

## BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, hrsg. von FLORIAN KRAGL und CHRISTIAN SCHNEIDER (= Studien zur historischen Poetik; Band 13), Heidelberg (Winter) 2013, 312 S.

Momentan liefert die mediävistische Literaturwissenschaft die wichtigsten Beiträge zu einer ‚historischen Narratologie‘.<sup>1)</sup> Die Historisierung erfolgt dabei durch die soziohistorische Kontextualisierung von Erzählungen, die Einbettung von Erzählweisen sowie Grundkonstituenten des Erzählten (etwa Raum und Zeit) in eine Formgeschichte und die Rekonstruktion historischen Wissens über narrative Formen (wie es beispielsweise in Poetiken kondensiert ist). Unterschieden werden können also ‚kontextualisierende‘, ‚formgeschichtliche‘ und ‚theoriegeschichtliche‘ Ansätze. Die Ergebnisse dieser Historisierungsverfahren verhalten sich unterschiedlich zur etablierten, vornehmlich strukturalistischen Narratologie. Sie können ‚affirmativ‘, ‚komplementär‘ oder ‚revisionistisch‘ sein und insofern das bestehende Begriffsinstrumentarium vor dem Hintergrund der historischen Befunde bestätigen, ergänzen oder in Frage stellen.<sup>2)</sup> Der von FLORIAN KRAGL und CHRISTIAN SCHNEIDER herausgegebene Band ›Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit‹ gehört in diesen Zusammenhang einer ‚historischen Narratologie‘.

Die Herausgeber verorten ihren Band im Feld einer „historisch fundierten Erzählforschung“ (7) und versuchen, „an konkreten Beispielen ein heuristisches Instrumentarium zu entwickeln, das erzähllogische ‚Fremdheitsphänomene‘ [...] historisch adäquat zu beschreiben imstande ist und auf diese Weise einen Beitrag zur Erforschung vormoderner Modi der Sinnkonstitution im Medium literarischer wie außerliterarischer Texte leistet“ (11). Gegliedert ist der Band in drei thematische Sektionen: Die Beiträge von FRIEDRICH WOLF-

---

<sup>1)</sup> Vgl. UTA STÖRMER-CAYSA, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin und New York 2007; Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, hrsg. von HARALD HAERLAND und MATTHIAS MEYER, unter Mitarbeit von CARMEN STANGE und MARKUS GREULICH, Berlin und New York 2010; ARMIN SCHULZ, Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. von MANUEL BRAUN, ALEXANDRA DUNKEL und JAN-DIRK MÜLLER, Berlin/Boston 2012.

<sup>2)</sup> Zu dieser Unterscheidung vgl. LUKAS WERNER, Elemente einer historischen Narratologie. Armin Schulz' Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. (Rez. über: Armin Schulz, Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2012.) In: IASLonline <[http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=3641](http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3641)> [02.10.2015].

ZETTEL, JONAS GRETHLEIN, UTA STÖRMER-CAYSA, HARALD HAFERLAND und FLORIAN KRAGL widmen sich den „Grundkoordinaten“; CHRISTIAN SCHNEIDER und FRITZ PETER KNAPP fokussieren „mittelalterliche Ansätze zur Theoriebildung“; STEPHANIE SEIDL, JAN-DIRK MÜLLER, MATTHIAS MEYER, CHRISTIANE WITTHÖFT und MICHAEL WALTENBERGER liefern „Fallstudien“. Die Zusammensetzung der Sektion „Grundkoordinaten“ fällt recht heterogen aus, denn thematisiert werden gleichermaßen die Funktionsweisen erzählter Welten wie der Prozess der Rezeption. Zwischen einzelnen Beiträgen ergeben sich sektionsübergreifend immer wieder thematische Korrespondenzen, denen hier nachgegangen werden soll. Die Verbindungslinien berühren in besonderem Maße a) Fragen der Narration und ihrer Stillstellung (Jonas Grethlein, Florian Kragl, Jan-Dirk Müller), b) die Aktualität des Alteritätsparadigmas (Christian Schneider, Fritz Peter Knapp) und c) verschiedene Motivationstypen (Uta Störmer-Caysa, Stephanie Seidl, Matthias Meyer). Deshalb wird im Folgenden eine Auswahl von Beiträgen präsentiert, die diese Schwerpunkte an unterschiedlichen Texten beleuchten.

*Narration und ihre Stillstellung.* Anhand einer akribischen Lektüre von Augustinus' ›Confessiones‹ stellt JONAS GRETHLEIN allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von ‚Sequentialität‘ und ‚Spatialität‘ an. Dabei arbeitet er zunächst die teleologische Anlage der ›Confessiones‹ als ‚Konversationserzählung‘ heraus, bei der die „Bekehrung [...] die Auswahl des Materials ebenso wie seine Verknüpfung zu einem Plot“ bestimme (47). Ausdruck finde diese Teleologie in der Zielgerichtetheit der Erzählung, in „Augustinus' Erwartung einer Erleuchtung und der retrospektiven Gestaltung des *sjuzet* durch explizite und implizite Prolepsen“, hinzu kommen die „Apostrophen an Gott und biblische Zitate“, die immer schon auf jenen Standpunkt hinweisen, den Augustinus erst „in seiner Bekehrung erlangt“ (53). Zugleich überschreite jedoch die narrative Form der ›Confessiones‹ eine reine Teleologie. Augustinus verhandle explizit die Differenz zwischen menschlichem und göttlichem Wort – während das erste dabei für die Zeitlichkeit stehe, repräsentiere das zweite die Ewigkeit. Die ›Confessiones‹ „als Erzählung [gehören] auch der Welt der menschlichen Zeitlichkeit an“, so Grethleins These, aber „transzendieren diese, wenn auch nur partiell“ (57). An drei Aspekten führt Grethlein dies vor: am Übergang von der Narration der ersten neun Bücher zur Meditation der letzten vier, an der Vielzahl der Bibelzitate, die die „Sequenz der Erzählung“ unterbrechen (58), sowie an der Modellierung von Augustinus' Lebensgeschichte nach Vorbildern (z. B. an Paulus' Vita). Wird die Teleologie transzendiert, kommt es zu einer Spannung zwischen Sequentialität und Spatialität, in der Grethlein einen „wichtigen Aspekt von Narration im Allgemeinen“ sieht (65). Im Gegensatz zur anschaulichen Augustinus-Lektüre überzeugen die theoretisch-systematischen Überlegungen nur teilweise. Die drei spatialen Aspekte des Erzählens (‚Deskription‘, ‚thematische Verbindung‘, ‚narrative Ökonomie‘, 66) sind nur bedingt innovativ (im Fall der ersten beiden Aspekte) oder bleiben konzeptuell sehr vage (wie im Fall der narrativen Ökonomie).

Die von Grethlein attestierte Spannung zwischen Sequentialität und Spatialität behandelt FLORIAN KRAGL unter anderen Begriffen. Sein Aufsatz zu ‚Bilder-Geschichten‘ richtet das Augenmerk auf die „feingliedrige Verzahnung von Bild und Handlung“, oder anders formuliert: „auf das Ineinandergreifen von *narratio* und *descriptio*“ (126). Das Errichten des (vermeintlichen) Grabmals für Blanscheffur aus Konrad Flecks ›Flore und Blanscheffur‹ und die Drei-Blutstropfen-Szene aus Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ dienen Kragl als Quellen, anhand derer er die Verschränkung von narrativen und deskriptiven Elementen vorführt. In beiden Passagen werde die eigentliche Geschichte „auf Pause

gestellt“, die „stark bildhafte Digression“ wirke zwar *prima vista* „verzichtbar“, „im Spiel mit bildhaften Elementen und Semantiken“ entfalte sich jedoch eine „Bedeutungsvielfalt“, „die, im Einzelnen je verschieden, eine feste Verschränkung von Digression und Narration zeitigt“ (145). Abschließend geht Kragl der Frage nach, aus welchem Zusammenhang diese „produktiven Interferenzen“ (146) entstehen. Er verweist auf die Rolle von *amplificatio* und *digressio* als Schlüsselstrategien der mittelalterlichen Poetik. Der von Kragl entfaltete Materialreichtum sowie seine umfassenden Verweise auf die Forschung lassen die Argumentation zeitweise in den Hintergrund treten (auch wenn Exkurse durch eine kleinere Schrifttype als solche markiert werden); zudem werden die leitenden Thesen relativ spät expliziert (erst nach gut 25 Seiten, 145).

