

REZENSIONEN

Mario J. Valdés: *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*, Toronto (University of Toronto) 1987; 143 S.

Mario Valdés' latest work is a welcome contribution to current debates about the nature and aims of literary study. Its precise and articulate presentation of the case for phenomenological hermeneutics should force critics of diverse stances towards a productive re-examination of the premises and stakes of their interpretive acts. Valdés himself intends to chart a middle course for interpretation between historicism's absolutist demands and deconstructive scepticism, on the basis of what he terms a "relational" epistemology, i. e., the position that, "our considered view of the subject under scrutiny can be presented as a provisional statement, the best available to us at the time, one that is relative to our times, our learning, and, of course, our talent" (3). The authority behind such critical acts can be located in "the consensus of the linguistic and cultural community" (4), an historical entity whose tangible operation Valdés proposes to make manifest in the following chapters. The special value of this critical text, a polemical companion to Valdés' earlier *Shadows in the Cave*, lies in its knowledgeable widening of the hermeneutic tradition to include important Hispanic critics such as Vives and Unamuno.

For Valdés, phenomenology contributes a crucial dimension of objectivity to the hermeneutic enterprise. "Phenomenological hermeneutics is a contemporary revision of the nineteenth-century discipline wherein the Romantic notion of establishing the author's genius has been replaced by a full consideration of the reading experience as the point of departure of the inquiry" (27). Drawing equally from Ricœur's phenomenological criticism and Konstanz reception theory, Valdés' own view of literature shows its distinctly Romantic orientation in its recurrent refrain that the literary experience involves "world-making" or the "redescription of reality". He tempers the potential subjectivism of this perspective by arguing that interpretation's performative link to a world of social action and its continuity within a critical community guarantee its provisionally objective status. Despite his reliance on a relational epistemology, he rejects the self-satisfied relativism of Rorty and the radical scepticism of Derrida. "The very process of deferral [of meaning] constitutes a tradition" (51), he contends, opposing "the broad-scale comparative historical study of literature" (24) to the "premature terminus" of a deconstructive aporia. From the simple premise that we never read or interpret alone, Valdés moves outward to argue that, "The ontological status of the text is primarily its capacity to redescribe the reader's world in intersubjective terms and not in a private language" (71).

Valdés' text remains true to its double orientation by setting out both the historical roots and the methodological contours of a phenomenological hermeneutics. Its first section traces the philosophical lineage for its approach from Renaissance humanism and Vico, through formalist and structuralist theories, to locate the key issue for contemporary theory in resolving the status of shared interpretive points of view. In its brevity, Valdés' overview is necessarily more suggestive than complete, but it does open up useful avenues for tracing the genealogy of hermeneutic theory. Yet the omission of Kant, for instance, seems particularly surprising, given the clear parallels of Kant's transcendental critique to a relational epistemology and Kant's seminal role for a Romantic hermeneutics whose nuances have only recently begun to be recognized (as in the work of Manfred Frank, Ernst Behler, or

Willy Michel). Yet the considerable force of Valdés' own project comes through in his insistence that, "The principal thrust of relational literary theory today is to examine the text in all its manifestations and to oppose reductionism" (25).

This pluralist emphasis is the most valuable and compelling feature of Valdés' stance and takes on increasing centrality in the book's second section. Here, two chapters on the ontological status of the literary text and the critical text respectively flank a critique of Derrida and an exposition of Ricœur. Valdés describes four distinct, equally indispensable levels of textuality: the *formal* one of literary structure, the *historical* embeddedness of a text in its moment of origin, the *phenomenological* level of the reader's appropriation of a text in terms of his present situation, and the *hermeneutic* "self-understanding on the part of the commentator," grounded in the continuity of an interpretive tradition. By insisting on the complex interaction of all these elements and the insufficiency of analyzing any one in isolation, Valdés seeks to pave the path toward a more inclusive, overarching description of the literary experience.

The general claims of these theoretical principles are cogently and persuasively argued by Valdés, though certain questions would benefit from more intensive examination. If the central notions of community and dialogue are to have more than an indeterminate, abstract force, their contours need to be directly set out and their limits directly confronted. To be sure, "The paradoxical demand on the comparatist is to overcome the limitations of his experience of the world without leaving it or negating it. That the paradox has been temporarily resolved by so many scholars demonstrates that there is in fact a shared meaning possible" (26). Yet this minimal claim leaves us without evaluative criteria that could provide any distance from an interpretive determinism. The important question of how interpreter and tradition interact, of how much interpretive flexibility is available in general or in specific cases, has thus been elided. Nor can it be so self-evidently clear that, "No world is closed, since it is possible to place oneself in another point of view and in another culture" (80). Both Romantic hermeneutics and psychoanalytic theory have been preoccupied with the enormous difficulties of this undertaking, concerned to consider fully the challenge of potentially inaccessible otherness.

Valdés closes his book with a pair of critical "celebrations," his evocative term for interpretations that embrace the "creative differences" generated by a pluralist view of textuality. His readings of the plurivocity in Paz's *Piedra de sol* and Borges' *La secta del Fénix* demonstrate the value of his integrative method and provide concrete substance for his theoretical principles. Like much else in this volume, these readings both embody and promote the informed and sophisticated critical dialogue that Valdés so passionately defends.

Gary Handwerk

Ästhetik der Gewalt – Ihre Darstellung in Kunst und Literatur, hg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt/M. (Athenäum) 1986; 365 S.

„Das Böse jedoch ist im allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück herauskommt, während uns die echte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll“¹: Unter diesem wirkungsmächtigen Diktum Hegels ist es lange Zeit über zu einer Abwertung und Tabuisierung von Darstellungen des Bösen sowie der Gewalt in der Kunst gekommen. Erst mit Nietzsche und

¹ G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, ed. Bassenge, Frankfurt o. J., I 219.

im Zuge der Nietzsche-Rezeption von Marinetti bis zu Bataille sind gleichsam die Schleusen geöffnet worden und hat eine oft emphatische Bejahung antihumanistischer Gewaltdarstellung eingesetzt, die – verstanden als äußerste Aggression gegen bürgerliche Rationalität und konventionelle Ethik – bis zu der These vorgetrieben worden ist, daß Gewaltinszenierung als *via regia* künstlerischer Produktion überhaupt anzusehen sei.

Vor dem Hintergrund dieser Position gewinnt die von Wertheimer herausgegebene Anthologie über *Ästhetik der Gewalt* die Funktion eines Korrektivs: Sie demonstriert das anthropologische Fundament der Gewaltimagination durch den Nachweis von deren Allgegenwart in der europäischen Literatur, und sie eröffnet ineins den Blick dafür, wie sehr nicht nur die Modi der Expression, sondern die Vorstellungsweisen von Gewalt selbst in Bezug zu den je unterschiedlichen Voraussetzungen und Normen der Epoche stehen, in der sie entworfen werden. Mehr als vom Herausgeber ausgeführt, stellt seine Anthologie darüber hinaus einen wichtigen Beitrag zu den Versuchen dar, die künstlerische Gestaltung lebensweltlich relevanter Motive in einen Entwurf historischer Anthropologie ein- und umzuschreiben.

Wertheimers Anthologie präsentiert eine Zusammenstellung gewalt-signifikanter Texte von Homer bis zu Pasolini und folgt dabei einem chronologischen Ordnungsprinzip, das allerdings von modernen Bearbeitungen, die dem jeweiligen Bezugstext unmittelbar zugeordnet sind, durchbrochen wird. Diese chronologische Anordnung ist ihrerseits strukturiert durch Epochen-Querschnitte, so daß der diachrone Aufbau durch synchrone Zusammenstellungen durchaus überraschender Art ergänzt wird: Machiavelli steht neben Gilles de Rais, Laclous neben Robespierre, Heinrich Mann neben George und Artaud neben Hitchcock, wodurch die Spannweite und innere Dynamik, die der Gewaltimagination in einzelnen Epochen zukommt, sehr plastisch vor Augen tritt.

Hauptgegenstand aber ist es zu demonstrieren, daß der Code, in dem die Gewaltimagination einzelner Epochen sich artikuliert, einem ständigen Wandel unterliegt und dieser Wandel mit den üblichen Epochenklassifikationen zwar eng verzahnt, nicht aber identisch ist. Liegt die Leistung Homers – in der Perspektive der vorliegenden Textsammlung – darin, „die Gemetzel zu sublimieren und die Schlachten zu ritualisieren“ (21), der archaischen Gewaltphantasie mithin Kontur zu geben und sie ineins zu überhöhen, so folgt die Kodifizierung von Gewalt-Affekten in der attischen Tragödie ganz anderen, weit komplexeren Gesetzen. Sie sucht Vf. einleitend aufzudecken, indem er als die drei Merkmale, die für die tragische Präsentation von Gewalt im alten Griechenland konstitutiv geworden sind, erstens die Polis anführt, in der Vernunft und Kompromiß zu Steuerungsmechanismen des sozialen Lebens geworden sind, zweitens – damit zusammenhängend – die Substitution szenischer Gewalt durch das Wort, den Umstand also, daß Gewalt vornehmlich im Modus des Diskurses präsentiert wird, und drittens eine Katharsisversion, derzufolge Phobos und Eleos im Sinne einer rationalistischen Zwecktherapie zugerichtet werden: „Im Prinzip ist es darum zu tun, die ertümlich artspezifischen Reaktionsmodi polisgerecht zu schulen, d. h. Jammer nicht bis zur Selbstaufgabe, Schreck nicht bis zur Flucht anschwellen zu lassen“ (32).

Die holzschnittartige Interpretation des Aristoteles zeigt Gewinn und Problematik von Wertheimers Zuordnungen auch für die weiteren Stationen seiner Sammlung recht treffend an. Eine hilfreiche Vorgabe ist es, wenn er den Ertrag des Christentums für sein Thema darin sieht, daß, angeleitet durch die Passion Christi, eine neuartige Konzentration auf das Opfer erfolgt; reduktionistisch scheint es mir, wenn er die antithetischen Schemata, die die Gewaltimagination im Mittelalter leiten, schließlich auf die ideologiekritische Formel reduziert, jedes Blutbad werde als ein Blutbad zur höheren Ehre Gottes inszeniert (130).

Zeichnen sich also die Zäsuren, mit denen die jeweiligen Epochen-Querschnitte getrennt werden, durch eine beherrzte Profilierung aus, so hätte man sich in der Auswahl der Stücke

etwas mehr Mut zu weniger bekannten oder erwartbaren Paradigmen gewünscht. Dies gilt vor allem für die älteren Epochen, aber auch noch für das 18. Jahrhundert, wenngleich hier die These, daß die Aufklärung in paradoxen Figuren Idealismus und Zynismus, strategische Gewalt und spontanes Mitempfinden in sich vereinige, durch Texte von Lessing und Laclos, de Sade und Voltaire, eindrucksvoll Gestalt gewinnt. Wobei die Pointe in dem Aufweis liegt, daß diese paradoxe Struktur der Aufklärung nicht erst durch das Nebeneinander so entgegengesetzter Autoren zustande kommt, sondern den einzelnen Texten – denen von Lessing ebenso wie denen von Laclos schon jeweils immanent ist.

Besonders gelungen scheint mir schließlich die Präsentation des 19. Jahrhunderts zu sein. Unter der Vorgabe, daß die Reflexion über die Bedingungen von Gewaltanwendung deren bloße Wiedergabe in den Hintergrund drängt und die Darstellungsperspektiven einen ausgesprochen exzentrischen Charakter annehmen können, werden thematisch verwandte Texte von Hugo und Villiers de l'Isle-Adam (über die Hinrichtung) sowie von Dostojewskij und de Quincey (über den Mord) als ästhetische Versuchsanordnungen evident gemacht. Indem somit die künstlerische Darstellung von Gewalt aus der überkommenen Rückbindung an Religion, Macht und Ethik herausgelöst und als ästhetisches Phänomen freigesetzt wird, erweisen sich diese Texte als partieller Vorgriff auf die berühmte und auch in diesem Band sehr reichhaltig dokumentierte ‚Dekadenzliteratur‘ von Baudelaire und Huysmans bis zu Hofmannsthal und George.

Folgt der Herausgeber bis an die Schwelle der Moderne weitgehend dem selbstgestellten Postulat, Gewalt als eine Grundkonstante menschlichen Verhaltens zu begreifen, der mit Ächtung und Tabuisierung nicht beizukommen sei, so verfällt er bei der Präsentation einiger zentraler Texte des 20. Jahrhunderts in einen aufschlußreichen Moralismus. In pointierter Verkürzung zentraler Interpretationsansätze werden einschlägige Nietzsche-Texte als bloßer Imperativ der Gewalt-Anwendung gelesen und dann als „zutiefst fragwürdige“ Versuche, die Mediokrität der Zeit zu bekämpfen, beurteilt (276). Eines „zutiefst fragwürdigen“ ästhetischen Konstrukts zwischen Spiel und blankem Zynismus bediene sich auch Thomas Mann am Ende des *Zauberberg* (323). Bald darauf ist dann in bezug auf Freud von den Elementen „seiner fragwürdigen Todestrieb-Lehre“ die Rede (325), und schließlich wundert es kaum noch, wenn auch Artauds Weg als „hinreichend fragwürdig“ (331) bezeichnet wird. Das rekurrente Verlegenheitsattribut hat einen symptomatologischen Stellenwert. Es bezeugt, daß nach dem Trauma des Nationalsozialismus unbefangen nicht von den Gewaltphantasien oder -theoremen gehandelt werden kann, die, wie vermittelt auch immer, mit der realen Barbarei der Zeit zusammengedacht werden müssen. Der Verlust solcher Unbefangenheit ist unwiderrufbar, beinhaltet aber auch die Chance einer hermeneutischen Neuorientierung. Sie könnte, als *subtilitas applicandi*², darauf gerichtet sein, nicht nur die vom Herausgeber in den Vordergrund gestellte Struktur, den jeweiligen Code der Gewaltimagination, sondern auch deren Funktion und lebensweltliche Einbindung neu zu analysieren und zu bestimmen. Dabei wäre auf einer rudimentären Ebene zu klären, wann und unter welchen Bedingungen die phantasierte Gewalt in einem eher mimetischen oder in einem mehr kompensatorischen Verhältnis zur realen Gewalt zu sehen ist. In der Folge könnte dann, nach Epochen geschieden, der pragmatische, kultische, ästhetische und fiktionale Status einzelner Texte und Textgruppen gegeneinander abgegrenzt werden. Nimmt man hinzu, daß die Modalitäten der Rezeption ihrerseits den ursprünglichen Status zu transformieren vermögen, aus einem kultischen z. B. einen ästhetischen Text machen können, so zeichnet sich ab, wie sehr es verlohnen würde, gerade das Thema „Ästhetik der Gewalt“ funktionsgeschichtlich zu betrachten.

Roland Galle

² H. R. Jauß: *Ästhetische Erfahrung und lit. Hermeneutik*, Frankfurt 1982, 363–376.

Gisbert Kranz: *Das Architekturgedicht*. Mit einem anthologischen Anhang von 14 Abbildungen und 16 Texten, Köln/Wien (Böhlau Verlag) 1988 (Literatur und Leben, N. F. Bd. 39); 151 S., 25 S. Anh.

Wird ein Gedicht auf ein Werk der bildenden oder gar bauenden Kunst, als uneigenständiges, gewissermaßen parasitäres Sekundärprodukt, nicht stets an einer gewissen Substanzarmut leiden, einer Art ästhetischer Atrophie infolge eigentlicher Überflüssigkeit? Lohnt sich die Heerschau auf die Gattung, zu der solche Gebilde in drei Jahrtausenden abendländischer Literaturgeschichte, vor allem in sich als ‚spät‘ empfindenden, aber künstlerisch höchst vitalen Epochen wie denen des Hellenismus, des Hochmittelalters, des Barock, der Romantik und der Décadence, sich zweifellos formieren konnten?

Gisbert Kranz hat sich die Epochen und Nationalliteraturen übergreifende, typologisch ordnende und funktionsanalytische Bestandsaufnahme solcher Sekundärkunstwerke zur Aufgabe gesetzt – ein kolossales Unternehmen im Hinblick auf die zu sichtenden, gewiß viel Spreu enthaltenden Stoffmassen, das trotz einer Fülle mehr oder weniger einschlägiger, aber monographisch begrenzter Vorstudien von anderer Seite¹ recht eigentlich ohne Präzedenz ist. Dieses Bemühen hat mittlerweile immerhin schon das 1987 mit einem Nachtragsband abgeschlossene Opus über das „Bildgedicht“ gezeitigt, das den Namen eines ‚Standardwerks‘ verdient².

