

## REZENSIONEN

Rolf Breuer: *Tragische Handlungsstrukturen – Eine Theorie der Tragödie*, München (Wilhelm Fink Verlag) 1988; 180 S.

Der Anglist Rolf Breuer (Paderborn) schließt mit vorliegender Publikation an seinen 1984 vorgelegten *Entwurf einer kommunikationsorientierten Theorie des sprachlichen Kunstwerks* an und versucht hier, über eine Typologisierung tragischer Handlungsstrukturen zu einer Tragödientheorie zu kommen. Ausgangspunkt dieser wiederum kommunikationsorientierten Analyse ist die Frage, ob sich tragische Handlungsstrukturen nicht generell als Vorgang „gestörter Kommunikation“ begreifen lassen, ein Phänomen, das vor zwanzig Jahren von der interdisziplinären kalifornischen Forschungsgruppe um Paul Watzlawick dargelegt wurde. Die Untersuchung, gegliedert in ein theoretisches I. Kapitel und ein doppelt so langes II. Kapitel interpretatorischer Anwendung, ist darauf angelegt, das Phänomen des Tragischen und tragischer Handlungsstrukturen operationalisierbar zu machen gemäß der internen Systeme jener Ansätze, die hier in einen gemeinsamen kommunikationstheoretischen Rahmen integriert werden. Es sind dies Sprechakttheorie, Handlungstheorie und deontische Logik (Normenlogik).

Um sich einem literaturwissenschaftlichen Lesepublikum, erwartungsgemäß Adressat der Studie, verständlich zu machen, führt Vf. im theoretischen Teil ein in die internen Fachterminologien mit ihren spezifischen Symbolen, Schemata, Regeln und Transformationsvorgängen. Daß die Beispiele hierbei bevorzugt aus der Alltagswelt genommen werden – wie das der Ehefrau mit ihrem Zeithinweis beim morgendlichen Kaffee, um etwa die sprechakttheoretische Distinktion von „propositionalem Gehalt“ und „illokutionärer Rolle“ vorzuführen (17), oder das der Verfliesung von Metzgereifußböden im Spannungsfeld zweier gegensätzlicher ministerieller Verordnungen, um einen Normenkonflikt im Raster deontischer Widerspruchspraxis zu verdeutlichen (29) –, bewirkt zwar aufgrund der Einfachheit der Exempla ein leichtes Verständnis der methodischen Formeln, bleibt aber sachlich gesehen ein Leerlauf. Die sich solchermaßen verselbständigende Explikation der methodischen Voraussetzungen läßt schon befürchten, daß sie aufgrund ihrer einfachen logischen Linearstruktur zur Erfassung eines komplexen Phänomens wie des Tragischen kaum hinreichen dürften.

Wie nun begegnet die methodisch aufbereitete Ausgangsfrage der „gestörten Kommunikation“ der problemspezifischen Herausforderung? Nachdem eine Systematik „problematischer Handlungsstrukturen“ mit einer Unterscheidung nach „Eskalations-“ und „Widerspruchsstruktur“ erstellt worden ist (46), die beansprucht, „das Wesen des Tragischen im Leben und in der Tragödie“ zu treffen (57), und die typologisch zugleich den interpretatorischen II. Teil gliedern soll, wird im letzten Kapitel des theoretischen Vorspanns „nach der Definierbarkeit von Tragik und Tragödie“ gefragt (47). Dabei wird entsprechend der anthropologisch-psychologischen Orientierung grundsätzlich „für die In-Beziehung-Setzung von Lebenswelt und Kunstwerk plädiert“ (52). Spätestens hier dürfte dem auch nur ansatzweise kritischen Leser unbehaglich werden: Nach der vorangegangenen Lektüre ausgestattet mit computergerechten kognitiven Vollzugsstrategien in Feineinstellung, präsentiert in modischer Fachterminologie, wird er nun auf dem Feld der Sachdiskussion konfrontiert mit einem begrifflichen Agglomerat, das auf einen rudimentären Stand allgemein philosophischer und poetologischer Reflexion schließen läßt, und in der Folge mit inhaltlichem Elementarwissen. Der Anspruch, eine „Theorie der Tragödie“ zu erarbeiten, macht es zweifellos zu