„Präsenzeffekten“ als einem Element ‚epischen Erzählens‘, in dem das Erzählen durch Wiederholungsfiguren aussetzt, widmet sich JAN-DIRK MÜLLER. Unter ‚epischem Erzählen‘ versteht er einen „archaischen Erzähltypus, wie er in den alten mythologischen und heroischen Epen vorliegt“ und der – obgleich schriftlich überliefert – „in der Mündlichkeit wurzel[t]“ (227). Zu den Spezifika des ‚epischen Erzählens‘ gehören neben den ‚Präsenzeffekten‘ eine „besondere Inszenierung der Erzählinstanz“, „besondere Weisen des Erzähleinsatzes“, „besondere Raum- und Zeitstrukturen“, „besondere Typen der Motivierung“ und „besondere Formen der Kohärenzbildung“ (227). Anhand einer detaillierten Lektüre der ›Rabenschlacht‹ führt Müller vor, wie die permanent wiederholte Klage im letzten Drittel des Textes „nicht nur der Gegenstand des Epos [ist], sondern auch seine Vollzugsform“ (235). Damit werde „Intensität“ erzeugt, die sich – so Müller in Anlehnung an Hans Ulrich Gumbrecht – kategorial von einem konventionellen „hermeneutischen Sinnverstehen“ unterscheidet (239). Es gehe in der ›Rabenschlacht‹ nicht mehr um die „Repräsentation eines Geschehens, sondern um die Präsenz einer Emotion“ (240). Dies führe zu strukturellen (und damit auch begrifflichen) Konfusionen, denn so werde ein „einziger Erfahrungsraum [...] hergestellt, in dem die Reaktionen von Rezipienten und Epenpersonal ununterscheidbar werden“, die Geschichte sei nicht in eine „Heldenzeit entrückt“, vielmehr werde die „Distanz zwischen Erzähler und Erzählwelt“ überbrückt (240), es komme auf die „Unterscheidung zwischen Erzähler- und Figurenrede nicht an“, die „Grenze zwischen Gegenwart des Erzählens und Vergangenheit des Erzählten kollabiert“ (242), so dass Oppositionspaare in eins fallen.

*Alterität auf dem Prüfstand.* In der Sektion zur mittelalterlichen Theoriebildung hinterfragen CHRISTIAN SCHNEIDER und FRITZ PETER KNAPP das Alteritätsparadigma als interpretatorischen Schlüssel. In einem kenntnisreichen Aufsatz untersucht CHRISTIAN SCHNEIDER Poetiken und Kommentaren auf die in ihnen enthaltenen ‚expliziten Logiken‘ mittelalterlichen Erzählens. Schneider knüpft inhaltlich und methodisch an Studien von Ulrich Ernst und Volker Mertens an.<sup>3)</sup> Er arbeitet heraus, dass man in der „gelehrten lateinischen Literaturtheorie [...] ein Konzept von Erzähllogik und narrativer Kohärenz“ vorfindet, „das von einem modernen nicht wesentlich geschieden erscheint“ (186). Zwei

<sup>3)</sup> Vgl. ULRICH ERNST, Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narratologie, in: Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Fs. für Dietrich Weber, hrsg. von RÜDIGER ZYMER, Köln 2000, S. 179–199; – VOLKER MERTENS, Theoretische und narrativierte Narratologie von Chrétien bis Kafka, in: Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, hrsg. von HARALD HAFERLAND und MATTHIAS MEYER, unter Mitarbeit von CARMEN STANGE und MARKUS GREULICH, Berlin und New York 2010, S. 17–34.

Pole seien konstitutiv für das mittelalterliche Konzept von Wahrscheinlichkeit: zum einen die Wahrscheinlichkeit der erzählten Handlung, die auf „schlüssiger linearer Handlungsprogression“, auf „nahtloser Auseinanderfolge“ und auf „raumzeitlich stimmiger, kausaler Verknüpfung der Einzelemente“ gründe (183), und zum anderen die Wahrscheinlichkeit, die das Publikum dem Geschilderten zuspricht und die unabhängig vom „wissenschaftlich oder naturhaft Wahrscheinlichen“ ist (184). Während Matthäus von Vendôme und Galfred von Vinsauf Vertreter des ersten Verständnisses von Wahrscheinlichkeit sind, steht Hermannus Alemannus für die „Publikumswahrscheinlichkeit“ (184).

Auch FRITZ PETER KNAPP hebt das Alteritätsparadigma partiell aus, wenn er die landläufige Meinung hinterfragt, dass es unzulässig sei, Kausalität als Motivationsart für mittelalterliche Literatur zu präsupponieren. Kausalität sei durchaus ein wesentlicher Bestandteil vormodernen Denkens und Erzählens. Allein hinter der jüdisch-christlichen Geschichtsauffassung mit ihrer Teleologie stehe eine „kausale Logik“, die die Zyklicität des Mythos ablöse (190). Knapp wendet sich damit explizit gegen das seit einigen Jahren dominante (und reduzierende) Interpretationsparadigma der Alterität mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur;<sup>4)</sup> er betont im Gegensatz dazu, dass das Mittelalter nicht in jeder Hinsicht „ganz anders“ gewesen ist (205). Entsprechend liege die „Unverständlichkeit“ eines Textes „nicht immer in der Alterität des Kunstwerks begründet, die es nur einzuholen gälte“ (205), manchmal sei der Grund auch „absolut trivial, um nicht zu sagen primitiv“: Verantwortlich seien oft „Unfähigkeit“ oder „Gleichgültigkeit“ (196). Um die „konkrete[n] Anforderungen an kausallogisches Erzählen“ zu rekonstruieren, rückt Knapp Bearbeitungen von Texten in den Fokus, in denen oft „Lücken und Widersprüche“ korrigiert wurden (191, u. a. Chrétien de Troyes ›Le Chevalier de la Charrette‹, den ›Prosalanzelot‹, die ›Chanson de Roland‹ und ›Diu crône‹ des Heinrich von dem Türlin).

*Motivationstypen: Kausalität – Finalität – Komposition.* Aspekte von Handlungsmotivation werden auf unterschiedlichen Ebenen von UTA STÖRMER-CAYSA, STEPHANIE SEIDL und MATTHIAS MEYER verhandelt: UTA STÖRMER-CAYSA verfolgt in ihrem Aufsatz zu „möglichen Vergangenheiten“ das Ziel, „die erzählerische Technik, mehrere konfigrierende und logisch widersprüchliche oder brüchige Begründungen anzulegen“, vom „Spezialfall des Umgangs mit Wunderbarem und Anderwelt“ zu separieren und „es auf seine Sinnhorizonte hin zu befragen“ (73). Vor dem Hintergrund einer biblischen Hysteron-Proteron-Erzählung aus I. Sam. (4,17–22) und der Sinnprobleme, die sie aufwirft, rekonstruiert Störmer-Caysa in einer detaillierten Lektüre die Vorgeschichten von Clinschor und Arnive sowie diejenige der Wundersäule aus Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹. Sie zeigt daran, wie „doppelte (aber konfigrierende) Herleitungen von Figuren oder Konstellationen für den Rezipienten einen umgrenzten Möglichkeitskreis eröffnen“ (87). Den Referenzpunkt bildet dabei eine ‚absolute Vorzeit‘, die nicht vollständig in die „Zeitenfolge der erzählten Welt“ integrierbar ist; zugleich ergeben sich aber über „kleinere[ ] Bezugssysteme“ Verbindungsmöglichkeiten, so dass „Gleichzeitigs- und Nachzeitigsfragen gestellt werden dürfen“ und „sich kausale und konsekutive Möglichkeiten von Vernetzung innerhalb der Vorzeit auftun“ (88). Den Weg in diese Vorzeit weist das von Figuren „subjektiv Gewußte[ ] und Erinnernte[ ]“ (88).

STEPHANIE SEIDL untersucht die mikrostrukturellen Erzähllogiken im ›König Rother‹ und im ›Ortnit A‹, indem sie nach der Relation zwischen ‚finaler‘ und ‚kompositorischer‘

<sup>4)</sup> Vgl. Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, hrsg. von ANJA BECKER und JAN MOHR, Berlin 2012.

