ 315) Elinors oberste Maxime ist es, „to ensure that the social machinery runs smoothly.“³³⁾ Da sie Privates in den öffentlichen Diskurs überhaupt nicht einfließen lässt, werden ihre Gefühle missverstanden, ja sie wird des ihr zustehenden Mitgefühls beraubt. So deutet Marianne Elinors Gefasstheit als Zeichen der Gleichgültigkeit bzw. als mangelnde Fähigkeit zu wahren Empfindungen. Erst im Zuge der dramatischen Aussprache in London klärt Elinor ihre Schwester über ihre eigenen Leiden auf und bewirkt damit nur, was sie immer vermeiden wollte – sie beschämt ihre Schwester zutiefst: „‘Oh! Elinor’, she

³¹⁾ Korte, Körpersprache in der Literatur (zit. Anm. 2), S. 213.

³²⁾ Thompson, Jane Austen (zit. Anm. 9), S. 104.

³³⁾ David Southward, Jane Austen and the Riches of Embarrassment, in: Studies in English Literature 36, 4 (1996), S. 776.

cried, 'you have made me hate myself for ever'" (230). Eine größere Offenheit hätte sich auf beide Schwestern, so scheint es, nur positiv auswirken können. Elinors Mutter gar erkennt erst angesichts der (falschen) Nachricht von Edwards Heirat mit Lucy, dass sie ihre Tochter völlig falsch eingeschätzt hat:

She now found that she had erred in relying on Elinor's representation of herself [...] She found that she had been misled by the careful, the considerate attention of her daughter, to think the attachment, which once she had so well understood, much slighter in reality, than she had been wont to believe, or than it now proved to be. She feared that under this persuasion she had been unjust, inattentive, nay, almost unkind, to her Elinor; (312)

Doch kann man es ihr verdenken? Hat Elinor mit ihrem heroischen Festhalten an den Riten der Höflichkeit und Zurückhaltung diese Fehldeutung nicht selbst provoziert? Hat sie nicht sogar Edward ein verzerrtes Bild ihrer Gefühle vermittelt? Die Erklärung zumindest, die er nach der glücklichen Vereinigung mit Elinor für sein Verhalten in Norland anführt, lässt vermuten, dass er sich Elinors tiefer Zuneigung nicht bewusst war:

"I suppose, I *was* wrong in remaining so much in Sussex, and the arguments with which I reconciled myself to the expediency of it, were no better than these: – The danger is my own; I am doing no injury to anybody but myself". (323)

„Through her civility Elinor maintains continuing relations with the people around her while allowing herself space and time to form her opinions“,³⁴⁾ argumentiert Morgan, und trifft damit sicher einen wichtigen Punkt. Doch warum ist diese Zeit, sind diese inneren Kämpfe überhaupt notwendig, um hinter die Eigenschaften und Absichten anderer zu kommen? Sind nicht gerade die rigiden Konventionen der Höflichkeit und der gesellschaftlichen Schicklichkeit selbst daran schuld, dass nichts ausgesprochen wird und jeder sich damit begnügen muss, vage Indizien immer wieder neu zu deuten? Fast scheint es, als dringe durch die oberflächlich affirmative Haltung Austens in Hinblick auf das soziale Dekor auch eine kritische Stimme.

An der Beziehung Elinor/Edward lässt sich deutlich die Polysemie bzw. Ambiguität analoger Botschaften zeigen. In Austens Romanwelt, „a world where verbal language is so limited in its capacity to convey significant feelings“,³⁵⁾ werden analoge Signale zu besonders wichtigen Sinnkonstituenten in der Werbungsphase eines Paares. Die fiktionalen Figuren sind somit immer wieder mit der Dekodierung dieser Zeichen befasst, während hingegen der Rezipient angehalten ist, die verschiedenen Auslegungen zu deuten und dadurch Rückschlüsse auf die ‚Interpreten‘ zu machen. So lässt das analoge Verhalten Elinors und Edwards zwar keine Zweifel darüber, dass die beiden miteinander harmonieren, eine genaue Definition der Beziehung aber stellt es für keine der Figuren bereit, weder für die Betroffenen selbst, noch für außenstehende Beobachter. Edward ist bereits gebunden und will

³⁴⁾ Morgan, *Polite Lies* (zit. Anm. 6), S. 202.

³⁵⁾ Warhol, *The Look, the Body, and the Heroine* (zit. Anm. 5), S. 6f.

deshalb in der Beziehung zunächst nicht mehr als eine Freundschaft sehen (Elinors zurückhaltendes Wesen kommt ihm hierbei sehr entgegen); Elinor liebt Edward zwar, doch schwankt sie bei der Deutung seiner Signale ständig zwischen Liebe und Freundschaft; Fanny Dashwood, Edwards Schwester wiederum befürchtet, dass Elinor ihrem Bruder die Chance auf eine ‚gute Partie‘ vereiteln könnte und bezeichnet Elinors Verhalten als Versuch „*to draw him in*“ (19), eine Deutung, die klar ihre Abneigung verrät; Elinors Mutter schließlich denkt mit der ihr eigenen Logik („*to wish was to hope, and to hope was to expect*“, 17) bereits bei geringsten Anzeichen der Zuneigung sofort an Heirat:

No sooner did she perceive any symptoms of love in his behaviour to Elinor, than she considered their serious attachment as certain, and looked forward to their marriage as rapidly approaching. (13)

Die Offenheit analoger Zeichen kommt Austens Technik der fragmentierten Perspektive³⁶⁾ sehr entgegen, durch die in relativierender Weise ein vielschichtiges Wirklichkeitsbild vermittelt wird.

... *but Colonel Brandon's eyes [...] declared ...*

Auch im Beziehungsgefüge Marianne/Colonel Brandon kommt es zu einigen interessanten (Miss-)Deutungen analoger Kommunikation. Wieder ist es Elinor, durch deren Augen wir die Entwicklung der Beziehung verfolgen und die Brandons nonverbale Zeichen beobachtet und für den Leser deutet: „It grieved her to see the earnestness with which he often watched Marianne.“ (146) Es kommt an dieser Stelle (wie auch schon zuvor im Zusammenhang mit Lucy) zu einer „observation of observation“, einer Wahrnehmungskette, die sich, wie George Butte betont, als typisch für Austens Darstellung von Intersubjektivität erweist.³⁷⁾ Elinor, die wie so manche andere Austen-Heldin (z. B. Anne in ›Persuasion‹ und Fanny in ›Mansfield Park‹) mit einer besonderen Sensibilität für die Wahrnehmung auch subtilster analoger Zeichen ausgestattet ist, ist die einzige der Figuren in ›Sense and Sensibility‹, die von Anfang an Brandons tiefe Zuneigung zu Marianne erkennt. Was ihr allerdings entgeht – und hierin manifestiert sich wiederum ihre Neigung zum Rationalen – sind die wahren Gründe für Colonel Brandons düstere Stimmung. Während Elinor sein ernstes Wesen allein Mariannes Gleichgültigkeit ihm gegenüber zuschreibt, sind die wahren Gründe dafür wieder viel tiefere, nämlich die Sorge, dass Willoughby, der bereits das Leben seiner Ziehtochter Eliza zerstört hat, nun auch noch Mariannes Zukunft zerstören wird. Der Blick gewinnt im Zusammenhang mit Colonel Brandon prominente Bedeutung, da Mariannes abweisendes

³⁶⁾ Vgl. Nardin, *Those Elegant Decorums* (zit. Anm. 20), S. 9.

³⁷⁾ Vgl. George Butte, *Shame or Espousal? Emma and the New Intersubjectivity of Anxiety in Austen*, in: McMaster/Stovel (Hrsgg.), *Jane Austen's Business* (zit. Anm. 17), S. 55. Butte geht diesem Phänomen vor allem in den Romanen ›Persuasion‹, ›Mansfield Park‹ und ›Emma‹ nach, wo es zum Teil zu einem intrikaten „maze of perceptions“ kommt.

Verhalten, so scheint es, kaum andere Ausdrucksmittel der Liebesbezeugung zulässt. Ist Marianne (noch) blind für Brandons Blicke, so übernimmt es Elinor umso mehr, diese Blicke zu filtern und in digitale Botschaften zu übersetzen. So etwa in der Szene in Mrs. Ferrars' Haus, in der Marianne ihre Schwester leidenschaftlich gegen die Beleidigungen ihrer Gastgeberin verteidigt, dadurch Elinor aber noch mehr exponiert:

Elinor was much more hurt by Marianne's warmth, than she had been by what produced it; but Colonel Brandon's eyes, as they were fixed on Marianne, *declared* that he noticed only what was amiable in it, the affectionate heart which could not bear to see a sister slighted in the smallest point. (206) [Hervorhebung M. L.]

Geht man davon aus, dass wieder Elinor die Bobachterin ist, so kommt es hier wahrlich zu einem „maze woven of elements of mutually exchanged consciousness“.³⁸⁾ Neben dem Blick spielt auch die Proxemik eine gewisse Rolle in der Vermittlung von Brandons Zuneigung zu Marianne. Als Marianne, an Elinors Schulter gelehnt, in Tränen ausbricht, ist es seine spontane Hinwendung zu den Schwestern, die seinem Gefühl Ausdruck verleiht: „Colonel Brandon rose up and went to them without knowing what he did“ (207).

Blicke und proxemische Zeichen können auch Auslöser für Missverständnisse sein. Wie die Hoffnungen der Mutter im Falle Edwards und Willoughbys ihre Dekodierungen analoger Zeichen steuerten, so beeinflussen die Hoffnungen der ebenfalls zu vorschnellen Schlüssen neigenden Mrs. Jennings ihre Interpretationen von Signalen im Falle Brandons. In der folgenden Szene reichen nur einige wenige Gesten aus, um Mrs. Jennings davon zu überzeugen, dass es sich um einen Heiratsantrag handeln muss:

[...] for on Elinor's moving to the window to take more expeditiously the dimensions of a print, which she was going to copy for her friend, he followed her to it with a look of particular meaning, and conversed with her there for several minutes. (245)

In einer gelungenen komischen Passage, in der Mrs. Jennings zur fokalisierenden Figur wird, ordnet diese nun alle weiteren Indizien, wie Elinors Erröten und einige Wortfetzen, die sie aufschnappt, ihrer einmal gefassten – falschen – Auffassung der Geschehnisse zu, während Brandon Elinor in der Tat nur mitteilt, wie er dem enterbten Edward helfen will. Doch Mrs. Jennings ist nicht die Einzige, die die Lage erkennt. In einer ähnlich komischen Szene gratuliert John Dashwood Elinor zu ihrer bevorstehenden Verbindung mit Brandon (vgl. 195), doch erst nachdem er sich zuvor über dessen Vermögensverhältnisse erkundigt hat. Seine Fehlinterpretation resultiert aus seinem schlechten Gewissen bzw. dem Wunsch, die von ihm vernachlässigten Schwestern versorgt zu sehen. Selbst Edward, der sich – von Elinors perfekter Unterdrückung ihrer Gefühle irreführt – ihrer tiefen Zuneigung zu ihm nie bewusst war, missdeutet die Vertrautheit zwischen ihr und Brandon als mehr als nur Freundschaft. Dies wird offensichtlich, als Elinor ihm Brandons großzügiges

³⁸⁾ Butte, *Shame or Espousal?*, ebenda, S. 59.

Angebot eröffnet, das die beiden Männer zu Nachbarn machen würde. Die Erzählerin glossiert Edwards Reaktion auf die an sich so gute Nachricht wie folgt: „Edward made no answer; but when she had turned away her head, gave her a look so serious, so earnest, so uncheerful, as seemed to say, that he might hereafter wish the distance between the parsonage and the mansion-house much greater“ (253). Edward hat inzwischen Elinors Vorzüge gegenüber Lucy erkannt; sein Blick verrät seine Befürchtung, Elinor womöglich als Mrs. Brandon zur Nachbarin zu haben.

Warum, könnte man sich fragen, schöpft Elinor selbst nie den Verdacht, Brandon könnte sie lieben? Durch ihre scharfe Beobachtung von Brandons Augenspiel – und hier wird dem Blick als verlässlichem Indikator aufrichtiger Gefühle eindeutig der Vorrang vor allen anderen analogen Ausdrucksmitteln gegeben – ist sie sich von Anfang an sicher, dass Marianne „his real favourite“ (267) ist. Auf einer Metaebene vergleicht sie ihre und Mrs. Jennings Beobachtungsgabe und kommt dabei zu dem Schluss: „and she could not help believing herself the nicest observer of the two; – she watched his eyes, while Mrs. Jennings thought only of his behaviour“ (267). Aus seinen Augen liest sie, als sich die ersten Symptome von Mariannes Krankheit zeigen, „the quick feelings, and needless alarm of a lover“ (267), die mit Elinors auffallend verharmlosender, auf ihre rationale Weltsicht (aus Liebeskummer stirbt man nicht) zurückzuführende Haltung kontrastieren.

Wann nun beginnt Marianne, Colonel Brandons Gefühle für sie zu registrieren? Vor ihrer großen Enttäuschung macht sie sich, bestärkt durch den Zynismus Willoughbys, ausschließlich lustig über den „old bachelor“ (31). Die „flannel waistcoats“ (32), die Brandon trägt, werden zum Emblem für alles, was Marianne an ihm ablehnt. Nach Willoughbys Verrat an ihrer Liebe allerdings, und vor allem nach Bekanntwerden seiner Verführung Elizas wandelt sich ihre Einstellung zu „respect“ (185) und Mitleid (erkennbar an „[...] the pitying eye with which Marianne sometimes observed him, and the gentleness of her voice [...]“, 188). Für Brandon, der mit Aufmerksamkeiten vonseiten Mariannes nicht gerade verwöhnt wurde, stellen diese Zeichen des „good-will towards him“ (188) bereits einen erfreulichen Fortschritt dar. Als Brandon nach Mariannes Krankheit zum ersten Mal in ihr Zimmer gelassen wird, streckt sie ihm sofort die Hand entgegen (vgl. 298) und Mrs. Dashwood, die sich diesmal nicht irrt, „persuaded herself to think that something more than gratitude already dawned.“ (298) Bei der Heimfahrt nach Barton nimmt sie sich vor, von Brandon Bücher auszuborgen (vgl. 301), ein weiteres Zeichen ihres Interesses für den Colonel. Die Indizien für Mariannes Zuneigung zu Brandon sind zweifellos dünn gesät, doch reichen sie aus, um den Leser darauf vorzubereiten, dass es für sie doch noch ein – wenn auch etwas gedämpftes – *happy ending* gibt. Mariannes analoge Signale einer neuen Liebe müssen dem Leser schon insofern genügen, als der Roman konsequent demonstriert, dass es für sie eine Unterscheidung zwischen analog und digital nicht gibt, dass also in ihrem Falle eine – noch so zaghafte – Geste der Zuneigung durchaus einem digital kodierten Liebesgeständnis entspricht.

Austens Romane führen ein gesellschaftliches Paradoxon vor: Analoge Ausdrucksmittel, so scheint es, sind die einzigen verlässlichen Indikatoren emotionaler Regungen in einer Welt, in der private Gefühle öffentlich nicht ausgesprochen werden dürfen. Doch gerade diese ‚verlässlichen‘ Signale erweisen sich letztlich als trügerische Boten, da sie durch ihre analoge Kodierung ambig und unverbindlich bleiben, also ohne entsprechende digitale Begleitung erst recht zu Unsicherheiten und Missverständnissen führen. Austens „insistence on verisimilitude where propriety is concerned“,³⁹⁾ eine literarästhetische Haltung, die der Autorin in erster Linie dazu dient, Deviationen von der Norm erkennbar und erzähltechnisch verwertbar zu machen, darf nicht mit einer vorbehaltlosen Akzeptanz dieser Normen gleichgesetzt werden. Durch die Analyse der Dekodierungsproblematik in ›Sense and Sensibility‹ konnte gezeigt werden, dass im Roman das Missverständnis selbst ins Zentrum des Interesses rückt und ein kritisches Licht auf die Umgangsformen wirft, die zu seinem Entstehen führen. Werden im Roman explizit die Figuren selbst mit ihren Fehlern, Unzulänglichkeiten oder sonstigen Idiosynkrasien für Missverständnisse verantwortlich gemacht, so scheint sich implizit die Kritik der Autorin auch gegen die Rigidität der „unwritten, but precise and unmistakable, rules of propriety“⁴⁰⁾ als eine Ursache für Verständigungsprobleme – vor allem zwischen Liebenden – zu richten. Die Einschränkungen des Dekorums geben den Figuren zwar die Möglichkeit, sich langsam einander zu nähern und dabei immer wieder entstehende Fehltritte zu revidieren, doch sind sie gleichzeitig auch der Grund, warum es überhaupt zu diesen Fehltritten kommt. Die Prominenz des Missdeutens und Umdeutens analoger Zeichen in ›Sense and Sensibility‹, aber auch in anderen Romanen Jane Austens, ist einerseits ein narratives Gestaltungsmittel, das dazu dient, die Perspektive des Erzählers sowie einzelner Figuren zu relativieren, auf einer inhaltlichen Ebene jedoch verweist sie auf die kommunikative Einschränkung vor allem auf der Beziehungsebene, die sich aus dem Schicklichkeitskodex ergibt.

³⁹⁾ Nardin, *Those Elegant Decorums* (zit. Anm. 20), S. 21.

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 20.

REALISMUS UND NATURALISMUS

Überlegungen zur ästhetischen Wirkungsstruktur
erzählender Texte des ausgehenden 19. Jahrhunderts
am Beispiel der Romane
Thomas Hardys und George Gissings

Von Ralph Pordzik (München)

I.

In den gängigen Literaturgeschichten zur Entwicklung des englischen Romans im 19. Jahrhundert dominieren zwei Ansätze, in denen die Verankerung des Romans im neuzeitlichen Säkularisierungsprozess auf unterschiedliche Weise zur Ansicht gebracht wird. Der marxistische oder literarsoziologische Ansatz sieht die Funktion der erzählenden Gattungen vorwiegend in ihrem Bemühen, der ökonomischen Modernisierung der Gesellschaft ein kritisches und bilanzierendes Moment zur Seite zu stellen; mit Blick auf den historischen Roman und den realistischen Gesellschaftsroman wird die Entwicklung der Gattung häufig als ein fortschreitender Verfallsprozess beschrieben, der von einer Phase sozialer Repräsentation zu der des radikalen Formexperiments überleitet und im Geleit permanenter Diskursverschmelzungen schließlich in die radikalen Poetiken der Postmoderne einmündet, die das Spiel mit literarischen Traditionen und Expressionsschemata zur professionellen Alltagspraxis erheben.¹⁾ Dieser Auffassung steht eine liberale Version gegenüber, die den Roman in erster Linie als Instrument schöpferischer Tätigkeit des Individuums begreift und die Geschichte seiner Subgattungen im Sinne einer fortlaufenden Optimierung des Ausdruckssystem ‚Literatur‘ interpretiert, die sich in kleinen Schritten von den Fesseln des realistisch-viktorianischen Repräsentationsromans und seiner bürgerlichen Anschauungen

¹⁾ So etwa Robin Gilmour in seiner Studie *The Novel in the Victorian Age*, London 1986. Vgl. außerdem Georg Lukács, *Essays über Realismus*, in: Ders., *Probleme des Realismus I*, Werke Bd. 4, Neuwied 1971; Kurt Otten, *Strukturen und Wandlungen des englischen Romans im 19. Jahrhundert*, in: Ders., *Der englische Roman im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Paul Goetsch, Heinz Kosok und Kurt Otten, Berlin 1973, S. 7–21.

befreit hat.²⁾ In jüngster Zeit sind – ausgelöst vor allem durch den Einfluss Michel Foucaults auf die Literaturwissenschaften³⁾ – verstärkt Ansätze hinzugetreten, die den Roman des *Victorian Age* als ein weiteres literarisches Rollenspiel mit intellektuellem Machtanspruch apostrophieren und seine geschichtliche Wirkung als die einer Disziplinierung von individuellen Wünschen und Emotionen herausstellen, als Projekt der Konstitution eines historischen Subjekts im Sinne patriarchalischer, imperialistischer oder auch nur pauschal systemischer Wertzuschreibungen.⁴⁾ Damit wird auch der klassische Roman endgültig mit einem Erklärungsmuster verrechnet, das als primäre Antriebskraft der neuzeitlichen Literaturen ein stabiles Schema periodischer Ablösung von Herrschaft und Marginalisierung identifiziert hat – eine Sichtweise, in deren Rahmen Phänomene der Transgression und Umsemantisierung existierender Codes allerdings kaum mehr in der ihnen ursprünglich übertragenen Funktion zur Kenntnis genommen werden und höchstens noch als ästhetische Defensivstrategie einer zum Verzicht auf ihren Sozialauftrag unfähigen Gruppe von Erneuerern und Kulturtreibenden Beachtung finden.⁵⁾

Trotz ihrer ideologischen Unterschiede ergänzen sich die hier skizzierten Perspektiven in gewisser Weise. Sie folgen einem Lektüremuster, das mehr oder weniger repräsentative Texte eines umfänglichen, noch immer nicht vollständig gesichteten Korpus herauszieht, um daran die Richtigkeit eigener, häufig ideologiekritisch motivierter Wertungen und Pauschalisierungen zu erproben.⁶⁾ Die historische Legitimität und wissenschaftliche Praxisfähigkeit sollen dieser Vorgehensweise hier nicht in Abrede gestellt werden; zu monieren ist jedoch, dass dem Versuch, ein heterogenes Textrepertoire auf die Präsenz oder Abwesenheit bestimmter Wirkungsstrategien hin abzuklopfen, stets das Risiko einer Herauslösung der Werke aus ihren kulturellen und historischen Praxiszusammenhängen inhärent ist, mit der eben jene Ansichten verdeckt werden, die nur aus dem intensiven Studium dieses

²⁾ Vgl. Donald David Stone, *Novelists in a Changing World: Meredith, James, and the Transformation of English Fiction in the 1880s*, Cambridge 1972; Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bände, Trier 1995; Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993.

³⁾ Vgl. dazu Anton Kirchofer, *The Foucault Complex: A Review of Foucauldian Approaches in Literary Studies*, in: ZAA 45.4 (1997), S. 277–299.

⁴⁾ Vgl. etwa Elaine Showalter, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1979; Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992; *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, hrsg. von Bill Ashcroft et al., London und New York 1988.

⁵⁾ Vgl. dazu ausführlicher Adrian Poole, *Gissing in Context*, London 1975, S. 8 und 9.

⁶⁾ Wie Robin Gilmour dargelegt hat, wurden in Großbritannien zwischen 1837 und 1901 schätzungsweise 40 000 separate Titel veröffentlicht, deren Bedeutung vor allem in ihrer „informality and inclusiveness“, ihrem „easy way“ der fiktiven Exploration einer sich ständig verändernden modernen Lebenswelt gesehen werden muss; Gilmour, *The Novel in the Victorian Age* (zit. Anm. 1), S. 1f. John Sutherland geht dagegen von über 60 000 Texten aus; John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Fiction*, Stanford 1989, S. 1.

Zusammenhangs verständlich werden können. Weder die aus einem positivistischen Geschichtsverständnis schöpfende Kritik an der wachsenden Binnendifferenzierung des Romans im ausgehenden 19. Jahrhundert noch das an den postmodernen Programmatiken gehärtete Urteil über das enge Verhältnis von gesellschaftlicher Hierarchie und sprachlicher Repräsentation in viktorianischen Erzähltexten vermag der Komplexität des jeweiligen Einzelwerks gerecht zu werden, das, eingebunden in ein Kräftefeld rasanten sozialen und kulturellen Wandels, Medium nicht nur zur Artikulation der Ansprüche und Wünsche des Einzelnen,⁷⁾ sondern auch zur Exploration und Bestimmung jener Konflikte und Widersprüche wird, die in den explodierenden Diskurssystemen der Zeit zur Repräsentanz drängen.

Der vorliegende Beitrag will versuchen, die durch diese Lesarten verursachten Einschränkungen zurückzunehmen und am Beispiel zweier würdiger Vertreter aus der Spätphase des englischen sozialen Realismus jene kulturellen Vernetzungen und Wechselbeziehungen wieder transparent werden zu lassen, die im Werk einzelner Autoren dieser Zeit völlig unterschiedliche Spuren hinterlassen haben. Die späten Erzählungen George Gissing's (1857–1903) und Thomas Hardy's (1840–1928) bieten sich aus dem Grunde als vielversprechend an, weil sie nicht selten identische Themen und Fragestellungen im Rahmen einer im weitesten Sinne als pessimistisch-realistisch zu bezeichnenden erzählerischen Konzeption auf völlig verschiedene Weise in Angriff nehmen. Gesellschaftliche Modernisierung und fortschreitender Umbruch der Werteverhältnisse sowie die daraus hervorgehenden Bedrohungen für gewachsene Strukturen und traditionelle Institutionen sind neben zeitkritischen Bestandsaufnahmen zur Situation der Intellektuellen und Künstler aus den neuen Mittelschichten die prägenden Themen vieler Erzählungen der beiden wohl wirkungsmächtigsten Vertreter des literarischen Naturalismus – darunter Klassiker wie Gissing's ›New Grub Street‹ (1891), ›The Odd Women‹ (1893) und ›The Whirlpool‹ (1897) oder Hardy's ›Tess of the d'Urbervilles‹ (1891) und ›Jude the Obscure‹ (1895).⁸⁾ Obwohl sie inhaltlich und formal nach einem

⁷⁾ In diesem Sinne interpretiert etwa Winfried Fluck die Entwicklung des amerikanischen Gesellschaftsromans nach dem Sezessionskrieg in seinen beiden Schriften *Inszenierte Wirklichkeit: Der amerikanische Realismus 1865–1900*, München 1992, und *Das kulturelle Imaginäre: Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*, Frankfurt/M. 1997, S. 27ff.

⁸⁾ Was Gissing angeht, so gilt allerdings, dass seine Bedeutung für die englische Literatur des letzten Jahrhunderts noch immer nicht in vollem Umfang zur Kenntnis genommen worden ist. Neben einigen rezenteren Studien – darunter Annette Federico, *Masculine Identity in Hardy and Gissing*, Rutherford 1991, und John Sloan, *George Gissing: the Cultural Challenge*, Basingstoke 1989 – sind in den letzten Jahren eine Reihe seiner wichtigsten Erzählungen, kritisch kommentiert und mit Anmerkungen versehen, neu veröffentlicht worden. Die hier verwendeten Zitate stammen aus folgenden Ausgaben der Werke Gissing's: *The Private Papers of Henry Ryecroft*, Brighton 1983; *The Nether World*, hrsg. von Stephen Gill, Oxford 1992; *Born in Exile*, hrsg. von David Grylls, London 1993; *The Odd Women*, London 1993; *New Grub Street*, Ware, Hertfordshire 1996; *The Whirlpool*, hrsg. von William Greenslade, London 1997.

weitgehend identischen Muster von Ähnlichkeit und Wiederholung verfahren,⁹⁾ legen Gissing und Hardy im Hinblick auf die ästhetische und sprachliche Durchbildung ihrer Sujets so unterschiedliche Strategien an den Tag, dass im Grunde – vor allem auch im Hinblick auf eine Reihe anderer Autoren dieser Zeit – nicht von einem einheitlichen Stil des Naturalismus gesprochen werden kann.¹⁰⁾ Vielmehr zerfällt dieser bei eingehender Betrachtung in eine Vielzahl von Idiomen und Einzelstilen, als deren wichtigste Gemeinsamkeit eine weitgehend distanzierte und illusionslose Form der Weltzuwendung genannt werden kann. Die Begriffe *Performanz* und *Repräsentativität* sollen im Folgenden zur Beschreibung relevanter, aus den frühen neunziger Jahren stammender Werke Hardys und Gissing herangezogen werden, um darin jene inneren Spannungen und Konflikte freizulegen, die beiden Erzählern aus ihrem Bemühen um einen erweiterten Realismusbegriff erwachsen, sie bei der Suche nach respektablen Lösungen jedoch zugleich völlig unterschiedliche Federn führen lassen. Die beiden Termini können an den jeweiligen Enden einer von Affektregie und symbolistischer Sprachdramaturgie bis hin zur Elimination erzählerischer Vormundschaft alle Präsentationsmodi umfassenden Skala eingetragen werden, auf der die einzelnen Texte unterschiedliche Positionen besetzen, die sich im Falle Hardys auf gesteigerte Melodramatik und Dehnung emotionaler Wirkungseffekte, im Falle Gissings auf einen steigenden Realitätsgehalt seiner Texte zu bewegen. Dabei werden unterschiedliche Formen der Rezeptionssteuerung erkennbar, die bei Gissing zu immer komplexeren Mustern ereignishafter Interaktion zwischen individuellen Charakteren und heterogenen Erfahrungsmaterialien, bei Hardy hingegen zur Reappropriation symbolisch-allegorischer Erzählstrategien führen, die den gewünschten Effekt – eine möglichst nahe an der sozialen Wirklichkeit orientierte Darstellung – entkräften und den Geltungsanspruch seiner Texte als Dokumente gesellschaftlichen Unrechts einschränken. Der Performanzcharakter naturalistischen Erzählens differenziert sich mit anderen Worten unter Beibehaltung des Anspruchs auf die soziale Repräsentativität der behandelten Themen in eine Reihe divergenter Modelle und Darstellungsweisen aus, die – rückwirkend betrachtet – in ihrer formalen Diskrepanz den Auflösungsprozess des viktorianischen Romans noch beschleunigt und damit nachhaltig auf die Entwicklung der Erzählkunst im 20. Jahrhundert eingewirkt haben.

⁹⁾ Vgl. J. Hillis Miller, *Tess of the d'Urbervilles: Repetition as Immanent Design*, in: Ders., *Fiction and Repetition*, Oxford 1982, S. 116–146.

¹⁰⁾ Vgl. dazu Robin Gilmour, der neben Hardy und Gissing auch George Moore (1852–1933) zum Naturalismus zählt; *The Novel in the Victorian Age* (zit. Anm. 1), S. 182. – Hans Ulrich Seeber berücksichtigt mit Arthur Morrisons *Tales of Mean Streets* (1894) einen weiteren, heute weitgehend vergessenen Titel. Vgl. *Englische Literaturgeschichte*, hrsg. von Hans Ulrich Seeber, Stuttgart 1993, S. 315. – Von einer mehr oder weniger geschlossenen ‚naturalistischen Bewegung‘ als Gegenpol zum ‚poetischen Realismus‘ George Eliots gehen auch Heinz Reinhold in: *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1976, und Werner G. Urlaub in: *Der spätviktorianische Sozialroman von 1880 bis 1890*, Bonn 1977, aus.

II.

In der Sekundärliteratur bemüht man sich bereits seit geraumer Zeit, die in realistischen Erzähltexten wirksamen Strategien der Wirklichkeitssicherung im Verhältnis zu der jeweiligen kulturellen Situation zu betrachten, die maßgeblichen Anteil an ihrer Entstehung hat.¹¹⁾ So sieht beispielsweise der Amerikanist Winfried Fluck die tradierten sprachlichen Instrumente zur Kontrolle der Vorstellungstätigkeit des Lesers in jenem Moment an ihr Ende gekommen, in dem eine „expressive“, auf der Freiheit des individuellen Selbstentwurfs errichtete Gesellschaft den Kulturschaffenden unbegrenzte Freiräume zur Artikulation des „kulturellen Imaginären“ eröffnet:

Das kulturelle Imaginäre ist [...] Ort imaginierter Bedeutungen, die zur Artikulation drängen und kulturellen Geltungsanspruch anmelden, und zugleich Fundus von Bildern, Affekten und Sehnsüchten, die das individuelle Imaginäre neuerlich stimulieren und in diesem Prozeß unser Wirklichkeitsverständnis fortwährend herausfordern. [...] Man kann die Kultur- und Literaturgeschichte der westlichen Gesellschaften als fortlaufenden Versuch beschreiben, diesem Imaginären immer direkter und unverstellter Ausdruck zu geben.¹²⁾

Im ausgehenden 19. Jahrhundert war dieses Imaginäre noch weitgehend in einen Mechanismus sittlicher Selbstdisziplinierung eingebunden, der dem Individuum Konformität und Selbstrücknahme abverlangte und seine Bindung an rationale Verhaltens- und Verständigungsmuster über die im Viktorianismus verbreiteten Sozialisationsformen regelte. Die literarische Exploration und Kritik dieser als restriktiv und einengend empfundenen Ideologie kann zweifellos als eines der Kernthemen der Romane Hardys und Gissings gesehen werden. Beide haben sich nach anfänglicher Auseinandersetzung mit dem Werk George Eliots und Charles Dickens' einem engeren Verständnis von Realismus zugewandt, das die sentimentale oder humoristische Verwandlung der Wirklichkeit durch Aufnahme neuer Erfahrungsbereiche zu erweitern bzw. korrigieren versucht hat.¹³⁾ In ›The Nether World‹ (1889) etwa eignet sich Gissing die Erzählmuster von Dickens' ›Great Expectations‹ (1860–1861) an – insbesondere das Vormundschaftsmotiv und den exemplarischen Lernprozess –, nur um sie im Verlauf seines eigenen narrativen Entwurfs umso nachdrücklicher in Frage zu stellen und als wirklichkeitsfremd zu verwerfen. Spektakuläre Szenen sittlicher Verrohung und Verführung zu Gewalt dominieren die Handlung dieses zutiefst pessimistischen Werks, das zugleich den Abschluss der naturalistischen Frühphase des Werks Gissing bildet. Die bruchlos an den Leser weiter vermittelte soziale Wirklichkeit ist hier kognitiv bereits so stark vorgeordnet,

¹¹⁾ Ein kompetent referierter Überblick über die widerstreitenden Ansätze und Strömungen findet sich in Winfried Fluck, *Das kulturelle Imaginäre* (zit. Anm. 7), S. 48ff. Eine bereits etwas ältere, im Hinblick auf die wissenschaftliche Relevanz ihrer Ausführungen jedoch nach wie vor bedeutende Arbeit ist George Levine, *The Realistic Imagination*, Chicago 1981.

¹²⁾ Fluck, *Das kulturelle Imaginäre* (zit. Anm. 7), S. 21.

¹³⁾ Seeber, *Englische Literaturgeschichte* (zit. Anm. 10), S. 275; Poole, *Gissing in Context* (zit. Anm. 5), S. 10. Zum Einfluss Dickens' auf den jungen Gissing vgl. insbesondere Mabel Collins Donnelly, *George Gissing: Grave Comedian*, Cambridge 1954, S. 63–69.

dass auch die letzten Reste an wechselseitiger Erhellung, Dynamik und Ereignisreichtum darin getilgt sind; nahezu stromlinienförmig in seiner Erzeugung der Illusion einer allein durch Verelendung und Armut determinierten Realität, veräußert ›The Nether World‹ somit einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner inneren Spannungen und damit sein ästhetisches Wirkungspotential.

Die Modi der literarischen Präsentation einer Umgebung moderner Sinnleere und düster sich verhüllender Zukunftsperspektiven ändern sich erst mit Erscheinen von ›New Grub Street‹ (1891). Gissing's Darstellung des beruflich wie privat erfolglosen Romanschriftstellers Edwin Reardon liegt eine vom kruden Nihilismus der ›Nether World‹ grundverschiedene Konzeption ästhetischer Wirklichkeitsvermittlung zugrunde, die sich den inneren Konflikten ihrer Charaktere mit einem psychologischen Einfühlungsvermögen nähert, das die meisten naturalistischen Texte dieser Zeit – erinnert sei hier etwa an Walter Besants „slum school fiction“¹⁴⁾ in ›All Sorts and Conditions of Men‹ (1882) oder Arthur Morrisons Sensationalismus in ›A Child of the Jago‹ (1896) – vermissen lassen. Zum einen wird die kumulative Reihung von Szenen häuslicher Gewalt und ökonomischen Verfalls durch eine von innen her auf die Lebensumstände der englischen Mittelschichten einschwenkende Perspektive ersetzt und damit die Klage über das Elend dieser Welt von der Ebene des überwiegend physisch-sozialen auf die des psychisch-innerweltlichen Empfindens verlagert – im Mittelpunkt stehen die beruflichen, kommerziellen und amourösen Bindungen einer Gruppe von Literaturtreibenden, an deren Erfolg bzw. Scheitern Gissing die tief greifenden Veränderungen im Bereich des Berufsautorentums gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu veranschaulichen sucht.¹⁵⁾ Zum anderen löst er in ›New Grub Street‹ die von seinen früheren Romanen her bekannte, weitgehend geschlossene Präsentation sozial benachteiligter Gruppen durch eine narrative Struktur aus, in deren Mittelpunkt die kommunikative Interaktion eines zahlenmäßig begrenzten Ensembles von Charakteren steht, das in ständig wechselnden Konstellationen zusammentrifft und die einmal besetzte Thematik in immer neuen Dialogfolgen von verschiedenen Standpunkten aus weiter vermittelt. Dies hat zur Folge, dass im Überschreiten der Grenzen sozialer Räume ein Gefüge von Beziehungen, Korrespondenzen und unvorhergesehenen Möglichkeiten zur Phosphoreszenz gebracht wird, das in der bloßen Disposition der in den Text eingezogenen gesellschaftlich-kulturellen Bezugfelder selbst nicht gegeben ist.¹⁶⁾

¹⁴⁾ Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period 1830–1890*, London u. New York 1985, S. 158.

¹⁵⁾ Eine detaillierte Analyse dieses bis heute wohl wichtigsten Romans Gissing's liefert John Goode in seiner Studie: *George Gissing, Ideology and Fiction*, London 1978, S. 109–141.

¹⁶⁾ Vgl. dazu Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972. In seiner einflussreichen Schrift beschreibt Lotman „die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“ (S. 313). Die Zusammenziehung der einzelnen Bezugfelder aus disparaten Kontexten zu einem literarischen ‚Ganzen‘ veranschlagt er zugleich als primäre Quelle ästhetischer Erfahrung. – Vgl. dazu auch die anregende Darstellung von Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991, S. 25ff.

Ein besonders wirkungsvoller Effekt geht dabei von der wachsenden Zahl neuer ‚Wirklichkeitsaspekte‘ aus, die nicht länger nur (wie in ›The Nether World‹) auf einen partiellen lebensweltlichen Ausschnitt verweisen, sondern vielmehr eine lebendige Präsenz sozialer und kultureller Transaktionen aufblenden und damit den restringierten Ereignishorizont der naturalistisch-soziologischen Milieustudie überschießen.

Was sich dabei auf der Ebene des Geschehens als ein Durchkreuzen räumlicher Dimensionen darstellt (etwa die ungewöhnliche Liaison des Gelehrten Alfred Yule mit einer Frau aus den untersten Schichten des Londoner Proletariats), wiederholt sich auf der Ebene des Diskurses nicht selten als eine Transgression verfestigter Wahrnehmungen. Deutlich wird dies anhand einzelner Passagen, in denen im Kern unvereinbare Sprecherperspektiven und Sichtweisen sich wechselseitig plausibilisieren und eine dialogisch-interaktionistische Wirkungsstruktur sich zu entfalten beginnt, welche die ungelösten Spannungen und Konkurrenzverhältnisse innerhalb der englischen Gesellschaft des Fin de Siècle beispielhaft vor Augen führt.¹⁷⁾ So wird etwa das viktorianische Bildungsideal des verbitterten Intellektuellen Alfred Yule nicht frei von ironischen Untertönen mit dem Lebenspathos und dem jovialen Chauvinismus seines Bruders, des *self-made man* John, kontrastiert, wobei sich jedoch beide wiederum (zu ihrer großen Überraschung) in ihrer Ablehnung des englischen Boulevardjournalismus mit seinem Heer pauperisierter Schreiberlinge begegnen.¹⁸⁾ Noch deutlicher kristallisiert sich Gissing's Anliegen, den Naturalismus zu ‚modernisieren‘, am Beispiel seiner Darstellung des Schriftstellers Harold Biffen heraus. Gesellschaftlich isoliert und am Rande des Existenzminimums vegetierend, hat dieser ein Werk mit dem anspruchslosen Titel *Mr. Baker, Grocer* verfasst, das nichts anderes zu sein verspricht als eine sensible Momentaufnahme aus dem an Sensationen nicht gerade üppigen Leben des Kolonialwarenhändlers Mr. Baker, „absolute realism in the sphere of the ignobly decent [...] deal[ing] with the essentially unheroic, with the day-to-day life of that vast majority of people who are at the mercy of paltry circumstance.“¹⁹⁾ Immer wieder kollidieren im Text Lebenswandel und literarische Ambition dieses Eremiten mit der Umtriebigkeit des aufstrebenden Autors und Kolumnisten Jasper Milvain und dessen ehrgeiziger Umgebung. Am Ende, enttäuscht von der Ignoranz des Publikums und der Gewinnsucht der Verlage, setzt Biffen seinem Leben auf ebenso unspektakuläre Weise ein Ende wie der anspruchslosen Kunst, zu deren Apologet er sich aufgeschwungen hat. Nach Einnahme einer Überdosis Tabletten dämmert er hinüber in eine andere Dimension – erstes Anzeichen frühmodernistischer Sprachlosigkeit und zugleich kraftvolles Symbol für den Abgesang auf den plakativen soziologischen Empirismus in der Nachfolge Emile Zolas, den Gissing in ›New Grub Street‹ auch formal zu

¹⁷⁾ Vgl. zu diesen Spannungen E. J. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875–1914*, London 1987, und John Strokes, *Fin de Siècle/Fin du Globe*, Basingstoke 1992.

¹⁸⁾ Gissing, *New Grub Street* (zit. Anm. 8), S. 16f.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 115.

überwinden versucht.²⁰⁾ Sein Porträt einer zwischen sentimentalen Höhenflügen und überspannter Weltmüdigkeit hin und her gerissenen Gesellschaft kontrastiert in höchst schillernder Weise mit Biffens statischer Vorstellung von Wirklichkeit und ihrer Repräsentation im Rahmen einer Wortkunst „without one single impertinent suggestion of any point of view save that of honest reporting [...] unutterably tedious [because] if it were anything *but* tedious it would be untrue.“²¹⁾ Deutlich wird daran vor allem, dass Biffens auf alles Schöne und Defizitäre reduzierter Wirklichkeitsbegriff falsifizierender nicht sein könnte: Im Durchschreiten widersprüchlicher Positionen und Sichtweisen gestaltet sich in ›New Grub Street‹ gerade nicht ein monoliner perspektivischer Durchblick auf ein bestimmtes Segment der unteren gesellschaftlichen Schichten, sondern vielmehr ein in vielen Schattierungen leuchtendes Gemälde einer von rasantem Wandel betroffenen Welt heraus, in der das einzelne Individuum nicht aus Selbstliebe und Arroganz handelt, sondern weil es sich in eine unabwendbare gesellschaftliche Logik von Verlust und Gewinn verstoßen fühlt, aus deren entfesselter Dynamik es sich aus eigener Kraft nicht zu befreien vermag.²²⁾ Für Jasper Milvain, nach dem Tod der Mutter bereits früh in die Pflicht genommen, sich um den Unterhalt seiner Schwestern zu kümmern, kann es gar keine andere Alternative als die einer Lösung seiner Verlobung mit Marian Yule geben, nachdem er sich durch den Verlust ihres Erbanteils um seine Zukunftssicherung gebracht sieht. Egoismus und Gefühlskälte stellen hier, so scheint es zunächst, die primären Beweggründe für seinen hartherzigen Entschluss dar; erst der aus allen nur denkbaren Blickwinkeln erhellte Gewissenskonflikt führt das Einfühlungsvermögen und die Differenziertheit der Darstellung vor Augen, mit der Gissing die Nöte jener zu fassen versucht, die auf dem Weg in die moderne Zeit eingefahrene Grenzen und Verhaltensmuster zu überwinden versuchen und damit in Widerspruch zur herrschenden Moral geraten. Hinter der Option einer ‚freien‘ Wahl, so wird offenbar, verbirgt sich in Wahrheit eine komplexe gesellschaftliche Dynamik, die sich um die Übertragbarkeit juristisch und kulturell gesicherter Werte auf ihren Bereich nicht schert, die den Einzelnen vielmehr dazu zwingt, außerhalb der akzeptierten Normen seine Entscheidungen im Licht jener neuen Erfahrungen und Verbindlichkeiten zu überdenken, in denen sie in ihre Gestalt kommen.

Dieses ausgeprägte psychologische Interesse an der Plausibilität seiner Figuren zeitigt weitreichende Konsequenzen für Gissing's literarische Praxis: Offensichtlich

²⁰⁾ Zum Ursprung der Moderne in der Übergangszeit des Fin de Siècle vgl. Fluck, *Das kulturelle Imaginäre* (zit. Anm. 7), S. 279; – Otten, *Strukturen und Wandlungen* (zit. Anm. 1), S. 18ff; – Seeber, *Englische Literaturgeschichte* (zit. Anm. 10), S. 316.

²¹⁾ Gissing, *New Grub Street* (zit. Anm. 8), S. 115.

²²⁾ Vgl. dazu William Greenslade in seiner Einführung zu *The Whirlpool*: „Gissing, too, saw that English society in the 1890s was in the grip of energies which were barely understood, in an increasingly specialised, complex culture. And like James he wanted to use the novel form to represent the play of these forces which, he felt, were deforming contemporary life.“ (zit. Anm. 8), S. xvii.

ist er sich auf dieser Stufe seiner schöpferischen Produktion bewusst, dass ein Stil, der in rein abbildender Weise mit kulturellen und sozialen Mikrostrukturen verfährt, sich in der Reihung endlos expandierender mimetischer Darstellungsaspekte irgendwann seinem äußersten Explorationspunkt nähern muss und damit als ästhetische Wirkungsstrategie unbrauchbar zu werden beginnt. Soll der Text den Einsichten des Lesers in das soziale Beziehungsgeflecht aber etwas hinzufügen, so darf er das Vorgefundene nicht einfach nur wiederholen, sondern er muss auch Performanzmuster in Anschlag bringen, die den auf die sozialen Missstände beschränkten Stoffkreis so in Bewegung halten, dass er sich dem Leser in immer neuem Gewande präsentieren kann. Als primären Trägern des semantischen Funktionspotentials einer realistischen Erzählung fällt den Charakteren dabei die Aufgabe zu, ein flexibles System sozialer und kommunikativer Transaktionen zu errichten und zu erhalten, das die vorzeitige Arretierung von Sinn- und Identitätsmustern aufschiebt und Konfliktlösungen als dauerhaft provisorisch und vorläufig in einem tendenziell unabschließbaren Erfahrungs- und Wahrnehmungsprozess vorstellt. Auf diesem Wege wird im literarischen Diskurs ein Verständnis von Wirklichkeit als (nicht zwangsläufig progressiv verlaufender) Lern- und Entwicklungsprozess handelnder und sich über ihr Handeln verständigender Individuen auf den Weg gebracht, das im Zugriff auf neue, bislang zu wenig beachtete Wirklichkeiten das Wechselspiel der Perspektiven in Gang hält und durch geduldiges Ausschöpfen semantischer Sinnpotentiale stimulierend auf die Wahrnehmung und Erkenntnisfähigkeit der Leser einwirkt.

III.

Vergleicht man die in Gissings späten Romanen wirksamen wirkungsästhetischen Strategien mit den Formen fiktionaler Weltgestaltung bei Thomas Hardy, so fällt auf, dass hier der Umwandlung von kulturellem Pessimismus in Literatur völlig andere Prämissen zugrunde gelegt werden. Ein anschauliches Beispiel liefert etwa die charakterliche Durchbildung der Protagonist(inn)en in Hardys letzten beiden Erzählungen: Vor dem Hintergrund einer in der Regel bewusst eindimensional und transparent gezeichneten Figur – Alec d’Urberville in ›Tess of the d’Urbervilles‹ und Arabella Donn in ›Jude the Obscure‹ – vermag der Leser die komplexen inneren und äußeren Entwicklungswege der Hauptfiguren bis zu ihrem Ende mit zu verfolgen, ohne bei seiner Lektüre von Nebenschauplätzen abgelenkt zu werden oder einmal gefällte Urteile über einzelne Figuren in Zweifel ziehen zu müssen.²³⁾ ›Tess of the d’Urbervilles‹ beispielsweise ist von Anbeginn an deutlich sichtbar der Wunsch eingeschrieben, den aristokratischen Verführer Alec d’Urberville für die Verfehlungen zur Verantwortung zu ziehen, derer sich die Milchmagd Tess in ihrem späteren Leben schuldig macht: Während Hardy den Leidensweg seiner

²³⁾ Die hier verwendeten Zitate stammen aus folgender Ausgabe: Thomas Hardy, *Tess of the d’Urbervilles*, hrsg. von Juliet Grindle and Simon Gatrell, Oxford 1998.

verzweifelten Heldin an verschiedene Stadien der emotionalen und intellektuellen Reflexion ihres unwürdigen Zustands knüpft, lässt er die Schilderung Alecs auf dem einmal erreichten Niveau einpendeln, mit dem dieser zum ewigen Scheusal gestempelt und die Fortentwicklung seines Charakters verunmöglicht wird. Dass vonseiten der Autoreninstanz durch Einstreuung einander ausschließender moralischer und naturgesetzlicher Argumente zusätzlich kommentierend in das Handlungsgeschehen eingegriffen wird, verstärkt noch den Eindruck der Rezeptionslenkung, der sich bei der Lektüre unweigerlich einstellt.²⁴⁾ Tess wird von der Gesellschaft dafür bestraft, dass sie sich leichtfertig ihren natürlichen Impulsen und Neigungen überlassen hat („the natural side of her which knew no social law“).²⁵⁾ Vom Standpunkt der damit verbundenen Kritik am sittlichen ‚Überwachungsapparat‘ des Viktorianismus mag dies gewiss einleuchten; dass Hardy aber im gleichen Atemzug die moralische Verurteilung Alecs anregt, der in ganz ähnlicher Weise von gesellschaftlichen Konventionen abweicht, ist nicht nachzuvollziehen. Warum sollte ihm jenes Recht auf Selbstautorisierung vorenthalten werden, in dessen Namen Tess scheinbar handelt, nur um am Ende doch an einer ungerechten Wirklichkeit zu zerbrechen? „She had been made to break an accepted social law, but no law known to the environment in which she fancied herself such an anomaly.“²⁶⁾

Der Widerspruch zwischen moralischer Wertung einerseits und verdeckter Parteinahme für einen biologischen Determinismus andererseits stößt den Leser auf einen Grundkonflikt im Werk Hardys, der sich als ungelöste Spannung zwischen zwei unterschiedlichen ästhetischen Wirkungsmodellen – dem einer ungehinderten Freisetzung von Erfahrungswerten und deren symbolsprachlicher Kontrolle – auch auf der darstellerischen Ebene des Textes spiegelt. Bei seinem Bemühen, den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen und das Leiden an der metaphysischen Heimatlosigkeit des modernen Individuums („the chronic melancholy which is taking hold of the civilized races with the decline of belief in a beneficent power“)²⁷⁾ durch eine realistisch-empirisch fundierte Einstellung zur Welt zu kompensieren, d. h. durch Einsicht in die Unabänderlichkeit und Schicksalhaftigkeit der menschlichen Evolution, wird Hardy mit aller Härte auf das ungeordnete Treiben eines gleichgültigen Kosmos gestoßen, der den Menschen aus dem Wissen um die ihn bewegenden Kräfte und Gesetze ausgeschlossen hat: die Formulierung „why so often the coarse appropriates the finer thus, the wrong man the woman, the wrong woman the man, many thousand years of analytical philosophy have failed to explain to our sense of order“,²⁸⁾ wird dem Leser bereits früh als Mahnung mit auf den Weg gegeben, die zentrale Stellung einer über Werden und Vergehen des Menschen waltenden Macht nicht zu missachten. Überhaupt gilt, dass die Vervollkommnung des sozialen und sittlichen Verhaltens durch den Zivilisationsprozess

²⁴⁾ Seeber, Englische Literaturgeschichte (zit. Anm. 10), S. 317.

²⁵⁾ Hardy, Tess of the d'Urbervilles (zit. Anm. 23), S. 97.

²⁶⁾ Ebenda, S. 91.

²⁷⁾ Ebenda, S. 123.

²⁸⁾ Ebenda, S. 77.

ein den menschlichen Aspekt, seine Schwächen und natürlichen Bindungen vernachlässigendes und ihn damit im Grunde negierendes Prinzip ist: „Most of the misery had been generated by her conventional aspect, and not by her innate sensations.“²⁹⁾

Die Präsenz dieser soziologischen Erzählerkommentare liegt allerdings im Widerstreit mit einer unübersehbaren Tendenz zur Entfaltung einer Poetik symbolistischer *plénitude*, die im Text einen neuen metaphysischen Wirkungszusammenhang da zu konstruieren versucht, wo die rationalen Erklärungsmuster an ihr Ende gelangt sind. Mit der Tatsache einer von Zufall und Willkür bestimmten Schöpfung kann und will sich Hardy nicht zufrieden geben; ein auf das tradierte Repertoire symbolischer und allegorischer Ausdrucksformeln und damit auf transzendente Deutungsmuster zurückgreifendes Vokabular setzt sich daher mit fortschreitender Lektüre allmählich immer stärker gegenüber dem stoischen Rationalismus durch, der die Handlung über weite Strecken hinweg kommentierend begleitet hat. Abzulesen ist dies nicht nur an den Darstellungen Alec d'Urbervilles mit ihren versteckten Anspielungen auf die Versuchung Christi durch Satan. Das Gesicht unter einem dunklen „smockfrock“³⁰⁾ verborgen oder lautlos auf einem Hengst an die ahnungslose Tess heranschleichend,³¹⁾ versucht der aufdringliche Edelmann am Ende erneut, die ihrem tragischen Schicksal überantwortete Magd unter seinen Einfluss zu bringen. Auch in der melancholischen, in suggestiven Stimmungsbildern eingefangenen Frostlandschaft, die Tess in ihr Exil auf das einsame Landgut Flintcomb-Ash begleitet (280), offenbart sich eine symbolische Korrespondenz, die das längst gerissene Band zwischen Mensch und Natur in der Sprache zu einen und sich damit gegenüber einer Problematik abzudichten versucht, deren gesellschaftliche Konsequenzen sie im Stillen längst durchgerechnet hat. Ein herzförmiger Blutfleck an der Zimmerdecke und die Festnahme der Liebenden durch die Polizei im mythischen, von einem trüben Wintermond erleuchteten Stonehenge (381) vermitteln dem Text schließlich eine Wendung zum Melodramatischen und Unheimlichen, mit der auch die letzten Reste an realistischer *verisimilitude* getilgt werden. Die symbolische Auslegung einer menschlichem Handeln und Planen weitgehend entzogenen kosmischen Disharmonie überschießt hier die realistische Wirkungstheorie, in deren Kontext die Erzählung ihren Ausgang genommen hat, und leitet über zu einer Poetik exaltierter Sentimentalität, die Szenen mit hohem emotionalen Wirkungspotential bis zur Erschöpfung ausreizt.

Damit werden die wesentlichen Unterschiede in der ästhetischen Wirkungsstruktur der Texte Hardys und Gissing's greifbar: Während Gissing die Leseerfahrung durch die Entmelodramatisierung der Sprache und die Dynamisierung der im Text parat gehaltenen Beziehungen zu ‚veralltäglichen‘ sucht, bezieht Hardy identifikatorische Strukturen symbolischer Arretierung ein, die zu einem nicht unbe-

²⁹⁾ Ebenda, S. 96.

³⁰⁾ Ebenda, S. 336.

³¹⁾ Ebenda, S. 340.

trächtlichen Teil den Gattungspoetiken der Schauerromantik entstammen und die Wahrnehmung aus der Sphäre des Rationalen in die des Metaphysischen zurück verlegen; wo Gissing neben distanzfördernden Darstellungsstrategien die Rücknahme des auktorialen Kommentars forciert, lässt Hardy es sich angelegen sein, die bestehenden Trennungen zu überspielen und mit Verweis auf eine ‚höhere‘, längst in die Innerlichkeit abgedrängte Sinndimension symbolisch aufzuheben. Indem er erneut versucht, in einer verlorenen Transzendenz, dem ‚Anderen‘ der Vernunft, Fuß zu fassen, restituiert er so ein Erklärungsschema, das sich in der Endlichkeit des Empirischen nicht wieder findet und das gerade deshalb eine neue Art von Kohärenz stiftet, weil es aus einem überzeitlichen, unmittelbarer Anschauung und Erfahrung entzogenen Prinzip abgeleitet ist.

Aufgrund dieses Ausweichmanövers drohen jene gesellschaftlichen und kulturellen Defizite wieder aus dem Rahmen zu fallen, die ein nüchtern diagnostizierender Realismus zuvor zu benennen und zu beseitigen versucht hat. Der schon in den späteren Erzählungen von Charles Dickens artikulierte Zweifel am Erkenntnispotential positiver exemplarischer Lernprozesse (*Our Mutual Friend*, 1865) wird durch eine Wahrnehmung übertroffen, die nicht einmal mehr auf die soziale Repräsentativität der von ihr ins Bild gesetzten Erfahrungen zu vertrauen scheint, und die den von ihr entdeckten Zusammenhang auch da noch (formal) negiert, wo sie seine Erkundung bereits bis auf die Spitze des im Rahmen der künstlerischen Vermittlung Möglichen getrieben hat.³²⁾ Tess' verhängnisvoller Fehler, begangen nicht allein aus Unkenntnis einer ehernen Gesetzen unterworfenen Logik, sondern auch in Missachtung der „old appraisements of morality“,³³⁾ wird nun unverhofft einer ganz anderen Wertordnung zugeschlagen, in der sich die Kluft zwischen Überlieferung und innerem Zusammenhalt der Welt nur symbolisch überbrücken lässt und die moralische Verfehlung der Heldin lapidar mit einem „obscure strain in the d'Urberville blood“ erklärt wird.³⁴⁾ In der aus altem Adelsgeschlecht stammenden Tess beginnt der absurde Gedanke heranzureifen, dass „decrepit families imply decrepit wills, decrepit conduct“,³⁵⁾ und dass der über den d'Urbervilles liegende ‚Fluch‘ seinen Ursprung in einer krankhaften, die Geschichte der Familie schicksalhaft begleitenden Veranlagung zu Mord und Frevel hat. Mit dieser der *Gothic novel* entlehnten Schlusswendung löst sich Hardy vom Erbe sozialer Repräsentativität der Fiktion und trägt das von Anfang an mit dem Realismus konkurrierende Funktionspotential der Romanze – hier allerdings in seiner viktorianischen, angst- und

³²⁾ Hier sei vor allem auf den überwiegend ablehnenden Respons hingewiesen, den die beiden letzten großen Romane Hardys in der Öffentlichkeit hervorgerufen haben. Die dem viktorianischen Lesepublikum zumutbaren Enthüllungen und moralischen Umwertungen hatte Hardy in *Tess of the d'Urbervilles* bereits ausgeschöpft, bevor sie, zur selbstbewussten Forderung nach einer „choice of life“ nobilitiert, langsam auch im sprachlichen System des Romans der Jahrhundertwende tief greifende Umschichtungen auszulösen begannen; William Greenslade, Introduction, in: Ders. (Hrsg.), *The Whirlpool* (zit. Anm. 8), S. xxiii.

³³⁾ Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* (zit. Anm. 23), S. 328.

³⁴⁾ Ebenda, S. 372.

³⁵⁾ Ebenda, S. 229.

schuldbesetzten Form – wieder zurück in die Literatur. Die von der objektiven und moralischen Erkenntnisfähigkeit des Subjekts her ihren Ausgang nehmende realistische Programmatik beginnt sich im Diffusen und Numinosen zu verlaufen, stößt in einen Bereich vor, der jenseits empirischer Zugänglichkeit liegt und dessen innere Verbindung mit der sozialen Wirklichkeit deshalb außerhalb der kulturellen Erklärungsmuster und der Rationalismusversprechen des viktorianischen Gesellschaftsromans zu suchen ist.

Nun wäre es allerdings töricht, die Reaffirmation des Symbolischen in ›Tess of the d'Urbervilles‹ als eine fatale Schwäche des Werks zu bewerten. Denn schließlich verbindet sich für Hardy mit dem Versuch, auf dem Wege einer Aktivierung der Affekte die Sympathien des Lesers zu wecken, ja auch der Wunsch, jenes deviante menschliche Potential aufzuwerten, das durch die moralischen Disziplinierungsversuche des viktorianischen Diskurses in seiner Entfaltung gerade behindert wird. Der emphatische Appell an die Emotionen des Lesers soll tiefere Einsicht da schaffen, wo die rationale Wahrnehmung versagt hat und nun auf die kritische Reflexion ihrer eigenen Prämissen zurückgeworfen wird. Damit stößt Hardy allerdings das Tor zu der hier skizzierten wirkungsästhetischen Problematik auf, für die er dann weder in ›Tess of the d'Urbervilles‹ noch in dem nur wenige Jahre später erschienenen ›Jude the Obscure‹ eine angemessene Lösung findet: Symbolisches und mimetisches, performatives und repräsentatives Potential beginnen sich in unablässig neu aufflackernder Rivalität wechselseitig zu energetisieren und den Text dabei immer tiefer in die von ihm freigelegten Spannungen und Konflikte hineinzutreiben. Mit anderen Worten: Je stärker Hardy auf die verbindliche ‚Kraft des Gefühls‘ als zentraler Autorisierungsinstanz seiner Erzählungen vertraut, umso weiter rückt die eigentliche soziale Problematik zugunsten allegorischer Auslegungen eines unkontrollierbaren historischen Zufallsgeschehens in den Hintergrund. Je weiter aber der aktuelle gesellschaftliche Bezug aus dem Blickfeld gerät, umso häufiger muss sich wiederum das einzelne Werk an den Prämissen und Funktionshypothesen eines verallgemeinerten Wirklichkeitsbegriffs messen lassen – eine paradoxe Situation, die in der Vergangenheit immer wieder die mal positiv, mal negativ beantwortete Frage nach dem Erfolg bzw. Scheitern einer Strategie der Einlösung präfixierter ‚Realitätskriterien‘ im Werk Thomas Hardys provoziert, den eigentlichen Wirkungszusammenhang seiner Texte dabei aber aus den Augen verloren hat.³⁶⁾ Am Schluss stellt sich deshalb die Frage, welche Sinn- und Darstellungsmuster übrig bleiben, wenn eine im Allgemeinen und Sozialen verankerte kulturelle Wahrnehmung suspendiert, eine neue aber noch nicht in Sicht ist. Auf diese Frage kann Hardys Werk nur eine widersprüchliche Antwort geben. Sie läuft auf die resignative Bilanzierung eines Funktionsverlusts vereinbarter Formen der

³⁶⁾ Vgl. dazu etwa Charlotte Bonica, *Nature and Paganism in Hardy's Tess*, in: *Journal of English Literary History* 49.4 (1982), S. 849–862; Jakob Lothe, *Hardy's Authorial Narrative Methods in Tess of the d'Urbervilles*, in: *The Nineteenth-Century British Novel*, hrsg. von Jeremy Hawthorn, London 1986, S. 157–170.

kulturellen Reflexion gesellschaftlicher Konflikte hinaus, die sich nicht haben durchsetzen können, weil das, was durch sie zur Sprache gebracht werden sollte, ihre eigene Selbstaufhebung implizierte.³⁷⁾ Erweisen sich aber Wirklichkeit *und* die ihr zugewandten Ausdrucksschemata als so defizitär wie die hier beschriebenen, dann kann die Aufgabe der Literatur im Grunde nur noch darin bestehen, das Dilemma in Rechnung zu stellen und sich – wie in Hardys Abschied vom Roman nach der Veröffentlichung von ›Jude the Obscure‹ bezeugt – mit Verweis auf ihre mangelnde soziale und kulturelle Geltung selbst ein Schweigegegelübde abzunehmen. Wie die moralisch entrüsteten Kritiker Hardys zählt der realistische Gesellschaftsroman damit aber endgültig zu den Gestrigen in einer technisch-modernen, in Erwartung des Kommenden sich allmählich neu orientierenden Gesellschaft.³⁸⁾

IV.