Nun also *Das Architekturgedicht*. Das dem reinen Textumfang nach schwächliche Bändchen – zur Hälfte aus allerdings unentbehrlichen Verzeichnissen bestehend: sei es der Gegenstände oder der Verfasser von Architekturgedichten wie auch der einschlägigen Sekundärliteratur – wird sicherlich nicht ohne Nachtrags-, vielleicht gar Nachfolgeband bleiben, kann aber schon als in sich geschlossene Darstellung gewürdigt werden. Die insinuirende Eingangsfrage des Rezensenten stellt sich auch der Vf., aber in schlichterer, positiverer Form: Was „leistet“ das Architekturgedicht?

Vf. beginnt mit einer Auflistung möglicher Funktionen oder „Leistungen“, die er an typischen Texten illustriert. Das Architekturgedicht kann seinen Gegenstand in der eigenen Textgestalt nach Art eines Technopaignions abbilden, wie Martin Opitz' selbst pyramidal gesetztes Pyramidengedicht oder Emanuel Geibels symmetrisch geschnittene Alexandriner-Verse auf Friedrichs II. Sanssouci: Kranz nennt dies „Transposition“ (15 ff.). Oder das Gedicht leistet gegenüber dem stummen, statischen Gegenstand, was in Kranz' Terminologie „Suppletion“ heißt: es schreibt ihm in der Perspektive eines erlebenden Betrachters Bewegung, Klang, Stimmung ein. Das epische Ankunfts-schema – Odysseus betritt den Palast des Alkinoos – oder das Erzählen vom Bauvorgang selbst, in mittelalterlicher Versdichtung häufig, gehören ebenso hierher wie Stimmungslyrik in der Nachfolge von Wordsworths *Upon Westminster Bridge* (17 ff.). Die nachfolgend benannten Funktionen „Memoria“ und „Symbolik“ könnten auch als Sonderformen von „Suppletion“ betrachtet werden: Das Gedicht bringt die im Bauwerk unsichtbar sedimentierten Erinnerungen zur Sprache, wie in Byrons Sonett auf das Schloß Chillon, in dem Bonnivard eingekerkert war, oder in Günter Eichs Versen auf Ludwigs II. Herrenchiemsee; oder es verleiht dem Bau eine symbolische

¹ Siehe die umfangreiche Liste in der Einleitung (9 f.) und im Literaturverzeichnis (145 ff.). Monographisch begrenzt, trotz der Ausblicke in antike, mittelalterliche und moderne Literatur, ist auch – vor allem durch die Konzentration auf „erdichtete“ Bauten – des Rezensenten eigene, von Kranz mitberücksichtigte Studie: G. G.: *Poeta Faber – Erdichtete Architektur in der ital., span. und franz. Lit. der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971 (= Beiträge zur neueren Lit. gesch. 3. Folge, Bd. 14.).

² Gisbert Kranz: *Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliogr.*, Köln/Wien 1981 (Bd. I und II) und 1987 (Bd. III: Nachträge) (= Lit. und Leben).

Dimension, die objektiv prästabiliert sein kann wie die Evokation des „Lebenseis“ in den Kuppel-Gedichten von Charles Williams und Theodor Däubler, aber auch subjektiv neu geschaffen wie bei Apollinaire der Eiffelturm als Synthese von Babel und Pfingstwunder zugleich (23 ff.).

Nicht suppletiv ist diejenige Funktion, der Kranz den umfangreichsten Abschnitt seiner Ausführungen zur „Leistung“ des Architekturgedichts widmet: „Metaphorik“ (29 ff.). Durch seine mehr oder weniger kühne oder konventionelle Metaphorik fügt das Gedicht dem Gebäude etwas (hin)zu, verwandelt es im Spiegel der Sprache in etwas Anderes. Hier sind nun weniger die in der klassischen Architekturtheorie vorgeprägten, fachsprachlich kodifizierten anthropomorphisierenden Metaphern von Interesse als solche, die den Bau in ein Tier, in Pflanzliches oder Mineralisches, oder im Gegenteil in ein Artefakt anderer Ordnung „verwandeln“. Vf. zitiert hier eine Fülle reizvoller oder zumindest kurioser Beispiele wie das Spinnen-Bild in Günter Grass' schönem *Gleisdreieck*-Gedicht (33) oder auch Däublers expressionistisch verkrampfte *Seelenkrampfkristalle* (37).

Eine Crux bieten hier eher die seit der Romantik unleidlich wuchernden Wald-Metaphern für gotische Dome. Kranz scheint sie gegen den Ideologieverdacht des Organologischen mit dem Argument in Schutz nehmen zu wollen, der zugrundeliegende Vergleich dränge sich „jedem, der sehen kann, unmittelbar auf, so sehr und so selbstverständlich, daß er auch in Domgedichten des 20. Jahrhunderts vorkommt“ (35). Kritisch unterstützend könnte man hinzufügen, daß er in seiner raunenden Trivialität ja doch an eine aus der unmittelbaren Wahrnehmung gerade verdrängte ursprüngliche Wahrheit erinnert: an die im Gebälk verbauten Bäume, die auch die ersten Tempelsäulen lieferten. Jedoch erfüllen Metaphern dieser Art eigentlich den Tatbestand eines modernen ‚Mythos‘ im schlimmsten, Barthesschen Sinne. Geschichtliches, von Menschen Gemachtes wird in Natur umgedichtet. Es gibt ja auch die von Kranz selbst in ihrer poetischen Kraft vermerkte antimythologische Umkehrung, Baudelaires *La Nature est un temple, où de vivants piliers . . .*, die freilich ihrerseits trivialisierbar ist (36). Wie auch immer: Man wird Kranz — auch in Bezug auf das Bildfeld des Organischen — zustimmen, wenn er am Ende des Metaphorik-Abschnitts dies erste Fazit zieht: die Metaphorik des Architekturgedichts leiste „poetische Verwandlung des Statischen ins Dynamische, des reglos Steinernen ins Wachstümliche, des Räumlichen ins Zeitliche, kurz imaginative Beseelung des Unbeseelten“ (45).

Vf. unternimmt dann eine Ordnung des Materials nach Texttypen, die wiederum durch Beispiele illustriert werden. Er verfährt dabei nach drei Kategorien: „1. Absicht des Autors“ (46 ff.), „2. Textstruktur“ (65 ff.), „3. Realitätsbezug“ (70 ff.). Den Reigen unter 1) eröffnet erwartungsgemäß der deskriptive Typus, also die klassische Ekphrasis, die Vf. aus einsehbarem Grund von anderen Spielarten des *genus demonstrativum* — die keineswegs immer deskriptiv sind — wie „panegyrisch“ (48 ff.), „pejorativ“ (54 ff.), „politisch“ (57 ff.), „scherzhaft“ (63 ff.) trennt. Problematischer als diese sich vordergründig ein wenig wie „Äpfel, Birnen, Obst“ ausnehmende, aber sich als brauchbar bewährende Einteilung scheint mir die Abtrennung der Kategorie „Anlässe“ (77 ff.) von der „Absicht“ des Autors bzw. ihre Subsumtion unter 3) „Realitätsbezug“. Anlaß und Absicht bilden ja in der Textsemiotik wie in der klassischen Rhetorik einen pragmatischen Zusammenhang, der von der externen Semantik der Texte, ihrem fiktiven oder abbildenden Realitätsbezug zu scheiden ist. So gerät dann der wunderhübsche — nebenbei höchst politische — Panegyricus *Über den glücklich vollendeten bau des hoch-Adlichen Stoschischen Schlosses in Groß-Tschirma* (1703), worin Benjamin Neukirch in klassischen Alexandrinern den Bauherrn vornehmlich wegen seiner bürgerfreundlich bescheidenen Bauweise rühmt (77 f.), in eine wohlverdiente Schlußlichtposition, die sich nur eben mit seinem Charakter als prächtiges Beispiel origineller Panegyrik nicht recht verträgt.

Hinsichtlich der „Struktur“ des Architekturgedichts unterscheidet Vf., wie zu erwarten, den „rhetorischen“ (65 ff.) und den „epischen“ Typ (67 ff.). Innerhalb des ersteren interessiert

natürlich vor allem die figürliche Redesituation: der Bau selbst oder seine Erbauer können Adressaten einer Apostrophe, „lyrische Dus“ sein, aber auch die Rolle des „lyrischen Ich“ übernehmen. Gerade der in der Antike häufig bezeugte Fall (Vf. verzeichnet zahlreiche Belege in der *Anthologia graeca*) der Prosopopoeie, in welcher der Bau selbst sich an den Betrachter wendet und über sich Auskunft gibt, ist in semiotischer Perspektive fesselnd und erhellend: Ist dergleichen nicht, in Kranz' Terminologie, eine „Suppletion“ des Gebäudes hinsichtlich „Memoria“ und „Symbolik“? Vollendet oder gar stiftet hier nicht erst der Text, den man sich als Inschrift denken kann, den vielberufenen — in Wahrheit von Überlieferung, also Text nie unabhängigen — Zeichencharakter der Architektur? ... Was den „epischen“ Typ betrifft, so denkt Vf. hier weniger an die Architektur-Ekphrasen innerhalb größerer epischer Zusammenhänge als an die „genetischen Architekturgedichte“, in denen die Entstehung eines Baus selbst episches Thema ist. So „schildert der karolingische Hofpoet Angilbert von Centula die Entstehung der Aachener Pfalz aus eigener Anschauung und vergißt dabei weder Verdienst und Intention des königlichen Bauherrn noch die Plackerei der Steineschlepper“ (68; es folgt das Zitat einer besonders eindrucksvollen Passage in deutscher Übertragung).

Unter dem Blickwinkel der „Struktur“ verzeichnet Vf. noch den „zyklischen“ Typ (69 f.), der jedoch erst im Zusammenhang des „Realitätsbezuges“ von akutem Interesse ist: ist doch der Zyklus, mehr noch als das zwangsläufig globalisierende oder enumerative Einzelgedicht, der geeignete Ort „kumulativer“ Evokation von Städten, Ruinenlandschaften oder auch verschiedener Bauwerke derselben Art. Ob es sich lohnt, zwischen „idealem“ und „generellem“ Typ, also etwa Rilkes Kathedralengedichten und Platens „Baukunst“-Epigrammen kategorisch zu unterscheiden (73 f.), sei dahingestellt. Literaturgeschichtlich par excellence legitim ist die gesonderte Behandlung der „Ruinenpoesie“ (74 ff.), die, wie Vf. nachweist, lange vor Castigliones *Superbi colli, e voi sacre ruine* und Du Bellays *Antiquitez de Rome* ihre klassisch antike Tradition hat.

Wenn Vf. den Typ des „fiktiven“ Realitätsbezuges relativ kurz abfertigt (72 f.) und sich hier mit einer bloßen Aufzählung von Beispielen begnügt, so hat das gewiß den Grund, daß dieser Zweig der Architektur-Dichtung, also die „Architekturphantasien“ in Versepen oder auch eigenständigen Gedichten, schon mehrfach literarhistorisch dargestellt wurde (am umfassendsten bisher wohl in der einschlägigen Studie des Rezensenten³). Nun gilt in aller Regel das berühmte Wort aus dem *Faust*-Prolog in der Abwandlung, daß, wer vieles bringt, jedwedem Kritiker zu wenig bringen wird. Der Rezensent vermißt hier besonders Coleridges *Xanadu* und Baudelaires *Rêve parisien* als Prototypen moderner fantasmagorischer Architektur- und Stadtlyrik.

Und einmal bei den unvermeidlichen Desiderata angelangt, sollte doch mit dem gebührenden Respekt vor der grundlegenden Leistung des Vf. dieses eine — am besten gleich in positiver Wendung an seine eigene Adresse — unbedingt angemeldet werden: Ein Werk über das „Architekturgedicht“ kann sich, aus Gründen praktischer Machbarkeit, vorerst nach der mechanisch aristotelischen Gleichsetzung der Poesie mit Verskunst auf versifizierte Dichtung beschränken; danach aber wäre, als Ergänzung oder Fortsetzung, eine Studie fällig, die Prosagedichte, aber auch deren antike rhetorische Vorformen — man denke an Lukians Rede auf einen schönen Saal, die in demselben gehalten wurde —, mithin Kunstprosa in die Betrachtung einbezöge. Der Gefahr einer Verirrung ins Dickicht romanesk ‚erzählter‘ Städte, in das bisher nur Volker Klotz eine ansehnliche Lichtung schlug, wäre vorgebeugt durch den kategorialen Zaun, den das Thema „Architekturgedicht“ setzt. Aber nicht länger müßte man auf so beschildertem Terrain La Fontaines Vers und Prosa mischende Träume von Vaux und Versailles — *Le Songe de Vaux* und *Les Amours de Psyché et de Cupidon* — vermissen.

³ AaO. [Anm. 1].

Oder die durch das Fehlen herkömmlicher „Lyrik“-Signale in ihrer Gedichtstruktur unbeeinträchtigt Landhaus-Periegesen E. A. Poes, die Städtebilder Walter Benjamins, Italo Calvino an Dante wie an Marco Polo gemahnender Zyklus *Le città invisibili* (1972). Und wenn schon Michel Butors lyrische Montage *Description de San Marco* (erwähnt 47), dann warum nicht Claude Olliers große ethnopoetische Meditation über die Altstadt von Marrakesch, *Marrakch Medine* (1979)?

Zu rühmen bleibt — solcher konstruktiv kritisch gemeinter Schikanen unerachtet, die immer etwas von müßig nörgelnder Naseweisheit haben — die bedeutende komparatistische Leistung des Vf., grundlegend nicht nur durch die umfassende, Epochen und Nationalliteraturen durchforstende Dokumentation, sondern auch vermöge der theoretischen Erschließung des Gegenstands. Die wohlkomponierte Lapidarformel über die Metaphorik, die Vf. in der conclusio, nun auf das poetische Genre bezogen, quasi als Schlußstein des eigenen Gebäudes wiederholt (das Architekturgedicht leiste „poetische Verwandlung des Statischen ins Dynamische, des reglos Steinernen ins Wachstümliche, des Räumlichen ins Zeitliche, kurz imaginative Beseelung des Unbeseelten“, 82), wird in ihrer quintessenziellen Dürftigkeit wohl dem Gegenstand pauschal-abstraktiv gerecht, läßt aber, insofern ein Understatement, leicht die theoretische Leistung des Vf. unterschätzen, der diesen beträchtlich tiefer und schärfer ausgeleuchtet hat. Und es bleibt — als Antwort auf die Eingangsfrage — der Eindruck, die Wanderung durch die sekundärpoetischen, sozusagen nachgedichteten Räume der Weltliteratur habe sich, dank der kundigen Führung durch den Vf., gelohnt. So ist auch dies neue Werk des *Bildgedicht*-Autors im vollen Wortsinn ein ‚Handbuch‘. *Suivez le guide!*

Gerhard Goebel-Schilling

Gerd J. Forsch: *Casanova und seine Leser — Die Rezeption von Casanovas „Histoire de ma vie“ in Deutschland, Frankreich und Italien*, Rheinbach-Merzbach (CMZ-Verlag) 1988 (= Bonner Untersuchungen zur Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 1); 173 S.

Die Gestalt Casanovas gehört nicht der Literatur-, sondern der Kultur- oder Sittengeschichte an. Das große Werk, das er als alter Mann schrieb, die zwölfbändige *Histoire de ma vie*, wurde alsbald der Kategorie der galanten Literatur zugeschlagen, die, ebenso unermüdlich gedruckt wie hartnäckig verboten, kaum ernsthafter Erörterung für würdig befunden wurde. Erst in unserem Jahrhundert sind Leben und Werk als seriöser Forschungsgegenstand zu Ehren gekommen, vor allem durch das Verdienst des amerikanischen Diplomaten J. Rives Childs, der bibliographisch und biographisch ganze Arbeit geleistet hat. Gerd J. Forsch arbeitet auf seiner Spur weiter, indem er die Rezeptionsgeschichte der *Histoire de ma vie* in Deutschland, Frankreich und Italien untersucht. Dabei gerät notwendigerweise auch der Held der *Histoire* selbst ins Visier, bis hin zu Film, Operette, Vergnügungsindustrie, Touristik (1967 veranstaltete Venedig ein Treffen aller Träger des Namens Casanova und ließ — endlich — eine Tafel an seinem Geburtshaus anbringen).