einem Muß, mindestens auf Aristoteles zurückzugehen. Doch wem dient die unspezifische Rekapitulation der Tragödien­theorie (70–74)? Angesprochen fühlen kann sich bestenfalls der literaturwissenschaftliche Student im Grundstudium, der sich hier mit der *Poetik* überhaupt erst vertraut macht. Und auch diesem hätte man eher den Hinweis auf Manfred Fuhrmanns *Einführung in die antike Dichtungstheorie* gewünscht. Doch noch vor dem Rekurs auf den theoretischen Quellentext und vor Betrachtung auch nur einer antiken Tragödie wird die Horizontlinie für Phänomen und literarische Gattung gezogen, und zwar auf der Grundlage eines Vergleichs des Tragikers mit Chemiker, Physiker und Wirtschaftswissenschaftler in experimenteller Situation (53). Der lebenspragmatische Orientierungsrahmen stabilisiert sich. Ob hier nicht doch innerhalb der literaturtheoretischen Auseinandersetzung mit der deutschen Tradition (Goethe, Schiller und Hegel werden ansatzweise in die Überlegungen einbezogen) ein Ausblick auf Hölderlin und Nietzsche Impulse hätte vermitteln können entweder zu einer Relativierung des Anspruchs oder zu einer Erweiterung der allzu schnell adaptierten Leitfrage?

Aber auch innerhalb des errichteten Horizontes des Tragischen und der pragmatischen Engführung zwecks Typologisierung wäre eine intensivere Berücksichtigung literaturwissenschaftlicher Studien zu einem eher poetologisch ausgerichteten Verständnis allgemein dramatischer und speziell tragischer Handlungsstrukturen wünschenswert gewesen. Zwar wird unter rechtspolitischem Aspekt auf den kategorischen Imperativ Kants rekurriert (149), aber ein Ausblick auf die dramentheoretischen Reflexionskategorien Freiheit und Notwendigkeit unterbleibt. Eben­so­wenig gibt es die Kategorie des Zufalls in den Überlegungen.

In den fünf Kapiteln des Interpretationsteils, in denen jeweils ein anderer Typus von Handlungsstruktur an Beispielen vornehmlich aus dem englischen Renaissancedrama nachzuweisen versucht wird, ist der Leser erstaunt, statt der erarbeiteten kommunikationstheoretischen Strategien nun mit völlig konventionellen literaturwissenschaftlichen Verfahrensweisen konfrontiert zu werden. Darüber hinaus ist die Stufe der Voraussetzungen auch hier elementar: Die herangezogenen Dramen werden trotz ihres zumeist hohen Bekanntheitsgrades zunächst einmal inhaltlich wiedergegeben. Es folgt der Versuch einer Verifizierung des entsprechenden Strukturtypus an der dramatischen Handlung. Doch der Operator im Vf. tritt nicht nur in darstellerischer Hinsicht, sondern glücklicherweise auch hier hinter dem Literaturwissenschaftler zurück. So wird die über den jeweiligen Typus hinausreichende Komplexität der Handlungsstruktur nicht ge­leugnet, die im theoretischen Verlauf postulierte Nähe zur Laborsituation im Umgang mit den Texten partiell wieder zurückgenommen. Vf. sieht diese Inkohärenz selbst (160). Es sei erlaubt, dieses redliche Eingeständnis ihm zur Ehre gereichen zu lassen. Und es sei abschließend die Frage erlaubt, ob nicht zum Vollzug höherer kognitiver Aufgaben im Umgang mit literarisch-poetischen Texten eine hinreichende Exposition des betreffenden Phänomens doch aus ihnen selbst heraus jeder Verfügbarmachung vorausgehen hätte; entlehnte Fragestellungen würden sich dabei erfahrungsgemäß von selbst zurechtrücken.