Der hier unternommene Vergleich zweier herausragender Vertreter des englischen Romans des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat zu zeigen versucht, dass der vielfach als geschlossene Form der ästhetischen Illusionsbildung bewertete Naturalismus im Ausschreiten seiner Möglichkeiten bei weitgehend kontinuierlicher Repräsentativität des sozial Prekären differenzierte ästhetische Wirkungsmuster profiliert hat. Was bei Gissing zunächst als Hinwendung zu ‚authentischen‘ Strukturen der Wiedergabe interaktionistischer Reziprozität im größeren gesellschaftlichen Zusammenhang sichtbar wird, mündet bei Hardy in einer emotional aufgerührten Atmosphäre unerwarteter Stimmungsumschwünge und fortschreitender Häufung von Kalamitäten, die kaum noch in befriedigender Weise mit den sich abzeichnenden Veränderungen im literarischen System des Romans der Jahrhundertwende zu vermitteln sind. Verdeutlichen lässt sich dies auch anhand der Wirkungsstruktur von ›Jude the Obscure‹, das wie Gissings späte Erzählungen ›The Odd Women‹ und ›The Whirlpool‹ die in den neunziger Jahren diskutierte ‚marriage question‘ zunächst ins Zentrum der Handlung rückt, um dann im weiteren Verlauf allmählich von der Exploration ihres Konfliktpotentials abzurücken und sie als

³⁷⁾ Darunter ist konkret die Auflösung jenes moralischen Zusammenhangs zu verstehen, den ein idealistischer Realismus zunächst beispielhaft zu modellieren, ein unaufhaltsam in die Negation umschlagender skeptischer Realismus dagegen in immer neuen Korrekturläufen an die gesellschaftlichen Veränderungen anzupassen versuchte. Hardys Determinismus hat im Grunde nur den Verfall einer kritisch-aufgeklärten Weltansicht beschleunigt, die bei dem Versuch, überkommene Wertmuster zu verabschieden, immer neue, langfristig nicht zu kompensierende Störungen verursachte.

³⁸⁾ Wie unsere Lektüre anzudeuten versucht, scheint Hardys Verabschiedung der Gattung nicht allein von den harschen Kritiken seiner Gegner, sondern auch von seiner Einsicht in die Aporien eines realistischen Wirkungsmodells motiviert zu sein, das sich aufgrund endlos supplementärer Suchbewegungen zwischen unterschiedlichen Erklärungsansätzen irgendwann unwiderruflich in seinen eigenen Widersprüchen versteigt.

Symptom einer modernen, alles in ihr Verhängnis reißenden Tendenz zur Auflösung emotionaler und traditioneller Bande zu fassen. Zwar legt Hardy mit seiner Darstellung der Beziehung zwischen Jude Fawley und der ‚new woman‘ Sue Brideshead eine psychologisch ebenso komplexe wie überzeugende Bearbeitung des Motivs vor, verspielt diesen Gewinn jedoch wieder in der additiven Reihung affektiv besetzter, katastrophaler Ereignisse, die den konkreten Bezug wachsender sozialer Komplexität verdeckt und am Ende in der Ungerechtigkeit der Welt den wahren Schuldigen gefunden zu haben meint. Vergleicht man Hardys letzten Roman mit dem nur zwei Jahre zuvor veröffentlichten Werk ›The Odd Women‹, so fällt auf, dass Gissing hier eine weitaus symmetrischere, auf der kommunikativen Reziprozität der beteiligten weiblichen Charaktere gründende Analyse sozialer Störungsprozesse auf den Weg bringt. Die Darstellung exemplarischer Lernprozesse ist hier nicht – wie im Falle der selbstsüchtigen und einfältigen Arabella Donn aus ›Jude the Obscure‹ – funktional auf eine negative Kontrastfolie bezogen, sondern ergibt sich aus der problematischen Konstellation der beteiligten Figuren, die zunächst von einer gefestigten Sinnposition aus agieren, diese im Verständigungsprozess dann aber immer wieder tentativ überschreiten. Für die ‚odd woman‘ Rhoda Nunn etwa wird die Wahl zwischen Emanzipation und Ehe zum Test ihres moralischen und sozialen Wahrnehmungsvermögens, das sich in der fortlaufenden Auseinandersetzung zwischen dem Verzicht auf eine erfüllte Liebesbeziehung und der Gratifikation einer ökonomisch und politisch selbständigen Existenz immer wieder neu konstituiert und am Ende in einem sinnvollen Kompromiss seinen vorläufigen Ruhepunkt findet. Rhodas Entscheidung steht dabei gleichberechtigt neben dem Entschluss Monica Maddens, ihre kraft kirchlicher Autorität geschlossene Verbindung mit Edmund Widdowson wieder zu lösen bzw. der ihrer Schwestern Virginia und Alice, im Schuldienst eine neue und unabhängige Existenz zu begründen. Erst in ›The Whirlpool‹ (1897) verliert Gissings zentrale Wirkungsstrategie einer unabgeschlossenen Interdependenz wechselseitig sich kommentierender Sinnpositionen allmählich ihren natürlichen Schwung. Wirklichkeit erscheint hier mehr und mehr als ein Resultat unscharfer Eindrücke und subjektiver Stimmungen, die sich mit dem gesellschaftlichen Rest nicht mehr zu einer Einheit verbinden, und die beteiligten Personen daher immer wieder zu folgenschweren Fehleinschätzungen verleiten. Dies spiegelt sich nicht nur auf der inhaltlichen Ebene (etwa in der paranoiden Veranlagung der von Eifersucht und heimlichen Ängsten gequälten Alma Rolfe), sondern auch in der wirkungsästhetischen Konzeption des Romans, der den Leser unablässig in seine Bemühungen um Kontrolle des freigesetzten semantischen Potentials hineinzieht – ein Unternehmen, das angesichts der Vielzahl an eröffneten Möglichkeiten im Grunde an gar keinem guten Ende mehr ankommen kann. Im Spiel mit dem latenten Voyeurismus des Lesers, der vergeblich hinter das Geheimnis der mal in das Gewand der Fiktion, mal in das der Faktizität gekleideten Beziehung zwischen Sybil Carnaby und Cyrus Redgrave zu kommen versucht, offenbart sich das Problem der zunehmenden Unmöglichkeit, die Vielzahl disparater Perspektiven und Positionen kontrollieren und die Gefahr

eines drohenden Zusammenbruchs der Kommunikation abwenden zu können.³⁹⁾ Ästhetisierung bestimmter moralischer und politischer Positionen – wie sie Gissing später vor allem in seiner fiktiven Autobiographie ›The Private Papers of Henry Ryecroft‹ (1903) kultiviert –, Durchbrechen der realistischen Illusion und wirkungsästhetische Reflexion der inhaltlich bereits vorbereiteten erkenntnis- und kulturkritischen Prämissen sind die Folgen dieses Funktionsverlusts naturalistischen Erzählens: Ambiguität wird als wirkungsästhetische Strategie des Romans hoffähig – ein heute vor allem mit der literarischen Nachwirkung Henry James' in Verbindung gebrachtes Ereignis –, ohne dabei jedoch zunächst als jenes Projekt einer fortlaufenden Entdeckung ästhetischer Möglichkeiten gedeutet zu werden, als das es sich kurze Zeit später im Modernismus selbst aus der Taufe gehoben hat. Mit einiger Verspätung kehrt die Gattung somit gewissermaßen ins Zentrum jenes Unternehmens zurück, mit dem Erzähler wie Gissing und Hardy seinerzeit Wirkung und Funktion realistischen Darstellens auf einer anderen Ebene der Plausibilisierung neu zu begründen versuchten: Unmissverständlicher als der skeptische, am Modell der exemplarischen Charakterentwicklung (mit negativem Ausgang) festhaltende Hardy führt Gissing den Gesellschaftsroman bis an jenen Punkt heran, an dem in vielen Autoren die Erkenntnis reift, dass die Reflexion der eigenen erzählerischen Prämissen irgendwann einmal auch die Struktur affizieren muss, die zielgerichtetes Erzählen überhaupt erst ermöglicht – eine Wende, vor deren Konsequenzen Hardy noch zurückschreckt und die zu vollziehen einer anderen, von Joseph Conrad (›The Secret Agent‹, 1907), James Joyce (›Dubliners‹, 1914), Ford Madox Ford (›The Good Soldier‹, 1915, ›Parade's End‹, 1924–28) und Virginia Woolf (›Mrs Dalloway‹, 1925) repräsentierten Gruppe von Erzählern vorenthalten bleiben sollte. Gerade im Hinblick auf die Entfaltung der hier skizzierten wirkungsästhetischen Spannungen in den Formexperimenten des modernistischen Gesellschaftsromans á la Woolf, Conrad und Ford, der im Bewusstsein der Tatsache entsteht, dass seine Plausibilität einzig auf der Struktur jenes ästhetischen Gebildes gründet, das er selbst schafft, bleibt deshalb abschließend festzuhalten, dass mit Gissings aus dem Ruder laufender Selbstkritik des naturalistischen Erzählprojekts nicht in erster Linie eine große Epoche ‚wahr-hafter‘ Erzählkunst ihren Abschluss findet, sondern vielmehr eine modernere und aufgeschlossener Form der Subjektivierung und Psychologisierung der Wirklichkeitssicht allmählich in ihre wohlbe gründete Existenz zu treten beginnt.

³⁹⁾ Vgl. dazu Kurt Otten, der die im ausgehenden 19. Jahrhundert verfassten Romane generell in einer Bewusstseinslage zunehmenden Kontrollverlusts befangen sieht, als „Irrgärten der Kommunikation und Eigenwelten in Konfliktsituationen, die den sozialen Charakter menschlicher Kommunikation einschränken und in letzter Konsequenz vereiteln oder verfälschen.“ Otten, Strukturen und Wandlungen (zit. Anm. 1), S. 19.

HIPPOLYTE TAINÉ ALS LITERATURWISSENSCHAFTLER ODER DIE HERMENEUTIK DER ALTERITÄT

Von Ulrich Schulz-Buschhaus (Graz)

Bei keinem anderen Autor des Dix-Neuvième dürften die überragende Prominenz unter den Zeitgenossen und der prekäre, ja tendenziell negativierte Nachruhm in späteren Epochen weiter auseinander klaffen als bei Hippolyte Taine. Zu Lebzeiten zweifelte – gleichgültig ob Anhänger oder Gegner – kaum jemand daran, dass Taine einer der Größten war, und zwar nicht allein auf den Feldern von Philosophie, Geschichtsschreibung oder *critique littéraire*. Auch Taines eigene im engeren Sinn literarische Produktion genoss beträchtliches Ansehen, wie etwa Theophile Gautiers schönes Gedicht ›La bonne soirée‹ belegen kann: Als Beispiel von Lektüren, die exquisit geeignet sind, geistvoll die Zeit zu vertreiben, nennt es neben den Brüdern Goncourt und Heinrich Heine „Le Thomas Grain-d’Orge de Taine“ (wobei „Taine“ bezeichnenderweise einen Reim mit „Heine“ ergibt).¹⁾ Durch die gewichtigeren theoretischen Studien wurde der Name Taines wiederum zu einem Begriff von quasi mythischer – bedrohlicher oder hoffnungsträchtiger – Autorität. Als Drohung wirkt der Psychologe und Kritiker essentialistischer Moralvorstellungen in Paul Bourgets Roman ›Le Disciple‹ (1889), wo er Adrien Sixte heißt und für den ‚Jünger‘ Robert Greslou die Rolle des „implacable et puissant Maître“, das heißt: eines brillant gewissenlosen intellektuellen Verführers spielt.²⁾ Ein Motiv nationaler Hoffnungen verkörpert in Maurice Barrès’ Roman ›Les Déracinés‹ (1897) dagegen der geschichts- und staatsphilosophische Verfasser der

¹⁾ Vgl. Theophile Gautier, *Emaux et camées*, hrsg. von Jean Pommier und Georges Matoré, Lille und Genève 1947, S. 129.

²⁾ Folgenreich hat sich hier vor allem das bald berüchtigt gewordene Diktum „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre“ ausgewirkt; vgl. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 9. Aufl., Paris 1895, Bd.1, S. XV. – Das teils skandalisierte, teils faszinierte Echo, das ihm antwortete, charakterisiert Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1924, Bd. 1, S. 200f. Dort heißt es im Hinblick auf die faszinierte Variante der Reaktionen: „[...] les jeunes gens de la génération montante professaient, pour l’audacieux briseur des idoles de la métaphysique officielle, un enthousiasme de disciples, où le frémissement d’une initiation dangereuse se mélangeait au juste respect pour le colossal effort du travailleur“.

›Origines de la France contemporaine‹, der einen anderen, glücklicheren Jünger namens Roemerspacher hier in die Gedankenwelt einer organologischen, gleichsam Goethe'schen Auffassung der „sociabilité“ einführt.³⁾

Der rapide Verfall, dem Taines Reputation ungefähr seit der Jahrhundertwende unterlag, hat – wie alle solche Prozesse – vielfache und teils ganz verschiedenartige Gründe. Wesentlich ist unter ihnen wohl die uneindeutige politische Stellung Taines zwischen anfangs eher ‚links‘ und später eher ‚rechts‘ konnotierten Positionen,⁴⁾ welche unvermeidlich das Risiko barg, den Ort von Taines *Image* sozusagen ‚zwischen allen Stühlen‘ schwanken und untergehen zu lassen. Dazu kommt die generell schlechte Presse, die im neuen, 20. Jahrhundert der epistemologische Komplex erhielt, den man unter dem Titel ‚Positivismus‘ zusammenzufassen und in der Gestalt Taines gewissermaßen zu personifizieren pflegte. Unter dieser anti-positivistischen Wende, die bei Benedetto Croce und in der ‚idealistischen Philologie‘ vielleicht den stärksten Éclat bewirkte, hatten speziell Taines literarhistorische Schriften zu leiden, da das vom philologischen Idealismus Bekämpfte in ihnen oft mit einer Programmatik auftrat, welche klarer artikuliert war als bei vielen Taine'schen Zeit- und Gesinnungsgenossen.⁵⁾

So wurde Taine mit seiner Art, Literatur zu betrachten, für Croce zur *bête noire* schlechthin. Was die theoretischen Aspekte angeht, stellt Croce einmal in charakteristischer Selbstzufriedenheit mit den eigenen Thesen fest: „In Francia, le metafisiche naturalistiche e deterministiche alla Taine (‚race, milieu, moment‘) non fecero molta scuola e sono ora quasi dimenticate“,⁶⁾ während er in Bezug auf die Praxis von Literaturkritik (hier der Shakespeare-Kritik) ein andermal von der „strana aberrazione fantastica del Taine e la singolare incapacità sua a ricevere le schiette impressioni del reale“ spricht.⁷⁾ Karl Voßler, der selber eine – heute dubios oder zumindest

³⁾ Was für Barrès positiv bedeutet: in kritischer Abgrenzung von einer Kant'schen oder jakobinischen Konzeption des Staates; vgl. Maurice Barrès, *Les Déracinés*, hrsg. von Jean Borie, Paris 1988, S. 223ff. und S. 233–257 („L'arbre de M.Taine“).

⁴⁾ Die Letzteren wurden von Bourget selbstverständlich mit besonderer Genugtuung begrüßt; vgl. Paul Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris 1922, S. 27–46 („Renan et Taine après 1870“). Ansonsten pflegen sie bis heute eine Ranküne zu bewirken, die noch in einem Themenband der Zeitschrift ›Romantisme‹ spürbar ist; vgl. z. B. Jacques Godechot, *Taine historien de la Révolution française*, in: *Romantisme* 32 (1981), S. 31–40.

⁵⁾ Gerade die Neigung zur „fausse clarté“ scharf konturierter und manchmal auch etwas effekthascherischer Deklarationen scheint Taine auf diesem Gebiet – nach kurzem Erfolg – langfristig eher geschadet als genutzt zu haben: Man denke etwa an die verführerisch leichte Zitierbarkeit der Programmpunkte, die das Vorwort zur ›Histoire de la littérature anglaise‹ präsentiert und denen Taines literaturwissenschaftliche, zumal stilanalytische Praxis – wie unser Aufsatz zeigen soll – dann nur zu einem geringen Teil wirklich entspricht. Vgl. dazu Jean-Thomas Nordmann, *Situation de Taine*, in: *Romantisme*, ebenda, S. 5–12, wo über Taines „formules“ mit Recht festgestellt wird: „conçues pour faciliter la lecture en servant de pilotis, elles finissent par dispenser d'une lecture véritable. Cette fausse clarté entraîne parfois une fausse actualité qui nuit, elle aussi, à la compréhension de l'oeuvre: les lecteurs de Taine sont plus tentés de la discuter que de l'étudier“ (ebenda, S. 6).

⁶⁾ Benedetto Croce, *La poesia*, Bari 1966 (1. Ausg. 1936), S. 132.

⁷⁾ Ders., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1968 (1. Ausg. 1920), S. 85, in gleichem Sinn auch S. 80f.

einseitig erscheinende – Monographie ›La Fontaine und sein Fabelwerk‹ geschrieben hat,⁸⁾ verwirft ähnlich herablassend „das beliebte und oberflächliche Buch des Hippolyte Taine“ über ›La Fontaine et ses fables‹⁹⁾. Jedenfalls hat sich das Bild des Literaturwissenschaftlers und Kunstphilosophen Taine im Laufe des 20. Jahrhunderts auf den Inbegriff eines ‚Reduktionismus‘ reduziert,¹⁰⁾ von dem wenig mehr übrig geblieben ist als die leicht memorierbare Formel ‚race, milieu, moment‘, wie sie das Vorwort zur ›Histoire de la littérature anglaise‹ methodenstolz umreißt. Dabei mag symptomatisch sein, dass selbst ein so dogmatischer Denker wie Georg Lukács an Taine – und andere „Klassiker“ der Literatursoziologie, zu denen er merkwürdigerweise noch Jean-Marie Guyau oder Nietzsche zählt – neben dem (bei Lukács quasi selbstverständlichen) Tadel „ästhetenhafter, extrem subjektivistischer Betrachtung der Literaturwerke“ gleichfalls den Vorwurf einer Neigung zu „abstrakter, schematischer soziologischer Verallgemeinerung“ richtet.¹¹⁾

Wenn ein solches Taine-Bild, das unverkennbar die Spuren längst vergangener Methoden- und Generationskonflikte trägt, auch in der aktuellen Literaturwissenschaft nach wie vor unbefragt zirkuliert, so zeigt das zunächst, dass Taines literatur- und kulturgeschichtliche Schriften in der Tat so gut wie vergessen sind und gegenwärtig wohl kaum noch gelesen werden. Nimmt man sie, durch den einen oder anderen Zufall verleitet, bei Gelegenheit selber zur Hand, bieten sie nämlich vielfältige und mitunter ganz erstaunliche Überraschungen. Überraschend wirkt für den modernen Leser vor allem die Erfahrung, dass sie – zumal in ihrer frühen Phase der während den fünfziger Jahren entstandenen ›Essais de critique et d'histoire‹ – keineswegs die Erwartung jenes Reduktionismus bestätigen, der ihnen einstimmig nachgesagt wird. Gewiss ergeben sich Momente, die man reduktionistisch nennen könnte, manchmal auf dem Niveau der Programmatik, nicht zuletzt schon wegen Taines Tendenz und Talent zu effektiv pointierten Formulierungen. Wendet man sich den Studien im Detail ihrer Interpretationen zu, offenbaren sie dagegen ein anderes Gesicht, das mit den in Aussicht gestellten Zügen eines systemversessenen deterministischen Positivismus nur schwer in Einklang zu bringen ist. Statt der erwarteten Indizien des „positivisme naturaliste“ lassen sie Elemente eines Denk- und Deutungsstils erkennen, den Jean-Thomas Nordmann zu Recht in der unver-

⁸⁾ Vgl. zu ihr die nicht unbegründet herbe Kritik von Jürgen Grimm, *La Fontaines Fabeln*, Darmstadt 1976, S. 52–55.

⁹⁾ Vgl. Karl Voßler, *La Fontaine und sein Fabelwerk*, Heidelberg 1919, S. 145. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang auch Grimms treffende Notiz: „Taines La Fontaine-Buch stößt in der neueren Forschung auf eine nirgends detailliert begründete Ablehnung“; vgl. Grimm, *La Fontaines Fabeln* (zit. Anm. 8), S. 49.

¹⁰⁾ Dafür charakteristisch etwa die Einschätzung von Franco Ferrarotti, der Taine und dessen „procedimento tipicamente ‚riduzionistico““, als Vorläufer eines „sociologismo ingenuo“ sieht, den in seinen Augen Arnold Hauser verkörpert; vgl. F. Ferrarotti, *Per una sociologia dell'arte*, in: Alfredo Luzi (Hrsg.), *Sociologia della letteratura. Letture critiche*, Milano 1977, S. 47–55, hier S. 52.

¹¹⁾ Vgl. Georg Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, 4. Aufl., Neuwied und Berlin 1970, S. 206f.

muteten Nähe der Dilthey'schen Hermeneutik situiert.¹²⁾ Sobald man auf diese hermeneutische Schicht in Taines Interpretationskunst (Nordmann spricht tatsächlich auch von der „réflexion sur l'art et la technique de l'interprétation des textes“) aufmerksam wird, zeigt sich an ihr indes noch ein weiterer bemerkenswerter Zug. Es wird dann manifest, dass die Taine'sche Hermeneutik nicht zur Integration in ein Überlieferungsgeschehen tendiert, sondern dass sie sich viel stärker von historischen Momenten faszinieren lässt, welche den Abläufen kultureller Kontinuität widerstreben. Oder um es kurz und ein wenig plakativ zu fassen: Taine erweist sich wie kaum ein anderer Text- und Kunstinterpret des Dix-Neuvième als ein Hermeneutiker der Alterität, nicht der Identität. Wohl am stärksten tritt dieser Alteritätsakzent an Taines Rezeption klassischer Werke und klassischer Epochen zutage. Bei ihr bleiben Beobachtungen, die das Klassische zur Dauer einer Tradition herrichten, welche die Identität des Eigenen garantieren soll, weithin im Hintergrund: zumeist bloße Folie für Betrachtungen, die wesentlich intensiver damit befasst sind, unter Perspektiven, welche gelegentlich geradezu ethnologisch erscheinen können, im Eigenen das Fremde aufzusuchen.

Eine entscheidende Voraussetzung für diesen Wechsel der Blickrichtung bildet – wiederum gegen die *communis opinio* herkömmlicher Darstellungen – die seinerzeit durchaus neuartige Aufmerksamkeit, welche Taine als Literarhistoriker von Anfang an den Phänomenen des Stils oder, genauer gesagt: der Stile, widmet. Wie ich vor Jahren in einer Skizze zu zeigen versucht habe,¹³⁾ besteht die Neuartigkeit von Taines Stilstudien, die als solche tatsächlich mit gleichem Recht tituliert werden dürfen wie später die Stilstudien Leo Spitzers, insbesondere in zwei Argumenten. Zum einen distanziert Taine sich mit Nachdruck von der alten rhetorischen Stilkritik, welche ihre primäre Aufgabe in der Einschätzung von „virtutes“ und „vitia“ der „elocutio“, das heißt: der Abwägung von „qualités“ und „défauts“, Vorzügen und Mängeln einer bestimmten Schreibweise, erblickte. Eine solche Stilkritik war ja bei Literarhistorikern wie Désiré Nisard oder selbst noch Ferdinand Brunetière an die Geltung klassischer ‚Regeln‘ (speziell der Kompatibilität von Genus und „elocutio“) gebunden, die als eine normative Poetik erlaubten, zwischen den Momenten vorbildlicher Erfüllung und ungeschickter oder manieristischer Verfehlung autoritativ zu unterscheiden. Demgegenüber legt Taines neue Sehweise, die mit ähnlichen Tendenzen auch von einem Zeitgenossen wie Francesco De Sanctis postuliert wird, Wert darauf, den Stil großer Autoren jeweils als ein ‚organisches Ganzes‘ zu betrachten,¹⁴⁾ bei dem Vorzüge und Mängel nicht neben-

¹²⁾ Vgl. Nordmann, Situation de Taine (zit. Anm. 5), S. 10. Außerdem verbindet Nordmann Taines Begriff des „personnage régnant“ einer Epoche, wie ihn die Philosophie de l'art entwickelt, mit Max Webers Konzept des Idealtyps; vgl. ebenda, S. 11, und Hippolyte Taine, Philosophie de l'art, Paris und Genève 1980, S. 102f. und passim.

¹³⁾ Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, Taine und die Historizität des Stils, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsgg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt/M. 1986, S. 189–199.

¹⁴⁾ Den Begriff des „tutto organico“ spielt De Sanctis, den Croce zu Unrecht am Gegenpol von Taines ‚Positivismus‘ erblicken möchte, in einer 1865 publizierten Rezension gegen Cesare

einander stehen und kunstrichterlich zu trennen sind, sondern in einem Verhältnis unauflöslicher Interdependenz wirken. Sehr prägnant äußert sich diese Sicht bereits 1855 in einem Aufsatz über Michelet und dessen manchmal flamboyanten Stil einer „sensibilité exaltée“. Der Aufsatz führt im Sinne der alten Kritik wohl eine Reihe von Passus an, durch die Michelet offenkundig ‚ins Rhetorische oder sogar ins Lächerliche verfällt‘ und auf jeden Fall die Normen des guten, weil vernünftigen Geschmacks verletzt. Nach einer solchen negativen Blütenlese ‚lächerlicher‘ Entgleisungen nimmt Taines Argumentation dann jedoch eine Wendung, welche bei Nisard – oder auch später bei Brunetière – kaum denkbar wäre. Taine stellt sich angesichts von Michelets „exagérations“ nämlich die Frage: „Pouvait-il éviter ces taches?“, und er beantwortet sie mit jenem verstärkten Pathos, das die Überzeugung von einem neuen epistemologischen Prinzip verleiht: „Non; par malheur, son talent tient à ses défauts“.¹⁵⁾

Das zweite Argument, dem hier Bedeutung zukommt, ist die Entdeckung der prinzipiellen Pluralität des Schönen und folglich auch der Stiltypen, in denen das Schöne sich mitteilen kann. Dabei handelt es sich – wenn man so will – um das Zentralargument des ästhetischen Historismus, das in Frankreich umso mehr Aufsehen erregen musste, als es dort gegen den besonders hartnäckigen Widerstand der klassi(zisti)schen Tradition, durch welche die Nation sich kulturell identifizierte, zu kämpfen hatte. Mit dem ersten Argument vom inneren Zusammenhang der Vorzüge und Mängel eines Stils, die sich zu einem ‚organischen Ganzen‘ vereinigen, in dem eben auch die (nur mehr scheinbaren) Mängel ihre Funktion besitzen, ist es geradezu systematisch verbunden. Die Verbindung wird am deutlichsten wiederum durch einen weiteren Michelet-Essay (diesmal des Jahres 1856) manifest. Nachdem Taine der stilistischen Kraft Michelets eine Art Generator, einen „moteur tout-puissant“, zugeschrieben hat, den er im Prinzip der „imagination du cœur“ bestimmt, lehnt er explizit ab, im Hinblick auf Michelets „exagérations“ (man könnte auch sagen: Michelets Manierismen) irgendeinen Tadel auszusprechen, der unter die Rubrik bloßer Geschmacksurteile fallen würde: „Doit-on blâmer ces excès? Les beautés les rachètent, et sans eux elles ne seraient pas; sa passion fait son génie“.¹⁶⁾ Wichtiger für die literaturkritischen Innovationen, die Taine im Auge hat, ist indessen noch, was auf die Ablehnung einer rhetorischen Kritik nach Stärken (hier „beautés“) und Schwächen (hier „excès“) folgt. Indem Taine Vorzüge und Mängel in der Perzeption eines individuellen Ganzen zusammenzieht und aufhebt, macht er aus diesem Ganzen gleichzeitig einen Typus, und als ein Typus tritt die derart definierte Kunstgestalt dann in eine Pluralität anderer Typen ein, welche –

Cantùs ›Storia della letteratura italiana‹ aus, näherhin gegen deren Auffassung des „stile“ als einer „riunione di qualità astratte ed isolate“; vgl. Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, hrsg. von Luigi Russo, Bari 1979, Bd. 2, S. 213f., sowie – ausführlicher zu den Parallelen zwischen Taine und De Sanctis – Schulz-Buschhaus, *Taine und die Historizität des Stils* (zit. Anm. 13), S. 190ff.

¹⁵⁾ Vgl. Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire*, 10. Aufl., Paris 1904, S. 109f.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 127.

jedenfalls programmatisch – nicht mehr hierarchisiert, sondern in ihrer Vielfalt axiologisch gleichgeordnet und gewissermaßen mit gleichen ästhetischen Rechten versehen werden:

D'ailleurs, cette forme d'esprit est un type; elle a droit d'exister au même titre que toute autre; ce qui serait déraison ailleurs est raison chez elle. Chaque type est bien comme il est, dans le monde pensant comme dans le monde animal.¹⁷⁾

Die typologische Wahrnehmung, die hier den Platz der vormals normativen Kategorisierungen einnimmt, verpflichtet den Kritiker nun sowohl zur Scharfsicht wie zur Bescheidenheit; denn es geht nicht länger darum, nach einer einmal fixierten Wertetafel Urteile zu formulieren, sondern die Vielfalt der Typen in ihrer gleichberechtigten Verschiedenheit zu beschreiben und mit hermeneutischen Mitteln, die bis zur später ausgegebenen Devise der ‚Einfühlung‘ reichen, zu verstehen. Um das Gewicht, das Taine einer solchen Umwertung und Neudefinition des Geschäfts der *critique littéraire* beimisst, zu demonstrieren, lohnt es sich, einen längeren Abschnitt vom Ende der Michelet-Aufsätze zu zitieren, in dem Taines Engagement für das, was seinerzeit die ‚nouvelle critique‘ einer typologisierenden und pluralisierenden Hermeneutik darstellte, besonders eloquent zum Ausdruck kommt:

Le critique est le naturaliste de l'âme. Il accepte ses formes diverses; il n'en condamne aucune et les décrit toutes; il juge que l'imagination passionnée est une force aussi légitime et aussi belle que la faculté métaphysique ou que la puissance oratoire; au lieu de la repousser avec mépris, il la dissèque avec précaution; il la met dans le même musée que les autres et au même rang que les autres; il se réjouit, en la voyant, de la diversité de la nature; il ne lui demande point de se diminuer, de subir l'autorité de facultés contraires, de se faire raisonnable et circonspect; il aime jusqu'à ses folies et ses misères. Il fait plus: à force de l'observer, il se transforme en elle; à force de s'expliquer ses démarches et de les trouver conséquentes, il répète involontairement ses démarches.¹⁸⁾

Bemerkenswert ist an dieser wie an anderen Stellen ein Pathos, ja eine Emphase der Diversität, von denen Taines ›Essais de critique et d'histoire‹ durchzogen werden. Dabei artikuliert sich die Ankündigung eines geduldigen Interesses an den „formes diverses“ vorzugsweise in biologischen Begriffen, nach denen der „critique“ – wie oben gesagt – als ein „naturaliste de l'âme“ erscheint.¹⁹⁾ Allzu ernst muss man die Orientierung an der schon damals avantgardistisch reputiertesten Leitwissen-

¹⁷⁾ Ebenda.

¹⁸⁾ Ebenda, S. 127f.

¹⁹⁾ Besonders prononciert geschieht das ein wenig später auch am Beginn der Vorlesungen zur ›Philosophie de l'art‹ (zit. Anm. 12), S. 12f.: „[...] la science ne proscriit ni ne pardonne; elle constate et explique. [...] elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent les plus opposées; elle les accepte comme autant de manifestations de l'esprit humain; elle juge que, plus elles sont nombreuses et contraires, plus elles montrent l'esprit humain par des faces nouvelles et nombreuses; elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines“.

schaft der *sciences humaines* freilich nicht nehmen; denn in der Praxis von Taines Studien wird die proklamierte Diversität doch in erster Linie durch die typologische Vielfalt psychologischer Dispositionen und mehr noch durch die Vielfalt sozialer Formationen verfolgt, und es ist nicht zu übersehen, dass gerade der Letzteren samt ihren stilistischen Konsequenzen Taines größte Aufmerksamkeit gilt. Dazu lese man beispielsweise die Synkrisis von Saint-Simons ›Memoires‹ und Mme de La Fayette's ›La Princesse de Clèves‹, mit der Taine 1857 die Verschiedenartigkeit zweier gleichwohl benachbarter Gesellschafts- und Diskurswelten auf den – hier metaphorischen – Begriff zu bringen versucht:

Les Mémoires de Saint-Simon sont un grand cabinet secret, où gisent entassés sous une lumière vengeresse les défroques salies et menteuses dont s'affublait l'aristocratie servile. Le petit livre de madame de la Fayette est un écrin d'or où luisent les purs diamants dont se parait l'aristocratie polie. Après avoir ouvert le cabinet, il est à propos d'ouvrir l'écrin.²⁰⁾

Wesentlich für Taines Perspektive erscheint jedenfalls die unablässige Betonung des Differenten, ja Konträren selbst in einer Dimension ungefährer Synchronie. Durch sie unterscheidet Taine sich grundlegend sowohl retrospektiv wie prospektiv von einer Literaturkritik, die – offen oder untergründig klassi(zisti)sch gesonnen – historischen Relativierungen widerstrebt und so weit wie eben möglich an der Vorstellung stilistischer Perfektion festhält: einer Vorstellung, die kunsthistorisch ja noch etwa Ernst Gombrich kultiviert, wenn er „Form“ und „Norm“ derart zu versöhnen trachtet, dass er bei jedem Ausdrucks- oder Formulierungsproblem nur je eine optimale Lösung anerkennen möchte.²¹⁾ Vor Taine beherrscht die Idee klassischer Vollendung am striktesten vielleicht die ›Histoire de la littérature française von Nisard, exemplarisch bei der Präsentation der insgesamt mit Widerwillen betrachteten ›Caractères‹ La Bruyères, deren Stil nachgesagt wird, dass er überall dort, wo er das ‚Richtige‘ trafe, mit dem Stil der anderen, größeren Klassiker übereinstimme, während er durch seine Abweichungen von der klassischen Norm in den Bereich des Willkürlichen und Defekten geriete.²²⁾ Nach Taine kehrt das Konzept einer höheren Einheit aller makellosen Dichtung in Benedetto Croce's

²⁰⁾ Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 246.

²¹⁾ Vgl. Ernst H. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, S. 81–98; hier benutzt nach der Übersetzung von Jens Kulenkampff, *Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance*, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hrsgg.), *Theorien der Kunst*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 148–178. Bezeichnend erscheint, dass Gombrich bei seiner Abwehr des „historischen Relativismus“ Taines ›Philosophie de l'art‹ auch explizit – mit allerdings stark vergrößernder Zusammenfassung – als idealtypische Gegenposition nennt (vgl. ebenda, S. 157), unter welcher er gleichfalls Wölfflins morphologische Stilbetrachtung, den zentralen Gegenstand seiner Kritik, kategorisiert. Der Distanzierung von Taine oder Wölfflin entsprechen andererseits sehr kohärent Gombrichs überwiegend positiverende Verweise auf Croce (vgl. ebenda, S. 149 und 178).

²²⁾ Vgl. Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, Bd. 3, Paris 1849, S. 246f. Dagegen registriert Taine in einer seiner frühesten Studien, der Rezension einer Ausgabe der ›Caractères‹ von Adrien Destailleur, ausgesprochen beifällig „combien il [le style de La Bruyère, U. S.-B.]

Metaphysik der *poesia* wieder. Sie lässt eine Diversität der Stile lediglich für den untergeordneten Bereich der *letteratura* gelten; vom Bereich der *poesia* als einer Domäne zeitloser Schönheit verlangt sie dagegen die Verwirklichung jener Harmonie, die sich immer wieder in essentiell identischen Formen ausdrückt: „perché in letteratura gli stili sono quanti gli individui e quante le cose [...], e in poesia, per infinitamente varia che essa sia, lo stile è uno solo: l'accento eterno inconfondibile della poesia, che risuona nei più diversi tempi e luoghi e nelle più diverse materie“. ²³⁾

Dass Taine im Gegensatz zu den Anhängern einer Stilperfektion, welche der Geschichte enthoben ist, die typologische Vielfalt fundamental verschiedenartiger Schreibweisen nicht nur toleriert, sondern geradezu geschichtstheoretisch postuliert, macht nun die bedeutsamste Prämisse für einen Perspektivenwechsel aus, der sich anschickt, die klassische Tradition gleichsam zu diskontinuieren und in den Materialien der Identitätskonstruktion des Eigenen nach dem Fremden, oder genauer: dem Fremdgewordenen, zu forschen. Was sich bei diesem Wechsel der Blickrichtung abzeichnet, ist – so könnte man sagen – die wenigstens partielle Korrektur eines Habitus von Wahrnehmung, der stets ganz selbstverständlich dazu tendierte, das Fremde in etwas Eigenes zu übersetzen: ein Habitus, für den die Praktiken des „kolonialen Diskurses“ im Übrigen nur ein idealtypisches Beispiel unter anderen darstellten.²⁴⁾ Dass ein solcher, kulturell quasi ‚natürlicher‘ Habitus zurückgenommen wird, bildet wohl ein spätzeitliches Phänomen, das in Frankreich –

s'écarter de la simplicité et de l'aisance que conservent les autres écrivains du siècle“. Charakteristisch für diesen *écart* seien unter anderem: „Les paradoxes simulés, les alliances de mots frappantes, les contrastes calculés et saisissants, les petites phrases concises et entassées, qui partent et blessent comme une grêle de flèches, l'art de mettre un mot en relief, de résumer toute la pensée d'un morceau dans un trait saillant, les expressions inattendues et inventées, les phrases heurtées, à angles brusques, à facettes étincelantes, les allégories soutenues et ingénieuses“; vgl. Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 13. In die gleiche Richtung zielt die grundsätzliche Kritik, die Taine an manchen Kommentaren des Herausgebers Destailleur übt, welche noch ungebrochen die Tradition der älteren, pädagogisch normativen Stilkritik fortsetzen; vgl. ebenda, S. 1f.: „Pourquoi cependant le commentateur conserve-t-il certain genre de notes qui aurait dû disparaître avec La Harpe? ‚Idée ingénieuse,‘ – ‚mot profond,‘ – ‚tour spirituel,‘ etc. [...] Ne traitez pas le public en écolier [...]. On veut juger par soi; on n'aime pas à s'entendre dire magistralement que tel passage est beau“.

²³⁾ Croce, *La poesia* (zit. Anm. 6), S. 36. Zur konzeptuellen Monotonie, die aus Croces philosophisch durchaus begründbaren Prämissen für die Praxis seiner Literaturkritik quasi zwangsläufig folgt, vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte, in: Bernard Cerquiglini und Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsgg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M. 1983, S. 280–302, bes. S. 292ff. Die fatalste Konsequenz des Systems der „poesia“ besteht zweifellos darin, dass nach Croces theoretischen Vorgaben der literaturkritische Diskurs Glücksfälle gelungener Dichtung lediglich differenzlos im Modus der Einstimmigkeit feiern kann, während er über interessante Differenzierungen nur dann verfügen darf, wenn er eine bedauerliche Verfehlung des Dichterischen aufweisen möchte.

²⁴⁾ Zum Thema des fremdheitstilgenden „kolonialen Diskurses“, dem in der europäischen Tradition gewöhnlich auch die Argumente eines ebenso zwanghaft vereinheitlichenden „Patriarchaldiskurses“ zu Hilfe kamen, vgl. – in einem etwas anderen Kontext – Karl Hölz, *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*, Berlin 1998, S. 7ff. und S. 177ff. (dort speziell bezogen auf Alejo

verglichen etwa mit Deutschland – überdies einer zusätzlichen Verspätung unterlag, die aus dem Identitätsangebot (zugleich auch dem Identitätszwang) des nationalen *Classicisme* und seiner zeitweilig imperialen europäischen Geltung resultierte. Um den Habitus des identifizierenden und kontinuierenden Blicks zu modifizieren, bedurfte es für die *critique littéraire* auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts offensichtlich noch eines beträchtlichen Energieaufwands, den im Falle Taines nicht zuletzt die unverkennbar ödipale Wendung gegen Nisards Literaturgeschichte verrät, welche hier den Neues provozierenden Stein des Anstoßes ergeben hat. Der Akt oppositioneller Replik, den Taine in Bezug auf Nisard vollzieht, zeigt sich wohl am deutlichsten, wenn man bedenkt, dass Nisard den zentralen Wert der französischen Klassik zunächst – kulturgeschichtlich – in der Synthese von ‚heidnischer‘ und ‚christlicher Antike‘ sowie – *stricto sensu* literaturgeschichtlich – dann in der Formulierung zeitlos gültiger „idées générales“ erblickte, wobei es über die Letzteren in einem Nisardschen Schlüsselsatz heißt: „Ce sont les idées générales, c’est-à-dire, ces vérités de l’ordre philosophique et de l’ordre moral, dont l’expression, dans un langage définitif qu’elles seules peuvent inspirer, constitue la littérature ou l’art“. ²⁵⁾ Eben gegen dies Prinzip der „idées générales“ als Essenz des klassischen und demnach zugleich des französischen Geistes – ein Prinzip, auf dem etwa Brunetière noch um die Jahrhundertwende ohne Einschränkung beharrt ²⁶⁾ – richtet Taine seine schärfste Absage, indem er – bezeichnenderweise im Essay über Saint-Simon, einem Aufsatz von tatsächlich epochaler Bedeutung für das Selbstverständnis der französischen Literatur – mit kaltem Hohn erklärt: „Tout le monde sait que le défaut de nos poètes classiques est de mettre en scène, non des hommes, mais des idées générales; leurs personnages sont des passions abstraites qui marchent et dissertent“. ²⁷⁾

Carpentiers ›Los pasos perdidos‹). Bedenkenswerte Überlegungen, welche geeignet erscheinen, die ‚postmodern‘ inzwischen beinahe zur Doxa gewordene Ablehnung aller ‚zivilisierenden‘ Universalismen ihrerseits zu relativieren und jedenfalls zum Gegenstand einer politisch-moralischen Frage zu machen, bietet Joachim Küpper, Teleologischer Universalismus und kommunitaristische Differenz. Überlegungen zu Calderóns ›La aurora en Copacabana‹, zu Voltaires ›Alzire, au les Américains‹, zu Sepúlveda und Las Casas, in: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hrsgg.), Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996, S. 435–466, bes. S. 464ff. Meines Erachtens ist der realgeschichtliche Universalismus, den die globalisierte und so gut wie uneingeschränkt kapitalistische Marktgesellschaft der Gegenwart verwirklicht, freilich ohnehin fester etabliert, als die kulturwissenschaftlichen Kritiker oder Anhänger der verbreiteten ‚postkolonialen‘ und ‚multikulturellen‘ Parolen anzunehmen scheinen: *In the long run* mag sich sogar herausstellen, dass solche Parolen zumal in ihrer nordamerikanischen Variante kaum mehr bedeutet haben als letztlich rhetorische Phänomene von Kompensation und Alibi.

²⁵⁾ Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, Bd. 1, Paris 1844, S. 173.

²⁶⁾ Symptomatisch dafür ist etwa das Montaigne-Kapitel in Brunetières ›*Histoire de la littérature française classique* (1515–1830)‹, welches die größten Ruhmestitel der ›Essais‹ mit den Begriffen „vie intérieure“ und „pouvoir de généralisation“ zu erfassen sucht; vgl. Ferdinand Brunetière, *Études sur Montaigne* (1898–1907), hrsg. von Antoine Compagnon, Paris 1999, S. 103.

²⁷⁾ Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 218.

Selbstverständlich ist das Urteil, das Taines provokante Replik auf Nisards Geschichte und Apotheose der klassischen Tradition impliziert, nicht ganz gerecht; doch zeigt es an, mit welchem Elan Taine zu einem alternativen Bild der Klassik oder vielmehr eines nicht mehr unbedingt klassischen Dix-Septième strebt. Dies Taine'sche Bild des Dix-Septième ist ein anderes zunächst insofern, als es sich auf einen neuen Autorenkanon gründet. In ihm werden die Autoren, die Nisard für die größten und schlechthin repräsentativen der Epoche hielt, gleichsam zur Fassade degradiert, welche solange unbestritten bleiben mochte, wie man z. B. Saint-Simon ignorierte:

Avant de l'ouvrir, nous étions au parterre, à distance, placés comme il fallait pour admirer et admirer toujours. Sur le devant du théâtre, Bossuet, Boileau, Racine, tout le chœur des grands écrivains, jouaient la pièce officielle et majestueuse.²⁸⁾

Den neuen Kanon bilden in Taines Augen demgegenüber jene Autoren, die gerade nicht zur „pièce officielle et majestueuse“ des *grand siècle* gehören und allenfalls marginale Plätze am Rand der klassischen Tradition einnehmen. Gemeint sind Saint-Simon selbst, Pascal und La Fontaine, der Protagonist von Taines berühmtester literaturwissenschaftlicher Monographie: „Un historien secret, un géomètre malade de corps et d'esprit, un bonhomme rêveur, traité comme tel, voilà les trois artistes du XVIIe siècle“.²⁹⁾ „Artistes“ heißen die drei vor allem deshalb, weil sie sich der Norm des perfekten klassischen Stils, den Taine mit den Epitheta „exact“, „net“ oder „correct“ bezeichnet, auf eine jeweils persönlich geprägte Weise entzogen haben, ja diese Norm schriftstellerischer Allgemeingültigkeit überhaupt auflösen, indem sie etwas Extravagantes realisieren, das sich zugleich als etwas Authentisches erweist. Oder mit einem Passus der La-Fontaine-Monographie gesagt:

Pascal et Saint-Simon seuls au dix-septième siècle, et encore dans des écrits secrets qui sont des confidences, ont traversé la froide et brillante enveloppe des mots pour aller troubler le cœur. La Fontaine est le seul qui, sous prétexte de négligence, la traverse ouvertement.³⁰⁾

Dabei fällt die erstaunliche Sensibilität auf, mit der Taine bei solcher Verbindung von Extravaganz und Authentizität eben die „minuties“ des Stils registriert und erklärt: ein Interesse am Detail der *écriture*, für das er sich bei seinem Publikum mitunter noch entschuldigen zu müssen glaubt.³¹⁾ So finden sich im Buch über die Fabeln schon so gut wie alle Züge, welche auch die neuere stilorientierte La-Fontaine-Kritik herauszuarbeiten pflegt: die Präferenz des „mot propre“ und des „ton familier“, das Spiel mit Archaismen, die Vermeidung syntaktischer Symmetrie, die Suche nach Varietät und Kontrastwirkungen, die metrischen Freiheiten und vieles andere mehr. Womöglich noch reichhaltiger ist das Repertoire, das Taine von Saint-Simons ungemein expressiver Syntax zusammengestellt hat. In manchen

²⁸⁾ Ebenda, S. 191.

²⁹⁾ Ebenda, S. 228.

³⁰⁾ Taine, La Fontaine et ses fables, 19. Aufl., Paris 1911, S. 69f.

³¹⁾ Vgl. ebenda, S. 312 oder S. 316: „Pardonnez-nous d'insister, et sur une phrase plus langue. [...] On verra dans quelles minuties descend le tact d'un véritable artiste [...]“

Beobachtungen erscheint es bereits eines Spitzer oder Auerbach würdig, so wenn Saint-Simon einmal folgendermaßen gewürdigt wird:

Nul ne voit plus vite et plus d'objets à la fois; c'est pourquoi son style a des raccourcis passionnés, des idées explicatives attachées en appendice à la phrase principale, étranglées par le peu d'espace, et emportées avec le reste comme par un tourbillon.³²⁾

Dazu kommt, dass Taine kontinuierlich bemüht ist, den extravaganten Typus der Schreibweise Saint-Simons in eine Relation zu dessen gesellschaftlicher Stellung, das heißt: zu jenem gleichfalls extravaganten altfeudalen Status zu bringen, der ihn von jeglicher bürgerlicher oder akademischer Rücksichtnahme dispensiert und ihm als Duc et Pair erlaubt, Wörter und Wendungen aus allen sozialen Schichten zu benutzen:

Il est cru, trivial, et pétrit ses figures en pleine boue. Tout en restant grand seigneur, il est peuple; sa superbe unit taut. Que les bourgeois épurent leur style, prudemment, en gens soumis à l'Académie; il traîne le sien dans le ruisseau, en homme qui méprise son habit et se croit au-dessus des taches.³³⁾

Mit dieser gesellschaftlichen Situierung von Saint-Simons Schreiben verbindet sich indessen noch eine weitere, im engeren Sinn geschichtliche Spezifikation. Saint-Simon ist nämlich nicht nur der „grand seigneur“, der sich über die mittlere *bienséance* von Akademie und Salon erhaben fühlt; er stellt den „grand seigneur“ auch in einer bestimmten historischen Ausprägung dar, die um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in der Epoche des Absolutismus, nunmehr anachronistisch geworden ist, anachronistisch – wie Taine scharfsichtig insinuiert – freilich auf eine Weise, die sich als geheime Motivation und Produktivkraft regelwidriger, aber origineller Literatur erweist:

C'était un seigneur d'avant Richelieu, né cinquante ans trop tard, sourdement révolté et disgracié de naissance. Ne pouvant agir, il écrivit; au lieu de combattre ouvertement de la main, il combattit secrètement de la plume. Il eût été mécontent et homme de ligue; il fut mécontent et médisant.³⁴⁾

Damit sind wir bei dem zweiten Aspekt angelangt, der Taines Dix-Septième – gegenüber der tonangebenden Literaturgeschichtsschreibung seiner Zeit – zu einem anderen macht. Die übliche identifizierende Perspektive, wie sie etwa Nisards Literaturgeschichte bestimmte, hatte ja Wert darauf gelegt, zwischen den klassischen

³²⁾ Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 227. Nicht zufällig war es dann auch Auerbach, der souveräner als irgendein anderer Literarhistoriker im Bereich der Romanischen Philologie Taines „scharfe Art“ zu würdigen wusste und beispielsweise in Bezug auf Saint-Simon befand: „Über sein Wesen als Schriftsteller und seinen Stil ist viel geschrieben worden, nach meinem Gefühl das Treffendste von Taine“; vgl. Erich Auerbach, *Mimesis*, 2. Aufl., Bern 1959, S. 389 und 368. Ohnehin verraten Auerbachs Studien ja eine Faszination durch Erscheinungen von Diversität und Alterität, welche mit den Taine'schen Präferenzen eine unverkennbare Verwandtschaft aufweist.

³³⁾ Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 221.

³⁴⁾ Ebenda, S. 206. Unbestreitbar dürfte sein, dass Formulierungen wie die eben zitierte mit ihrem elaborierten Wechselspiel von Symmetrien und Symmetrie-Variationen auch selber jene – das klassische Maß von Nisards und insbesondere Brunetières Periodisieren transzendierende – Suggestionskraft besitzen, die Taine bei La Fontaine oder La Bruyère rühmt.

Autoren und der bürgerlichen Gegenwart nicht nur eine tiefere Kontinuität anzusetzen, sondern die Klassiker zugleich als direkte Vorbilder für ein vernünftiges schriftstellerisches und sonstiges Verhalten unter aktuellen Bedingungen zu empfehlen. So bleibt Boileau bei Nisard nicht einfach der „Régent du Parnasse“; er wird vielmehr zum Lehrmeister und Erzieher der Nation schlechthin, eine Autorität, deren Geist über die Jahrhunderte hinweg ungebrochene Gültigkeit bewahrt: „Boileau est la plus exacte personnification, dans notre pays, de l'esprit de discipline et de choix, de la règle enfin par laquelle il nous est enjoint de nous proportionner, de nous approprier aux autres, de donner le plus haut degré de généralité à nos pensées“.³⁵⁾ Eine solche didaktische Kommunikation, wie sie dem Leser hier mit Nisards Boileau nahe gelegt wird, ist mit Taines Saint-Simon, dem „seigneur d'avant Richelieu“, offensichtlich nicht mehr denkbar. Zwar sieht Taine auch zwischen Saint-Simon und der gegenwärtigen Aktualität gewisse Zonen insbesondere psychologischer Gemeinsamkeit, welche – ähnlich wie bei Michelet – die Ausdruckskraft einer „sensibilité violente“ betreffen.³⁶⁾ In den Dimensionen des Historischen und des Soziologischen wird die Gestalt Saint-Simons jedoch prononciert auf Distanz gebracht. Zum einen entzieht sie sich jeglicher Anschließbarkeit an die bürgerliche Welt durch die Entschiedenheit, mit der sie nach Taine die fremde Welt des Hochadels repräsentiert. Zum anderen wird die fundamentale gesellschaftliche Distanz dann noch dank einem weiteren historischen Abstand vertieft. Er besteht darin, dass die Fremdheit des Hochadels im Falle Saint-Simons die zusätzliche geschichtliche Fremdheit einer bestimmten hochadligen Fraktion impliziert, welche unter dem disziplinierenden absolutistischen Regime anachronistisch an der Mentalität jener ungezügelter „mœurs féodales“ festhält, die „avant Richelieu“ herrschten.

In dem Nachdruck, mit dem Taine statt der verbreiteten Identifizierung kontinuieritätsstiftender Züge die Verfremdung eines gleichsam ethnologisch wahrgenommenen Dix-Septième (oder anderenorts auch einer ähnlich gesehenen Antike)³⁷⁾ betreibt, ist nun das wesentlich Neue seiner Literaturwissenschaft auszumachen, und zwar eher als in den später prominent gewordenen ‚positivistischen‘ Systematisierungsansätzen. Dies Neue prägt prinzipiell die Auswahl der Texte, die Taine mit Vorliebe außerhalb des engeren klassischen Kanons sucht, und gibt der hermeneutischen Praxis, die Taine an diesen Texten entwickelt, darauf die Richtung vor, welche sich in einem Ausmaß, wie es das in der gelehrten Kritik bis dahin nicht

³⁵⁾ Nisard, *Histoire de la littérature française*, Bd. 2, Paris 1844, S. 293.

³⁶⁾ Vgl. Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 209f. Saint-Simons „invention violente“ und „acharnement de désir“ auch in der lebensweltlichen Realität, die seine „marque littéraire“ ausmachten, erinnern Taine dort an vergleichbare Züge bei Balzac: „Balzac courait comme lui après des romans pratiques ou non pratiques“.

³⁷⁾ Ansätze zu einer solcherart verfremdenden Sicht der Antike, die für Taine eben nicht mehr ein zeitloses Modell, sondern „la jeunesse du monde“ ist, finden sich in dem frühen Essay ›Les jeunes gens de Platon‹ und mehr noch in den Abschnitten, welche die ›Philosophie de l'art‹ dem „personnage régnant“ der griechischen Kultur und Bildhauerkunst widmet; vgl. Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 49–83, und Taine, *Philosophie* (zit. Anm. 12), S. 65–75.

gegeben hatte, durch Phänomene kultureller Alterität anziehen lässt, statt sie als störende Momente des Nicht-Identischen zu verdrängen. Was das 17. Jahrhundert angeht, ist im Übrigen unverkennbar, dass Taines faszinierter Blick für Manifestationen von Alterität sich vor allem auf zwei Komplexe konzentriert. Sie werden in typischer, da bezeichnenderweise kontrastiver Verbindung in dem – leider wenig bekannten – Essay über Fléchiers ›Memoires sur les grands jours d’Auvergne‹ nebeneinander gestellt.

Worauf Taine in diesem Essay hinaus will, ist am besten durch das knappe Resümee zu erfassen, das er von Fléchiers ›Memoires‹ gibt: „une aristocratie de petits tyrans, hommes d’action, devient un salon de courtisans lettrés et bien mis“.³⁸⁾ Das Resümee präsentiert den einen Pol der Alteritätsphänomene durch den Komplex der „petits tyrans, hommes d’action“. Die Formulierung bezieht sich auf die ursprünglichen „mœurs féodales“, also die zivilisationsfernen Lebensverhältnisse der Zeit „avant Richelieu“, wobei Taine die diffuse Gewalttätigkeit, welche den Alltag dieser Zeit bestimmte, nicht eskamotiert oder beschönigt, sondern mit geradezu lustvoller, skandalisierender Drastik hervorkehrt: als „cette spoliation et ces meurtres des faibles, ce commerce de guets-apens et d’assassinats entre les forts, cette habitude d’outrager et d’égorger la loi et la justice“.³⁹⁾ Den anderen Pol von Alterität bildet im Gegensatz dazu der Begriff eines „salon de courtisans lettrés et bien mis“. Er meint einen ganz konträren Typus von Alltag, der nach dem Machtverlust der souveränen Feudalität, also ‚après Richelieu‘, am Hofe wie in den Salons aufkommt und weithin unter dem Zeichen von „politesse“ und „galanterie“ steht.

Dass beide Phänomene, die feudale Gewalttätigkeit und die höfische „politesse“, Taine gerade in ihrer vorbürgerlichen Fremdheit fasziniert haben müssen, zeigt außer dem Stellenwert, den die Phänomene in mehreren Aufsätzen besitzen, der Charakter der Gegenbildlichkeit, der ihnen in Hinsicht auf Taines Wahrnehmung des gegenwärtigen Lebens zu Eigen ist. In der Tat werden sie wohl nicht zuletzt deshalb besonders akzentuiert, weil sie in pointierter Antithese den Befunden widersprechen, die Taine bei seinen Diagnosen der eigenen Zeit gerne in den Vordergrund rückt. So ist das Leben in der Moderne, wie Taine es sieht, unter dem Schutz des staatlichen Gewaltmonopols ja durch den weitgehenden Verlust seiner Körperlichkeit – oder zumindest seiner körperlichen Sichtbarkeit – charakterisiert: Es erscheint als eine Existenz allein der „vie morale“, welche der „vie physique“ ermangelt. Darüber führt Taine Klage im Aufsatz ›Les jeunes gens de Platon‹⁴⁰⁾ und mehr noch bei den Kunstbetrachtungen des ›Voyage en Italie‹ (1866), wo der Erwartungshorizont des modernen Betrachters, den statt des Körpers in erster Linie der Gefühlsausdruck interessiere, einmal folgendermaßen beschrieben wird:

³⁸⁾ Taine, Essais (zit. Anm. 15), S. 229.

³⁹⁾ Vgl. ebenda, S. 235. Die zitierte Formulierung ist das Fazit nach dem Resümee einiger von Fléchier berichteter Episoden, die Lebensverhältnisse zeigen, über welche die von der höfischen Gesellschaft induzierte ‚Affektkontrolle‘ (um mit Norbert Elias zu sprechen) offenkundig noch keine Macht gewonnen hat.

⁴⁰⁾ Vgl. ebenda, S. 82.

Depuis trois cents ans, nous nous sommes rempli la tête de raisonnements et de distinctions morales; nous nous sommes faits critiques, observateurs des choses intérieures. Enfermés dans nos chambres, serrés dans notre habit noir, bien protégés par les gendarmes, nous avons négligé la vie corporelle, l'exercice des membres.⁴¹⁾

Und so gilt: „ce que nous venons chercher dans les couleurs et les formes, ce sont des sentiments“. Dagegen war der Erwartungshorizont des Betrachters im Cinquecento, wie Taine ihn rekonstruiert, von anderen Interessen bestimmt: „L'ensemble des mœurs qui nous intéresse à la pensée intérieure, à la forme expressive, intéressait au personnage nu, au corps animal en mouvement“.⁴²⁾ Grund dafür ist nach Taine indessen der gleich anschließend genannte Sachverhalt (dessen Triftigkeit hier nicht diskutiert werden soll), dass die Selbstverständlichkeit körperlicher Gewalt den Alltag im Cinquecento ebenso durchzog wie jenen der Feudalität „avant Richelieu“, über den Fléchiers ›Mémoires‹ berichten:

On n'a qu'à lire Cellini, les lettres de l'Arétin, les historiens du temps, pour voir combien la vie était alors corporelle et périlleuse, comment un homme se faisait justice à lui-même, comment il était assailli à la promenade, en voyage, comment il était forcé d'avoir sous la main son épée et son arquebuse, de ne sortir qu'avec un *giacco* et un poignard.⁴³⁾

Eine ähnliche, wenngleich qualitativ verschiedenartige Gegenbildlichkeit zur bürgerlichen Moderne zeichnet nach Taine den Komplex von „politesse“ und „galanterie“ aus. Ihm steht in der Gegenwart ein Hauptmotiv aller Taine'schen Schriften entgegen: Gemeint ist das Thema des Zwangs, der auf das Leben der Menschen jetzt nicht mehr von Entladungen körperlicher Gewalt, sondern von der interiorisierten Präsenz eines unablässigen Konkurrenzdrucks ausgeübt wird.⁴⁴⁾ Im zweiten Teil des Fléchier-Aufsatzes, der die leichteren oder wenigstens subtileren Umgangsformen des Salons schildert, erhält dies Gegenbild der traurig schweren Moderne – wie an vielen anderen Stellen – ein Relief, das die Opposition der Atmosphären kräftig hervortreibt:

Dans une société d'égaux il n'y a plus d'ancêtres ni de fortunes: tous ceux qui ont un nom ou de l'argent l'ont gagné; et l'on ne gagne rien qu'après un combat obstiné, par la contention d'esprit, par le travail incessant, par le calcul morose. La vie n'est plus une fête dont on jouit, mais un concours où l'on rivalise.⁴⁵⁾

⁴¹⁾ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Paris 1965, Bd. 1, S. 159.

⁴²⁾ Ebenda.

⁴³⁾ Ebenda, S. 159f.

⁴⁴⁾ Breit entfaltet wird das Thema des modernen Konkurrenzdrucks vor allem in Taines einzigem ‚fiktionalen‘ Text, dem ›Graindorge‹; vgl. *Vie et opinions de M. Frederic-Thomas Graindorge* [...], recueillies et publiées par H. Taine, Paris 1867, z. B. S. 322ff. oder S. 161 (zur damals aktuellen Lebenssituation des Künstlers): „Chaque artiste est comme un charlatan que la concurrence trop âpre oblige à forcer sa voix. Comptez encore la nécessité d'aller dans le monde, de se ménager des amis et des protecteurs, de lancer la réclame, de vendre et de pousser son œuvre [...]“. Das – wenn man so will – komplementäre Phänomen der Reklame („aujourd'hui la publicité aussi bien que le temps est de l'argent“) glossiert ein langer Abschnitt des Kapitels „La société“, ebenda, S. 351–359.

⁴⁵⁾ Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 238f.