Die Rezeptionsgeschichte ist fast so abenteuerlich wie Casanovas Leben. Sie beginnt in Deutschland, wo der Verlagsgründer Friedrich Arnold Brockhaus das französisch geschriebene Manuskript von Casanovas Großneffen erwarb, von Tieck begutachten, von dem Schlegel-Schüler Wilhelm von Schütz ins Deutsche übersetzen ließ. In Frankreich stand die *Histoire*, zunächst aus dem Deutschen rückübersetzt, von Anfang an im Umfeld der ‚galanten‘ Literatur, vogelfrei für alle Arten von Purgierungen, Romantisierungen, Textmanipulationen. In Italien — dies einer der interessantesten Aspekte, die Forsch aufdeckt — blieb Casanova ein

Stein des Anstoßes, als Erinnerung an das frivole Italien des Settecento, an welches das edel strebende des Risorgimento sich nicht gern erinnern ließ. Dem kurzen Wagnis, ihn für den Futurismus in Anspruch zu nehmen, folgte der faschistische Bannfluch, und selbst Fellinis Film rechnet ihn zu den ‚falschen‘ Italienern: „Er ist wirklich ein Italiener: Der Italiener: das Ungefähre, das Gleichgültige, die Gemeinplätze, das Konventionelle, die Fassade, die Rolle, die Pose“.

Forsch verfolgt mit literarischer Kennerschaft die Umwandlung des pikaresken Romans, den Casanova nach allen Regeln des Handwerks, einschließlich der Aufschneiderei, schrieb, in einen in seinen Details nachzuprüfenden autobiographischen Roman und weiter in einen ‚mythe littéraire‘, bei dem die Figur des Casanova für den skrupellos sein Leben Genießenden schlechthin steht – bis zur Vermischung mit der fiktiven Figur des Don Juan. Der Ästhetizismus der Jahrhundertwende adelt ihn, etwa in Hofmannsthals *Der Abenteurer und die Sängerin* (1899), wo freilich der Name Casanovas vermieden und durch den eines Barons Weidenstamm ersetzt ist. 1902 schrieb Sternheim seinen *Abenteurer*, der 1908 im *Hyperion* erschien. Im nächsten Heft des *Hyperion* antwortete Hofmannsthal mit einem später verworfenen Fragment aus seiner zweiten Casanova-Komödie *Florindo* oder *Cristinas Heimreise*. Rilkes Gedicht *Der Abenteurer* ist von 1907. Schnitzler schließt den Reigen der leichtfüßigen Helden mit der tragischen Geschichte des Alternden (*Casanovas Heimfahrt*) 1918 ab.

Forsch, der auch Zugang zu den Casanova-Sammlungen und -Archiven von Childs (in Ashland/Virginia) und des Kinsey-Instituts in Bloomington hatte, hat mit viel Fleiß und Finderglück auch die letzten Verästelungen des Trivialmythos vom Frauenhelden Casanova aufgespürt und in einer fünfzehneitigen Bibliographie dokumentiert. Der Arbeit sind Zusammenfassungen auf englisch und französisch beigelegt. Zu korrigieren ist nur (112) ein lustiger Druckfehler, der aus den pikanten *scènes à trois* „scènes à droit“ gemacht hat.

Werner Ross

Eckhardt Meyer-Krentler: *Willkomm und Abschied – Herzschlag und Peitschenbieb. Goethe – Mörike – Heine*, München (Wilhelm Fink Verlag) 1987; 186 S.

In einer sachlich und methodisch originellen Arbeit versucht Meyer-Krentler, die Grenze zwischen literarischem und juristischem ‚Diskurs‘ durchlässig zu machen und unter Berücksichtigung rechtshistorischer Quellen ein berühmtes und bereits vielfach interpretiertes Jugendgedicht Goethes neu zu deuten. Das Gedicht mit dem Eingangsvers *Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!* entstand höchstwahrscheinlich 1770 und ist biographisch unlösbar mit Goethes Liebe zu Friederike Brion verknüpft. Es erschien unbetitelt 1775 in der Zeitschrift *Iris*. Für den Wiederabdruck im achten Band seiner *Schriften* (1789) überarbeitete es Goethe und gab ihm den Titel *Willkomm und Abschied*, den er für den Druck im ersten Band seiner *Werke* (1806 – nicht 1810, wie Vf. mehrfach schreibt) in schriftdeutsch korrekteres *Willkommen und Abschied* änderte. Um diesen Titel kreist das vorliegende Buch, in dem folgende These vertreten wird: Der scheinbar so poetisch-innige Titel sei eine ganz bewußte Anspielung auf eine brutale Prügelstrafe, die mancher Delinquent bzw. manche Delinquentin beim Eintritt ins Zuchthaus und bei der Entlassung aus diesem zu erleiden hatte und für die sich in einigen Gegenden die sarkastisch-ironische Bezeichnung ‚Willkomm(en) und Abschied‘ einbürgerte. Die regelrechte juristische Sanktion erhielt die Formel durch das *Allgemeine Landrecht für die preußischen Staaten*, das 1794 in Kraft trat, dessen Entwürfe aber bereits seit der Mitte der 1780er Jahre öffentlich diskutiert wurden. Der § 1028 enthält

folgenden Passus (zit. nach Meyer-Krentler, 75): *Hausbediente, welche die Tochter oder andre Verwandtin ihrer Herrschaft, mit welcher, wegen Ungleichheit des Standes, eine Heirath nicht statt finden kann, verführen und schwächen, sollen mit Zuchtstrafe, auf Ein bis drey Jahr, nebst Willkommen und Abschied belegt werden.* Als Jurist und als Mitglied des Weimarer Conseils müsse Goethe diesen Passus gekannt haben. Mit dem doppeldeutigen Titel gebe er dem fast 20 Jahre alten Gedicht eine neue Intention, indem er sein Verhalten gegenüber Friederike mit dem Strafrecht konfrontiere und so öffentlich literarische Selbstanklage übe; diese führe jedoch weiter zur Selbstreinigung (121): „Unter dem Zitat des drakonischen Strafvollzugs geschieht die Selbstbehauptung eines umfassenderen erlebenden und reflektierenden Bewußtseins, das sich nicht auf Unrecht und Unmoral festlegen läßt und sich dem Gewaltmonopol des Staates entzieht, das gerade mit dem Preußischen Landrecht mit modernem Anspruch auf den Plan tritt. Das ist in Goethes Gedicht zwar nur mikroskopisch zu erkennen, aber es ist da, und es ist eine wirklich neue Position: Nämlich die prinzipielle Distanzierung des Individuums vom modernen Staatsgebilde. Eine Konstellation und Funktionszuweisung an die Literatur, die für das 19. und 20. Jahrhundert äußerst zukunftsfruchtig ist.“ Der singulären Trouville wird ein hohes Maß an allgemeiner Relevanz zugemutet.

Dafür, daß er nicht der erste und einzige sei, der den Titel und die durch diesen dem Gedicht mitgegebene neue Intention richtig verstanden habe, nennt Vf. zwei prominente Zeugen: Mörike und Heine. Mörikes Peregrina-Sonett mit dem Eingangsvers *Die Liebe, sagt man, steht am Pfahl gebunden*, sei eine Replik auf *Willkommen und Abschied*, aus der hervorgehe, daß Mörike den Hintersinn des Goetheschen Gedichts voll erfaßt habe. Bei dem Versuch einer Beweisführung kommt es dem Vf. gelegen, daß die Landstreicherin Maria Meyer, das biographische Modell für die literarische Peregrina, tatsächlich Bekanntschaft mit dem Arbeitshaus und dort vielleicht auch mit der Zuchtrute gemacht hat. Recht verschieden von Mörikes Sonett ist die Belegstelle, die Vf. bei Heine gefunden zu haben glaubt. Sie steht im ersten Kapitel der *Englischen Fragmente*, dem *Gespräch auf der Themse: Auf dem Waser nahm jetzt das Gewühl der Schiffe immer zu, und ich wunderte mich, wie geschickt diese großen Fahrzeuge sich einander ausweichen. Da grüßt im Begegnen manch ernsthaft freundliches Gesicht, das man nie gesehen hat, und vielleicht auch nie wieder sehen wird. Man fährt sich so nahe vorbei, daß man sich die Hände reichen könnte zum Willkomm und Abschied zu gleicher Zeit.* Das sei eine Anspielung auf Goethes Gedicht, aus der sich, stelle man eine Beziehung zu anderen Teilen der *Englischen Fragmente* her, eine Kritik des politischen Systems in England und im Europa der Restauration entwickle.

Fast alles in dem Buch verblüfft; verblüffend ist die These, verblüffender noch die Art und Weise, wie sie bewiesen werden soll, am verblüffendsten jedoch die unbeirrbar sichere, mit der Fragwürdigstes vorgetragen wird. Zwar führt Vf. eine Menge Fakten ins Feld, nur gelingt es ihm nicht, zwischen ihnen den Zusammenhang herzustellen, der sie erst zu Gliedern einer Argumentationkette macht. Eine kühne These soll durch Behauptungen gestützt werden, die noch kühner sind als die These selbst. Hier nur wenige Einwände:

1. Ob Goethe die strafrechtliche Bedeutung der Formel ‚Willkommen und Abschied‘ gekannt hat, bleibt zweifelhaft. In seiner Beweisnot ist Vf. zu allerhand Verrenkungen gezwungen, so z. B. bei Beseitigung der Schwierigkeit, daß Goethe den größten Teil der Zeit zwischen der Veröffentlichung des preußischen Strafrechtsentwurfs und der Betitelung des Gedichts in Italien verbracht hat, wo er sich mit der undelikaten Materie kaum befaßt haben dürfte (vgl. besonders 81).

2. Der Wortschatz vermehrt sich nicht zuletzt mittels Metaphorik und ist unübersehbar reich an Vokabeln, die in verschiedenen ‚Diskursen‘ Verschiedenes bedeuten. Über die jeweilige Bedeutung entscheidet der Kontext. Selbst wenn Goethe ‚Willkommen und Abschied‘ als strafrechtliche Formel gekannt haben sollte, muß er im Kontext von Liebeslyrik nicht an sie gedacht haben.

3. Vf. übersieht, daß rein äußerliche Gründe den Anstoß gegeben haben könnten, das Gedicht zu betiteln: Im achten Band der *Schriften* tragen alle Gedichte der *Ersten Sammlung*

einen Titel; es lag sozusagen Systemzwang vor. Das erklärt allerdings nicht die Wahl des Titels, nimmt diesem aber einiges Gewicht.

4. Der Vf., der ja weitgehend biographisch argumentiert, erkennt sehr wohl die Unstimmigkeit, die darin liegt, daß der fragliche Passus des *Preußischen Landrechts* von Bediensteten spricht — wie überhaupt die Prügelstrafe nur für Angehörige der niederen Stände gedacht war — und demnach auf Goethe gar nicht angewandt werden konnte. Er hilft sich damit, daß er die Darstellung des Friederike-Erlebnisses in *Dichtung und Wahrheit* als erläuternde Spiegelung des Gedichts *Willkommen und Abschied* begreift. Goethe erzählt, daß er sich als Drusenheimer Wirtsohn George verkleidet und dann Friederike genähert habe. Ein Wirtsohn, so folgert Vf., sei ein Bedienter, und diese Maskerade erlaube es, die Verbindungslinie zwischen dem § 1028 des *Preußischen Landrechts* und dem Gedicht zu rekonstruieren. Die Kombinationsgabe mag beeindrucken, überzeugt sein dürfte niemand.

5. Es ist mißlich, wenn erst nach zwei Jahrhunderten ein Literaturwissenschaftler etwas entdeckt und als offensichtlich ausgibt, was den Zeitgenossen, die mit der Sache allemal vertrauter hätten sein müssen, verborgen geblieben ist. Die Annahme, daß es Leser gegeben habe, die zwar verstanden, aber, peinlich berührt, geschwiegen hätten, ist zu bequem, weil nicht verifizierbar. Die Zeugenschaft Mörikes und Heines erweist sich bei nüchterner Prüfung als Hirngespinnst. Aus den Ausführungen, die erhärten sollen, daß das Peregrina-Sonett eine Antwort auf *Willkommen und Abschied* sei, hier nur als Kostprobe die Überlegung, „daß ‚Peregrina‘ nicht nur ‚Pilgerin‘ bedeuten muß, sondern zunächst einmal ‚Wanderin‘ heißt: Warum hat das noch niemand mit Goethe, dem ‚Wanderer‘, in Verbindung gebracht — ein Beiname, den er, wie in ‚Dichtung und Wahrheit‘ eigens betont, im Anschluß an das Verlassen Friederikes erhält?“ (131) Das Erstaunen, das sich in dieser Frage ausdrückt, teilt Rezensent keineswegs. Ebenso bleibt ihm unverständlich, wie man darauf verfallen kann, daß schon der Titel von Heines *Gespräch auf der Themse* eine Reminiszenz an Goethes *Auf dem See* sei und daß das Kapitel selbst „dieses Gedicht und auch ‚Willkomm und Abschied‘ lang und breit auf subtil ironische Weise“ paraphrasiere (157).

In summa: Die Arbeit macht den Eindruck eines Wahnsystems, errichtet, um eine idée fixe aufrechtzuerhalten, die in der überraschenden Entdeckung ihren Ursprung hat, daß der Titel eines Goethe-Gedichts und die Bezeichnung für eine Prügelstrafe gleichlauten. Sie verdient einen Platz im Kuriositätenkabinett der Goethe-Philologie. Trotzdem ist das Buch nicht ohne Verdienst: Es informiert materialreich über einige Details des Strafvollzugs, deren Kenntnis auch einem Literarhistoriker von Nutzen sein kann, erfährt er doch etwas über die bedrückende soziale Wirklichkeit einer Zeit, die ihm meist nur als Epoche hoher Geisteskultur entgegentritt. Auch steht außer Frage, daß literarischer und juristischer ‚Diskurs‘ nicht völlig kontaktlos nebeneinander hergelaufen sind — man denke an Gretchen; Goethes *Willkommen und Abschied* jedoch ist nicht der Punkt, an dem sie sich berührt haben.

Frithjof Stock

Manfred Beller: *Le Metamorfosi di Mignon — L'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, Napoli/Roma (Edizioni Scientifiche Italiane) 1987; 174 S.

Manfred Beller, der Autor dieser sechs Studien über deutsch-italienische Wechselbeziehungen, ist selbst ein deutscher „immigrato“ — was eher häufig — und als solcher Inhaber eines italienischen Lehrstuhles — was eher selten ist. Seine Arbeiten, von denen zwei schon in der *arcadia* zu lesen waren, gehören der scherzhaft so genannten ‚Imagologie‘ an, der

Untersuchung der Bilder, die sich Völker (oder Klassen oder Epochen) von anderen Völkern (Klassen, Epochen usw.) machen und die sich in literarischen Äußerungen ihrer Vertreter spiegeln. Die Themen solcher Abhandlungen sind ins Unendliche zu vervielfältigen, und Beller selbst bemerkt mit Recht, daß das seine schon in Dutzenden von Monographien und Hunderten von Artikeln behandelt worden sei, so daß eine „*sintesi critica e storiografica*“ drei oder fünf Bände erfordern würde.

Wohl wahr. Um so wahrer, je enger die Beziehungen, je häufiger ihre literarischen Reflexe sind, wie bei der fast obligaten Pilgerschaft deutscher Dichter, Künstler, Schreibender nach Italien. Es herrscht da ein fast touristischer Andrang, ein Massenchor von „*Et in Arcadia ego*“, und Beller weist mit Recht darauf hin, daß in jüngerer Zeit staatliche Einrichtungen wie die Stipendien der Villa Massimo in Rom diesen Zustrom noch gesteigert haben.

Beller stellt die Figur der Mignon gewissermaßen symbolisch an den Anfang: Sie ist zuständig für Italiensehnsucht schlechthin und für ihre Facetten: südliche Landschaft, klassische Kunst, Dämonie und Todesschicksal. Die Metamorphosen, die der Titel verspricht, beziehen sich freilich schlicht auf den Wandel der Italienbilder, die Beller teils an einzelnen Städten und Landschaften, (Gardasee, Venedig im Winter, Rom) belegt, teils mit nachhaltiger Hervorhebung neuerer und neuester poetischer Italienerfahrungen darstellt. Hier trifft sich die Imagologie mit einem anderen Wissenschaftszweig, der zum Beispiel vom Turiner *Istituto per la Storia del Viaggio* betriebenen Reisegeschichte. Wie spiegelt sich der Gardasee (oder Venedig im Sommer, Winter, Frühling) in der möglichst international beigebrachten Literatur, heißt hier die Frage.