Motivation (Matías Martínez) fragt. Sie zeigt, dass „Finalität“ im ›Rother‹ „ein legitimierender Verarbeitungsmechanismus einer kompositorischen Motiviertheit“ ist; zugleich „laden die final motivierenden Mikrostrukturen das makrostrukturelle Schema der Brautwerbung auf“: „Göttliche Vorsehung nämlich“, so ihr Fazit für den ›Rother‹, „begründet einerseits den durch die Komposition der Erzählung vorgegebenen Ablauf der Ereignisse, andererseits dient ein stabiles prognostizierbares *happy ending* gerade auch der narrativen Vermittlung von Providenz“ (220). Seidl erhellt damit das Verhältnis zwischen ‚finaler‘ und ‚kompositorischer‘ Motivation und die dadurch erzeugte Semantik. Was für den ›Rother‹ gilt, lässt sich aber am ›Ortnit A‹ nicht mehr belegen, da dort die „Transzendierung der Erzählmotivation am Textende völlig ins Leere“ läuft (224). Zwar bietet Seidl einige Deutungen dieser Abweichung an, ohne sich aber für eine zu entscheiden.

Aus generischer Perspektive behandelt MATTHIAS MEYER kompositorische Fragen. Er untersucht die Folgen einer gescheiterten ‚Gattungsmischung‘, die er unter anderem im Fehlen eines ‚adäquaten Endes‘ sieht. Ein ‚schlechtes Ende‘ sei eines, „das keinen Effekt von closure, Geschlossenheit, erzeugt“, weil „zu viele Handlungsfäden offen bleiben“ (243). Als Beispiele für missglückte erzählerische ‚Schlussfiguren‘ dienen Meyer das Ende von Hartmanns von Aue ›Armen Heinrich‹ sowie diejenigen des ›Gauriel von Muntabel‹ und des ›Friedrich von Schwaben‹. Meyer arbeitet Ehe und Tod als „universelle Schlussfigur[en]“ (258) heraus, die über die mittelalterliche Literatur hinaus Geltung beanspruchen können. Jedoch kann er zeigen, dass im Fall des ›Armen Heinrich‹ die Schlussfigur „wichtige Fäden des Textes nicht aufnimmt“ und dass im Fall des ›Gauriel von Muntabel‹ und des ›Friedrich von Schwaben‹ die „Schlussfigur von der Chronistik überlagert wird, die den Schluss aufhebt“ (258). Die Schlussfigur des ›Armen Heinrich‹ – Ehe und Herrschaft – stammt aus dem Artusroman, kann aber „nicht für Geschlossenheit sorgen“, „weil sie einer die Geschichte nicht dominierenden Gattungsschicht angehört“ (253). Oder anders formuliert: Die Motivationsverfahren der Geschichte werden nicht bis in den Schluss hinein verlängert.

*Fazit.* Abgeschlossen wird der Band von SONJA GLAUCHS „Epilog“, der drei wichtige Impulse enthält: Erstens versucht Glauch terminologische Differenzen zwischen den Beiträgen zu überbrücken (was den Eindruck bestätigt, dass teils gleiche Phänomene mit variierenden Begriffen beschrieben werden); zweitens relativiert sie die These von der Alteritätsschwelle, indem sie auf die medialen und generischen Eigenlogiken von Texten verweist, die jenseits historischer Differenzen Geltung haben; drittens schlägt sie eine Historisierung von narrativen Grundformen (Figur – Szene – Erzählschema) vor, die auf der Relation zwischen ihnen und der Dominanz einer dieser Formen für die Kohärenzgenerierung basiert. All dies müsste weitergedacht werden.

Insgesamt, so das Fazit der Lektüre, liefert der Band einen wesentlichen Beitrag zur historischen Narratologie, denn es sind insbesondere die genauen Lektüren der Texte, die historische Erzählphänomene greifbar werden lassen. Aufgrund der klar formulierten Fragestellungen und der plausibel entwickelten Argumentationen der einzelnen Aufsätze stellt der Band einen grundlegenden und unverzichtbaren Beitrag für jeden dar, der zur historischen Narratologie arbeitet – nicht nur für Mediävisten. Die fundierten Beiträge zwingen dazu, über etablierte erzähltheoretische Kategorien nachzudenken – sei es mit komplementärem oder revisionistischem Gestus. Der Band macht aber auch ein Desiderat deutlich: Es fehlt der Mut, den Phänomenen einen Namen zu geben und sich auf einen Begriff zu einigen (letztlich war es wohl diese Strategie, die den Genette’schen Entwurf – trotz aller Schwächen – zu einem Erfolgsmodell machte). An einem Detail des Bandes

wird dies deutlich: Ein Autoren- und Werkregister erleichtert dem historisch interessierten Leser das gezielte Nachschlagen; ein Sachregister mit Begriffen wie ‚Erzählschema‘, ‚finale Motivation‘ und ‚Zeit‘, das dies auch dem an systematischen Fragestellungen interessierten Leser erlauben würde, fehlt.

Lukas Werner (Wuppertal)

BRIGITTE PRUTTI, Grillparzers Welttheater. Modernität und Tradition, Bielefeld (Aisthesis) 2013, 477 S.

Um Grillparzer ist es in den letzten Jahrzehnten still geworden. Nicht nur fehlt es an neueren Monographien, sondern auch eine moderne Biographie steht noch aus. Demgegenüber sind in den letzten Jahren die Zeitgenossen Stifter, Nestroy und Lenau Gegenstand lesenswerter biographischer Studien gewesen – Lenau sogar mehrfach. Nach seinem Tod im Jahre 1872 wurde Grillparzer ein Jahrhundert lang als Gründer einer eigenständigen, der Weimarer Klassik ebenbürtigen österreichischen Literatur sowie Gewährsmann einer sich von Deutschland deutlich abhebenden österreichischen Identität gefeiert. Dagegen legen statistische Erhebungen aus den frühen achtziger Jahren den Schluss nahe, dass Grillparzer sich im kulturellen Gedächtnis zwar einer gewissen Bekanntheit erfreut, es aber mit berühmten Politikern, Komponisten und „Sporthelden“ kaum aufnehmen kann.

Für Brigitte Prutti ist das Verblassen von Grillparzers Status als nationale Ikone insofern zu begrüßen, als es den Blick freigibt für das äußerst komplexe Zusammenspiel von Tradition und Modernität in seinem Werk. Um diese Beziehungen zu erforschen, greift sie auf das besonders von Jane K. Brown ausgearbeitete Konzept des „Welttheaters“ zurück, wobei „Welttheater“ auf eine nicht-aristotelische, auf Katharsis verzichtende, dem Barocktheater wesentlich verpflichtete Dramenform hinweist, die zugleich den modellhaften, performativen Charakter des Bühnengeschehens transparent macht und somit die moderne Skepsis gegenüber allen absoluten Wahrheitsansprüchen vorwegnimmt. Prutti verfügt über beeindruckende, ja nahezu flächendeckende Kenntnisse der einschlägigen Primär- und Sekundärliteratur und bemüht sich insbesondere, die neuesten Forschungsergebnisse gewissenhaft zu referieren. In der reichhaltigen Bibliographie vermisst man seltsamerweise die Grillparzer-Monographien von Urs Helmsdorfer (1961), W. E. Yates (1972) und Dagmar C. G. Lorenz (1986). In der Vorrede bekennt sich die Verfasserin zur durchaus begrüßenswerten „Intention, den aufregenden und vielseitigen Welt dramatiker an die Stelle des langweiligen und ideologiekonformen Nationaldramatikers zu setzen“ (31).