Expliziter wird der Kontrast noch in dem Essay über Mme de La Fayette angesprochen. Einerseits ist dort von der „*politesse parfaite*“ als dem eigentlichen Klima des „*salon aristocratique*“ die Rede: „*c'est-à-dire le soin scrupuleux d'éviter jusqu'à la plus légère apparence de ce qui pourrait choquer et déplaire*“⁴⁶⁾ Andererseits schreibt Taine im Gegenzug über die Verhältnisse des Bürgers oder „*plébéien*“ seiner Zeit, welche die „*délicatesse*“ zu einer „*parure de luxe*“ machten: „*Il est contraint à l'économie, à la défiance, souvent à la ruse, à la rigueur; il est rempli de pensées d'argent [...]; sa femme est une bourgeoise et une ménagère, et le souci pressant, incessant de faire fortune et de vivre les empêche de s'arrêter aux nuances des sentiments*“.⁴⁷⁾ Darauf folgt dann wenig später ein überaus charakteristischer Taine'scher Satz, der nach der Lektüre der ›*Princesse de Clèves*‹ ein Fazit zieht, das eben nicht die ideale Gegenwärtigkeit dieses Romans betont, sondern dessen Bedeutung genau umgekehrt aus der unwiederbringlichen Vergangenheit der literarischen und moralischen Mentalitäten erklärt, welche in ihm überliefert sind:

Ce style et ces sentiments sont si éloignés des nôtres que nous avons peine à les comprendre. Ils sont comme des parfums trop fins: nous ne les sentons plus; tant de délicatesse nous semble de la froideur ou de la fadeur.⁴⁸⁾

Und dieser Passus, der noch den jungen Proust beeindruckt zu haben scheint,⁴⁹⁾ mündet wiederum in eine Deklaration, die so etwas wie Taines historistisches Credo auf den Feldern von Literatur- und Kulturkritik darstellt:

Il en est ainsi d'un bout à l'autre de l'histoire: chaque siècle, avec des circonstances qui lui sont propres, produit des sentiments et des beautés qui lui sont propres; et, à mesure que la race humaine avance, elle laisse derrière elle des formes de société et des sortes de perfection qu'on ne rencontre plus. Aucun âge n'a le droit d'imposer sa beauté aux âges qui précèdent; aucun âge n'a le devoir d'emprunter sa beauté aux âges qui précèdent. Il ne faut ni dénigrer ni imiter, mais inventer et comprendre.⁵⁰⁾

⁴⁶⁾ Ebenda, S. 251.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 252.

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 255.

⁴⁹⁾ Zu den Ausgangspunkten der Proust'schen Ästhetik, welche in sich widersprüchlicher sind, als man gemeinhin annimmt, vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Zwischen Croce und Taine. Ästhetischer Idealismus und ästhetischer Historismus beim frühen Proust*, in: Ursula Link-Heer und Volker Roloff (Hrsgg.), *Marcel Proust und die Philosophie*, Frankfurt/M. und Leipzig 1997, S. 138–157. Die auffälligsten Momente einer Affinität zu Taine, die bis in die Wortwahl hinein geht, ergeben sich meines Erachtens am Ende des Essays ›*Sur la lecture*‹, wo der Reiz der „*ouvrages anciens*“ – etwa von Racines Tragödien oder Saint-Simons Memoiren – nicht aus ihrer eventuellen Klassizität, sondern pointiert historistisch aus ihrem Vergangenheitsaspekt erklärt wird; vgl. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve. Pastiche et mélanges. Essais et articles*, hrsg. von Pierre Clarac und Yves Sandre, Paris 1971, S. 191: „*Car ils contiennent toutes les belles formes de langage abolies qui gardent le souvenir d'usages, au de façons de sentir qui n'existent plus, traces persistantes du passé à quoi rien du présent ne ressemble et dont le temps, en passant sur elles, a pu seul embellir encore la couleur*“; und am Beginn des nächsten Absatzes: „*Une tragédie de Racine, un volume des Mémoires de Saint-Simon ressemblent à de belles choses qui ne se font plus*“.

⁵⁰⁾ Taine, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 255.

Freilich entsteht aus Taines Credo, das in den Werken der Vergangenheit gegenüber den langfristig gültigen, identitätsstiftenden Momenten das Fremde und Unvertraute aufwertet, eine beträchtliche Folgelast, die auch dazu beigetragen hat, es nie allzu populär werden zu lassen. Die größte Unbequemlichkeit des Taine'schen Programms besteht wohl darin, dass es eben von den Aspekten eines Textes oder Bildes wegführt, die sich dem Liebhaber sozusagen unmittelbar erschließen. Stattdessen hat es seinen letztlich privilegierten Gegenstand in jenen Seiten von Kunst und Literatur, welche einer (wie man später zu sagen pflegte) ‚werkimmanenten‘ Anschauung nicht durch sich selbst evident werden, sondern der – mitunter umständlichen – gelehrten Vermittlung bedürfen. So ist die Hermeneutik der Alterität, wie Taine sie entwickelt, dann nicht nur eine raffiniertere Rezeptionsweise, als es die frühere (und naivere) Geschmackskritik nach festgelegten „virtutes“ und „vitia“ des Stils war; sie wird vielmehr in einem ganz elementaren Sinn auch zu einer mühsameren Hermeneutik, die dank ihrer Abhängigkeit von geschichtlichen Vermittlungen nun ihrerseits durchaus der unbehaglichen Verfassung des spätzeitlichen „monde moderne“ entspricht, über dessen Ernst Taine schon in ›Les jeunes gens de Platon‹ befunden hat: „ce monde moderne est fort triste, parce qu'il est fort civilisé. Chacun y fait effort; chacun peine et travaille de corps et d'esprit.“⁵¹⁾

Emblematische Bedeutung gewinnt unter diesem Gesichtspunkt eine meines Erachtens denkwürdige Episode, die den in Taines Schriften manifesten Wandel der hermeneutischen Perspektiven an einem Beispiel nicht aus der Literaturwissenschaft, sondern der ästhetischen Erfahrung in den bildenden Künsten erkennen lässt. Ich beziehe mich auf den Bericht der Begegnung mit den Werken Raffaels, den der Rom-Besucher Taine im fünften Abschnitt seines ›Voyage en Italie‹ liefert.⁵²⁾ Der Bericht ist auf eine sehr pointierte, geradezu diegetische Spannung

⁵¹⁾ Ebenda, S. 49. Der „monde moderne“ ist hier insofern paradoxal, als eine ‚alte Welt‘ modelliert, als er aufgrund seiner komplexen Struktur und der mit ihr verbundenen Arbeitslasten den Gegenpart zur „antiquité“, das heißt nach Taine: der „jeunesse du monde“, bilden muss. Dass Taine die Attraktivität der Antike durch den historischen bzw. evolutionären Aspekt ihrer ‚Jugend‘ begründet, zeigt im Übrigen eine offenkundige epistemologische Gemeinsamkeit mit den Perspektiven des frühen Marx an, der den fortdauernden Reiz griechischer Kunst in einem berühmt gewordenen Passus ja ebenfalls aus ihrer historischen Gebundenheit an die „geschichtliche Kindheit der Menschheit“ (statt aus ihrem objektiven Vorbildcharakter) ableiten möchte; vgl. Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie, 7. Aufl., Berlin 1971, S. 257– 260.

⁵²⁾ Dass der ›Voyage en Italie‹ „zu den großen, merkwürdigerweise eher unterschätzten Italienreisen des 19. Jahrhunderts [...] gehört“, betont mit guten Gründen – und berechtigter Perplexität angesichts der relativen Vergessenheit des Textes – Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1986, S. 379. Wolfzettel sieht auch richtig, dass eines der wesentlichen Themen von Taines Italienreise „das zivilisationsgeschichtliche Problem der Moderne, die unter dem leitmotivischen Gesichtspunkt der Spezialisierung und Technisierung gegenüber aller bisherigen Geschichte eine qualitativ neue Stufe verkörpert, im Vergleich mit der idealen Einheit der alten Kultur“ bildet (vgl. ebenda, S. 384). Dagegen kann ich der anlässlich des ›Voyage aux Pyrénées‹ formulierten Gesamteinschätzung Taines als einem „romantische[n] Klassizist[en]“ (ebenda, S. 377) nicht ganz folgen, da mir an der oxymorischen Fügung die Komponente des „Klassizisten“ kaum hinlänglich evident erscheint.

schaffende Art gegliedert, indem er das Erlebnis der Raffael'schen Malerei gleichsam in die Phasen zweier Kapitel unterteilt: eine Phase der „première impression“, sozusagen des ersten Blicks, und eine andere der „seconde impression“, bei der die Eindrücke des ersten Blicks durch die komplexeren Wahrnehmungen eines historisch reflektierten zweiten Blicks ergänzt und korrigiert werden. Dabei liegt die Pointe der zweiphasigen Erfahrung – nach dem bislang Gesagten jetzt wohl erwartungsgemäß – darin, dass der erste Blick zu einer herben Enttäuschung führt. Sie beginnt mit dem Verdruss an manchen äußeren Umständen wie etwa dem Zwang, sich zur Betrachtung der Deckengemälde in den Logge den Hals verrenken zu müssen, und vertieft sich angesichts des schlechten Erhaltungszustands der Fresken, so dass bald die Frage gestellt wird: „N'est-ce que cela?“⁵³⁾ Freilich sind das nur Nebenaspekte, verglichen mit der Enttäuschung, die der eigentlich ästhetische Eindruck hervorruft. Selbst die berühmte *Trasfigurazione* in der Pinakothek des Vatikans erscheint auf den ersten Blick wie ein Arrangement bloßer Posen,⁵⁴⁾ während das Fresko des *Incendio di Borgo* den modernen Betrachter durch seine Ausdrucksarmut befremdet.⁵⁵⁾ So erzeugt der unmittelbare Kontakt mit den – gerade nach dem allgemeinen Konsens in Taines Epoche – schönsten Gemälden des klassischen Kanons allein ein Gefühl irritierender Fremde, Distanz und Verständnislosigkeit.

Bei diesem Gefühl von Irritation und ästhetischer Abwehr, das eventuell zum Anstoß für eine Deklaration moderner Ästhetik gegen die klassische werden könnte,⁵⁶⁾

⁵³⁾ Taine, *Voyage* (zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 155.

⁵⁴⁾ Vgl. ebenda, S. 155f., wo der frustrierte Kunstfreund zunächst Folgendes wahrnimmt: „Raphaël [...] croit avant tout qu'il faut choisir et ordonner des attitudes. Cette belle jeune femme à genoux songe à bien placer ses deux bras; les trois saillies de muscles sur son bras gauche font une suite agréable; la chute des reins, la tension de toute la machine depuis le dos jusqu'à l'orteil sont justement la pose qu'on arrangerait dans un atelier“, usw.

⁵⁵⁾ Vgl. ebenda, S. 157. Der Kunstfreund gibt, was er sieht, dort mit verstärkter Ironie wieder: „Pauvre incendie et bien peu terrible! [...] Le personnage principal est un jeune homme bien nourri, suspendu par les deux bras et qui trouve le temps de faire de la gymnastique. Un père sur la pointe des pieds reçoit son enfant que la mère lui tend du haut d'une muraille; ils seraient à peu près aussi inquiets s'il s'agissait d'un panier de légumes“, usw.

⁵⁶⁾ Wie sie beispielsweise das Leitmotiv aller ästhetischen Betrachtungen im Tagebuch der Brüder Goncourt bildet. Für die Goncourt als deklarierte Modernisten ist charakteristisch, dass sie die Interessenverlagerung vom Körperlichen zum Seelischen, welche nach ihrer Deutung die wesentliche Distinktion zwischen Klassik und Moderne ausmacht, unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik ohne Einschränkung – oder mit anderen Worten: ohne Interesse an historisch-hermeneutischen Überlegungen – als direkten Fortschritt werten und postulieren. Vgl. dazu neben vielen anderen die Notizen vom 13. Oktober 1856 oder (kritisch auf Flauberts ›Salammô‹ bezogen) vom 20. Mai 1862; Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, hrsg. von Robert Ricatte, Paris 1956, S. 276: „La littérature montée du fait au mobile du fait, des choses à l'âme, de l'action à l'homme, d'Homère à Balzac“; sowie S. 1078: „Dans cette œuvre [›Salammô‹, U. S.-B.], ce qui domine toutes les critiques de détail, c'est la matérialisation du pathétique, le retour en arrière, le retour à tout ce qui fait l'œuvre d'Homère inférieure aux œuvres de notre temps, la souffrance physique prenant toute la place de la souffrance morale, le roman du corps et non le roman de l'âme“.

würde es wahrscheinlich auch bleiben, wenn die spontane „première impression“ sich nicht wenig später einer historischen Reflexion stellen müsste. Mit ihr setzt jene Arbeit der hermeneutischen Vermittlung von Alterität ein, welcher es gelingt, das Ferne und Fremdgewordene an den Werken vergangener Kunst zu erklären und in den Prospekt der zunächst gescheiterten Anschauung zu integrieren. Im Falle Raffaels rekurriert Taine dabei vor allem auf zwei Argumente: zum einen auf den Stellenwert der Fresken, die ja eben keine gattungsmäßig isolierten „tableaux à l'exposition“ sind, im größeren Ensemble der Architektur;⁵⁷⁾ zum anderen – und mit Nachdruck weiter ausholend – auf das Körperbewusstsein der Renaissance, das vom „corps animal en mouvement“ so intensiv fasziniert worden sei wie Taines Moderne vom überwältigenden Gefühlsausdruck. Hier nimmt speziell das zweite Argument einen für Taine überhaupt charakteristischen Umweg über die Dokumente von Geschichtsschreibung und Literatur, dessen wichtigste Etappe, die mit den Hinweisen auf Cellinis ›Vita‹ oder die Briefe Aretinos gegeben ist, wir oben bereits im Zitat erwähnt haben. Was dem ersten Blick als bloße Pose erschien, wird für den kulturgeschichtlich aufgeklärten Blick deshalb zu einem souveränen Spiel der Formen, das die Kategorie des Attitüdenhaften transzendiert und einer tieferen Faszination gehorcht. Nachdem Taine, von solchem Wissen gerüstet, Raffael auch an anderen römischen Orten – im Palazzo Borghese die Grablegung Christi oder in Santa Maria della Pace die Sibyllen – aufgesucht hat, kann er sich alsdann wiederum im Vatikan einfinden, und zwar zu einem zweiten Blick, der just die Motive der vormaligen Enttäuschung in Qualitäten höchster ästhetischer Erfüllung verwandelt; denn die Gestalten der Schule von Athen, vor denen Taine jetzt lange verharrt, werden ihm nunmehr zu einem „rêve dans l'azur“: „Leur repos, c'est le bonheur fixe“.⁵⁸⁾ Und selbst eine nach wie vor registrierte Blässe des Ausdrucks trägt jetzt, neu perspektiviert, zur überirdisch ruhigen Wirkung der „belle forme“ bei: „L'expression des têtes n'y contredit pas; trop pensive, trop semblables au réel, trop brillamment peintes, elles appelleraient la passion ou l'élan; dans cette sérénité, sous cette teinte sombre, elles s'accordent avec la paisible architecture des poses“.⁵⁹⁾

Bei alledem gibt es jedoch, trotz der quasi dialektisch vollendeten Vergewärtigung, keinen Zweifel am Sachverhalt einer essentiellen Fremdheit, der die Aneignung von Raffaels Kunst mit gelegentlicher Lust, doch zugleich nicht ohne konstante Mühe abgerungen wird. Jedenfalls lautet die unhintergehbare Prämisse, von der jegliche Rezeption großer Werke der Vergangenheit auszugehen hat, hier

⁵⁷⁾ Ansatzpunkt für dies Argument ist gerade die Wahrnehmung einer gewissen Ausdrucksarmut der Malerei: „Je ne vois là que des bas-reliefs peints, un complément de l'architecture“. Sie zieht dann die Fragen nach sich: „Pourquoi en effet des fresques ne seraient-elles pas un complément de l'architecture? [...] Pourquoi, appartenant à l'architecture, ne seraient-elles point architecturales?“, welche wiederum zu der Forderung nach einem das Fremde anerkennenden und die eigenen Gewohnheiten hinter sich lassenden Sehen führen: „Il y a une logique intérieure dans ces grandes œuvres; c'est à moi d'oublier mon éducation moderne pour la rechercher“. Vgl. Taine, Voyage (zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 157f.

⁵⁸⁾ Vgl. ebenda, S. 170.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 171.

ähnlich wie schon im Essay über Mme de La Fayette: „toutes les grandes choses un peu lointaines correspondent à des sentiments que nous n'avons plus“. ⁶⁰⁾ Sobald das historistische Bewusstsein bereit ist, in den klassischen Bildern oder Texten uneingeschränkt den Part des Vergangenen, Fernen und Fremden anzuerkennen, wird eben auch die Rezeption Raffaels (und erst recht natürlich die eines Petrarca oder Sophokles) zu einer Tätigkeit, die sich – um mit Taine zu sprechen – dem „combat obstiné“ und der „contention d'esprit“ nähert, wie sie nach Taine alle Aktivitäten seiner Gegenwart kennzeichnen. Anders als die Hermeneutik, welche in die Kontinuität einer Überlieferung eintritt, vollzieht die Hermeneutik der Alterität vor allem eine Anstrengung. Oder wie Taine selbst es am Beginn seines Berichts von der Begegnung mit Raffael formuliert: „On va d'une fresque à un tableau, d'une galerie à une église; on revient, on lit sa vie, celle de ses contemporains et de ses maîtres. C'est un travail“. ⁶¹⁾

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 153. Im früheren Essay lautete der oben bereits zitierte vergleichbare Passus: „Ce style et ces sentiments sont si éloignés des nôtres que nous avons peine à les comprendre. Ils sont comme des parfums trop fins: nous ne les sentons plus“.

⁶¹⁾ Ebenda.

MULTI RIXANTUR ...

Eine *mise au point* zum Meinungsstreit um die beiden Leopardi-Übersetzungen Rainer Maria Rilkes

Von Rudolf Baehr (Salzburg)

La traduction d'un poème doit être un autre poème et pourtant se garder de paraître se suffire à elle-même, et de feindre l'existence d'un texte autochtone, original. Non littérale et recréée elle n'en doit pas moins se donner pour ce qu'elle est, une image analogique, suggérant qu'elle puise ses vertus à l'extérieur d'elle-même, indiquant constamment son modèle.¹⁾

Die Urteile über Rilkes vielseitige Übersetzertätigkeit, die er selbst als integralen Bestandteil seines dichterischen Schaffens betrachtete, gehen weit auseinander. Dies gilt auch – und vielleicht ganz besonders – für seine wohl am meisten diskutierte Übersetzung, nämlich die mit dem Originaltitel belassene Verdeutschung von Giacomo Leopardis ›L'Infinito‹. Aus der Vielzahl der Meinungen seien einige Exponenten zur Veranschaulichung des Pro und Contra angeführt. Für den Romanisten Wilhelm Theodor Elwert²⁾ ist Rilkes ›Infinito‹-Übersetzung eine Höchstleistung durchaus vom Rang seiner großartigen Valéry-Übertragungen. Der Germanist Arturo Larcati³⁾ stellt sie im Blick auf ihre „höhere poetische Qualität“ über ihre „Vorgänger und Nachfolger“. Die Gegenseite äußert sich kaum weniger dezidiert. Als „selbstgefällig, höchst ungenau“ qualifiziert Wolfgang Hildesheimer Rilkes ›L'Infinito‹⁴⁾. Der ›Canti‹-Übersetzer Michael Engelhard (1990, 295)

¹⁾ Gaëtan Picon, Notes sur une traduction d'Ungaretti, in: Paragone – Letteratura 68 (1955), S. 43.

²⁾ Wilhelm Theodor Elwert, Rilke traduttore, in: Convivium N. S. 1 (1961), S. 35–41. Wiederabdruck in: Ders., Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen, Bd. 2: Italienische Dichtung und europäische Literatur, Wiesbaden 1969, S. 232–248.

³⁾ Arturo Larcati, Rilkes Übersetzungskunst am Beispiel von zwei Leopardi-Übertragungen. Mit einem Übersetzungsvergleich, in: Österreichische Dichter als Übersetzer. Salzburger Komparatistische Analysen, hrsg. von Wolfgang Pöckl (= Österr. Akad. d. Wiss., Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 571), Wien 1991, S. 361–401, hier: S. 401.

⁴⁾ In: Die Zeit, Nr. 17 vom 20. April 1979.

beklagt, „wie verquast das mystische Getue Rainer Maria Rilkes“ gegenüber Leopardis poetischer Sprache wirke. Unter dem Gesichtspunkt der (mangelnden) Treue verweist G. Berno auf die „diversità abbastanza netta che divide ›L'Infinito‹ leopardiano dalla traduzione di Rilke“⁵⁾, was dem Vorwurf einer ‚Themaverfehlung‘ gleichkommt.

Angesichts des hier skizzierten, sich über mehr als sechzig Jahre hinziehenden Meinungsstreites soll im folgenden im Wege einer bislang noch immer ausstehenden, philologisch-systematischen Analyse versucht werden, durch Ausleuchtung der Beziehung zwischen Vorlage und Übersetzung eine möglichst sachliche, auch dem Nicht-Spezialisten zugängliche Orientierungshilfe als Grundlage eigener Urteilsbildung an die Hand zu geben. – Die andere Leopardi-Übersetzung Rilkes – die ersten sechzehn Verse von ›La sera del dì di festa‹ (künftig: ›La sera‹) – löste nach ihrer sehr späten Veröffentlichung durch Fabio Russo⁶⁾ keinerlei Kontroverse aus. Von der breiteren Öffentlichkeit nicht bemerkt fand sie gelegentlich in der Fachliteratur ein wohlwollendes Echo. Im Rahmen der Werke Rilkes wurde sie erstmals 1997 im Band VII der ›Sämtlichen Werke‹ veröffentlicht⁷⁾. Als interessantes Pendant zur ›L'Infinito‹-Übersetzung wird sie hier nach dem gleichen methodischen Verfahren wie diese behandelt.

Statt an dieser Stelle ohnehin nicht konkludent zu führender Grundsatzdebatten zur literarischen Übersetzungskunst lediglich einige Hinweise auf die hier zugrunde gelegten Kriterien. Von der Kulturvermittlung als *raison d'être* und genuinem Auftrag der Übersetzung ausgehend kommt der Treue gegenüber der Botschaft des Dichters, wie sie sich hauptsächlich (wenngleich – besonders in der Lyrik – nicht ausschließlich) im Inhalt ausdrückt, eine deutlich privilegierte Stellung zu. Wegen der aller Dichtung – und hier wiederum vor allem der Lyrik – eignenden Polyvalenz ist die dichterische Aussage nicht oder doch nicht immer ‚eingleisig‘, sondern erlaubt Mehrfachdeutungen oder lädt – durchaus absichtsvoll – dazu ein. Daher kommt es für die Übersetzung darauf an, jede Festlegung, die andere mögliche Deutungen ausschließt, zu vermeiden; vielmehr hat sie möglichst alle Optionen des Originals offen zu halten und durch geeignete Wortwahl nach Kräften entsprechend zu vermitteln. Die Chance zur Verwirklichung dieser Forderung liegt in der strikten Texttreue als Frucht eines sprachlich einwandfrei gesicherten Textverständnisses. – Während die Substanz der poetischen Aussage in der Zielsprache durchaus vermittelbar ist und (bei richtigem Verständnis) konstant bleibt, geht die authentische Form („Sprachleib“) der Vorlage notwendig verloren

⁵⁾ Giuseppe Berno, Leopardi in Germania. Due traduzioni del 'Infinito, in: Cultura e scuola 77 (1981) S. 7–18, hier: S. 14 [Vergleich der ›L'Infinito‹-Übersetzungen von Heyse und Rilke].

⁶⁾ Fabio Russo, Due canti di Leopardi tradotti da Rilke, in: Studi Germanici 14 (1976), S. 333–345.

⁷⁾ Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn, Bd. VII: Übertragungen. Frankfurt/M. und Leipzig 1997, hier: S. 768–771; Anm. dazu S. 1285–1286; Zit. des Bandes künftig mit Sigle: RSW VII.

und muss – so gut es geht – unter Respektierung der formalen Gegebenheiten des Originals wie der Bedingungen der Zielsprache nach dem Grundsatz der angemessenen Entsprechung (Adäquatheit) durch Nachbildung ersetzt werden. Das ist hinsichtlich der Struktur der Vorlage (Gedichtaufbau) und *grosso modo* bezüglich der metrischen Form vergleichsweise gut zu bewerkstelligen. Hingegen sind bezüglich der Bereiche des Rhythmus, der „einzig schönen Wortmusik“ (Leopardi-Übersetzer Emerich Schaffran) sowie des stilistischen Ausdruckes mit seinen spezifischen Konnotationen und seinen allfälligen intertextuellen Verflechtungen stets nur Annäherungen möglich, die sich von Übersetzer zu Übersetzer und *a fortiori* von Generation zu Generation wandeln und so immer wieder zu (der Intention nach) neuen Verbesserungen anregen. Daher tritt nach der auf Kulturvermittlung gerichteten Pioniertat des oder der ersten Übersetzer als neue impulsgebende Motivation die Absicht in den Vordergrund, die bisherigen Übersetzungen zu übertreffen – nicht selten unter Abqualifizierung der Vorgängerleistungen. Rilke bildet da keine Ausnahme. So schreibt er z. B. in seinem Brief vom 4. Januar 1922 aus Muzot, dass er sich schon vor vielen Jahren die Übertragung der Michelangelo-Sonette vorgenommen habe „aus Widerspruch gegen die bestehenden Übersetzungen [...], die voll Unzulänglichkeiten sind, ein Spiel kindischer Reimereien mit Ausnahme jener wenigen, in denen Herman Grimm seine stille Meisterschaft erwies“⁸⁾. Daraus darf man mit einigem Recht folgern, dass Rilke auch für seine Leopardi-Übertragungen vorangegangene Übersetzungen – wie es jeder Übersetzer tut – zur Kenntnis genommen hat. Immerhin gab es vor ihm sieben deutsche, fünf französische und drei englische Übertragungen des ›Infinito‹, von denen er wohl die eine oder andere kennen konnte. Angesichts seines Naheverhältnisses zur Zeitschrift ›Sonnenblumen‹ wird verschiedentlich geltend gemacht, dass er die dort 1895/96 abgedruckte ›L’Infinito‹-Übersetzung Paul Heyses gekannt habe. Zu dieser Frage erfährt man von Rilkes Seite jedoch gar nichts; denn er hatte eine gewisse Freude an der Dissimulierung jener ‚Quellen‘, die seiner Meinung nach die Öffentlichkeit nichts angingen. Er hat sich allerdings auch sonst nirgends explizit zu seinen Leopardi-Übersetzungen geäußert. Doch sollte man aus diesem Schweigen nicht unbedingt Schlüsse in Richtung einer Desavouierung ziehen, ebenso wenig wie aus dem Fehlen des ›Infinito‹ in der nach seinem Tod erschienenen Ausgabe von letzter Hand (1927), das plausibel mit dem Hinweis erklärt werden kann, dass er die Editions Vorbereitungen nicht mehr hat zum Abschluss bringen können. Ein Anflug von Zweifel bleibt aber trotzdem. In den ›Briefen an seinen Verleger‹ schreibt er nämlich am 15. Februar 1916 unter Bezugnahme auf seine Michelangelo-Übertragungen u. a.: „Ich habe nie vorher so starke und genaue und reine Übertragungen aufgeschrieben“⁹⁾. Warum nimmt er hier sein ›Infinito‹ (1912) nicht aus? Sollte er es als Übersetzungsleistung etwa weniger hoch einge-

⁸⁾ Rainer Maria Rilke, Briefe aus Muzot. 1921–1926, Leipzig 1936.

⁹⁾ Brief an Anton Kippenberg vom 15. 2. 1916, in: Rainer Maria Rilke, Briefe II. 1914–1926, Wiesbaden 1950, S. 62.

stufst haben als seine ‚Enkomiasten‘? Auch die Vermutung, dass es sich auch nur um eine Übersetzungsübung handeln könnte, taucht immer wieder auf.¹⁰⁾

Rilke selbst umreißt klar Ziel und Aufgabe der Übersetzung, aber ebenso auch die Grenzen ihrer Realisierung: „Gedichte sind beim besten Willen und Können nicht ohne Verluste zu übertragen“¹¹⁾. Das ist in seinen Augen jedoch alles andere denn ein Freibrief für Nachlässigkeit. Sein entschiedenes Bekenntnis zum Vorrang der Treue kleidet er in den verpflichtenden Respekt gegenüber dem Autor. So schreibt er – wiederum im Zusammenhang mit seiner Übersetzung der Sonette Michelangelos: „Nein, natürlich spreche ich nicht Meiniges in ihnen aus, wenn ich sie in meine Sprache zu passen gebe; wer bin ich, daß ich das dürfte?“¹²⁾ An dieser erklärten Absicht ist Rilke zu messen.

I.

›L'Infinito‹

Vorbemerkungen

Nach RSW VII, 1285f. dienten Rilke als Vorlagen für seine Leopardi-Übersetzungen ›Le Poesie di Giacomo Leopardi. Nuova edizione [corretta su stampe e manoscritti con versi inediti]‹ a cura di Giovanni Mestica, Firenze: G. Barbèra, Editore, 1900. Genau diese Ausgabe war – auch bibliographisch – nicht zu ermitteln. Zugänglich war hingegen die Ausgabe – ebenfalls bei Barbèra – von 1909 (künftig zit. als Ed. G. Mestica 1909). Da alle Angaben in RSW VII (Titel; ›L'Infinito‹ S. 29; ›La sera [...]‹ S. 41) auch auf die Ausgabe von 1909 zutreffen, kann diese als unveränderter Nachdruck gelten; dies umso mehr, als Mestica seit 1888 keine Textänderungen mehr vorgenommen hat. Der unten erfolgende Textabdruck ist daher mit Sicherheit identisch mit Rilkes Vorlage. – Mesticas in Rede stehende Ausgaben enthalten keinen Kommentar, sondern lediglich knappe Anmerkungen gegen Ende des Buches. Von ihnen bezieht sich jedoch keine auf ›L'Infinito‹¹³⁾. Von dieser Seite konnten daher Rilke keine Verständnishilfen erwachsen. Ob er anderwärtig italienische Kommentare benutzt hat, muss offen bleiben, ist aber wenig wahrscheinlich. Italienische Kommentare gehen nämlich auf die für deutsche Übersetzer schwierigen Verse 7–8 nicht ein, da sie für italienische Leser offenbar keiner Erklärung bedürfen. Vereinzelt findet man lediglich den Hinweis: „per poco“: quasi. Auf eine solche Erläuterung scheint Rilke jedoch nicht gestoßen zu sein, sonst hätte er nicht „über ein Kleines“ statt „fast“ übersetzt.

¹⁰⁾ Giovanni di Stefano, „(...) ove per poco il cuor non si spaura“. Le traduzioni tedesche de „L'Infinito“ di Giacomo Leopardi, in: *Italianische Studien* (Wien) 20 (1999), S. 140–159, hier: S. 150.

¹¹⁾ Rainer Maria Rilke, *Briefe 1907–1914*, Leipzig 1939, S. 100.

¹²⁾ Rilke, *Briefe aus Mouzot* (zit. Anm. 8), S. 81 [4. Januar 1922].

¹³⁾ Für die freundliche Übersendung der Texte nach der Mestica-Ausgabe sowie für die Erteilung darauf bezogener Auskünfte danke ich Dr. E. Carini vom Centro Nazionale di Studi leopardiani (Recanati).

Konkrete Hilfe konnten ihm – wenigstens potentiell – wohl nur Vorgängerübersetzungen leisten (s. u.). – Rilke kopierte – nachgewiesenermaßen Anfang Oktober 1911 und zwar in Paris – den Text von ›La sera‹ in sein Taschenbuch Nr. 16 (RSW VII, 1285f.), sehr wahrscheinlich aber auch den Wortlaut von ›L'Infinito‹. Zu letzterem finden sich jedenfalls erste Übersetzungsentwürfe in dem genannten Tagebuch, die sich – in Übereinstimmung mit Rilkes entsprechender Gepflogenheit – sicherlich auch hier auf den von ihm vorher abgeschriebenen Text stützen. Fortführung und Abschluss der Übersetzung von ›L'Infinito‹ erfolgten sodann Anfang 1912 in Duino. Davon befinden sich Entwurf (der aber nicht der erste ist) und Reinschrift im Rilke-Archiv als ms 408 und 409 (RSW VII, 1285)¹⁴. Erstmals veröffentlicht wurde Rilkes ›L'Infinito‹ in Rainer Maria Rilke, ›Ausgewählte Werke‹, hrsg. von Ernst Zinn, Leipzig, 1938, II, 364 und fast gleichzeitig in ›Corona‹ VIII, 1, 1938, 26, im Anschluss an einen Gedenkartikel von Karl Vossler zum 100. Todestag Leopardis. – Über die nähere Motivation zu Abschrift und Übersetzung von ›L'Infinito‹ hat sich Rilke ausgesprochen. Die unter dem 16. Juni 1911 erstmals formulierte und später wiederholte Erklärung, sich das „Herz mit Übersetzen oben zu halten“¹⁵, ist für den spezifischen Fall zu allgemein, was aber nicht ausschließt, dass sie nicht doch das Richtige treffen könnte. Eine Anregung durch die Fürstin von Thurn und Taxis ist möglich. Mit ihr hatte Rilke ein Zusammenreffen für Anfang Oktober 1911 in Paris vereinbart¹⁶). Dabei wurde auch vom Projekt einer gemeinsamen Übersetzung von Dantes ›Vita nuova‹ gesprochen. Bis zu Rilke hin waren ›L'Infinito‹-Übersetzungen ausschließlich im Rahmen von mehr oder minder vollständigen Gesamtübersetzungen der ›Canti‹ erschienen. Das Interesse der frühen Leopardi-Rezeption in Deutschland galt anderen Themen wie Patriotismus, Freiheit, Pessimismus usw., weshalb sich auch die literarische Kritik nicht mit ›L'Infinito‹ befasste. Rilkes Einzelübersetzung ist daher ein Novum, begründet wegen ihres verzögerten Erscheinens (1938) allerdings auch nicht den späteren Trend der isolierten ›L'Infinito‹-Übersetzung, zum Teil in der Funktion eines Kabinetstückes der Übersetzungskunst (z. B. Benno Geiger, 1932; Felix Braun, 1936; Bruno Goetz, 1953; Alfred Andersch, 1977; Norbert C. Kaser, 1988 u. a.). Als Hypothese einer eigenen Motivation wäre denkbar, dass Rilke in ›L'Infinito‹ (wenn auch irrtümlich) eine der seinen verwandte Unendlichkeitsvorstellung („Weltinnenraum“) sah und von diesem Interesse her zur Übersetzung angeregt wurde.

Den Originaltexten von Leopardi und Rilke ist die philologisch genaue Übersetzung in Elfsilbern von Otto Hauser (1921) als allfällige Verständnishilfe beigegeben.

¹⁴) Da mir das Archiv der Familie Rilke (Gernsbach) die erbetene Einsicht in die Manuskripte nicht gewährt hat, bin ich Frau Dr. Karin Wais für ihre kompetenten Angaben zur Textgeschichte ganz besonders dankbar.

¹⁵) An Rudolf Kassner, in: Rainer Maria Rilke, Briefe I. 1897–1914, Wiesbaden: 1950, S. 310.

¹⁶) Ingeborg Schnack, Rilke – Chronik seines Lebens und Werkes, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1990, S. 382.

L'INFINITO
(1819)

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 10 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

(Ed. G. Mestica 1909, S. 29)

L'INFINITO

Immer lieb war mit dieser einsame
 Hügel und das Gehölz, das fast ringsum
 ausschließt vom fernen Aufruhn der Himmel
 den Blick. Sitzend und schauend bild ich unendliche
 5 Räume jenseits mir ein und mehr als
 menschliches Schweigen und Ruhe vom Grunde der Ruh.
 Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne
 Furcht damit um. Und wenn in dem Buschwerk
 aufrauscht der Wind, so überkommt es mich, daß ich
 10 dieses Lautsein vergleiche mit jener endlosen Stillheit.
 Und mir fällt das Ewige ein
 und daneben die alten Jahreszeiten und diese
 daseiende Zeit, die lebendige, tönende. Also
 sinkt der Gedanke mir weg ins Übermaß. Unter-
 15 gehen in diesem Meer ist inniger Schiffbruch.

(RSW VII, 769)

DAS UNENDLICHE

Stets war lieb mir dieser einsame Hügel
 Und diese Hecke, die dem Blick so großen
 Teil entzieht des äußersten Horizontes.
 Doch wie ich sitz' und schaue, unermessne
 5 Räume fern über ihr und überirdisch
 Schweigen, die allertiefste Stille träum' ich
 In meinem Sinne mir; daß mir um wenig
 Das Herz davor erschrickt. Und wie den Wind ich

- Rauschen höre in jenen Büschen, muß ich
 10 Das unendliche Schweigen dort vergleichen
 Mit diesem Laut. Und mir kommt ein das Ew'ge,
 Die toten Zeiten und die gegenwärt'ge
 Lebend'ge und ihr Schall. Also in dieser
 Unendlichkeit geht unter all mein Denken,
 15 Und das Scheitern ist süß mir in dem Meere.

(G. Leopardi, ›Gedichte‹. Aus dem Italienischen von Otto Hauser. Weimar: Duncker 1921, S. 25)

1. Titel

Rilke hat als erster – und so weit ich sehe – bis heute als einziger unter den deutschsprachigen Leopardi-Übersetzern („Das Unendliche“; „[Die] Unendlichkeit“) den Originaltitel ›L'Infinito‹ beibehalten. Für Rilke selbst ist dies nichts Ungewöhnliches, wie ein Blick in seine in RSW VII vereinten italienischen Übersetzungen zeigt, wo übersetzte und originale Titel nach Belieben wechseln. Es muss sich auch nicht um eine gleichsam vorläufige Notierung handeln, die im Falle der Drucklegung durch eine Verdeutschung ersetzt worden wäre; denn Rilke hat auch unter italienischen Originaltiteln veröffentlicht, z. B. ›Bacio morto‹ von Ada Negri in der ›Wiener Rundschau‹ von 1898¹⁷). Vielleicht sollte der Originaltitel eine Signalfunktion versehen, um eine Verwechslung mit eigener Dichtung auszuschließen, wie sie immerhin Irmgard Gerke für möglich zu halten scheint, wenn sie zu ›L'Infinito‹ schreibt: „Wenn man nur das deutsche Gedicht vor sich hätte, würde man unbedingt sagen: Ganz Rilke, in jeder Beziehung“¹⁸). Rilke hat in der Tat seinen Übersetzungen nicht nur die eigene, stark profilierte Sprachstilistik aufgeprägt, sondern auch – wie z. B. in ›L'Infinito‹ – Begriffe der Vorlage durch eigene Vorstellungen ersetzt.

2. Aufbau und Gedankenführung

Wie Ulrich Leo 1932 – wohl als erster in der Leopardi-Kritik – mit Nachdruck hervorgehoben hat, stellt ›L'Infinito‹ den Ablauf einer Handlung dar,

einer Handlung im Gebiete des Geistig-Seelisch-Ästhetischen, deren tragende ‚Person‘ der *pensiero* des Dichters ist, deren Raum und Zeit die Unendlichkeit und Unermesslichkeit einerseits, der gegenwärtige Augenblick und Ort andererseits sind, und deren einzelne Abschnitte sich nacheinander in den Kategorien des Sehens und Hörens abspielen; und zwar dieser ganze Ablauf mit größter Genauigkeit innerhalb von 15 Zeilen symmetrisch aufgeteilt.¹⁹)

¹⁷) Wiener Rundschau, Bd. III–IV, Nr. 9 vom 15. März 1898, S. 350.

¹⁸) Irmgard Gerke, Rainer Maria Rilke als Übersetzer, Phil. Diss. Marburg/Lahn 1944 [Masch.], S. 204.

¹⁹) Ulrich Leo, Zwei Einsamkeiten. Leopardis ‚L'Infinito‘ und Lamartines ‚L'isolement‘. Versuch einer „Interlinear-Interpretation“, in: Ders., Romanistische Aufsätze aus drei Jahrzehnten, hrsg. von F. Schalk, Köln und Graz 1966, S. 357–378, hier: S. 362. Zuerst in Archivum Romanicum 16 (1932).

Diese Erkenntnis Leos hat die neuere Forschung unter Benutzung des Begriffes ‚Prozess‘ immer wieder bestätigt; zuletzt etwa J. Albrecht: „Siamo invece testimoni di un processo“²⁰). L. Blasucci verwendet eine Variante davon, wenn er von „itinerarium (iter?) mentis ad infinitum“ spricht²¹). Leopardi verdeutlicht – auch für den Übersetzer gut erkennbar – die einzelnen Phasen seines „Ereignisgedichtes“ durch klare gedankliche, syntaktische und lexikalische Markierungen. Die Verse 1–3 bilden mit ihrer affektbetonten Standortbeschreibung (*sempre caro mi fu*) und dem Satzschluss am Ende von Vers 3 die in sich abgeschlossene statische Ausgangslage des Gedichtes. Durch das adversative ‚ma‘ (‚aber‘) in Vers 4 wird – auf *mirando* bezogen – etwas Neues, nämlich eine *actio* im Gegensatz zur bisherigen Statik angekündigt. Diese Handlung besteht in einer kreativen Reflexion des rational-spekulativen *pensiero* über die Grenzenlosigkeit des Weltenraumes, über sein Schweigen, seine Ruhe (Vers 4–7), eine Reflexion, die ihn so weit von der Wirklichkeit entfernt, dass die andere Komponente des denkenden Menschen, wie sie unausgesprochen in der Affektivität der Verse 1–3 angeklungen war, nämlich das Herz als Sitz erdgebundenen Lebens und menschlicher Empfindung „fast erschrickt“. Diese Reaktion des Herzens bereitet jedenfalls das Ende der kosmischen Raumvision vor und kündigt vorausweisend die schließliche Rückkehr des *pensiero* zum menschlich-irdischen Bereich an. Die Halbverskombination „ove per poco Il cor non si spaura“ – angesichts ihrer Funktion als Wendemarke von J. Albrecht als *punto cardinale* des ganzen Gedichtes bezeichnet²²) – bildet in der Mitte von Vers 8 auch genau die Mitte der exakt spiegelgleichen Dichtung von $7\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{2} + 7$ Versen. Das Auftreten der Natur als äußeres ‚Ereignis‘ – hier das wahrgenommene Geräusch des Windes in den Zweigen – holt den Dichter nach der Mahnung des Herzens endgültig aus seinem, einer Ekstase vergleichbaren Zustand in die Dimensionen der nahen Wirklichkeit zurück, die er nun hörend und im Geiste vergleichend, unter dem Aspekt der Zeit und ihres – in Opposition zu den *sovrumani silenzi* – vertrauten *suon* erfährt (Vers 9–13). Neben die räumliche Unendlichkeit der kosmischen ‚Vision‘ tritt mit *l'eterno* die zeitliche, mit ihr zugleich aber auch – als deren integrale Bestandteile – die auf den Menschen bezogenen Begriffe der Vergangenheit und Gegenwart. Die letzteren werden nicht mit unbeteiligter Objektivität angeführt, sondern in affektivischer Adjektivierung als Analoga zum menschlichen Leben (*morte stagioni, presente e viva*) evoziert. Dadurch bekommt der Ewigkeitsbegriff eine zusätzliche, nämlich auch menschenbezogene Qualität. Als Ergebnis aus dem angestellten Vergleich wird – durch ‚sylogistisches‘ *così* eingeleitet – im Schlussgedanken (Vers 13–15) durch die Verschmelzung der je spezifischen Unendlichkeit von Raum und Zeit eine neue *infinità/immensità* geschaffen, deren Eigencharakter durch die starke Hervorhebung von *questa* im

²⁰) Jörn Albrecht, La traduzione de „L'Infinito“ in tedesco, in: Anna Dolfi/Adriana Mitescu (ed.), La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore, Roma 1990, S. 181–195, hier: S. 184.

²¹) Luigi Blasucci, Paragrafi sull' „Infinito“, in: Italianistica 9 (1980) S. 57–73, hier: S. 62.

²²) Albrecht, La traduzione de „L'Infinito“ in tedesco (zit. Anm. 20), S. 186.

Syntagma *questa Immensità* (Versende; Hiatt im starken Enjambement) betont wird²³). Es ist inhaltlich identisch mit der grammatisch parallel gestalteten Metapher *questo mare* im Ausklang des Gedichtes. Die so gefundene Synthese umfasst zugleich auch *pensiero* und *cor*, die sich – nunmehr vereint – mit der Glücksempfindung des ungeteilten Ich (*m'è dolce*) einer Art mystischer Erfahrung des Gleichklanges mit dem Raum und Zeit umfassenden All hingeben. Leopardis sprachlicher Ausdruck dafür lehnt sich – ohne selbst religiös sein zu wollen – an die religiöse Sprachwelt des 18. Jahrhunderts an. Der Kommentar von Fubini-Bigi verweist u. a. auf das *Quaresimale* des Padre Segneri mit Parallelen wie z. B. „*annegandomi in un giocondo naufragio di contentezza*“²⁴). Wenn Fubini-Bigi mit Recht auf die nicht-religiöse Ebene bei Leopardi hinweisen, so ist der daraus gezogene Schluss auf eine „eterogenità di espressioni“ nicht überzeugend; denn warum sollte das Oxymoron „*giocondo naufragio*“ nicht dem Oxymoron „*il naufragar m'è dolce*“ entsprechen? Weder die ‚Mystiker‘ noch Leopardi denken an eine tragische Bedeutung, sondern an ein *perdersi*, so wie man sich „in Gedanken verlieren“ kann. Auch vom Gattungsbegriff des *idillio* (wie vage er auch sein mag) ist ein tragischer Ausgang ausgeschlossen. In den Autographen wie in den frühen Drucken ist dem Titel ›L'Infinito‹ ausdrücklich die Bezeichnung „Idillio“ beigefügt²⁵). Leopardi zeigt damit, dass er auf diese Gattungszugehörigkeit Wert legt. – Der Übersetzer hat sich selbstverständlich nur an die im Text stehende Schifffahrtsterminologie zu halten. Es kann aber von Nutzen sein, wenn er um die Verwendung dieser Metaphorik in der Mystik (gegebenenfalls auch im Bereich der Zielsprache) weiß.

Rilke hat sich hinsichtlich des Umfangs – wie alle seine deutschsprachigen Vorgänger – strikt an die 15 Verse des Originals gehalten. Er respektiert auch die spiegelgleiche Gliederung in $2 \times 7 \frac{1}{2}$ Verse, von der einzig Gustav Brandes (1869) abgewichen war (7 + 8 Verse). Den Handlungscharakter des Gedichtes hat Rilke jedoch offensichtlich nicht erkannt. Daher lässt er – wie Brandes, Heyse (1873) und Heinrich Mück (1909) – das die Handlung einleitende *ma* unübersetzt und nimmt damit dem Gedicht schon den ersten Ansatz zu jener Spannung, die im

²³) Nach langem Schwanken zwischen *infinità* und *immensità* hat sich Leopardi erst mit der Piatti-Ausgabe (1831) endgültig für letztere entschieden. (Vgl. Emilio Peruzzi, Giacomo Leopardi, Canti, ed. critica [...] con la riproduzione degli autografi, Milano 1981, S. 271 u. 274; – sowie Franco Foschi/Ermanno Carini, L'Infinito nel mondo, Recanati, Centro di Studi leopardiani in Recanati, 2, 1988 [enthält die deutschen Übersetzungen von Kannegießer, Hamerling, Heyse, Brandes, Rilke, Helbling, Wolde, Maurer], S. 6–10). Ausschlaggebend dafür dürfte wohl die ein ähnliches Erlebnis schildernde und Leopardi natürlich bekannte Stelle bei V. Alfieri (*Vita*, epoca terza, cap. IV) gewesen sein, wo es u. a. heißt: „[io] non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità [...] io mi passava un'ora di delizie fantasticando [...]“. Leopardi führt die je spezifische Unendlichkeit des Raumes und der Zeit in dem Singular „questa Immensità“ zusammen, verweist aber mit der auffälligen Präposition „tra“ (im napoletanischen Autograph auch „fra“ [Peruzzi, s. o., S. 274]) – ähnlich wie Alfieri – auf eine zugrundeliegende Dualität.

²⁴) Leopardi, Canti, con introduzione e commento di Mario Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, Torino: Loescher 1971, S. 117.

²⁵) Peruzzi, Giacomo Leopardi, Canti, ed. critica (zit. Anm. 23), S. 272.

Original in Vers 7–8 kulminiert, nämlich da, wo das Herz durch eine Anwendung von existenzieller Furcht den *pensiero* aus seiner Unendlichkeitsvision zurückruft, in der er sich völlig zu verlieren droht. Er beachtet auch nicht, dass Leopardi das *io* in Vers 7/8 (*io nel pensier [...] ove [...] il cor*) antagonistisch in seine Hauptaspekte Geist und Gefühl aufgegliedert hat, um sie als *dramatis personae* fungieren zu lassen. *Pensier* bleibt unübersetzt, und Rilke lässt das bangende Herz – gleichsam nach kurzer Gewöhnung („über ein Kleines“) – „ganz ohne Furcht“ mit der Unendlichkeit umgehen. Damit ist der von Leopardi beabsichtigte und wirkungsvoll in den Mittelpunkt des Gedichtes gerückte erste Handlungsgipfel verkannt; darüber hinaus aber auch durch die vorschnelle Teilsynthese (vertrauter Umgang mit dem räumlich Unendlichen) die Spannungsökonomie des Gedichtes empfindlich gestört, die sich unter Einbeziehung der Ewigkeit/Zeit-Komponente als erst zu leistende Gesamtsynthese auf das Ziel im beeindruckenden Gedichtschluss zubewegt. Durch diesen Vorgriff Rilkes wird auch das ‚Auftreten‘ der Natur (Wind), das bei Leopardi durchaus etwas von einem wirkungsvoll eingreifenden *deus ex machina* an sich hat, deutlich geschwächt, sodass es bei ihm lediglich überleitet zu einer undramatisch seriellen Abfolge weiterer Betrachtungsgegenstände, um sich im Vagen („Übermaß“ statt *tra questa Immensità*; „inniger Schiffbruch“ statt *m'è dolce*) zu verlaufen.

3. Textverständnis

Die schlichte, klare, auch durchaus traditionsbewusste Sprache von Leopardis ›L'Infinito‹ bietet hinsichtlich des reinen Wortverständnisses – der ersten und unabdingbaren Voraussetzung für den Übersetzer – keine besonderen Schwierigkeiten²⁶⁾. Eine allenfalls zu machende Einschränkung bezüglich des viel diskutierten *punto cardinale* (*ove per poco [...]*) betrifft in erster Linie die deutschen (in geringerem Maße andere germanophone) Übersetzer. Sie kommen mit der Idiomatik dieses Verses auffallend häufig nicht zurecht. Übersetzer in romanische Sprachen hingegen haben damit nur ganz ausnahmsweise Probleme, da ihnen entsprechende Konstruktionen aus der eigenen Sprache bekannt sind²⁷⁾. – Rilke hatte seit Dantes *Höllenschrift*²⁸⁾ (zwischen 1893 und 1895) mit schwankender Genauigkeit aus dem Italienischen übersetzt. Den frühen Höhepunkt hinsichtlich Textverständnis und stilistisch angemessener Wiedergabe bilden die ›Verse auf den Tod der jungen Polyxena Thurn‹, die – etwa zeitgleich (vor dem 21. Januar 1912) mit der ›Infinito‹-Übersetzung entstanden – die vier Sonette des Jacopo Vincenzo Foscarini ›Sulla tomba della nobil Donzella Contessa di Thurn‹ (1830) in Sonettform (mit aller-

²⁶⁾ Das genaue sprachliche Verständnis eines poetischen Textes schließt divergierende Interpretationen natürlich keineswegs aus, kann aber als *pierre de touche* eine wichtige Kontrollfunktion versehen.

²⁷⁾ Vgl. Foschi/Carini, *L'Infinito nel mondo* (zit. Anm. 23), passim und Albrecht, *La traduzione de „L'Infinito“ in tedesco* (zit. Anm. 20), S. 186–188.

²⁸⁾ RSW VII, S. 736f.; Anm. S. 1281.

dings reimlosen, ‚freien‘ Versen) wiedergeben²⁹). Im Vergleich mit dieser Leistung fallen bei seiner ›Infinito‹-Übersetzung einerseits die starke ‚Rilkëisierung‘ der Sprache (s. u. Punkt 4), andererseits eine merkwürdige Unbekümmertheit im Umgang mit dem Text der Vorlage ins Auge.

Auf die Übergehung des für die Gedichtstruktur wichtigen adversativen „ma“ und ihre Auswirkung wurde bereits hingewiesen. In gleicher Weise lässt Rilke in Vers 7 das Syntagma „nel pensier“ unübersetzt, das mit „il cor“ in Vers 8 eine Opposition (‚Gedanke versus Herz‘) bildet, auf die Leopardi mit analoger Rollenverteilung auch anderwärts anspielt³⁰). Er hebt sie durch starke Tonstellen im Vers hervor. Die meisten Übersetzer von Karl Ludwig Kannegiesser (1837) bis Hinrich Hudde (1998) haben diese Opposition grundsätzlich respektiert, darunter immerhin auch fünf von Rilkes sieben Vorgängern³¹). Die ersatzlose Streichung von „nel pensier“ in Rilkes Übersetzung beeinträchtigt aber nicht nur die bereits erwähnte strukturelle Spannungsökonomie, sondern vor allem auch das vollständige Erfassen und die unmissverständliche Wiedergabe von Leopardis Aussage im Vers „io nel pensier mi fingo“. Diese Formulierung hat den Vorzug, durch die Präzisierung „nel pensier“ jeden störenden Nebensinn wie ‚Täuschung‘, ‚Trugschluss‘, ‚Wahn‘ (wie sie ital. ‚fingere‘ auch haben kann) von vorneherein und mit Sicherheit auszuschließen. Zugleich umschreibt sie den schöpferisch individuellen Akt des bis zur Ekstase gehenden, intellektuellen ‚Sich-vor-Augen-Führens‘ (‚rappresentare alla mente‘) einer auf gelehrtem Wissen gründenden kosmischen Wirklichkeit, in deren Unendlichkeitsvorstellung der antik-mittelalterliche *horror vacu*³²), die Kopernikanische Revolution mit ihrer menschliche Verlorenheit stiftenden „pluralità dei mondi“³³) und Pascals Erschrecken „vor dem ewigen Schweigen dieser unendlichen Räume“³⁴) Platz finden können. Das Erschrecken ist die Ur-Reaktion des Menschen auf das ihn übersteigende Unfassbare. Das gilt in gleicher Weise (trotz der vielleicht nur scheinbaren Abmilderung durch *per poco*) für das *spaurarsi* gegenüber dem als seiend gedachten Unendlichen in ›L’Infinito‹ (Vers 8) vom Frühjahr 1819 wie für das *spaventarsi* gegenüber dem Nichts in der *Zibaldone*-Eintragung (Nr. 85) vom Januar 1820: „io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla“³⁵). Semantik und Emphase beider Verben entsprechen sich geradezu perfekt. – Rilkes verkürzende Übersetzung „bild ich [...] Räume [...] mir ein“ ist demgegenüber problematisch. Zu sehr ist für den deutschen Sprachgebrauch ‚sich einbilden‘ belastet von dem

²⁹) RSW VII, S. 762–767; Anm. S. 1284f.

³⁰) Vgl. ›La sera del dì di festa‹, 28–29; ›Il primo amore‹, 13–14.

³¹) P. Heyse und – wohl auf seinen Spuren – H. Mück übersetzen „fingere“ ungenau und nivellierend mit „träumen“.

³²) Vgl. Franca Janowski, Dulcedo naufragii, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 45 (1995), S. 340.

³³) Vgl. Alvaro Valentini, Leopardi: Idillio metafisico e poesia copernicana, Roma 1991, und ›Zibaldone‹ (ed. Walter Binni) Nr. 84.

³⁴) „Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie“. Blaise Pascal, Pensées, ed. Jacques Chevalier, Paris: Pléiade 1954, S. 1106.

³⁵) Giacomo Leopardi, Tutte le opere, ed. Walter Binni, Firenze: Sansoni 1969, vol. II, 50.

„Beisinn des Wahns und des Falschen“³⁶), von dem Begriff der „unbegründeten, falschen Vorstellung von etwas“³⁷), weswegen schon Campe (1807) zur Vermeidung von Doppelsinn „sich vorstellen“ empfohlen hat. In diesem Sinne schreibt z. B. W. Th. Elwert (1997, 121): „stelle ich mir | im Geiste [...] vor“. Die sieben Vorgänger und alle (von mir überprüften) Nachfolger Rilkes vermeiden das Wort ‚sich einbilden‘, mit Ausnahme von Engelhard (1990), der aber durch die Übersetzung von „nel pensier“ die Situation entschärft: „bilde ich [...] Mir in Gedanken ein“ (›Unendlichkeit‹). Die Wiedergabe durch Rilke entspricht jedenfalls nicht der Eindeutigkeit der Vorlage, und man kann sich fragen, ob er vielleicht absichtlich, etwa im Sinne einer Kritik die Fiktionalität der Kosmos-Vision Leopardis herausstellen und sie als ‚bloße Einbildung‘ qualifizieren wollte, um dann – sie durchschauend – ohne Furcht mit ihr umzugehen. – Es bietet sich aber noch eine völlig andere Möglichkeit zur Erklärung von Rilkes eigenwilliger Wortwahl. Als Prägung der Mystik (Meister Eckhart u. a.) bedeutet ‚einbilden‘ in transitiver Verwendung im älteren Deutsch auch ‚in die Seele hineinbilden‘. Über Luthers Schriften kam es laut Grimmschem Wörterbuch (1862) in allgemeineren, auch profanen Sprachgebrauch. Hermann Paul bringt ein Beispiel aus F. Rückert: „du bilde deinem Geiste das Urbild selber ein“³⁸). In einer aus dieser Bedeutung abgeleiteten reflexiven Verwendung – wie eben bei Rilke – bedeutet es soviel wie ‚sich (geistig) eine Sache einverleiben‘, ‚sich etwas integrieren‘ oder ‚interiorisieren‘. Rilke würde so Leopardis ‚objektives‘ *Infinito* – „un paesaggio cosmico di puro stampo copernicano“³⁹) – durch Interiorisierung zum „Weltinnenraum“ verwandeln. Zu diesem, der nun nichts mehr Bedrohliches an sich haben kann, würde auch des Herzens betont furchtloser Umgang mit ihm passen. Eine Stütze für diese Hypothese sehe ich besonders in ›Erlebnis II‹ (entstanden um den 1. Februar 1913 in Ronda). Gewiss, der Anstoß zum Erleben des „Weltinnenraumes“ ist ein anderer, sozusagen physikalischer, ähnlich wie vorher schon in ›Erlebnis I‹ (Baumschwingungen). In ›Erlebnis II‹ ist es jedoch:

ein Vogelruf, der draußen und in seinem [d. i. des Dichters] Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm [...]⁴⁰)

Vorgang und Resultat der Interiorisierung scheinen die gleichen wie in der ›L'Infinito‹-Übersetzung:

Und es ging das Unendliche von allen Seiten so vertraulich in ihn über, daß er glauben durfte, das leichte Aufruhn der inzwischen eingetretenen Sterne in seiner Brust zu fühlen. (Ebenda.)

³⁶) Moriz Heyne, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1890, s. v.

³⁷) Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, hrsg. von R. Klappenbach und W. Steinitz, Berlin, Bd. II, 1967, s. v.

³⁸) Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch, 9. Aufl. Tübingen 1992, s. v.

³⁹) Valentini, Leopardi (zit. Anm. 33), S. 54.

⁴⁰) Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 1–6, Wiesbaden und Frankfurt/M. 1955–1966, hier: Bd. 6, S. 1040. [Über den Dichter.]

Möglicherweise hatte Rilke gemeint, diese Idee aus Leopardis ›L'Infinito‹ herauslesen zu können und fühlte sich von daher zur Übersetzung angeregt. Bemerkenswert sind in ›Erlebnis I‹ und ›II‹ auch einige situationelle und verbale Anklänge an die eigene ›L'Infinito‹-Übersetzung – mit der Gedankenwelt Leopardis hätte Rilkes „Weltinnenraum“ jedoch nichts zu tun. In Vers 7/8 entfernt sich Rilkes Übersetzung so weit vom Text des Originals, dass dieser daraus nicht mehr zu erschließen ist, wie die folgende Gegenüberstellung zeigt:

Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne
Furcht damit um

gegenüber:

ove per poco

Il cor non si spaura,

das in wörtlicher Übersetzung lautet:

wo fast das Herz erschrickt.

Auf den vor ihm (außer von G. Brandes, 1869) in den deutschen Übersetzungen durchwegs missverstandenen Vers, der offensichtlich auch ihm unklar war, reagiert Rilke mit einer Zitatverknüpfung („cento“) aus Bibel, Bettine von Arnim und Beethoven. „per poco“ ‚fast‘, ‚beinahe‘ missversteht er – wie vor ihm L. Kannegießer („ein Weilchen“) – als Zeitbegriff im Sinne von ‚bald‘ und gibt es wieder mit „über ein Kleines“, einer typischen Wendung aus der Lutherbibel (Joh. 16,16; Job. 32,22). Anschließend verkennt er die Idiomatik der italienischen Ausdrucksweise und behandelt infolgedessen das pleonastische „non“, das – wie das französische *ne explétif* – im Deutschen unberücksichtigt bleibt, wie eine echte Verneinung („das Herz fürchtet sich nicht“) und verbalisiert diese, nach kurzer Zeit erworbene Furchtlosigkeit mit jenen Worten, die Bettine von Arnim in ›Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‹ (1835) unter dem 28. Mai 1810 als Äußerung Beethovens angeführt hatte: „[...] ich gehe ohne Furcht mit ihm [Gott] um“⁴¹). Eben diese ihn tief beeindruckende Stelle hat Rilke Rodin vorgelesen und darüber Clara Rilke im Brief vom 3. September 1908 im Wortlaut berichtet.⁴²) Mit Leopardis Text hat diese Übersetzung – wie ersichtlich – so gut wie nichts zu tun. Viel eher handelt es sich um eine auf unklarem, zum Teil falschen Verstehen (per poco; non) fußende Interpretation, die – im Unterschied zum Original mit seinen verschiedenen Gewichtungsmöglichkeiten des *per poco* ‚fast‘ – nur eine einzige, nicht mit Leopardi konforme Lesart zulässt. Vielleicht kann man mit B. Tecchi in dieser interpretierenden Übersetzung auch den Nachklang einer gnomisch formulierten Äußerung im ›Florenzer Tagebuch‹ (1898) sehen: „Nach der neuen Angst kommt eine neue Glückseligkeit. Das war immer so“⁴³). Rilkes Wiedergabe fand unter den zahl-

⁴¹) Bettine von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, hrsg. und eingel. von Waldemar Oehlke, Frankfurt/M. 1984, S. 383.

⁴²) Rilke, Briefe I (zit. Anm. 15), S. 244.

⁴³) Bonaventura Tecchi, Rilke e il suo Diario Fiorentino, in: Rivista di lingue e letterature moderne e comparate (1956) S. 245–258, hier: S. 256. Tecchis nicht exakte Zitat-Übersetzung wurde hier durch das Original ersetzt.

reichen nachfolgenden Übersetzern keine Akzeptanz, selbst bei denen nicht, die *per poco* für eine Zeitangabe (bald; [nur] kurz; nach und nach; eine zeit lang) hielten. Die einzige Ausnahme bildet Hanno Helbling, in dessen Übersetzung von 1978 Rilke anzuklingen scheint: „[...] da verlernt die Seele das Fürchten bald“. 1985 berichtigt er sie mit dem Bemerkten: „Das sagt genau das Gegenteil dessen, was Leopardi meint“ und übersetzt nun „[...] da beschleicht die Seele ein leises Grauen“. Vom Detail der stilistischen Nuancierung abgesehen schließt er sich damit der allgemeinen Auffassung an, dass Leopardi in diesem Passus ein Erschrecken des lyrischen Ich im Sinne der oben angeführten Ur-Reaktion zum Ausdruck bringen wollte.