Beller hat zu dieser Thematik mit großem Fleiß Material gesammelt und mit geschultem Scharfsinn die Nuancen der zahlreichen Italienbilder herausgearbeitet. Ein Nachteil dieses Forschungsansatzes enthüllt sich dabei automatisch: je mehr Material beigebracht wird, um so sicherer wuchern die Stereotypen, sagen zweit- und dritrangige Autoren ihr dürftiges Stichwort und erhalten dafür ihr warmes Plätzchen an der Wissenschafts-Sonne. Bei zeitgenössischen Autoren erhöht sich das Risiko: Die Erzählung *Lenz* von Peter Schneider, die Flucht eines linken Berliner Studenten nach Italien, der in Trient endlich bei Arbeitern und Studenten heimatische Wärme findet, war bei ihrem Erscheinen 1973 noch Tagesgespräch und wurde alsbald auch ins Italienische übersetzt. Beller hat nicht nur die italienische Kritik, sondern auch seine Studenten zu den Italien-Topoi Schneiders und seines Helden befragt und wie zu erwarten, noch landläufigere Topoi geerntet (darunter die wiederum typische Distanzierung seines norditalienischen Publikums vom *mezzogiorno*). *Lenz*, damals eine interessante Variante des linken Spektrums, wird heute im besten Fall nur noch vage erinnert. Am ergiebigsten sind Bellers Studien da, wo überlieferte Klischeés und neueste Erfahrungen hart aufeinanderprallen, wie im Rom von heute, das so unendlich weit von seinen historischen Erscheinungsbildern entfernt ist. Gerade der Zerfall der alten Bildungstraditionen machte den in die Villa Massimo Beinah-Exilierten, wie etwa dem hochbegabt-zerfahrenen Rolf Brinkmann, zu schaffen. Beller hat gut daran getan, gerade hier italienische Autoren wie Moravia und Pasolini zum Vergleich heranzuziehen. Entfremdung der Deutschen in einem Milieu, dessen Sprache man nicht mehr lernt, wird überdeutlich, und die so Isolierten halten sich — das ist eine hübsche Entdeckung Bellers — in Ermangelung von Menschen an den römischen Katzen schadlos.

Im Grunde, das ist das unformulierte Fazit von Bellers Buch, haben sich die Beziehungen zwischen den beiden Ländern und Völkern gleichzeitig ins immer Unübersehbarere vervielfacht und ins immer Beliebigere und Belanglosere verdünnt. Die alte Bildung schloß viel Lernen ein und verbesserte damit die Chancen des Kennen-Lernens. Die heutige Erlebnisweise will Selbsterfahrung, setzt sich also bewußt vom Schon-Gewußten, von der touristischen Aha-Erfahrung ab und benutzt Venedig oder Rom nur als Absprungbasis für eigene

Funde oder Verzweigungen. Das Sizilien etwa, in dem Gert Hofmann seinen Roman *Der Turm* spielen läßt, ist keineswegs authentisch, wie Beller dem Autor zubilligt, sondern ein Alptraum frei nach E. T. A. Hoffmann.

Hier liegt die eigentliche Problematik der ‚Imagologie‘: Sie nimmt die Autoren beim Wort, kann sich nicht gründlich auf alle biographischen Besonderheiten, künstlerischen Sonder-Intentionen, historischen Umstände und Zustände einlassen. Beller zeigt an vielen Stellen seiner höchst lesenswerten Übersicht, daß er sich dieser Problematik voll bewußt ist.

Werner Ross

Angela Stief: *Die Aeneisillustrationen von Girodet-Trioson — Künstlerische und literarische Rezeption von Vergils Epos in Frankreich um 1800*, Frankfurt/M./Bern/New York (Peter Lang) 1986 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, 68); XVII + 370 S.; 70 Abb.

Die europäische Rezeption der ‚großen‘ Autoren und Werke der antiken Literatur erstreckt sich, jedermann weiß es, auch auf die bildende Kunst und die Musik; allerdings spielen die Wechselwirkungen, die sich hier beobachten lassen, in Renaissance und Barock eine ungleich bedeutendere Rolle als im 19. und 20. Jahrhundert: In der neueren Zeit gehen Anregungen eher von den idealtypischen Abstraktionen der ‚Mythen‘ aus als von konkreten Texten eines Vergil oder Ovid.

Umso bemerkenswerter ist es, daß gerade Vergil zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich geradezu eine Renaissance erlebte und den Zeitgenossen auch durchaus noch Identifikationsmöglichkeiten bot. Hector Berlioz, der die *Aeneis* später zum Vorwurf für *Les Troyens* nehmen sollte, hat in seinen *Mémoires* geschildert, wie er als Kind von seinem Vater mit dem vierten Buch des Epos vertraut gemacht wurde¹: *Le poète latin, dis-je, en me parlant de passions épiques que je presentais, sut le premier trouver le chemin de mon cœur et enflammer mon imagination naissante.*

Daß Berlioz' Reaktion zwar besonders heftig, aber zu seiner Zeit keineswegs singulär war, zeigt jetzt die Berliner Dissertation von Angela Stief. Als Kunsthistorikerin strebt sie zunächst eine „exemplarische Untersuchung und Würdigung des bisher vernachlässigten zeichnerischen Œuvres von Girodet“ (S. XVI) an; deshalb mußten die 166 bekannten Zeichnungen zur *Aeneis*, die bei einer Versteigerung 1971 über zahlreiche Museen und Privatsammlungen verstreut wurden, zunächst einmal in einem Katalog (315–369) erfaßt, stilistisch analysiert (76–96) und in Beziehung zur Tradition (Antike, Michelangelo, Raffael, Poussin, 108–163) und zur zeitgenössischen Kunst (David sowie *Aeneis*-Illustrationen von Ademollo und Pinelli, 164–188) gesetzt werden. Aber diese im engeren Sinne kunsthistorisch ausgerichteten Kapitel werden umrahmt durch den (gelungenen) Versuch, Girodet in den politischen und kulturellen Kontext seiner Epoche einzuordnen.

Zu diesem Zweck wird zunächst die *Aeneis*-Rezeption in der französischen Literatur seit dem 15. Jahrhundert skizziert (1–43). Die knappe Evozierung neuplatonischer Deutungen des 15./16. Jahrhunderts und der Hinweis darauf, daß im Kontext des Absolutismus Aeneas als idealer Fürst, das Epos als „Handbuch vorbildlichen zivilen und privaten Handelns“ (12) verstanden wurde, bilden den Hintergrund für die Darstellung der Veränderungen

¹ Zit. bei W. Mönch: *Vergils „Aeneis“ und Berlioz' „Trojaner“ — Ein Kap. antiker Dichtung auf der Opernbühne Frankreichs*, in: *Text-Etymologie — FS für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, hg. v. A. Arens, Stuttgart 1987, 124–133; hier 124.

vom 18. zum 19. Jahrhundert: Vor der Revolution erscheint Aeneas als „ein weinerlicher, meist in Gebeten anzutreffender frömmelnder Schwächling, der sich ohne eigene Aktivitäten zu entwickeln blind dem Fatum unterwirft“ (21); zu Beginn des 19. Jahrhunderts gelangen der Vergil-Übersetzer Delille und Chateaubriand zu einer diametral entgegengesetzten Bewertung: Gefühl und Empfindsamkeit des Helden, die auch in seinen Tränen Ausdruck finden, werden jetzt positiv beurteilt. Bemerkenswert ist dabei eine Verschiebung der Perspektive: Während das 18. Jahrhundert Aeneas als wenig fürsorglichen Gatten Creusas und untreuen Geliebten Didos getadelt hatte, sehen die Späteren in ihm vor allem den vorbildlichen Sohn und Vater. Die Neubewertung der *Aeneis* hängt wesentlich mit einem tiefgreifenden Wandel in der Einstellung zu den familiären Bindungen² zusammen.

Das allein erklärt natürlich nicht, warum das Werk Vergils in den Jahren des Konsulats und des Empire auf ein so auffallendes Interesse bei der breiten Öffentlichkeit traf; hier müssen noch andere Gründe eine Rolle spielen. Vf.in hat die Frage untersucht (244–267) und als wesentliches Ergebnis festgestellt: „Die Aeneis, verstanden als Reichsgründungsepos mit mehrfach anklingendem Ausblick auf künftige Weltherrschaft und Wiederherstellung des allgemeinen Friedens, geschrieben für einen Herrscher, der sich zum ersten römischen Kaiser krönen ließ, konnte mühelos auf Napoleon umgemünzt werden“ (253). Daraus ergibt sich übrigens eine merkwürdige, wenn ich recht sehe, bisher kaum hinreichend beachtete Konsequenz: Autoren wie Mme de Staël und letztlich auch Chateaubriand (vgl. 267) hatten gewiß eine stärkere Affinität zum ‚nordischen‘ Mittelalter als zur ‚mediterranen‘ Antike, aber davon einmal ganz abgesehen, mußten sie den Norden auch aus politischen Gründen über die südlichen Länder stellen, um ein Gegengewicht zu Napoleons offiziellem Klassizismus zu schaffen — das heißt, die romantische Bewegung ist zu Anfang zumindest auch die Umsetzung pragmatischer ideologisch-kulturpolitischer Erwägungen! Das subtile Zusammenspiel der psychisch-intellektuellen Befindlichkeit einer Generation mit zielgerichtetem politischen Denken bleibt im einzelnen zu untersuchen.

Girodet, der Zeichner, selbst war offensichtlich kein unbedingter Parteigänger Napoleons (vgl. 268–283); er war sich zweifellos der Tatsache bewußt, daß seine *Aeneis*-Illustrationen recht gut ins Klima der napoleonischen Zeit paßten, aber er nahm sie offensichtlich nicht mit dem vordergründigen Ziel in Angriff, dem Kaiser zu schmeicheln.

Über ihre kunsthistorischen Verdienste (die hier nicht gebührend gewürdigt werden konnten) hinaus leistet die Dissertation einen wichtigen, anregenden Beitrag zur Erforschung der Vergil-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert. Es handelt sich um eine rundum erfreuliche Arbeit, die hoffentlich zu weiteren Studien auf diesem interessanten Gebiet anregt.

Albert Gier

² Vgl. dazu u. a. E. Shorter: *Die Geburt der modernen Familie*, Reinbek 1977.

Gisela N. Berns: *Greek Antiquity in Schiller's „Wallenstein“*, Chapel Hill/London (The University of North Carolina Press) 1985; XI, 152 S.

Gisela Berns Monographie über die griechische Antike in Schillers *Wallenstein* verfolgt das Ziel nachzuweisen, daß Schiller bei der Konzeption der Charaktere und der Handlungskonstellation des *Wallenstein* insgesamt sich an „mythischen Archetypen“ (46 ff., 84) aus Homers *Ilias* und Euripides' *Iphigenie in Aulis* orientiert habe. Dieser Rückgriff auf das im Mythos konkretisierte ‚Allgemeinmenschliche‘ habe es Schiller ermöglicht, die begrenzte historische Zeit in eine Atmosphäre poetischer Zeitlosigkeit auszuweiten (85). Zugleich habe

Schiller auf der Basis und vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeiten das spezifisch Moderne seiner Figuren und seiner Geschichtsauffassung schärfer konturieren können.

Methodisch geht Berns zur Fundierung ihrer These zweisträngig vor: In einem ersten, umfangreicheren Teil untersucht sie, ausgehend von der Überzeugung, daß Schiller in der Substanz des Mythos alles Menschliche präfiguriert gesehen habe, die Personen- und Handlungskonstellation von Schillers *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* und des *Wallenstein* unter dem Gesichtspunkt, ob es in ihnen Parallelen zur griechischen Dichtung gebe. In einem zweiten, abschließenden Teil versucht sie, die von ihr an konkreten Einzelbeispielen ermittelten Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen griechischem Mythos und dem *Wallenstein* durch bestimmte theoretisch explizite Äußerungen Schillers (v. a. in *Über naive und sentimentalische Dichtung*) über das Verhältnis von antiker und moderner Dichtung im allgemeinen zu legitimieren.

Dieses Vorgehen ist notwendig, weil es für die von Berns festgestellten konkreten Bezüge kaum ausdrückliche Bestätigungen bei Schiller gibt. Berns glaubt aber, daß Schillers Äußerungen über den klassisch vorbildlichen, das allgemein Menschliche in seiner gesamten Spannweite umfassenden Charakter der griechischen Dichtung die methodische Hypothese rechtfertigen, daß Schiller auch bei der Detailgestaltung der dramatischen Handlung auf bereits in der griechischen Literatur durchgeführte Konzepte zurückgegriffen habe, um sie dann entsprechend seinem Verständnis vom Unterschied über Antike und Moderne umzuformen. Dieser methodische Ansatz ist angesichts des Charakters grundsätzlicher Vorbildlichkeit, den die Klassik der griechischen Antike zuerkannte, von sich her gewiß plausibel, wenn auch von Anfang an deutlich ist, daß seine Durchführung vor eine Fülle von Problemen stellt, von denen man nicht sagen kann, daß Berns sie überzeugend gelöst hätte. Insbesondere in Bezug auf die Grundfrage, worin denn die Beglaubigung dafür liegt, daß Schiller tatsächlich bei der Bearbeitung seines doch immerhin geschichtlich vorgegebenen Stoffes gerade die von Berns ermittelten Beispiele aus der *Ilias* und der *aulischen Iphigenie* vor Augen hatte, findet man bei Berns kaum eine Begründung. Hauptargument ist für sie die Evidenz der Parallelität selbst, gestützt zusätzlich auf die Überlegung, daß die *Ilias* das eminente Beispiel einer epischen Handlung (26) und daß die *aulische Iphigenie* das von Schiller unmittelbar vor dem *Wallenstein* bearbeitete griechische Drama ist.

Für Berns bedeutet es auch keinen Einwand, daß der *Wallenstein* von diesem Blick auf das mythisch Allgemeine her sowohl in der *Ilias*-Handlung wie in der davon der Gattung und der (erzählten) Zeit nach völlig verschiedenen Handlung der *Iphigenie* vorgebildet erscheint. Sie erkennt darin im Gegenteil eine besondere Weise der Antike-Rezeption durch Schiller, der bei der Umformung des naiv-plastischen Menschenbildes Homers in ein modernes Charakterdrama auch Züge (und d. h. hier: die Anlage der Handlungsstruktur und die Verhältnisse der Charaktere zueinander) des bereits sentimentalischeren Euripides mit aufgenommen habe.

Berns beginnt mit einer Durchmusterung von Schillers *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* auf mögliche Gemeinsamkeiten mit der *Ilias*-Handlung (13–20). Dabei erscheint Vf. in bereits die Hauptkonstellation der historischen Gestalten und Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges mit *Wallenstein* und dem Kaiser auf der einen und Gustav Adolf auf der anderen Seite präzise zu dem „poetischen Panorama“ von Homers *Ilias* zu passen, in der die natürliche Feindschaft zwischen Achill, dem Heros, und Agamemnon, dem Regenten, weitgehend die nationale Feindschaft gegen Hektor aufwiege, der – wie Gustav Adolf – zugleich Heros und Regent ist (14). Ergänzt wird diese Grundgemeinsamkeit durch eine Fülle von Detailbeispielen, die Berns für evident hält: Die hohe und ruhmvolle Stellung *Wallensteins* im Dienste des Kaisers, gefolgt von seiner Entmachtung, die seinen grenzenlosen Stolz beleidigt habe, rufe die Rolle Achills unter der Führung Agamemnons ins Gedächtnis und Achills grollenden Rückzug von der Schlacht. *Wallensteins* Aufnahme der Gesandten des Kaisers, die ihm seine

Entlassung mitteilen, lasse an Achills freundliche Aufnahme der Herolde Agamemnons denken, die von ihm die Briseis fordern. Wallensteins Rückzug ins Privatleben und seine ostentative Arroganz in seiner Einsamkeit gleiche Achills Rückzug von Volksversammlung und Schlacht und seiner verbohrtten Verblendung in seinem ‚stolzen Herzen‘. Wallensteins Brüten über seiner Rache am Kaiser und dessen Versuch, Wallenstein durch eine Gesandtschaft von Freunden wieder für seinen Dienst zu gewinnen, bringe Achills Zorn auf Agamemnon auf dessen Angebot von Schenkungen und Ehren durch die Gesandtschaft von Odysseus, Aias und Phoinix in Erinnerung.

Diese hier angeführten Beispiele geben nur einen Teil der Fülle von Parallelen wieder, die Berns zwischen der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges und der *Ilias* für gegeben hält. Auch Wallensteins Freude z. B. über die Siege Gustav Adolfs gleiche der Freude Achills über Hektors Sieg bei den Schiffen (14); Lauenburg, der Gustav Adolf wie ein böser Dämon verfolge, lasse einen an die geheime Macht Apollons denken, der Patroklos von hinten treffe usw. Selbst die von Homer und Schiller verfolgte Grundintention ist nach Berns die gleiche: beide wollen die Größe des Kriegs (daß das das Thema Herodots ist, scheint von untergeordneter Bedeutung) im allgemeinen und den Raub Helenas bzw. den Raub des Protestantismus aus dem Katholizismus darstellen (18).