Umgesetzt wird dieses Programm zunächst durch eine eingehende Analyse der mit Grillparzers Erstlingsdrama, der ‚Ahnfrau‘, verbundenen Schöpfungs- und Geburtsmetaphern. Grillparzer bezeichnete seine Dramen gern als „Kinder“ und deutete somit die künstlerische Produktion als „Akt der männlichen Selbstschöpfung, der die Gebärfähigkeit der Frau überbietet“ (38). So gesehen erscheint Grillparzers passive Metaphorik nicht weniger patriarchalisch als die „frauenfeindliche Virilität“ (46f.), die Schillers Vergleich des Künstlers mit dem rächenden Sohn Agamemnons zugrunde liegen soll. Hinzu

kommt, dass der von Selbstzweifeln geplagte Grillparzer sein Drama dem Mentor Schreyvogel gegenüber als „Mondkalb“ oder Missgeburt bezeichnete. Laut Prutti hängt diese gynäkologische Metapher eng mit dem Inhalt der ›Ahnfrau‹ zusammen, denn das Verbrechen der Ahnfrau, die ihren Mann mit einem „Buhlen“ (in einer Skizze sogar mit einem „Knecht“) betrog, hat zur Folge, dass alle Erben des Hauses Borotin strenggenommen illegitim sind und dass Jaromir, der zudem ein Räuber, d. h. ein Feind der gesellschaftlichen Ordnung geworden ist, ein „Monster“ ist, das gleich dem Mondkalb die Grenze zwischen der natürlichen und der kulturellen Ordnung verwischt. Ob diese Engführung von Grillparzers Schöpfungsmetaphorik mit der Dramenhandlung überzeugend oder abwegig erscheint, sei dem Urteil jedes Lesers überlassen. Nachdem sie festgestellt hat, dass das Drama die Legitimität der feudalen Ordnung in drastischer Weise unterminiert, richtet Prutti ihr Augenmerk auf die Fülle von männlichen Bildern, mit denen Grillparzer den Schöpfungsprozess darstellte und die Nachwelt wiederum Grillparzers kulturelle Bedeutung zur Geltung gebracht hat. Schreyvogel soll dem Drama mit „väterliche[r] Sorge“ Pate gestanden haben; Müllner wurde, so Grillparzer in einem schmeichelhaften Brief, zum „Stammhalter der deutschen Tragödie“ (61); Bauernfeld konstruiert mit Hilfe von organischer Rhetorik einen Geburtsmythos der österreichischen Literatur; 1909 nennt der Literaturhistoriker August Sauer Grillparzer den „Schöpfer unseres geistigen Lebens“ (73). Das hartnäckige Fortleben dieser Analogien ist zwar auffallend, ob aber aus diesen zählbaren Klischees viel für das Verständnis der Literatur gewonnen werden kann, bleibt zweifelhaft.

Wenn dieses erste Kapitel ein wenig enttäuscht, weil die Verfasserin den Entstehungsbedingungen und dem Nachleben der ›Ahnfrau‹ mehr Aufmerksamkeit widmet als dem Drama selbst, so wird dieses Versäumnis im darauffolgenden ›Sappho‹-Kapitel erfolgreich, sogar glänzend wettgemacht. Dass es in diesem Drama um Ruhm geht – sowohl um den Ruhm Sapphos als auch um die Befestigung des Ruhms, der Grillparzer mit dem Sensationserfolg seines Erstlingsdramas zuteilwurde – liegt auf der Hand. Die heutige Disziplin der *Celebrity Studies* lehrt uns über den Unterschied zwischen Ruhm (fame) und Berühmtheit (celebrity). Die Berühmtheit, die Sappho bei „ihrem großen olympischen Live-Auftritt“ erlangt (110), birgt den Nachteil, dass man bereits den Gipfel der Anerkennung erreicht hat und nur mehr Enttäuschung erleben kann, während der Ruhm ein fernes, vielleicht erst posthum zu erreichendes Ziel darstellt, dem man zeit seines Lebens nachstreben kann. Sapphos Glanzersfolg als gefeierte Dichterin ist also an und für sich trügerisch. Außerdem wirkt sich die Berühmtheit auf emotionale Beziehungen destruktiv aus, wie wir an Phaon sehen, der die Distanz zwischen der „celebrity“ Sappho und der realen Frau nicht zu überwinden vermag. Die Paradoxien des Ruhms sind auch an der Form des Dramas abzulesen. Um der Etikette „Schauerromantiker“ zu entgehen, wollte Grillparzer unbedingt ein klassizistisches Drama schreiben, in dem statt greller Effekte die „Ruhe“ walten sollte, doch die Handlung mündet in ein opernhafes Finale, wo Sappho nach sorgfältiger Vorbereitung den eigenen Selbstmord inszeniert. Dieses Kapitel, das eine Fülle anregender Deutungsansätze enthält, schließt mit einem einleuchtenden Vergleich mit dem noch spektakuläreren Suizid der Heldin in Werners ›Wanda, Königin der Sarmaten‹ (1810), die sich in den Strahlen der aufgehenden Sonne von einem hohen Felsen in die Weichsel stürzt. Damit verglichen wirkt Sapphos Tod, wie die Verfasserin treffend bemerkt, „nahezu unterkühlt“ (147).

Die Stärken und Schwächen von Pruttis Herangehensweise treten im nächsten Kapitel, in welchem ›Des Meeres und der Liebe Wellen‹ im Mittelpunkt steht, klar zutage. Auf der

einen Seite wird der zentrale Konflikt zwischen dem rastlosen Wanderer Leander, der ganz explizit einen Mutterersatz sucht, und der Heldin Hero, die um einer verhängnisvollen Liebe willen ihre Emanzipationsansprüche aufopfert, genau auf den Punkt gebracht und durch eine Fülle scharfsichtiger Einzelbeobachtungen zum Text ergänzt. Auf der anderen Seite wird die psychoanalytische Deutung der Hauptfiguren so stark betont, dass man den Eindruck gewinnt, Hero und Leander seien kaum mehr als hilflose Opfer ihres unbewussten Triblebens. Auch wenn man einräumt, dass eine psychoanalytische Perspektive letzten Endes unverzichtbar ist, sollten andere Aspekte nicht ausgeblendet werden. Hier kommen die Emanzipationsbestrebungen Heros, die in einer Karriere als Priesterin den Schranken ihrer unglücklichen Familie zu entkommen sucht, entschieden zu kurz, obwohl die Verfasserin sie treffend als „ambitioniertes und selbstbewusstes Bürgermädchen“ (161) bezeichnet. Wie schon im ersten Kapitel werden die Grenzen zwischen dem literarischen Werk und der Biographie des Autors verwischt, indem das Mütterlichkeitsphantasma Leanders als Nostalgiesyndrom Grillparzers gedeutet wird, der sich der Verfasserin zufolge unter dem traumatischen Eindruck des Selbstmords seiner eigenen Mutter im Jahre 1819 nach der unerreichbaren Geborgenheit der Mutter-Sohn-Dyade sehnt. Indem der Autor und sein Werk in das Behandlungszimmer des Analytikers verwiesen werden, fühlt man sich an den mit atemberaubender Apodiktik vorgetragenen Deutungsansatz des Freud-Anhängers Otto Rank erinnert, der in seiner Mammutstudie ›Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage‹ Grillparzer einen Bruderkomplex andichtete. Allerdings geht Prutti weit subtiler, freier und eklektischer mit psychoanalytischem Gedankengut um, da die Psychoanalyse für sie keine neue Einsichtsquelle, sondern die selbstverständliche Voraussetzung aller literaturwissenschaftlichen Untersuchungen bildet. Gerade deshalb aber sind psychoanalytische Deutungen nicht mehr fähig, ein „Aha-Erlebnis“ beim Leser zu veranlassen, sondern wirken mehr oder weniger vorhersagbar. Und gerade das Selbstverständliche ist es, das man hinterfragen sollte.

In den Kapiteln 4 und 5 greift die Verfasserin endlich das in der Vorrede angekündigte, inzwischen aber aus dem Blick verlorene Thema des Welttheaters auf. Das Drama ›Ein treuer Diener seines Herrn‹, als Welttheater betrachtet, setzt eine Reihe von „Spiel- und Versuchsanordnungen“ in Szene (195). Dass der König Andreas in den Krieg zieht und dem treuen Diener Bancbanus die Verantwortung für sein Reich überlässt, ist als ein solches spielerisches Experiment aufzufassen, ebenso der abschließende Gnadenakt des heimgekehrten Königs, der der historischen Wahrheit und der psychologischen Wahrscheinlichkeit zum Trotz die Rebellen versöhnt und ihnen verzeiht. Das Thema Welttheater bildet allerdings nur den Rahmen für eine eingehende Analyse des faszinierenden Otto von Meran, der zugleich als Libertin, Störenfried, Schurke, Hysteriker und Psychopath erscheint. Das Lustspiel ›Weh dem, der lügt!‹ stellt ein noch anspruchsvolleres Welttheater dar, in dem der streng wahrheitsliebende, doch etwas weltfremde Bischof Gregor eine Allianz mit seinem Gegenpol, dem mit allen Wassern gewaschenen Küchenjungen Leon, eingeht und auf diese Weise Gott und dessen christliche Weltordnung auf die Probe stellt. Dieses seltsame Lustspiel fiel bei der Erstaufführung so rettungslos durch, dass der tief enttäuschte Grillparzer fortan nur mehr für die Schublade Dramen schrieb, und es gehört noch immer zu seinen weniger bekannten Werken. Die facettenreiche und intelligente Lesart, die hier angeboten wird, dürfte das Interesse an diesem Stück neu beleben.