Gestützt auf eine strenge Auslegung von *per poco* (das übrigens ein *hapax* in den ›Canti‹ ist) beleuchten einige neuere Forschungsbeiträge das Moment des Erschreckens (der Angst, der Furcht) in Leopardis Vers und bei seinen Übersetzern aus neuer Perspektive und abweichend von der *communis opinio*. Die Argumentation geht davon aus, dass *per poco* genau das Nichtzustandekommen einer Handlung oder eines Vorganges bezeichne. Giovanni di Stefano⁴⁴⁾ bringt dafür ein Beispiel: wenn ich sage, ich sei fast überfahren worden, so war ich allenfalls drauf und dran überfahren zu werden, wurde aber in Wirklichkeit nicht überfahren. Dementsprechend sei das Herz „sul punto di spaurirsi, di smarrirsi, ma non „si spaura“⁴⁵⁾. Hinrich Hudde (1998, 106) spricht in diesem Zusammenhang von „Fast-Furcht“ und übersetzt „und wenig fehlt Dem Herzen nur zur Angst“. Ob Di Stefanos Beispiel ohne weiteres in den psychologischen oder affektivischen Bereich übertragbar ist, kann bezweifelt werden. Wenn ich z. B. von einem Krankenbesuch komme und berichte: „Als ich N. sah, bin ich fast erschrocken“, so will ich damit keineswegs betonen, dass ich nicht erschrocken bin – im Gegenteil! – und wäre erstaunt, wenn man meine Äußerung in diesem Sinne verstehen würde; denn ‚fast‘ fungiert hier als Litotes, die als Tropus der Emphase nicht verkleinert, sondern vergrößert, so wie z. B. die Litotes ‚kein geringer Schrecken‘ einen ‚großen Schrecken‘ meint. Ähnlich kann *per poco* zwar eine Milderung im Ausdruck, aber eine Steigerung in der Sache bedeuten. Daher ist – wie oben bereits dargelegt – das Erschrecken des Herzens vor der Unendlichkeit dem *spavento* gegenüber dem Nichts gleichzuhaltend. Ohne Litotes drückt sich ein in seiner Authentizität nicht gesicherter Entwurf (?) zu ›L’Infinito‹ aus: „l’animo [...] par che si riposi, se pur spaura“⁴⁶⁾. Das bestärkt die *communis opinio* und rechtfertigt – da selbst emphatisch – die in einigen Übersetzungen sehr emphatischen Formulierungen. – Ganz anders Rilkes Übersetzung. Sie nimmt die Überwindung einer anfänglichen Furcht an und ‚verniedlicht‘ sie anschließend zu problemloser Umgänglichkeit. Weder das eine noch das andere ist aus dem italienischen Text zu begründen.

⁴⁴⁾ di Stefano, „[...] ove per poco il cuor non si spaura“ (zit. Anm. 10), S. 142.

⁴⁵⁾ Ebenda. – S. 142f. stellt di Stefano 25 deutsche Übersetzungen von „ove per poco il cor non si spaura“ zusammen.

⁴⁶⁾ Leopardi, Tutte le opere (zit. Anm. 35), vol. I, 73.

In Vers 8 ist *come* zutreffender durch ‚wie‘ als durch ‚wenn‘ wiederzugeben; vor allem in der Verbindung mit ‚so‘ („wenn [...] aufrauscht der Wind, so [...]“) wird ein iterativer Sinn suggeriert, den das Original nicht aufweist. Rilke weicht damit auch von seinen Vorgängern ab. – Als Falle für die – wenigstens latent – etymologiebewussten deutschen Übersetzer erweist sich *stormir* (Vers 9). Es kommt zwar von fränkisch ‚sturmjan‘ ‚stürmen‘, bezeichnet aber im Italienischen einen „leggero rumore o fruscio“ wie ihn z. B. der säuselnde Wind im Laub hervorruft; daher: ‚säuseln‘. Außer dem Etymon wird wohl auch das Bestreben gewirkt haben, den Gegensatz zu „infinito silenzio“ emphatisch zu überhöhen. So finden sich: stürmen (Josepha von Hoffinger), erbrausen (Heyse), Windesbrausen (Hans Fredrick), sausen (Goetz) und auch Rilkes „aufrauscht der Wind“. Doch passt diese ‚dramatische‘ Wortwahl – von der semantischen Seite ganz abgesehen – nicht in die kontemplative Atmosphäre von Leopardis Idyll. Eine Reihe von Übersetzern hat dies erkannt und sanftere Lösungen gefunden, z. B. „wenn den Windhauch ich säuseln hör“ (Robert Hamerling); „[...] des Windes Hauch Dann durch die Blätter streichet“ (Mück), „des Windes Raunen“ (Ludwig Wolde), „rascheln“ (Andersch) und „wehen“ (Hans Ludwig Scheel), das gleichsam den Übergang bildet zum meistgebrauchten ‚normalen‘ Rauschen. – Nachdem sich Rilke für ein mächtiges ‚Aufrauschen‘ entschieden hat, ist es folgerichtig – aber entgegen Leopardi – auch die Stimme des Windes selbst (wie Heyse) als laut zu qualifizieren und in diesem Sinne „voce“ durch „Lautsein“ zu ersetzen. – In Vers 13 bietet die Deutung von „il suon di lei“ hinsichtlich der Zuordnung wie des Inhaltes Schwierigkeiten. Ein Teil der Kommentare bezieht – was vom Text her möglich ist – „di lei“ auf „la voce del vento“, die weitaus meisten jedoch auf die evozierte Gegenwart; so auch Rilke. Was man in diesem Falle unter „suon“ zu verstehen hat, geht aus der *Zibaldone*-Eintragung Nr. 1928 vom 16. Oktober 1821 hervor, wo Leopardi neben anderen Mitteln, sich die Idee des „infinito“ zu vergegenwärtigen, mit besonderer Hervorhebung die Rolle des Hörens – „tutto ciò che spetta all’udito“ – anführt. Als Beispiele nennt er u. a. den nahenden oder verschwindenden Gesang, das Brüllen von Viehherden, den Donner, das Echo, den Widerhall der Tritte oder einer Stimme in einer Wohnung, also die verschiedensten akustischen Äußerungen oder Wahrnehmungen lebendiger (überwiegend bukolisch gefärbter) Gegenwart⁴⁷). Leopardis Einstellung dazu ist unverkennbar positiv. Daher sind zeitkritische Wiedergaben von „suon“ mit Begriffen des Überlauten, des Lärms etc. ungerechtfertigt. Prosaisch zwar, aber in der Sache richtig hat Elwert (1997) für seine Übersetzung den Oberbegriff „Geräusche“ verwendet, der in anderen Übersetzungen in Anlehnung an die lexikalischen Bedeutungen von ‚suono‘ poetischer als „Klang“ (Rudolf Pannwitz, Leo), „Schall“ (Hauser) und „Ton“ (mit sinngemäßen Derivaten) erscheint. Zu letzterem hat Kannegießer den lange wirksamen Anstoß (Hans Fredrick, Hermann Gmelin, Helbling, Engelhard, Scheel, Hudde) gegeben. Ihm folgt – mit Einschränkung – auch Rilke, dessen Benennung der daseienden

⁴⁷) Ebenda, vol. II, 523.

Zeit als „tönende“ allerdings von einem kritischen Unterton nicht frei zu sein scheint, wie er ähnlich bei Hamerling und Mück („laut“) sowie bei Heyse und Brandes („Lärm“) angeklungen war. – Im Rest des Gedichtes liegt kein textliches Missverstehen vor, wohl aber eine Eigenwilligkeit im Ausdruck, die auf die Adäquatheit gegenüber dem Original zu prüfen ist.

4. *Stilistische Relation*

In einer eingehenden vergleichenden Studie hat Arturo Larcati⁴⁸⁾ Rilkes Stilverhalten in seinen beiden Leopardi-Übersetzungen grundsätzlich aus der Poetik des Symbolismus mit seiner Tendenz zum Unbestimmten, Vagen erklärt und von da eine Brücke zu Leopardis *indefinito* zu schlagen versucht. Die praktische Umsetzung dieser Erkenntnis stößt jedoch, besonders unter dem Blickwinkel der Stilrelation zwischen Original und Übersetzung auf erhebliche Schwierigkeiten. Angesichts des offenkundigen sprachlichen Missverständnisses von *per poco* fällt es schwer, „Rilkes Absicht, durch die Wendung ‚über ein Kleines‘ [...] die Stelle unbestimmt, mehrdeutig, dunkel zu machen“⁴⁹⁾ für ebenso „evident“ zu halten wie der Autor der angeführten Studie. – Ungewöhnliche Pluralbildungen gelten als Charakteristika des Symbolismus (*ciels, soleils*), und Rilkes „Aufruhn der Himmel“ (Vers 3) mag von hierher hinreichend erklärt werden. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass den Deutschen lange vor dem Symbolismus – besonders durch Beethovens Vertonungen – solche Plurale im Ohr sind, z. B. „Froh, wie seine [Gottes] Sonnen fliegen [...]“ (Schiller) oder „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“⁵⁰⁾. Dass angesichts dieser Tradition auch bei Rilke religiöse Konnotationen mitschwingen könnten, ist im Blick auf mss. 408 und 409 nicht völlig auszuschließen, wo beide Male als Variante zu Vers 11 „der Ewige“ steht⁵¹⁾. Leopardi selbst benutzt ebenfalls einen ungewöhnlichen (aber ‚profanen‘) Plural in „*sovrumani silenzi*“, wohl nach antikem poetischen Sprachgebrauch (Lukrez, Vergil)⁵²⁾. Rilkes poetisches Bild entspricht aus zwei Gründen nicht Leopardis Intention. Zum einen übergeht es den für Leopardi wichtigen Begriff der Grenze, wie er durch die griechische Herkunft dem Wort ‚Horizont‘ inhärent ist und als „*ultimo orizzonte*“ an die Stelle der älteren Fassung „*celeste confine*“ tritt, wo ‚Grenze‘ auf lateinisch ausgedrückt wird. Zum anderen wollte Leopardi jede mögliche religiöse Konnotation ausschließen und ersetzte daher den Ausdruck „*celeste confine*“. – Larcati verweist auf die substantivierten Infinitive (das Aufruhn, das Lautsein) als Ausdruck der typisch symbolistischen Neigung zum Abstraktum.⁵³⁾ Das trifft auf Rilke gewiss

⁴⁸⁾ Larcati, Rilkes Übersetzungskunst am Beispiel von zwei Leopardi-Übertragungen (zit. Anm. 3).

⁴⁹⁾ Ebenda, S. 369.

⁵⁰⁾ Nach Psalm 19, 2: *Coeli enarrant*.

⁵¹⁾ Freundliche Mitteilung von Dr. Karin Wais. – Auch das obige ‚Beethoven-Zitat‘ aus Bettine von Arnim könnte in Betracht gezogen werden.

⁵²⁾ Vgl. auch ›Nelle nozze della sorella Paolina‹, Vers 2 und ›Le Ricordanze‹, Vers 116.

⁵³⁾ Larcati, Rilkes Übersetzungskunst (zit. Anm. 3), S. 369.

zu, hat aber keinerlei Entsprechung bei Leopardi. Das „Aufruhn“ existiert ausschließlich in Rilkes Bild. Das „Lautsein“ ist als Antithese aus der „Stillheit“ abgeleitet und übersetzt nicht „voce“, sondern tritt an seine Stelle. „Stillheit“ ist eine Eigenschöpfung Rilkes und entspricht somit nicht der Geläufigkeit von „silenzio“ im italienischen Sprachgebrauch. – Die von Leopardi in Vers 13/14 durch „questa“ individuierte Unendlichkeit – „questa/Immensità“ – wendet Rilke verallgemeinernd (und dazu noch mit einem semantischen Fehlgriff) „ins Übermaß“. ‚Übermaß‘ ist nach übereinstimmendem Ausweis der deutschen Wörterbücher ein relationierter Mengenbegriff: „Das, was über das bestimmte Maß da ist“ (Campe); ‚Überfülle‘; ‚Überfluss‘. In eben dieser Bedeutung verwendet es auch Rilke selbst, wenn er im letzten der ›Sonette an Orpheus‹ (Zweiter Teil, XXIX 9–11) von „dieser Nacht aus Übermaß“ im Sinne einer Überfülle von Nacht spricht, von „dem schwarzen Dunkel“, wie K. Kippenberg paraphrasiert⁵⁴). Als Übersetzung von Leopardis „immensità“ ist es ungeeignet. – Bis zur Unverständlichkeit eigenwillig ist die Verbindung „inniger Schiffbruch“. Die Wörterbücher nennen: innige Liebe; inniges Gebet; des Herzens innigsten Grund (Goethe), aber ein „inniger Schiffbruch“ kann in der gewünschten Bedeutung von „innig herbeigesehnt“ nur durch Interpretation verständlich gemacht werden. Jedenfalls entspricht diese seltsame Wiedergabe von „m'è dolce“ weder der Bedeutung dieses Syntagmas, noch seinen bis in die Antike zurückreichenden Konnotationen, noch seinem evidenten Bezug zu „caro mi fu“ in Vers 1.

5. Metrik

Leopardis ›L'Infinito‹ besteht aus fünfzehn reimlosen Elfsilbern mit durchgängig paroxytonem Ausgang (*endecasillabi sciolti piani*). Hinsichtlich der beiden Grundtypen des *endecasillabo* mit ausgeprägten Tonstellen im Versinnern (neben dem unverrückbaren Akzent auf der zehnten Silbe) überwiegt mit zwölf Fällen der auf der sechsten Silbe betonte *endecasillabo a maggiori* gegenüber dem *endecasillabo a minori* mit Betonung der vierten Silbe (Verse 2, 9, 11). Beide Typen dieses italienischen ‚Nationalverses‘ sind – auch in ästhetischer Hinsicht – gleichberechtigt. Innerhalb dieser beiden Betonungsschemata zeigen Leopardis Verse bemerkenswert großen rhythmischen Variantenreichtum. – Wegen seiner Häufigkeit auffallend scheint der Gebrauch des *enjambement* (‚inarcatura‘) in immerhin zehn Versen. Leopardi steht damit in einer langen, sich seit der Renaissance an der antiken Metrik orientierenden Tradition, die gerade im Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht hat⁵⁵). Es geht ihm dabei nicht um eine Annäherung an die Prosa (wie man gemeinhin die Funktion des gehäuften

⁵⁴) Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus*, Leipzig 1948, S. 193.

⁵⁵) Vgl. Wilhelm Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, 2. Aufl. Wiesbaden 1948, § 18,2 (mit Beispielen).

Enjambements erklärt), vielmehr will er dadurch ein über die Versgrenzen hinausreichendes gedanklich-metrisches Kontinuum schaffen, wie es der antiken Versdichtung eigentümlich war. Die Verwischung der üblichen Grenzen des Silbenverses (die auch syntaktisch bedingte rhythmische Pausen im Versinnern einschließt) wird kompensiert durch eine klare, eingängige rhythmische Gliederung, die sich auf die ‚senkrechten‘ Achsen stützt, wie sie sich aus der obligatorischen Betonung der jeweils zehnten sowie wahlweise der sechsten bzw. vierten Silbe ergeben. Diese historische Rückbindung hindert natürlich nicht daran, die spezifische Expressivität besonders der sogenannten starken Enjambements zu wägen, in denen eng zusammengehörige Syntagmata (attributives Adjektiv + Substantiv; Demonstrativ + Substantiv) durch Zeilenende getrennt werden (Verse 4/5; 5/6; 9/10; 13/14).

Gegenüber der grundsätzlichen Alternative zwischen Reproduktion oder Substitution der fremden Versart entscheidet sich Rilke für die letztere. Abweichend von seinen deutschsprachigen Vorgängern und der Mehrzahl seiner Nachfolger, die sich um getreue Nachbildung oder wenigstens um einen rhythmisch ähnlichen, dem Deutschen jedoch vertrauteren Ersatz (Blankvers) bemühen, löst sich Rilke mit seinen, nach letztlich französischem Vorbild ‚freien‘ Versen mit einer Schwanungsbreite zwischen acht und fünfzehn Silben völlig von der Versform der Vorlage. Dass Leopardis ›L'Infinito‹ eine ‚klassische‘ Elfsilber-Dichtung ist, kann durch Rilkes Wiedergabe verständlicherweise nicht vermittelt werden, trotz der von A. Larcati⁵⁶⁾ richtig beobachteten Tendenz Rilkes zur Betonung der sechsten bzw. der vierten Silbe (sieben bzw. drei Fälle), da diese sekundären Akzente das Fehlen der regulierenden Kraft der senkrechten Hauptachse am Versende (zehnte Silbe) nicht wettmachen können. Sie betreffen im übrigen nur zwei Drittel der Verse.

Die zahlreichen Enjambements im Original fielen zweifellos auch Rilke auf. Er deutete sie – moderner Auffassung entsprechend – als Tendenz zur Prosa und vermehrte sie noch um einige weitere, und zwar auch an sensiblen Stellen des Gedichtes. Das gewaltsame (und innerhalb freier Verse unnötige) Auseinanderreißen der Verse 1 („einsame/Hügel“) und 3 („der Himmel/dem Blick“) sowie des Schlussverses durch Tmesis⁵⁷⁾ („Unter/gehen“) verkennt Leopardis Intention, dem bewegten Gedichtinnern – wie oben bereits ausgeführt – einen statischen Rahmen zu geben. Die extravagante Tmesis in Vers 14/15 – von Friedhelm Kemp gleichsam als Vorgriff auf P. Celan gesehen⁵⁸⁾ – ist in nicht-metrischer oder nicht-silbenzählender reimloser Dichtung funktionslos und systemfremd, mag sie auch im Dienste einer individuellen rhythmischen Expressivität stehen. Diese wird niemand Rilkes Übersetzung absprechen wollen, aber sie ist „von der Metrik der leopardischen Vorlage weitestgehend unabhängig“⁵⁹⁾. Nach Kemp sind ihre „schwebend-schweren Verlangsamungen“ dazu bestimmt, „zu der wunderbar ausgewogenen,

⁵⁶⁾ Larcati, Rilkes Übersetzungskunst (zit. Anm. 3), S. 396.

⁵⁷⁾ Elwert, Italienische Metrik (zit. Anm. 54), § 69.

⁵⁸⁾ Friedhelm Kemp, Leopardis „Canti“ deutsch. Zu einer neuen Übertragung. [= Helbling-Vollenweider] in: Neue Zürcher Zeitung vom 6. Oktober 1978, Fernausgabe Nr. 231, S. 37.

⁵⁹⁾ Larcati, Rilkes Übersetzungskunst (zit. Anm. 3), S. 395.

volleren Vokalität des Originals ein Gegenstück zu bieten⁶⁰). Dieses Gegenstück – sei es ‚Pendant‘, sei es ‚Gegenteil‘ – ist in jedem Falle autonom. Das gilt auch für die eben angeklungene „Vokalität“. So anregend und sinnvoll ihre Untersuchung am Original sein kann⁶¹), so fragwürdig wäre eine Relationierung zwischen Original und Übersetzung in diesem Bereich.

6. Filiation

Das Ideal einer Filiation wäre die Erstellung eines Stemmas, das die Verpflichtungen Rilkes gegenüber seinen Vorgängern gleichsam graphisch darzustellen vermöchte, wie das z. B. hinsichtlich des Schlussverses in den vor-rilkeschen Übersetzungen möglich ist. Hier geht der Anstoß von Kannegießers Formulierung aus: „Und süß ist's mir in diesem Meer zu scheitern“. Sie wird – bis auf „auf“ statt „in“ – buchstabengetreu von Brandes übernommen. Heyse versetzt gegenüber Kannegießer lediglich das apostrophierte ‚es‘ vom Verbum zum Pronomen: „Und süß ist mir's [...]“. Das wiederum übernimmt Pannwitz unter Verzicht auf den Apostroph: „Und süß ist mirs [...]“. Nach Abhängigkeiten solcher Art würde man bei Rilke vergeblich suchen. Sein origineller, auch durch eigene Wortschöpfungen geprägter sprachlicher Ausdruck gibt fremden Anleihen kaum Platz. Wo man verbale Anklänge zu vernehmen glaubt, bleibt der Nachweis unsicher, zumal die Übersetzungen der gleichen Vorlage unabhängig voneinander – allenfalls auf dem Weg über das Wörterbuch – zu Ähnlichkeiten führen können. Nur Auffälliges kann als gewisses Indiz gelten, wie z. B. die Wiedergabe von „morte stagioni“ durch „Der toden Jahreszeit“ bei Hoffinger und durch „die alten Jahreszeiten“ bei Rilke oder die ausgefallene Übersetzung von „piante“ durch „Büsche“ bei Brandes, die eine Vorstufe für Rilkes „Buschwerk“ bilden könnten. Während sich bei Brandes „Büsche“ aus dem Begriff der „Hecke“ (Vers 2) ableiten lässt, ist der Zusammenhang zwischen „Gehölz“ (Vers 2) und „Buschwerk“ bei Rilke weniger organisch, sodass man an eine ‚Entlehnung‘ denken könnte. Aussichtsreichere Ergebnisse verspricht die Untersuchung gemeinsamer Verständnisfehler, wie sie oben unter Punkt 3 (gegen Ende) näher dargestellt wurden. Demnach verweist „Aufrauscht der Wind“ auf die unrichtige Wiedergabe von „stormir“ bei Hoffinger und Heyse. Rilkes „tönende“ Gegenwart lehnt sich vielleicht an Kannegießers nicht näher qualifizierten „Ton“ an, während der mögliche zeitkritische Beiklang des Lauten Vorgänger in Hamerling, Brandes, Heyse und Mück hat. Als erster hat Kannegießer „per poco“ als Zeitbegriff gefasst: „daß ein Weilchen doch Das Herz nicht bebt“. Ihm folgte als einziger vor Rilke der Engländer Frederick Townsend (1887): „and for a moment I am calm“⁶²). Rilke transponiert Kannegießers „Weilchen“,

⁶⁰) Kemp, Leopardis „Canti“ deutsch (zit. Anm. 57), S. 37.

⁶¹) Vgl. Giorgio Orelli, L'Infinito di Leopardi, in: Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona 1997, vol. II, S. 476–486.

⁶²) Foschi/Carini, L'Infinito nel mondo (zit. Anm. 23), S. 40.

das der älteren katholischen Übersetzung „eine kleine Weile“ in Joh. 16, 16 nahe steht⁶³) in die Sprache der Luther-Bibel: „über ein Kleines“. Für Rilkes furchtfreien Umgang mit der Unendlichkeitserfahrung waren keine Vorläufer auszumachen. Eine wenig sichere Andeutung könnte man allenfalls in Auguste Lacaussades (1889) Wiedergabe sehen: „le silence infini de cette immensité verse en moi les stupeurs de sa sérénité“⁶⁴). Vor allem lässt sich keine der Vorgängerübersetzungen als möglicher Leittext festmachen. Immerhin darf man aber annehmen, dass Rilke sicherlich Kannegießer und wohl auch die sehr verbreitete Übersetzung P. Heyses benutzt hat. Hinsichtlich der übrigen muss es bei Vermutungen bleiben.

II.

›La sera del dì di festa‹

Vorbemerkungen

Wie in den *Vorbemerkungen* zu ›L'Infinito‹ bereits näher ausgeführt, übertrug Rilke Anfang Oktober 1911 in Paris den vollständigen Text von ›La sera‹ nach der Ausgabe von G. Mestica in sein Taschenbuch 16, 14–15. Der im folgenden abgedruckte Text ist identisch mit Rilkes Vorlage. – Zwei grundlegende Fragen sind vorweg zu behandeln: die Datierung der Übersetzung und das Problem ihrer Unvollständigkeit. Die bisherige, zuletzt von A. Larcati vertretene Meinung, die Übersetzung von ›La sera‹ sei zwar nach, aber in zeitlicher Nähe zu jener des ›Infinito‹ (1912) entstanden⁶⁵), wird durch die Tatsache widerlegt, dass sich das von F. Russo⁶⁶) 1976 erstmals veröffentlichte Autograph im Handschriftenbestand aus Rilkes Schweizer Jahren 1919 bis 1926 – heute im Archiv des Schweizerischen Landesmuseums in Bern (D 60) – befindet und daher mit Sicherheit nicht vor 1919 entstanden sein kann, da es sonst – angesichts der strengen Trennung des Rilke-Nachlasses – nicht in der Schweiz sein könnte⁶⁷). In Anbetracht dieses *terminus a quo* sind die an ein früheres Datum geknüpften Überlegungen wie Nähe zu den ›Gedichten an die Nacht‹, zu den frühen ›Duineser Elegien‹ u. a. zu revidieren. Zur Präzisierung des Datierungsvorschlages [1923] in RSW VII, 1285 (der darüber hinaus auch eine Motivation bietet) kann angemerkt werden, dass K. Kippenberg im November 1923 den ›Insel Almanach auf das Jahr 1924‹ an Rilke in Muzot geschickt hat. Darin waren als Vorabdruck von Ludwig Wolde des Leopardi-Auswahlausgabe (Wolde 1924) dessen Übersetzungen von ›L'Infinito‹ und ›La sera‹ enthalten. Es scheint, dass es diese Zusendung war, die Rilke an sein früheres Interesse für ›La sera‹ erinnerte und als Spontanreaktion einen eigenen Übersetzungsversuch in ‚Konkurrenz‘ zu Wolde auslöste. Das würde eine Datierung auf

⁶³) Die Einheitsübersetzung hat „kurze Zeit“.

⁶⁴) Foschi/Carini, *L'Infinito nel mondo* (zit. Anm. 23), S. 25.

⁶⁵) Larcati, *Rilkes Übersetzungskunst* (zit. Anm. 3), S. 372f.

⁶⁶) Russo, *Due canti di Leopardi tradotti da Rilke* (zit. Anm. 6).

⁶⁷) Klärende briefliche Mitteilung der Mitherausgeberin von RSW VII, Dr. Karin Wais.

Ende 1923 oder Anfang 1924 wahrscheinlich machen⁶⁸). Zu diesem Zeitpunkt hatte Rilke die Arbeit an den Michelangelo-Übersetzungen zugunsten der Valéry-Übersetzungen aufgegeben⁶⁹). Daher erfolgen auch keine weiteren Übertragungen aus dem Italienischen – mit der einzigen Ausnahme von ›La sera‹ als Antwort auf Wolde's ‚Herausforderung‘. Sie gedeiht aber nur zu einem bescheidenen Ansatz in Gestalt eines korrekturreichen Entwurfes im Umfang von 16 Versen (gegenüber den 46 Versen des Originals und der Wolde'schen Übersetzung), ohne Titel und mit einer offenkundig vorläufig belassenen Lücke in Vers 4. Alle diese Merkmale bezeugen den Charakter des Unfertigen und lassen sich auch durch die engagierte Interpretation nicht wegdiskutieren. Rilke hat gewiss keinen Augenblick daran gedacht, diese Verse im vorliegenden Zustand zu veröffentlichen. Mehr als ein halbes Jahrhundert blieben sie verschollen. Rilke erstrebt mit seiner Übersetzungsskizze keine neue, eigene Sinnggebung oder Umdeutung; vielmehr versucht er, einen Verbesserungsvorschlag zu Wolde zu machen. Daher kann sich die Frage nach der Filiation im wesentlichen auf Wolde und dessen allfällige Vorbilder beschränken. – Das Autograph ist als Faksimile reproduziert bei Russo⁷⁰).

Der Übersetzung Rilkes werden die Originaltexte in der ihm vorliegenden Form beigegeben:

LA SERA DEL DÌ DI FESTA.

- Dolce e chiara è la notte e senza vento,
 E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
 Posa la luna, e di lontan rivela
 Serena ogni montagna. O donna mia,
 5 Già tace ogni sentiero, e pei balconi
 Rara traluce la notturna lampà:
 Tu dormi, che t'accolge agevol sonno
 Nelle tue chete stanze; e non ti morde
 Cura nessuna; e già non sai né pensi
 10 Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.
 Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
 Appare in vista, a salutar m'affaccio,
 E l'antica natura onnipossente,
 Che mi fece all'affanno. A te la speme
 15 Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
 Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.

(Ed. G. Mestica 1909, S. 42f.)

⁶⁸) Nach Schnack, Rilke (zit. Anm. 16), S. 386f., bestätigt Rilke unter dem 21. November 1923 den Empfang des ›Insel Almanachs‹ und erwähnt die erfolgte Lektüre der beiden darin enthaltenen Leopardi-Übersetzungen Wolde's.

⁶⁹) Brief an P. Morisse vom 10. Februar 1923; RSW VII, 1292.

⁷⁰) Russo, Due canti di Leopardi tradotti da Rilke (zit. Anm. 6), nach S. 345.

(VORABEND DES FESTES)

- Weithin klar ist die Nacht, die linde, und windlos
 und auf den Dächern, mitten über den Gärten
 aufruhet ruhig der Mond und ferne enthüllt sich
 jedes Gebirge verklärter. O
- 5 schon ist schweigend der Fußpfad und bei den Balkonen
 durchscheint nur selten einmal die nächtliche Lampe –
 Du aber schläfst, so nähme dich freundlicher Schlaf hin
 im beruhigten Zimmer ohne den Biss einer Sorge
 wisse nicht mehr und gedenk's nicht eine wie große
- 10 Wunde du mir aufrissest mitten im Herzen
 Schläfst: indessen müh ich mich diesen Himmel zu grüßen
 seinen Anschein von Gnade
 und die Natur die uralte voll Allmacht
 die mich zum Grame geschaffen. Dir weigr ich, sprach sie
- 15 Dir, die Hoffnung, sogar die Hoffnung und anders
 soll Dir nicht schimmern das Aug, es sei denn vom Weinen.
- (RSW VII, 771)

AM ABEND DES FEIERTAGES

- Mild ist und klar die Nacht und ohne Wind,
 Und auf den Dächern und in Gärten mitten
 Ruhig schwebt der Mond, und weithin überhaucht
 Er jeden Berg mit Glanz. O meine Herrin,
- 5 Es schweigt nun jeder Pfad, und kaum durch Fenster
 Fällt hier und da noch Schein der späten Lampe.
 Du schläfst, und sanfter Schlummer hüllt dich ein
 Im ruhigen Gemach, wirst nicht gepeinigt
 Von irgend Sorge, und ja nicht weißt noch ahnst,
- 10 Wie tief mit Wunden du mein Herz zerrissen.
 Du schläfst, doch ich an meinem Fenster grüße
 Ihn, diesen Himmel, der so gütig scheint,
 Und die Natur, die alte, allgewaltige,
 Die mich zum Leiden schuf. Dir nehme ich
- 15 Die Hoffnung, sprach sie, auch die Hoffnung, anders
 Soll nicht dein Auge glänzen denn von Tränen.

(Aus der von Ludwig Wolde übertragenen Leopardi-
 Auswahl. In: Insel Almanach auf das Jahr 1924,
 Leipzig: Insel o. J. [1923], S. 169)

1. Titel

Rilke hat seinem Entwurf keinen Titel beigegeben. Zum Ersatz dafür und als Information bietet RSW VII 771 – in Klammern gesetzt – die allerdings irreführende Überschrift „Vorabend des Festes“: Entweder eine Verwechslung oder eine

Wiedergabe von E. Schaffrans verfehlter Übersetzung „Vorabend des Festes“. Schaffrans Missverständnis erstaunt umso mehr als im weiteren Verlauf des Textes das Ende des Feiertages ausdrücklich hervorgehoben wird (Vers 17 und Vers 30/31). In den Versen 1–16 findet sich allerdings kein entsprechender Hinweis. Woldes Formulierung „Am Abend des Feiertages“ ist möglicherweise eine Verschmelzung aus Heyses „Am Abend eines Festtages“ und Hamerlings „Feiertagsabend“⁷¹).

2. Aufbau und Gedankenführung

Im Unterschied zu dem (bis auf einen Vers) gleich langen, aber in sich geschlossenen Gedicht ›L'Infinito‹ werfen die nach oben offenen Verse 1–16 von ›La sera‹, die bei Leopardi im wesentlichen eine Exordialfunktion versehen, keine Strukturprobleme auf. – Nach dem einleitenden Bild einer zauberhaften Mondnacht (Vers 1–4) klingt mit „O donna mia“ (Vers 4) das (einseitige) Liebesthema an. Zwei Verse, die die eingetretene Ruhe im Ort schildern (Vers 5–6) leiten über zu dem von jeder Gewissensbelastung freien Schlaf der Geliebten (Tu dormi, Vers 7); denn sie weiß wirklich nicht (*già non*) und kann es sich auch gar nicht vorstellen (*pensi = immagin*) – so formuliert der Dichter in der Anredeform –, welche Wunde sie (unwissentlich!) seinem Herzen geschlagen hat (Vers 9–10). In Vers 11 nimmt „Tu dormi“ anaphorisch den Beginn von Vers 7 auf, um durch diese unmittelbare Nebeneinanderrückung den Gegensatz zu dem ruhelosen Dichter wirkungsvoll herauszustellen, der eben nicht ruht und nicht ruhen kann, sondern in schon im Voraus als aussichtslos erkannter Hoffnung den Blick zum Himmel richtet, der dem Auge so gütig, als Chiffre des Schicksals aber so trügerisch erscheint. Zugleich erschaut er die ‚alte‘ Natur, deren Macht und deren Wirken vor aller Zeit gerade an der Sternenwelt so sichtbar wird, und die ihn – wie er klagt – zum Leid geschaffen habe (Vers 11–14). Von der Kritik immer wieder als wenig glücklich empfunden spricht sodann eben diese Natur – fast etwas peinlich an die biblischen Situationen der „Stimme aus dem Himmel“ erinnernd – zum Dichter und eröffnet ihm, dass sie ihm die Hoffnung, diesen allerletzten Halt und Trost des Menschen, versagen werde, und seine Augen sollen nur noch von Tränen glänzen.

Auch in Rilkes Übersetzung stehen keine Strukturprobleme an, da sie der Vorlage – Woldes Übersetzung und (damit) auch dem Original – fast zeilengetreu folgt.

Das trifft – mit einer gewichtigen Einschränkung hinsichtlich Vers 9 – auch auf die Gedankenführung zu. Die vorläufige Zurückstellung der Übersetzung von „O donna mia“ zum Zweck der Suche nach einer, der Vorstellung Rilkes besser entsprechenden Wiedergabe gegenüber bisherigen Lösungen wie „O meine Theure“, „Holde Frau“, „O meine Herrin“, „Geliebte(ste)“ führt – entgegen der von

⁷¹) Vgl. Larcatti, Rilkes Übersetzungskunst (zit. Anm. 3), S. 282f.: „Sein [Woldes] Übersetzungsvorschlag stützt sich weitestgehend auf die Arbeiten Hamerlings und Heyses“.

Larcati an diese Lücke geknüpften These von einer Veränderung der Perspektive⁷²⁾ – hier zu keinem Wandel in der Sinnrichtung des Gedichtes, das auch bei Rilke nur als ‚normales‘ Liebesgedicht sinnvoll ist. Allein schon die Vorwegfixierung des vokativischen „O“ (mit anschließend fünf Pünktchen im Autograph) macht deutlich, dass Rilke keine Umdeutung des Sinnes, sondern lediglich ein ihm zusagendes Wort suchte. Hingegen liegt in Vers 9 eine gravierende Sinnveränderung vor. Rilke versteht „già non“ – eine verstärkte Verneinung im Sinne von ‚überhaupt nicht‘: „Du weißt ja gar nicht“ – fälschlich als „nicht mehr“, was – vollends in Verbindung mit dem eigenwilligen, durch den Text nicht vorgegebenen Imperativ – das Gegenteil von dem besagt, was Leopardi meint. Leopardis *donna* ist aufgrund ihres Nichtwissens tatsächlich unschuldig am Schicksal des Dichters, und es war weder ironisch noch hämisch gemeint, wenn er in Vers 7–9 so angelegentlich ihren friedlichen Schlaf beschrieb. In Rilkes Übersetzung jedoch ist die Geliebte eine Wissende. Nur deswegen kann sie mit gleichsam nachsichtiger Großmut aufgefordert werden: „Vergiss es, denke nicht mehr an das, was du mir angetan hast“. – Woldes Wiedergabe ist zutreffend, aber so schwerfällig formuliert, dass sich Rilke durchaus zu einer Verbesserung aufgerufen fühlen konnte.

3. Textverständnis

Die Wiedergabe von *già non* war wegen ihrer Auswirkung auf den Gedanken- gang oben zu behandeln. Es kommen noch einige weitere Unsicherheiten im Textverständnis Rilkes hinzu. Die seltsame Konjunktivform „nähme“ (Vers 7) ebenso wie die beiden Imperative (wisse; gedenk; Vers 9) sind überraschende Eigenwilligkeiten, für die der italienische Text weder erkennbaren Anlass noch nachvollziehbare Anhaltspunkte bietet. Am problematischsten ist die durch das Autograph allerdings abgesicherte Form „nähme“. Dürfte man dafür „nehme“ – also Konjunktiv Praesens als Wunschform – lesen, so wären zwar die im Indikativ des *passato remoto* stehende Feststellung (*accolse*) und auch ihr syntaktischer Bezug verkannt, aber es gäbe immerhin eine innere Logik hinsichtlich der beiden Imperative, die in diesem Fall die Wunschfunktion – nunmehr in einem anderem Modus – fortsetzen würden. Sollte Rilke „*accolse*“ für eine Konjunktivform (*accolga*, *accogliesse*) gehalten haben? – In Vers 11 verwechselt er „*m'affaccio*“ (zu ‚*facies*‘), ‚ich zeige mein Gesicht‘, ‚ich trete ans Fenster‘ mit der gleich lautenden Form „*m'affaccio*“ (< *facere*) des defektiven Verbums ‚*affarsi*‘ ‚passen‘. Er hält es aber – grundlos – für ein intensivierendes Kompositum von ‚*faccio*‘ (< lat. *facio*: **adfacio*) und übersetzt es – vielleicht unter Interferenz von französisch ‚*s'affairer*‘ – mit „müh ich mich“, was eine von Leopardi nicht beabsichtigte Aussage darstellt. – Daneben

⁷²⁾ „Daß bei Rilke ... *O donna mia* fehlt, ist ein deutliches Signal, dass hier eine veränderte Perspektive eingenommen wird. [...] Die Frau des Gedichtes wird zu einem neutralen, unpersönlichen Liebespartner [...] und die Geschlechtlichkeit des Liebenden wird irrelevant“. Ebenda, S. 374.

gibt es kleinere semantische Abweichungen. Was hat sich wohl in den „chete stanze“ (Vers 8) inzwischen zugetragen, dass sie jetzt als „beruhigt“ bezeichnet werden? „pianto“ bedeutet, besonders in der Dichtung, auch ‚Träne‘ und passt so besser zu *brillare* ‚glänzen‘ als „Weinen“ mit seiner Assoziation von verweinten Augen. Zu „Fußpfad“ und „Balkonen“ s. u. Punkt 6.

4. *Stilistische Relation*

Mit „Süss“ für „Dolce“ (Vers 1) begann die Übersetzung von ›La sera‹ erstmals in der Augsburger ›Allgemeinen Zeitung‹ von 1840 (Karl Maier von Rintelen) und kehrte erst 1974 wieder bei Hans Fredrick [Feist]. Rilkes „lind“ ist originell gegenüber „mild“ (vorherrschend), „sanft“, „lau“ u. ä. Dass kein deutsches Wort die semantische Fülle von ‚dolce‘ wiedergeben kann, ist keine Frage. Rilke hat aber die Wichtigkeit von „Dolce“ als Initialwort der Nachtschilderung nicht erkannt oder für verzichtbar gehalten. Jedenfalls bringt er die Entsprechung „lind“ erst in der zweiten Vershälfte unter. An den Anfang setzt er das aussageschwache Adverb „weithin“, das zudem im Original nicht vorgegeben ist. – Das ‚Aufruhn‘ ist eine Lieblingsvorstellung Rilkes. Doch ist das Aufruhn des Mondes „auf den Dächern“ materieller, schwerfälliger als „*sovra* [= über] i tetti [...] posa la luna“. Dieser hoch oben stehende Mond ist es auch, der dank dieser Position als handelndes Subjekt die fernen Berge aus der Hülle der Finsternis löst und sichtbar macht („rivela“). Rilkes Reflexivkonstruktion des sich selbst enthüllenden Gebirges hat nicht die gleiche Kraft und Poesie. – „Jedes Gebirge“ für „ogni montagna“ ist in Bezug auf die sanften Höhen bei Recanati ein im Deutschen störender Archaismus. – In Vers 7 und 11 verwischt Rilke die wirkungsvolle Anapher „tu dormi“, indem er in Vers 7 ein pathetisches, als Stilisticum an die *autem*-Formeln des Neuen Testaments erinnerndes „aber“ einschiebt: „Du aber schläfst“, dem in Vers 11 – kaum noch wahrnehmbar – die geschrumpfte Anapher „Schläfst“ folgt.

5. *Metrik*

Entgegen der Elfsilber-Tradition in den vorangegangenen Übersetzungen (und auch in der ihm vorliegenden Übersetzung Wolde) entscheidet sich Rilke auch hinsichtlich der Wiedergabe von ›La sera‹ für freie Verse. Anders als in der ›L'Infinito‹-Übersetzung nähern sich diese jedoch deutlich dem rhythmischen Bild der Vorlage. Rilke vermeidet zwar die genaue Reproduktion des *endecasillabo*, aber mit sieben Zwölfsilbern und sechs Dreizehnsilbern, die die jeweils elfte bzw. zwölfte Silbe betonen, lässt sich eine regulierende und durchaus wahrnehmbare rhythmische Achse an den Versenden schaffen, die in ihrer Wirkung der unverrückbaren Hauptachse im silbenzählenden System nahe kommt. Hinzu treten im Versinnern neun Betonungen auf der vierten und sieben auf der sechsten Silbe, wodurch die beiden Grundtypen des *endecasillabo* evoziert werden. Der nicht vollendete Vers 4,

der neunsilbige Vers (8´) in Vers 11 sowie der fünfzehnsilbige Vers (14´) in Vers 8, variieren, gefährden aber nicht den rhythmischen Gesamteindruck, zumal die Akzente auf der vierten bzw. sechsten Silbe auch in diesen ‚unregelmäßigen‘ Versen erhalten bleiben. Wie nur wenige vor ihm und abweichend von Wolde behält Rilke den durchgehend weiblichen Ausgang der Vorlage bei⁷³). – Die Enjambements als einfache Versüberschreitungen sind bei Leopardi (8) wie in Rilkes Übersetzung (7) häufig, doch ist die Zahl der starken Enjambements zurückgegangen: bei Leopardi sind sie nicht mit Sicherheit nachweisbar, bei Rilke sind es zwei (Vers 9/10 und 11/12).

6. *Filiation*

Aus den oben bereits dargelegten Gründen stellt sich die Filiationsfrage unter einem besonderen Aspekt. Nachdem Rilke die Übersetzertätigkeit aus dem Italienischen bereits abgeschlossen hatte, bildete für ihn Wolde des Übersetzung von ›La sera‹ noch einmal eine neue Herausforderung. Nur auf sie – nicht auf die gesamte Übersetzungstradition dieses Gedichtes – wollte Rilke – so scheint es – eingehen und Verbesserungsvorschläge, auch unter Rückgriff auf das Original anbringen. Zu wörtlichen Übereinstimmungen kommen daher wirkliche oder vermeintliche Korrekturen nach dem Originaltext, abgesehen von semantisch irrelevanten Veränderungen im stilistischen Bereich. So sind die Versanfänge in 2 („auf den Dächern“) und 13 („und die Natur“) exakt wortidentisch. „Auf“ statt „über“ (sova < supra: ‚über‘, ‚oberhalb‘) zeigt als gemeinsamer Fehler, dass die Wortidentität nicht zufällig ist. Auch in Vers 14 folgt Rilke wörtlich Wolde, wobei er Wolde „zum Leiden“ ersetzt durch „zum Grame“, das ihm – mit zweifelhafter Berechtigung – besser dem Sinn von ‚affanno‘ zu entsprechen scheint. Rilke beginnt seine Übersetzung mit dem Adverb „Weithin“, das semantisch besser abgesichert bei Wolde aufscheint („weithin überhaucht Er [der Mond] jeden Berg mit Glanz“; Vers 3). In beiden Übersetzungen findet sich in Vers 3 übereinstimmend das Adverb „ruhig“, das als Wort im Original nicht existiert. Wolde verwendet es als Determination zu „schwebt“, einem Verbum der Bewegung. „Aufruht ruhig“ bei Rilke ist eine Tautologie, mag sie auch als rhetorische Gleichklangfigur (*figura etymologica*; Polyphton) gemeint sein. Dank perfekter Zeilentreue in Vers 15 endet bei beiden Übersetzern der Vers mit: „anders“. Keine der Vorgänger-Übersetzungen hat exakt das Wort ‚anders‘ in Endstellung. – Unter der Rubrik ‚Korrekturen‘ figurieren verschiedene Beispiele. In Vers 5 übersetzt Wolde „balconi“ – sehr zu Recht – mit „Fenster“. Rilke bleibt bei „Balkonen“ – vielleicht um die phonetische Nähe zum Original zu wahren –, aber ‚Fenster‘ ist natürlich weitaus sach- und situationsgerechter. „Jeder Pfad“ (Vers 5) gibt die generalisierende Bedeutung von „ogni sentiero“ im Sinne von „alle Gassen des Ortes“ wieder, während „der Fußpfad“

⁷³) Vgl. die eingehende metrische Analyse bei Larcaci, Rilkes Übersetzungskunst (zit. Anm. 3), S. 395–398.

Rilkes – abgesehen von seiner unangebrachten pedantischen Genauigkeit – nicht die Ruhe in *allen* Gassen der kleinen Stadt (die natürlich mehr als nur den einen *sentiero* hat) zu vermitteln vermag. Auf *già non* (Vers 9) und *m'affaccio* (Vers 12) wurde oben bereits eingegangen. In beiden Fällen glaubte Rilke, das Original besser zu verstehen als Wolde. Solche Korrekturen anhand des offenbar beigezogenen Originals begegnen noch öfters. Wolde des „späte Lampe“ wird ersetzt durch „nächtlige Lampe“ (nach „notturna lampā“), Wolde des Pluralform „Wunden“ durch den Singular „Wunde“ (Vers 10) nach „piaga“. Wolde des Periphrase „Wie tief mit Wunden du mein Herz zerrissen“ korrigiert Rilke in „wie große/Wunde du mir aufrisst mitten im Herzen“ nach „in mezzo al petto“. Rilke erkennt anhand des Originals Wolde unexakte Wiedergabe von „nego“ (‘ich versage, verweigere jemandem etwas’) in Vers 14/15: „Dir nehm ich Die Hoffnung“ – man kann niemandem etwas nehmen, was er nicht hat – und berichtigt: „Dir weigr ich Dir, die Hoffnung.“ Das ist semantisch natürlich korrekt; was aber gegenüber der verbreiteten Übersetzung „versage“ überrascht, ist die altmodisch wirkende, zugleich synkopierte und apokopierte Form „weigr“, die stilistisch weit ins 19. Jahrhundert zurückverweist. So formulierten Karl Maier von Rintelen (1840) „Dir die Hoffnung verweigr’ ich“ und Carl Fidler (1875, S. 44) „Dir weigr’ ich Hoffnung“.

Zusammenfassung

Für eine abschließende Zusammenfassung der Einzelergebnisse sind unter dem Themengesichtspunkt der ‚Treue‘ die beiden Leopardi-Übersetzungen Rilkes unterschiedlich zu gewichten. Der nur zu einem Fragment gediehene Übersetzungstorso von ›La sera‹ steht als Überarbeitung von Wolde Übersetzung – und wohl auch dank diesem Umstand – dem Original in inhaltlicher wie formaler Hinsicht deutlich näher als ›L’Infinito‹. Rilkes Verbesserungen sind – von einer wichtigen Ausnahme („nego“) abgesehen – allerdings wenig glücklich („aufruht ruhig“; „schweigend der Fußfad“; „im beruhigten Zimmer“ u. a.). Ein folgenschweres sprachliches Missverstehen ist die Wiedergabe von „già non“ durch „nicht mehr“, weil dadurch die Aussage Leopardis an wichtiger Stelle verfälscht wird.

Rilkes ›L’Infinito‹ hingegen stellt eine eigenständige, von Vorgängerarbeiten wohl nur geringfügig beeinflusste Übersetzungsleistung dar. Schwerwiegende sprachliche Missverständnisse in Vers 7/8 („per poco“; [pleonastisches] „non“) verkehren den Sinn der Vorlage in sein Gegenteil. Wesentliche Strukturmerkmale wie die statische Einrahmung der *actio* oder der Rückverweis des Schlussverses auf den Anfang („m’è dolce“: „Caro mi fu“) hat Rilke nicht erkannt oder nicht beachtet. Typisch rilkesche Stilemata verkürzen oder verdunkeln die Aussage des Originals („Aufruhn der Himmel“; „Übermaß“; „inniger Schiffbruch“) oder verdecken als eigenwillige Neuschöpfungen („Stillheit“; „Lautsein“) in störend anachronistischer Weise Leopardis genuinen stilistischen Klassizismus. Anachronistisch ist auch die metrische Form. Die am symbolistischen *vers libre* orientierte Wiedergabe Rilkes

vermittelt eine irreführende Vorstellung von der metrischen Gestalt des Originals, die – von Leopardi meisterhaft gehandhabt – aus der jahrhundertelangen Tradition des italienischen ‚Nationalverses‘ lebt.

Wenngleich als Übersetzung an deren unmittelbarer Aufgabe der zuverlässigen Textvermittlung gescheitert ist Rilkes ›L'Infinito‹ als freie Variation über ein Thema von Leopardi dank der immanenten poetischen Qualität ein bedeutender Beitrag – hier im besonderen zur ‚produktiven‘ – Leopardi-Rezeption im deutschsprachigen Raum, zu deren Repräsentanten Rilke unbestritten zu zählen--- ist⁷⁴⁾. Einen verlässlichen Zugang zu Leopardis Dichtungen selbst bilden seine Übersetzungen jedoch nicht.

Siglen der im Text genannten Leopardi-Übersetzer

- Andersch, Alfred: empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen 1946–1977, Zürich: Diogenes 1977. (›L'Infinito‹, S. 190f.)
- Brandes, Gustav: Giacomo Leopardi. Dichtungen, übersetzt von G. B., Hannover: Rümpler 1869.
- Braun, Felix: Das Unendliche. Deutsche Nachdichtung von F. B., in: Das Silberboot, Zeitschrift für Literatur, hrsg. von Ernst Schönwiese, 1 (April 1936) Heft 2, S. 60.
- Elwert, Wilhelm-Theodor: Italienische Dichtung aus acht Jahrhunderten. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von W. Th. E., hrsg. von Marianne Albrecht-Bott, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- Engelhard, Michael: Giacomo Leopardi, Canti-Gesänge. Nachgedichtet von M. E., Berlin: Rütten und Loening 1990, S. 295.
- Fidler, Carl: Gesänge des Grafen G. Leopardi. In den Versmaßen der italienischen Originale übersetzt von C. F., in: Die Dioskuren (Wien) 4 (1875) S. 36–46, S. 44.
- Fredrick, Hans [d. i. Hans Fredrick Feist]: Italienischer Parnass. Dichtung aus sieben Jahrhunderten, übertragen und mit dem Urtext hrsg. von H. F., Einsiedeln, Köln, Zürich: Benzinger o. J. [1943].
- Geiger, Benno: Der fünfzigste Geburtstag, Bern: Fritz Ponchon-Jent 1932, S. 127.
- Gmelin, Hermann: Italienische Gedichte mit Übersetzungen von H. G., Leipzig: Quelle und Meyer 1943.
- Goetz, Bruno: Italienische Gedichte, Zürich: Manesse 1953.
- Hamerling, Robert: Leopardi's Gedichte aus dem Italienischen. In den Versmaßen des Originals, Leipzig: Bibliographisches Institut 1866.
- Hauser, Otto: Gedichte. Aus dem Italienischen von O. H. (= Aus fremden Gärten 96/97), Weimar: A. Duncker 1921.
- Helbling, Hanno: Giacomo Leopardi, Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke übersetzt von H. H. und Alice Vollenweider, mit einem Nachwort von Horst Rüdiger, München: Winkler, 1978 [93]. – Berichtigung in: Giacomo Leopardi, Das Gedankenbuch. Auswahl und Übersetzung von H. H. [...] München: Winkler o. J. [1985], Bd. 2, S. 592f.
- Heyse, Paul: Giacomo Leopardi, Gedichte und Prosaschriften, übertragen von P. H., Berlin: W. Hertz 1878, 2. Aufl. 1889. [Zuerst im Musenalmanach auf das Jahr 1873.]

⁷⁴⁾ Rudolf Baehr, Zur Rezeption Leopardis im deutschsprachigen Raum, in: Studi italo-tesdeschi / Deutsch-italienische Studien XII: G. Leopardi 1798–1837, Meran: Akademie deutsch-italienischer Studien 1989, S. 37–53; Rilke: S. 47f.

- Hoffinger, Josepha von: Kronen aus Italiens Dichterwalde. Übersetzungen von J. v. H. Mit einem Anhang eigener Dichtungen. Halle: G. Emil Barthel 1868.
- Hudde, Hinrich: Annäherung an das Unendliche: Giacomo Leopardi, *L'Infinito*, in: Italienisch, Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur, Aarau, Sauerländer, 40 (1998) 106–110, hier: S. 0106.
- Kannegiesser, Karl Ludwig: Gesänge des Grafen G. Leopardi [...] Leipzig: Brockhaus 1837.
- Kaser, Norbert Conrad: Gedichte, hrsg. von Sigurd Paul Scheichl (= Gesammelte Werke, Bd. 1), Innsbruck: Haymon 1988, S. 434f.
- Leo, Ulrich: Zwei Einsamkeiten. Leopardis ‚L'Infinito‘ und Lamartines ‚L'isolement‘. Versuch einer „Interlinear-Interpretation“, in: Ders., Romanistische Aufsätze aus drei Jahrzehnten, hrsg. von F. Schalk, Köln und Graz 1966, S. 357–378, hier: S. 362. Zuerst in Archivum Romanicum 16 (1932).
- Maier von Rintelen, Karl: Der Abend des Festtages, in: Augsburgs »Allgemeine Zeitung«, Beilagen 253 vom 9. September 1840, S. 2013. [Wird auch Dr. Blessig, dem ungenannten Autor des ebenda veröffentlichten langen Leopardi-Aufsatzes (Beilagen 251–254) zugeschrieben.
- Mück, Heinrich: Giacomo Leopardi, Gedichte. Ins Deutsche übersetzt und erläutert, Leipzig und Berlin: Curt Wigand, 1909.
- Pannwitz, Rudolf: Aus Leopardi, in: Charon. Monatsschrift: Dichtung, Philosophie, Darstellung. (Berlin) Heft 10, 1904, S. 152–155.
- Schaffran, Emerich: Giacomo Leopardi, Canzonen. Übertragen, eingeleitet und erläutert von E. S., Bremen: Schünemann 1993.
- Scheel, Hans Ludwig: Das Unendliche, in: Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft e. V. (Bonn) 1 (1992) S. 13.
- Wolde, Ludwig: Giacomo Leopardi, Gedichte und Prosa. Ausgewählt und übersetzt von L. W., Leipzig: Insel 1924.

ÜBER DIE ÄSTHETISCHE FUNKTION RHETORISCHER FIGUREN

Von András Horn (Basel)

I.

Rhetorische Figuren wollen durch ihre Abweichung vom ‚normalen‘ Sprachgebrauch nicht nur die Aufmerksamkeit beleben und den Inhalt der Rede eingängiger machen: sie wollen für den Redner und sein Anliegen auch einnehmen, indem sie die Rede ‚schmücken‘. Diese drei Ziele (zur Konzentration verführende Verfremdung, die Sinne und die Gefühle ansprechende und daher wirksamere Inhaltsvermittlung und ästhetisches Gefallen) verfolgt nun auch die Literatur als Kunst, wobei für sie gerade wegen ihres Kunstcharakters die ästhetische Zielsetzung nicht nur konstitutiv, sondern auch zentral ist.

Ästhetische Untersuchungen krankten nach wie vor an der Verschwommenheit, Undifferenziertheit oder – umgekehrt – an der Partialität des Begriffes „ästhetisch“. Aus diesem Grund sollen hier zunächst die wichtigsten Arten des Ästhetischen exponiert werden, und zwar anhand der rhetorischen Analyse konkreter Texte. Dann soll der Versuch gemacht werden, gewisse rhetorische Figuren diesen Arten zuzuordnen, in der Hoffnung, damit zur Klärung ihrer ästhetischen Funktionalität beizutragen.

Vorweg aber noch einige Bemerkungen.

1. Die vorhin erwähnte Unklarheit darüber, was ästhetisch gelten kann, mag mitbedingt sein durch die Krise und die teilweise Dekadenz der modernen Kunst, – wohl ein Zeichen der für unsere Zeit charakteristischen allgemeinen Verunsicherung in Wertungsfragen. Die Unklarheit ihrerseits mag erklären, warum die hier anvisierte Begründung der ästhetischen Funktionalität rhetorischer Figuren von der zeitgenössischen Forschung eher vernachlässigt wird. Kennzeichnend ist etwa, dass im ›Historischen Wörterbuch der Rhetorik‹ unter dem Stichwort „Ästhetik“¹⁾ zu dieser Frage nichts Konkretes zu finden ist. Auch der kürzlich erschienene Aufsatz

¹⁾ Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 1134–1154.

›Rhetorik und Ästhetik‹ von Heinrich Niehues-Pröbsting²⁾ behandelt andere Themen: „die Verdrängung der Rhetorik durch die Ästhetik“ im 18. Jahrhundert und „rhetorisches Erbe“ innerhalb der griechischen Theorie des Schönen.³⁾

2. Die hier vorzunehmende Zuordnung bedeutet nicht, dass einzelne Figuren nicht auch aus mehr als *einem* ästhetischen Grund gefallen könnten, wobei einer sehr wohl dominieren mag; wie ja auch den einzelnen Arten des Ästhetischen eben weit mehr als nur eine Figur zugeordnet werden kann.

3. Diese Zuordnung bedeutet auch nicht, dass konkrete, inhaltlich ‚eingekleidete‘ rhetorische Figuren überhaupt nur aus ästhetischen Gründen anziehend sein könnten. Rhetorischer Sprachgebrauch kann ja neben dem ästhetischen „Delektieren“ auch Erkenntnis vermitteln, „belehren“ (*docere*) und ergreifen, „bewegen“ (*movere*), was Genuss *sui generis* verursachen kann.

Nehmen wir je einen Ausschnitt aus Vergils ›Aeneis‹ und Quintilians ›Ausbildung des Redners‹ als Beispiele für diese außerästhetischen Möglichkeiten:

Als bald wandelte Fama durch Libyens mächtige Städte,
Fama, ein Übel, das hurtiger ist als alle die andern.
Schnelligkeit nährt sie, es wächst die Kraft ihr im Schreiten.
Klein zu Beginn aus Furcht, erhebt sie sich bald in die Lüfte,
Schreitet am Boden einher und verbirgt in den Wolken den Scheitel.
[...]

[...] So viele Federn sie decken,
So viel wachsamen Augen darunter – o Staunen –, so viele
Zungen und Mäuler ertönen, so viele Ohren macht spitz sie.
Nachts durchfliegt sie den Raum, der zwischen Erde und Himmel,
Rauscht durch die Schatten, nie neigt sie die Augen dem lieblichen Schlummer.
Tags sitzt lauernd sie da, bald hoch auf dem Giebel der Häuser,
Bald auf der Höhe der Türme und schreckt die gewaltigen Städte,
Ist auf die Lüge erpicht so zäh wie als Botin der Wahrheit.⁴⁾

Diese Personifikations-Allegorie (eine auf Ersetzung beruhende Wortfigur, wird doch das Abstraktum „Gerücht“ durch Personenhaftes ersetzt) mag nun manches von uns bislang nicht Bedachte bewusst machen über das Gerede der Leute und den bösen wie den guten Ruf, den es verbreitet: dass es schnellfüßig ist, im Schreiten wächst, dass es alles sieht und hört, da es immer wacht usw. Erkenntnis aber, so diese Allegorie dazu verhilft, ist über jede praktisch-pragmatische Relevanz hinaus in sich genussvoll: „Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran)“, so Aristoteles im vierten Kapitel seiner ›Poetik‹⁵⁾...

²⁾ Heinrich Niehues-Pröbsting, Rhetorik und Ästhetik, in: Rhetorik 18 (1999), S. 44–61.

³⁾ Ebenda, S. 44.

⁴⁾ Vergil, Aeneis IV, 173–177, 181–188, übers. von Wilhelm Plankl und Karl Vretska, Stuttgart 1953, S. 69.

⁵⁾ Aristoteles, Poetik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann, München 1976, S. 44.

Nun zu Quintilian:

Zweifellos nämlich erfasst derjenige, der sagt, die Gemeinde sei erobert worden, alles, was nur ein solcher Schicksalsschlag enthält, jedoch dringt es wie eine knappe Nachricht zu wenig tief ein in unser Gefühl. Wenn du dagegen das entfaltetest, was alles das eine Wort enthielt, dann wird das Flammenmeer erscheinen, das sich über die Häuser und Tempel ergossen hat, das Krachen der einstürzenden Dächer und das aus den so verschiedenen Lärmen entstehende eine Getöse, das ungewisse Fliehen der einen, die letzte Umarmung, in der andere an den Ihren hängen, das Weinen der Kinder und Frauen und die unseligerweise bis zu diesem Tag vom Schicksal bewahrten Greise; dann die Plünderung der geweihten und ungeweihten Stätten, die Beute, die die Eroberer wegschleppen, deren Umhereilen, um sie einzutreiben, die Gefangenen, die jeder Sieger in Ketten vor sich hertreibt, die Mutter, die versucht, wenigstens ihr eigenes Kind festzuhalten, und wo es sich um größeren Beuteteil handelt, der Wettstreit unter den Siegern. Mag auch das Wort ‚Zerstörung‘ all das, wie gesagt, umfassen, so ist es doch weniger, das Ganze auszusprechen, als alles.⁶⁾

Dieses Beispiel Quintilians für die *Descriptio*, die „amplifizierende Beschreibung eines Gegenstandes durch Aufzählung sinnenfälliger Details“⁷⁾, die grausame Zerstörung einer Stadt, kann, wie Vergils Allegorie, sehr wohl auch eine außerästhetische Wirkungskomponente haben: es kann erschütternd wirken, was – da es um Fiktionales geht – zugleich auch genossen wird, will doch alles Lebendige, so auch unsere Psyche, ‚funktionieren‘, bewegt werden.

Hinzu kommt, dass reflektierter ästhetischer Genuss allemal begleitet ist von Respekt, ja Bewunderung für das, was im Autor diesen Genuss allererst ermöglicht hat: für seine schöpferische Kraft, Phantasie, Invention. Auch bei inhaltlich innovativen rhetorischen Figuren gilt unser positives Gefühl nicht nur der ästhetischen Qualität, sondern auch dem Innovierenden selber.

4. Schließlich noch eine Klarstellung: Die beabsichtigte Zuordnung bedeutet keineswegs, dass die gleiche Figur in jedem textuellen und pragmatischen Kontext aus dem hier anzunehmenden Grund gefallen müsste. Heinrich F. Plett hat selbstverständlich Recht, wenn er die „Pragmatik der rhetorischen Figur“ als „nicht generalisierbar“ bezeichnet: „Allgemeingültigkeit [...] kann [...] für die Zuordnung von Figur und Wirkung nicht unbedingt angenommen werden, da sich diese Verbindung erst im konkreten Akt hermeneutischer Textrezeption einstellt“⁸⁾. Diese allgemein-pragmatische Aussage gilt auch für die ästhetische Pragmatik rhetorischer Figuren: welche ästhetische Wirkung welche Figur im konkreten Kontext ausübt, ist nicht zu generalisieren. Doch wenn eine bestimmte Wirkung eintritt, so wohl aus bleibenden ästhetisch-anthropologischen Gründen. (Zu diesen im Einzelnen siehe mein Buch ›Grundlagen der Literaturästhetik‹⁹⁾) Denn es

⁶⁾ Quintilian, Ausbildung des Redners VIII 3, 67–69, übers. von Helmut Rahn, 2 Bde, Darmstadt 1975, hier: Bd. 2, S. 178f.