Weniger noch als in der *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* habe sich Schiller, dem aristotelischen Axiom folgend, daß die Dichtung mehr das Allgemeine darstelle, im *Wallenstein* an die konkreten Fakten gebunden gefühlt, so daß die Anlehnung an homerische ‚Patterns‘ nur noch deutlicher sei (21–45). Wie Homer beginne er seine Darstellung mitten im Krieg (19), wie bei Homer sei auch bei Schiller der zentrale Konflikt zwischen konventioneller Autorität (Kaiser – Agamemnon) und natürlichem Heldentum (Wallenstein – Achill). Was bei Homer der Schiffskatalog, das leiste bei Schiller *Wallensteins Lager*. Die Schicksalsvorhersage, die Thetis ihrem Sohn Achill macht, hat ihre Parallele in der Venus-Jupiter-Konjunktion in *Wallensteins Tod*. Das Verhältnis Achills zu Patroklos entspricht der Beziehung Wallensteins zu Max (20 ff.) usw. In einigen Fällen wird die Parallelität von Berns auch genauer ausgeführt. In Questenbergs Mission vom Kaiser an Wallenstein entsprechen nicht nur Octavio dem Odysseus, Butler dem Aias und Questenberg dem Phoinix, Octavio unterstützt analog zu Odysseus Questenberg, wie Phoinix bringt Questenberg Beispiele aus der Vergangenheit, um zur Versöhnung zu raten, wie Aias appelliert Butler an gemeinsame Werte, wie Achill aber zeigt Wallenstein nur Resignation (26).

Nach der Feststellung dieser und vieler analoger Gemeinsamkeiten unternimmt es Berns auch, die Umformung, die Schillers Rezeption des antiken Modells mit sich gebracht habe, zu bestimmen, indem sie Schillers theoretisch allgemeines Konzept von der Modernität der eigenen Dichtung auf diese Einzelfälle anwendet. So kommt sie grundsätzlich zu dem Ergebnis, daß bei Schiller aus den noch ganz in den Zusammenhang der Natur eingeordneten, naiven, plastischen Figuren des homerischen Mythos selbstbewußte, reflektierende, selbständige, aber fragmentarische Charaktere geworden seien. Das gelte auch für den Prolog der Dichter: Homer gibt nur eine Beschreibung des Themas, bei Schiller wird die Rolle der Dichtung, das Verhältnis von Natur und Geschichte kritisch thematisiert, bei Homer geschieht alles nach dem Willen des Zeus, bei Schiller geht es um die Entfaltung der großen Persönlichkeit; Homers Musen berichten, Schillers Musen formen um (22 f.).

Deutlicher noch wird die Differenz bei der Behandlung der Charaktere selbst. Obwohl Schiller um der Parallelität des Verhältnisses von Achill und Patroklos willen einen Charakter wie Max frei erfunden habe, habe er seinen Max doch zu einem Charakter moderner Selbstbewußtheit gebildet, während Patroklos nur schweige und Befehle empfangen (im ganzen sei Max aber mehr nach Hektor modelliert, 27). Ähnlich steht es mit dem Abschied von Hektor und Andromache und dessen Verhältnis zu Max und Thekla. Was bei Hektor und Andromache noch die Spannung von Familie und Gesellschaft ist, das werde bei Schiller

zur Spannung von Individuum und Gesellschaft. Das Verhältnis von Max und Octavio hat Schiller nach Berns' Auffassung dem Verhältnis von Neoptolemos und Odysseus in Sophokles' *Philoktet* nachgebildet. Neoptolemos aber werde einfach von Odysseus geleitet, Max dagegen fühle sich allein seinem inneren Sinn für Recht und Unrecht verantwortlich. Darum gebe es im *Wallenstein* auch keine Lösung durch einen *deus ex machina*, sondern nur den Tod. Die Tatsache, daß Schiller zum Modell für seinen Max nicht nur den homerischen Patroklos und den Hektor, sondern auch den sophokleischen Neoptolemos genommen haben soll, wertet Berns als ein Zeichen der Fragmentation der menschlichen Natur in der Moderne, die erst durch die Geschichte einer neuen Identität zugeführt werden könne (47).

So erkennt Berns auch kein Problem darin, daß Schiller sich neben der Handlungskomposition der *Ilias* auch noch die Handlungskomposition der *aulischen Iphigenie* zum Vorwurf für die Gestaltung seiner Anlage des *Wallenstein* genommen haben soll (53 ff.). Entspricht im Blick auf Homer *Wallenstein* dem Achill, so gleicht er im Blick auf die Handlung der *Iphigenie* gerade dem Agamemnon, während Max die Rolle des Achill zufällt und Thekla nun in Parallele zu Iphigenie gestellt wird. Erschien im Vergleich mit Homer das Verhältnis von Natur und Konvention als das zentrale Thema des *Wallenstein* (46 ff.), so ist es nun der Konflikt zwischen privatem und öffentlichem Bereich, der ins Zentrum der Perspektive gerückt scheint (67). Da Achilles auch in der *Iphigenie* der Archetyp des natürlichen Heros sei, Agamemnon der Archetyp des konventionellen Herrschers, ergibt sich aus diesem neuen Vergleichspunkt, daß Schiller in die Figur seines *Wallenstein* nicht nur verschiedene literarische Vorbilder, sondern sogar Vorbilder aus einander konträren Bereichen eingearbeitet und so nicht nur bei Max, sondern auch bei *Wallenstein* „both the fragmentation and the striving for a new totality of human nature in the course of history“ (58) zum Ausdruck gebracht habe.

Überblickt man das vielfältige Netz von Assoziationen, das Berns zwischen Homer, Euripides und Schiller geknüpft hat, so wird man nicht bestreiten, daß vieles auf tatsächliche Ähnlichkeiten gegründet ist und daß es angesichts der intensiven Beschäftigung Schillers mit diesen antiken Autoren nicht ausgeschlossen ist, daß er bei der Anlage der großen Handlungslinien wie bei der Detailkonturierung seiner Charaktere an schon geprägte Vorbilder der Antike gedacht hat. Im Sinne einer platonischen *Maxime* liegt freilich die eigentliche Aufgabe wissenschaftlichen Erkennens darin, gerade beim Ähnlichen auf die genauen Unterschiede zu achten und sich nicht verleiten zu lassen, von der scheinbar gleichen Oberfläche auf die Identität der Sache zu schließen. Daß bei Berns diese *Maxime* genügend beachtet ist, wird man kaum sagen können. Nicht nur, daß sie kaum je den Versuch macht, wenigstens nach Hinweisen dafür zu suchen, die belegen könnten, daß es auch Schillers ausdrückliche Absicht war, an die von ihr gefundenen Vergleichsmomente anzuknüpfen; die von ihr durchgeführten Vergleiche bewegen sich fast durchweg auf einer so allgemeinen Ebene, daß es nicht schwerfallen würde, mit ihrer Methode auch in einer ganzen Reihe anderer literarischer Texte Parallelen zu Schillers *Wallenstein* aufzudecken. Wo gibt es nicht überall einen Herrscher, der die Macht, und einen Helden, der die Tapferkeit und Stärke besitzt, einen Helden mit einem geliebten, jüngeren Freund, zwei Liebende, die voneinander Abschied nehmen müssen, einen Herrscher, der einen bewährten Diener entläßt, den er dann doch wieder braucht usw.?

Auf diese Möglichkeit weist Berns implizit durch ihr Verfahren selbst hin, wenn sie z. B. darauf aufmerksam macht, daß man etwa Max ebenso mit Patroklos wie mit Hektor, mit dem sophokleischen Neoptolemos wie mit dem euripideischen Achill vergleichen kann, ja wenn sie zeigt, wie die gesamte Handlungsführung und Personenkonstellation des *Wallenstein* sowohl in der *Ilias* wie in der *aulischen Iphigenie* eine Parallele haben. (Die Verdoppelung der Parallelen ist auf den Seiten 105–110 übersichtlich dokumentiert.)

Geht man aber auch nur einen Schritt unter die Ebene unbestimmter Allgemeinheit des Vergleichs, dann erscheinen viele der Gemeinsamkeiten die Berns aufgedeckt zu haben

glaubt, in einem eher fraglichen Licht. Wie sie wiederholt einschärft, ist ihrer Meinung nach das Thema, das die *Ilias* in den archetypischen Figuren Agamemnon und Achills vorstellt, der Konflikt zwischen Natur und Konvention (19, 20, 46 f.). Weil sie diesen Konflikt auch für das Thema des *Wallenstein* hält, scheint ihr der Kaiser in Agamemnon, Wallenstein in Achill präfiguriert zu sein.

Aber das Thema der *Ilias* ist, wie bereits der erste Vers Homers hinreichend belegt, nicht der Konflikt von Natur und Konvention in irgendeiner archetypischen Form. Ginge es Homer nur um dieses Allgemeine, hätte er Agamemnon ebensogut mit Diomedes oder Aias wie mit Achill in Streit geraten lassen können. Der Agamemnon der *Ilias* hat es aber mit einem ‚natürlichen‘ Helden eigener, individueller Prägung, nämlich mit einem zu heftigem Zorn und maßlosem Groll neigenden Helden zu tun. Und auch Agamemnon's Problem im Streit mit Achill liegt nicht einfach und nur darin, daß er, der Herrscher, ein konventionelles System, Achill ein natürliches Ideal verteidigt. Auch Agamemnon's Konflikt hat spezifischere, persönlichere Ursachen, wie z. B. Hermann Gundert in klarer Analyse gezeigt hat¹. Diese Art von Konflikt kann es im *Wallenstein* gar nicht geben. Der Kaiser ist allein deshalb kein Agamemnon, weil er gar nicht als handelnder Gegenspieler Wallensteins auftritt, sondern allein aus dem Hintergrund eingreift. Außerdem stellt sich für ihn das Problem der Legitimierung der kaiserlichen Machtfülle durch heldische Bewährung im Kampf überhaupt nicht. Daß man Wallenstein weder auf einen archetypisch natürlichen Heros noch auf das, was der jugendlich jähzornige Achill verkörpert, reduzieren kann, das sieht Berns im Grunde selbst, wenn sie Schillers *Wallenstein* nicht nur mit Zügen des homerischen Achill, sondern ebenso mit den zu diesem Achill völlig konträren Zügen des Agamemnon der *aulischen Iphigenie* ausgestattet glaubt.

Ähnliche wie die eben geäußerten Bedenken lassen sich zu fast allen von Berns festgestellten Parallelen finden. Sie sollen aber nicht im einzelnen aufgezählt werden, weil die Bewertung der ermittelten Parallelen zwischen Schiller, Homer und Euripides auch dann kritisch ausfallen müßte, wenn die Parallelen selbst alle korrekt festgestellt wären. Denn man muß sich ja fragen, was der Gewinn für die Deutung des *Wallenstein* ist, wenn man weiß, daß Wallenstein in Achill, Max in Patroklos, Thekla in Andromache usw. vorgebildet sind. Die Antwort im Sinne von Berns ist, daß aus Achill als einem natürlichen Heros bei Homer ein persönlich sich verantwortender Wallenstein bei Schiller geworden ist, daß aus einem sich der allgemeinen Heeresordnung fügenden Patroklos in Max ein Charakter von modernem Selbstbewußtsein entstanden sei, daß aus dem in die Bande von Familie und Gesellschaft eingefügten Verhältnis von Hektor und Andromache bei Max und Thekla das Verhältnis freier Individuen zur Gesellschaft (27), daß aus dem Vertrauen von Paris und Helena auf die übernatürliche Macht Aphrodites bei Max und Thekla das Vertrauen auf die natürliche Kraft des eigenen Herzens geworden sei (64) usw. Mit anderen Worten, das, was man nach der Durchmusterung dieser Einzelparallelen weiß, ist eben das, was man bei Schiller und vielen seiner Zeitgenossen über das Verhältnis von Antike und Moderne in theoretisch allgemeiner Form nachlesen kann: daß aus dem naiven, vorindividuellen, plastischen, schicksals- und gesellschaftsbestimmten, aber ganzheitlichen Menschen der Antike der reflektiert selbstbewußte, sentimentalische, freie, individuelle, aber zerrissene, fragmentarische Mensch der Moderne geworden sei. Es soll hier gar nicht die Frage gestellt werden, ob dieses Konzept geeignet ist, den tatsächlichen Unterschied zwischen antiken und modernen literarischen Texten zu erfassen; daß die bloße Feststellung, daß Wallenstein, Max, Thekla usw.

¹ *Charakter und Schicksal homerischer Helden*, in: *Neue Jb. für dt. Wiss.* 3 (1940), 225–237; Agamemnon leidet an einem inneren Zwiespalt, zwischen dem ihm mit dem Amt gegebenen Anspruch und einer gewissen heldischen Defizienz (die aber durchaus nicht so groß ist, daß Agamemnon nicht auch ein ‚natürlicher Held‘ wäre).

freie, selbstbewußte, aber komplexe, fragmentarische Charaktere sind, die ihre Identität erst durch ihre Geschichte finden müssen, keine Interpretation der spezifischen Probleme gerade des *Wallenstein*, sondern lediglich die Feststellung desjenigen Gemeinsamen ist, das diese Personen mit allen ‚modernen‘ Personen im Unterschied zu den ‚plastischen‘ Griechen teilen, ist wohl kaum fraglich.

So wird man durch Berns' Buch über die Antike in Schillers *Wallenstein* gewiß auf viele assoziativ mögliche Verbindungen zwischen dem *Wallenstein* und antiker Literatur aufmerksam gemacht, eine wirkliche Bestimmung der genauen Art möglicher Antike-Rezeption im *Wallenstein* oder gar den Aufweis der Bedeutung antiker Vorbilder für die Interpretation der spezifischen Handlung gerade des *Wallenstein* leistet dieses Buch nicht.

Arbogast Schmitt

Elmar Dod: *Die Vernünftigkeit der Imagination in Aufklärung und Romantik. Eine komparatistische Studie zu Schillers und Shelleys ästhetischen Theorien in ihrem europäischen Kontext*, Tübingen (Max Niemeyer) 1985 (= St. zur deutschen Lit., Bd. 84); 514 S.

Die Funktion der Einbildungskraft bzw. der Imagination in den Theorien des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts zu untersuchen, ist nicht gerade eine Themenstellung, die durch Neuheit und Originalität zu locken vermag. Zu zentral ist der Begriff der Einbildungskraft spätestens seit Kant, als daß er nicht schon in extenso eine Behandlung gefunden hätte. Wenn dennoch ein Autor sich dieses Gebiet für seine Dissertation aussucht, dann muß er sich an dem infolge der vielen Forschungsbeiträge hohen Niveau des schon vorhandenen Kenntnisstandes messen lassen und sorgfältig daraufhin befragt werden, inwiefern er Wesentliches und Neues zum Thema beitragen kann.

Der Vf. der vorliegenden Dissertation ist sich dieser Schwierigkeiten durchaus bewußt und beginnt folglich mit einem Überblick über die Forschungslage, um seine Zugewandtheit zu rechtfertigen. Zunächst ist es der komparatistische Aspekt eines Vergleichs von Schillers ästhetischer Reflexion mit der Shelleys, der hier zum erstenmal in dieser Ausdrücklichkeit angegangen wird. Insofern der ‚Klassiker‘ Schiller mit dem ‚Romantiker‘ Shelley in einem Zusammenhang gesehen wird, beinhaltet die Themenstellung zugleich die Reflexion dieser zwei Epochenbegriffe – eine Reflexion, die zusätzlich dadurch interessant zu werden verspricht, daß Schiller in dieser Perspektive aus dem Kontext der Weimarer Klassik losgelöst werden kann und die Behandlung der Bestimmungen Klassik und Romantik eine gewisse Unabhängigkeit von der deutschen Tradition gewinnt. Folglich muß dem Vf. mit seiner so gewonnenen Distanz zur engeren deutschen Geistesgeschichte dann auch die Einordnung Schillers in den Weg von Kant zu Hegel problematisch werden. Dies sind die Hauptmotive dieser Arbeit, die abgesehen vom Vergleich Schillers mit Shelley auch schon länger zu den Topoi der Forschung gehören. Wie geht der Vf. vor?