Fast zuletzt kommt ein ungebührlich langes Kapitel über die Geschlechterbeziehungen in ›König Ottokar‹ und der ›Jüdin von Toledo‹, mit einem Seitenblick auf ›Li-

bussa«. Es ist für die Verfasserin ein Leichtes nachzuweisen, dass in diesen Staatsdramen eine Neugestaltung der Geschlechterordnung stattfindet. Dabei unterwirft sich die tendenziell emanzipierte Frau (Kunigunde, Libussa) letzten Endes der männlichen Autorität der legitimen Herrscher Rudolf und Primislaus, die ihrerseits die destabilisierende Macht der Erotik entweder überwinden oder überhaupt nicht erfahren. Das Vorhandensein dieses Handlungsschemas ist allgemein anerkannt; was aber bei diesem Deutungsansatz zu kurz kommt, ist die emotionale Ambivalenz – z. B. die in Libussas Schwestern verkörperte Sehnsucht nach der unberührten Natur –, die zum dramatischen Konflikt beiträgt. Indem die Verfasserin eine Reihe von Charakterskizzen der prominenten Frauengestalten liefert, gelingt es ihr, neue Perspektiven anzudeuten. So wird Kunigunde als Verkörperung der Fortuna und auch als barocke Furie gelesen, die tote Margarethe etwas eindimensional als „der Fetisch einer männlich bestimmten Herrschaftsordnung“ (317), Rahel als Karnevalsfigur, die auf die Destruktion sozialer Hierarchien zielt, und die aus England gebürtige Königin Eleonore als „ein weiblicher Tugendbold“ (362), der sich durch Sinnenfeindschaft und Gefühlskälte auszeichnet und, indem sie den Mord Rahels veranlasst, die „mörderische Genese“ „des modernen Staates“ (362) veranschaulicht. Gegen diese Interpretation ist erstens einzuwenden, dass nicht nur der moderne Staat Opfer verlangt, und zweitens, dass die politische Praxis zuweilen inhumane realpolitische Maßnahmen erfordert, wie uns die Gewissenskonflikte Elisabeths in Schillers ›Maria Stuart‹ sattnam belehren.

Ein Schlusskapitel trägt den irreführenden Titel „Grillparzers Liebestheater“, doch handelt es sich hier nicht um die Liebe auf Grillparzers Bühne, sondern um die unentwirrbaren Komplikationen seines eigenen Gefühlslebens, wie sie in Briefen, Tagebucheinträgen und – der Verfasserin zufolge – auch in seiner Lyrik zum Ausdruck kommen. So berichtet Grillparzer im Jahre 1810 einerseits von seiner Begeisterung für Goethes Werther und „die Tiefen seines unaussprechlich zarten Gefühls“ (zit. 406), andererseits aber drückt er bald darauf sein tiefes Misstrauen „diese[m] verächtliche[n] Geschlecht“ gegenüber aus (446). Der abgeklärte Blick des Psychoanalytikers, der sofort mit Etiketten wie „Narzissmus“ aufwarten kann, scheint nicht das geeignetste Mittel, dergleichen psychische Knäuel zu entwirren – immer vorausgesetzt, dass ein solcher biographischer Exkurs in einer literaturwissenschaftlichen Studie überhaupt einen Platz hat.

Es ist nun an der Zeit, Bilanz zu ziehen. Trotz aller Vorbehalte ist die vorliegende Studie als überaus ideenreicher, häufig sogar sprudelnder, auf beeindruckender Belesenheit fußender Beitrag zum Verständnis Grillparzers zu begrüßen. Wer sich künftig mit den hier behandelten Dramen beschäftigt, muss sich unbedingt mit diesem Buch auseinandersetzen. Es fehlt ein übergreifender Deutungsansatz – weder der Begriff Welttheater noch die angebliche Spannung zwischen Tradition und Modernität genügt, Einheit in die hier angebotenen Überlegungen zu bringen – dafür entschädigt jedoch der erstaunliche Reichtum an einsichtsvollen Einzelbeobachtungen. Irritierend ist manchmal der bewusst spielerisch-anachronistische Stil, z. B. „Die doppelbödige Jungfrauenmaschine von *Maria Stuart* verwandelt eine schwarze Witwe in eine strahlende Diva“ (324), oder die Spöttereien über die als folkloristisch empfundene Idylle in ›Libussa‹ (305), doch der respektlose Ton ist völlig gerechtfertigt, wenn die Eitelkeit der „Diva“ Sappho aufs Korn genommen wird. Dieses Buch dürfte neues Leben in die allzu ruhige Welt der Grillparzer-Rezeption bringen.

Ritchie Robertson (The Queen's College, Oxford)

THOMAS MANN, *Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von ELISABETH GALVAN. Bde. 3.1 und 3.2 (Kommentarband von Elisabeth Galvan) (= THOMAS MANN, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von HEINRICH DETERING, ECKHARD HEFTRICH, HERMANN KURZKE, TERENCE J. REED, THOMAS SPRECHER, HANS R. VAGET, RUPRECHT WIMMER in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH), Zürich (S. Fischer Verlag) Frankfurt/M. 2014, 157 S. + 498 S.

MATTHIAS HENKE (Hrsg.), *Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek*. (Mehr als) ein Tagungsbericht. In Zusammenarbeit mit dem Ernst Krenek Institut Privatstiftung Krems (= Thomas-Mann-Studien; Band 47), Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann) 2015, 391 S.

*Groß* ist sie wirklich, die Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GkFA) der Werke Thomas Manns; das stellt sie Band um Band immer wieder neu unter Beweis. Sie ist ein editorisches Jahrhundertereignis. Das Niveau der kritischen Textwiedergabe, die Reichhaltigkeit der Kommentarbände – zusammen liefern sie überdies eine Literatur- und Kulturgeschichte für die Lebens- und Schaffenszeit Thomas Manns, die ihres Gleichen nur im Falle Goethes kennt. Rechnen wir die nicht mehr zählbaren biographischen und monographischen Arbeiten hinzu, die überaus Verdienstvollen ›Thomas-Mann-Studien‹, von Dokumentationen zu schweigen, die Werkverfilmungen und den filmisch-biographischen „Jahrhundertroman“ von Heinrich Breloer, ›Die Manns‹ (2001), der panoramatisch das bewegte Leben, Aufstieg und Verfall dieser großbürgerlichen Königsfamilie der deutschsprachigen Literatur darstellte, dann kann über eines kein Zweifel bestehen: Thomas Mann nähme alle diese Bemühungen und Leistungen mit größter Genugtuung zur Kenntnis. So wollte er es.

Die philologisch bereinigte, in jedem ihrer Details kommentierte Werkoberfläche spiegelt blendend, aufgeraut allenfalls durch die inzwischen auch längst vorbildlich edierten Notizbücher, vor allem aber durch die Tagebücher, die der Reflexion der dunklen inneren Abgründe vorbehalten blieben. Bekannt ist mittlerweile, dass darin kaum einer der banalsten Einträge lediglich nur banal ist. Am 6. Mai 1934, die erste Überfahrt in die Vereinigten Staaten steht unmittelbar bevor, verbucht Thomas Mann einmal mehr Zahnprobleme. Eine Zahnwurzelbehandlung tue not. Er schreibt an einer Tischrede für New York, sucht in alten Notizbüchern nach passenden Versen der Elizabeth Barrett-Browning, liest sich dann aber in früheren Aufzeichnungen fest. Sie galten den Wurzeln seiner Existenz, seinem „melancholisch psychologisierenden Gefühl jener verklungenen Zeit“, seiner innerlich leidenschaftlichen Beziehungen zu P[aul] E[hrenberg]. Die Zahnwurzel ließ sich mit Jod behandeln; diese über dreißig Jahre zurückliegende Erfahrung, die ihn „lebenstraurig“ gemacht hatte, benötigte neuerliche Reflexion und allemal literarische Verwandlung. „Nun ja, ich habe gelebt und geliebt, ich habe auf meine Art ‚das Menschliche ausgebadet‘.“<sup>1)</sup> *Auf meine Art*, so und keinesfalls anders. In der ›Josephs-Tetralogie verwandelte er sich und seine Passion in jene der Mut-em-enet für den jungen Joseph, in dem Paul Ehrenberg gegenwärtig schien. Dann erinnert er seine zarten Gefühle