⁷⁾ Heinrich F. Plett, Einführung in die rhetorische Textanalyse, 8. Aufl., Hamburg 1991, S. 50.

⁸⁾ Ders., Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der ‚Elocutio‘, in: Rhetorik, hrsg. von Dems., München 1977, S. 125–165, bes. S. 146.

⁹⁾ András Horn, Grundlagen der Literaturästhetik, Würzburg 1993.

ist unwahrscheinlich, dass ein formal streng gleiches Mittel, das über Jahrtausende und Kulturen hinweg wirksam geblieben ist und das heißt hier: offenbar auch ästhetisch gefallen hat, diesen Effekt aus verschiedenen ästhetischen Gründen erzielt hätte.

II.

Nunmehr zu drei Texten, um die verschiedenen Arten des Ästhetischen kurz vorzustellen.

1. Zunächst der Anfang von Paulus 1. Kor. 13, auch „das Hohelied der Liebe“ genannt (analysiert wird dabei selbstverständlich nur die Übersetzung als eigenständiger Text; die Frage der Entsprechung zwischen ihr und dem Original ist hier irrelevant):

- 1 Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte die Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.
- 2 Und wenn ich prophetisch reden könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, so dass ich Berge versetzen könnte, und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts.
- 3 Und wenn ich all meine Habe den Armen schenkte und wenn ich meinen Leib hingeben würde, um Ruhm zu gewinnen, und hätte die Liebe nicht, würde mir's nichts nützen.

Was hier als dominierende Figur auffällt, ist der Parallelismus, die „syntaktische Koordination gleichrangiger Texteinheiten“¹⁰). Koordination bedeutet hier die gleiche Position im Satz; Gleichrangigkeit lexikalische oder syntaktische Gleichheit (das gleiche Wort bzw. die gleiche syntaktische Relation kehrt wieder) oder semantische Gleichheit (die gleich positionierten Wörter haben eine letztlich gleiche Bedeutung). Bei Paulus werden „wenn“ und „so“ anaphorisch, d. h. am Anfang der Neben- bzw. Hauptsätze wiederholt, wobei der „wenn“-Parallelismus durch die vorangestellten, d. h. erst recht anaphorischen „und“ bereichert wird. Parallelismen erfordern allerdings Variation, damit Monotonie nicht aufkommt, daher wird statt „wenn“ auch vorangestelltes Prädikat verwendet („und hätte die Liebe nicht...“ „und wüsste...“ usw.), da es ebenfalls einen Bedingungssatz markiert, syntaktisch also gleichrangig ist. Bei den „so“-Sätzen besteht die Variation im Wegfall des „so“ in (3): „würde mir nichts nützen“ nach dem zweifachen „so wäre ich...“ in (1) und (2). Alle drei Sätze sind als Konditionalsätze auch als ganze syntaktisch parallelisiert.

Die „wenn“-Sätze bilden zudem auch einen semantischen Parallelismus, sofern sie durchwegs höchst positive Gaben meinen; die „so“-Sätze, sofern sie deren Wertlosigkeit herausstellen. Indem sie aber dies tun, widersprechen sie dem Inhalt der „wenn“-Sätze, so zwar, dass die Negation – eben: negativ – die jeweilige Position

¹⁰) Plett, Einführung (zit. Anm. 7), S. 30.

wieder aufnimmt. Das heißt aber, dass auch zwischen den Neben- und Hauptsätzen eine Art semantische Parallelität auszumachen ist, eine antithetische allerdings. Der Widerspruch freilich hinter dieser Antithetik ist bloß scheinbar, denn von den positiven Gaben heißt es eben, sie seien nur zum Schein positiv, da sie und falls sie der Liebe ermangeln. Die „so“-Sätze sagen also eigentlich nochmals, explizit, was in den „wenn“-Sätzen nach dem Verständnis des Paulus bereits impliziert war. Die Paradoxie als scheinbarer Widerspruch (selber eine Gedankenfigur) ist besonders eklatant in (3): Sogar die Selbstaufopferung, der soziale Nutzen sind mangels richtiger Gesinnung wertlos.

All diese Arten des Parallelismus verwirklichen nun, eigentlich *per definitionem*, Einheit in der Mannigfaltigkeit. Denn von Parallelität lässt sich nur bei Verschiedenem reden, selbst wenn die verschiedenen Elemente nur eine Mannigfaltigkeit von zwei „Falten“ bilden. Andererseits genügt zur Parallelität offenkundig keine bloße, numerische Verschiedenheit (dies ist eines, das ist ein anderes), sondern es muss zwischen ihnen etwas Verbindendes, Vereinheitlichendes vorliegen. In den „wenn“- und „so“-Sätzen sind nun auf der Ausdrucksebene die wiederkehrenden Wörter und die wiederkehrende, von „wenn“ + Inversion angezeigte syntaktische Beziehung zwischen Bedingungssatz und Hauptsatz dasjenige, was Einheit stiftet, und die verschiedenen Sätze, die sich zum Teil nur numerisch unterscheiden („und hätte die Liebe nicht“), zum Teil je anders aufgefüllt sind, bilden die Mannigfaltigkeit. Auf der Inhaltsebene sind die erwähnten semantischen Kerne (höchst positive Gaben bzw. Wertlosigkeit) das Vereinheitlichende; die sie konkretisierenden, letztlich ‚synonym‘ verwendeten Metaphern (Engelzungen, tönendes Erz, klingende Schelle, Berge versetzen) und die einzelnen *verba propria* (prophetisch reden, alle Geheimnisse wissen, würde mir nichts nützen usw.) sind die durch die Kerne vereinheitlichte jeweilige Mannigfaltigkeit.

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit ist nun nichts anderes als die Definition des Formalästhetischen: eine Art des Ästhetischen, die – wahrhaft übergeschichtlich – der Gegenstand der ältesten ästhetischen Theorien ist sowie eines der Prinzipien der künstlerischen Praxis von der Antike bis zur Gegenwart, von Ostasien bis zu Amerika. (Für einzelne Belege dazu sowie zur anthropologischen Begründung auch dieser Art des Ästhetischen, siehe Horn.)¹¹ Es ist also anzunehmen, dass uns Parallelismen (auch von der paulinischen Art) ästhetisch deshalb ansprechen, weil sie Einheit in der Mannigfaltigkeit verwirklichen.

2. Ein Fragment Franz Kafkas, dem Band ›Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande‹ entnommen, soll für zwei weitere Arten des Ästhetischen als Beispiel dienen:

[1]Läufst du immer vorwärts, [2]plätscherst weiter in der lauen Luft, [3]die Hände seitwärts [4]wie Flossen, [5]siehst flüchtig [6]im Halbschlaf der Eile alles an, woran du vorüberkommst, [7]wirst du einmal auch den Wagen an dir vorbeierrollen lassen. [8]Bleibst du aber fest, [9]läßt mit der Kraft des Blicks [10]die Wurzeln wachsen tief und breit – [11]nichts kann dich beseitigen und [12]es sind

¹¹ Horn, Grundlagen (zit. Anm. 9), S. 185–190 und 399–427.

doch keine Wurzeln, sondern nur die Kraft deines zielenden Blicks –, [13]dann wirst du auch die unveränderliche dunkle Ferne sehn, [14]aus der nichts kommen kann als eben nur einmal der Wagen, [15]er rollt heran, wird immer größer, [16]wird in dem Augenblick, in dem er bei dir eintrifft, [17]welterfüllend und [18]du versinkst in ihm [19]wie ein Kind in den Polstern eines Reisewagens, der durch Sturm und Nacht fährt.¹²⁾

Die rhetorische Figur, die diesen Text dominiert, ist die Metapher, gibt es doch praktisch kein Wort in ihm, das ‚wörtlich‘ zu nehmen wäre. Zwischen den einzelnen Metaphern herrschen die verschiedensten „syntaktischen“ Beziehungen: einige variieren die vorhin verwendete Metapher („plätscherst“ [2] variiert „Läufst“ [1], wie „läßt Wurzeln wachsen“ [9/10] „Bleibst fest“ [8] variiert); andere schließen sich diesen variierenden Metaphern an und bereichern sie („Hände seitwärts“ [3] bereichert „plätscherst“, wie „mit der Kraft des *Blicks*“ [9] „läßt Wurzeln wachsen“); wiederum andere verbildlichen etwas, was bereits ein Bild ist, sie potenzieren es (so potenziert „Halbschlaf“ [6] „Eile“ [6]; „welterfüllend“ [17] potenziert „Wagen“ [14/15] und der Vergleich „wie Flossen“ [4] potenziert „Hände seitwärts“ [3]). Doch der vorherrschende Verbindungstyp ist die Folge-Metapher (aus „läufst“ folgen „flüchtig“ [5], „Eile“ und „vorüberkommst“ [6] sowie „vorüberrollen lassen“ [7]; aus der antithetisch folgenden Metapher „Bleibst fest“ [8] folgen „beseitigen“ [11], „Ferne sehn“ [13], „Wagen rollt heran“ [14/15] und „eintrifft“ [16]). (Zu den verschiedenen Arten der Metapher-Verbindung im Einzelnen, siehe Horn.)¹³⁾ In dem Maße, als hier Folge-Metaphern dominieren, lässt sich Kafkas Text als fortgesetzte Metapher bezeichnen, folglich als Allegorie im rhetorischen Sinne. Freilich unterscheidet sich Kafkas Allegorie sowohl von der *metaphora continuata* im klassischen Sinn (das Beispiel Quintilians nach Horaz: Wenn das Schiff für das Gemeinwesen steht, so „folgt“ daraus, dass die Fluten und die Stürme die Bürgerkriege meinen und der Hafen Frieden und Eintracht¹⁴⁾) als auch von der Personifikations-Allegorie, die eigentlich eine Form der fortgesetzten Metapher ist (siehe Vergils bereits zitierte Allegorie über die Fama), da diese beiden ‚leichte‘, eindeutige Allegorien sind mit exakter Entsprechung zwischen Bild und Sinn, während Kafkas Text eine ‚schwierige‘ Allegorie ist („Allegorie“ hier im allgemeinsten, etymologischen Sinn des Andersredens genommen): es ist zwar klar, dass das effektiv Gesagte nicht das eigentlich Gemeinte ist, doch das Gesagte kann nicht, wie bei den einfachen Allegorien, Schritt für Schritt in das Gemeinte übersetzt, muss vielmehr allererst deutend gesucht und kann möglicherweise nie eindeutig und endgültig festgelegt werden. Zwar scheint es einigermaßen klar zu sein, dass durch Kafkas Metaphern zwei entgegengesetzte existentielle Möglichkeiten angedeutet sind, wobei das „Vorwärtslaufen“ für ‚sich verzetteln‘, ‚oberflächlich sein‘ stehen mag, das „Festbleiben“ dagegen für ‚sich vertiefen‘, – was aber der „Wagen“ wohl meint, was

¹²⁾ Franz Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. von Max Brod, Frankfurt/M. 1953, S. 352.

¹³⁾ András Horn, Zur Syntax der Metapher, in: Sprachkunst 18 (1987), S. 245–264.

¹⁴⁾ Quintilian, Ausbildung (zit. Anm. 6), VIII 6, 44, S. 237.

dieses überaus Wesentliche sein könnte, das einen in die Geborgenheit mitreißt, darüber können wir nur Mutmaßungen anstellen. Das Einzige, dessen wir sicher sind, ist die offenkundige Seinsdistanz zwischen Bild und Sinn: der Sinträger, der „Wagen“, und dessen Sinn gehören zwei weit getrennten Bereichen an, zwischen ihnen besteht eine ontische Kluft, die durch irgendeine Ähnlichkeit (das Bergende?) gleichwohl überbrückt wird. Mit anderen Worten: wir haben es beim „Wagen“ mit einem metaphorisierenden Symbol zu tun.

Doch wie dem auch sei: worauf es rhetorisch ankommt, ist das konsequente Andersreden, mit der näheren Bestimmung, dass hier äußere, sinnhafte Erscheinungen (Bewegungen, Körperteile, Sinneswahrnehmungen, eine Landschaft, ein Ding) für innere, existentielle Verhaltensweisen, auf jeden Fall für *par excellence* Geistiges, beim „Wagen“ möglicherweise sogar Transzendentes stehen. Dieses Stehen-für bedeutet subjektiv gesehen ein Vermitteln: uns erscheint das Geistige durch und dank dem sinnhaft-sinnfälligen ‚Vordergrund‘. Dies aber, dieses vollkommene Transparent-Werden von Sinnlich-Sinnhaftem, so dass über seine Vermittlung – ob instantan-intuitiv oder dank diskursiver Deutungsarbeit – Geistig-Seelisches ‚sichtbar‘ wird (wie unbestimmt dieses Vermittelte auch sei), ist ästhetisch: dasjenige, was man mit Nicolai Hartmann das „Erscheinungsschöne“ nennen kann¹⁵⁾ oder das Ästhetische des Ausdrucks. Wenn nun Metaphern, auch von der Art Kafkas, uns ästhetisch ansprechen, so mit deswegen, weil sie Inneres in seiner Gänze *und* alles Fremde von ihm ausschließend, d. h. *vollkommen* veräußerlichen. „Mit deswegen“ will heißen, dass mit dem Ästhetischen des Ausdrucks nicht alles über die ästhetische Anziehungskraft des Kafka'schen Textes gesagt worden ist. Weniger dominant, aber gleichwohl fühlbar erzeugen diese Bilder auch Schein: nicht nur zweier traumartig-surrealen Ereignisfolgen, die trotz ihrer Surrealität sehr wohl evokativ, visualisierbar, ‚evident‘ sind, sondern auch einer viel realistischer anmutenden Szene in der freien Natur mit dem aus der dunklen Ferne heranrollenden Wagen, dem Versinken in ihm und dem anrührend-plastischen Vergleich mit dem Kind.

Doch Schein erzeugt Kafka nicht nur, indem er uns all dies ‚vor Augen stellt‘, sondern auch, indem er uns die Gegenwart, das Vor-uns-Sein einer Person suggeriert, die ‚laut denkend‘ existentielle Möglichkeiten erwägt und sich anscheinend ohne Hoffnung nach Erfüllung sehnt. Wenn wir aber als präsentisch zu erleben meinen, wovon wir sehr wohl wissen, dass es nicht, oder besser: nur in unserer Vorstellung da ist, wenn Kunst Wirklichkeit zu sein scheint, obwohl wir wissen, dass sie ‚nur‘ Kunst ist, dann entsteht eine weitere Art des Ästhetischen, das Ästhetische des Scheins, welches nicht mit Täuschung zu verwechseln ist und das Anziehende an der künstlerischen Illusion ausmacht. (Zum Ästhetischen des Ausdrucks und des Scheins siehe Horn.)¹⁶⁾

¹⁵⁾ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, 2. Aufl., Berlin 1966, S. 152 et passim.

¹⁶⁾ Horn, *Grundlagen* (zit. Anm. 9), S. 214–277.

3. Unser dritter Text stammt vom Berner Dichter Kurt Marti:

wie geits?

1 äs chunnt

2 äs geit

3 ganz zerscht

4 chunnt meh

5 als geit

6 doch gly

7 chunnts so

8 wies geit

9 und bald

10 geit meh

11 als chunnt

12 bis

13 alles geit

14 und nüt meh chunnt¹⁷⁾

Nach Roman Jakobson besteht die ästhetische (oder poetische) Funktion der Sprache in der Selbstbezüglichkeit oder (leicht pleonastisch gesprochen) in der Autoreflexivität: Poesie als „Sprache in ihrer ästhetischen Funktion“ sei gekennzeichnet durch eine „Äußerung mit Ausrichtung auf den Ausdruck“¹⁸⁾, oder anders: „Die *Einstellung* auf die *Nachricht* als solche, die Zentrierung auf die Nachricht um ihrer selbst willen, ist die *poetische* Funktion der Sprache“¹⁹⁾. Diese Bestimmung wird nun häufig als eine Definition des Ästhetischen aufgefasst, sofern es in der Dichtung verwirklicht wird, obwohl die Selbstbezüglichkeit dichterischer Sprache einerseits nur die *Folge* der im Werk objektiv je schon wirklichen Ästhetizität ist (meine Aufmerksamkeit wird auf die ‚Nachricht‘, auf den sprachlichen Ausdruck als solchen gelenkt, weil die Ausdrucksseite der Sprache hier *vor* meinem Aufmerksamwerden bereits ästhetisch geformt war). Andererseits ist die Selbstbezüglichkeit als Vermittelndes die direkte *Ursache* dessen, dass das Ästhetische in Form meines subjektiven Erlebnisses überhaupt im vollen Sinne Wirklichkeit wird.

Was nun in Martis Gedicht diese zurücklenkende Funktion vor allem ausübt, ist die Permutation von „Kommen“ und „Gehen“. Es werden fast alle möglichen Kombinationen dieser beiden Wörter oder richtiger: des von ihnen Bedeuteten

¹⁷⁾ Kurt Marti, *rosa loui. vierzg gedicht ir bärner umgangsschprach*, 4. Aufl., Neuwied und Berlin 1969, S. 5.

¹⁸⁾ Roman Jakobson, *Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf*. Viktor Chlebnikov, in: *Texte der russischen Formalisten*, hrsg. von Wolf-Dieter Stempel, Bd. 2: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, München 1972, S. 31.

¹⁹⁾ Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: *Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jens Ihwe, München 1972, S. 512–548, bes. S. 521.

durchgespielt, was nämlich ihr ‚quantitatives‘ Verhältnis betrifft. Denn zuerst kommt *mehr*; als geht; dann besteht ‚*Gleichheit*‘ zwischen dem, was kommt und was geht, zwischen dem Gewonnenen und dem Verlorenen (wobei die primäre Bedeutung von 7 und 8 allerdings eher die Resignation ist: „es kommt so, wie es halt meistens geht“); bald kommt weniger, als geht, und schließlich gibt es nur noch Gehen und kein Kommen mehr. (Was zur Vollständigkeit der Permutation höchst realistisch fehlt, ist am Anfang ein Kommen ohne Gehen...)

Obwohl nun dieses permutierte Kommen und Gehen offenkundig als synekdochisches, umfangsmäßig ‚mehr‘ als sich selbst bedeutendes ‚Symbol‘ des menschlichen Lebens gemeint ist (steht doch hier Besonderes für Allgemeineres), das heißt: diese permutierten ‚Bewegungen‘ als Form lassen durchaus ernsthaft einen existentiellen Inhalt durchscheinen, – gleichwohl besticht uns im Gedicht auch und vielleicht noch beglückender das Element des Spielerischen. Schon der Titel und der zweite Vers spielen – freilich nicht permutierend, sondern mit der Polysemie von „es“. Denn in der Antwort „äs geit“ auf die Frage „wie geits?“ meint „äs“ (ebenfalls synekdochisch, hier aber ‚weniger‘ als sich selbst bedeutend) ‚Glück‘ oder ‚Besitz‘: das sehr allgemeine „es“ in „Wie geht *es?*“ hat hier die Bedeutung von etwas Besonderem. Es handelt sich hier also um die Wiederholungsfigur von phonetischer Identität und semantischer Differenz²⁰), wogegen die Permutation zum Teil eine chiasmische, die gleichen Glieder überkreuzstellende Figur ist, so in 4/5 und 10/11:

chunnt meh als geit
geit meh als chunnt

Wäre die Permutation vollständig, so hätte das Gedicht durchgehend eine chiastische Struktur, etwa folgender Art:

chunnt, chunnt<geit, chunnt = geit
geit = chunnt, geit<chunnt, geit

Spiel ist nun per definitionem selbstzweckhaft: es verfolgt weder praktische noch theoretische Ziele, es findet seine Freude und Erfüllung in sich, in der spielerischen Tätigkeit selber. Eben dieses Selbstzweckhafte, diese seine „Interesselosigkeit“ macht es in der Anschauung ästhetisch: das permutative Durchspielen ‚aller‘ möglichen Beziehungen wie auch das Spiel mit der Polysemie von „es“ gefallen nicht nur, weil sie transparent sind auf die Situation des Menschen und daher „Erscheinungschönes“ produzieren, – also nicht nur als Mittel, sondern auch und vor allem, weil sie eben nicht bloße Mittel sind, sondern ihren Sinn für Dichter und Rezipient primär in sich selber finden. Künstlerische Verfahren, die allzu offenkundig nur eingesetzt werden, damit durch sie bestimmte, sei es praktische, theoretische oder gar ästhetische Zwecke erreicht werden, lassen die allfällige Ästhetizität im Nu verschwinden: So fühlt man Absicht, und man ist verstimmt.

Doch Martis Gedicht liefert nicht nur ein Beispiel für das Ästhetische des Selbstzwecks, sondern auch für eine Variante des ‚Materialästhetischen‘. Die Welt,

²⁰) Plett, Einführung (zit. Anm. 7), S. 37.

auch die Sprache werden im Alltag zumeist pragmatisch, als Mittel der Praxis erlebt und verwendet, folglich verarmt, auf Begriffe reduziert (einen Tisch erlebe ich meist als Tisch überhaupt, der „zuhanden“ ist, auf dem dies oder jenes verrichtet werden kann, und nicht als *diesen* Tisch in seiner Einmaligkeit und anschaulichen Fülle). Wenn demgegenüber die sinnlich-sinnhafte Oberfläche, die Physiognomie, die Materiativ der Dinge, der Lebewesen, auch der Wörter integral, ohne begriffliche Kürzung erlebt wird, so ist diese Vollständigkeit, diese Restitution der ursprünglich-kindlichen, ja archaischen Wahrnehmung auf ihre eigene Art ästhetisch. Martis Gedicht gibt uns nun eine Probe jener Art des Materialästhetischen, bei der das ‚Material‘ der Dichtung, die Sprache, in mancher ihrer inhärenten, in der praktischen Einstellung aber außer Acht gelassenen Möglichkeiten anschaulich erlebt wird: wie vieles sich nämlich rein durch das Permutieren zweier einfachster Wörter von der *condition humaine* einfangen lässt und wie mehrdeutig und folglich auch dicht Sprachliches werden kann, wobei wir hier nicht nur an das bereits Diskutierte in 2 und 7–8 denken sollten, sondern auch an den Titel: Nach Durchlesen des Gedichts merken wir erst, dass das unschuldig-trivial daherkommende „Wie geht’s?“ in Wirklichkeit emphatisch, von tieferer Bedeutung erfüllt zu lesen ist: mitnichten wird hier nach der Befindlichkeit gefragt.

Neben dieser abstrakteren, vor allem in streng genommen poetischen Texten verwirklichten Art des Materialästhetischen gibt es noch die konkretere, sinnfälligere, die vorwiegend in beschreibenden Partien epischer Werke zum Tragen kommt: das Vor-Augen-Stellen, die Evidenz von dem, was man das Gesicht der Welt und ihrer Erscheinungen nennen kann. Beispiele für diese „Palpabilität“ des sinnlich Wahrnehmbaren lieferte unser Text von Quintilian über die nur allzu leicht vorstellbare Zerstörung einer Stadt, aber auch gewisse Momente im zitierten Fragment Kafkas. (Zum Ästhetischen des Selbstzwecks und des Materials siehe Horn.)²¹⁾

III.

Nachdem fünf verschiedene Arten des Ästhetischen unterschieden und bestimmte rhetorische Figuren konkreter Texte ihnen exemplarisch zugeordnet worden sind, möchte ich – weiterhin nur anhand von ‚Mustern‘, also selbstverständlich ohne den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit – weitere Figuren herausgreifen und nach ihrer ästhetischen Funktion fragen. Dem Vorgehen lege ich nicht die Systematik der rhetorischen Figuren, sondern jene der verschiedenen ästhetischen Werte zugrunde. Denn auf der Subjektseite, in der ästhetischen Rezeption hängen die einzelnen Werte (oder Arten) strukturell zusammen, indem zwischen ihnen Voraussetzungsverhältnisse herrschen: sie bauen – logisch, nicht notwendig zeitlich – aufeinander auf. (Zeitlich kann schon deswegen nicht von einem Nacheinander in der Rezeption gesprochen werden, weil sie zumeist instantan und intuitiv inein-

²¹⁾ Horn, Grundlagen (zit. Anm. 9), S. 123–182.

ander und durcheinander erlebt werden, also nicht notwendig ‚diskursiv‘, eine Art *nach* der anderen.) Ihr Zusammenhang lässt sich vorwegnehmend folgendermaßen skizzieren: Ohne Apraktizität, ‚Zwecklosigkeit‘ (d. h. ohne das Ästhetische des Selbstzwecks) keine integrale Wahrnehmung (kein Materialästhetisches), ohne diese keine Wahrnehmung der ordnenden Einheit in der Mannigfaltigkeit (kein Formalästhetisches), aber auch keine Wahrnehmung der allseitigen Transparenz der Form auf den Inhalt (kein Ausdrucksästhetisches); ohne dieses Erscheinen des wohl immer als mehr oder weniger subjektiv, personal erlebten Inhalts auch nicht der Schein, der Inhalt und ‚seine‘ Form beständen für sich, seien selbständig (kein Ästhetisches des Scheins).

1. Das Ästhetische des Selbstzwecks ist darum die Grundvoraussetzung, weil ich nur dann ein Werk oder ein Moment desselben in all seinen Aspekten und Komponenten wahrnehmen kann, wenn ich selber es als Selbstzweck betrachte, es also nicht zu bestimmten praktischen oder theoretischen Zwecken ‚benützen‘ will und es folglich in der Wahrnehmung nicht auf diese seine Nützlichkeit reduziere. Es gibt nun gewisse (auch rhetorische) Mittel, um diese ‚interesselose‘, *par excellence* ästhetische Einstellung zu provozieren, zu festigen und zu fördern: sie betonen – verfremdend – die Künstlichkeit des Dargebotenen, damit ein Denken in Zweck-Mittel-Relationen keineswegs aufkommt. So ist es etwa bei der Rezitation französischer Dichtung üblich, das ‚normalerweise‘ stumme End-*e* auszusprechen (eine erweiternde Lautfigur, die – wenn, wie hier, die rhetorische Erweiterung am Wortende und nicht am Anfang oder in der Mitte geschieht – Paragoge heißt [‚Abweichung vom rechten Wege‘, ‚Übertreibung‘]). Ein Beispiel aus Molières ›Tartuffe‹ (Cléante zu Orgon):

Vous voyez votre erreur, et vous avez connu
que par un zèle feint vous étiez prévenu;
mais pour vous corriger, quelle raison demande
que vous alliez passer dans un(e) erreur plus grande,
Et qu'avecque le cœur d'un perfide vaurien
Vous confondiez les cœurs de tous les gens de bien²²⁾

Außer „zèle“, „quelle“ und „perfide“ (eventuell auch „une erreur“) ist hier besonders „avecque“ einschlägig, das bereits zu Molières Zeit archaisch-poetisch tönte, da es spätestens aus dem 14. Jahrhundert stammt. Es besteht nun kein Zweifel, dass diese Erweiterung primär die formalästhetische Funktion hat, mit den durch sie entstehenden Senkungen zur Regelmäßigkeit des Metrums beizutragen. Doch sie konnotiert und betont zugleich den poetischen, nicht-alltäglichen Charakter des Textes (besonders bei „avecque“, das durch seine archaische Aura auch von den übrigen Paragoge-Beispielen abweicht) und stärkt dadurch – statt der reduktiven praktisch-theoretischen – die ästhetische Haltung.

²²⁾ Molière, Tartuffe 5, 1611–1616, in: Ders., Œuvres complètes, hrsg. von Pierre-Aimé Touchard, Paris 1962, S. 280.

2. Nur dank dieser interesselosen Haltung wird integrale, ungekürzte Wahrnehmung, d. h. das Materialästhetische möglich. Ein rhetorisches Mittel, um sinnlich-sinnhafte Fülle zu evozieren, besteht in der Anhäufung nicht-synonymer Wörter, die eine Abart der *Accumulatio* ist, einer erweiternden Satzfigur (deren andere Abart Synonyme häuft). Ein Beispiel aus dem Kapitel „Im Zwiebelkeller“ in Günter Grass' ›Blechtrommel‹:

Man enthäutete die Zwiebeln. Sieben Häute sagt man der Zwiebel nach. Die Damen enthäuteten die Zwiebeln mit den Küchenmessern. Sie nahmen den Zwiebeln *die erste, dritte, blonde, goldgelbe, rostbraune*, oder besser: *zwiebelfarbene* Haut, häuteten, bis die Zwiebel *gläsern, grün, weißlich, feucht, klebrig wässrig* wurde [...] ²³⁾

Freilich empfinden wir hier auch Freude über die sprachliche Freiheit des Dichters: darüber, dass er, übermütig und frei, tendenziell über den ganzen Reichtum der Sprache verfügen kann, – letztlich Freude über seine technische Freiheit in der Beherrschung seines Mediums, eben der Sprache. (Zum Quasi-Ästhetischen der künstlerischen Zwecksverwirklichung als Können siehe Horn.) ²⁴⁾ Doch dank dieser Aufzählung sinnenfälliger, sinnhafter Details dessen, was hier zu sehen und fühlen war, steht uns zudem der Gegenstand gleichsam vor Augen, er ist „evident“ und insofern ästhetisch.

Auch das Gegenteil der häufenden Erweiterung kann paradoxerweise zur Evidenz beitragen, wenn nämlich ein einzelnes, besonders evokatives Detail benannt, vor allem aber, wenn es gar wiederholt wird. Gemeint ist die bekannte, ebenfalls erweiternde Wortfigur des *Pars pro toto*, jene Abart der *Synekdoche*, welche Besonderes für etwas Allgemeineres, hier den Teil für das Ganze setzt. Tolstoj verwendete gerne solche *synekdochischen* Details, etwa die behaarte Oberlippe der Fürstin Bolkonskaja in ›Krieg und Frieden‹. Mit wegen unserer Ergänzungsfreude und unserer beschränkten Retentionsfähigkeit, letztlich unserer beschränkten Vorstellungskraft genügt auch hier ein Detail, um die ganze Person anschaulich erleben zu lassen:

Die junge Fürstin Bolkonskaja hatte in einem goldgestickten Samtbeutel ihre Handarbeit mitgebracht. *Ihre hübsche Oberlippe*, auf der schwärzliche Härchen zu sehen waren, war über den Zähnen etwas zu kurz; desto reizender wirkte es, wenn sie sich hob, und noch hübscher, wenn sie sich verzog und auf die Oberlippe senkte.

[...]

Es heißt, der Ball soll sehr schön werden“, antwortete die Fürstin, *ihre leicht behaarte kleine Lippe* schürzend. „Alle schönen Frauen aus der Gesellschaft werden da sein.“

[...]

Ihr Ton wurde schon unwillig, *die kleine Lippe* war hochgezogen und verlieh ihrem Gesicht jetzt nicht einen freudigen, sondern einen wilden Ausdruck, etwa den eines Eichhörnchens.

[...]

Die Fürstin entgegnete nichts und *ihre kurze, leicht behaarte Lippe* bebte plötzlich. Fürst Andrej erhob sich, zuckte die Achseln und ging durch das Zimmer. ²⁵⁾

²³⁾ Günter Grass, *Die Blechtrommel*, 6. Aufl., Darmstadt usw. 1960, S. 437 [Hervorh. von A. H.]

²⁴⁾ Horn, *Grundlagen* (zit. Anm. 9), S. 281f.

²⁵⁾ Leo Tolstoj, *Krieg und Frieden*, übers. v. Erich Boehme, 2 Bde, Bern 1942, Bd. 1, S. 25–54.

3. Die interesselose Haltung unsererseits lässt allerdings nicht nur das ‚Material‘ sowohl des Kunstwerks als auch der dargestellten Welt in seiner sinnlichen Fülle erleben, sondern auch die Beziehungen, das Formale am und im Werk. Mit über das Formalästhetische wirkt nicht nur der bereits behandelte Parallelismus im Allgemeinen, sondern z. B. auch der Schüttelreim, der v. a. durch die symmetrische Überkreuzstellung der Elemente, d. h. durch Chiasmus wirkt, eigentlich – das haben wir bereits gesehen – eine Abart des Parallelismus. Hier zwei Schüttelreime von Werner Sutermeister, die zudem reflexiv sind, insofern sie gerade von der Motivation handeln, Schüttelreime zu fabrizieren:

Gönn mir den Spaß, daß ich aufzwinge *Dingen*
 Den Willen, statt daß mich die *Dinge zwingen*,
 Ein starres Wort mit seinem *stillen Weigern*
 Soll meinen Überwindungs*willen steigern*²⁶⁾

Es liegen hier eigentlich zwei ‚Widersprüche‘ vor: 1. gleiche Elemente vs. gegensätzliche Stellung und 2. gegensätzliche Kombination vs. einheitlicher Sinn. Ad 1: Die gleichen, für Einheit in der Mannigfaltigkeit sorgenden beweglichen Elemente sind [zw]–[d] und [st]–[w]; die Verschiedenheit, ‚Gegensätzlichkeit‘ ihrer Stellung ist gemeint als Platzwechsel in Bezug auf die unbeweglichen Elemente:

zw D	inge	–	D zw	ingen
st W	illen	–	W st	eigern

Ad 2: Trotz dieser gegensätzlichen Kombination treffen (im optimalen Fall, wie hier) beide Kombinationen zu, das heißt: sie drücken verschiedene Aspekte des gleichen einheitlichen Gedankens aus, sie passen sich trotz ihrer formalen Gegensätzlichkeit zwanglos-natürlich in den gleichen Sinnzusammenhang.

Schüttelreime wie diese wirken freilich (vor allem?) dank ihrem bzw. ihres Verfassers Witz: formal Gegensätzliches, ‚Entferntes‘ wird doch sinnvoll und schöpferisch zusammengebracht, zusammen„gezwungen“. Daneben spielt aber die Einheit in der Mannigfaltigkeit sowohl auf der lautlichen als auch auf der semantischen Ebene eine formalästhetische Rolle: gleiche Elemente und gleicher Sinn in verschiedener, ja gegensätzlicher lautlicher Stellung bzw. semantischer Kombination.

4. Erst die integrale Wahrnehmung von Material und Form macht es möglich, dass der sinnhafte Vordergrund eines Werks den geistig-seelischen Hintergrund vollkommen, d. h. total und exklusiv erscheinen lässt, darauf hin durchsichtig, expressiv wird. Dies, das Ausdrucksästhetische, wird immer auch dort wirklich, wo von echter Form/Inhalt-Entsprechung gesprochen werden kann. Als Beispiel möge eine auf dem rhetorischen Verfahren der Umstellung beruhende Satzfigur, das poetisch besonders wichtige Hyperbaton (Sperrung, Spreizstellung, wörtlich: Umgestelltes) dienen. Das Hyperbaton trennt, was nach den Wortstellungsregeln der

²⁶⁾ Zit. in: Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde, Berlin 1963, Bd. 2, S. 114.

Alltagssprache nebeneinander stehen sollte, wobei je nachdem, ob die Zusammengehörigkeit enger oder lockerer ist, mal der Eindruck der Trennung, mal jener eines Nachtrags dominiert. (Zu dieser Unterscheidung siehe Schneider.)²⁷⁾ In den ersten beiden Versen von Hölderlins Gedicht ›An die Parzen‹ kommen beide Typen vor: „Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! | Und einen Herbst zu reifem Gesange mir“ – Eher als getrennt empfinden wir hier das Prädikat „gönnt“ und sein Dativobjekt „mir“; eher als Nachtrag „einen Herbst“ nach dem eingangs gehörten „Einen Sommer“, sind diese doch gleichgestellte, nebengeordnete Satzteile, wogegen ein Objekt ‚seinem‘ Verb untergeordnet ist und von ihm gebieterisch verlangt wird. Weil nun solche Umstellungen unerwartet sind, erwecken sie die Aufmerksamkeit und betonen zugleich zweierlei: einerseits das, was erst später kommt, das Abgetrennte oder Nachgetragene, andererseits bei den trennenden Hyperbata das Eingeschobene selber. Dem nachgetragenen „Herbst“ gibt sein schlichtes Späterkommen größeres Gewicht: wir haben mit ihm nicht mehr gerechnet, umso mehr prägt es sich uns ein. Das syntaktisch ‚versprochene‘, aber uns unerwartet vorenthaltene „mir“ hat Spannung erzeugt, dadurch wird es intensiver aufgenommen, wenn es dann doch genannt ist; zudem hallt es dank seiner Endstellung länger nach. Die Spannung und folglich auch die Emphase ist freilich größer, wenn das Nachgelieferte semantisch in keiner Weise vorbereitet war („mir“ war zumindest wahrscheinlich, voraussehbar) und wenn es folglich überraschend kommt.

In den nächsten beiden Versen („Daß williger mein Herz, vom süßen | Spiele gesättiget, dann mirsterbe“) trägt das von „mein Herz“ getrennte „sterbe“ bedeutend mehr semantisches Gewicht als vorhin das relativ wahrscheinliche „mir“. Noch mehr Steigerung in der nächsten Strophe:

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heil’ge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,

Hier bleibt nach der Apposition („das Heilige“) und dem eingeschobenen Relativsatz das eigentlich Gemeinte vollends rätselhaft, die Spannung auf das Ausstehende, das eigentliche Subjekt unter diesen Hyperbata wohl am größten. Dass dadurch das Wort „Gedicht“ mit Recht zum semantischen Kulminationspunkt des Ganzen aufrückt, bestätigt die letzte Strophe:

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinab geleitet; Einmal
Lebt ich, wie Götter und mehr bedarfs nicht.²⁸⁾

²⁷⁾ Wilhelm Schneider, *Stilistische deutsche Grammatik. Die Stilwerte der Wortarten, der Wortstellung und des Satzes*, Basel usw. 1959, S. 380–390.

²⁸⁾ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde, hrsg. von Michael Knaupp, München 1992, Bd. 1, S. 188.

Doch es hat weiter oben geheißen, dass trennende Hyperbata paradoxerweise nicht nur das Aufgeschobene, sondern auch das Aufschiebende, Eingeschobene betonen. Weil hier ein unerwarteter Bruch stattfindet, beachten wir – trotz unserer Spannung auf das Fehlende – auch den Eindringling: nicht nur „mir“, sondern auch, ja hier sogar mehr, „ihr Gewaltigen!“ usw.; nicht nur „sterbe“, sondern zumindest so stark „vom süßen Spiele gesättiget“; selbst im letzten Beispiel nicht nur das Fortissimo von „Gedicht“, sondern davor auch „das am | Herzen mir liegt“.

Ob Trennung oder Nachtrag, ob im Falle von Trennung das Trennende oder das Abgetrennte, auf jeden Fall erhalten bestimmte Worte oder Ausdrücke dank der rhetorischen Spreizung größere Selbstständigkeit und schon dadurch einen starken Akzent, welcher zusammen mit den Momenten der Spannung und der Überraschung dazu beiträgt, dass der intendierte Bedeutungs- und Gefühlsgehalt in aller Deutlichkeit ausgeprägt wird, aber auch in aller Nuanciertheit der Gewichtung.

Woher aber die ästhetische Anziehungskraft des Hyperbatons (und übrigens auch der hier nicht behandelten Inversion, überhaupt der Wortumstellung) als rhetorischer Figur? Stendhal schreibt in ›La Chartreuse de Parme‹: „il y a souvent une physionomie dans la position des mots, qu’aucune traduction ne saurait rendre“²⁹⁾. Das heißt: Die Umstellung soll dem Satz ein besonderes, eigenes, charakteristisches Gesicht verleihen, – ein Äußeres, das einen besonderen ‚Inhalt‘ vermittelt. Auch in der alltäglichen Kommunikation geht es freilich um die Vermittlung unzähliger, je besonderer ‚Inhalte‘: Gefühle, Stimmungen, Eindrücke, ‚Bilder‘ der Natur und der Menschen. Doch zum sprachlichen Kommunizieren dieser Innerlichkeits- und Weltinhalte erlaubt uns die Sprache als *langue* nur einige wenige (nach der Flexibilität der Sprachen freilich variierende) Möglichkeiten der Wortstellung. Diese sind eben wegen ihrer relativ geringen Zahl zu allgemein, zu schematisch, um den Besonderheiten dieser Inhalte gerecht zu werden. Anders der Dichter. Er vermag erstens den erlebten oder vorgestellten Innerlichkeits- und Weltinhalt als charakteristisches, besonderes Ganzes zu erfassen, d. h. die Dominante, die ‚Heldin‘ dieses Erlebnisses, seinen besonderen Akzent, seine charakteristische Pointe, kurz: das Wesentliche an ihm. Zweitens vermag er dieser Dominanten eine Stellung im Satz zu geben, die sie auch in uns, in unserem Rezeptionserlebnis dominieren lässt, so dass im optimalen Fall sofort, auf einen Schlag auch in uns das gleiche charakteristische Ganze, der gleiche so-und-so nuancierte Inhalt ersteht. Er vermag das, weil er intuitiv ‚weiß‘, dass bestimmte Wortstellungen besonders geeignet sind, hervorzuheben, zu betonen, die Dominante eines Ganzen zu vermitteln. Die ästhetische Hauptfunktion der Umstellung besteht demnach darin, Entsprechung zwischen einer Form (hier: der Wortstellung) und ‚ihrem‘ Inhalt, zwischen Sinnlichem und Geistigem mit zu ermöglichen, das heißt: Ausdrucksästhetisches mit hervorzubringen.

5. Schließlich setzt das Ästhetische des Scheins eben diese Expressivität der Form voraus: Erst wenn Seelisch-Geistiges, Personales in unsere Gegenwart gebracht

²⁹⁾ Stendhal, La Chartreuse de Parme, hrsg. von Ernest Abravanel, 2 Bde, Genf 1969, Bd. 2, S. 78.

wird, wenn uns nicht nur die ‚materielle‘ Oberfläche der Welt, sondern auch lebendige Personalität evident wird, entsteht der Schein, der Inhalt und ‚seine‘ Form beständen für sich, seien (bei all unserem Wissen um ihre Künstlichkeit und Fiktionalität) selbständig, auf sich selbst gestellt.

Von den rhetorischen Figuren ist nun die auf Ersetzung beruhende Wortfigur der Metapher besonders geeignet, einen solchen ästhetischen Schein zu erzeugen, da sie sowohl sinnfällige als auch personale Evidenz zu erzeugen vermag. Wenn ich zum Schluss noch zu ihr zurückkehre, obwohl sie im Zusammenhang mit Kafkas Fragment bereits zur Sprache kam, so nicht nur, weil sie ein probates rhetorisches Mittel der Scheinerzeugung ist, auch nicht nur deswegen, weil sie die Königin der sprachlichen Bilder, vielleicht der rhetorischen Figuren überhaupt ist (ist sie doch die glanzvollste unter ihnen), sondern weil an ihr nochmals aufgewiesen und betont werden kann, wie wenig bloß *eine* Art des Ästhetischen oder gar *die* Ästhetizität in sich hinreicht, um die Anziehungskraft rhetorischer Figuren zu erklären.

Ich möchte nur auf eine Metapher aus der vierten Strophe von Georg Trakls Gedicht ›In den Nachmittag geflüstert‹ eingehen:

Dämmerung voll Ruh und Wein;
Traurige Gitarren rinnen.
Und zur milden Lampe drinnen
Kehrst du wie im Traume ein.³⁰⁾

Dass „Gitarren rinnen“ ist zunächst überraschend, da es vom alltagssprachlich Erwarteten abweicht. Mit dadurch wird uns klar, dass Sprache hier nicht auf die Wirklichkeit bezogen ist, nicht über wirkliche Gitarren etwas aussagen will, denn diese können ja nicht rinnen. Also dient dieses Wort nicht der praktischen Kommunikation, es soll (auch) für sich betrachtet werden, nicht nur als Mittel zu einem weiteren Zweck, sondern auch als Selbstzweck. Und schon dies, seine Herausgehobenheit aus den praktischen Bezügen der Realität umgibt es mit der – zugegeben – kaum merklichen Aura des Ästhetischen, – eben des Selbstzwecks. Doch der semantische Schock, den die Verfremdung verursacht, bewirkt auch, dass wir dieses Fremde und Schockierende, oder präziser, das durch dieses metaphorisch gebrauchte Wort „rinnen“ Vermittelte genauer und mit frischen Augen betrachten: Der Klang der Gitarren in der herbstlichen Dämmerung wird in seiner Besonderheit, in seiner anschaulichen, sinnlichen Fülle erlebt, – viel eher, als wenn wir in begrifflich reduzierender Umschreibung läsen, die Gitarren spielen langsam, einsam, gar – leicht verbildlicht – hell und perlend. Die Verdichtung all dessen in „rinnen“ macht archaisch-ungekürzte Anschauung momentan wieder möglich und das heißt: verwirklicht punktuell Materialästhetisches.

Doch dieses „rinnen“ ist nicht nur eine ‚objektive‘ akustische Erscheinung: der Klang von Gitarren wird von jemandem gerade so, eben als Rinnen erlebt. Folglich wird durch diese Metapher, wenn auch nur andeutungsweise, die Perspektive einer

³⁰⁾ Georg Trakl, Dichtungen und Briefe, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklénar, 2. Aufl., Salzburg 1987, S. 54.

individuellen Subjektivität vermittelt, durch die Außenwelt ein Hauch von Innenwelt, – Transparenz der Form, Ausdrucksästhetisches. Und insofern hier, wie bei innovativer Bildersprache überhaupt, hinter dem je besonderen Anmutungserlebnis der Angemutete, die dichterische Subjektivität selber aufscheint, wähen wir uns in der Gegenwart einer Person, die da auf einmalige Weise (zu sich? zu uns?) spricht, ohne ‚vor uns‘, ‚praes-ens‘ zu sein, – wir erleben das Ästhetische des Scheins.

Solche personale Evidenz kann freilich auch außerästhetisch ‚benutzt‘, als Zugang zur Erkenntnis geschätzt und genossen werden: Über Bilder können wir manches nicht nur über den zentralen Gehalt eines Werkes erfahren, sondern – möglicherweise dank dessen Vermittlung – auch über den Dichter und seine Zeit. Doch Metaphern können nicht nur geschichtliche Zeugnisse sein; sie sind – konstitutiv – auch ontologische: sie bauen ja auf Parallelitäten, Affinitäten auf zwischen dem bildlich Gesagten und dem eigentlich Gemeinten, hier zwischen dem Geräusch des Rinnens und dem Klang von Gitarren: sie klären uns auf über bestimmte, nie geahnte Zusammenhänge der Welt.

Warum aber diesem Menschen gerade diese Metapher besonders gefällt und jene weniger, darüber lassen sich oft weder ästhetische noch außerästhetische Gründe allgemeiner Art angeben: die möglicherweise entscheidenden Ursachen verlieren sich in den Zufälligkeiten der jeweiligen Biographie und der individuellen Reaktionsweisen.

VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Vorbemerkung der Redaktion

Die folgende Dokumentation basiert auf den in der Redaktion ›Sprachkunst‹, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Literaturwissenschaft, Postgasse 7/2/1, 1010 Wien, eingelangten Anzeigen. Um auch weiter diese Dokumentation möglichst lückenlos durchführen zu können, sei hier die dringende Bitte an alle Referenten gerichtet zu veranlassen, dass jede literaturwissenschaftliche Dissertation kurz vor oder nach der Promotion des Doktoranden der ›Sprachkunst‹ bekanntgegeben werde. Die Promovierten ersuchen wir um eine Kurzfassung (bis zu fünfzehn Zeilen).

1. Germanistik

Köllner Christian, *Geschichte und Perspektiven der Analytischen Literaturwissenschaft*. Salzburg 1999.
272 Seiten.

Ref.: Karlheinz Rossbacher, Karl Müller.

In der vorliegenden Arbeit wird erstmals die Geschichte der Analytischen Literaturwissenschaft (ALW) monographisch behandelt. Die ALW unterscheidet sich von anderen Ansätzen der Literaturwissenschaft vor allem durch ihre enge Anlehnung an die Forschungsergebnisse der analytischen Philosophie, speziell deren Wissenschaftstheorie. – Im theoretischen Teil der Dissertation werden literatur- und wissenschaftstheoretische Grundlagenprobleme der Literaturwissenschaft so rekonstruiert, dass auf dieser Basis ein neuartiges Beschreibungsraster für literaturwissenschaftliche Ansätze entwickelt werden kann. Ausgehend davon erfolgt dann die Explikation des Begriffs „ALW“. Der geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Kontext der ALW wird ebenfalls beschrieben. – Im Anschluss daran wird die Problemgeschichte der ALW aufgearbeitet, indem zahlreiche Studien dieses Ansatzes von den Anfängen in den sechziger Jahren bis in die Gegenwart kritisch referiert und bewertet werden. Schwerpunkte sind dabei das Verhältnis der ALW zur literaturwissenschaftlichen Tradition (Hermeneutik), literatur- und wissenschaftstheoretische Begründungsversuche dieses Paradigmas, interdisziplinäre Zusammenarbeit (Linguistik, Psychologie, Evolutionstheorie) sowie angewandte ALW. Der historische Teil endet mit einer problemgeschichtlichen Zusammenfassung. – Nach einer kritischen Bilanz wird im letzten Kapitel der Arbeit versucht, theoretische und praktische Perspektiven der ALW aufzuzeigen: Neben einer Verbesserung der institutionellen Voraussetzungen, hängt die Zukunft der ALW vor allem von verstärkten interdisziplinären Kooperationen ab. Die Dissertation schließt mit einer umfangreichen Bibliographie, die sich nicht auf

Publikationen der ALW beschränkt, sondern auch das theoretische Umfeld angemessen berücksichtigt.

Krippel Renate, *Goethe und kein Ende. Von der Rezeption zur Restauration. Teil 1: Der Wiener Goethe-Verein von 1878–1998. Teil 2: Dokumentation der Autographensammlung.* Wien 1999.

600 Seiten.

Ref.: Herbert Zeman, Wolfdieter Bihl.

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen, einer Dokumentation der Autographen und einer Erfassung der Institutionsgeschichte des Wiener Goethe-Vereins unter kulturgeschichtlichem und literaturwissenschaftlichem Aspekt. In der Dokumentation wurden die Autographen des Vereinsarchiv aus dem Zeitraum 1860 bis 1938 registriert, transkribiert und zu den gesellschaftlichen und literarischen Strömungen ihrer Zeit in Beziehung gesetzt. Da es sich hierbei vorwiegend um Handschriften aus dem Schriftverkehr des Wiener Goethe-Vereins handelt, dienten sie zugleich als wichtige Quelle für den zweiten Teil, die Institutionsgeschichte. Der Verein wurde am 15. Mai 1878 gegründet und ist somit der älteste Goethe-Verein im deutschsprachigen Raum. Die Proponenten stammten durchwegs aus dem Bildungsbürgertum Wiens und sahen als wichtigste Zielsetzungen das Bemühen um eine Goethe-Rezeption in Österreich und die Errichtung eines Goethe-Denkmal. Goethe und sein Werk standen im Mittelpunkt der Vorträge und der Publikationen im ab 1886 erschienen Vereinsorgan, der ›Chronik des Wiener Goethe Vereins‹. Die Präsidenten, Unterrichtsminister oder Universitätsprofessoren für Germanistik, stellten eine ideale Verbindung zwischen wissenschaftlicher Tätigkeit und den Bildungsintentionen des Vereins her. Dieser besitzt eine umfangreiche Goethe-Bibliothek, ein Goethe-Museum und ein Autographenarchiv; seine Chronik, jetzt ›Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins‹, ist die älteste kontinuierlich bestehende literarische Zeitschrift Österreichs. Weitere literarische Vereine in Wien wurden bezüglich ihrer Geistigkeit mit dem Wiener Goethe-Verein verglichen, auch die germanistischen Vorlesungen an der Universität Wien wurden untersucht, um die Bedeutung der Vereinsarbeit zu erkennen. Zuletzt wurden Perspektiven für das 21. Jahrhundert erstellt.

Neissl Julia, *Tabu im Diskurs. Sexualität als Thema in der Literatur österreichischer Autorinnen im 20. Jahrhundert. Eine exemplarische Darstellung.* Salzburg 1999.

416 Seiten.

Ref.: Sigrid Schmid-Bortenschlager, Hans Höller.

Die Dissertation untersucht im Sinn einer feministischen Literaturwissenschaft Texte österreichischer Autorinnen, die Sexualität thematisieren. Bei den exemplarischen Analysen werden einerseits eher unbekannt Autorinnen (z. B. Else Asenijeff, Mela Hartwig, Evelyn Grill), andererseits Texte etablierter Schriftstellerinnen wie z. B. Ingeborg Bachmann oder Elfriede Jelinek berücksichtigt. Es werden dabei im Verlauf des 20. Jahrhunderts Kontinuitäten und Brüche in den Darstellungsweisen aufgezeigt, sowohl was die Themen als auch die sprachliche Gestaltung bzw. Offenheit im Umgang mit dem Thema Sexualität betrifft. – Die Texte werden hinsichtlich Zeitpunkten/Lebenssituationen der ProtagonistInnen sowie Orten, an denen Sexualität passiert, der sprachlichen Gestaltung und dem Vorhandensein weiblichen Begehrens analysiert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sexualität in den allermeisten Texten aus weiblicher Sicht negativ besetzt ist, ob bei den älteren Texten der ‚Schock der Hochzeitsnacht‘, diskriminierende Situationen in Zusammenhang mit Prostitution oder Abtreibung, oder in neueren Texten die zur Sprache gebrachte Gewaltkomponente im Mittelpunkt steht.

Öhlinger Bernhard, *Destruktive unminne. Der Liebe-Leid-Tod-Komplex in der Epik um 1200 im Kontext zeitgenössischer Diskurse*. Salzburg 1999.

234 Seiten.

Ref.: Ulrich Müller, Katherine Strnad-Walsh.

Das Textkorpus umfasst: ›Eneasroman‹, ›Erec‹, ›Iwein‹, ›Parzival‹, ›Tristan‹, ›Nibelungenlied‹. Untersucht werden der Liebe-Leid-Tod-Komplex (Kap. 1), die destruktive *unminne* (Kap. 2), Hohe Minne, Kollektivierung und Minnekrieg (Kap. 3), die literarische Darstellung von Erotik (Kap. 4), von der Moraltheologie unangreifbare Einkleidung (Kap. 5), ergänzt um zwei Exkurse (Erbschuld, Häresie). – Die weltlichen Dichtungen waren bemüht, Beispiele für eine ganzheitliche, harmonische, alle Bereiche umfassende Liebe zu geben bzw. die destruktiven Folgen einer neurotischen Trennung in ihre Bestandteile episch zu gestalten, um den hochmittelalterlichen Menschen von der Erblast des platonisch-augustinischen Weltbildes zu befreien und dem seit dem Altertum unaufhaltsam voranschreitenden Körper-Geist-Dualismus entgegenzuwirken. Sowohl die Artusromane ›Erec‹ und ›Iwein‹ als auch ›Parzival‹ und ›Tristan‹ sind zu begreifen als Kritik an sozial-kulturell fixierten Denkschemata, in der die Liebesehnsucht mehr gilt als die Liebeserfüllung, und die die Moral im Wesentlichen als Sexualmoral aufgefasst, die Geschlechterliebe, insbesondere die Lustempfindung abgewertet und verhindert und die Gewalt und das Töten nicht nur gestattet, sondern im Bedarfsfall sogar geboten war.

Perau Elke Michaela, *Literatur, bildende Kunst, Sprache*. Salzburg 1999.

324 Seiten.

Ref.: Sigrid Schmid-Bortenschlager, Leo Truchlar.

Literatur und bildnerische Gestaltung als Komplementärproduktion, narrative Skulpturen und bildnerische Anagramme: Dies sind einige jener Aspekte, die innerhalb einer experimentellen interdisziplinären Annäherung an zeitgenössisches künstlerisches Schaffen untersucht werden. Schauplatz ist Marseille, Werkstätte für Künstler aus unterschiedlichen Ländern. Die Stadt wird (wie einst die Leinwand für die amerikanischen *Action Painters*) als künstlerischer Handlungsraum erkennbar, als Teil des *musée imaginaire*. Die Untersuchung etabliert Einzelprojekte mit Kulturschaffenden unterschiedlicher Generationen und fokussiert darin die komplexen Zusammenhänge zwischen Literatur und bildender Kunst. Sprachliche Aspekte bildnerischen Gestaltens (*langue plastique*) wie der Erwerb eines bildnerischen Vokabulars (*vocabulaire plastique*) sowie spezifische Formen der Strukturierung (*écriture plastique*) stehen zunächst im Mittelpunkt. Ein bestimmter Produktionsbegriff (künstlerisches Gestalten als sprachliches Handeln) wird akzentuiert. In der Folge gilt das Augenmerk den Beziehungen zwischen den bildnerischen Sprechweisen und verbalen Ausdrucksformen: Bildende Künstler sprechen über ihre Arbeit, schreiben Texte, gestalten Schnittstellen zwischen Wort und Bild oder vernetzen differente Codes. Berührungspunkte mit literarischen Ausdrucksformen treten in den Vordergrund: Narration, Poesie (Anagramm, Palindrom), Metapher, Metonymie, Konnotation. Die Arbeit eröffnet Einblicke in das bildnerische Atelier als Forschungsstätte, gibt eine umfangreiche Einführung in den Kulturschauplatz Marseille und thematisiert ihre grundlegenden Fragestellungen innerhalb einer Sammlung von Einzeldarstellungen.

Weichselbaumer Ruth, *Der konstruierte Mann. Aktion, Repräsentation und Disziplinierung in der didaktischen Literatur des Mittelalters*. Salzburg 2000. [*Druck*: Frankfurt/M.; Lang 2000.] 270 Seiten.

Ref.: Ingrid Bennewitz, Ulrich Müller.

Die Arbeit befasst sich auf der methodischen Basis der *men's studies*, der *gender studies*, der Geschlechtergeschichte und der kritischen Männerforschung mit den Konstruktionen von

Männlichkeit in der didaktischen Literatur des Mittelalters. Diese literarische Gattung eignet sich zur Betrachtung mittelalterlicher ‚Männlichkeit‘ besonders, da sie normative Vorgaben für ideales männliches Verhalten bietet. In die Untersuchung einbezogen wurden mittelhochdeutsche didaktische Texte aus dem 13. und 14. Jahrhundert (Der ›Welsche Gast‹ Thomasius von Zerclære, die ›Winsbeckischen Gedichte‹, Freidanks ›Bescheidenheit‹, der ›Deutsche Cato‹ und der ›Renner‹ Hugos von Trimberg). Bestimmte Verhaltensmuster wurden offenbar von den Autoren übereinstimmend als geeignete Vorbilder, als Maßstäbe empfunden und literarisch fixiert. In der Dissertation wird die Beantwortung der Frage versucht, wie ‚normative‘ Männlichkeit in diesen Texten konstruiert und gegenüber der als defizitär angesehenen abgegrenzt wird. Die Beständigkeit der mittelalterlichen Ideal-Vorstellungen zeigte sich auch an der vergleichenden Untersuchung wichtiger Exponenten der Gattung in späteren Jahrhunderten (Castigliones ›Cortegiano‹ und Knigges ›Über den Umgang mit Menschen‹).

2. Anglistik und Amerikanistik

Auer Carolin, *Disclosure through Disgnise. The Discourse of Turn-of-the Century Undercover Reporting. An Analysis of Bessie and Marie Van Vorst's ›The Woman Who Toils: Being the Experiences of Two Ladies as Factory Girls‹ (1903). Graz 1999.*

242 Seiten.

Ref.: Arno Heller, Walter Hölbling.

Das diskursanalytisch untersuchte Werk ist ein typisches Beispiel der zur damaligen Zeit populären Undercover-Reportagen. Zwei Damen der gebildeten Gesellschaft schleusen sich als Fabrikarbeiterinnen verkleidet in Fabriken ein, um die Arbeits- und Lebensbedingungen der *working girls* zu erkunden, diese einer privilegierten Oberschicht näher zu bringen und in der Folge Sozialreformen zu bewirken. Die journalistische Unternehmung wird als eine ethnographische Reise in ein unbekanntes Territorium betrachtet; dementsprechend werden ethnographische Untersuchungsmethoden angewandt (James Clifford, Clifford Geertz, George F. Marcus, Dick Cushman u. a.). Der Text zeigt sich als narratives Konstrukt, in dem es keine klare Grenzziehung zwischen Faktizität und Fiktionalität gibt. Sprachanalytisch wird herausgearbeitet, wie die angewandte Darstellungsmethode den eigenen Vermittlungsakt aus der Reflexion ausblendet und damit nicht nur zur Feldstudie der Arbeiterinnen, sondern auch der sie betrachtenden bürgerlichen Journalistinnen selbst wird. Untersuchungsziel ist, die vermeintlich authentische Widerspiegelung konkreter proletarischer Lebensverhältnisse zu dekonstruieren und deren Illusions- und Scheincharakter offen zu legen. Der ethnographische Realismus der Undercover-Reportage wird so als versteckter Herrschaftsdiskurs der Mittel- und Oberklasse demaskiert.

Brameshuber-Ziegler Irene, *The Figure of The Female Artist in Contemporary North American Women Fiction. Graz 2000.*

249 Seiten.

Ref.: Arno Heller, Walter Hölbling.

Die Dissertation untersucht eine Reihe von amerikanischen und kanadischen Prosawerken, in denen Künstlerinnen im Mittelpunkt des Interesses stehen. Bewusst wird der Begriff ‚Künstlerinnenroman‘ vermieden, um den Gegenstand von dem Genre, den Struktur- und Gestaltungsformen des überwiegend männlich besetzten ‚Künstlerroman‘ abzugrenzen. Der Bogen der gewählten Untersuchungsmethoden spannt sich von der Psychoanalyse, dem Poststrukturalismus, der Semiotik bis hin zur Hybriditätsforschung. Zu den untersuchten Romanen gehören Gloria Anzalduas ›Borderland‹/›La Frontera‹, Christina Garcias ›Dreaming in Cuban‹, Joanna Russ's ›The Female Man‹, Laurie Foos's ›Portait of a Walrus by a Young

Artist, Rosaria Ferres's ›The House of the Lagoon‹, Margaret Lawrence's ›The Diviners‹ sowie Kurzgeschichten von Alice Walker. Die Einzelinterpretationen werden drei Bezugs-kategorien zugeordnet, einer psychologischen, einer ethnischen und einer diskursanalytischen, wobei sich die zum Teil etwas willkürlich vollzogenen Zuordnungen überlappen. Die vornehmlich von feministischer Literaturtheorie untermauerten Analysen ergeben insgesamt ein facettenreiches Mosaik der Figur der Künstlerin in nordamerikanischer Literatur.

Dorsey Brian, *Spirituality, Sensuality, and Literality. Blues, Jazz, and Rap as Music and Poetry*. Salzburg 1999.

380 Seiten.

Ref.: Leo Truchlar, Katrina Bachinger.

Dieses Werk versucht zu erörtern wie entscheidende Stiländerungen der afroamerikanischen Musik sich in der Form und im Inhalt der Lyrik und den Songtexten von den gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Wirklichkeiten des Kontexts, in denen sie kreiert werden, sowohl determiniert als auch widergespiegelt werden. Von den zwei wichtigen Bestandteilen afroamerikanischer Kultur (Sprache und Musik) ausgehend, beschäftigt sich das dritte Kapitel mit Blues-Ahnen, den Dichtern Dunbar, Johnson und Brown, als auch mit einigen sozialen Aspekten des weiblichen Blues. Darauf folgend werden ausgewählte Werke von Langston Hughes kommentiert. Kapitel fünf fasst die historischen Wurzeln des Jazz und die Stilrichtungen *Bebop* und „The New Thing“ zusammen. Das sechste Kapitel illustriert Jazz-Poesie am Beispiel von Billie Holiday und John Coltrane. Gedichte und Liedertexte vom Poet/Komponist/Schlagzeuger Douglas Hammond, Jr. werden in Kapitel mit bedeutungsvollen Aussagen von ausführlichen Interviews ineinander geflochten. Das achte Kapitel ist sowohl der *Black Arts Movement* und der „New Black Poetry“ als auch *The Last Poets* und Gil Scott-Heron gewidmet. Das letzte Kapitel betont die positiven Aspekte und Botschaften des Raps. Abgerundet mit Tipps zum Weiterlesen, einer Bibliographie und einer Diskographie.