Zunächst versucht er durch einen Rekurs auf Kant das systematische Feld zu sondieren, innerhalb dessen die Rede von der Imagination als einem die Vermögen der Sinnlichkeit und des Verstandes vermittelnden Prinzip sinnvoll wird. Schillers ästhetische Reflexionen werden auf diese Argumentationsformation bezogen, allerdings schon unter der These, daß er im Gegensatz zu Kants Installierung der Einbildungskraft als einem post factum vermittelnden Vermögen direkt von der Imagination her denkt. Imagination wird in einer wesentlichen Doppeldeutigkeit gefaßt, als einerseits realitätslose und daher stets nur defizitäre Anschauung von Vernünftigkeit, andererseits aber als utopische Vorspiegelung einer Sinnlich-

keit nicht gewaltvoll subsumierenden Versöhnung (87). Diese Doppeldeutigkeit verdankt sich Schillers ausdrücklichem Insistieren auf der Bestimmung des Scheincharakters von ästhetischer Imagination, die jegliches Moment gewaltlosen Gelingens stets zugleich der Irrealität zeigt. Vf. ist hier schon bei seinem gedanklichen Hauptmotiv: es geht ihm um die Praxisrelevanz der Imagination für eine nur durch die Imagination zu ihrem vollen Begriff kommende Vernunft. Freilich steht dem Praxisbegriff eben der des ästhetischen Scheins der Imagination entgegen. So schafft es der Verfasser trotz verschiedener Anläufe dann nur durch eine letztendlich persuasive Strategie – gar nicht unähnlich Schiller –, das Moment der Praxisrelevanz gegenüber dem Moment einer autonom bei sich bleibenden Kunst zu betonen: Ist zuerst nur vom Verweisungscharakter der Imagination die Rede, dann schon bestimmter nur noch von Verweisung, so wird schließlich gar von Deixis (etwa ab 300) als einem nun massiv sich auf Außerästhetisches beziehenden Charakter der Imagination gesprochen, um am Ende den ästhetischen Schein zum „Moment“ vernünftiger Praxis zu machen (338). Unter der Hand werden an dieser argumentativ wichtigen Stelle Termini substituiert, die zunehmend das zu erreichende Argumentationsziel suggerieren. Ungenauigkeiten dieser Art finden sich in der sonst auf hohem terminologischen Niveau stehenden Arbeit leider öfters.

Was in der transzendentalen Reflexion an Gedankenbestimmungen vorhanden war, taucht transformiert wieder auf, wenn auf der Basis der Konzeption Kosellecks¹ der Dualismus von Moral und Politik im Absolutismus behandelt wird. Wieder wird eine Doppeldeutigkeit herausgearbeitet, nach der einerseits jener Dualismus als der von Imagination und Politik – so vor allem in der Konzeption der Bühne als moralischer Anstalt – wiederkehrt, andererseits aber in der Betonung des Scheincharakters der Imagination auch wieder zurückgenommen wird. Indem so das eine Relat des Dualismus in sich verwunden wird, muß – so Vf. – „in solcher Selbstreflexion (...) der ästhetische Schein den Modus der Vollendung abstreifen, auf dem Schillers Harmoniebegriff insistiert“, um als „Auflösung des Widerspruchs des ästhetischen Scheins“ qua „Überführung in die Wirklichkeit“ zur „Autonomie aller Bürger zu gelangen“ (231). Auch in diesem Gedankengang scheint dem Rezensenten das Moment der Vermittlung zur Praxis gegenüber der starken Alternative einer ganz bei sich bleibenden ästhetischen Autonomie nicht wirklich geleistet zu sein.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Denkmotiven, die eine zum Politischen erweiterte Ausdehnung der Wirksamkeit der „wenigen auserlesenen Zirkel“², die den ästhetischen Staat schon bewohnen, anvisieren. Es werden diskutiert: das Konzept der inneren Gesetzgebung durch Kultivierung und Bildung; die Geschichtsphilosophie als Strategie des Bürgertums, sich theoretisch des Sieges der Vernunft im Fortschritt der Geschichte zu versichern; der Wunsch, durch Überwindung der Gattungen und Kunstarten ins Gesamtkunstwerk die Kunst selbst in eine Gestalt von Praxis zu überführen. Es ist auch hier wieder die problematische Vermittlung auf Praxis hin, die Ungeklärtheiten zurückläßt: so leuchtet nicht ein, wie bei der für Schiller schon sehr gewagten These vom Gesamtkunstwerk von der kunstimmanenten Entgrenzung der (Gattungs-)Schranken auch auf die Entgrenzung der Kunst selbst in Richtung auf Wirklichkeit und Praxis so einfach geschlossen werden kann³. – Im Mittelpunkt dieser Reflexionen steht allerdings der Begriff des ästheti-

¹ Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise – Eine St. zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/M. 1973.

² Friedrich Schiller: *SW*, München 1980 (Hanser), V 669 (= *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 27. Brief).

³ Freilich scheint diese Problematik gewußt zu sein, wie zumindest die vorsichtigen Formulierungen anzeigen: so wird vom Expansionswunsch (378) geredet oder davon, daß die Entgrenzung der Künste den ästhetischen Schein vergessen lassen könnte (366). Aber natürlich liegen solche Formulierungen unter dem selbstgesteckten Anspruch, die Gedan-

schen Staates. Vf. versucht, nachdem er im Referat der bisherigen Forschung deren Ergebnisse als zu reduktiv bezeichnet hat, typologisch drei Bedeutungsdimensionen dieses problematischen Begriffs als – was immer das heißen mag – „klar differenzierte Mehrdeutigkeit“ (338) zu entfalten. Näher betrachtet, addiert er hier allerdings nur die wesentlichen, in der Forschung bisher einzeln vorhandenen Bestimmungen zusammen und verklammert sie durch sein Hauptmotiv der Doppeldeutigkeit des Ästhetischen. Damit ist er nur äußerlich zu einer differenzierteren Sichtweise gelangt.

Ähnlich geht er abschließend die Reflexion der Kategorien ‚Klassik‘ und ‚Romantik‘ an. Die Interpretationen Szondis⁴, von Wieses⁵ und Wilkinsons/Willoughbys⁶ werden einander korrigierend konfrontiert, um daraus eine so vorher nicht vorhandene, gleichwohl komplexe und überzeugende Position zu formulieren. Innerhalb der Dichotomie naiv/sentimentalisch wird – um die kompliziertere Argumentation nur kurz anzureißen – die Bestimmung sentimentalisch noch einmal in naiv/sentimentalisch aufgespalten und Klassik als der Romantik innewohnende Weise des Umgangs mit der sentimentalischen Verfassung bestimmt.

Inwiefern darf der Arbeit das Prädikat des komparatistischen Ansatzes zugesprochen werden? Wenn überhaupt, dann nicht durch den Vergleich Schillers mit Shelley: zu offensichtlich ist, daß alle wesentlichen Gedankenbestimmungen in der Reflexion zu Schiller gefunden wurden. Die auch quantitativ kaum ins Gewicht fallenden Passagen zu Shelley laufen nur darauf hinaus, zu demonstrieren, daß auch er, wenngleich oft hinter Theorieniveau Schillers zurückfallend, sich in einer ähnlichen Problemlage bewegt. Es hätte daher auch ein anderer Romantiker die Stelle einnehmen können, die Shelley hier inne hat. Und dies ist freilich – hinten herum – für eine komparatistische Perspektive wichtig: insofern der Duktus der Arbeit ein spezifisch theoretischer ist und zumindest Grundlagencharakter erreichen will, wird eine Argumentationsmatrix etabliert, in deren Topik in der Tat epochen- und nationalitätenübergreifende Aspekte situierbar erscheinen. Der komparatistische Wert der Arbeit liegt daher eine Ebene tiefer als auf der des bloßen Vergleichs zufällig korrespondierender Denkmuster und Terminologien und ist daher um so interessanter. Freilich fehlt ihr aber jegliche Reflexion auf eine solche Ausweitung und so ist sie zunächst nur eine Schiller-Arbeit, die ihren Gegenstand in etwas größere philosophische und literaturgeschichtliche Zusammenhänge stellt, als es sonst üblich ist.

Schon aus diesem kurzen Abriss der wesentlichen Gedankengänge mag einiges zur Argumentationsart dieser Arbeit auffallen. Die Terminologie verdankt sich einerseits natürlich den diskutierten Texten, ist aber andererseits konsequent mit Termini der kritischen Theorie (Adorno/Horkheimer) durchsetzt. Aufklärung wird daher sofort von ihrer Dialektik her konzipiert, die philosophischen Vermittlungsprobleme in der Nachfolge Kants werden direkt mit Begriffen wie Herrschaft und Zwangscharakter der ratio bzw. Versöhnung und gewaltloser Synthesis verquickt. Die Argumentation erreicht so an keiner Stelle die Ebene eines Referierens; immer ist das als Material Eingeführte schon im Horizont dieser spezifischen, der Theoriegestalt der kritischen Theorie entsprechenden Verschiebung der Problemstellungen befangen. Es entsteht so ein Duktus nicht des Interpretierens von Texten, sondern der eigenen, systematischen, von auch neuen Problemstellungen beeinflussten Konstruktion

kenbestimmungen begrifflich zu vermitteln, anstatt in Andeutungen von vagen Tendenzen das Argumentationsziel zu suggerieren.

⁴ Peter Szondi: *Das Naive ist das Sentimentalische – Zur Begriffsdialektik in Schillers Abb.*, in: *Euphorion* 66 (1972), 174 ff.

⁵ Benno von Wiese: *Friedrich Schiller*, Stuttgart ³1963, und *Goethe und Schiller im wechselseitigen Vorurteil*, in: *Von Lessing bis Grabbe – St. zur dt. Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968.

⁶ Elisabeth M. Wilkinson/Willoughby: *Schillers ästhetische Erziehung des Menschen – Eine Einführung*, München 1977.

eines bestimmten Problemfeldes. Da freilich Vf. sich nicht genug von seinen Gegenständen ablöst, zu deutlich eben doch interpretieren will, wird es schwierig, Interpretation und Interpretiertes zu unterscheiden: der Leser findet sich daher beständig der Irritation ausgesetzt, den Argumentationsstatus zwischen Referat, Kommentar und Deutung nicht deutlich bestimmen zu können.

Die Attraktivität der Arbeit wäre durch eine klarer gliedernde, von Redundanzen befreiende und die Hauptpunkte stärker betonende Schlußredaktion sicherlich gestiegen. Gleichwohl bleibt sie, auch trotz ihrer ‚Frankfurter Schlagseite‘ und einiger der Lesbarkeit nicht gerade förderlicher Momente stilistischer und gedanklicher Art wichtig: nicht als neue Perspektiven eröffnender Beitrag zur Forschung, aber als eine ausführliche, die bisherige Forschung auf adäquatem Niveau aufarbeitende, mit systematischem Anspruch argumentierende Reflexion des schwierigen Problemfeldes. Die Ungeklärtheiten der Arbeit ließen sich zudem wohlwollend an den Gegenstand – Schiller – weitergeben, so daß der vorliegenden Dissertation das Verdienst zukommt, die Aporien von Schillers Theoretisieren in ziemlicher Vollständigkeit präsentiert zu haben.

Ralf Simon

Hölderlin vu de France. Études réunis par Bernhard Böschstein et Jacques Le Rider, Tübingen (Gunter Narr) 1987 (= Collection œuvres & critiques); 147 S.

Wenn die Aufnahme in die *Bibliothèque de la Pléiade* ein Maßstab ist für den klassischen Rang eines Dichters, so zählt Friedrich Hölderlin in Frankreich zweifellos zu den Klassikern unter den deutschen Dichtern. Nur Goethe und Kafka hat man mit ähnlich umfangreichen Werkausgaben gewürdigt. Die von Philippe Jacottet unter Mithilfe bedeutender Übersetzer und Dichter veranstaltete französische Edition des Hölderlinschen Œuvres erschien 1967. Sie ist Ergebnis und zugleich Grundlage für eine intensive Beschäftigung mit Person und Werk Hölderlins in Frankreich. So darf ein Band mit Vorträgen, die sich mit Hölderlin aus französischer Sicht beschäftigen, gleichermaßen mit dem Interesse des Hölderlin-Forschers wie auch des Komparatisten rechnen.

Dem Genfer Germanisten Bernhard Böschstein, Mitherausgeber des Hölderlin-Jahrbuches und gegenwärtig einer der wohl kundigsten und feinsinnigsten Interpreten Hölderlins, und Jacques Le Rider, dem Leiter des französischen Kulturinstituts in Tübingen, ist es gelungen, namhafte französische Gelehrte und Dichter im Mai 1986 in Tübingen zu einer Tagung zu versammeln, um ihre spezifisch französische Sicht auf Hölderlin zu erläutern. Die Vorträge, die auf diesem Kolloquium gehalten wurden, sind nun in dem von Böschstein und Le Rider edierten Band *Hölderlin vu de France* erschienen. Drei Themenschwerpunkte sind zu nennen: 1. die Rezeption Hölderlin in Frankreich (Übersetzungen, Wirkungen auf französische Dichter); 2. die Bedeutung Frankreichs für das Werk Hölderlins und 3. Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und deren übersetzungstheoretische Bedeutung.

Böschstein leitet den Band mit einem instruktiven Überblick über französische Hölderlin-Übersetzungen ein. Dabei fällt auf, daß die wichtigen Übersetzer Dichter sind: Pierre Jean Jouve, Gustave Roud, Philippe Jacottet, André du Bouchet. Böschstein kennzeichnet jeweils knapp die je verschiedenen Hölderlinerfahrungen, die den Übersetzungen zugrunde liegen. Feinfühlig vermag er die Unterschiede zwischen der milden und schroffen Fremdheit der französischen Hölderlin-Entsprechungen zu skizzieren und dabei die von Anstrengungen und Erweiterungen zeugende Geschichte der Hölderlin-Aneignung in Frankreich nachzu-

zeichnen. In einer knappen Interpretation der Hölderlin gewidmeten Gedichte von Jean Tardieu und René Char zeigt Böschenstein die Auseinandersetzung mit Hölderlin bei zwei französischen Dichtern.

Ein eindrucksvolles Dokument für die Präsenz Hölderlins in der französischen Gegenwartsdichtung bilden die Beiträge der Lyriker Michel Deguy und André du Bouchet. Aufschlußreich ist, wie hier die Rezeption Hölderlins perspektiviert wird durch die Auseinandersetzung mit Martin Heidegger und Paul Celan. Dominique Janicaud und der Tübinger Germanist Jochen Schmidt versuchen in ihren Beiträgen, auf zwei Formen der Auseinandersetzung Hölderlins mit Frankreich aufmerksam zu machen: die eine ist die mit der historischen Wirklichkeit Frankreichs, wie es sich im Ereignis der französischen Revolution zeigt, die andere die mit einem idealisierten Frankreich, wie es in der Gestalt Rousseaus erscheint. Dabei wird in beiden Aufsätzen die Ablehnung der von Pierre Berteaux vorgetragenen These vom „Jakobiner“ Hölderlin deutlich. Janicaud verfolgt, wie spezifische Begriffe der französischen Aufklärung, wie ‚clarté‘, ‚esprit analytique‘ und ‚ironie‘, bei Hölderlin transformiert werden. Sehr wichtig sei dabei seine Sicht und seine Auffassung von der Bedeutung Rousseaus, der für ihn gleichsam zur Leitfigur der Moderne werde. Janicaud zeigt, wie Hölderlin auf diese Weise die in dem Brief an Boehlendorff aus der Vendée entwickelten Begriffe des ‚Athletischen‘ und des ‚rein Männlichen‘ zu wesentlichen Möglichkeiten der Moderne avancieren. Interessant wäre es, wenn man die von Janicaud vorgetragenen Gedanken in Zusammenhang brächte mit der zweiten Form der Auseinandersetzung Hölderlins mit Frankreich, wie sie im Aufsatz von Schmidt beschrieben wird. Schmidt richtet sein Augenmerk auf Hölderlins Reaktion auf das Ereignis der französischen Revolution. Nach anfänglicher Begeisterung entwerfe Hölderlin, abgeschreckt durch die Terreur, andere Möglichkeiten der Veränderung. Das revolutionäre Modell werde durch ein evolutionäres ersetzt, für das nun ein utopisches Deutschlandbild stehe. An Ende seines Aufsatzes deutet Schmidt an, wie nun beim späten Hölderlin dieses Modell wiederum in einem gleichsam dialektischen Prozeß in Bewegung gerät und erneut das Konzept der Revolution, nun aber in einem viel umfassenderen Sinne, an Bedeutung gewinnt.

Mit Hölderlins letzter Hymne beschäftigt sich Jean Pierre Lefebvre: dem Gedicht *Andenken*, das Hölderlins Aufenthalt in Bordeaux im Jahre 1802 heraufruft. Beeindruckend ist die Akribie, mit der Lefebvre historisches Material zusammenträgt, um den Hintergrund des Gedichts zu erhellen. Zusammen mit Dieter Henrichs weitausgreifenden Überlegungen zu *Andenken* (*Der Gang des Andenkens*, Stuttgart 1986) und Wolfgang Binders letztem Vortrag über diese Hymne (*Hölderlin: „Andenken“*, in: *Turmvorträge 1985/86*, hg. von U. Hölscher, Tübingen 1986, 5–30) dürften Lefebvres Bemerkungen die Diskussion und die weitere Forschung auf ein neues Niveau heben.