<sup>1)</sup> THOMAS MANN, *Tagebücher 1933–1934*, hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN, Frankfurt/M. 2003, S. 411.

für die einstigen Lübecker Schulfreunde Armin Martens und Willri Timpe, die in Hans Hansen im ›Tonio Kröger‹ und als Pribislav Hippe im ›Zauberberg‹ weiter leben sollten. Doch der Tagebucheintrag nennt auch K[laus] H[euser], Vornamensbruder des eigenen ältesten Sohnes, den er 1927 in Kampen auf Sylt als Siebzehnjährigen kennengelernt hatte, in jenem Alter also, in dem er den jungen Joseph im Abschnitt „Von der Schönheit“ im zweiten Teil der Tetralogie schildert. „Joseph“ war mithin eine Projektionsfläche für das Erotisch-Maskuline so wie die Simonetta Vespucci, die Donna Fiorenza, in der Renaissance „a kind of ‚blank screen“ war, „onto which poets projected their political, poetic and moral agendas.“<sup>2)</sup> Ein „spätes Glück“ nennt er diese Beziehung zum jungen Heuser „mit dem Charakter lebensgültiger Erfüllung, aber doch schon ohne die jugendliche Intensität des Gefühls, das Himmelhochjauchzende und tief Erschütternde jener zentralen Herzenserfahrung meiner 25 Jahre.“<sup>3)</sup> Und nun gestattet er sich einen bekennenden Zusatz, der ebenso abgeklärt wie abgründig klingt: „So ist es wohl menschlich regelrecht, und kraft dieser Normalität kann ich mein Leben stärker ins Kanonische eingeordnet empfinden, als durch Ehe und Kinder.“<sup>4)</sup> Voraussetzung für das Kanonisch-Werden war demnach für Thomas Mann in dieser schwierigen Übergangsphase des Exils die Selbstverwandlung in die sprachkünstlerische Komposition und nicht die bürgerliche Form von Ehe und Familie.

Was jedoch diese Erlebnisse verband war ein Fragment gebliebenes, eigenes Gedicht: „O horch, Musik! An meinem Ohr weht wonnevoll ein Schauer hin von Klang“. Es „männ-driert“ nicht nur „als Geheimtext immer wieder durch Manns Dichtungen“, wie Hermann Kurzke bemerkte<sup>5)</sup>, sondern inzwischen auch durch die Sekundärliteratur. Man darf bei diesem lyrischen Fragment von einer Anspielung auf jenes wiederholte „Mark the music“ im letzten Akt von Shakespeares ›The Merchant of Venice‹ ausgehen (V,1 V. 88; 97), wobei die Frage, wessen oder welche Musik dies denn sei, offen bleibt. Der Zeile des Gedichtfragments entspricht bei Shakespeare Lorenzo's Aufforderung „With sweetest touches pierce your mistress' ear“ (V,1 V. 67), wobei das ‚mistress‘ für den homoerotisch disponierten Thomas Mann eine besonders pikante Note gehabt haben dürfte.

So schließt denn der Tagebucheintrag vom 6. Mai 1934 mit einem neuerlichen Hinweis auf die Zahnschmerzen, die Jod und Veramon-Behandlung – und einer Rundfunkübertragung aus Basel: Man hörte im Küsnachter Haus Carl Maria von Webers romantische Oper ›Oberon‹ (1826). „Die Ozean-Arie ist schön“<sup>6)</sup> quasi als Einstimmung auf die Überfahrt, das Queren des Atlantischen Ozeans.

Nun, im neuesten Band der GkFA findet sich das „O horch, Musik!“-Fragment nicht, was verständlich ist, auch kein Hinweis darauf im Kommentar, was eine Spur seltsam erscheint; misslich dagegen, dass die Entscheidung getroffen wurde, Thomas Manns „Idylle“, ›Gesang vom Kindchen‹, nicht den Gedichten zuzurechnen, sondern sie wie in den „Gesammelten Werken“ und sonstigen Ausgaben geschehen bei den „Erzählungen“ zu belassen. Nachvollziehbar ist dies nur sehr bedingt. Hier hat man sich der Möglichkeit begeben, ein wichtiges Werk, das so singulär im Schaffen Thomas Manns ist wie ›Fiorenza‹,

2) JUDITH ALLAN, Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent. Changing Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci, in: Italian Studies 69 (2014), Heft 1, S. 4–23.

3) MANN, Tagebücher (zit. Anm. 1), S. 411f.

4) Ebenda, S. 412.

5) HERMANN KURZKE, Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, München 1999, S. 430.

6) MANN, Tagebücher (zit. Anm. 1), S. 412.

einmal gesondert, aber an der richtigen Stelle in einer Werkausgabe neu vorzustellen, die (Quasi-)Drama, Lyrik und Filmtreatments einen eigenen Band einräumt. Anders als ›Fiorenza‹ hatte Thomas Mann dem ›Gesang vom Kindchen‹ eine Gattungsbezeichnung nicht versagt: „Idylle“ nannte er diesen „Gesang“, ein lyrisches Epos im Gefolge der Epen Goethes. (Man käme ja auch nicht auf den Gedanken, ›Reineke Fuchs‹ oder ›Hermann und Dorothea‹ unter die „Novellen“ Goethes zu geben.

Bedenkt man zudem, dass sich die Herausgeberin, Elisabeth Galvan, erfolgreich in Nachwort und Kommentar darum bemüht nachzuweisen, wie sehr das Lyrische das Gesamtwerk des Epikers Thomas Mann durchdringt, dann erscheint es umso kurioser, die lyrische Dichtung von genuinem Wert, den ›Gesang vom Kindchen‹, abermals um seinen angemessenen Platz in dieser auf lange Zeit definitiven Werkausgabe gebracht zu sehen. Sinnvoll wäre zumindest gewesen, diese editorische Entscheidung gerade in *diesem* Band ausführlich zu begründen.

Doch nicht Kritik soll hier überwiegen, sondern schlicht Dankbarkeit für die ebenso sachkundige wie hilfreiche Aufbereitung von Text und Quellen zur ›Fiorenza‹. Galvans Ausführungen dazu gewinnen das Niveau einer Monographie. Der Stellenkommentar erweist sich an buchstäblich jeder Stelle als unbedingt verlässlich, und die Beigabe der „Paralipomena“ aus den Notizbüchern Thomas Manns ließ diesen Band zwar weiter anschwellen, trägt aber doch entscheidend zur Benutzerfreundlichkeit dieser Quelledarstellung bei. Besonders wertvoll ist Galvans Verweis auf Isolde Kurz und ihre 1902 erschienene Essaysammlung ›Die Stadt des Lebens. Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance‹. Ihre Vermutung, Kurz' Essay ›Die Bella Simonetta‹ habe, obgleich Thomas Mann daraus nicht exzerpierte, seine „Konzeption der Figur Fiore beeinflusst“, dürfte zutreffen und sollte als Anregung verstanden werden, diesen Zusammenhang eingehender zu untersuchen. Besonders ist dabei der Umstand, dass Kurz ihre bereits dreiundzwanzigjährig verstorbene Donna Fiorenza vor allem in ihrem Verhältnis zu Lorenzo de' Medici Bruder, Giuliano, sieht. Savonarolas frühe Leidenschaft für die Fiore, die diese zurückgewiesen hatte, was bei Thomas Mann dessen Hass auf sie motiviert, kommt jedoch so bei Isolde Kurz nicht vor.<sup>7)</sup>

Der Einfluss einer weiteren möglichen Quelle für Thomas Manns ›Fiorenza‹ wäre gleichfalls noch genauer zu erwägen: die Sonette Lorenzo de' Medici, insbesondere seine Selbstkommentare, die den frühen Tod „seiner“ Simonetta Cattaneo („O chiara stella“) in poetischer Transfiguration reflektieren. Er hatte sie unter ein Motto von Petrarca gestellt: „Morte bella pareo nel suo bel volto“ („Tod schien so schön in ihrem schönen Antlitz“)<sup>8)</sup>, auch wenn Lorenzo zum Zeitpunkt des Begräbnisses der Simonetta sich nicht in Florenz befand, sie demnach im Tod auch nicht gesehen haben kann.<sup>9)</sup> Die Gründe für die Umkehrung der zeitlichen Lebensverhältnisse in der Beziehung zwischen Lorenzo und Fiore in Thomas Manns Dichtung wären eingehender zu untersuchen.