Leitner Arnold, *Henry James' Weg zum Erzählen der Moderne. Die Gestation des Erzählmediums der tales von Henry James in seinen ›Notebooks‹*. Graz 2000.

279 Seiten.

Ref.: Franz K. Stanzel, Werner Wolf.

Henry James' Bemühen um eine realistische Darstellung von Innenwelt und sein Interesse an dem menschlichen (Unter-)Bewusstsein ist untrennbar mit der Verwendung einer figuralen Fokalisierungsinstanz (Reflektor) verbunden. In der künstlerischen Entwicklung von James lässt sich eine eindeutige Tendenz von konventionell auktorialem Erzählen zu der konsequenten Verwendung einer Reflektorfigur erkennen. Bereits James' Frühwerk trägt erste Spuren der Rücknahme der erzählerischen Omniscienz. Die damit einhergehende Einengung der Darstellung auf die Perspektive der handelnden Figur, sowie der bewusste Verzicht auf eine Erzählerfigur in *tales* in Brief- und Tagebuchform belegen James' zunehmende Sensibilisierung in der Verwendung eines auktorialen Erzählmediums. In weiterer Folge richteten sich James' Bemühungen verstärkt auf die Übertragung der erzählerischen Darstellung auf ein figurales Medium. Parallel dazu entbindet James in seinen Ich-Erzählungen die Erzähler von ihrer rein berichtenden Funktion und gliedert sie als zerebralisierende Medien in den Handlungsprozess ein. Seine Bestrebungen, diese zerebralisierenden Erzählmedien auch zum innerdiegetischen Mittelpunkt der *tales* zu machen, lassen äußere Handlungsabläufe zugunsten von Bewusstseinsdarstellung in den Hintergrund treten. Um die Illusion des unmittelbaren Einblicks in die Gedankengänge und Bewusstseinszustände der Zentralfigur schaffen zu können, folgen die *tales* in James' Spätwerk vollkommen dem Duktus der Empfindungen und gedanklichen Assoziationen der Reflektorfigur. Die gelegentliche Verwendung des inneren

Monologs markiert einerseits das Ende von James' Weg zum Erzählen der Moderne, andererseits stellt sie den Ausgangspunkt für komplexe Erzähltechniken des 20. Jahrhunderts dar.

Zettl Karin, *Crossing Borders – Nation and Gender as Interrelated Concepts in Kate O'Brien's Works. A Thematic Analysis*. Wien 1999.

450 Seiten.

Ref.: Otto Rauchbauer, Margarete Rubik.

Die Dissertation befasst sich mit dem Romanwerk (neun Texte) und den literaturkritischen Texten Kate O'Briens, welche in den Jahren von 1931 bis 1963 entstanden. Die Textanalyse hat zum Ziel, den Zusammenhang zwischen den Begriffen Nationalität und Geschlecht in O'Briens Werk herauszuarbeiten. Hierbei soll das Spannungsfeld zwischen O'Briens Texten und dem historischen Kontext Irlands in seiner postkolonialen Ära aufgezeigt werden. Kate O'Brien wird als „literarische Migrantin“ beschrieben, deren Distanz zur Heimat ein Hinterfragen und Überschreiten der zu dieser Zeit in Irland vorherrschenden Normen von National- und Geschlechteridentität ermöglichte. Der transnationale, feministische Impuls von O'Briens Texten wird vor dem Hintergrund eines nationalistischen, hinsichtlich der Geschlechterrollen konservativen Irlands gelesen. Die Fragestellung, in welcher Beziehung weibliche Selbstdefinition und nationale Identitätsfindung zueinander stehen, ist zentral. Weiters wird O'Briens Werk als Erweiterung des irischen Literaturkanons beschrieben und in Zusammenhang zum europäischen Modernismus und Feminismus des 20. Jahrhunderts gesetzt.

3. Romanistik

Eibl Doris G., *Romaneske Un-Heimlichkeiten im Spannungsfeld von Postmoderne und ‚écriture au féminin‘*. Suzanne Jacob und die Entwicklung des Quebecker Romans seit 1976. Innsbruck 1999.

313 Seiten.

Ref.: Ursula Mathis-Moser, Wolfram Krömer.

Die Arbeit widmet sich der Untersuchung des Quebecker Romans im Zeitraum von 1976 bis heute, wobei ein eindeutiger Schwerpunkt auf der Analyse des Zusammenwirkens von postmodernen Denkstrategien und Einflüssen der ‚écriture au féminin‘ liegt, welches die Verfasserin als wesentliches Charakteristikum der Romanliteratur des genannten Zeitraums verstehen möchte. Neben AutorInnen wie Jacques Godbout, Jacques Poulin, Francine Noël, Yves Dupuis, Dany Laferrière oder Régine Robin beschäftigt sie sich vor allem mit dem Romanwerk Suzanne Jacobs, das sie auf das oben präzisierte Zusammenwirken hin und unter besonderer Berücksichtigung der Perception des Anderen, des Stadtlebens und der Reisetematik eingehend untersucht.

Forstner Andrea, *Malerei und Malerfiguren bei Stendhal, Balzac und Flaubert*. Graz 1999.

163 Seiten.

Ref.: Ulrich Schulz-Buschhaus, Werner Helmich.

Stendhal, Balzac und Flaubert werden als die zentralen Autoren herangezogen, um in der vorliegenden Arbeit ihre Werke vergleichend zu analysieren, auf welche Weise sie in ihrem literarischen Schaffen einen gemeinsamen Aspekt thematisieren: die Malerei. Als Gliederungsprinzip des Hauptteils wird eine Dreiteilung gewählt, an deren erster Stelle die Präsentation der entsprechenden Malerfigur(en) und ihre Einordnung in den textualen Zusammenhang bei den einzelnen Schriftstellern, an zweiter die Auseinandersetzung mit den durch die Figuren repräsentierten Kunstauffassungen und an dritter Stelle die komparative Analyse aller

drei Schriftsteller steht. Als Resultat der Analyse zeigt sich bei Stendhal, dass er mit dem psychologischen Aspekt eine neue Komponente in die Betrachtung von Kunstwerken der Malerei einbringt. Balzac und Flaubert schreiben ihren Malerfiguren vielfach Ideen bezüglich künstlerischer Anschauungen zu, die auch zu ihrer eigenen Ästhetik gehören; gleichzeitig zeigen sie aber auch Aspekte auf, die sich ausschließlich auf die Wahrnehmungs- und Arbeitsweise eines Malers beziehen, Charakteristika des künstlerischen Schaffungsprozesses bei der Verwirklichung eines bestimmten Kunstideals sind. Sowohl Balzac als auch Flaubert ist es gelungen, das Künstlerische unter Künstlern verschiedener Kunstgattungen – der Literatur *und* der Malerei – zu erfassen, in Form epischer Kunstwerke wiederzugeben und damit das Verständnis für einen Maler und für dessen Kunstgattung zu mehren.

Humpl Andrea Maria, Guido Piovene als Reiseschriftsteller – ›De America‹ im Spiegel des narrativen Werkes. Graz 2000.
284 Seiten.

Ref.: Werner Helmich, Ulrich Schulz-Buschhaus.

Der Reisebericht stellt eine Textsorte dar, die von der Literaturkritik gegenwärtig eine Aufwertung erfährt, was eine Beschäftigung mit den im deutschen Sprachraum kaum rezipierten Amerika-Reiseschriften des italienischen Autors und Journalisten Guido Piovene (1907–1974) rechtfertigt. Die vorliegende Studie versteht sich als Versuch, illusionsfördernde narrative Strategien in seinen Schriften aufzudecken und zu demonstrieren, dass den Texten maßgebliche Kriterien der Literarizität innewohnen. Beim Vergleich der aus den fünfziger Jahren stammenden Amerika-Berichte mit dem narrativen Werk Piovenes ergaben sich frappante Ähnlichkeiten in der Gestaltung der konstruierten Räume: Sowohl in den Romanen als auch in den Reiseschriften zieht der Beobachter bei der Interpretation kultureller Alterität vorgeformte Bilder fast automatisch heran, was bedeutet, dass räumliches Modellieren den Aufbau von kulturellen Modellen konstant mitträgt und subjektive Bilder einer in die Fremde getragenen eigenen Welt perpetuiert.

Moser Sibylle, Komplexe Konstruktionen. Zur Methodologie konstruktivistischer Kulturwissenschaft am Beispiel der Empirischen Theorie der Literatur. Wien 1999.
248 Seiten.

Ref.: Friederike Hassauer, Siegfried J. Schmidt.

Die Arbeit diskutiert am Beispiel der konstruktivistischen Literaturtheorie die Methodologie der Kulturwissenschaften aus der Sicht des Radikalen Konstruktivismus. Abschnitt I analysiert den wissenschaftlichen Forschungsprozess allgemein und fokussiert den Begriff der empirischen Theorie. Zentrale methodologische Konzepte wie ‚Empirie‘, ‚Beobachtung‘, ‚Erklärung‘ und ‚Methode‘ werden im Kontext konstruktivistischer Argumente neu interpretiert. Kulturwissenschaftliche Beobachtung erscheint als komplexe Unterscheidungspraxis von „StandardbeobachterInnen“ (Maturana), die mit Hilfe eines Sets methodischer Operationen soziale Wirklichkeiten hervorbringen. Kulturwissenschaftliche Wirklichkeiten sind rekursiv, da sie die Bedingungen ihrer Datenkonstruktion selbst schaffen, und reflexiv, da sie mit den Wirklichkeiten der beforschten Individuen konfrontiert sind. Eine konstruktivistische Methodologie strebt deshalb die Vermittlung von Hermeneutik und Kybernetik, von sozialem Verstehen und sozialer Selbststeuerung an. Abschnitt II vermittelt in diesem Sinn zwischen Handlungs- und Systemtheorie. Handlungen entsprechen Selbstregelungsprozessen in kognitiven Systemen und sind gleichzeitig Beobachtungsgegenstände in sozialen Systemen. Zur Differenzierung der verschiedenen Beobachtungsdimensionen menschlicher Aktivität wird Norbert Groebens Unterscheidung von ‚Handeln‘, ‚Tun‘ und ‚Verhalten‘ eingeführt und anhand exemplarischer Studien der empirischen Literaturwissenschaft illustriert.

Opadija Olayinka, *La révolte dans l'œuvre des Calixthe Beyala*. Innsbruck 1999.
162 Seiten.

Ref.: Ursula Mathis, Wolfram Krömer.

Die Untersuchung unternimmt erstmals den Versuch einer Gesamtschau auf die seit 1987 erschienene Romanwerk Beyalas. Im Untersuchungsgang richtet sich die Perspektive auf den Aspekt der Revolte aus. Die ersten Abschnitte stecken das biographische Umfeld ab. Das Verhältnis von Leben und Werk, europäische und afrikanische Einflüsse, differente gesellschaftliche Praktiken (z. B. Polygamie) sowie Reaktionen afrikanischer Leser auf das Werk, werden, gestützt auf Interviews der Verf. mit Beyala, erfragt. Weitere Kapitel widmen sich der politischen, sozialen und kulturellen Situation Kameruns sowie der spezifischen Situation der afrikanischen Frau, ein Thema, das sich in den Romanen Beyalas vielfach gebrochen wieder findet. Den Untersuchungs-Schwerpunkt bildet das Thema der Revolte als Initialakzent der afrikanischen Literatur in den Mittelpunkt. In Beyalas Werk zeigt sich die spezifische Ausformung der Revolte jedoch nicht primär politisch, sondern vielmehr im Brechen sprachlicher Tabus und traditioneller Beziehungsschemata von Mann und Frau. Die Ausdrucksformen der Revolte werden dabei im krassen Fall bis zur Beschimpfung vorangetrieben, ja bis zu ‚Lösungsvorschlägen‘ wie Violenz, Selbstmord und Mord. Abschließend wird eine Positionierung Beyalas zwischen einem ‚europäischen‘ und einem ‚afrikanischen‘ Feminismus versucht, die sich u. a. an Beyalas 1995 erschienenem ›Lettre d'une Africaine à ses sœurs Occidentales‹ orientiert.

Pfatschbacher Klaus, *Jules Verne und der Populärroman*. Graz 1999. [*Druck*: Frankfurt/M.: P. Lang 2000 (= Europäische Hochschulschriften; Reihe 13, Bd. 252.)
203 Seiten.

Ref.: Ulrich Schulz-Buschhaus, Werner Helmich.

Die Studie zielt darauf ab, Vernes Auseinandersetzung mit den erfolgreichen Romangattungen der Unterhaltungsliteratur im 19. Jahrhundert darzustellen. In Einzelvergleichen werden repräsentative Romane der *Voyages extraordinaires* mit Klassikern in den analogen Gattungen verglichen. Die Gegenüberstellung zeigt, in welchem Ausmaß und auf welche Weise Jules Verne Strukturen der populären Genres verwendet und weiterentwickelt hat. Dadurch ergibt sich ein Gesamtüberblick über die ›Außergewöhnlichen Reisen‹, für die sieben Gattungen charakteristisch sind: der Schauerroman, der historische Roman, der Sozial- und Seeroman, der Kriminal- und Revancheroman sowie der wissenschaftliche Abenteuerroman.

4. Slawistik

Weitlaner Wolfgang, *Wort. Bild. Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus*. Salzburg 2000.
285 Seiten.

Ref.: Georg Mayer, Christine Engel.

Vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund des 20. Jahrhunderts erfolgt eine Darstellung der soziokulturellen, theoretischen und ästhetischen Entwicklungen innerhalb der russischen Literatur und bildenden Kunst vom Anfang der sechziger Jahre bis zur Gegenwart. Nach einer einleitenden Abhandlung aktueller Forschungspositionen zur Wechselwirkung von historischer Avantgarde und Totalitarismus werden im zweiten Kapitel die appropriationistischen Strategien der Moskauer konzeptuellen Kunst und Literatur seit den achtziger Jahren im Kontext verschiedener postmoderner Theorien diskutiert. Kapitel drei behandelt anhand des 1958 geborenen Moskauer Künstlers und Schriftstellers Konstantin Zvezdochetov den imma-

nenten Wandel der so genannten (ehemaligen) „nonkonformistischen“ russischen Kunst, wobei dessen Werk als wesentlicher integrativer Bestandteil im Übergang vom postutopischen Denken des Konzeptualismus zur neoutopistischen Euphorie des in den neunziger Jahren sich herausbildenden „Neuen Radikalismus“ interpretiert wird. Der essayistisch gehaltene Appendix versucht, sich dem vom Moskauer Konzeptualismus praktizierten Diskurs der Leere (bzw. dessen Ablösung durch einen zeitgenössischen Diskurs der Präsenz) in Form einer poetischen Mimikry zu nähern, die jedoch zugleich die oft affirmative wissenschaftliche Rezeption dieser Strömungen in adäquater Weise mitreflektiert. Die Arbeit enthält zahlreiche Illustrationen sowie eine umfassende Bibliographie.

5. Klassische Philologie

Hagel Stefan, *Modulation in altgriechischer Musik. Die Delphischen Paiane und die antike Musiktheorie*. Wien 1999.

155 Seiten.

Ref.: Georg Danek, Hans Schwabl.

Die Musik des zweiten Abschnittes des so genannten ersten Delphischen Paians, eines Werkes des hellenistischen Musikers Athenaios, hielt man bislang für mit der antiken Skalenlehre unvereinbar. Nichtsdestoweniger zeigt gerade eine Interpretation im Rahmen der antiken Musiktheorie die verwendete kunstvolle Modulationstechnik auf. Der musikalische Plan gipfelt im Wechsel zwischen zwei Tonarten, die nur einen Halbton voneinander entfernt sind. Der für diese – nach antiker Lehre ‚außermelodischen‘ – Modulation nötige Ton wird jedoch über eine Reihe ‚melodischer‘ Wendungen eingeführt. In deutlichem Kontrast zum archaisierenden ersten Abschnitt scheint der zweite Teil damit ein Beispiel für den Stil der ‚Neuen Musik‘ zu bieten, die von Seiten Platons und der älteren Komödie so viel Ablehnung erfahren hat. Die Deutung der Musik des Paians wirft neues Licht nicht nur auf weniger gut erhaltene Musikfragmente, sondern auch auf manche bisher dunkle Konzepte antiker Theorie. Der eigentlichen Arbeit ist eine kurze Einführung in die antike Skalenlehre vorangestellt. Im Anhang findet sich eine rhythmische Analyse des Paians sowie ein Abriss der Entwicklung von den modalen Skalen des fünften Jahrhunderts bis zum ‚diagramma polytropon‘ des Aristoxenos, in dem jede Art von Modulation beschrieben werden konnte.

Sachatonicsek Werner, *Das ›Carmen Saeculare‹ des William O’Kelly von Aughrim. Ein Beispiel lateinischer historischer Dichtung in der Barockzeit*. Wien 2000.

213 Seiten.

Ref.: Franz Römer, Alfred Kohler.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit aus neulateinischer Literatur steht die Analyse eines lateinischen Werkes aus dem frühen 18. Jahrhundert, das von dem irischen Adligen William O’Kelly zu Ehren Kaiser Karls VI. verfasst wurde. Die philologische Betrachtung dieses ›Carmen saeculare‹ beschäftigt sich insbesondere mit dem Fortwirken antiker lateinischer Literaturtradition, wie sie sich beispielweise in der Übernahme literarischer Motive und der sprachlichen Anlehnung an Vorbilder aus der römischen Dichtung wie Vergil, Ovid oder Horaz manifestiert. Darüber hinaus wird hier aber auch ein weitgehender Versuch unternommen, den Autor und sein Werk in ihrem historischen, politischen und kulturellen Umfeld darzustellen, wobei die Person des Autors, eines irischen Gelehrten, der als emigrierter katholischer Jakobite zum Hofdichter der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. wurde, Anlass zur Besprechung des Phänomens des Jakobitismus und der irischen Diaspora in Europa bzw. insbesondere die Tradition der Dienstnahme bei den österreichischen Habs-

burgern bietet. Davon spannt sich der weitere Bogen zur historischen Situation der aufsteigenden Großmacht Österreich und ihren Problemen wie jenem der Thronfolge Karls VI., das im Carmen O'Kellys mit seinen antiken Implikationen ebenso seinen Niederschlag findet wie allgemein die herrschaftliche Machtmanifestation, die für den Bereich der bildenden Kunst schon eingehend erörtert wurde.

Strobl Wolfgang, Die Dichtung der ›CRISIAS (sive) De signis praecedentibus iudicium‹ des Hilarion von Verona. Kritische Textausgabe, Übersetzung und Studien zur Rezeption des Antichristmythos in der italienischen Renaissance. Salzburg 2000.

223 Seiten.

Ref.: Wolfgang Speyer, Barbara Feichtinger.

Der erste Teil der Dissertation bietet die erste kritische Textausgabe von *Codex Vat. Urb. Lat. 737*. Die Handschrift enthält den lateinischen Text des apokalyptischen Gedichts ›CRISIAS (sive) De signis praecedentibus iudicium‹ und den griechischen Text des hexametrischen Preisgedichts auf Kardinal Bessarion und schließlich einen Brief in Prosa an denselben. Eine Übersetzung aller Texte sowie Wort- Sach- und Personenregister runden die texteditorische Arbeit ab. Der zweite Teil bietet einen Kommentar zum Preisgedicht und zum Brief an Kardinal Bessarion. In der Quellenangabe der ›CRISIAS‹ konnte eine Vielzahl von traditionellen apokalyptischen Motiven nachgewiesen werden. Durch einen Vergleich der Lebensbeschreibung des Antichrist in der ›CRISIAS‹ mit dem berühmten ›Tractatus de ortu et tempore Antichrist‹, den Adso von Montier-en-Der im 10. Jh. verfasste, konnte die Rekonstruktion einer verlorenen Schrift über das Leben des Antichrist aus der Feder des Kirchenvaters Hieronymus gewagt werden. Diese Schrift wäre sowohl für Adso als auch für Hilarion die Quelle gewesen. Die im Schlussteil der Arbeit zusammengestellten Daten zu Leben und Werk des gelehrten Benediktinermönchs Hilarion von Verona mögen als Ausgangspunkt für weitere Forschungsarbeiten zu dieser kleineren Gestalt des italienischen Quattrocento dienen.

6. Byzantinistik und Neogräzistik

Grünbart Michael, Die Anrede im byzantinischen Brief von Prokopios von Gaza bis Michael Choniates. Wien 2000.

477 Seiten.

Ref.: Wolfram Hörandner, Johannes Koder.

95 Autoren von Prokopios von Gaza (6. Jh. n. Chr.) bis Michael Choniates (Ende des 12. Jh.) dienten als Basis der Untersuchung der Anreden im byzantinischen Brief. Die Arbeit schließt an Sister Lucilla Dinneen „Titles of Address in Christian Greek Epistolography to 527 A.D.“ (Washington, D.C. 1929) an. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Anlage eines alphabetischen Verzeichnisses aller Anredeformen in den Briefen des entsprechenden Zeitraumes (5509 Anreden aus 3604 Briefen, Anreden in 60% der Briefe). Auch in den Anreden können rhetorische Stilisierungen festgestellt werden (Rhythmik, Stilfiguren). Das Vokabular stammt aus verschiedenen Bereichen: Die kleinste Gruppe sind antike Anredeformen (Vorbilder: Homer, Platon oder Dramatiker). Als zweite Gruppe sind biblische Anspielungen zu erwähnen (besonders aus dem Neuen Testament), und Wörter aus dem byzantinischen Sprachgebrauch stellen eine dritte wichtige Gruppe dar. In einem eigenen Kapitel wird versucht charakteristische Anredewörter für bestimmte gesellschaftliche Gruppen herauszufinden (Kaiser und seine Familie, Geistlichkeit und weltliche Personen). Abschließend wurden die Eigenheiten der Briefautoren herausgearbeitet, die sich hauptsächlich in Wortbildung und Wortwahl manifestieren.

7. Vergleichende Literaturwissenschaft

Kim Tae Hwan, Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften. Eine Studie zur narrativen Semiotik von A. J. Greimas. Klagenfurt 2000.

214 Seiten.

Ref.: Peter V. Zima, Albert Berger.

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, Greimas' narrative Semiotik in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen zu beschreiben und mit anderen erzähltheoretischen Ansätzen (Genette und Stanzel) zu vergleichen. Die zentrale These dieser Arbeit lautet: Greimas führt die Wertproblematik in die Narrativik ein und zeigt, dass die narrative Struktur immer mit einer bestimmten Axiologie verbunden ist. Das Handlungsschema des Volksmärchens z. B. setzt eine kollektive Axiologie voraus, in deren Rahmen die Beziehung des Märchenhelden zum Wertobjekt zu verstehen ist. Die axiologische Grundlage der Erzählung kommt aber nicht nur auf der Ebene der Fabel und Handlung (was erzählt wird), sondern auch auf der Ebene des erzählenden Diskurses (wie erzählt wird) zum Ausdruck, denn die Frage, wie der Erzähler seine Geschichte gestaltet, hat viel mit seinen Wertvorstellungen zu tun. In dieser Arbeit wird gezeigt, dass sowohl Greimas' Theorie, die die Axiologie der Erzählung allein durch die Fabelanalyse zu rekonstruieren versucht, als auch die Theorie des Erzähldiskurses (Genette und Stanzel), die die axiologische Problematik vernachlässigt, einseitig ist, und dass beide Ansätze einander ergänzen und erhellen können.

Mühlegger Christiane, „Pierrot s'agite et Tout le mène“. Metamorphosen einer Lachfigur. Jules Laforgue und die Pierrotfigur im Zeichen der Philosophie des Unbewußten Eduard von Hartmanns. Innsbruck 1998. [*Druck*: Frankfurt/Main 2000, 325 S.]

361 Seiten.

Ref.: Maria Deppermann, Hans-Joachim Müller.

Im 19. Jahrhundert wird die traditionell aus der Commedia dell'arte stammende Lachfigur des Pierrot in Frankreich Gegenstand einer besonders intensiven literarischen Auseinandersetzung. Auch der junge Dichter Jules Laforgue (1860–1887) macht Pierrot zur zentralen Figur in seinem Werk. Durch die einzigartige Verbindung Pierrots mit der Philosophie des Unbewussten Eduard von Hartmanns eröffnet Laforgue der Figur völlig neue Dimensionen und gilt daher heute als der Pierrot-Dichter schlechthin. Pierrot wird sowohl zur Identifikationsfigur als auch zur Projektionsfläche für die inneren Konfliktstrukturen seines Schöpfers. Die dehierarchisierende Verbindung einer „illegitimen“ Lachfigur mit einem philosophischen System sowie die Verwendung von rhetorischen Stilmitteln wie z. B. Ironie oder semantische Verschiebung machen Laforgue darüber hinaus zu einem frühen Vertreter der Verfremdungsästhetik. Unter diesen Gesichtspunkten analysiert die Arbeit das Werk Jules Laforgues und leistet damit einen Beitrag zur Entdeckung dieses im deutschsprachigen Raum nahezu unbekanntes Dichters.

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München (Fink) 1999, 507 S.

Auch Bücher haben einen Leib, aber nicht jeder ist so geistreich wie die vorliegende Studie. Ihr Thema ist die Anthropologie der modernen Schriftkultur, und deren Ausarbeitung führt in zwei weitauseinander liegende Gebiete: auf das Feld der Medizingeschichte, die im 18. Jahrhundert einen Umbau der psycho-physischen Verfasstheit des Menschen vollzieht, und auf das Feld der Mediengeschichte, die in eben dieser Zeit einen Umbruch in den kulturellen Kommunikationstechniken erfährt. Die „Körperströme“ versiegen, der „Schriftverkehr“ schwillt an. Diese beiden Entwicklungen sind, so die material- und detailreich vorgetragene These, historisch wie funktional aufeinander bezogen: Die Schriftkultur des 18. Jahrhunderts lässt genau jene Körper entstehen, die nötig sind, um den Fortbestand der gesellschaftlichen Kommunikation zu sichern. Diese „funktionalistisch[e] Analyse kulturstiftender Zeichenprozesse“ (346), trägt den Namen „Mediologie“.

Am Körper freilich ist Koschorke nur vermittelt interessiert; denn nicht von ihm selbst kann die Rede sein, sondern lediglich von der Redepraxis, die ihn als soziales Phänomen produziert: „Es gibt kein Apriori des Leibes“ (35), lautet das diskursanalytische Diktum, das es dem Verfasser erlaubt, die Geschichte des Körpers als eine Geschichte von „Kulturationsstrategien“ (35) zu lesen, ohne danach fragen zu müssen, inwiefern die je verschiedenen Körpertheorien sachliche Gültigkeit beanspruchen können. Tatsächlich würde Koschorke diese vor-foucaultsche Frage als naiv zurückweisen, und deshalb haben wir es bei der subtilen Rekonstruktion der Anthropologie und Physiologie des 18. Jahrhunderts nicht mit einer Geschichte der Entdeckungen, sondern der diskursiven Erfindungen zu tun. Diese Geschichte nicht des Wissens, sondern des „soziale[n] Einsatz[es] des Wissens“ (118) handelt von der „Trockenlegung“ des Körpers und der Körperzwischenräume: Die alteuropäische Tradition hatte den Leib als kanalisiertes Gefäß bestimmt, in dem ineinander transformierbare Säfte zirkulierten, die den Körper mit der Seele und seiner Umwelt in Beziehung setzten; im 18. Jahrhundert wird dieser humorale Leib von einem in sich geschlossenen neuronalen Organismus abgelöst, der zu anderen Körpern wie zur Natur in gleichsam körperlose, nämlich sympathetische Beziehung tritt.

Seine historische Signifikanz erhält diese Neudefinition des Menschen dadurch, dass sie mit dem Wandel der sozialen Organisationsform, der zunehmenden gesellschaftlichen Interdependenz, nicht nur einhergeht, sondern diese sowohl bestätigt als auch befördert (vgl. 130f.). Denn der zum nervösen Organismus vergeistigte Leib fügt sich in die Logik schriftlicher Kommunikation, d. i. des interaktionsfreien Umgangs Abwesender: Körper kommen dort nicht vor. Im körperlosen Schriftverkehr wird der Leib (und seine in ihm zirkulierenden Säfte) „substituiert“, d. h. – dem Medium gemäß – in verwandelter, i. e. „mortifizierter“ Form „erstattet“ (vgl. 206–262) Er kehrt in den Briefen und den empfindsamen Romanen, die Koschorke autopsiert,

metaphorisch und vergeistigt wieder: als Seelenfluss oder Seelenstrom, als geküsstes Herz, als Schoß, in den Tränen sich ergießen. Weinen und Schreiben erscheinen so als „Sublimierungsstufe[n] des älteren Modells der physiologischen Ströme“ (215). Diesen medientheoretisch universalen Mechanismus des Ersatzes beobachtet Koschorke anhand der Phantasmata, mit der die Schriftkultur die Kommunikation unter den Individuen operabel hält: aus dem „Mangel“ (an körperlicher Präsenz) entsteht durch mediale und textuelle Substitution eine „Fülle“: die Fülle einer imaginären Anwesenheit, einer imaginären Gegenwart, einer imaginären Stimme. „Medien“, so das Fazit, „sind niemals bloße Substitute. Sie verändern, indem sie zu ersetzen scheinen“ (191).

Das sind bemerkenswerte Befunde, und merkwürdige auch. Denn Koschorkes Blick auf die Schriftkultur, der sein Augenmerk auf die wirklichkeitsprägende Macht der Medien richtet, ist auf seltsame Weise eingeschränkt. Schrift erscheint als Medium, das die Körper zugleich auf Distanz hält und, zu Texten verkörperlicht, miteinander kommunizieren lässt. Doch ist dies, auch wenn man die Drastik der Formulierungen akzeptiert, nur die halbe Wahrheit und zunächst wohl auch nicht die vorrangige. Denn die Schrift ist nicht immer schon ein Medium der Kommunikation, sondern primär ein Medium der Speicherung von Informationen, und ihre Ursprünge sind entsprechend nicht in der graphischen Abbildung sprachlicher Äußerungen zu finden, sondern in den nicht-sprachlichen Einritzungen auf Zählsteinen, generell: in Merkhilfen, die eine Form des exteriorisierten Gedächtnisses darstellen.¹⁾ Die genuinen Formen des Schriftgebrauchs sind das Führen von Listen, Abrechnungen etc.; die ersten Konsequenzen des Buchdrucks liegen in der Aufzeichnung von Informationen und Wissensformen, die verbal bislang gar nicht verfügbar waren, von Rezepten und Praktiken, handwerklichen Fertigkeiten zumal, die vorgemacht und nachgemacht, d. h. in personaler Interaktion weitergegeben wurden;²⁾ und die endgültige Durchsetzung des Buchdrucks schließlich lässt sich vorrangig an den Gattungen informativer Prosa, den Zeitungen, der vielfältigsten Fachliteratur, den Lexika und Enzyklopädien verfolgen. In diesem kollektiven und unpersönlichen Prozess der Wissensakkumulation (des 17.) und Wissensdifferenzierung (des 18. Jahrhunderts) spielen die Phantasmata, von denen Koschorke spricht, keine Rolle: und dies genau deshalb nicht, weil Schrift hier nicht als Äquivalent der Interaktion fungiert, sondern das Gedächtnis entlastet, komplexe Formen der Kognition ermöglicht und die Kommunikation von der Interaktion emanzipiert. Der Leser Kants braucht keine Stimme zu vernehmen und keinen Körper zu imaginieren, um den Sachgehalt des schriftlichen Texts nachzuvollziehen.

Das 18. Jahrhundert, und hier erst betritt Koschorkes Buch historischen Boden, ist aber auch das Zeitalter der Romanenseuche und der Briefwut. Nur in *diesem* Spektrum der Schriftkultur entwickelt sich eine Sprache, die sich an der Interaktion orientiert – und zwar in dem doppelten

¹⁾ Vgl. statt anderer Wolfgang Putschke, Am Anfang war das Zählen. Zur Entstehungsgeschichte der Schrift, in: Schreibprozesse – Schreibprodukte. Festschrift für Gisbert Keseling, hrsg. von Manfred Kohrt und Arne Wrobel, Hildesheim, Zürich, New York 1992, S. 277–299. – Oder auch Peter Koch, Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste, in: Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes, hrsg. von Peter Koch und Sybille Krämer (= Probleme der Semiotik 19), Tübingen 1997, S. 43–81 und die dort verarbeitete Literatur. – Das wird durch früheste Spuren eines *sakralen* Schriftgebrauchs, wie ihn Harald Haarmann (Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt/M. und New York 1990, S. 70–81) anhand der alteuropäischen Vinca-Zivilisation dokumentiert hat, nicht widerlegt, denn diese zeremoniellen Einritzungen wenden sich offensichtlich nicht an Menschen, sondern an Gottheiten.

²⁾ Vgl. statt anderer Michael Giesecke, Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, Frankfurt/M. 1991.

Sinn einer vordergründigen „Nachahmung des guten Gesprächs“ (Gellert) und der tiefergründigen Mimesis der personalen Selbstdarstellung, wie sie sich im zwanglosen Austausch ergibt.³⁾

In der sprachwissenschaftlichen Literalitätstheorie hat sich diesbezüglich die Unterscheidung zwischen der entweder phonischen oder graphischen *Kodierung* einer verbalen Äußerung und ihrer mehr oder weniger mündlichen (nähesprachlichen) oder schriftlichen (distanzsprachlichen) *Konzeption* durchgesetzt⁴⁾ – eine Distinktion, die berücksichtigt, dass das Medium in einer entfalteten Schriftkultur⁵⁾ die sprachliche Artikulation in zwei Formen, eine mündliche und eine schriftliche Sprache, differenziert,⁶⁾ und dass der Schriftgebrauch sich zur mündlichen Rede in mimetischen Bezug setzen kann. Wenn nun Koschorke davon spricht, dass sich die mediale Kommunikation „verflüssigt“ (vgl. 215), dann ist dies die Folge der Tatsache, dass der Brief um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Medium des geselligen und intimen Umgangs wird. Die Ausdehnung des Briefverkehrs auf Schreibzusammenhänge, in denen sich die Person als Person artikuliert, bedingt zwangsläufig auch die Veränderung der sprachlichen Artikulation. Und diese interaktionsfreie, aber interaktionsnahe Verbalisierungsform lässt sich nicht einfach an der von ihr entwickelten Körpermetaphorik studieren, sondern daran, dass sie insgesamt eine gestische Dimension ausbildet. Wenn etwa Johann Heinrich Voß seiner Braut Ernestine Boie schreibt „Komm her, mein süßes Mädchen, und sez dich auf meinen Schoß; ich will dir ein wenig erzählen“ (Zit. S. 211f.), dann mag man daran sehen, dass der Brief „den Übergang oder die Grenze zwischen Körper und Schrift“ „quälend-lustvoll“ umspielt (211), – aber unbeachtet bleibt, dass dieser Briefeingang einen vertraulichen Kontakt herstellt, indem er ein freundliches Winken verbalisiert und metaphorisch an den vertrauten Umgang erinnert. Nicht der „Schoß“ wird zu einer „symbolischen Diskursinstanz“ (211), sondern der gesamte Satz erhält einen metaphorischen Sinn, der – das belegen Koschorkes weitere Beispiele und das beklagen schon die Zeitgenossen⁷⁾ – seinerseits Konventionalisierungsprozessen unterliegt.

Solche Diskursivierungen des Körpers und der Interaktion – nach meinem Verständnis: die *verbalen* (nicht: die schriftlichen) Formen von Unmittelbarkeit – sind für Koschorke „phantasmatisch[e] Vorkehrungen“ (342) der Schriftkultur, die dazu dienen, Abwesenheit in Präsenz zu überführen. „*Abwesenheit*“ aber ist „*die fundamentale kommunikative Kategorie*“ (271): „Kommunikationen [...] sind *Handlungen*, die auf dem Differenzpotential zwischen Ding- und Bedeutungshaftigkeit der verwendeten Symbole beruhen. Sie kommen nur insoweit zustande, als

³⁾ Näheres dazu in Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert (= Literatur und Leben 54)* Wien, Köln, Weimar 2000.

⁴⁾ Vgl. etwa Peter Koch/Wulf Oesterreicher, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in: *Romanistisches Jahrbuch 36* (1985), S. 15–43.

⁵⁾ Dabei ist es müßig, die Einschränkung des Mediengebrauchs auf so genannte „bürgerliche Schichten“ (vgl. 169ff.) hervorzuheben; entscheidend ist vielmehr, dass der Buchdruck im Verlauf des 18. Jahrhunderts zum ersten echten Massenmedium überhaupt wird und die Quantität gedruckter Schriften damit eine in evolutionärer Hinsicht „kritische Menge“ erreicht.

⁶⁾ So die Gedankenfigur von Niklas Luhmann, *Die Form der Schrift*, in: *Schrift*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, München 1993, S. 349–366.

⁷⁾ So etwa [M. Freiherr von Degenfeld]: *Beiträge zu den Ephemeriden der Menschheit voriger Zeiten; Nebst einem Brief an den Herausgeber des Deutschen Museums*, in: *Deutsches Museum*, Bd. 2, Leipzig 1781, S. 121–131, hier S. 123: „Seitdem man in Deutschland anfängt, schöne Briefe zu schreiben, sind auch unsere Briefe in eine Maskerade ausgeartet. Man hat durch einen stillschweigenden Vertrag [!] ein Wörterbuch über die Sprache des Herzens errichtet, woraus man die wärmsten Ausdrücke entlehnt, so wie man in Kanzleien die Verbrämung der Ceremoniel= oder Amtsschreiben aus gewissen Büchern herholt.“

die subjektive Vorstellungskraft der Beteiligten die Materialität der Signifikanten performativ überschreitet“ (272).

Diese zeichentheoretische Fixierung verkürzt kommunikative Prozesse auf Repräsentationsakte. Der Blick richtet sich auf das, was Zeichen (in der Vorstellung) repräsentieren, und nicht auf das, was sie (im Gebrauch) zu verstehen geben.⁸⁾ Nur so wird verständlich, weshalb Koschorke darauf insistiert, dass Medien „Zweitwelten“ konstituieren, „hinter“ denen die *jeweils* erste im Maß ihrer Substituierung verschwindet“ (345). Nur so auch wird nachvollziehbar, weshalb die Einbildungskraft „in *jede* zeichenhafte Konstitution von Realität involviert“ (273) sein soll: „Das Verstehen arbiträrer, konventioneller Zeichen ist [...] Sache des Intellekts und seiner Imaginationstätigkeit. Deren Gebiet ist die Abwesenheit. Der Weg der Schrift besteht darin, Körper und Sinne ins Abwesende zu verschieben: und dort, im Zustand ihres physischen Todes, können sie als Produkte der Phantasie wiedererstehen“ (318).

Die zeitgenössische Theorie der Einbildungskraft ist folglich zentraler Gegenstand der Kapitel (262–321), die nach dem zeichentheoretischen Fundament der zuvor dokumentierten phantasmatischen Regelungen fragen. Ihre kulturelle Aufwertung, die Koschorke anhand der prominenten Debatte um das Verhältnis von Malerei und Poesie nachzeichnet, erscheint dabei als direkte *Folge* und als notwendige *Voraussetzung* der Verschriftlichung der Poesie: „Die zunehmende Unterbestimmtheit, die das Verhältnis zwischen Autor und Leserschaft prägt, macht einen entsprechenden Zuwachs an verbaler Suggestivkraft nötig. Es geht mit anderen Worten darum, der Schriftsprache auch jenes Affektvolumen einzuverleiben, das unter interaktionsnahen Bedingungen vom jeweils gegebenen Realkontext und von den sprachbegleitenden Signalen mitgeteilt wurde. Und hier kommt der Einbildungskraft eine Schlüsselposition zu. Als ein Seelenvermögen, das Wahrnehmung unter den Bedingungen der Abwesenheit garantiert, ist sie nicht nur im allgemeinen für die Vergegenwärtigung poetischer Bilder unerlässlich, sondern insbesondere für deren Übermittlung durch Schrift. Denn in Literatur als in voller Konsequenz *schriftlicher* Dichtung rückt neben dem, was mitgeteilt wird, auch der Autor und damit die Tatsache der Mitteilung als solche in einen imaginationsbedürftigen Zustand“ (297).

Nun ist es aber wenig plausibel, die Einbildungskraft als ein Seelenvermögen zu spezifizieren, „das Wahrnehmung unter den Bedingungen der Abwesenheit garantiert“, denn die Imaginationstätigkeit ist eben kein Akt der Wahrnehmung (auch wenn sie physiologisch ähnlich funktioniert)⁹⁾, und das Imaginierte ist entsprechend auch nicht einfach abwesend. Etwas zu imaginieren, bedeutet, sich etwas im Bewusstsein szenisch vergegenwärtigen, und diese Sinnhaftigkeit der Einbildungskraft begründet ihren systematischen Stellenwert innerhalb der Ästhetik. Weil Koschorke die „*Anschaulichkeit*“ der *Rede* auf den „Realkontext“ und die „sprachbegleitenden Signale“ beschränkt und seine Argumentation auf den Zusammenhang zwischen arbiträren *Schriftzeichen* und versinnlichender Einbildungskraft lenkt, ist er gezwungen, die Imaginationstätigkeit beim Lesen (und deren theoretische Reflexion) als Verdrängung der Zeichenhaftigkeit der Zeichen zu dramatisieren: „Illusion bedeutet Vergessen der Zeichen“ (298).

Nun ist unsere Aufmerksamkeit allerdings auch beim Verstehen lautlich artikulierter Zeichen auf die Bedeutungs- und nicht auf die Ausdrucksdimension der Zeichen (und mehr noch: auf den

⁸⁾ Zur Kritik einer „Vorstellungstheorie“ der Bedeutung und zur Differenzierung von Semantik und Kognition vgl. Rudi Keller, *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens* (= UTB 1849), Tübingen, Basel 1995, S. 58ff. und 71–112. Vorstellungen kommen, wenn überhaupt, nur dann ins Spiel, wenn eine sprachliche Äußerung verstanden worden ist.

⁹⁾ Vgl. Antonio R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. Aus dem Engl. von Hainer Kober (= dtv 33029), München 1997, S. 140–155.

Sinn der sprachlichen Äußerung) gerichtet,¹⁰⁾ aber nur im Falle poetischer Geschichten nimmt das „Verschwinden des Signifikanten“ (282) den Charakter einer bruchstückhaften imaginativen Vergegenwärtigung an:¹¹⁾ die Form der Verbalisierung drängt über sich hinaus, weil sie offensichtlich selbst schon aus der Imaginationstätigkeit des Erzählers hervorgegangen ist.¹²⁾ Auch mündliche Erzählungen sind darauf angelegt, Wortfolgen in Imaginationsfolgen zu übersetzen. Das ist schon die Einsicht Quintilians, der dem Redner empfiehlt, seine Erzählung mit hohem Detaillierungsgrad auszustatten,¹³⁾ und das ist nicht weniger die Maxime Castigliones, für den vollkommen anmutiges Erzählen darin besteht, das, was man ausdrücken will, „mit Gesten und Worten so gut und mühelos vorzubringen, daß die Zuhörer die erzählten Dinge mit eigenen Augen zu sehen meinen“.¹⁴⁾ Erzählend wird der Erzähler zum Schauspieler; dem *Schriftsteller* ist *diese* Art der Performance zwar versagt, aber die Ästhetik des 18. Jahrhunderts beginnt – im Maße, in dem sich die Literatur ihrer Schriftlichkeit bewusst wird – zu begreifen, dass die schriftliche Poesie das sinnliche und das imaginative Potential des mündlichen Erzählens mimetisch zu steigern vermag – etwa in Form von narrativen Techniken wie der erlebten Rede, dem inneren Monolog, genereller: dem personalen Erzählen oder auch der Entwicklung von Dialogformen (und dies gilt auch für das Drama),¹⁵⁾ die mehr gestalten als den bloßen Austausch von Informationen.

Die zeitgenössischen „Unmittelbarkeitspostulate“ (272) – das allgemeine ästhetische Programm einer „anschauenden Erkenntnis“ oder, näherhin, eines narrativen Schreibens, das den Leser gleichsam zum Augen- oder Ohrenzeugen des Erzählten macht (vgl. 300f.)¹⁶⁾ – sind für Koschorke allesamt „halluzinogene Präsenztäuschung[en]“ (194), zeichentheoretisch paradoxe Formen einer „medialen „Immediation“ (231),¹⁷⁾ denen er sowohl ihr wirkungsmächtiges

¹⁰⁾ Vgl. Manfred Spitzer, Geist im Netz. Modelle für Lernen, Denken und Handeln, Heidelberg 2000, S. 229–271. – Mit der Unterscheidung zwischen dem Ausdruck eines Zeichens (dem Aspekt seiner Wahrnehmbarkeit) und der Bedeutung eines Zeichens (dem Aspekt seiner Interpretierbarkeit) sowie dem Sinn einer Äußerung orientiere ich mich an Keller, Zeichentheorie (zit. Anm. 8), S. 102–112 und 130ff.

¹¹⁾ Das sind natürlich riskante Formulierungen einer Theorie der poetischen Imaginationsbildung, die als solche (trotz Iser) erst zu schreiben wäre. – Zur Unterscheidung zwischen *begrifflichen* und *imaginativen* Repräsentationen vgl. Steven Pinker, Wie das Denken im Kopf entsteht, aus dem Amerikan. von Martina Wiese und Sebastian Vogel, München 1998, S. 353–370.

¹²⁾ Vgl. Johannes Merkel, Spielen, Erzählen, Phantasieren. Die Sprache der inneren Welt, München 2000, S. 158–183. – Merkel bezieht sich auf Arbeiten von Allen Paivio (v. a. Images in Mind, New York 1991).

¹³⁾ Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, Bd. 2 (= Texte zur Forschung 3), Darmstadt 1975, S. 176–181.

¹⁴⁾ Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann, übers. und erläutert von Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen (= dtv 2181), München 1986, S. 176.

¹⁵⁾ Vgl. Gottfried Zeißig, Die Ueberwindung der Rede im Drama [1930], mit einer wissenschaftsgeschichtlichen Studie hrsg. von Hans H. Hiebel, Bielefeld 1990. – Das hat, wie Koschorke zu Recht betont, (vgl. 292ff.) mit dem Ende der Rhetorik zu tun. Von der sachlichen Gültigkeit der Rhetorik-Kritik des 18. Jahrhunderts vermittelt er allerdings ebenso wenig eine Vorstellung wie vom systematischen Zusammenhang zwischen Rede und Poesie.

¹⁶⁾ Dazu unspektakulärer, aber nicht weniger luzide Gisbert Ter-Nedden, Die Unlust zu fabulieren und der Geist der Schrift. Medienhistorische Fußnoten zur Krise des Erzählens im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1997/98, S. 191–220.

¹⁷⁾ Die in diesem Zusammenhang zentrale Metapher ist der Topos der „Seeleninschrift“. Koschorke zeichnet die Geschichte dieser Metapher im Detail nach – von ihrem Ursprung bei Platon (der im ›Phaidros‹ gegen die Schrift mit dem Argument opponiert, dass sich das, was sich von der Interaktion *aufschreiben* lässt, nicht ins Gedächtnis *einprägen*) (vgl. 327ff.) bis zur

Gelingen als auch ihre unmerkliche Mangelstabilisierung attestiert. So wie der kontagiöse Körper der Miasmen und Fluida in der Schriftkultur und ihrer Absenzproduktion als beseelter Leib wiederersteht, so wie der Laut der Rede beim Schreiben verstummt und beim Lesen als phantasmatische Stimme vernehmbar wird, – so setzt sich das Medium generell an die Stelle der Natur (vgl. 430f.). Diesem zwielichtigen Ende ist Koschorkes wahrhaft große Erzählung von der Mortifikation des Lebendigen und seiner phantasmatischen Wiederauferstehung letztlich gewidmet: Medien sind „*Agenten der Selbstnaturalisation der Kultur*“ (451).

Eine große Erzählung ist dieses reichhaltige Buch insofern, als es eine Struktur (die Absenz/Präsenz-Logik medialer Kommunikation) in ihre Genese (die Durchsetzung gegenüber der leibhaftigen Interaktion) auflöst und als Geschichte eines Ursprungs, seines Verlusts und seines Wiedergewinns kurzschließt, – daran erinnernd, dass der präsystemische Zustand vom kulturellen System selbst nicht mehr erinnert wird: „Nur *im Innern* der Kultur, unter den von ihr diktierten Bedingungen, läßt sich das Ursprüngliche finden“ (436).

Koschorkes theoretisch hochkomplexe Anthropologie der Schriftkultur handelt, so ließe sich einschränken, nicht von der ganzen Schriftkultur, sondern „nur“ von den Anfängen unserer „Erlebnisgesellschaft“ (Gerhard Schulze), d. i. von jenen Techniken, die das personale Erleben als Selbstzweck kultivieren. Nur hier ist der Gebrauch des Mediums eine Lebens-Form, nur hier wird das Lesen, wie Koschorkes Rekonstruktion der Lesesuchtdebatte (393–430) deutlich macht, zu einer Frage „elementarer Lebenspraxis“ (400). Aber auch wenn wir gelernt haben, auf Distanz zu kommunizieren und die Distanzkommunikation „in den Dienst imaginativer und affektiver Zerstreung“ (419) zu stellen, bleiben wir interagierende Wesen; wir lassen uns und unsere Interaktionen durch das, was wir uns medial übermitteln, stimulieren, und der Leib¹⁸⁾ bleibt das einzige Apriori, das wir haben.

Robert Vellusig (Graz)

Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard, hrsg. von Thomas Eicher und Bettina Gruber, Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 1999, 253 S.

Bettina Gruber und Thomas Eicher, den Veranstaltern des vom 17. bis 19. Oktober 1997 in Marbach am Neckar abgehaltenen internationalen Symposiums zum hundertsten Geburtstag Alexander Lernet-Holenias (1897–1976), ist ein Sammelband zu verdanken, der einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung eines vielgestaltigen Werks leistet, welches nicht selten verkannt wurde und deshalb noch nicht den ihm angemessenen Platz in der Literaturgeschichte fand. Der Sammelband wird unter das im Vorwort präzierte Motto „Poesie auf dem Boulevard“ gestellt: Es gilt, die Kritik und Forschungsliteratur durchziehende Vorstellung der „Spaltung Lernet-Holenias in einen ‚Dichter‘ und einen ‚Schriftsteller‘“ (9) zu hinterfragen, eine Vorstel-

Umpolung der Figur im 18. Jahrhundert, das Unmittelbarkeit nicht mehr der Rede, sondern der Schrift zuschreibt. Dabei bleibt allerdings außer Acht, dass wir es mit völlig verschiedenen metaphorischen Geltungshinsichten zu tun haben: mit dem Gegensatz von verbalem und intuitivem Wissen – und nicht zwischen einer alltäglichen Technik des Schreibens und einer „transzendentalen Graphie“ (348) – einerseits, mit den medialen Steigerungsformen des Erlebens andererseits.

¹⁸⁾ Vgl. Thomas Fuchs, Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie, Stuttgart 2000.

lung, die von Lernet-Holenia selbst durch ostentative Geringschätzung des Theater- und Erzählwerks bei betonter Bevorzugung der Lyrik genährt wurde. Konsequenterweise fordert das Vorwort „eine Würdigung [des Werks] in seiner gesamten Breite“ (12) und werden im Sammelband Theater, Prosa und Gedichte berücksichtigt. Das Überdenken der bei Lernet-Holenia diagnostizierten literarischen Janusköpfigkeit impliziert Verdeutlichung und Überprüfung der benutzten Wertungskriterien, Relativierung seiner Selbstwahrnehmung als Autor und Verabschiedung der biographisch orientierten Auffassung des Werks als unmittelbarer Ausfluss einer Persönlichkeit. Lernet-Holenias verdiente selbstverständlich nicht nur deshalb Aufmerksamkeit, weil er Leitfragen der Literaturwissenschaft akuter aufwerfe als andere Autoren. Sein nicht nur biographisch zu verstehender, sondern sich auch in seinem Verhältnis zur Tradition offenbarender genealogischer Habitus bestimmt inhaltlich wie strukturell seine Texte. Er erfordert eine Einordnung in größere – literarhistorische, sozialgeschichtliche, politische – Kontexte, welche Lernet-Holenia als eine Figur ausweise, die „alle Kontinuitäten und Brüche in den ersten beiden Dritteln dieses Jahrhunderts sichtbar werden läßt“ (15).

Dieser Perspektivierung ist der Aufbau des Sammelbands verpflichtet. Zu Beginn stehen zwei Arbeiten zur Biographie, welche die Herausgeber nicht im Sinne des Psychologismus missverstanden, sondern als unentbehrliches, auf österreichische soziokulturelle Zusammenhänge hinweisendes Material aufgefasst wissen möchten. Als Pendant schließen drei Beiträge den Sammelband, „die den literarischen Diskurs in seiner sozialhistorischen Bedingtheit vorführen“ (16). Dazwischen nehmen acht Aufsätze Platz, die eine diachronische bzw. synchronische literaturgeschichtliche Kontextualisierung vornehmen.

Im ersten der biographisch ausgerichteten Beiträge setzt sich Alexander Dreihann-Holenia, der Neffe des Dichters, zum Ziel, die weit verbreitete und auch von der 1997 erschienenen ersten Biographie Lernet-Holenias¹⁾ vertretene Auffassung, dass der Autor ein illegitimer Habsburgerpross sei, als Legende auszuweisen. Er stützt sich auf teilweise erstmals verwertete Archivmaterialien und Familiendokumente, die nicht alle Lernet-Holenia zur Verfügung standen. Dieser habe einerseits die Gerüchte um seine illegitime Herkunft als marktstrategische Waffe eingesetzt, sei aber andererseits zeitlebens von einer schmerzlichen Identitätssuche geplagt worden, die „die Diskrepanz zwischen vorgeblichen und tatsächlichen adeligen Genealogien“ (17) zu einem Grundthema des Werks mache. Als produktiv erwies sich also die „Legende“, indem sie literarisch Handgreifliches ins Leben rief und erscheint auch deren „Richtigstellung“ (18), liefert sie doch über Darstellung von Familienzusammenhängen, Erwähnung von Orts- und Eigennamen und manches mehr Schlüssel zu den im Text tief vergrabenen identitären Bezügen.

Donald G. Daviau zeigt Lernet-Holenia als Leserbriefschreiber und Korrespondenten zeitgenössischer literarischer Größen – Benn, Braun, Spiel, Zweig ... -. Zitiert wird aus schon publizierten, aber auch bisher unveröffentlichten Briefen, die ein wertvolles Material darstellen. D. Daviau geht es darum, zu beweisen, „daß Lernet als Privatperson derselbe blieb, als der er sich in seinem öffentlichen Auftreten präsentierte“ (40). Das Porträt lässt vorwiegend negative Züge hervortreten: Lernet-Holenia werden „Schwäche im kritischen Denken“ (41), unbegründete und im Falle Hofmannsthal's irrümliche, nie revidierte, apodiktisch geäußerte Ansichten vorgeworfen. Einiges daran mag zutreffen; doch dürften auch einige Bemerkungen D. Daviaus den Lernet-Holenia-Leser etwas erstaunen, etwa dass „weder Nation noch Religion eine große Rolle in [Lernet-Holenias] Leben zu spielen [schienen]“ (44).

Mit Bernd Hamachers Aufsatz beginnt die Einordnung des Lernet'schen Werks in literaturgeschichtliche Zusammenhänge. Am Beispiel des ›Wahren Werther‹ wird Lernet-Holenias Verhältnis zu Goethe verdeutlicht. Der Text entpuppt sich als den bisherigen Rezensenten entgangene

¹⁾ Roman Roček, Die neun Leben des Alexander Lernet-Holenia. Eine Biographie, Wien, Köln, Weimar 1997.

Zitatmontage aus Heinrich Gloëls ›Goethes Wetzlarer Zeit‹²⁾. Die wenigen Abweichungen vom Original seien umso aufschlussreicher. Lernet-Holenias „Agonalität gegenüber Goethe“ (76) drücke sich nicht in frontaler Ablehnung, sondern in der Zurücknahme der im ›Werther‹ durch Poetik und Ausgestaltung der Themen Liebe, Tod, Gesellschaft codierten Entgrenzung aus. B. Hamacher verzichtet auf Vereinfachungen und dokumentiert auch Lernet-Holenias psychologisch, soziologisch und poetologisch motivierte und zutagetretende „widerstrebende[...] Anerkennung“ (77). Abschließend unterstreicht er das Problematische am Vorgehen des Autors, der im ›Wahren Werther‹ zur Durchsetzung seines „nicht nur poetische[n] Programm[s]“ der „Ordnung und Begrenzung“ „die Maske des Philologen wählt“ (81). Bei der subtilen Untersuchung wird man nur die Fokussierung auf den Lernet-Holenia der Nachkriegszeit bedauern: durch Berücksichtigung früherer Texte wäre die Bilanz noch nuancierter ausgefallen³⁾.

Gerhard Rademacher schlägt vor, den bisher meistens nur theoretisch anerkannten weiten Literaturbegriff doch praktisch ernst zu nehmen, und sich der kontroversen Beurteilung der Lernet'schen Lyrik mit Hilfe entsprechender, möglichst von herkömmlichen Wertungskriterien gereinigter Instrumente zu stellen. Solche erblickt er in den Modellen „primären“ und „sekundären Schreibens“ „als integrale[n] ‚Flügel[n]‘ von Intertextualität“ (86). Doch ändert die vorgenommene, vielleicht eher Terminologie als Werturteile berührende „Relativierung normativer Maßstäbe“ (98) schließlich wenig am über diese Lyrik oft gefällten Urteil des Epigontums. Der detaillierte Längsschnitt durch die Gedichtbände mündet in die Feststellung, dass Lernet-Holenia, der keineswegs intuitiv umsetzt, sondern sich „konsequent“ „poetische Codes von ihm als Vorbilder anerkannter Autoren an[eignet]“ – vor allem Rilkes und Hölderlins, aber auch Trakls, Brechts oder Benns –, „um auf solchen Folien ‚seine‘ Gedichte zu schreiben“ (87), nur ausnahmsweise zur Selbständigkeit vordringe.

Bettina Grubers Aufsatz über den 1926 entstandenen Einakter ›Alkestis‹ legt zuerst die sich im Zeichen eines ausgeprägten Ästhetizismus offenbarende „Originalität des Lernet'schen Zugangs“ (108) dar: nicht die Erhabenheit der Gattenliebe werde – wie traditionell beim Motiv – zelebriert, sondern die Dekonstruktion der Liebe überhaupt intendiert. In der Lernet'schen Alkestis offenbare sich die „radikale Isolation des Individuums“ (106), dem die Liebeserfüllung im Leben wie im Tode verweigert bleibe, wobei der romantische Topos des Todes als ekstatischer Liebesvollzug „in subtiler Weise konterkariert“ (106) werde. Der Befund wird dann für das Herannahen ans Gesamtwerk fruchtbar gemacht, was zu einer Neubeleuchtung vieler Lernet'scher Themen führen kann⁴⁾. Der Dichter sei stets Opfer einer biographischen Lektüre gewesen, die ihn auf den „von seiner Herkunft determinierten adeligen Rückwärtsblicker“ (109) festgelegt und seine tiefe Abneigung gegen das Herausschütten übersehen habe. Doch lasse sich die Bipolarität seiner Produktion – hier Ästhetizismus, dort Kommerz – eben auf den gemeinsamen Nenner des Vermeidens der literarischen Beichte bringen.

Thomas Eicher befasst sich am Beispiel der ›Standarte‹ mit der Lernet'schen Ausprägung des Heimkehrermotivs, die er zuerst textimmanent, dann über Kontextualisierung – der österreichische Heimkehrerroman, insbesondere Werfels ›Barbara oder die Frömmigkeit‹ – herausarbeitet. In der ›Standarte‹ gestalte sich die als Teil der Heimkehr erkannte Heimreise als

²⁾ Berlin 1911.

³⁾ Z. B. wird dort das von Lernet-Holenia an Werther bemängelte „Nicht leben können“ von manchen durchaus positiv gezeichneten Romangestalten geteilt: „Es ist ganz falsch, daß man glaubt, man müsse immer nur am Leben sein. Im Tod sein kann man wohl ebensogut. [...] Die aus Liebe gestorben sind, sind noch [...]. Ich sterbe an keinem Leiden, ich sterbe an mir selbst“, sagt Silverstolpe in ›Beiden Sizilien‹ (Wien und Hamburg 1973, S. 116–117).

⁴⁾ u. a. desjenigen der Liebe, von der Hilde Spiel schreibt: „Hierin offenbart sich Lernet-Holenias unveräußerliches romantisches Erbe“ (Alexander Lernet-Holenia, in: HILDE SPIEL, In meinem Garten schlendernd. Essays, München 1981, S. 91–105, hier: S. 98).

„Rücktransport“ (115). Eine sensible Textbefragung zeigt, wie der Roman die für kurze Zeit noch bestehende Ordnung als „Oberflächenphänomen“ darstellt, das sich schließlich auf „nicht mehr allgemeinverbindlich[er]“ Symbolik (118), auf hochgradig Flächenhaftes – die Standarte – reduziert. Im Gegensatz zu manchen Interpreten stempelt Th. Eicher Lernet-Holenia nicht zu einem Nostalgiker der Doppelmonarchie oder gar des Habsburgerreiches ab: die von Menis beschworene Wiederkehr des Reiches sei nicht als Wiedererrichtung eines Vergangenen aufzufassen, sondern als Ausrichtung der Zukunft an einer „Utopie“, die jede Übertragung auf das kommende Dritte Reich ausschließe. Th. Eicher lässt unvoreingenommen den Text sprechen; so straft seine Untersuchung manche irrtümliche Auslegung Lügen.

Erich Hauser ergründet das Lernet-Holenias Erzählwerk prägende ‚Zwischenreich‘, wo sich Traum und Wirklichkeit vermischen. Der erste Teil des Aufsatzes, der die erzähltechnischen Mittel zur Gestaltung des Traums als Wirklichkeit ergründet, verweist auf die schon von Reinhard Lüth⁵⁾ als zur Phantastikerzeugung relevant erkannten Erzählstrategien. Perspektivenreicher erscheint der zweite, dem traumhaften Erleben der Wirklichkeit gewidmete Teil, der die „Vorstellung“ als zentrale Kategorie hervorhebt. Der ‚vorstellungsbegabte‘ Held erfahre das „Überlappen zweier Zeitstufen“ (156): Die Wahrnehmung der Gegenwart als Wiederholung eines Vergangenen bewirke durch Mythologisierung eine Derealisierung der Wirklichkeit. Darauf fußend wird im Ansatz eine überzeugende Interpretation für den Zug der Krebse im ›Mars im Widder‹ vorgeschlagen. Auch die abschließenden Bemerkungen über das darstellungstechnische Ausweisen des „Fiktion-Sein des Erzählten“ (161) verdienen Aufmerksamkeit.