Während Lefebvre sehr stark mit außerliterarischem Material arbeitet, um erst das richtige Verständnis des Gedichts zu ermöglichen, repräsentiert Jean Greisch die werkorientierte Auseinandersetzung mit Hölderlin, wie sie in Frankreich durch Martin Heideggers Interpretationen von Hölderlins Gedichten bestimmt wurde. Dabei geht es Greisch hier jedoch nicht so sehr um Hölderlin als vielmehr um Heidegger. Er fragt nach der Übersetzungsarbeit des Denkers gegenüber dem Dichter. Heideggers Beschäftigung mit Hölderlin hängt, so sieht es Greisch, mit den Aporien des Begriffs der „ursprünglichen Zeitlichkeit“ zusammen. Greisch schlägt vor, dieses Grundthema in den Horizont des heutigen französischen Denkens zu „übersetzen“. Den Abschluß des Bandes bildet der Beitrag von Antoine Bermann über Hölderlin als Übersetzer. In gewisser Weise wird damit der Bogen zum Beginn des Bandes geschlagen, wo die französischen Übersetzungen Hölderlins im Vordergrund standen. Bermann möchte nämlich Prinzipien von Hölderlins Sophokles-Übertragungen für die heutige Übersetzungspraxis fruchtbar machen. Die von Bermann vorgetragenen Thesen sind beachtenswert. Er betrachtet Hölderlins Sophokles-Übersetzungen nicht als ein Kurio-

sum in der Geschichte des Übersetzens, vielmehr glaubt er ihnen prinzipielle Bedeutung zuschreiben zu können. „C'est ... la traduction ... comme *manifestation de l'origine de l'original*, comme *accentuation* sobre ou, pour reprendre les paroles de Jean Beaufret, „dépaysement qui rapatrie““ (142). Doch so anregend die Thesen Bermanns sein mögen, es fehlt an der nötigen Präzisierung. Am Ende steht ein geistvolles Paradox, das jedoch jetzt erst der Erklärung und des Hinweises auf die praktische Umsetzbarkeit bedürfte.

„Hölderlin aus französischer Sicht“: Der Band macht eindrucksvoll nicht nur die Präsenz Hölderlins in Frankreich deutlich, sondern weist auch mit Nachdruck auf die Bedeutung Frankreichs für das Werk Hölderlins hin. Gerade hier vermag dieser Sammelband in Richtungen vorzustoßen, in die weiter fortzuschreiten es sich lohnt.

Norbert Gabriel

Rostislaw Schulz: *Puškin i Kazot/Pouchkine et Cazotte*, Washington D. C. (Ross Press) 1987; 221 S. (in russ. Sprache, franz. Zusammenfassung).

Die Zusammenstellung der beiden Namen Puškin und Cazotte als Titel eines ganzen Buches mag überraschen. Über Puškin, und zumal über seine Beziehungen zur französischen Literatur, existiert eine umfangreiche Forschung vor allem in russischer Sprache. Über Cazotte gibt es nur zwei nennenswerte Monographien: E. P. Shaw: *Jacques Cazotte* (Harvard University Press, 1942) und Dietmar Rieger: *Cazotte, ein Beitrag zur erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1969). In beiden wird Puškin so wenig erwähnt wie Cazotte in dem russischen Standardwerk *Puškin i Francija (Puškin und Frankreich)* von B. Tomaševskij (1960). Und dennoch hat Rostislaw Schulz ein ganzes Buch über diese bisher unbeachtet gebliebene Beziehung schreiben können?

Wenn man bedenkt, daß Puškin schon für 1811 (in einer autobiographischen Skizze) das Stichwort *Martinismus* notiert, daß er in den zwanziger Jahren mehrfach an einem Entwurf *Der verliebte Dämon* arbeitet, daß er 1830 den von Don Juan erschlagenen Komtur (im *Steinernen Gast*) Don Alvaro nennt, also mit dem Namen des Protagonisten von Cazottes *Le Diable amoureux*, daß er diesen Roman in einer russischen Übersetzung von 1794, daneben aber auch die beste (vierbändige) Cazotte-Ausgabe von 1816–17 in seiner Privatbibliothek hatte, so war dies Buch überfällig. Es enthält eine ganze Reihe neuer und wichtiger Erkenntnisse über den geistigen Hintergrund von Werken Puškins aus nahezu allen Schaffensperioden. Besonders zu vermerken ist, daß Schulz neben den Texten auch die Zeichnungen Puškins heranzieht und in einer Reihe von Fällen Parallelen zu Illustrationen aus der erwähnten vierbändigen Cazotte-Ausgabe aufzeigen kann. Auch in diesem, selten berücksichtigten Bereich geht sein Buch über die Erkenntnisse der dafür maßgebenden russischen Forscher A. M. Ėfros (1933) und T. G. Cjavlovskaja (1970 und 1983) hinaus.

Das Buch ist in fünf Kapitel gegliedert, hinzukommt ein Vorwort und eine Schlußbetrachtung sowie eine Bibliographie zu Cazotte, die Werke und Übersetzungen von 1741–1980 (89 Titel, fünf Sprachen) aufführt und für den deutschsprachigen Bereich zu ergänzen wäre durch die Winkler-Ausgabe *Der verliebte Teufel* (München 1982) in der Übersetzung von Walter Widmer.

Die ersten beiden Kapitel stellen Cazotte vor, den Jesuitenzögling und Voltaire-Kritiker, der in der zweiten Lebenshälfte zeitweilig dem Martinismus nahestand, Freimaurer wurde und seinen gläubigen Konservatismus 1792 auf dem Schafott besiegelte. Sodann wird kurz über Cazottes wichtigste Werke berichtet, das Prosa-Poem *Ollivier* (1763), die Romane *Le Lord impromptu* (1767) und *Le Diable amoureux* (1772), jenes Werk, dem Cazotte seinen bescheidenen Ruhm verdankt und dessen Nachwirkung sich von Nodier bis Mérimée, Nerval

und noch Baudelaire verfolgen und auch bei Eichendorff, Lermontov und Gogol' finden läßt, wie schon in Lewis' *Monk* (1796).

Im Gegensatz zu allen diesen, von Schulz als „Romantiker“ apostrophierten Autoren, läßt sich bei Puškin die Bekanntschaft auch mit anderen Werken Cazottes nachweisen. Dem dienen die Kapitel drei bis fünf, die nach der Chronologie des Puškischen Schaffens vorgehen: zuerst die Petersburger Periode (1811–1820), dann die Zeit der Verbannung (1820–1826), und schließlich die Zeit nach der Verbannung (1826–1837). Nur mit einem Satz deutet Schulz an, daß Cazotte auch für Puškins Übergang von der Versdichtung zur Prosa eine gewisse Rolle gespielt habe (209). Das ist wahrscheinlich, wenn auch nicht klar wird, auf welche Weise.

Daß Puškin bereits während seiner Schulzeit (1811–1817) mit dem Werk Cazottes bekannt war, wird anhand einiger Schülerzeichnungen wahrscheinlich gemacht, während in den epischen Versuchen der Lyzeumszeit noch der Einfluß Voltaires vorherrscht. Schon 1817 beginnt jedoch eine Art Konkurrenz Voltaire-Cazotte sich abzuzeichnen, was besonders in *Ruslan i Ljudmila* deutlich wird, wo das Sujet der Voltaireschen *Pucelle* – die wunderbare Bewahrung der Jungfernschaft – umspielt wird von einer ganzen Reihe mehr oder weniger phantastischer Abenteuer, die man bisher meist von Ariost hat herleiten wollen, die aber ganz sicher von Cazottes ‚mock-heroic poem‘ *Ollivier* angeregt sind (54–72). Hier ist Schulz wirklich eine Entdeckung gelungen, die ein gut Teil der bisherigen Spekulationen über die Quellen von Puškins erstem größeren Werk gegenstandslos macht.

In die Entstehungszeit von *Ruslan und Ljudmila* gehören noch einige kleinere Zeugnisse für Puškins Bekanntschaft mit der vierbändigen Cazotte-Ausgabe von 1816/17, darunter das Gedicht *Vozroždenie* (*Wiedergeburt*) von 1819, das den Künstlerneid zum Gegenstand hat (vgl. Cazottes Fabel *L'Envieux et la Statue*), und Puškins spätere „kleine“ Tragödie *Mozart und Salieri* (1830).

Für die frühen zwanziger Jahre, die Puškin in Strafversetzung (1820–1824) bzw. Verbannung (1824–1826) verbrachte, ist sein Interesse an der Teufelsthematik (in Entwürfen, Gedichten und Zeichnungen) auffällig. Hier gibt es zweifellos Verbindungen zu Cazottes *Le Diable Amoureux*, ja Puškin laboriert einige Zeit an einem Entwurf, den er selbst als *Der verliebte Dämon* (*Vljublennyj bes*) bezeichnet. Innerhalb dieser Thematik ist auch sein Interesse an *Faust* (1. Teil) zu sehen, das sich in einer Reihe von poetischen Werken und Zeichnungen kundtut. Anfang der zwanziger Jahre scheint sich eine Verquickung der Anregungen von Goethe und Cazotte zu ergeben, ähnlich wie vorher Voltaire und Cazotte gleichzeitig wirkten. Schulz erblickt sogar in einer Porträtzeichnung Puškins aus dem Jahre 1821, die als Frontispiz seines Buches dient, eine Verquickung der Züge von Goethe und Cazotte, was, falls es zutrifft, auch für den Zeichner Puškin die gleichen Tendenzen und Kunstgriffe wie für den Dichter erkennen ließe: Travestie und Montage, Schaffung synthetischer Figuren. Es spricht einiges für Schulzens Vermutung, zumal für diese Zeichnung, wenn sie nur Goethe darstellen soll, kein ikonographisch eindeutiges Vorbild zu finden ist.

Die Ausführungen über Puškins Versroman *Evgenij Onegin* und den Plan zum *Verliebten Dämon* (107–115) sind nur unter dem Gesichtspunkt der Sujetstruktur interessant, bleiben aber sozusagen innerhalb der Puškischen Welt – weitgehend unabhängig von Cazotte.

Nach der Rückkehr aus der Verbannung (Herbst 1826) scheint Puškin sich erneut mit Cazotte beschäftigt zu haben. Jedenfalls gibt es eine Reihe von Parallelen zwischen der Intrige seines ersten größeren Prosa-Versuchs *Der Mohr Peters des Großen* (1827) und Cazottes *Ollivier* (120–125).

Zu Recht widmet Schulz ein eigenes Unterkapitel (133–151) dem *Einsamen Haus auf der Basilius-Insel* (so der Titel der ersten deutschen Übersetzung von Peter Urban, Berlin 1987). Diese, wohl 1828 von Puškin im Freundeskreis erzählte und 1829 von einem gewissen Titov veröffentlichte Geschichte hat zweifellos Berührungspunkte mit dem *Diable amoureux*

und auch – wiederum – mit Goethes *Faust I. Das Haus auf der Petersburger Basilius-Insel* wird später (1830) von Puškin selbst parodiert in der in Oktavenstrophen geschriebenen Groteske *Das Häuschen in Kolomna* (152–161). Damit treten wir bereits in den Kreis der zahlreichen Werke ein, die in den Herbstmonaten 1830 in dem Dorfe Boldino – während einer Cholera-Quarantäne – entstanden, darunter die ersten abgeschlossenen Prosa-Stücke Puškins, die *Erzählungen Belkins*. Über sie ist schon viel gerätselt, und sie sind bisweilen als Parodien damals gängiger Klischees bezeichnet worden. Schulz zeigt – en passant –, daß es im Herbst 1830 auch Selbstparodien Puškins gibt. So parodiert *Das Häuschen in Kolomna* das *Einsame Haus auf der Basilius-Insel*, so parodiert Belkins *Sargmacher* die kleine Tragödie *Der steinerne Gast*. Und Puškin läßt sich offenbar auch von Cazottes verschiedenen Schlußlösungen des *Diable amoureux* anregen, indem er die dritte ‚positive‘ Variante des Fabelausgangs in seinem *Schuß* verwendet. In einer der Zeichnungen zum *Sargmacher* glaubt Schulz zudem eine Karikatur Cazottes zu erblicken (174). Und der *Schneesturm* erscheint ihm als Parodie des *Lord impromptu*, was immerhin durch einige Textparallelen glaubhaft gemacht wird. Ähnliche Einzelparallelen von Sujet-Elementen gibt es auch zwischen Puškins Roman-Fragment *Dubrowskij* (1832–33) und dem *Lord impromptu* (185–191).

Der letzte Abschnitt des 5. Kapitels ist dem wohl bedeutendsten Prosawerke Puškins gewidmet, der Novelle *Pique dame* (1833). Schulz sieht sie, wie auch eine ganze Reihe anderer Werke Puškins als Gestaltung einer literarischen Konstante an, die er die „Knidos-Sage“ genannt hat (vgl. meine Kritische Marginalie in *arcadia* 23 [1988], 304–311) und zu deren Bearbeitung auch Cazottes *Diable Amoureux* gehöre. Wie dem auch sei, die Beziehung zwischen dem *Diable Amoureux* und *Pique dame* ist offensichtlich, und ich habe in der erwähnten Miszelle über die „Knidos-Sage“ darauf hingewiesen, daß etwa die Figur Tomskijs als diabolischer Initiator erst deutlich wird im Vergleich zu Cazottes Soberano, wobei aber die Konfiguration Soberano – Alvaro nicht genau auf Tomskij – Hermann übertragen ist, sondern gleichsam durch Mischung der jeweiligen Charakteristika (194 f.).

Breiten Raum gibt Schulz in seiner Besprechung von *Pique dame* dem, was er die „mystische Ebene“ (193) nennt und was von der sowjetrussischen Forschung bisher nicht recht wahrgenommen werden wollte. Und auf dieser Ebene trifft sich Puškin tatsächlich mit dem Illuminaten Cazotte. Schon die Nennung von Galvanismus, Mesmerismus und Swedenborg deutet ja auf eine gewisse ‚esoterische‘ Komponente hin, was durch das Motto aus dem *neuesten Schicksalsdeutungsbuch*: *Pique dame bedeutet geheime Mißgunst* und die Erklärung der alten Gräfin (und vormaligen *Vénus moscovite*), als sie Hermann als Geist erscheint, sie komme *nicht aus freiem Willen*, noch unterstrichen wird. Schulz erblickt hierin Spuren seiner „Knidos-Sage“ und verbreitet sich sodann, unter Berufung auf die Rolle der Kabbala in Cazottes *Diable amoureux* über die (schon von seinem Lehrer, dem Jakobson-Schüler Kodjak abgehandelte) Zahlen- und Klang-Geheimschrift, die in dieser Novelle vorwalte. Zweifellos sind Elemente von Zahlenmystik und wohl auch einige Namen anagrammatischer Struktur bei Puškin vorhanden, wenn mir auch die Bedeutung dieses, für den Leser kaum bemerkbaren Sonderbereichs nicht so wesentlich erscheint wie Kodjak und Schulz. Interessant sind die von Schulz angeführten parallelen Züge, die den geheimnisvollen Grafen Saint-Germain mit Washington Irvings arabischem Astrologen verbinden, zumal des letzteren Geschichte ja eine der Quellen von Puškins Kunst- *Märchen vom goldenen Hahn* (1834) bildet (197). Einige Mühe machen die sogenannten „ungenauen Anagramme“ – bei Cazotte (Voltaire) und Puškin – obwohl dergleichen schon 1862 von H. B. Wheatly (*Of Anagrams* – London) vorgestellt wurde.

In der Schlußbetrachtung verdient besondere Beachtung die Passage über die *Erzählungen Belkins* (210), deren Interpretation in der Tat durch die Heranziehung von Cazotte nur gewinnen könnte. Auch die allgemeinen Bemerkungen Schulzens über die geistig-politische Entwicklung von Puškin in den dreißiger Jahren verdienen Beachtung. Hier wäre vielleicht

ergänzend darauf hinzuweisen, daß Puškin unter den französischen Autoren des 18. Jahrhunderts zwei besonders nahestanden: André Chénier und, wie man nun weiß, Jacques Cazotte — beide der Revolution gegenüber distanziert bis ablehnend, beide als Royalisten hingerichtet.

Schulz zeigt überzeugend, wie die allgemeine Situation der Stalin-Ära die an sich längst fällige Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Puškins zu Cazotte verhindert hat, und wie die neue ‚Glasnost‘ nunmehr (vgl. den zitierten Artikel von Ospovat, 1987) diese Beziehung ins Bewußtsein ruft. Schulzens Zusammenfassung mündet in die berechtigte, schon 1964 von Vladimir Nabokov erhobene Forderung, alle Manuskripte Puškins (Texte und Zeichnungen) endlich in einer Faksimile-Ausgabe zugänglich zu machen, was auch durch ein Zitat des Liedermachers und Romanciers Bulat Okudžava aus dem Jubiläumsjahr 1987 (150. Todestag Puškins) bekräftigt wird (214).