<sup>7)</sup> Zu Isolde Kurz neuerdings: CHRISTINA UJMA, Florenz, die Renaissance und der Renaissanceismus in Isolde Kurz' Novellen, Kurzgeschichten und Essays, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 47 (2015), Heft 1, S. 41–60. Dieser ausgesprochen wichtige Aufsatz erwähnt jedoch überraschenderweise Thomas Manns ›Fiorenza‹ nicht.

<sup>8)</sup> In: LORENZO DE' MEDICI, Opere Scelte/Ausgewählte Werke. Übertragen von EDITH und HORST HEINTZE sowie BABETTE HESSE, hrsg. und eingel. von MANFRED LENTZEN (= Italienische Bibliothek; Bd. 10), Tübingen 1998, S. 207.

<sup>9)</sup> Vgl. ebenda (Anm. 2).

Was das Thema ‚Auslassungen‘ angeht, so erstaunt nicht minder, dass Thomas Manns Gedicht „Dir fehlt nur Ruhe, weiter nichts!“ gleichfalls fehlt. Zwar handelt es sich nur um einen Vierzeiler, den Thomas Mann nach seiner Selbstauskunft sich zur „Beruhigung dichtete“.<sup>10)</sup> So geschehen in Lugano Anfang Oktober 1934, nach Abschluss seiner ›Meerfahrt mit Don Quijote‹, als er sich weiterhin über sein Verhalten zum Nationalsozialismus und seinem eigenen Exil im Unklaren war: Sollte er öffentlich Stellung gegen den Hitlerismus beziehen und damit die Möglichkeit für sich und seinen Verleger, weiter in Deutschland zu publizieren, aufgeben? Sollte, konnte er die Arbeit an den ›Josephs‹-Romanen weiter führen? Hier nun das in der GkFA Bd. 3.1 fehlende, von Volker Hage zu Recht als „rührend“ bezeichnete Gedicht<sup>11)</sup>, das für Thomas Manns damalige Lebenssituation ebenso symptomatisch war wie ›Meerfahrt mit Don Quijote‹:

Dir fehlt nur Ruhe, weiter nichts!  
Im Schweiß deines Angesichts  
ringst du mit Schatten, die nicht sind,  
und quälst dich unnütz, armes Kind.

Unter „Filmentwürfe“ firmiert im dritten Textband das hinlänglich bekannte Exposé Thomas Manns zu einem Film „Tristan und Isolde“. Wiederum belehrt darüber Galvans Kommentar instruktiv und weiter führend, doch beinahe legte man beide Bände damit wieder aus der Hand, stieße man nicht doch noch auf die letzten Seiten des Kommentars (432–441) und damit auf den sogenannten „Ulysses-Plan“ aus dem Jahre 1942. Vage erinnert man einen Hinweis darauf in Thomas Manns Briefen an Agnes E. Meyer und deutlicher an entsprechende Ausführungen bei Hans Rudolf Vaget in seiner unerlässlichen Studie ›Thomas Mann, der Amerikaner von 2011.<sup>12)</sup> Doch der eigentliche Plan in Gestalt eines fünf Druckseiten umfassenden Briefes an den Schauspieler und Film-Regisseur Reinhold Schünzel vom 17. August 1942 war im Original bislang nicht bekannt. Übrigens wäre gegen eine Entscheidung der Herausgeberin, diesen Brief in den Textband zu übernehmen und ihn damit neben „Tristan und Isolde“ zu stellen, ganz und gar nichts einzuwenden gewesen. Zudem ist dieser briefliche Filmentwurf angesichts der gegenwärtigen Griechenland-Krise und laut erhobener Forderungen seitens Athens nach deutschen (und gerechter Weise auch italienischen!) Reparationszahlungen für die Zeit der Okkupation im Zweiten Weltkrieg von einer geradezu staunenswerten Aktualität.

Ins Tagebuch trug Thomas Mann am 21. April 1941 ein: das Radio berichtet von noch fortdauerndem heroischem Widerstand der Griechen, der aber wohl nur noch Tage wird aufrecht erhalten werden können.<sup>13)</sup> Zu dieser Zeit konstatierte der in Harvard lehrende Literaturwissenschaftler Harry Levin eine Verwandtschaft zwischen Thomas Mann und James Joyce.<sup>14)</sup> Vaget ergänzt, dies sei für Thomas Mann „Grund genug“ gewesen, „diese

<sup>10)</sup> In: MANN, Tagebücher (zit. Anm. 1), S. 541. (Eintrag vom 7. Oktober 1934.)

<sup>11)</sup> VOLKER HAGE, Mit *Don Quijote* nach Amerika. Über Thomas Manns ‚Seitensprung‘ im Jahre 1934, in: Thomas Mann Jahrbuch 10 (1997), S. 53–65, hier: S. 59.

<sup>12)</sup> HANS RUDOLF VAGET, Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952, Frankfurt/M. 2011, S. 372–375, im Kapitel „Hollywood und das ‚Movie-Gesindel‘“, S. 349–375.

<sup>13)</sup> In: THOMAS MANN, Tagebücher 1940–1943, hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN, Frankfurt/M. 2003, S. 256.

<sup>14)</sup> HARRY LEVIN, James Joyce. A Critical Introduction. New York 1941, bes. S. 212; – vgl. auch: HANS RUDOLF VAGET, Thomas Mann und James Joyce. Zur Frage des Modernismus im ‚Doktor Faustus‘, in: Thomas Mann Jahrbuch 2 (1989), S. 121–150.

Verwandtschaft mit einem Homerischen Thema seinerseits zu unterstreichen.<sup>15)</sup> Thema des Filmentwurfs ist nun ein moderner Odysseus, der als griechischer Widerstandskämpfer in Erscheinung tritt, „Besitzer der homerischen Farm in den thessalischen Bergen“, der zum Guerillakrieger wird. In seiner Abwesenheit besetzen Italiener sein Gut; zwischen ihrem Major und der bildschönen Gutsherrin kommt es zu einem „konfliktreichen Verhältnis“ (438). Der listenreiche moderne Ulysses, in seiner Identität von „Gestapo-Recherchen“ entlarvt, lanciert aus dem Untergrund geschickt das Gerücht, dass in Deutschland eine Revolution gegen die Nationalsozialisten im Gange und „in Berlin der deutsche Führer ermordet“ worden sei. Trug wird kurze Zeit Wahrheit; die über Nacht „ausgebrochene Freiheit“ beruht auf irrtümlichen Voraussetzungen, die aber genügen, um den italienischen Major tragisch enden zu lassen. Thomas Mann war offenbar bereit, die „künstlerischen, bildlichen, episch-dramatischen Möglichkeiten“ dieses Stoffes in einem ausführlichen Exposé zu entfalten, das als Grundlage für ein Drehbuch hätte dienen sollen. Es hätte den Widerstand gegen die okkupatorische Tyrannei vor homerischer Kulisse als praktizierten Humanismus vorgestellt. Das Vorhaben zerschlug sich wie zuvor auch der „Tristan und Isolde“-Film, dessen von Bruder Victor Mann verfasstes Drehbuch verschollen ist.

Wer kann sich erinnern, je einen Konferenzband in Händen gehabt zu haben, der den Untertitel trägt: ›(Mehr als) ein Tagungsbericht?‹ Welcher Tagungsband freilich führte ihn mit größerer Berechtigung als der vorliegende in der beispiellosen Reihe der ›Thomas Mann-Studien‹ unter dem Titel ›Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek‹ erschienen! Der Herausgeber, MATTHIAS HENKE, nennt noch einen anderen Anlass für diesen Band. Hervorgegangen sei er nicht nur aus einer im Herbst 2011 in Krams abgehaltenen Tagung zu dieser besonderen Konstellation zwischen dem mit der Musik verwobenen Schriftsteller und einem von Literatur durchdrungenen Komponisten. Ihr „Nucleus“ sei seine eigene, zwei Jahre zuvor gehaltene Antrittsvorlesung an der Universität Siegen gewesen, die den „intertextuellen Bezügen von Thomas Manns Roman ›Der Zauberberg‹ und Ernst Kreneks Bühnenwerk ›Jonny spielt auf‹“ (1927) galt. Henke hat sich demnach, was leider selten geworden ist in unserem kurzatmig gewordenen akademischen Betrieb, mit der Herausgabe dieses Bandes Zeit gelassen, eben jene Zeit und Sorgfalt, die dieses wichtige Vorhaben verdiente. Die Arbeit hat sich gelohnt und gereicht ihren Lesern zum Gewinn. Denn ›Schönheit und Verfall‹ bietet Dokumentation und Deutung, reichliche Quellenerschließung und ihre sinnvolle Kontextualisierung.