Robert von Dassanowsky erblickt in Lernet-Holenias Spätling ›Die Hexen‹ (1969) einen „postmoderne[n] Roman“, der in dieser Hinsicht vom früheren Erzählwerk abzugrenzen sei. Seine Beweisführung vermag aber nicht restlos zu überzeugen. Inhaltlich wird das Postmoderne an den ›Hexen‹ auf ein die gesamte Lernet'sche Epik charakterisierendes Merkmal zurückgeführt: die Darstellung der Geschichte nicht als rationale Abfolge, sondern als durch geheime Kräfte gesteuerter Ablauf. Für diese „metaphysischen“ (134) bzw. „mythischen“ (142) Kräfte stünden in den ›Hexen‹ mit okkulten Fähigkeiten ausgestattete junge Frauen, was die für die Postmoderne kennzeichnende „Niederlage der Vernunft“ (134) manifestiere. Diese die „Hexen“ durchaus ernst nehmende Interpretation übersieht, dass der Mythos hier stark ironisiert wird, worauf u. a. die Befragung des von einer der Titelheldinnen getragenen Namens „Heidrun“ auf seine germanische Herkunft hin hingewiesen hätte. Überdies scheint die Allegorie, die R. von Dassanowsky durchaus zu Recht im Roman am Werk sieht, als zu eindeutiger Auslegung anregende Stil- und Denkfigur nicht ganz der Geisteshaltung der Postmoderne zu entsprechen.

Jean-Jacques Pollets Beitrag geht Lernet-Holenias ironischem Umgang mit Erzählmodellen der Kriminalliteratur nach. Die gründliche Analyse stützt sich auf bekannte (›Beide Sizilien‹, ›Ich war Jack Mortimer‹, ›Der Graf von Saint-Germain‹, ›Der Graf Luna‹) sowie auf weniger beachtete Romane (›Riviera‹, ›Die Inseln unter dem Winde‹, ›Die weiße Dame‹). Sie schließt auf den bahnbrechenden Charakter des Lernet'schen Experimentierens: „lange vor Dürrenmatt, Robbe-Grillet oder Handke [unternimmt Lernet-Holenia] die literarische Destruktion der Gattung Kriminalliteratur“ (176). Lernet-Holenias Phantastik strebe die Aufrechterhaltung der mythischen Einheit zwischen Geschichtslauf und Privatexistenz an; seine Neo-Kriminalistik sei „eine Art ironisch-desillusionierte Kehrseite“ der Phantastik, „die in der modernen Zeit noch einzig mögliche, ernüchterte Realisierung [ihres] mythischen Anspruchs“ (176).

Die Zugehörigkeit des Erzählwerks zum Traditionskontext der deutschsprachigen Phantastik vor dem 2. Weltkrieg legt Clemens Ruthner dar. Die Ergründung intertextueller Bezüge wird

⁵⁾ Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia (= Studien zur phantastischen Literatur 7), Meitingen 1988.

durch detaillierte Untersuchung der Parallele zwischen auf einer Landkarte laufenden Grillen in Meyrinks ›Das Grillenspiel‹ (1915) und nächtlich marschierenden Krebsen in Lernet-Holenias ›Mars im Widder‹ erhärtet. Wo aber bei Meyrink die Vision restlos zu interpretieren sei, entziehe sie sich bei Lernet-Holenia als – im Sinne Franziska Müller-Widmers⁶⁾ – „blindes Motiv“ jeder eindeutigen Sinngebung, was die Ablösung eines von Marianne Wünsch⁷⁾ herausgearbeiteten, für Meyrink charakteristischen, empha­sierten Ich-Begriffs durch eine vom blinden Fatum ihrer Eingriffsmöglichkeiten beraubten Individualität signalisiere. In Anlehnung an die These Stephan Bergs⁸⁾ sieht C. Ruthner die identitäre Fragwürdigkeit sich bei Lernet-Holenia in einer paradoxen Phantastik niederschlagen, die die Wiederbelebung des Kaiserreichs zu dessen Untergangsbeschleuniger mache. Die Übernahme der m. E. zu nuancierenden Thesen Müller-Widmers und Bergs mündet in zahlreiche ins Schwarze treffende Bemerkungen. Auch werden viel versprechende neue Fahrten aufgezeigt. Dazu gehören u. a. die – auf Lernet-Holenia als „Autor des Zwischenreiches, der Randzeit“ (203) angewandte – Charakterisierung der Phantastik als „Literatur des Randes“ (205), die in geographischen Randgebieten von Randexistenzen produziert wird, weiter die Aufdeckung der über Namen hergestellten Vernetzung zwischen den Lernet'schen Texten.

Mit Rolf Parris Aufsatz beginnt die sozialhistorische Perspektivierung. An fünf Romanen wird untersucht, wie der Straßenverkehr das Operieren an den Grenzen einer in den Zwanziger und Dreißiger Jahren zu immer häufiger benutztem Anschauungsschema avancierten ‚Normalität‘ veranschaulicht. Die Lernet'sche Ausprägung der Thematik ‚Verkehr‘ wird vergleichend – Remarque, die Futuristen, Hesse – präzisiert. Die originelle Perspektive verschafft ungewöhnliche Einblicke in Erzählmechanismen, etwa in die Spannungserzeugung in ›Ich war Jack Mortimer‹, führt allerdings manchmal auch zu weniger Innovativem. Der Aufsatz liefert anregende Bemerkungen zum Brief Lernet-Holenias an Benn vom 27. Mai 1933. Lernet-Holenia setze das ‚Individuum des Dichters‘ den undeutschen, ‚mongolisch-nationalsozialistischen Massen‘ entgegen und stelle Benn „vor die doppelte Alternative ‚Dichter oder Nationalsozialismus‘ bzw. ‚wirklich deutsch oder nationalsozialistisch‘“ (219).

Thomas Hübels ausführlicher Kommentar zum selben Brief kommt über die Analyse des „Mongolischen“, das Lernet-Holenia im damaligen Deutschland am Werke sieht, zu dem Schluss, dass der Autor den Nationalsozialismus nicht so sehr wegen der „autoritären Maßnahmen der Führungsspitze“ (231–232) denn vielmehr als möglicherweise unkontrollierbar werdende Zerrüttung der Ordnung verdamme. Diese Einstellung präge auch Lernet-Holenias spätere Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, etwa im ›Grafen von Saint-Germain‹, wo eine „Überblendung von französischer und nationalsozialistischer Revolution“ (233) stattfinde. Dementsprechend werde die Schuld an Hitlers Machtergreifung ausschließlich den „sansculottistischen“ Friseur[e]n und Portiere[n]“ (234) und den (Groß)bürgern zugeschoben. Dieser Interpretation wären Passagen des Romans entgegenzuhalten⁹⁾. Überdies wird der Begriff des Mongolischen vor

⁶⁾ Alexander Lernet-Holenia: Grundzüge seines Prosa-Werkes, dargestellt am Roman ›Mars im Widder‹. Ein Beitrag zur neueren österreichischen Literaturgeschichte, Bonn 1980 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Romanistik 96), S. 111.

⁷⁾ Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen, München 1991.

⁸⁾ Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.

⁹⁾ Z. B. Branis' illusionslose Voraussage: „Widerstand gegen die Wegnahme des Staates wird überhaupt weder in der Aristokratie selbst zu suchen sein, noch im Bürgertum selbst, noch unter der Arbeiterschaft oder den Bauern, [...] sondern nur in jener hoffnungslos dünnen Schicht, die sich aus Partikeln aller andern Schichten zusammensetzt und ergänzt und um deren Willen die Welt noch die Welt ist“ (Der Graf von Saint-Germain, Wien und Hamburg 1977, S. 224f.).

dem Hintergrund des von Th. Hübel unberücksichtigten impliziten Bezugs des Briefs auf Hofmannsthals Essayistik¹⁰⁾ anders beleuchtet: Hofmannsthal setzt der „Masse“ das „Volk“ entgegen¹¹⁾, und das „Mongolische“ steht bei Lernet-Holenia, wie von R. Parr treffend unterstrichen, nicht zuletzt für das Massenhafte. In der Erzählung ›Tamerlan der Große‹ definiert Lernet-Holenia den Mongolen als „gehorsam, [...] blind ergeben“¹²⁾. Dies scheint schwer zur These zu passen, dass das „Mongolische“ sich im Brief an Benn vorwiegend auf „spontane[...], unkoordinierte[...] Aktionen“ (232) beziehe.

Im letzten Beitrag des Sammelbandes ist Michael Pein bemüht, Roman Roceks Bewertung des 1946 erschienenen Gedichts ›Germanien‹ als „politische Abrechnung“ mit der NS-Zeit“ (239) zu widerlegen. ›Germanien‹ wird einem antimodernen Traditionalismus zugerechnet, der hauptsächlich an Zeitstruktur und poetischem Raum des Gedichts ausgemacht wird. Jene stelle die NS-Zeit als Vergangenheit dar und lasse am Ende die „eskapistische und gesellschaftlich regressive Hoffnung“ (249) auf ein abermaliges Reich durchschimmern; dieser identifiziere Germanien mit einer durch Bezug zum Göttlichen verabsolutierten feudalen Gesellschaftsordnung, in der „die Achse der gesellschaftlichen Hierarchie der Mächte mit der Achse moralischer Hierarchie verschmolzen“ (243) sei. Schuld sei auf die sozial unteren Schichten beschränkt und das absolut Böse, die Schoah, kaum zur Sprache gebracht worden, wodurch die behauptete Ordnung unberührt bliebe. Als Vertreter einer entgegengesetzten Poetik wird Celan zitiert, weil ihm die Trauer Gegenwart, individualisierte Teilnahme am geteilten Schmerz und Erinnerungspflicht sei. Lernet-Holenia mag in obsoleten sozialhistorischen Denkmustern befangen bleiben und mit Selbstkritik kargen. Doch M. Peins Interpretation, welche die dem Nationalsozialismus verfallenen „Knechte“ mit dem „Volk“ gleichsetzt, klammert das durch Schuld bewirkte und auch im ›Grafen von Saint-Germain¹³⁾ belegte Zerfließen der ‚Standesgrenzen‘ aus¹⁴⁾. Lernet-Holenias Anerkennung gegen Celans ›Todesfuge‹, die „zu den Kunstwerken“ gehöre, „welche die Grenzen des Möglichen zu überschreiten scheinen“¹⁵⁾, zeigt, dass er in ›Germanien‹, wenn überhaupt, nicht vorwiegend an Standesgrenzen gescheitert ist.

›Poesie auf dem Boulevard‹ ist der Mannigfaltigkeit der eingenommenen Perspektiven und vertretenen Gesichtspunkte sowie der Loslösung von unzureichend geprüften Vorstellungen wegen eine höchst empfehlenswerte Lektüre, von der die Forschung zahlreiche Anregungen empfangen mag, um Lernet-Holenia zu einer ihm und seinem Werk angemessenen Beachtung zu verhelfen.

Hélène Barrière (Lille)

¹⁰⁾ Vgl. Hélène Barrière, *Le fantastique dans l'œuvre narrative d'Alexander Lernet-Holenia*, Phil. Diss. Arras 1998, S. 499–502, 516–531 [Druck in Vorbereitung].

¹¹⁾ In dem zugegeben heute befremdend kriegerisch klingenden Aufsatz ›Krieg und Kultur‹ schreibt Hofmannsthal: „Es wird sich darum handeln [...], daß der Begriff der Masse, der furchtbarste und gefährlichste Begriff in diesem Kriege und in den Dezennien vor ihm, überwunden und ihm der hohe Begriff des Volkes, welchen dieser Krieg uns wieder offenbart hat [...] [,] mit Entschiedenheit substituiert werde“ (Gesammelte Werke, zit. Anm. 6, S. 417–420, hier: S. 419).

¹²⁾ In: *Götter und Menschen*, Wien; Hamburg, 1964, S. 41–50, hier: S. 48 (erstmalig veröffentlicht in: *Die neue Atlantis*, Berlin 1935, S. 45–58).

¹³⁾ Vgl. Anm. 9.

¹⁴⁾ So sind z. B. die in den Versen 132–153 Angeredeten, von denen „jeder schuldig“ (V. 150) sei, die „Krieger“ (V. 116) und die „Feldherrn“ (V. 119), die den „einst geschworen[en] Eid“ (V. 120) gebrochen haben, um dem neuen Staat zu dienen.

¹⁵⁾ Brief an Gottfried Benn vom 1. Oktober 1954, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, 86. 9468/9.

CHRISTINE KANZ, *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur* (= Ergebnisse der Frauenforschung 52), Stuttgart und Weimar (Metzler) 1999, 290 S.

„Frauen sind ängstlich, Männer sind mutig“. An den Anfang ihrer Untersuchung stellt Christine Kanz ein altes Klischee, um dieses am Leitfaden von Ingeborg Bachmanns literarischen „Furcht- und Mutuntersuchungen“ auf seine Funktionsweise innerhalb politischer, historischer und soziokultureller Systeme zu befragen (14). Kanz' Ergebnisse, der genauen Textlektüre abgewonnen, sind höchst aufschlussreich. Akribisch werden die verschiedenen Formen und Artikulationsweisen von Frauenängsten nachgezeichnet. Dabei werden auch jene Identifikationsangebote, die ausgehend von den Bachmann'schen „Protagonistinnen der Angst“ – das sind zumeist Frauen, „die im Hier und Jetzt leben, meist Akademikerinnen, zwischen dreißig und vierzig, oft ohne Familie“ (23) – die lila Selbstfindungsliteratur der siebziger und achtziger Jahre beeinflussten, kritisch beleuchtet, ohne dass dabei vorschnell die Frage nach der Authentizität resp. Realitätsnähe dieser Frauenbilder aufgegeben würde. Und das ist als eine besondere Stärke der Studie zu sehen, die, weil sie keinem intellektuell-distanzierten Gender-Diskurs frönt, zu Aspekten wie „Wahrhaftigkeitsbeweis“ durch den Körper (63), Emotionalität, Intensität etc. Wichtiges zu sagen weiß.

Im ersten Teil entwickelt Kanz Methode und historische Dimension ihrer Untersuchung. Diese Einführung, vornehmlich in die analytische Leistung der längst etablierten Gender Studies, wirkt etwas dürr, da zu stark an den Maßstäben eines ordentlichen Dissertationsvorhabens gebunden. Wie souverän Kanz jedoch ihre Methode zu handhaben weiß, wird im zweiten Teil der Arbeit deutlich. Kanz misst Traum-, Kopf- und Körperräume der Bachmann'schen Protagonistinnen aus und macht damit die Zeichenträger der weiblichen Angst lesbar. Ausgehend von dem im Gender-Diskurs gängigen Topos von der Ortlosigkeit des Weiblichen in patriarchalischen Systemen, gelingt es der Verfasserin zudem, jene sensiblen Stellen aufzuzeigen, wo die Angstartikulation herrschende Diskurse unterläuft und Ereignisse freisetzt, die jenseits vorcodierter Sprache und authentizitätswidriger Kulturkonventionen, Raum für eine andere Bestimmung des Weiblichen schaffen (64). Besondere Aufmerksamkeit widmet Kanz deshalb auch den Topographien der Schwelle, der Grenze und der Peripherie. Es sind dies sowohl Schutz- als auch Gefahrenzonen, in denen Angst als exklusive Artikulationsform der Ausgeschlossenen erscheint und zugleich – mit Ilse Aichinger formuliert – Anfänge wieder möglich macht.

Kanz kann darüber hinaus zeigen, dass in der Darstellung von Angst zahlreiche Merkmale einer genuin weiblichen Schreibweise konvergieren: Brüchige Satzkonstruktionen, parataktische Reihung, freie Assoziationen stehen für den wiederholten Versuch, eine Stabilisierung oder Linienführungen um das beherrschende Trauma herum zu entwickeln. Ingeborg Bachmanns Sprache, die „reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle“, interpretiert Kanz in diesem Zusammenhang als „mögliche Ergänzung oder auch Gegenpol zum ‚männlich‘ codierten Repräsentationssystem“ (63).

Wesentliche Interpretationsbegriffe, wie z. B. den der Topographie, entwickelt Kanz von Sigrid Weigels Studien zum Bachmann'schen Werk her. An deren Arbeiten wird sie sich schon auch deshalb messen lassen müssen, da Weigels große, zusammenfassende Monographie (S. W., Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999) zeitgleich mit ihrer Studie erschien. Gegenüber Weigel, die – mitunter etwas einseitig – Bachmanns intellektuelles Profil durch den Einfluss Walter Benjamins zu konturieren versucht, kann Kanz erstmals überzeugend einen ähnlich starken Einfluss durch das Freud'sche Werk nachweisen. Bis in die Mikrostruktur der poetischen Texte hinein, macht Kanz Motive und Denkmuster Freuds kenntlich.

Im dritten Teil ihrer Studie integriert Kanz Themen wie Faschismus, Rationalitäts- und Wissenschaftskritik in den Gender-Diskurs. An dieser Stelle wird der mehr als heuristische Wert, den Gender Studies im Zusammenhang einer allgemein notwendigen Topoi- resp. Stereotypenkritik einnehmen können, deutlich. Der topische Horizont unserer Gegenwart, die Verhaftung in Vorstellungsmustern, aber auch die Voraussetzungen, die dazu nötigen, Bilder zu erfinden, um eine kulturelle und soziale Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen, werden hier transparent gemacht. Und es wird dabei einmal mehr deutlich: Die literarische Phantasie ist hier am produktivsten, aber immer auch dann, wenn es um die Kritik dieser Bilder resp. Topoi geht.

Kanz vermisst die Landkarte der Angst bei Ingeborg Bachmann, der kaum etwas hinzuzufügen ist. Einzig die Wahl der Autorinnen, die nach ihrer Meinung, Bachmanns „Furcht- und Mutuntersuchungen“ aufnehmen und fortschreiben (Christa Wolf, Monika Maron, Anne Duden), scheint mir zu eingeschränkt, kommen doch bei diesen kaum neue Aspekte hinzu. Ein genauere Blick u. a. auf die andere Grande Dame der österreichischen Literatur, auf Ilse Aichinger, von der Kanz immerhin das Eingangsmotto zu ihrer Studie borgt, wäre da sicher ertragreicher ausgefallen.

Bettina Knauer (Hamburg)

Michael Lentz, Lautpoesie/ -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme. Bd. 1, 2, Wien (edition selene) 2000, 1240 S.

Reflexartige Reaktionen auf literarische Phänomene – man könnte es auch Kategorisierungen oder Schubladisierungen nennen – sind in der Literaturgeschichtsschreibung keine Seltenheit, ja es bedarf sogar allgemein akzeptierter Konventionalisierungen – man denke etwa an die auf Konventionen basierenden Epochenbegriffe oder an Filiationslinien einzelner literarischer Genres –, um eine nachvollziehbare Darstellung literarhistorischer Entwicklungen zu gewährleisten. Ärgerlich sind diese notwendigen Simplifizierungen allerdings dann, wenn die Reaktion auf ein „Reizwort“ in einer stereotypen Antwort erstarrt. Eines dieser „Reizwörter“ lautet „Lautgedicht“, die Reaktion darauf ist meistens „Dadaismus“, was zur Folge hat, dass auch jene Produktionen, die in großer zeitlicher und damit auch medien- und produktionsästhetischer Distanz zum „historischen“ Dadaismus stehen, automatisch mit diesem Etikett versehen werden. Die Richtigstellung dieses literaturgeschichtlichen Erratums ist einer der Ausgangspunkte von Michael Lentz' groß angelegter zweibändiger Studie über Lautpoesie bzw. Lautmusik nach 1945. Die Fokussierung auf den Zeitraum nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bedeutet keineswegs eine Ausklammerung der Entwicklungen vor 1945, im Gegenteil, Lentz rekurriert in zum Teil sehr ausführlichen Exkursen immer wieder auf Bedeutung und Einfluss der historischen Vorbilder und Wegbereiter, die von ihm skizzierte Traditionslinie enthält demgemäß auch die in diesem Bereich kanonisierten Autoren und reicht von Paul Scheerbarth und Christian Morgenstern als Lautpoeten *avant la lettre* über die russischen und italienischen Futuristen (Velimir Chlebnikov, Vasilij Kamenskij, Aleksej Kručenyč; Giacomo Balla, Fortunato Depero, Filippo Tommaso Marinetti), Guillaume Apollinaire und Stéphane Mallarmé bis zu den Dadaisten (Hugo Ball, Raoul Hausmann, Tristan Tzara) und Kurt Schwitters.¹⁾ Der wesentliche methodische Unter-

¹⁾ Nach 1945 lässt sich diese Linie noch mit den französischen Lettristen (Isidore Isou, Maurice Lemaître, Gabriel Pomerand) und den „Ultra-Lettristen“ (Jean-Louis Brau, François Dufrêne, Gil J. Wolman) fortsetzen (31).

schied zu thematisch ähnlich gelagerten Untersuchungen²⁾, für die 1945 jedoch einen Endpunkt markiert, liegt in der konsequenten Miteinbeziehungen des auf Tonträgern vorliegenden Materials, eine Quelle, die für den Analysezeitraum vor 1945 großteils ausfällt, sieht man von Schwitters Aufnahme der *Ursonate* und den Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre zum Teil von Henri Chopin aufgenommenen „Resonorisierungen“ einiger Lautgedichte Hausmanns ab. Diese audiologische Orientierung³⁾ hat erhebliche Konsequenzen für die definitorische Abgrenzung des Untersuchungsgegenstands: Die Analyse der vielfältigen Erscheinungsformen eines meist hyperonym als „Lautdichtung“ bezeichneten Verfahrens – Lautdichtung steht dabei am Beginn der nachfolgenden internationalen Ausdifferenzierungen etwa in „poésie sonore“, „sound poetry“ oder „poesia sonora“, worunter eine Vielzahl von individualästhetischen Realisierungen zu subsumieren ist – erfolgt nicht vor der Folie einer normativ gesetzten Definition, sondern orientiert sich an den jeweiligen Erscheinungen der analysierten Stücke. Die enorme Quantität des zur Diskussion stehenden Materials sowie dessen Inhomogenität hinsichtlich des individuellen theoretisch-ästhetischen Hintergrunds würde ohnehin – und das wird dem Lesenden bereits beim Durchblättern des detaillierten Inhaltsverzeichnisses klar – jedweden Versuch einer stringenten definitorischen Argumentation im Keim ersticken. Statt einer Definition liefert Lenz folgerichtig eine umfassende, die Problematik vorangegangener Definitionsversuche etwa von Reinhard Döhl, Christian Scholz oder Günther Schweikle kritisch kommentierende Definitionsgeschichte (38ff.) und plädiert dafür, „eine Definition von Lautpoesie u. U. auch über den Untersuchungsverlauf hinaus offenzuhalten“ (40). Angesichts der Internationalität der Lautdichtung tritt Lenz sinnvollerweise auch dafür ein, an einer „multilingualen Terminologie“ (52) festzuhalten, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Grenzen nicht nur zu benachbarten künstlerischen Großdisziplinen – hier ist natürlich allen voran die Musik zu nennen –, sondern auch „genreintern“ nicht eindeutig zu ziehen sind.

Wenn also auf eine Definition aus nachvollziehbaren Gründen verzichtet wird, so werden doch einige konstituierende Merkmale des Themenbereichs herausgearbeitet. Vor allem das „Primat der akustischen Realisation“ (74ff.) wird als genuines und der Lautdichtung inhärentes Merkmal hervorgehoben, wobei dieser für sich genommen banalen Feststellung durch die technischen Errungenschaften zusätzliches Gewicht verliehen wird: Was Walter Benjamin noch als Verlust der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst beklagte, wird bei Lenz umgekehrt, ja umfunktionierte zur „Wiederkehr der Aura im Zeitalter der technischen Produzierbarkeit von Kunst“ (59). „Die limitierte Auflage eines Tonträgers erhöht den auratischen Wert des über das Medium transportierten Stückes“ (60), wobei von einer „medienspezifisch vermittelten Aura der Materialität der Stimme“ (61) zu sprechen wäre. Waren also etwa die „Verse ohne Worte“ von Hugo Ball oder Raoul Hausmanns phonetische Gedichte noch einzig auf die „Live-Performance“ durch den Autor selbst hin komponiert, so wird durch die Nutzung der elektroakustischen Medien nicht nur die Stimme des Autors für spätere Wiederabspielungen konserviert, sondern die neuen medialen Möglichkeiten werden insgesamt in die sprachakustischen Arbeiten als Instrumentarium integriert.

Die vielfältigen Ausformungen dieser im Zeichen veränderter Produktions- und Rezeptionsbedingungen stehenden Lautpoesie/-musik werden im vierten Kapitel präsentiert. Die Fülle des vom Autor ausgewerteten Materials ist beeindruckend: Lenz berücksichtigt nicht nur Arbeiten,

²⁾ Lenz bezieht sich ebenso ausführlich wie kritisch auf die Arbeit von Christian Scholz, *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*. 3 Bde. Obermichelbach 1989.

³⁾ Der Autor bezieht sich hier vor allem auf die Studie von Martin Maurach, *Das experimentelle Hörspiel*. Wiesbaden 1995, die für die Arbeit von großem methodischen und theoretischen Interesse ist.

die innerhalb des deutschsprachigen Raums von Autoren wie Gerhard Rühm, Ferdinand Kriwet, Franz Mon oder Carlfriedrich Claus hervorgebracht wurden, sondern geht ganz im Sinne der Internationalität der Entwicklung auch auf parallele Entwicklungen innerhalb Europas ein. Dem Leser bietet sich dadurch ein breites Spektrum an Lautdichtung nicht nur in den deutschsprachigen Ländern, sondern auch in Frankreich (Henri Chopin u.a.), England (Bob Cobbing), Italien (Arrigo Lora-Totino), Russland (Valeri Scherstjanoi), Belgien (Paul de Vree) und Schweden (Sten Hanson, Bengt Emil Johnson). Die akustischen Analysen verblüffen durch die Genauigkeit, mit der sich Lenz der Sache annimmt: Vor allem in den Einzelanalysen des zweiten Bandes, der sich in jeweils gesonderten Kapiteln Arbeiten von Paul de Vree, Bob Cobbing, Josef Anton Riedl – in dessen Ensemble Lenz seit 1989 selbst aktiv ist –, Gerhard Rühm, Franz Mon und Carlfriedrich Claus widmet, geht der Autor mit akribischer Präzision ans Werk und arbeitet die individuellen Prinzipien der Textgenerierung, die alle einem – um ein Wort Gerhard Rühms herauszugreifen – „methodischen Inventionismus“⁴⁾ verpflichtet sind, heraus. Die Anordnung von Buchstaben nach mathematischen Reihen, Buchstabenkombinatorik, Erweiterung des alphabetischen Inventars durch neue Zeichen, Verwendung von Prätexten als Ausgangsmaterial zur Erstellung von Lautgedichten, die Integration von musikalischen Parametern in den Erzeugungsprozess sowie mögliche Medienwechsel nennt Lenz in einer schematisierten Typologie (237f.) als Möglichkeiten lautpoetischer Texterzeugung.

Eine Untersuchung für sich stellt Kapitel fünf dar, das einer umfangreichen Darstellung des (französischen) Lettrismus gewidmet ist. Als „kritische Dokumentation“ angelegt, geht es Lenz primär um einen „Beitrag zur Entmystifizierung einer vorgeblich unrezipierbaren Strömung innerhalb der Geschichte der Lautpoesie nach 1945“ (243). Die methodische Aufarbeitung des in der Forschung wenig beachteten Lettrismus erfolgt mittels der für die gesamte Untersuchung charakteristischen Verbindung von kritisch-reflektorischer Distanz einerseits und größtmöglicher Textnähe andererseits. Nach einem Überblick über die „Geschichte einer internationalen Nichtrezeption“ (247ff.) setzt sich Lenz intensiv mit der bereits 1947 erschienenen, bis heute aber als theoretisches Hauptwerk des Lettrismus geltenden *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* des „Chef-Lettristen“ Isidore Isou auseinander. Das Hauptaugenmerk gilt dabei den ästhetischen Theoremen des Isou'schen Lettrismus, die in der *Einführung in eine neue Poesie und eine neue Musik* auch implizierten sozialutopistischen Entwürfe werden nur am Rande erwähnt. Die Analyse der *Introduction* bringt die eklatanten Defizite der lettristischen Theorie zum Vorschein, der Text könne, so Lenz, „insgesamt als ‚theoretischer‘ Synkretismus gelesen werden“ (321), als „Buch der permanenten Ankündigung“ (290), voller „begriffliche[r] Unschärferelation[en]“ (300) und „systematische[r] Denkfehler“ (321), und dies nicht allein im Bereich der Poesie, die Isou unter dem Zeichen einer „verordneten Voraussetzungslosigkeit“ (292f.) erst mit dem Lettrismus beginnen lässt und damit die „Vorarbeit“ der „historischen“ Avantgarde im Allgemeinen und des Dadaismus im Besonderen bewusst negiert.⁵⁾ Auch die theoretische Fundierung einer „neuen Musik“ zeugt von einer „profunden musikalischen Theorieschwäche“ (343), wie Lenz anhand der missverständlichen Schönberg-Rezeption Isous nachweist, der Schönbergs Diktum von der Vermeidung der Tonalität und der daraus resultierenden „Emanzipation der Dissonanz“⁶⁾ als „Tod des Tones“ (fehl)interpretierte. (334ff.) Die Isou'sche

⁴⁾ Gerhard Rühm, Vorwort zu: Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen, hrsg. von G. R., erw. Neuaufl. Reinbek 1985, S. 14.

⁵⁾ Bekanntlich wurde andernorts gerade die von Isou so geschmähte Tradition als bewusster Ausgangspunkt der künstlerischen Aktivität nach 1945 gewählt, für die *Wiener Gruppe* etwa repräsentierten die Autoren des Expressionismus, Dadaismus oder Surrealismus nachgerade die „eigentliche tradition“. (Rühm, Vorwort, ebenda, S. 9.)

⁶⁾ Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, in: Ders., *Gesammelte Schriften 1: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 73.

Unkenntnis der Original-Quellen – Lentz vermutet, dass Isou „Schönberg – wie auch einen Großteil der dadaistischen phonetischen Poesie – wenn überhaupt nur vom ‚Hörensagen‘ und über sekundäre Quellen rezipiert hat“ (336) – sieht der Autor in der Forschung in paradoxer Linie fortgeführt, nämlich in einer Unkenntnis der lettristischen Publikationen, welche erst zur Mythologisierung der lettristischen Bewegung geführt hätten.

Ganz am Rande setzt sich Lentz auch mit dem sinnlosen Prioritätenstreit um die Urhebererschaft „lettristischer“ Poesie auseinander, der sich in zum Teil heftiger, ja abstoßender Weise zwischen Isidore Isou und Raoul Hausmann entfacht hatte (405ff.). Auf die von Hausmann reklamierte Urhebererschaft in Sachen phonetischer Poesie, die er eigenen Aussagen zufolge in Unkenntnis der parallelen Versuche Hugo Balls erfand⁷⁾, reagierten Isou und Lemaître mit untergriffenen Vorwürfen, in denen Hausmann als Fälscher und Plagiator bezeichnet wurde. Die Ursachen für diesen im Grunde lächerlichen Schlagabtausch sieht Lentz in der megalomanischen Persönlichkeit Isous: Isou hätte die phonetischen Arbeiten Hausmanns erst nach Erscheinen der *Introduction* kennen gelernt, ein Systemfehler, der das ganze Gedankengebäude Isous gefährdet hätte. Wollte sich also Isou nicht selbst massiven Plagiatsvorwürfen aussetzen, so musste „Hausmann in das einem ‚Unfehlbarkeitsdogma‘ gleichkommende Literaturmodell des ‚mouvement isouien‘ als Fälscher und Plagiator [...] reintegriert werden“ (417).⁸⁾

Zwar bleibt der Grundtenor der Bewertung des Lettrismus, wie bereits bei den wenigen Untersuchungen zuvor ebenfalls, auch bei Lentz ein eher distanziert-kritischer⁹⁾, der Lettrismus wird jedoch nicht a priori als „frankophil-größenwahnsinniges Unternehmen abqualifiziert“ (244f.). Zwei Faktoren lassen Lentz zu diesem differenzierten Standpunkt gelangen, nämlich die präzise Untersuchung der lettristischen Quellen sowie die Analyse der lettristischen bzw. in weiterer Folge ultra-lettristischen akustischen Produktionen von Isidore Isou, Maurice Lemaître, Gabriel Pomerand bzw. Gil J. Wolman, François Dufrene oder Jean-Louis Brau. Eines der großen Verdienste dieser Arbeit – und dies veranlasst den Autor auch zu berechtigtem Stolz – ist die durch die kritische Textanalyse geleistete systematische Präsentation des lettristischen Theoriematerials, und zwar *auch* in deutscher Sprache, wofür der Verfasser selbst verantwortlich zeichnet. In der künstlerischen Umsetzung dieses zwar hochreduzieren, aber auch enorm komplexen theoretischen Konstrukts lassen sich jedoch erhebliche Deviationen erkennen, eine These, die Lentz in mehreren überaus präzisen, ja peniblen Interpretationen des „lettrisme sonore“ verifiziert, etwa bei Isous *Recherches pour un poème en prose pure* oder bei Lemaîtres *Lettre Rock*. Das enge theoretische Korsett steht dabei in deutlichem Kontrast zu den Möglichkeiten phonetischer Poesie, welche nicht um jeden Preis theoretisiert werden müssen. Die „selbstreflexive Systematisierung und repetierende Kommentierung des theoretischen Überbaus“ nennt Lentz folglich auch als Gründe für die „ästhetische Stagnation der Bewegung im Bereich des ‚lettrisme sonore‘“ (511).

7) Vgl. Raoul Hausmann, Zur Geschichte des Lautgedichts, in: Ders., Am Anfang war Dada, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Mit einem Nachwort von Karl Riha, 3., völlig neu gestaltete Aufl. Giessen 1992, S. 39.

8) Hausmann reagierte seinerseits mit einem fiktiven *Interview avec les lettristes*, von dem auch eine auf den 13. Mai 1959 datierende Tonaufnahme existiert, für Lentz die „ästhetische Klimax der Polemik“ (405). Natürlich hatte Isou in Hausmann auch einen ebenbürtigen Mitstreiter, der selbst nicht müde wurde, seine Vorreiterschaft nicht nur im Bereich der Lautpoesie, sondern auch auf dem Gebiet der Photomontage zu betonen.

9) Greil Marcus spricht etwa vom „Drama des Lettrismus“, der eine „himmelschreiende contradictio in adjecto: systematisierter Dada“ war, mit einem Programm, das „wenig originell, [...] akademisch und manieriert“ war. Greil Marcus, Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Deutsch von Hans M. Herzog und Fritz Schneider (= roloro sachbuch 60102), Reinbek 1996, S. 248.

Ein substantielles Problem, das jegliche Art von Lautpoesie/-musik gleichermaßen betrifft, ist die Frage nach der adäquaten graphischen Notation, der auch ein umfangreiches Kapitel gewidmet ist. Die Gründe für diese Problematik liegen zum Teil in den massiven intradisziplinären Veränderungen, die Musik und Literatur spätestens ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts durchgemacht haben und die die traditionellen Verschriftungstechniken in einem zweidimensionalen Fünfliniensystem bzw. in einem auf Linearität ausgerichteten Schriftsystems als zunehmend defizitär erscheinen ließen. Trotz des Primats der akustischen Realisation liegen lautpoetische Texte immer auch in einer schriftlich fixierten Form vor, deren früheste Belegstücke – etwa die optophonetischen Arbeiten Raoul Hausmanns (*kp'erioum*, *OFFEAF*) oder Hugo Balls *Karawane* – durch ihre Typographie eine zusätzliche ästhetische Qualität besaßen. Während diese Arbeiten auch in einem bildkünstlerischen Kontext wahrgenommen werden können, so bedarf es bei vielen phonetischen Gedichten einer konkreten Interpretation durch (mindestens) einen Sprecher. In diesem Themenkomplex der Notation und (Re-)produktion treten auch die strukturellen Ähnlichkeiten und die funktionalen Differenzen zwischen „Musik“ und „Lautpoesie“ zu Tage: Während die Verschriftung von Musik prinzipiell eine Reproduktion durch andere erlaubt, bleibt die Realisation von Lautpoesie oft an die Person des Autors geknüpft, was aber keineswegs eine definitorische Voraussetzung darstellt, sondern eher auf die mangels internationaler Konventionen notwendige Individualisierung der Verschriftung verweist, die eher Anhaltspunkte für den Auto(r)interpretieren liefert und nicht als präzise Notation zu werten ist. Dem dokumentarischen Charakter der Untersuchung entsprechend, liefert Lentz auch hier einen breiten Überblick über mögliche Notationsformen von Raoul Hausmanns typographischer Notation über das eher als Kuriosum zu bezeichnende, 159 Zeichen umfassende lettristische Alphabet¹⁰⁾ bis zu Beispielen einer visuellen und akustischen Notation.

Die bereits im Titel der gesamten Arbeit, aber auch in den insgesamt fünfzehn Einzelkapitel sich immer wieder manifestierende Frage nach der Ähnlichkeit und/oder der Unterschiedlichkeit von Sprache und Musik wird im Schlusskapitel nochmals thematisiert. Interessanterweise greift Lentz hier – wohl mit dem Hinweis, dass dies „unter mehr dokumentarischen als kritisch-kommentierenden Gesichtspunkten“ (906) geschieht – auf eine vor über dreißig Jahren geführte Kontroverse zwischen Roland Harweg, Ulrich Suerbaum und Heinz Becker¹¹⁾ zurück, die sich an der Frage der Vergleichbarkeit/Nichtvergleichbarkeit bzw. der Zeichenhaftigkeit/Nichtzeichenhaftigkeit von Sprache und Musik entzündet hatte. Die unter rein linguistischen und zeichentheoretischen Aspekten geführte Diskussion hat gezeigt, wie gering der heuristische Nutzen derlei Unternehmungen ist, wenn – wie Lentz richtigerweise bemerkt – „neuere Entwicklungen avancierter Musik und Literatur“ (909) nicht mitvollzogen werden. Darüber hinaus sind derlei allzu akademische Fragen nach der Abgrenzung von Sprache und Musik für viele Autoren – trotz oder gerade wegen des zum Teil sehr hohen selbstreflexiven Anspruchs, etwa bei Gerhard Rühm – von geringem Interesse, wenn nicht gar kontraproduktiv, nicht zuletzt deshalb, da die Arbeit in diesem sensiblen Grenzbe- reich immer auch eine Auflösung der künstlerischen Gattungsgrenzen intendiert.

Im Anhang an die über 900 Seiten füllende Analyse, in der Lentz nicht nur eine auf umfangreiche Ressourcen zurückgreifende Inventarisierung der vielfältigen Erscheinungsformen

¹⁰⁾ Die ursprüngliche 19 lettristischen Zeichen, die dem herkömmlichen Alphabet zugefügt wurden, sind hier erweitert um so komplexe Zeichen wie „66 = Zunge stark gegen den oberen Gaumen gedrückt, Kieferknochen (Kinnbacken) zusammengezogen, die Spitze der Zunge zwischen den Vorderzähnen eingeklemmt: blasen“ oder „69 = Sanft mit einem starren Zeigefinger auf die aufgeblasene (aufgeblähte) Backe (Wange) klopfen“ (859).

¹¹⁾ Vgl. Roland Harweg, Ulrich Suerbaum, Heinz Becker, Sprache und Musik. Diskussion über eine These, in: *Poetica* 1 (1967), S. 390–414; – Roland Harweg, Noch einmal: Sprache und Musik. (Replik), in: ebenda, S. 557–566.

von Lautpoesie/ -musik vornimmt, sondern auch demonstriert, dass diese adäquat beschreibbar und analysierbar ist, finden sich neben Interviews mit Jaap Blonk, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Maurice Lemaitre, Arrigo Lora-Totino, Franz Mon, Oskar Pastior, Josef Anton Riedl, Gerhard Rühm, Valeri Scherstjanoi, Dieter Schnebel und Trevor Wishart auch Manifeste und Deklarationen zur Lautdichtung nach 1945 sowie zahlreiche phonetische Arbeiten. Die Arbeit wird somit nicht nur zum umfassenden Standardwerk der Lautdichtung nach 1945, wobei sich zahlreiche Erkenntnisse auch auf die Zeit vor 1945 anwenden lassen, sondern gleichzeitig auch zu einer kleinen Anthologie zeitgenössischer Lautpoesie/ -musik. Eine umfangreiche Bibliographie, Discographie und Filmographie beschließen diese in jeder Hinsicht herausragende Arbeit.

Stefan Schwarz (Graz)

Gott und Götze in der Literatur der Moderne, hrsg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel, München (Wilhelm Fink Verlag) 1999, 294 S.

Nachdem „das Werk der Aufklärung, die Überwindung des Gottes“ nämlich, getan ist, nachdem „der Mensch den Gott getötet hat“, ist zwar das „*Jenseits außer Uns* [...] weggefegt“, doch der Mensch ist zwangsläufig zum „Gottmensch“ geworden, und mit dem „*Jenseits in Uns*“ ist „ein neuer Himmel“¹⁾ aufgegangen. So diagnostiziert – fast ein halbes Jahrhundert vor Nietzsches Rede vom ‚Tod Gottes‘ – Max Stirner die Befindlichkeit des modernen Ich und den Stand des Säkularisierungsprozesses in seiner Epoche machenden und viel geschmähten Schrift ›Der Einzige und sein Eigentum‹ (1844).²⁾ Und wenn heutzutage nicht nur Abstrakta wie Markt oder Fortschritt mit Heilserwartungen überladen werden, sondern sogar altgediente Fußballer, Abwehrspieler zumal, von den Massen und Medien als ‚Fußballgott‘ (Jürgen Kohler) oder ‚Lichtgestalt des deutschen Fußballs‘ (‚Kaiser‘ Franz Beckenbauer) bezeichnet werden, so ahnt man, dass Stirners Diagnose auch die heutige Wirklichkeit nicht völlig verfehlt.

Dass die Menschen Gott getötet haben und nun „der göttlichen Verwesung“ ausgesetzt sind, verkündet auch ‚der tolle Mensch‘ in Nietzsches ›Fröhlicher Wissenschaft‹. Für Nietzsche wird dieser Befund seines ‚tollen Menschen‘ zum Anlass, mit seiner ›Götzen-Dämmerung‹ den ‚Götzen‘, also allen vermeintlichen, aber in ihrer ‚Verwesung‘ noch wirksamen Göttern, Wahrheiten und Idealen den Krieg zu erklären.³⁾

In diesem für die Moderne charakteristischen ‚Kriegsgebiet‘ sind auch die Gegenstände anzusiedeln, mit denen sich der vorliegende, auf ein Fribourger Symposion im März 1998 zurückgehende Band beschäftigt. In ihrer ›Einleitung‹ (11–23), die dieses Gebiet unter Rückgriff auf einige Autoren der Goethezeit (Jean Paul, Novalis, Friedrich Schlegel) sowie auf Nietzsche,

¹⁾ Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, mit einem Nachwort hrsg. von Ahlrich Meyer, Stuttgart 1972, S. 170.

²⁾ Zur Wirkung dieser Schrift aus dem Umkreis des Junghegelianismus – insbesondere auf Marx und Nietzsche – vgl. den jüngst erschienenen Artikel von Bernd A. Laska, *Dissident geblieben. Wie Marx und Nietzsche ihren Kollegen Max Stirner verdrängten und warum er sie geistig überlebt hat. Ein Versuch über philosophische Konsequenz in der Aufklärung*, in: *Die Zeit*, Nr. 5 vom 27. Januar 2000, S. 49.

³⁾ Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, S. 481 (Zitat aus ›Die fröhliche Wissenschaft‹). Die „*große Kriegserklärung*“ an alle Götter und Götzen macht Nietzsche im Vorwort zur ›Götzen-Dämmerung‹ (Bd. 6, S. 58), die Identifikation von Götzen mit Idealen und Wahrheiten findet sich in ›Ecke homo‹ (vgl. Bd. 6, S. 258 und S. 354).

Freud und Heidegger umreißt, nennen die Herausgeber, Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel, die gegenläufigen Bestrebungen „Säkularisierung, Rationalisierung und Technisierung einerseits, Sakralisierung, Re-Mythologisierung und Fetischisierung andererseits“ (21). Die Tagung selbst und die hier versammelten Beiträge sind – dem aktuellen Trend der Literaturwissenschaft ebenso verpflichtet wie den Anforderungen des Gegenstandes, „den Begleiterscheinungen und Konsequenzen der göttlich-gottlosen Moderne“ (21) – sowohl interdisziplinär als auch kulturwissenschaftlich, d. h. kulturhistorisch ausgerichtet. Neben Literaturhistorikern kommen auch Philosophen, Politologen, Philosophen und natürlich Theologen zu Wort, in und vor allem zwischen diesen Disziplinen und ihren Nachbarn Geschichtswissenschaft und Soziologie sind auch die hier versammelten Beiträge anzusiedeln. Das Hauptinteresse gilt jedoch – dem Titel des Bandes entsprechend – der (modernen deutschsprachigen) Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Diese Konzentration auf Literatur ist freilich begründet: Denn die spätestens seit 1800 als eigenständiges ‚Subsystem‘ der modernen Gesellschaft etablierte Literatur ist nicht nur – wie alle anderen ‚Diskurse‘, mit Ausnahme der Religion vielleicht – „von der Dialektik der Säkularisierung durchdrungen“ (17), sondern erweist sich kraft ihrer „Selbstreferenzialität“ auch „als prädestinierter Ort kritischer Reflexion und historischer Orientierung“ (17). Diese „Eigenschaft“ von Literatur, „Selbstreferenzialität“ qua „Selbstbefragung“ (17), ist wiederum wesentlich mit dem Tagungsthema verknüpft, als Reflexion eines durch den Säkularisierungsprozess der Neuzeit verursachten Verlustes: Denn – darauf weist Jürgen Söring in seinem auf die Grundlagen des Verhältnisses von Poetologie und Theologie unter den Bedingungen der Moderne abzielenden Beitrag über ›Dichtkunst und Götter‹ (25–40) hin – Gott bzw. Göttliches ist von den antiken und jüdisch-christlichen Ursprüngen der abendländische Poesie an immer schon ihr „*subiectum*“ (Ausgang, Thema und Adressat) gewesen, „das ihr Zugrundeliegende im umfassendsten Sinn.“ (28) Fällt dieses weg, ist die Poesie, dem modernen Menschen ähnlich, grundlos und dazu verdammt oder in die Freiheit gesetzt, sich neu zu orientieren.

Dass und wie diese Neuorientierung immer wieder auf tradierte Orientierungsmuster zurückgreift, dass und wie also Sakrales sich immer wieder in die säkularisierte Welt einschleicht und bereits Säkularisiertes re-sakralisiert wird, bestätigen und erörtern die Beiträge des Bandes eindrucksvoll. Das Tagungsthema, die Dialektik von ‚Gott‘ und ‚Götze‘ setzt diese Polarität von Altem und Neuem, von Sakralisierung und Säkularisierung, die sie entfaltet, allerdings auch voraus. Denn sie unterstellt (wohl nicht zu Unrecht), dass „wo von ‚Götzen‘ gesprochen wird, [...] stets auch von ‚Gott‘ die Rede ist“ (23) – und zwar sowohl auf der Ebene der Objektgegenstände, der literarischen Texte und ihrer Kontexte, als auch auf der ihrer Beschreibung und Deutung. Dies liegt natürlich in der gegenseitigen Abhängigkeit der Begriffe ‚Gott‘ und ‚Götze‘ begründet, die wiederum theologisch fundiert ist. Reto Sorg entwickelt in seinem Beitrag zum ›Gestaltwandel der Götzen‹ (59–77) exemplarisch aus einer kurzen Passage der ›Apostelgeschichte‹ (Kap. 17, Paulus in Athen) diese Dialektik von dem einen, wahren, guten, zu ehrenden und transzendenten Gott und den vielen, falschen, bösen, verachtenswerten und immanenten Götzen (vgl. 59ff.). Angesichts des christlichen Bilderverbots wird somit auch die lutherische Identifikation von ‚Abbild‘ und ‚falscher Gottheit‘ im Begriff des Götzen plausibel, die für die abendländische Kunst eine riesige Herausforderung darstellt. Hat die monotheistische Religion aber – wie das Christentum in der Moderne – seine allgemeine Gültigkeit verloren, ist jeder verbindliche Maßstab zur Unterscheidung von Göttern und Götzen dahin, und die Gottheiten erweisen sich gerade dadurch als göttlich, dass sie ständig ihre Gestalt wechseln. Was sich demnach unter der einen Betrachtungsweise und in dem einen Kontext als sinnstiftende und Orientierung ermöglichende ‚göttliche‘ Instanz erweist, kann aus einem anderen Blickfeld und Horizont heraus als lächerlicher Popanz oder gefährlicher Dämon erscheinen.

Eine weitere Eingrenzung, die auf dem hier zugrundegelegten heuristischen Begriffsdialog von ‚Gott‘ und ‚Götze‘ beruht, wurzelt in der Anschaulichkeit der ‚weltimmanenten‘ Götzen:

Wenn der Glaube Gott (als sein Objekt) durch Götzen ersetzt, richtet er sich immer noch auf ein Anderes, ein Etwas. Doch ist daneben auch eine andere Säkularisierungsbewegung denkbar – und in der Moderne wohl auch realisiert –, die die Objektstelle bewusst leer lässt, sodass der Glaube ganz bei sich selbst, ganz im Subjekt verbleibt, aber transformiert ist in ein ‚religiöses Gefühl‘, eine ‚spirituelle Erfahrung‘. Hier wären insbesondere die verschiedenen Adaptionen von Mystik und asiatischer Religiosität in der Kultur und Literatur der abendländischen Moderne einschlägig.⁴⁾ Wenn solche Konzeptionen des ‚Jenseits in Uns‘ allerdings in Literatur überführt und somit poetologisch wirksam werden, sind sie bereits wieder kritisch mit dem Begriff des ‚Götzen‘ verknüpft, auf dessen Anschaulichkeit sie mit sprachskeptischer Vorsicht oder Verweigerung reagieren: In diesem Sinne ist wohl Sörings Rede vom „Atheismus als poetologisches Prinzip“ (39) zu verstehen. Greifbar wird diese sprach- und bildskeptische Götzenkritik in der Lyrik Paul Celans, die Walter Lesch in seinem Beitrag ›... Im glühenden Leertext‹ (165–182) vor dem Hintergrund der ‚via negativa‘ ausdeutet, jener theologischen Tradition, die sich jeder sprachlichen oder bildlichen Objektivierung Gottes verweigert und ihm so ganz nah sein will, was sie in eine erstaunliche Nähe zu avantgardistischen Sprachexperimenten und dekonstruktivistischen Sprachkonzeptionen bringt.

Gerade wegen der genannten Voraussetzungen ist die Dialektik von ‚Gott‘ und ‚Götze‘ jedoch heuristisch ungeheuer effektiv, und so wundert es nicht nur die Herausgeber, dass sie bisher kaum zur Analyse des neuzeitlichen Säkularisierungsprozesses verwendet worden ist: Nicht nur verbindet sie die einzelnen Beiträge und ihre Gegenstände unter einer gemeinsamen Perspektive, was angesichts der (historischen und wohl auch systematischen) Vielfalt der Gegenstände beachtlich ist, sondern bietet sich auch als Perspektive für weitere Untersuchungen in diesem ‚Kriegsgebiet‘ an.

Auf die äußerst anregende ›Einleitung‹ folgen drei eher auf die Grundlagen des Problemfeldes als auf einzelne Texte und deren exemplarische Deutung abzielende Aufsätze – allesamt von (Westschweizer) Literaturwissenschaftlern: Jürgen Söring will „die auffallende Resistenz des ‚theologischen Syndroms‘ in der Dichtung“ (25f.) des 20. Jahrhunderts erklären und umreißt – wie bereits angedeutet – eine Geschichte des Verhältnisses von Poetologie und Theologie von der göttlichen Grundlage aller Poesie bis hin zum Atheismus bzw. „Nihilismus als poetologisches Prinzip“ (33) im 20. Jahrhundert. Wenn der moderne Mensch durch den ‚Tod Gottes‘ zwar an Autonomie gewonnen hat, damit aber einer fundamentalen Verunsicherung ausgesetzt ist, so wirkt sich dies auch auf den modernen Dichter und sein Werk aus: Jener kann kein „*alter deus* [...] mehr sein“, und dieses ist von der „Sinnentleerung“ des poetischen Sprechens“ (35) bedroht. Stefan Bodo Würffel wendet sich in ›Sakralisation als identitätsbildende Kraft‹ (41–57) einer für die Moderne zentralen, von Söring aber nicht weiter verfolgten Erklärungsoption für die Beharlichkeit des Religiösen in der Moderne zu: seiner Instrumentalisierung nämlich, hier: seiner Inanspruchnahme durch und für die politische Macht. Spätestens seit Napoleons Selbstkrönung, mit der Würffel einsetzt, „überschwemmte der imperial-sakrale Bilderkult Europa“ (43) und etablierte gerade in Deutschland eine „deutschnationale Religion“ als „Sinngebungs- und Rechtfertigungsinstanz“ (44). Was aus dem Götzen der (deutschen) Nation werden konnte, da vom ‚Bildspender‘, dem Christentum, nicht mehr nur die sakrale Codierung übernommen wurde,

⁴⁾ Vgl. etwa Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989; – Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Paderborn u. a. 1997; – *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Gottfried Fuchs und Manfred Koch, Paderborn u. a. 1997 (Bd. 1: um 1800), 1998 (Bd. 2: um 1900), 1999 (Bd. 3: um 2000); – Dietmar Voss, *Nirvana und Moderne. Versuch über eine interkulturelle Problemkonstellation*, in: „Die andere Stimme“. *Das Fremde in der Kultur der Moderne*. Festschrift für Klaus Scherpe, Köln u. a. 1999, S. 145–162.

sondern auch die Fixierung auf eine Erlöser- und Führergestalt, in der sich die Massen wieder finden können, zeigten die politischen Entwicklungen des vergangenen (20.) Jahrhunderts in schmerzhafter Deutlichkeit. Reto Sorg schließlich entwickelt, wie schon erwähnt, die Dialektik des Begriffspaares ‚Gott‘ und ‚Götze‘ aus seiner Geschichte und verfolgt sie bis in „die entzauberte Welt des frühen 20. Jahrhunderts“, die so auffällig „bestimmt ist von einem enormen Interesse an religiösen und kryptoreligiösen Phänomenen“ (69), bevor er sich zwei exemplarischen Fällen aus dieser Zeit zuwendet: So deutet er die Übernahmen primitiver Kunst und ihrer Götzendarstellungen⁵⁾ aufgrund ihrer auf ein festes Weltbild verweisenden formalen Geschlossenheit in die Kunst der Moderne mit Carl Einstein als Möglichkeit zur (säkularen) Wiederherstellung einer (göttlichen) Ordnung in der Kunst: Das Fremde wird so zum Eigenen. Doch auch das Eigene kann fremd werden, wenn es – wie etwa das Automobil – zum Götzen einer technikfixierten Moderne wird und die Moderne somit „reproduziert, was sie kritisiert“ (77).

Von den Einzeluntersuchungen, die sich anschließen, sind einige eher kulturhistorisch ausgerichtet und verwenden Literatur eher zur Veranschaulichung, während sich andere auf literarische Texte und ihre Deutung konzentrieren oder zumindest von diesen ausgehen. Kulturwissenschaftlich in einem paradigmatischen Sinne ist Gert Mattenklotts Beitrag ›Messen und Zaubern‹ (79–99), zumal er es bei seiner Behandlung von drei neueren Konzeptionen der ‚Magie‘ (James George Frazer, Aby Warburg und Victor Segalen) gleichsam mit der methodologischen Vorgeschichte der wissenschaftlichen Kulturanthropologie zu tun hat: Die drei ‚Hobby-Ethnologen‘ setzten sich aus unterschiedlichsten Gründen und unter verschiedensten Voraussetzungen mit dem Fremden einer ‚primitiven‘, ‚magischen‘ Kultur auseinander. Während aber Frazer und Warburg versuchen, die fremde religiöse Kultur mit der eigenen nachreligiösen Kultur und Befindlichkeit zu vermitteln, setzt Segalen wohl als Erster auf ein ganzheitliches, genussvolles und bewusstes ‚Eintauchen‘ in das Fremde, auf ein Einlassen auf das Magische durch ‚Selbst-Opferung‘, auf eine ‚Ästhetik des Diversen‘. Ein ganz anders geartetes, aber ähnlich interessantes Phänomen untersucht Helmuth Lethen in ›Aufstieg und Niedergang des ‚Apparats‘‹ (101–116): die Verwendung der „technischen Leitmetapher“ (106) vom Apparat in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aus ihrem Ursprungsbereich, der Technik, etwa als Fotoapparat, stammt die zentrale Ambivalenz des Apparatbegriffs zwischen (technischer) Effektivierung und (dämonischer) Unbeherrschbarkeit, die sich auf die verschiedenen Bildfelder (den Film, den Justiz-, Partei- und Beamtenapparat bis hin zu bewusst metaphorischen Verwendungsweisen) überträgt und so in die Ambivalenz eines Götzen überführt wird, dessen funktionale, Heil versprechende Effektivität gefeiert und dessen unkontrollierbare und undurchschaubare Wirksamkeit gefürchtet werden kann. Einen ebenfalls hochinteressanten Fall einer Konzeption von ‚Kunstreligion‘ behandelt Udo Bernbach in ›„Ästhetische Weltordnung“‹ (221–234), wo er das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen Politik, Kunst und Religion in Richard Wagners theoretischen Schriften ausleuchtet, der – entgegen seiner Rezeption – eben keine „Theatralisierung der christlichen Botschaft“ (231) anstrebte, sondern im Gegenteil die Repräsentationsmöglichkeiten der Religion in die Kunst einer säkularen Gesellschaft überführen wollte.

Die übrigen Beiträge thematisieren unterschiedliche literarische Texte und Textgruppen aus dem 19. und 20. Jahrhundert unter der Perspektive von ‚Gott‘ und ‚Götze‘: Werner Hahl untersucht in ›Götzen unter dem Hammer‹ (117–137) Jeremias Gotthelfs satirische Auseinandersetzung mit dem Liberalismus in ›Der Geltstag‹ ausgehend von seiner Metaphorik, die dem Bauernhaus (als ‚Gottestempel‘) das Wirtshaus (als Ort der neuen ‚Götzen‘ wie Luxus, Eitelkeit usw.) gegenüberstellt. Tessa Korber befasst sich mit ›Paul Scheerbarts Glasarchitektur‹ (139–150), die im Verlauf seines Werks und Lebens nicht nur aus der Fiktion austritt, sondern auch

⁵⁾ Paul Klees Federzeichnung ›Götzen‹ von 1913 dient Sorg nicht nur als Beispiel für diese ‚Übernahmen‘, sondern ziert passend auch das Cover des Bandes.

zunehmend zu einem technikbasierten „Entwurf einer sakralen Kunst“ (139) wird, die – in Entsprechung zu Sorgs Thesen zur modernen Kunst (s. o.) – eine „metaphysische Dimension“ (147) aufweist. Harald Frickes ›Göttliches und ErGötzliches‹ (151–164) ist ein Plädoyer für den Rang der Romane Wolf von Niebelschütz, die – gerade wegen ihres ‚entspannten‘ und unproblematischen Umgangs mit Göttern und Götzen – zweifelsfrei nicht als modern, sondern als postmodern aufzufassen sind. Dadurch aber bestätigen sie ex negativo die Verhaftetheit der Moderne im noch nicht abgeschlossenen Säkularisierungsprozess. Heinrich Schmidinger geht ›Gott‘ im Werk von Thomas Bernhard (183–205) nach und stellt fest, dass die unterschiedliche Thematisierung Gottes in den verschiedenen Werkphasen „mit einem Wandel in der Form einhergeht“ (198). Kern dieser Form des Bernhardschen Sprachschaffens ist die „Musikalität der literarischen Sprache“ (198), die, wenn wie hier die einzelnen ‚Stimmen‘ sich nicht mehr zu einem Ganzen fügen wollen, für sich den Verlust Gottes anzeigt. Ein Kompensationsverhältnis der von Erstarrung bedrohten theologischen und der Belanglosigkeit fürchtenden dichterischen Sprache entwickelt Erich Garhammer in ›Verkündigung zwischen Jesuitendrama und indirekter Mystagogie‹ (207–220) anhand der Deutung von Beispielen aus der Literaturgeschichte von Boccaccio bis Dorst. Hermann Kurzkes ›Der Gott der Schlachten‹ (235–244) ergänzt die von Würffel angesprochene Transformation der christlichen Erlöser- in eine nationale Führerfigur durch Detailuntersuchungen an den evangelischen und katholischen Militärgesangbüchern des Dritten Reichs. Dabei erweisen sich, wohl aufgrund ihrer stärker ausgeprägten mythischen Gehalte, die katholischen Liedtexte gegenüber ihren protestantischen Pendanten vielfach als resistenter gegen die ‚feindliche Übernahme‘. Eine kleine Literaturgeschichte des Topos von der ‚Gewalt der Musik‘ von Kleist über Kafka bis Anne Duden bietet schließlich Corinna Caduff in ›Der gottverlorene Ton‹ (245–256). Sie zeichnet verschiedene literarische Inszenierungen reiner, emotiver Musik im Spannungsfeld zwischen ‚Tierlaut‘ und ‚Gotteston‘ nach und verweist darauf, dass die literarische Inszenierung solcher ‚Töne‘ Anteil „am Diskurs über das religiöse Gefühl“ (255) hat.

Dass ein solcher Sammelband mit seinen Einzelbeiträgen ‚Mut zur Lücke‘ (etwa: Nietzsche) haben muss, liegt in der Natur der Sache. Dass er aber durch seine Konzeption ein neues und Erfolg versprechendes heuristisches Paradigma für die Erforschung des neuzeitlichen Säkularisierungsprozesses liefert und dies mit einem für Sammelbände eher ungewöhnlichen integrierten ›Literaturverzeichnis‹ (257–284) unterstreicht, zeichnet diesen Tagungsband aus.

Uwe Spörl (Hagen)

Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hrsg. von Ulrich Mälk, Göttingen (Wallstein) 1999, 327 S.

Der sorgfältig redigierte und ansprechend gedruckte Sammelband dokumentiert eine Ringvorlesung, die im Wintersemester 1998/99 an der Universität Göttingen stattgefunden hat. Die Vorlesungsreihe war eine jener zahlreichen akademischen Veranstaltungen, welche am Ende des Jahrhunderts die bevorstehende Zeitenwende feiern sollten, indem sie den Blick vergleichend auf den Beginn des Jahrhunderts und die damalige Zeitenwende zurück richteten. Dabei lag es in Niedersachsen nahe, auch die für das Jahr 2000 geplante Weltausstellung in Hannover zu bedenken und mit ihr die – wie es heißt – von „Kunst- und Lebensfreude“ (9) bestimmte Weltausstellung des Jahres 1900 in Paris zu assoziieren. Vielleicht erklärt sich nicht zuletzt durch diese Perspektive die im Zusammenhang solcher Veranstaltungen ungewöhnliche Breite der

Disziplinen, die in dem Göttinger Sammelband zu Wort kommen und die um 1900 vermutete Epochenschwelle unter den Gesichtspunkten ihrer jeweiligen Fachproblematik zu beschreiben suchen.