Alles in allem ist das Buch von Rostislaw Schulz ein wertvoller Beitrag zur Puškin-Forschung, die eben auch in der Heimat des Dichters im Zeichen der neuen Offenheit (glasnost) dabei ist, den Anschluß an internationale Gepflogenheiten zu finden und ihre Ergebnisse nicht mehr nur danach zu beurteilen, wo sie erarbeitet wurden, im Osten oder im Westen.

Rolf-Dietrich Keil

Gertrud Lehnert-Rodiek: *Zeitreisen — Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Rheinbach-Merzbach (CMZ-Verlag) 1987 (= Bonner Untersuchungen zur Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 3); 231 S.

Zeit(t)räume — Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte, hg. von Winrich C.-W. Clasen und Gertrud Lehnert-Rodiek, Rheinbach-Merzbach (CMZ-Verlag) 1986; 205 S.

Seit einiger Zeit findet eine deutliche Annäherung der Science Fiction an die allgemeine Literatur, im Englischen oft als ‚mainstream literature‘ bezeichnet, statt. Ebenso wie die Vertreter der Gattung, Autoren und auch Fans, nicht länger um jeden Preis bemüht sind, ihr Getto-Bewußtsein zu pflegen, verschmähen es Literaturwissenschaftler nicht mehr unbedingt, dieser lebendigen Gattung, die viele Leser fasziniert und Grundfragen der heutigen Zeit aufzugreifen versteht, ihre fachliche Aufmerksamkeit zu schenken. Zu dieser Integration und wissenschaftlichen Erschließung leistet die zuerst genannte Arbeit, eine Bonner Dissertation aus dem Jahre 1985, einen positiven Beitrag. Sie untersucht ein Motiv, das hauptsächlich in Science-Fiction-Texten eine Rolle spielt, bezieht aber auch Utopien, Kinderbücher, phantastische Erzählungen und Texte aus anderen narrativen Textsorten auf gleicher Stufe in ihre Überlegungen ein.

Nach der Einleitung, welche die Vorgeschichte des Motivs umreißt, begriffliche Erläuterungen bringt, den Stand der Forschung erörtert, Absicht und Vorgehen der Untersuchung darlegt und die Arbeit nicht zuletzt in den Zusammenhang der Motivforschung einordnet, gliedert sich die Studie in zwei Hauptteile. In einem kürzeren werden unter der Überschrift „Der lange Schlaf“ in chronologischer Reihenfolge Erzähltexte behandelt, die eine „mehr oder weniger ungewollte Methode, um in die Zukunft zu gelangen“ (35), aufweisen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Utopien des 19. Jahrhunderts von Hudsons *Crystal Age* über Bellamys *Looking Backward* und Morris' *News from Nowhere* bis zu *When the Sleeper Wakes* von Wells. In dem längeren zweiten Hauptteil, wo es um „Zeitreisen im engeren Sinn“ geht, diskutiert die Vf. nach einem historisch-chronologischen Einsatz im Anschluß an

Wells' *Time Machine* (1895) die Texte, in denen Zeitreisen vorkommen, nach unterschiedlichen Funktionen des Motivs getrennt: Satiren und Utopien, parahistorische Erzähltexte, Erzählungen mit Zeitparadoxa, Kriminalgeschichten, Doppelgängererzählungen und burleske Texte bilden die wichtigsten Gruppen.

Die Vf. schließt mit ihrer Arbeit eine Forschungslücke. Es ist zutreffend, wenn sie zu Beginn ihres Forschungsberichts konstatiert: „Eine größere Abhandlung über das Motiv ‚Zeitreise‘ ist erstaunlicherweise bislang nicht erschienen [...]“ (28). Bestätigt wird dies beispielsweise in dem besten Nachschlagewerk zur Science Fiction, in dem es heißt: „There have been few attempts to analyse the time-travel story [...]“¹. In diesem Sinne wird der Leser die prinzipielle Klarheit und Lesbarkeit der Darlegung begrüßen. Nur sehr vereinzelt wirkt diese Deutlichkeit oberlehrerhaft übertrieben (wie z. B. in der Feststellung: „Selbstverständlich ist es nicht möglich, daß jemand wirklich jahrhundertlang schläft und dann ebenso frisch und unversehrt erwacht, wie er zu Beginn des Schlafs war [...]“ [16]). Die Vf. erklärt, daß dies eine „mehr praktisch als theoretisch orientierte Arbeit über Zeitreisen ist“ (26 f.), und erfreulicherweise sieht sie deshalb ab von terminologischen oder methodologischen Jonglierkunststücken *à la mode*. Der Leser vermag auch den Ausführungen gut zu folgen, da von den vielen behandelten Texten, die außer der Vf. wohl kaum jemand alle gelesen hat, jeweils die Handlung in Grundzügen referiert wird. Ein Index („Personenverzeichnis“) hilft bei der Orientierung.

Besonders anzuerkennen ist es, daß die Vf. nicht in den Fehler verfällt, dem eigenen Gegenstand eine übersteigerte Wertigkeit zuzuerkennen. Vielmehr räumt sie gleich von Anfang an ein: „Die Zeitreise ist oft kein Zentralmotiv, um das sich die Handlung kristallisiert, sondern in der Regel eher ein ‚Rahmenmotiv‘, das die Ereignisse in Gang setzt und damit seine Funktion erfüllt hat. Häufig ist die Bedeutung des Motivs der Zeitreise so gering, daß man geneigt ist, von einem ‚Rand- oder Füllmotiv‘ [...] zu sprechen“ (26). Oder: „Im Gegensatz zu anderen Motiven hat sich die Zeitreise bislang nicht zu einem Stoff verdichtet“ (27). Ähnlich zurückhaltend fällt die abschließende Feststellung aus: „In der Regel dient die Zeitreise vordergründig der Komplikation von Handlungsmustern und dem Auslösen von Abenteuern. Folgerichtig ist sie selten mehr als Rand- oder Rahmenmotiv. [...] Die Zeitreise allein trägt ganz offensichtlich keine Geschichte“ (199).

Auf den ersten Blick vielleicht nicht so auffallend wie die Qualitäten der Arbeit sind die ebenso vorhandenen Schwächen. Fragen erscheinen vor allem bei dem zugrunde gelegten Textkorpus angebracht. Bei einer Arbeit, die sich nicht dafür entscheidet, wenige herausragende Beispiele exemplarisch zu analysieren — das wäre ja auch bei einem ‚Randmotiv‘ weniger sinnvoll —, sondern einen eher umfassenden Überblick bieten will, sollte man eine größere Vollständigkeit erwarten. Der Artikel „Time Travel“ in der erwähnten *Science Fiction Encyclopedia* von Nicholls (er stammt übrigens nicht, wie die Vf. impliziert, vom Herausgeber, sondern von Malcolm J. Edwards), den sie selbst als „einen guten Abriss der Geschichte des Motivs“ (31) bezeichnet, nennt etwas mehr als hundert einschlägige Titel. Davon werden in der Arbeit jedoch nur gut dreißig berücksichtigt, etwa siebzig dagegen überhaupt nicht. Und zu den vernachlässigten Titeln und Autoren gehören keineswegs nur unbedeutende Randerscheinungen. So findet etwa Heinleins Kurzgeschichte *By His Bootstraps*, die Edwards in dem bei Nicholls vorhergehenden Beitrag „Time Paradoxes“ zutreffend als eine der beiden klassischen Behandlungen des Motivs kennzeichnet, keine Erwähnung. J. G. Ballard, den Edwards als einen der beiden britischen Autoren nennt, denen die Auseinandersetzung mit der Natur der Zeit besonders am Herzen liegt, wird nur einmal im Text genannt (23), in der Bibliographie nicht. Keith Laumer, nach Edwards einer von fünf zentralen amerikanischen

¹ *The Encyclopedia of Science Fiction — An Illustrated A to Z*, hg. Peter Nicholls, London 1981 (zuerst 1979), s. v. „Time Travel“.

Autoren, sucht man im Index vergebens, in der Bibliographie wird von ihm bloß ein Titel in deutscher Übersetzung aufgeführt.

Der Anteil der verwendeten deutschen Übersetzungen erscheint zudem für eine literaturwissenschaftliche Arbeit dieser Art zu hoch. Zwar weist die Vf. mit Recht auf besondere Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Science-Fiction-Texten hin (29); aber wenn von den englischsprachigen Titeln, die ja bei diesem Motiv das Kernkorpus bilden, etwa 40% nur in einer (oftmals wenig verlässlichen) deutschen Übersetzung vorgelegen haben, beeinträchtigt das vielleicht doch etwas die erreichten Ergebnisse.

Störend ist auch stellenweise ein reichlich vereinfachtes Bild, das die Vf. von der Gattung Science Fiction äußert. Wenn sie beispielsweise als „typische Merkmale der SF: ungebrochener Fortschrittsoptimismus, Humorlosigkeit, die Präsenz eines überragenden und immer erfolgreichen Helden, der das Gute (d. h. den Fortschritt und Verstandesqualitäten) vertritt und es auch durchzusetzen vermag“ (105), nennt, ist das allzu pauschal und stimmt schon mit dem von der Vf. selbst behandelten Material nicht ganz überein. Ähnliches gilt z. B. für die Feststellung: „in der SF hat nie jemand Angst; hier fürchtet man sich höchstens vor ganz und gar realen Gefahren“ (80) – bezeichnenderweise fallen dann gleich auf den nächsten beiden Seiten mit Bezug auf SF-Texte die Stichwörter „alptraumhaft[en]“ und „Alptraum“. Nicht zuletzt erfährt die eingangs geäußerte These, daß „die Zeitreisen ‚im klassischen Sinn‘ einen recht geschlossenen und in sich einheitlichen [...] Komplex darstellen, der geradezu prädestiniert scheint für eine eigene Untersuchung“ (24), im folgenden eine deutliche Modifizierung und Relativierung (vgl. etwa 91 f.).

Begrüßenswert wäre bei der Diskussion der Utopien des 19. Jahrhunderts sicher auch eine Einbeziehung der ganzen Gattungstradition gewesen. Morus und Bacon werden an keiner Stelle erwähnt. Vor einem breiteren Hintergrund wäre beispielsweise der Hinweis, daß das Essen in Gemeinschaftssälen „eine deutliche Anspielung auf Bellamy“ (75) darstellt, relativiert worden. Noch krasser jedoch zeigt sich eine mangelnde Vertrautheit mit Gattungstraditionen in der Feststellung: „Allerdings sind Robinsonaden ja gerade dadurch gekennzeichnet, daß ein einzelner Mensch mit diesen Umständen konfrontiert wird und nicht eine Gruppe von Menschen, die ein neues Gemeinwesen errichten“ (120). Das im Literaturverzeichnis aufgeführte Werk *Gattungen des modernen englischen Romans* von Ulrich Broich hätte die Vf. aufklären müssen, daß die Gruppenrobinsonade spätestens seit Ballantynes *The Coral Island* (1857) eine etablierte Variante der Gattung bildet.

Das zweite hier zu besprechende Buch, das dem ersten in der einfachen Aufmachung ähnlich sieht und von dessen Vf. als Mitherausgeberin herausgebracht wird, ist offenbar im Zusammenhang mit der Arbeit an der Dissertation entstanden. Gertrud Lehnert-Rodiek umreißt die Zielsetzung in der kurzen Einleitung: „Der vorliegende Band will an einigen Beispielen aufzeigen, wie breit das Spektrum der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit ist“ (10). Die elf Beiträge stammen aus den unterschiedlichen Bereichen Literaturwissenschaft (dreimal Germanistik, einmal Hispanistik), Theologie und Kunstgeschichte. Sie wirken in ihrer Zusammenstellung recht disparat und können in dieser Beziehung vielleicht an eine Festschrift alter Art erinnern. Zum Teil sind die Beiträge auch in sich etwas heterogen; so behandelt z. B. Carl-Wilhelm Clasen unter der Überschrift *Alles ist relativ – Zeit und Darstellung in der Kunstgeschichte* die Zeitangabe mit der „Weltzeit“ auf einem Maßkelch aus dem Jahre 1771 (mit zwei Abbildungen) zusammen mit dem Eintrag eines Ciboriums in einem Pfarrinventar des 19. Jahrhunderts („leider aber nicht in gotischem sondern Renaissancestil“ [173]) und dem aus dem gleichen Jahr stammenden Bericht über das Projekt eines Baptistenzentrums in London in griechischem Stil („weil nämlich das Neue Testament in griechischer Sprache geschrieben sei“ [177]) in einem Zusammenhang.

Wenn das Buch lediglich, wie der Umschlagtext mitteilt, die Absicht hat, „ohne jeden (ohnehin vermessenem) Anspruch auf Vollständigkeit ein wenig Licht auf das Phänomen Zeit zu werfen und einige Mosaiksteine zum Gesamterscheinungsbild der Zeit beizutragen“, so ist freilich dieses bescheiden-eklektische Ziel erreicht.

Raimund Borgmeier

Ankündigung eines Symposions zum Thema „Klassik im europäischen Vergleich“

Im Auftrag der Senatskommission für Germanistische Forschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft soll vom 18. bis 21. September 1990 voraussichtlich in der Villa Vigoni am Comer See ein internationales und interdisziplinäres Symposion zum Thema „Klassik im europäischen Vergleich“ stattfinden. Es folgt dem 1974 für die germanistischen Symposien der DFG eingeführten Modell.

Vorbereitung und Durchführung des Symposions haben Reinhart Herzog/Bielefeld, Reinhart Koselleck/Bielefeld und Fritz Nies/Düsseldorf sowie der Unterzeichnende übernommen. Sie sind als Kuratoren zuständig für jeweils einen der vier Arbeitstage des Symposions und das ihm zugeordnete Arbeitsgebiet. Die Stichworte, mit denen diese Rahmenthemen im folgenden erläutert werden, sollen Anregungen für mögliche Beiträge geben, Ergänzungen aber keineswegs ausschließen. Vergleichende Gesichtspunkte sollten dem Thema entsprechend im Mittelpunkt stehen.

1. Antike und klassisches Altertum (Reinhart Herzog): Hellenistische Philologie; literarische Innovation im Hellenismus und ‚Klassizität‘ der griechischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert; Asianismus und Attizismus; geschichtliches Dreiphasen-Denken bei Dionys von Halikarnaß; Kanonbildung und Selektion: Die Etablierung der klassisch-griechischen Gattungen; Hellenismus in Rom und ästhetische Innovationen vor der sogenannten römischen Klassik; die römische Klassik in der augusteischen Zeit als Fernrezeption der griechischen Klassik; augusteische Klassik (Publikum, ästhetische versus politische Klassik, Begründungsprozesse, Generierung in der Literaturkritik seit dem ersten Jahrhundert, Bildende Kunst und Klassik); Begriffsgeschichte von ‚classicus‘; Antike als Substrat der europäischen Nationalliteraturen vor der französischen Klassik; Klassische Philologie seit dem Neuhumanismus: zwischen Normativität und Historismus; das Humanistische Gymnasium als Träger der Konzeption vom klassischen Altertum und seine Endstufe im 20. Jahrhundert.

2. Klassik in Frankreich und der Romania (Fritz Nies): Begriffsgeschichte: Nachbar- und Gegenkonzepte (préclassicisme, neoclassicismo, Renaissance, Barock/Manierismus, Siglo d’Oro, Siècle Louis le Grand); Reduktionsprozesse: Selektion/Kanonbildung, Hierarchisierung/Festschreibung (Autoren, Werke, Adressaten, Sprache, Gattungen, Themen); Extensionsprozesse: Zeiträume, Gattungen, Zielgruppen, fremde Nationalliteraturen; Normen- und Regelsysteme (universalité, ordre et clarté, simplicité; raison, bon sens/goût/usage, bienséance, vraisemblance, art); Institutionen: Normfunktion der Académie Française und andere Akademien, der Buchproduktion, der Universität, Rolle des Hofes; Klassik und Klassenzimmer: Kanonbedürftigkeit von Erziehung; Trägerschichten im historischen Wandel; nationale Literatursprache und nationale Klassik; politische und kulturelle Blütezeit; Französische Klassik als Vor- und Gegenbild anderer romanischer Literaturen.

3. Klassik und Klassizismus in Deutschland (Wilhelm Voßkamp): Alternativen und Gegenbegriffe: Romantik, Goethezeit, „Kunstperiode“, „Deutsche Bewegung“; Pluralisie-