Man weiß, wie indigniert sich Richard Strauss über Kreneks sogenannte Jazz-Oper geäußert hat; fortan müsse seine Opernkunst wohl mit einem solchen Schmiss- und Machwerk konkurrieren. (Er war wohl irritiert ob des immensen Könnens dieses jungen Komponisten, in dem er sogleich einen mehr als ernst zu nehmenden Rivalen erkannt zu haben glaubte.) Bekannt ist auch, dass Rilke im Gegenteil zu Strauss das Feinsinnige in Kreneks frühen Kompositionen gehört hatte. Sonst hätte er nicht eine seiner späten Dichtungen, das dreiteilige Gedicht ›Ö Lacrimosa‹ als „Trilogie, zu einer künftigen Musik von Ernst Krenek“ geschrieben.

Krenek befand sich mitten in einem kulturellen und künstlerischen Spannungsfeld, das sich in ›Jonny spielt auf‹ ebenso spiegelt wie im Verhältnis des jungen Komponisten zum Werk des reifen Schriftstellers, namentlich zum Roman ›Der Zauberberg‹ und später auch zu den ›Josephs-Romanen. Henke bezeichnet beide Werke als Zeit-Werke, die von

<sup>15)</sup> VAGET, Thomas Mann, der Amerikaner (zit. Anm. 12), S. 373.

„Zauberbergen“ künden, die „Zeitoper“, die mit einer Anrufung des Berges beginnt, und der „Zeitroman“ ›Der Zauberberg‹ ohnehin (13–34). Denn die Zeit ist in vielen ihrer Ausprägungen Gegenstand beider Werke (22). Neben dem „Berg“ finden sich andere gemeinsame Motive, die Henke einleuchtend herausarbeitet: den „Bahnhof“ zum Beispiel, aber auch die filmische Schnitttechnik im Roman und vor allem in Kreneks Libretto und musikalischer Umsetzung (23).

SARA BEIMDIEKE stellt in ihrem Beitrag Katia Manns Zwillingbruder Klaus Pringsheim als Rezensent Kreneks vor (35–55), der sich wiederholt mit dem Komponisten als einem Exponenten traditionsbewusster Modernität auseinandergesetzt hat. MARKUS BÖGGEMANN untersucht die vielschichtigen „Mahler-Projektionen“ Bruno Walters, Ernst Krenek und Thomas Manns (57–70), wobei er auf die Pointe hinweisen kann, dass die amerikanische Ausgabe von Bruno Walters Reflexionen über Gustav Mahler (1941) gleichsam in Konkurrenz zum Haupttext Ernst Kreneks „biographical essay“ über den Komponisten enthält. Betonte Walter die „klassische Einheitlichkeit“ im symphonischen Schaffen Mahlers, verwies Krenek auf die Brüche, seine „Pluralität, Dezentriertheit und Vielstimmigkeit“ (70). Böggemann verweist auf die Kritik Walters an der musikalischen Moderne und der Besorgnis, Thomas Mann könnte in seinem Musikerroman ›Doktor Faustus‹ unter Adornos Einfluss zu sehr zum Fürsprecher eben dieser Moderne werden. Ein streiflichtartiger Rückblick auf die frühe Begegnung Thomas Manns mit Mahlers Musik, namentlich der Achten Symphonie und dem ›Tod in Venedig‹-Komplex (Gustav von Aschenbach als eine personifizierte Goethe-Mahler-Überblendung) wäre hierbei durchaus am Platze gewesen.

Dem inzwischen im Zuge des sich immer wieder selbst inspirierenden Intermedialitätsdiskurses hinlänglich untersuchten Thema ›Thomas Mann und der Musikapparat‹ gewinnt MARTIN ELSTE durch einen eingehenden Vergleich zwischen „Thomas Mann, Ernst Krenek und ihre Wertschätzung der Schallplatte“ eine bedeutsame neue Note ab (71–98). Wenig dagegen überzeugt in diesem Zusammenhang sein Hinweis auf Rilkes Essay ›Urgeräusch‹ von 1919, weil zu wenig ausgeführt, und weil er die erhebliche Forschungsliteratur gerade zu diesem Text seltsamerweise übergeht. THOMAS SPRECHER nimmt sich Kreneks kritischer Wertschätzung von Thomas Manns ›Josephs‹-Romanen an (99–118) und somit des seltenen, wenn nicht einzigartigen Falles eines literaturkritisch kompetenten Komponisten. Er zeigt, wie sich Krenek ein auf Oskar Kokoschkas Kunst von Thomas Mann gemünztes Wort („zivilisierte Magie“) zu eigen machte und wiederum auf Thomas Manns Schaffen, vor allem eben auf ›Joseph‹ bezog (106). Nicht minder wesentlich ist, wie Sprecher heraus stellt, dass Krenek in der Kunst des bewunderten Thomas Mann „Deutkunst“ am Werke sieht, und zwar ein erzählerisches Deuten voneinander „widersprechender Überlieferungen, fremdartiger Dogmen, wissenschaftlicher Erklärungen“ (107). KATRIN BEDENIG untersucht die Hintergründe von Ernst Kreneks einmaliger ‚Mitarbeit‘ an Thomas Manns Exilzeitschrift ›Mass und Wert‹ mit seinem (wichtigen) Aufsatz im zweiten Heft des ersten Jahrgangs: ›Ist Oper heute noch möglich?‹ (119–133). Reizvoll wie Bedenig in einem ebenso ironisch eingefärbten wie informativen kurzen Abschnitt Kreneks Involviertheit in das Projekt ›Mass und Wert‹ relativiert: „Passte Kreneks Text [...] zu ‚Mass und Wert‘ – unabhängig davon, ob er gezielt für diesen Publikationsort gedacht war? Als musikwissenschaftlicher Beitrag steht er dort überraschend frei im Raum und gehörte wahrscheinlich nicht zum Vordringlichsten, was sich ein Leser 1937 von einer Exilzeitschrift erwartete“ (131). MATTHIAS SCHMIDT spürt Nähe zwischen Krenek und Adrian Leverkühn auf, wobei die allbekannte Konstellation ›Thomas Mann/Theodor W. Adorno‹ im Kontext

des ›Doktor Faustus‹ erneut bereichert wird (135–153). Schmidts Befund gipfelt in der überraschenden Einsicht, dass sich Thomas Manns und Ernst Kreneks Produktionsweisen zumindest strukturell ähnlich waren: „Thomas Manns eigene berühmte Äußerung, sich in einer ‚Art von höherem Abschreiben‘ geübt und alle Mühe darauf verwendet zu haben, die Zitate seinem Text organisch einzuverleiben, entspricht einer vielfach von Krenek geübten Kompositionspraxis“ (152). Man möchte hinzufügen: auch Richard Wagner und Richard Strauss verstanden sich auf dieses Zitieren „ohne Anführungszeichen“.

Mit CLAUDIA MAURER ZENCKs Beitrag über Michael Mann (›Bratscher, Krenek-Interpret, Musik- und Literaturwissenschaftler, 155–201) beginnt der zusätzliche Mehrwert dieses Bandes, löst sich die Formel „mehr als ein Tagungsbericht“ vollends ein. Erkennbar wird in den vorzüglichen Aufsätzen von Maurer Zenck und (dem zweiten Beitrag) von MATTHIAS HENKE über Michael Manns Drama ›The Mediator‹, die Figur des Vermittlers am Beispiel des Generals Lafayette (203–220), von diesem als Libretto für Ernst Krenek gedacht, dass die Beziehungen zwischen Krenek und den Manns sich in Michael Mann geradezu bündeln. Auch die nachfolgende Dokumentation der diversen Briefwechsel, der hier erwähnten Texte Kreneks und Michael Manns belegen dies. Kurzum: ›Schönheit und Verfall‹ ist ein unverzichtbarer Band für jeden, der sich mit Thomas Manns Verhältnis zur Musik auseinandersetzt und die Bedeutung Ernst Kreneks und seiner literarischen Kontextualisierung neu erfassen möchte. Ein Mehrwert von seltenem Gewinn.

Rüdiger G ö r n e r (Queen Mary University of London)