Auf jeden Fall ist bemerkenswert, dass die hier vertretenen Wissenschaften sich keineswegs auf den üblichen Kanon der ‚sciences humaines‘, wie sie in einer Philosophischen Fakultät zuhause sind, beschränken. So spricht Uwe Diederichsen (l. Januar 1900 – der Tag, an dem der deutsche Bürger sein Recht bekam, 161–184) für die Rechtswissenschaft und resümiert die Entstehungsgeschichte des ›Bürgerlichen Gesetzbuches‹, eines „der wirklichen Jahrhundertwerke der Wilhelminischen Epoche“ (163). Der Psychologe Gerd Lüer (›Geburt eines neuen Mentalismus. Psychologische Erforschung des menschlichen Denkens‹, 205–226) erinnert an die „Würzburger Schule der Denkpsychologie“, die seit 1900 begann, „das menschliche Denken [...] mit empirischen und experimentellen psychologischen Methoden [...] zu untersuchen“ (vgl. 207), was nach Lüer eine folgenreiche Innovation darstellte, obwohl die von den Würzburgern angewendete „Introspektionsmethode“ im Einzelnen später auf viel Kritik stieß.¹⁾ Der Mikrobiologe Reiner Thomssen (›Pionierleistungen medizinischer Forschung, die das Leben revolutionierten. Die Entdeckung der Mikroorganismen als krankheitsauslösende Umweltfaktoren‹, 251–281) würdigt die Fortschritte der medizinischen Bakteriologie, bei denen Robert Koch, einem Mitglied der Göttinger Akademie, neben Louis Pasteur besondere Verdienste zukommen. In spezifischer Übereinstimmung mit dem Göttinger ‚genius loci‘ steht auch das Thema ›Physik um die Jahrhundertwende‹ (130–148), dessen verschiedenen Kapiteln sich daher gleich drei Gelehrte widmen: Manfred Schroeder der Quantenmechanik, Hans-Jürgen Borchers der speziellen Relativitätstheorie und Hans-Heinrich Voigt den Anfängen der Astrophysik.

Den Geisteswissenschaften im engeren Sinn nähert sich Norbert Elsner (›*Natur und Geist – spricht man so zu Christen?* Ernst Haeckel oder die theologische Versuchung eines Naturforschers, 35–65), wenn er das Werk eines Zoologen betrachtet, der wie Ernst Haeckel mit philosophischen, ja quasi religiösen Ambitionen über die Grenzen seiner Disziplin hinausstrebt, um auf den biologischen „Entwicklungsgedanken“ die „Einheit“ einer neuen monistischen „Weltanschauung“ zu gründen. Das enorme Aufsehen, das Haeckel dadurch erregte, bestätigt einen Befund, den der Philosoph Konrad Cramer (›Europäische Philosophie des Fin de siècle‹, 309–325) unter einem etwas anderen Aspekt konstatiert. Gemeint ist das Verblassen der weltanschaulich eher zurückhaltenden akademischen Philosophie, dem Cramer die bis in unsere Zeit andauernde Öffentlichkeitswirkung der großen epistemologischen Revolutionäre Marx, Nietzsche und Freud entgegenhält (vgl. 321ff.). Mit ihr verglichen, blieben die Auseinandersetzungen zwischen einem logischen und erkenntnistheoretischer Psychologismus, wie ihn Theodor Lipps vertrat, und den psychologiekritischen Optionen von Husserls Phänomenologie oder Hermann Cohens Marburger Neukantianismus weithin im Bereich der reinen philosophischen Fachdiskussion befangen. Größer erscheint wiederum die Zukunftsträchtigkeit des „soziologischen Denkens“, für das nach Horst Kern (›Gesellschaft als zweite Natur? Zwei soziologische Standpunkte‹, 149–160) „die 1890er Jahre [...] eine Periode schubartiger Herausbildung und Profilierung“ (149) bedeuteten. Kern konfrontiert in Émile Durkheim und Max Weber die Repräsentanten zweier grundsätzlich verschiedenartiger soziologischer Konzeptionen. Von ihnen begreift die Durkheim'sche Gesellschaft als stabile Ordnung einer „dem Menschen äußerliche[n] Struktur“, während die Weber'sche die „historischen Prozesse“ der Gesellschaft privilegiert und den Individuen als gesellschaftlichen

¹⁾ Einen weiteren Reiz gewinnt Lüers Aufsatz übrigens noch durch den Seitenblick, den er unter dem Gesichtspunkt seiner denkpsychologischen Problemstellung auf das Schachduell zwischen Garri Kasparow und dem Computer Deep Blue wirft. Dabei mag für alle humanen Schachspieler tröstlich wirken, dass er die Kapazitäten von Deep Blue trotz dessen Sieg über Kasparow einigermaßen skeptisch beurteilt (vgl. 206 und 224).

Akteuren einen prinzipiell größeren „Handlungsspielraum“ einräumt (vgl. 157ff.). Ob diese Alternative freilich – wie Kern meint – auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch unverändert aktuell ist? Denkt man an die bei Kern nicht erwähnte Luhmann'sche Systemtheorie, so gibt es nun ja immerhin die Möglichkeit, den Handlungsspielraum der Individuen so gering anzusetzen wie in Durkheims Konzeption und die Prozessualität der Gesellschaft dennoch gleichzeitig so anspruchsvoll und umfassend zu postulieren wie in der Konzeption Max Webers.

Trotz des Interesses, das der Sammelband manchen Sozial- und Naturwissenschaften zuwendet, liegt sein Schwerpunkt indes eindeutig bei der Literaturwissenschaft. Ihr gelten sechs (oder wenigstens fünfeinhalb) Beiträge, die nur noch durch einen gänzlich kunsthistorischen Aufsatz von Carsten-Peter Warncke (Revolution und Tradition. Picassos *Les Femmes d'Alger*, 92–112) unterbrochen werden, welcher überzeugend zeigt, wie sich in Picassos „genau kalkuliertem Meisterwerk“ eine „kombinatorische Verschmelzung traditioneller Verfahrensweisen [...] mit Errungenschaften der damals noch jungen avantgardistischen Kunst“ (112) ereignet.²⁾ Was die Literatur angeht, dominieren – wie zu erwarten – die Sprachräume des Deutschen, Französischen und Englischen; doch kommen erfreulicherweise auch Literaturen, die bei uns weniger verbreitet sind, zu ihrem Recht. Fritz Paul (Die Symbiose von Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. August Strindberg und Edvard Munch, 66–91) verfolgt – literarhistorische und kunsthistorische Aspekte klug kombinierend – die Wege Strindbergs und Munchs in der Berliner Bohème der neunziger Jahre. An den Werken der beiden Skandinavier interessiert ihn vor allem die gleichsam prä-avantgardistische Montagetechnik, die sowohl literarische Zitate als auch autobiographische „Zitate aus dem Leben“ betreffen kann und einmal einleuchtend mit den verfremdeten musikalischen Zitaten in Gustav Mahlers Symphonien verglichen wird (vgl. 77). Brigitte Schultze (Prometheus in Polen – vertraut und ganz anders, 185–204) macht mit einigen polnischen Versionen des Prometheus-Stoffs bekannt und weist darauf hin, dass diese Versionen sich um die Jahrhundertwende in ihren Stilisierungstendenzen als ganz und gar widersprüchlich erweisen, also beispielsweise nebeneinander eine „Sakralisierung und Desakralisierung“ der Prometheus-Gestalt betreiben (vgl. 200).

In das Zentrum des Fin de Siècle führt Ulrich Mölk (Die Verabschiedung des bürgerlichen Jahrhunderts. André Gides *L'Immoraliste* 113–129) mit einer eindringlichen Interpretation von Gides Frühwerk. Dass es als eklatante Provokation des bürgerlichen Publikums angelegt war, verrät unter anderem bereits sein Titelbegriff, den Gide – wie Mölk zeigt – als Neologismus aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* entlehnt hat (vgl. 120f.). Weitere provokative Momente sieht Mölk in den Passagen, die von der „Entdeckung der Leiblichkeit“, dem „Recht des Starken“, dem „Lebenswillen des Unbewußten“ und einer kulturnihilistischen, zyklischen „Geschichtsauffassung“ handeln, um schließlich in ein Programm der Befreiung zu münden, das sich gegen die „Fesseln“ von „Beruf, Ehe und Besitz“ (122) richtet.³⁾ Um anti-bürgerliche Impulse der Fin-de-

²⁾ Bedauerlich ist allerdings, dass Warncke bei seiner Bildanalyse bewusst darauf verzichtet, „gegebene Verbindungen zur zeitgenössischen Kunstevolution darzustellen“ (100). Dank diesem Verzicht mag er, was ihn mit Stolz erfüllt, originell von einer „üblichen kunsthistorischen Arbeitsmethodik“ abweichen; doch entzieht er sich dadurch partiell auch der übergeordneten Epochenthematik, welche in dem Sammelband den konzeptuellen Rahmen seines Aufsatzes bildet.

³⁾ Nicht ganz plausibel ist mir, weshalb Mölk unter diesen „Fesseln“ gerade das „Problemfeld des Besitzes“ nachdrücklich privilegiert (vgl. 122ff.). Schließlich kann der Verzicht auf persönlichen Besitz nicht allein als eine amoralische Wendung gegen den bürgerlichen „sens de la propriété“ gelten, sondern in anderen Kontexten auch ein althergebrachtes Prinzip radikaler, und zwar christlich-monastischer Moral darstellen: eine Ambivalenz, die – nebenbei gesagt – für die facettenreiche ideologische Komplexion von Gides Gesamtwerk überhaupt charakteristisch erscheint.

siècle-Literatur geht es gleichfalls in den Vorträgen von Theodor Wolpers ›Der Kult des Augenblicks. Ein Kunstprinzip bei Wilde, Conrad und Joyce‹, 227–250) und Siegmund Döpp (›Spätromische Literatur als Paradigma der ‚Dekadenz‘. Zu Joris-Karl Huysmans, Walter Pater, Stefan George‹, 282–308). Der Kult des Augenblicks, den Wolpers anhand von Wildes ›The Picture of Dorian Gray‹, Conrads ›Heart of Darkness‹ und Joyces ›A Portrait of the Artist as a Young Man‹ skizziert, weist unverkennbare Berührungspunkte mit dem geschichtsnegierenden Weltbild des Gide'schen ›Immoraliste‹ auf. Dass der „Subjektivierung des Augenblicks“ zumindest tendenziell auch eine „Relativierung der bürgerlichen Moral“ entspricht, wird von Wolpers gerade im Rückblick auf die Vorträge von Mölk und Paul hervorgehoben. Dabei fällt ihm auf, wie eng die „neue Ästhetik“ um die Jahrhundertwende an die „Perspektive von außerbürgerlichen Lebensformen“ (des Dandy bei Wilde, des Seefahrers und Abenteurers bei Conrad, des jungen Dichters und Intellektuellen bei Joyce) gebunden wird, bevor die mit ihr assoziierte „Relativierung der bürgerlichen Moral“ sich „später im 20. Jahrhundert [...] über fast alle Romanfiguren“ ausbreite (vgl. 245). Interessant wirkt der erhellende Aufsatz auch durch den Hinweis auf die romantischen Konsequenzen, die aus den von Wolpers angesprochenen Epiphanie-Phänomenen erwachsen,⁴⁾ das heißt: die verbreitete Neigung zu Romanen, „die vorwiegend aus Augenblicken bestehen, ohne deutlich verbindende ‚Schnur‘“ (228). Eine solche Tendenz, welche die Erzählung selbst in den Hintergrund rückt und sie in eine Kette von Prosagedichten gleichsam auflöst, könnte im Übrigen bei Marcel Schwob, den Romanen der Brüder Goncourt oder Valère Larbaud ›Sonatas‹ noch klarer belegt werden als bei den hier herangezogenen englischen Exempla. Ebenso evident erscheinen die anti-bürgerlichen Intentionen, die das Bedürfnis vieler Autoren der Epoche bestimmen, eine kulturtypologische Nähe zu den noch von Désiré Nisard abgelehnten ›poètes latins de la décadence‹ zu reklamieren. Über sie liefert Döpp einen höchst informativen Beitrag,⁵⁾ der unter anderem auf die herausragende Rolle aufmerksam macht, welche Petronius und Apulejus etwa in Huysmans' ›À rebours‹ oder Walter Paters ›Marius the Epicurean‹ spielen.⁶⁾ Motiviert wird diese Präferenz offenbar durch ein typisches Ideologem des Fin de Siècle, und zwar „die Auffassung, daß politischer Verfall und künstlerische Blüte nicht bloß miteinander vereinbar,

⁴⁾ Vgl. zu ihnen auch das bei Wolpers leider unberücksichtigte Buch von Rainer Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995. In ihm bildet der Epiphaniebegriff, wie ihn Joyce entwickelt hat, den Ausgangspunkt einer Betrachtung, die ihr Telos dann in Prousts Gedanken der „*mémoire involontaire*“ als einer „Epiphanisierung der Poesie der Erinnerung“ findet.

⁵⁾ An dem sonst akkuraten Essay sind lediglich ein paar Übersetzungsmängel zu korrigieren. So wird bei einem Mallarmé-Zitat die Lust („*volupté*“) mit „Vergnügen“ (284) allzu schwach wiedergegeben. In Verlaines berühmtem „Gedicht“ ›*Langueur*‹ (das näherhin ein Sonett ergibt und folglich auch keine „erste Strophe“ kennt) ist „un style d'or“ kontextgemäß als Metonymie zu verstehen und meint demnach zunächst das Concretum eines goldenen Griffels, nicht einen „goldenen Stil“ (vgl. 284f.).

⁶⁾ Hinzufügen könnte man hier noch die enthusiastischen Erwähnungen von Petronius und Apulejus, die schon während den fünfziger Jahren in großer Zahl Flauberts Korrespondenz durchziehen. Symptomatisch erscheint beispielsweise ein Urteil über die ›*Metamorphosen*‹ des Apulejus: „*Mais s'il y a une vérité artistique au monde, c'est que ce livre est un chef-d'œuvre. – Il me donne à moi des vertiges et des éblouissements. [...] Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme, nous sommes bien loin encore de cela, nous autres, comme faisandage moral*“ (Flaubert, *Correspondance II*, hrsg. von Jean Bruneau, Paris 1980, S. 119). Ebenso aufschlussreich und aktualitätsbezogen wirkt die gleichfalls in einem Brief an Louise Colet enthaltene Notiz: „*Les livres comme le *Satyricon* et *L'Âne d'or* peuvent revenir, et ayant en débordements psychiques tout ce que ceux-là ont eu de débordements sensuels*“ (ebenda, S. 151).

sondern geradezu aneinander gekoppelt sind“⁷⁾, weshalb die ‚heidnische Welt‘ in den Augen von Paters Marius scheinbar paradoxal aus zwei Gründen faszinieren kann: „the depth of its corruption, and its perfection of form“ (vgl. 301).

Eingeleitet wird der Sammelband nach dem Vorwort des Herausgebers durch einen Aufsatz, in dem der Germanist Walter Müller-Seidel (›Zeitbewußtsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext‹, 13–34) von allen Teilnehmern der Ringvorlesung geistes- und sozialgeschichtlich wohl am weitesten ausholt. Müller-Seidels Thema ist der Widerspruch, den er um 1900 (und dann als langfristig wirksame Tendenz) zwischen dem „linearen Denken“ der Wissenschaft, das Entwicklung, Aufstieg und Fortschritt fordert, und einer Suspension des Fortschrittsbewusstseins, welche die „literarische Moderne“ kennzeichnet, zu beobachten meint. Durch diesen Widerspruch wird nach Müller-Seidel eine „Ausdifferenzierung der Wert-sphären im Sinne Max Webers“ (30) manifest, der schon das *Fin de Siècle* jene Pluralität von Zeitsystemen und Weltbildern verdankt, die man heute gern als spezielle Signatur der Postmoderne einzuschätzen pflegt (vgl. 29). Damit ist zweifellos etwas Richtiges und – zumal gegenüber den Präntentionen mancher Postmoderne-Theoretiker – auch Wichtiges getroffen; doch dürften die eher holzschnittartig formulierten Thesen durchaus noch eine gewisse Nuancierung vertragen. Zum einen scheint mir die Auswahl der Zeugen, die Müller-Seidel für die „Zeitverzögerung“ im Bewusstsein der literarischen Moderne anruft, nämlich ein wenig einseitig zu sein. Protagonist ist hier insbesondere Hofmannsthal, während die Avantgarde des *Futurismo* mit ihrer zeitbeschleunigenden „nuova religione-morale della velocità“⁸⁾, die doch ebenfalls konstitutiv zur literarischen Moderne gehört, resolut beiseite gelassen wird. Zum anderen sollte man gerade bei der Geschichte der modernen Dichtung und Poetik einen Unterschied zwischen ihrer Inhalts- und ihrer Ausdrucksseite machen. Dann würde sich wohl zeigen, dass die zeitverzögernde Suspension des Fortschrittsbewusstseins essentiell ein Phänomen der Inhaltsseite darstellt. Auf der Ausdrucksseite findet von den Poetiken des Symbolismus bis zu denen des *Nouveau roman* dagegen ein kontinuierlicher Wettstreit um formale Innovation und Überwindung der Konkurrenz statt, welcher im Medium der Künste kaum wesentlich anders verläuft als in den Bereichen von (moderner) Wirtschaft und (moderner) Wissenschaft.⁹⁾

⁷⁾ Als exemplarisch für eine solche Auffassung kann anderweitig ein Passus aus dem Tagebuch der Brüder Goncourt gelten, die am 29. Januar 1862 notieren: „Le niveau des livres, au XVIIIe siècle, est très bas, parce que le niveau de la société est très haut. Au XIXe, c'est tout le contraire“ (Edmond et Jules De Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, hrsg. von Robert Ricatte, Paris 1956, Bd. 1, S. 1008). Überhaupt ist das ›Journal‹ der Goncourt jenes Dokument, in dem die epochenspezifische Idee, dass sowohl Krankheit als auch soziale Emargination zu Stimulantien von Kunst und insbesondere Literatur werden können, vielleicht am frappantesten zum Ausdruck kommt.

⁸⁾ Vgl. dazu das unter diesem Titel am 11. Mai 1916 erschienene Manifest, in dem der Hort des „Passatismo“ und seiner sündhaften Langsamkeit wie häufig bei Marinetti bezeichnenderweise in der ‚trüben Donau‘ und ihrer ‚Kutte aus Schlamm‘ figuriert wird: „Il Danubio opaco, sotto la sua tonaca di fango, chino il volto sulla sua vita interna piena di grassi pesci libidinosi e fecondi, passa borbottando fra le alte ripe implacabili delle sue montagne“ (F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, hrsg. von Luciano De Maria, Milano 1968, S. 112; dort auch der Appell: „Bisogna perseguitare, frustare, torturare tutti coloro che peccano contro la velocità“).

⁹⁾ Wenn man in den Maßen einer ‚longue durée‘ von der Moderne in die frühe Neuzeit zurückblickt, zeigt sich im Übrigen, dass bereits Giovan Battista Marino und Baltasar Gracián, also Autoren eines barocken Manierismus, verblüffend genaue (und illusionslose) Einsichten in den quasi systematischen Zusammenhang zwischen Innovationsästhetik und Ökonomie des Marktes entwickelt haben. Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus, *Innovation und Verstellung bei Gracián*, in: *Gestaltung – Umgestaltung. Festschrift für Margot Kruse*, hrsg. von Bernhard König und Jutta Lietz, Tübingen 1990, S. 413–427. –

Wie bei allen Sammelbänden, die großen Wert auf die weite Extension ihrer Interdisziplinarität legen, ist auch hier nicht ganz leicht herauszufinden, was die sehr verschiedenartigen und im Einzelnen jeweils recht interessanten Beiträge untereinander verbinden mag. So agiert bereits der Préfacier in seinem Vorwort auffällig zurückhaltend und beschränkt sich bei seinem Versuch, ein Fazit zu ziehen, auf die vorsichtige Abwägung von teils eher pessimistischen, teils eher optimistischen Erwartungen, die mit den beiden Jahrhundertwenden in längerer und kürzerer Vergangenheit verbunden waren. Dabei habe ich den Eindruck, dass er sich in Bezug auf die rezente Jahrhundertwende in Übereinstimmung mit dem aktuellen Zeitgeist und dessen Sprachregelungen, die nichts schärfer untersagen als jeden Anflug von „Kulturpessimismus“, nach Kräften um einen tapferen und hoffnungsfrohen Optimismus bemüht. Demgegenüber gibt es bei den Betrachtungen, die in dem Band angestellt werden, indes auch manche Motive, welche umgekehrt dazu einladen, auf das vorletzte Fin de Siècle gerade aus der optimistisch begrüßten Gegenwart nicht ohne eine gewisse Nostalgie zurückzuschauen.

Eines solcher Motive betrifft die zahlreichen Referenzen, mit denen die Vortragenden immer wieder Gestalten und Daten speziell der Göttinger Universitäts- und Akademieggeschichte in Erinnerung rufen. Diese insistierenden Hinweise auf den ‚genius loci‘ Göttingens stehen zwar im Gegensatz zu dem Anspruch des Buchs, die Jahrhundertwende als eine „europäische“ zu illustrieren; doch scheinen sie andererseits insofern ihre Berechtigung zu haben, als die Universitäten des deutschen Sprachraums und unter ihnen nicht zuletzt eben auch Göttingen um 1900 wohl tatsächlich eine europäische, ja weltweite Ausstrahlung besaßen, die man aus der Sicht des Jahres 2000 nur mit Be- und ratloser Verwunderung zur Kenntnis nehmen kann. Und die Verwunderung mag sich dabei zu Anwendungen von Melancholie vertiefen, sobald bedacht wird, dass die intensivste Ausstrahlung seinerzeit ausgerechnet von den offensichtlich glänzenden Naturwissenschaften wie etwa der Göttinger Physik ausging. Auch die Möglichkeit, dass die gegenwärtige, primär von ökonomischen und politischen Zwängen induzierte Depression der deutschsprachigen Universität am Ende weniger eine Krise als vielmehr ihren definitiven und zugleich heilsamen Untergang bedeutet, aus dem wie Phönix aus der Asche eine Art Reserve der mittleren amerikanischen Universität (gewiss nicht der Neo-Humboldt’schen Universität à la Harvard oder Stanford) auferstehen soll, dürfte dem melancholischen Betrachter dann kaum mehr zum Trost gereichen. Ein anderes Motiv, das zur Nostalgie anhält, ist der Eindruck einer geradezu überbordenden Erwartungsfülle, den die Situation von Kunst und Literatur um 1900 vermittelt. Solche Erwartungsfülle spricht aus den vielfältigen Befreiungshoffnungen, welche nicht allein Gide oder Wilde mit ihrer „Verabschiedung des bürgerlichen Jahrhunderts“ verbanden. Auf ähnliche Weise scheint sie auch die Malerei jener inzwischen ‚klassischen‘ Moderne bestimmt zu haben, die Warncke am Beispiel der ›Demoiselles d’Avignon‹ zu Recht unter der Kategorie einer „Synthese“ begreift, wie sie mit einem „Meisterwerk, das als visuelles Erlebnis seinesgleichen sucht“ (95), eben nur in einem Moment des historischen Übergangs und des Aufbruchs ins offenbar unbegrenzt Neue möglich war. Dagegen stehen sozusagen als vorweggenommene Quintessenz der späteren Jahrhundertwende die lakonischen Sätze, welche Adorno desillusioniert am Beginn seiner nachgelassenen ›Ästhetischen Theorie‹ formuliert: „Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheißene abenteuerliche Glück beschieden. Statt dessen hat der damals ausgelöste Prozeß die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde.“¹⁰⁾ Das sind Sätze, die wohl einerseits des heroischen Entusi-

Ders., Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino, in: Diskurse des Barock, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München 2000, S. 331–357. Schlüsseltexte sind dabei einerseits Marinos Idylle ›La ninfa avara‹, andererseits Graciáns Traktate ›El Héroe‹ und ›El Discreto‹.

¹⁰⁾ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1970, S. 9.

asmus der Avantgarde eingedenk bleiben, aber andererseits – ohne es explizit zu beabsichtigen – zugleich die relative Bescheidenheit unserer aktuellen und, wenn es denn sein muss, resignativ inauthentischen Post-Avantgarde verständlich machen.

Eine letzte melancholische Notiz verdient meines Erachtens die Rede von der prononcierten künstlerischen und kulturellen Pluralität des vorletzten Fin de Siècle, welche – nicht nur bei Müller-Seidel – an vielen Stellen des Sammelbands anzutreffen ist. Sie wirkt insofern bemerkenswert, als der Befund solcher Pluralität üblicherweise ja nicht der Jahrhundertwende um 1900, sondern als ein distinktives Moment der gegenwärtigen ‚postmodernen‘ Gesellschaft und Kultur zugeschrieben wird. Dagegen scheint mir“, dass Müller-Seidel und manche anderen Kontribuenten des Bandes in diesem Punkt noch eklatanter Recht behalten, als sie das eventuell selber beanspruchen. Man könnte nämlich in der Tat die Vermutung äußern, dass die gegenwärtige Gesellschaft zwar scharf – und bis zu einem gewissen Grad pluralisierend – ihre multiplen Funktionssysteme differenziert, dass sie innerhalb der Funktionssysteme aber wie nie zuvor eine universale Homologisierung und Vereinheitlichung befördert, die keine qualitativen Normdifferenzen mehr duldet, sondern allenfalls noch – um mit Jürgen Link zu sprechen¹¹⁾ – die quantitative Differenz unterschiedlicher Normalitätsklassen (welche sie dann freilich mehr verlangt als toleriert). So herrschen um 2000 ökonomisch ein globaler, das heißt: sozialstaatlich nicht länger eingeehter Kapitalismus, politisch eine wirtschaftsabhängige ‚Mitte‘, die rechte und linke Devianzen (wenn die Letzteren denn ernsthaft und nicht bloß *rhetorice* sozialistische Projekte implizieren) mit zunehmender Unduldsamkeit verfolgt, sozial der Lebensstil des flexiblen außengeleiteten Kleinbürgers,¹²⁾ kulturell das Kommunikationsmonopol einer einzigen Weltsprache und die Hegemonie eines einzigen kulturindustriellen Komplexes. Verglichen mit der fatalen Geschichte, die auf 1900 und die seinerzeit gegebenen Pluralitäten folgte, mögen die heutigen Verhältnisse durchaus ihr Gutes haben und nach 2000 jedenfalls weniger Schlimmes als zwei Weltkriege und diverse Genozide bzw. Exterminationen in Aussicht stellen; doch wäre es Ideologie *par excellence*, wenn man dies (hoffentlich) Gute nun unter dem beschönigenden Prestige-Titel der Pluralität und nicht unter dem grauen, aber realitätsgerechteren Begriff von Homologisierung und zumindest tendenzieller Unikulturalität erfassen wollte.

Ulrich Schulz-Buschhaus (Graz)

Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag, hrsg. von Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe, Stuttgart und Weimar (Metzler) 1999, 320 S.

Anders als der Sammelband, der sich nach Möglichkeit um ein einziges Thema konzentrieren sollte, ähnelt die Festschrift in ihrer Themenfolge gewöhnlich einem Potpourri; italienisch pflegt man sie bezeichnenderweise wie alte Sammelhandschriften ‚Miscellanea‘ zu nennen. Dieser

¹¹⁾ Vgl. Jürgen Link, Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1996, bes. S. 405–417 (Fünf Normalitätsklassen, Aporien der [normalistischen] neuen Weltordnung).

¹²⁾ Vgl. dazu die pointierte Glosse von Hans Magnus Enzensberger, Von der Unaufmerksamkeit des Kleinbürgertums. Eine soziologische Grille, in: Ders., Politische Brosamen, Frankfurt/M. 1982, S. 195–206. Der berühmt gewordene Aufsatz erschien zunächst 1976 im ›Kursbuch‹ und stellte damals, als viele flexible kleinbürgerliche Intellektuelle – „stets auf der Flucht vor dem Veralteten“ – engagiert an die baldige Machtübernahme der Arbeiterschaft glaubten, eine heute kaum noch begreifliche Provokation dar.

komposite Charakter bildet im Grunde auch ihren Charme, obwohl Herausgeber und Verleger das ungern zugeben und oft bemüht sind, die zwanglose Liberalität der Themenfolge durch einen Einheit behauptenden Titel von leicht ängstlicher Konzision zu verbergen. Die Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag gewidmete Festschrift macht da keine Ausnahme. Tatsächlich ist der Titel ›Literaturwissenschaft und politische Kultur‹ allenfalls geeignet, die Gestalt des Jubilars zu charakterisieren, der durch ein „Meisterstück“, die ›Bauformen des Erzählens‹, die „Literaturwissenschaft“ gefördert und dann, „als prägende Persönlichkeit der Wissenschaft, des Wissenschaftsbetriebs und der Hochschulpolitik“ (vgl. 1), vornehmlich der „politische[n] Kultur“ gedient hat.¹⁾ Für den Inhalt der Festschrift besagt der Titel dagegen wenig, und auch die vier Untertitel – ›Formen des Erzählens in Literatur und Kulturgeschichte‹, ›Poetik des Romans‹, ›Literatur und andere Künste, Medien und diskursive Praktiken‹, ›Literaturrezeption und politische Kultur‹ – stehen dem, was sie ordnen sollen, einigermaßen hilflos gegenüber. Jedenfalls ergeben die dreißig Beiträge einen Geburtstagsstrauß, der eben wegen seiner Buntheit schön ist und von den ersten bis zu den letzten Blumen – von Claudia Schmölders' Aufsatz ›Josef und sein Bruder‹ (9–18), der Jeffrey Massons Frage nach dem Verhältnis von Trieb- und Traumtheorie bei Freud berührt, oder Hans-Joachim Neubauers Notiz über die kommunikativen Erfolgsaussichten von Gerüchten (›Maria und andere Ufos, oder: der Erzählforscher‹, 19–29) bis zu Eva Kolinskys Erörterung des speziell in Israel und den USA diskutierten Problems, ob Juden in Deutschland „ohne Schuldgefühl“ (284) leben dürfen (›Wohnort Deutschland. Ansätze jüdischer Identität nach dem Holocaust‹, 281–289)²⁾, oder Ralf Schnells Bemerkungen zu dem urdeutschen Thema ›Kunst, Geist und Macht‹ (290–300)³⁾ – immer wieder neue und mitunter überraschende Farbnuancen bietet.

Gemeinsam ist den Beiträgen der Festschrift eigentlich nur ihre Kürze. Offenbar waren alle Kontribuenten angehalten, ihre Essays auf ein Maß von nicht mehr als zehn Seiten zu beschränken, was auch dem Gesamtbild des handlich eleganten Buches entschieden zum Vorteil gereicht. Allerdings hat die Verpflichtung zur Kürze beträchtliche Konsequenzen, die nicht allein das Formale betreffen. Sie zeigen sich stärker noch in der Dominanz bestimmter Darstellungs- und Argumentationstypen, unter denen mir vor allem zwei Genera aufgefallen sind: einerseits der

¹⁾ Wobei er im letzteren Bereich – soweit ich sehe – auf eine zugleich repräsentationsbewusste und joviale Art zu agieren scheint, die im Porträtfoto dieses Bandes, das – in doppeltem Sinn oxymorisch – die würdevolle Disinvoltura eines rheinischen Gentleman anzeigt, vielleicht emblematisch zum Ausdruck kommt.

²⁾ Irritiert hat mich an dem eher pessimistischen Fazit, auf das diese Erörterung hinausläuft (vgl. 289), die Selbstverständlichkeit, mit der Kolinsky die „Juden in Deutschland“ als ein in sich anscheinend völlig homogenes Kollektivsubjekt behandelt. Außerdem wird nicht recht klar, welche Extension ihrem Begriff von „Juden in Deutschland“ zukommen soll. Sind mit ihm die Mitglieder der jüdischen Gemeinden gemeint oder die Nachkommen aller Menschen, die von der nationalsozialistischen Rassenpolitik einst zu „Juden“ definiert wurden? Am Ende des Aufsatzes gilt wohl das erstere Begriffsverständnis; am Anfang („die Nationalsozialisten [...] warfen [...] vor allem die Werke von Autoren jüdischer Herkunft in die Flammen“) herrscht das zweite vor.

³⁾ Dass der Widerstreit von Geist und Macht – wie eingangs behauptet – „stets dieselbe Geschichte“ bleibe (vgl. 290), dementiert Schnell in der Folge freilich selber, vielleicht am frappantesten, wenn er an die Kontroverse zwischen Günter Grass und Peter Hintze, dem Generalsekretär der CDU, im Herbst 1997 erinnert (vgl. 292f.). Die Erinnerung bringt zutage, dass der Geist, sofern er Prominenz besitzt, unter aktuellen Bedingungen keineswegs der medialen Macht entbehrt, während sich das, was früher als politische Macht figurierte, ohne Unterstützung von Medien – und dazugehörigen Wirtschaftsinteressen – neuerdings geradezu mitleiderregend kümmerlich ausnimmt.

gleichsam propädeutische Abriss einer Problematik, welche dadurch – im Falle gelungener Skizzierung – für weiter ausgreifende und detaillierter dokumentierende Untersuchungen empfohlen wird, andererseits die möglichst intensive Interpretation oder Lektüre eines einzelnen Textes. In der Mehrzahl haben Lämmerts Schüler, aus denen sich die Autoren-Phalanx der Festschrift rekrutiert, das zweite Genus gewählt, und es spricht für die „Generösität [sic] des Lassens“ (5), die Lämmert als Lehrer wohl zu Eigen ist, dass man in diesem Genus nun die verschiedenartigsten Diskurse beobachten kann: Die handfeste didaktische Sinnvermittlung, die Wendula Dahle (›Eine ‚unwürdige‘ Fachdidaktik? Anlässlich der Kalendergeschichte von B. Brecht, ‚Die unwürdige Greisin‘, als Schullektüre‹, 248–257) am Herzen liegt,⁴⁾ kommt hier ebenso zu ihrem Recht wie die subtileren „Auslegungs-Vergnügungen“ jener „Unabschließbarkeits- und Unentscheidbarkeitstheoretiker“, welche von der Vorbemerkung im Sinne Lämmerts mit einer Geste respektvoll distanzierter Ironie angekündigt werden (vgl. 5).

Was das erste Genus der Skizze angeht, präsentieren sich manche Beiträge offensichtlich als Ausschnitte größerer Forschungsprojekte. Das gilt beispielsweise für Jürgen Schutte, der ›Über die elektronische Edition der Notizbücher von Peter Weiss‹ berichtet (›Spurensicherung‹, 226–235), oder für Robert Stockhammer (›A Proposal for correcting modern Maps‘. Literatur und Kartographie bei Jonathan Swift‹, 157–167), der mit seinem Berliner Habilitationsvortrag auf ein Buch hinweisen möchte, das unter dem Titel ›Verzeichnungen. Kartographie und Literatur‹ geplant ist. Dem Duktus der Einführung folgen auch die Skizzen von Jianming Zhou (›Das Zwiegespräch zwischen Erzähler und Leser und das Vorwort der Herausgeberfiguren‹, 39–46) und Jörn Stückrath (›Anregungen zur Analyse literarischer Texte‹, 258–267). Jianming Zhou vergleicht das Erzählen von Traumvisionen in der Prosa der Ming-Zeit und in der deutschen Romantik, um nachzuzeichnen, welche formalen Folgen für die jeweils verschieden arrangierte Herausgeberfiktion aus dem Sachverhalt erwachsen, dass die gesellschaftlichen Moralvorstellungen bei den chinesischen Autoren des 17. Jahrhunderts ein weit größeres Gewicht besitzen als etwa bei E. T. A. Hoffmann. Stückrath blickt auf das in den siebziger Jahren erfolgreiche ›Funkkolleg Literatur‹ zurück und plädiert mit guten Gründen für die Entwicklung einer trennungsscharfen literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit auch im Bereich inhaltsbezogener Aspekte, wo die Literaturwissenschaft oft allzu bequem verfährt, indem sie sich darauf beschränkt, Konzepte anderer Humanwissenschaften nach Maßgabe ihrer jeweiligen Popularität mehr oder weniger opportunistisch auszuborgen (vgl. 266f.).⁵⁾

Bemerkenswert viele Aufsätze, die solcherart einen weiteren Überblick zu gewinnen suchen, bewegen sich in einem geschichtlichen Feld, das zwischen Fin de Siècle und den historischen Avantgarde-Bewegungen liegt. Gregor Gumpert (›...tout moment est un berceau et un cercueil‘. Augenblicks-Immanenz bei Walter Pater und Marcol Schwob‹, 188–196) befasst sich mit Schwobs ›Le Livre de Monelle‹ und den Renaissance-Essays von Walter Pater, bei denen er jenen „Kult des Augenblicks“ vorweggenommen sieht, der seinen prominentesten Begriff dann

⁴⁾ Für sie ist charakteristisch, dass die Interpretin als Sinnvermittlerin stets genau weiß, worauf „Brecht [...] aufmerksam machen [...] will“ (249), ja in präziser Kenntnis der außertextuellen Wirklichkeit auch zu beurteilen vermag, ob Brecht etwas „zutreffend [...] zeigt“ (250). So stellt Dahle einmal zufrieden fest, dass Brechts Einsichten durchaus ihrem eigenen avancierten Wissensstand genügen; „denn Brecht weiß, daß man in dieser Gesellschaft nur leben kann, wenn man über die notwendigen Mittel verfügt“ (251).

⁵⁾ Beifall verdient meines Erachtens gleichfalls die Sorgfalt, mit der Stückrath sich dem Nachweis der „spezifischen Unbestimmtheit“ (265, Kursivierung U. S.-B.) von Eichendorffs Gedicht ›Waldesgespräch‹ widmet. Mit ihr hebt er sich von modischeren, aber langweiligeren literaturwissenschaftlichen Schulen ab, die – traurig homologisierende – „Unbestimmtheit“ für schlechthin alle Dichtung als eine Art poetologischer Universalie reklamieren.

etwas später im Epiphanie-Gedanken von Joyces ›Stephen Hero‹ gefunden hat.⁶⁾ Inge Baxmann (›Verbindung der Künste und Verknüpfung der Sinne. Zur Wagner-Rezeption der Avantgarde in Frankreich, 179–187) charakterisiert die avantgardistische Rezeption der Wagner'schen Idee des Gesamtkunstwerks an den Beispielen von Apollinaire, Kandinsky und Ricciotto Canudo, die besonders im Fall Apollinaires zeigen, dass die Avantgarde selbst „in ihrer Abgrenzung“ von Wagner „noch [...] wagnerianisch“ zu argumentieren pflegte (vgl. 187).⁷⁾ Walter Fähnders (›Die Fahrt in den Straßengraben. Narrative Strategien in Manifesten der europäischen Avantgarde, 74–82) möchte gelegentliche „narrative Elemente“ in der Manifest-Literatur der Avantgarde als gleichsam gattungssprengende „Überwindung des Manifestes im Manifest“ (82) deuten. Die drei Belege, die er dafür liefert, wirken jedoch ziemlich karg: Bei Marinettis Manifest ›Le Futurisme‹, das die Gattung im Kontext der Kunst allererst initiiert, gibt es genau genommen noch nichts zu „überwinden“, und der Passus aus Kurt Schwitters' ›An alle Bühnen der Welt‹, den Fähnders anführt (vgl. 80), besitzt texttypologisch wohl eher den Status einer Didaskalie als den einer „fiktional[e] Erzählung“. Größeres Interesse können meines Erachtens die Betrachtungen von Inka Mulder-Bach ›Über Literatur und Unfall‹ beanspruchen (›Abreißende Anfänge‹, 107–116). Sie gefallen wegen ihrer klaren Definitionen, die etwa das Phänomen Unfall deutlich von den verwandten Phänomenen der „Naturkatastrophe“ und der „gewaltsame[n] Handlung“ abgrenzen, sowie wegen der erhellenden Interpretation, die hier dem Anfang von Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹ zugute kommt. Aus ihr wäre zu folgern, dass die prononciert moderne Literatur durch Ereignisse abgründiger Kontingenz, wie sie Unfälle darstellen, eben nicht vom Erzählen ‚befreit‘, sondern gerade umgekehrt zu ihm verpflichtet wird.

Auf neuere und ältere Themenkomplexe gehen demgegenüber die Aufsätze ein, welche die Festschrift Gundolf S. Freyermuth (›Cyberfiktion & Gesamtdatenwerk. Über die Adaptation der Künste an ihre Digitalisierung, 197–205), Klaus R. Scherpe (›Geschichten im Posthistoire. Christoph Ransmayrs Nachkriegsroman der Zweiten Generation‹, 135–144) und Hartmut Eggert (›Roman und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Ein Essay, 97–106) verdankt. Freyermuth handelt unter anderem von rezenten Hypertext-Experimenten, die – wie früher schon Marinettis ›parole in libertà‹ – versprechen, die Literatur aus den „Fesseln der Linearität“ (201) zu befreien. Freilich registriert Freyermuth das Versprechen mit berechtigter Skepsis, welche nicht zuletzt durch die ‚mauvaise foi‘ „der behaupteten Interaktivität und der angeblichen Ermächtigung des Lesers, der sich seinen eigenen Text weben könne“ (203), ausgelöst wird. Scherpe möchte vor allem Ransmayrs ›Morbis Kitahara‹ als Idealtyp eines „Nachkriegsroman[s] der Zweiten Generation“ verstehen, was näherhin bedeuten soll: „als Repräsentation der Repräsentationen, als *remake* der historisierenden Nachkriegsliteratur, in dem *jetzt* beschrieben wird, was

⁶⁾ Vgl. zu anderen aufschlussreichen Analogien dieses Gedankens neuerdings Theodor Wolpers, *Der Kult des Augenblicks. Ein Kunstprinzip bei Wilde, Conrad und Joyce*, in: *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, hrsg. von Ulrich Mölk, Göttingen 1999, S. 227–250, – sowie grundsätzlich die ergiebige, aber bei Wolpers und Gumpert gleichwohl unberücksichtigte Monographie von Rainer Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995, bes. S. 26–63 (dort informative Forschungsberichte über „James Joyces Werk als literarische Quelle des Epiphaniebegriffs“ und „Die literaturwissenschaftliche Diskussion um den Epiphaniebegriff“).

⁷⁾ Mutatis mutandis würde ein solcher Befund wohl auch für Marinetti und die Futuristen gelten, welche Apollinaires französische Variante einer lateinisch-romanischen „Nationalisierung der Sinne“ (186f.) durch ihre radikalere italienische Variante ja noch zu überbieten trachteten. Vgl. dazu insbesondere die mit vage Nietzscheanischen Anklängen artikulierte Polemik des ‚futuristischen Rundbriefs‘ ›Abbasso il tango e Parsifal!‹, in: F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968, S. 82ff.

früher erzählt wurde“ (136). Angeleitet wird er bei diesem Verständnis durch einen Begriff von „Posthistoire“, den offensichtlich Lyotards bekannte These der postmodernen „incrédulité à l'égard des métarécits“ (oder „master narratives“, 135) inspiriert hat.⁸⁾ Um seine Interpretation im Einzelnen zu begründen, tut Scherpe dann leider wenig mehr, als sie unablässig – mit immer neuen Beteuerungen der vorgeblichen Deskriptivität von Ransmayrs Text⁹⁾ – zu wiederholen. Im Übrigen gewinnt die Deutung schon deshalb keine sonderliche Prägnanz, weil Scherpe bei näherem Zusehen auch die Nachkriegsliteratur der „Ersten Generation“, also Texte von Nossack, Arno Schmidt oder Alfred Andersch, bereits als essentiell beschreibend – und nicht erzählend – einstuft (vgl. 137), so dass das distinktive Moment von Ransmayrs „Posthistoire“ sich, kaum dass es postuliert ist, sofort wieder aufzulösen droht. Eggerts Beitrag darf die Gattungsbezeichnung „Ein Essay“ insofern in Anspruch nehmen, als er auf Fußnoten verzichtet, dagegen keineswegs wegen eventuell innovativer Gedanken. Jedenfalls hat zum Problem der europäischen Marginalität des deutschsprachigen Romans „zwischen 1830 und 1890“ (97) Erich Auerbach schon vor einem halben Jahrhundert treffendere Argumente geliefert.¹⁰⁾ Ansonsten ärgere ich mich als faszinierter Montaigne-Leser über die geradezu systematische Kompromittierung des Begriffs „Essay“, den dieser Essay betreibt: z. B. indem er als bequem erreichbare Informationsinstanz für Walter Scotts ›Ivanhoe‹ – wie meine schwächeren Studenten das tun würden – ›Kindlers Literatur-Lexikon‹ ohne Nennung des Artikel-Autors (hier Jérôme von Gebeattel) ins Feld führt (vgl. 100) oder indem er mit merkwürdig unpräzisen Wendungen von einem „positivistischen Quellenschatz“ (101) oder dem „romantheoretischen Volksvermögen“ (102) spricht, wo – wie ich vermute – ‚durch positivistische Historiker ‚gesicherte Quellen‘ und ‚verbreitete Übereinkünfte der realistischen Romanpoetik‘ gemeint sind.

Zahlreicher als die Überblicksversuche sind in der Festschrift – wie gesagt – die Einzelinterpretationen vertreten. Zu ihnen kann man auch den etwas extravaganten Beitrag von Barbara Naumann (›Gesichter von Chuck Close. Ein Gespräch über Bilder‹, 206–217) zählen, dessen wesentliches Interesse wohl darin besteht, dass er den Kommentar einer Ausstellung des Porträtmalers Chuck Close in die Form eines platonischen Dialogs fasst und somit eine neue (wie zugleich altertümliche) kulturräsonierende Textsorte erprobt.¹¹⁾ Daneben gibt es viele Interpreta-

⁸⁾ Vgl. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979, S. 7. – Zum ideologiegeschichtlichen Kontext dieser These äußert sich informationsreich (und kritisch) Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, Tübingen und Basel 1997, S. 124–145.

⁹⁾ Merkwürdigerweise heißt solche Deskriptivität bei Scherpe mit einer Wendung, der ich im Französischen selten oder nie begegnet bin, „condition descriptive“ (141). Auch sonst fällt der Aufsatz durch seine oft erratische Begriffsverwendung auf. So kennt er einen „zu Redundanz und Nominalismus neigende[n] Aussagegestus“ (143), bei dem der „Nominalismus“ wohl nicht bezeichnen soll, was Wilhelm von Ockham theoretisiert und Hans Blumenberg rekonstruiert haben, sondern schlicht einen ‚Nominalstil‘ meint. Ebenso merkwürdig wirkt die „Tendenz zum *genus grande* und fundamentale“ (ebenda). Bei ihr bereitet das aus Cicero und Quintilian bekannte „*genus grande*“ keine Verstehensschwierigkeiten; doch welche arkane und von Ransmayr neu erschlossene Stilebene mag sich hinter dem Begriff eines „*genus fundamentale*“ verbergen?

¹⁰⁾ Vgl. zu deren Würdigung Ulrich Schulz-Buschhaus, Erich Auerbach und die Literaturwissenschaft der neunziger Jahre, in: *Sprachkunst* 30 (1999), S. 97–119, hier: S. 100f. und 114f.

¹¹⁾ Bei deren Verwendung lässt Naumann es auch nicht an dem Diderot'schen Realitätseffekt der „*petites circonstances*“ fehlen. Jedenfalls beginnt die Gesprächsszene, indem einer der Dialogpartner das gastronomische Niveau der Cafeteria des New Yorker Museum of Modern Art rühmt: „Ich glaube, ich nehme eine kleine Pizza, die ist hier immer recht gut“ (206). Für das schriftstellerische Geschick der Verfasser spricht die Ingeniosität, mit der eben die Pizza im

tionen, die nicht nur angenehm lesbar, sondern literaturwissenschaftlich durchaus profitabel erscheinen. Günter Peters (›Ein Prometheus im Schriftstellen? Lukians Gattungspoetik im Spiegel des Mythos‹, 30–38) präsentiert Lukian mit Wieland als Urheber des „glückliche[n] Gedanke[ns], den sokratischen Dialog, oder den Dialog der Philosophen, mit dem dramatischen eines Eupolis und Aristophanes gleichsam zusammenzuschmelzen“ (32) und dadurch – insgeheim „prometheisch“ – eine „Gattungsinnovation“ zu riskieren, an der sich jetzt möglicherweise noch Barbara Naumann orientiert hat.¹²⁾ Philippe Despoix (›Literarische Imagination und Naturgeschichte. Rétif de la Bretonnes ‚Découverte australe‘‹, 168–178) beschäftigt sich ebenfalls mit einem Fall von Gattungsmischung und demonstriert, wie sich in Rétifs ›La Découverte australe par un Homme-Volant ou le Dédale français‹ die Genera von fiktionaler Entdeckungsreise, Naturgeschichte à la Buffon, Utopie und Roman kreuzen.¹³⁾ Fritz Wahrenburg (›Originale und Genies – Lichtenberg über Romanautoren‹, 145–153) umreißt Ansätze zu einer kritischen Poetik des Romans, welche sich Lichtenbergs alles andere als romanesken Schriften entnehmen lassen. Sie manifestieren erwartungsgemäß ein ausgesprochen ‚realistisches‘ Roman-Konzept, das – um Lichtenberg zu zitieren – insbesondere „Beobachtungsgeist und Aufmerksamkeit auf sich selbst und die Natur“ fordert (vgl. 151) und – in extremer typologischer Ferne von allen (post)modernistischen Negationen der ‚illusion référentielle‘ – verlangt: „Das erste ist auch hier das Nachzeichnen, ehe man sich ans Schaffen macht“ (152). Martin Rector (›Zur Anthropologie von Jakob Michael Reinhold Lenz‹, 239–247) charakterisiert in einem der konzentriertesten Beiträge des Bandes das anthropologische Denken, das einige frühe Entwürfe von Lenz zum Ausdruck bringen, als den „Versuch einer Versöhnung von Aufklärung und Theologie“. Bedeutend ist an diesem Versuch vor allem die – wenngleich disziplinierende – Legitimierung der

Verlauf des Gesprächs dann diskursiv weiterverwendet wird. So dient sie unter anderem als Prüfstein, um zu entscheiden, „bis zu welchen Grenzen von Wahrnehmbarkeit wir Gesichtliches noch auszumachen vermögen oder welche Orientierungspunkte wir suchen, wenn wir den Eindruck haben, daß uns etwas anblickt“ (209). Kurz vorher war die Pizza dank Deleuze und Guattari nämlich mit der „minimale[n] Matrix“ eines Gesichts versehen worden: „Siehst du! [...] Die Pizza schaut dich an, du kannst dich in ihr orientieren. Laut Deleuze fühlst du dich jetzt in ihr zu Hause“ (ebenda).

- ¹²⁾ Kurios wirkt in einer Fußnote dieses Essays der Verweis auf „Samosata, Lucian von“ (33), also gewissermaßen den Freiherrn Lukian aus dem Geschlecht derer von Samosata. Überhaupt lässt die Redaktion des Buches trotz aller äußeren Eleganz gelegentlich zu wünschen übrig, vor allem bei der Schreibung französischer Wörter und Namen, welche der „unübertroffenen Liberalität“, nicht aber der „Internationalität“ (5) des Jubilars angemessen sein dürfte; vgl. z. B. „Millieugebundenheit“ (97), „Eugène Sue“ (101), „*Mystères de Paris*“ (103), „*Aline et Valcours*“ (176), „pèlerinage“ (182), „Poetologie Mallarmes“ (189), usw. Einer verbreiteten Gedankenlosigkeit entspricht es, bei dem Verweis auf „Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*“ (188) anzumerken „Übersetzung aus dem Italienischen“ (was sich angesichts des Titels „*Opera aperta*“ von selbst versteht), doch den Namen des Übersetzers zu verschweigen.
- ¹³⁾ Um die ‚differentia specifica‘ von Rétifs Gattungsmischung genauer zu konturieren, wäre allerdings nützlich gewesen, in der Tradition utopischer Literatur etwas weiter zurückzugehen. Schließlich waren die generischen Verhältnisse auf diesem Feld immer schon höchst gemischt, wobei das Genus der fiktionalen Entdeckungsreise spätestens seit Gabriel de Foignys ›La terre australe connue‹ (1676) eine bestimmende Rolle gespielt hat. Vgl. dazu Peter Kuon, Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung, Heidelberg 1986, bes. S. 260–270, – und Hans-Günter Funke, Studien zur Reiseutopie der Frühaufklärung. Fontenelles „Histoire des Ajaoiens“, Heidelberg 1982, Teil 1, S. 69–224 (Das Verhältnis der „Histoire des Ajaoiens“ zur vorgegebenen Tradition der authentischen und der fiktionalen Reiseliteratur).

„Konkupiszenz“, durch welche die Ehe bei der „progressive[n] Selbstvervollkommnung des Menschen“ gewissermaßen zu „einem Durchgangsstadium für den Übergang in die [...] transzendente Glückseligkeit“ wird (vgl. 246).

Weitere lesenswerte Aufsätze bieten Interpretationen moderner und zeitgenössischer Texte. Winfried Menninghaus (›Kafkas thanatographisches ‚Genießen‘ und Walter Benjamins Roman-Poetik‹, 117–125) verfolgt die Absicht, Kafkas Lust am Erzählen des Sterbens poetologisch zu allegorisieren, wobei sich – dank einer fesselnden, obwohl mitunter gewaltsamen Argumentation – Walter Benjamins berühmter Essay über den ›Erzähler‹ oder Lukács' ›Theorie des Romans‹ als ebenso hilfreich erweisen wie Julia Kristevas „Essai sur l'Abjection“ ›Pouvoirs de l'Horreur‹. Fawzi Boubia (›Exilliteratur und Entgrenzungskultur‹, 274–280) befragt die Kapitel ›Die Rufe der Blinden‹ und ›Der Speichel des Marabu‹ in ›Die Stimmen von Marrakesch‹ nach den Modalitäten einer „Entgrenzungserfahrung“, von der Canetti in diesen ›Aufzeichnungen nach einer Reise‹, seinem „vielleicht [...] erste[n] autobiographische[n] Werk“, berichtet. Justus Fetscher (›Mach keine Geschichten. Die Historie und der Trost des Erzählens in Jurek Beckers ‚Jakob der Lügner‘‹, 126–134) arbeitet in dem Roman von Jakobs hoffnungstiftenden Lügen die Dimension einer Reflexion über das Erzählen heraus, zu der er nahe liegende Analogien bei Max Frisch oder Uwe Johnson, weniger nahe liegende in Achim von Arnims historischem Roman ›Die Kronenwächter‹ erblickt. Ulrich Profitlich (›Das Drama als ‚öffentliche‘ Gattung. Zur frühen Dramatik Martin Walsers‹, 218–225) weist auf den paradoxalen generischen Sachverhalt hin, dass Martin Walser das Problem der gesellschaftlich konditionierten Genese individueller Haltungen in dafür eigentlich nicht spezifisch geeigneten dramatischen Texten kaum weniger intensiv – und virtuos – zu behandeln versteht als in narrativen oder essayistischen Texten, die für solche gesellschaftskritischen Analysen a priori besser disponiert erscheinen. Von Lothar Müller (›Schichtende. Über Franz Fühmanns Fragment ‚Im Berg‘‹, 83–93) stammt ein kleines essayistisches Chef-d'œuvre. Es führt so präzise wie suggestiv in ein offenbar auf grandiose Weise ‚gescheitertes‘ Werk ein, mit dem Fühmann sich nichts Geringeres als die „Darstellung der DDR aus dem Geist der literarischen Romantik“ (83) vorgenommen hatte, das heißt: einen nicht Zola, sondern Novalis und E. T. A. Hoffmann verpflichteten mythischen Bergwerksroman, der das Bergwerk als Traumlandschaft, als „Ort der Geschichte und als Bild der Seele“ (87) entwirft.

Am engsten – und gleichzeitig vielleicht am ehrgeizigsten – auf einen einzigen Text bezogen sind die vier Beiträge, die ich als letzte vorstelle. Unter dem hochfliegenden Titel ›Loslösungsakte. Zur Vernunft in literarischen Werken‹ (268–273) handelt Christoph König in Wahrheit von Hofmannsthals Trauerspiel ›Der Turm‹, dem Gegenstand seiner noch unveröffentlichten Habilitationsschrift ›Hofmannsthal unter den Philologen‹, und zwar leider in einer eher wolkigen als luftigen Manier. König möchte sich gegenüber Hofmannsthals Werk nicht – wie Walter Benjamin, Peter Szondi oder andere illustre Vorläufer – „diagnostisch“ verhalten, sondern es in seiner Partikularität von innen her anschauen, „nicht den Sinn, sondern die Produktion von Sinn“ (272) erhellen. Selbstverständlich sind das edle Vorsätze; doch lässt sich nach den kryptischen Andeutungen, die hier auf schmale Raum suggeriert werden, nur schwer beurteilen, zu welchen Erkenntnissen sie führen mögen und ob sie überhaupt zu – dann möglicherweise wieder als „diagnostisch“ geltenden – Erkenntnissen führen sollen.¹⁴⁾ Wesentlich konkreter geht Eckart Goebel (›Die Kuh‘. Zur Kompositionskunst Friedrich Hebbels‹, 63–73) mit Hebbels letztem erzählerischen Werk um. Goebel macht an dem verstörenden Text, der – wenn man so will – das apokalyptische „Ende der Bauerndichtung in der Form einer Bauerndichtung“ (72) markiert,

¹⁴⁾ Bezeichnend für eine gewisse Erkenntnis-scheu, die Königs Entwurf verrät, erscheint auch der Umstand, dass er zwar einmal den Protagonisten Sigismund als „Renaissancemensch“ charakterisiert, aber auf den entscheidenden Prä- und Subtext des Stückes, Calderóns barocke Comedia ›La vida es sueño‹, mit keinem Wort hinweist.

eine Reihe feiner Beobachtungen: etwa zum Alternieren von „Stasis und Dynamis“ im Erzählrhythmus (vgl. 65f.) oder zur „Modifikation der ‚Beleuchtung‘“, bei der das „alte Motiv vom Licht in der Finsternis“ nachgerade satanisch „invertiert“ wird (vgl. 66f.). Lediglich die poetologische Allegorese, mit der Goebel die von Ludger Lütkehaus entwickelte – und hier übrigens sehr klug referierte – sozialgeschichtliche Allegorese der Erzählung ergänzen möchte,¹⁵ wirkt ein wenig an den Haaren herbeigezogen; denn der kurze Auftritt des „gravitätischen Haushahn[s]“ bleibt im narrativen Gefüge wohl doch zu peripher, um durch seine „bunte Feder“ die „Schreibfeder des Dichters“ und durch seine ganze Erscheinung eine „obsolet gewordene Gestalt der Poesie“ figurieren zu können (vgl. 72).

Immerhin wird diese Allegorese von Goebel ausdrücklich „mit Vorbehalt“ und als ein bloßer „Vorschlag“ formuliert. Ähnlich ingenüös, aber weit bedenkenloser operiert da Marianne Schuller (›Geschichte in Geschichten. Zu einer Anekdote Kleists‹, 55–62), wenn sie sich exegetisch in Kleists am 2. Oktober 1810 veröffentlichte Anekdote vom „Kapitän v. Bürger“ und vom „Arbeitsmann Brietz“ versenkt. Dabei entwickelt sie Einsichten, die eine illuminierende Evidenz erlangen wie beispielsweise das Aperçu des „Umschlag[s] vom Alten im Sinne des Feudalen-Adligen zum Neuen im Sinne des Bürgerlichen“, der den „stillen und bescheidenen“ Kapitän durch dessen Namen und Namenvariation (bei der zweiten Nennung fällt das unscheinbare „v.“ ganz weg) ebenso illustriert, wie er den auftrumpfenden Arbeitsmann als (revolutionären?) Usurpator degradiert (vgl. 59). Daneben stehen indessen Auslegungen, die auf mehr oder weniger freien Assoziationen beruhen: so wenn Schuller aus dem präzisierenden Zusatz „vom ehemaligen Regiment Tauenzien“, der offensichtlich zur Authentifizierung der Anekdote dienen soll, in einer Art intertextueller Kettenreaktion über Goethe und Lessing den „Baum der Erkenntnis“, die „Vertreibung aus dem Paradies“ und die „Niederlage von Jena und Auerstädt [sic]“ assoziiert (vgl. 57f.). An sich könnten auch solche freien Assoziationen dem Leser durchaus willkommen sein, wenn ihr Status von dem der anderen Interpretationsschritte nur in irgendeiner Weise unterschieden würde. Was bei Schullers Exegese irritiert, ist allein die Undifferenziertheit ihres Auftretens, welche alle Unterschiede von Wahrscheinlichkeits- und Plausibilitätsgraden zum Ärger des Lesers in einem gleichmäßigen Einerlei assertorischer Sätze verschwimmen lässt. Ins Extrem getrieben wird eine solche Undifferenziertheit bei der Modalisierung interpretativer Akte von Anselm Haverkamp (›Die Unruhen in Norwegen. Melancholie und Anamorphose in Goethes ‚Hamlet‘‹, 47–54). Haverkamps Thema bilden die berühmten Episoden der Hamlet-Aufführung in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, deren Lektüre nun jedoch fast ausschließlich assoziativ vorstatten geht. Über Freuds ›Traumdeutung‹ und Joyces ›Ulysses‹ gelangt Haverkamp zu Harold Blooms ›Anxiety of Influence‹, von dort weiter zu Wittgensteins ›Philosophische[n] Untersuchungen‹, zu Holbeins Doppelporträt der ›Gesandten‹, von dem die Tragödie ›Hamlet‹ ein „genaues Gegenstück“ sein soll (vgl. 51), und schließlich wieder zurück zum Joyce von ›Finnegans Wake‹ (vgl. 54). Dass das alles bald besser und bald schlechter motivierte Assoziationen sind, wird von dem Aufsatz indes durch keinerlei Modus oder Registerwechsel angezeigt; vielmehr folgt die Darstellung unbeirrbar ein und demselben Duktus feierlicher Assertion.¹⁶ Manchmal hat man sogar den

¹⁵ Vgl. Ludger Lütkehaus, Pantragische Liquidation oder soziale Katastrophe?, in: Friedrich Hebbel, hrsg. von Helmut Kreuzer, Darmstadt 1989, S. 327–341.

¹⁶ Stellenweise mündet das Feierliche von Haverkamps Prosa geradezu in ein – gewollt oder ungewollt? – hermetisches ‚trobar clus‘. Es wirkt sich am intensivsten auf der Ebene der Satzverknüpfungen aus, wo mir die meisten kausalen und adversativen Anschlüsse undurchsichtig bleiben. Opak wirken aber auch viele Einzelsätze, wie etwa schon im vierten Satz die Formulierung: „[...] Goethes Selbstdistanzierung vom Muster seiner Helden galt die Sorge und ob er Shakespeare dabei standhalte“ (47). Die Formulierung dürfte geeignet sein, einen nervös schreckhaften Leser stundenlang umzutreiben. Wie soll man sich die grammatikalische

Eindruck, dass dieser Duktus umso stärker an Gravität gewinnt, je mehr der Verfasser sich auf die Mitteilung dessen beschränkt, was ihm die Kontingenz von – meist erlesenen – Lektüren, Konzerten und Bildbetrachtungen zum Stichwort Hamlet gerade in Erinnerung ruft. So ist es, als wolle er peinlich verbergen, dass die narzisstische Willkür des Privaten hier eine essayistische Textsorte usurpiert, die als kontrolliert literaturwissenschaftliche gewiss auch heute noch eine öffentliche Funktion zu erfüllen hätte.

Ulrich Schulz-Buschhaus (Graz)

Beziehung der beiden Satzteile denken? Ist sie hypotaktisch (wofür das „ob“ spricht) oder parataktisch (was durch das „und“ nahe gelegt wird) intendiert? Und vor allem: Welches Wort bildet das Satzsubjekt? Kandidaten sind sowohl „Selbstdistanzierung“ wie „Sorge“. Wird „Selbstdistanzierung“ als Subjekt gelesen, erscheint „die“ statt ‚der‘ „Sorge“ ungrammatisch; setzt man „Sorge“ als Subjekt ein, entsteht die Frage, um wessen Sorge es sich handeln soll; Goethe ist als Referent ja schon von seiner „Selbstdistanzierung“ ausgelastet. Am klügsten wäre wohl, das Problem unter dem beliebten Rubrum der ‚Unentscheidbarkeit‘ zu verbuchen und salomonisch auf sich beruhen zu lassen.

ISSN 0038-8483

ISBN 3-7001-2977-7 (1. Halbband 2000)