Christel Zimmermann

*Der Literatur-Brockhaus I–III*, hg. und bearbeitet von W. Habicht, W.-D. Lange und der Brockhaus-Redaktion, Mannheim (F. A. Brockhaus Verlag) 1988; 720 S., 736 S., 728 S.

„Dictionaries are good reading – only a little disconnected“ lautet ein typisch englisches Bonmot. Im hier zu besprechenden Literatur-Brockhaus kann man sich in der Tat gut festlesen, wenn man ein Literatur-Liebhaber ist. Die alphabetische Anordnung der „über

dreitausend Sachstichwörter und rund zwölftausend Autoren“ (Vorwort) ergibt ja nicht nur eine „ein bißchen unzusammenhängende“ Darstellung, sie sorgt auch für Abwechslung, die anregend sein kann. Es dürfte kaum Lexikonleser geben, die nicht, wenn sie einen bestimmten Artikel gesucht und gefunden haben, mindestens den Artikel davor und den danach mitlesen. So erfährt man dann, wenn man nachsehen will, was der *Literatur-Brockhaus* über Diderot schreibt, gleich auch etwas über die Didaskalien der alten Griechen und Römer und über die amerikanische Schriftstellerin Joan Didion (geboren 1934), dann (da der Artikel kurz ist) etwas über den schwedischen Dramatiker Ernst Didring (1868–1931) und den Eugen-Diederichs-Verlag. Das zeigt die Breite des Angebots: unter „Sachstichwörtern“ sind hier nicht etwa nur Begriffe der Literaturwissenschaft, rhetorische Termini und dergleichen zu finden, sondern alle möglichen Informationen über Verlage, Urheberrecht, Lizenzvergabe, Schriftstellerverbände usw. Hervorzuheben sind die Artikel über Nationalliteraturen: 55 Spalten (einschließlich der Bilder und Literaturangaben) für die deutsche Literatur, 13 für die französische. Das zeigt zugleich die (verständliche) Bevorzugung der deutschen Belange. Die Bilder – meist Autorenportraits oder Titelseiten – sind oft originell gewählt und perfekt wiedergegeben. Und die Literaturangaben sind ebenso sorgfältig wie reichhaltig und auf dem neuesten Stand.

Neben den Schriftstellern fungiert auch eine Anzahl Gelehrter in diesem Lexikon. So findet der Romanist Artikel über Curtius, Auerbach, Spitzer und sogar Friedrich. Merkwürdigerweise wurde zwar Carl Jacob Burckhardt aufgenommen, nicht aber der Verfasser der *Kultur der Renaissance in Italien*. „Der Benutzer eines Lexikons wird immer wieder einmal an die Grenze der ihm gebotenen Information stoßen“, heißt es im Klappentext. So ist es. Diesem Nachschlagewerk, das an literaturwissenschaftlichem Informationsreichtum auf dem deutschen Buchmarkt bisher nicht seinesgleichen haben dürfte, das Fehlen irgendwelcher Einzelstichworte anzukreiden, wäre dennoch unangebracht. Mit Artikeln wie „Mündlichkeit“, „Handschriften“, „Bibliotheken“, aber auch „Epoche“, „Intertextualität“, „Narrativik“ und „Postmodernismus“, „Literatur und Film“, „Literatur und Musik“ sowie zahlreichen Beiträgen über das Theater und was damit zusammenhängt, läßt der *Literatur-Brockhaus* Autoren- und Werklexika wie den Kindler oder Gero v. Wilperts *Lexikon der Weltliteratur* weit hinter sich. Daß er mit dem im Erscheinen begriffenen *Literatur-Lexikon* von Walther Killy hinsichtlich der Auskünfte über Autoren und Werke deutscher Sprache nicht konkurrieren kann, versteht sich.

Was kann und muß noch gesagt werden? Daß der „vergleichenden Literaturwissenschaft“ in einem knappen, 18-Zeilen-Artikel gedacht wird, mag den Lesern dieser Zeitschrift ein bißchen zu wenig vorkommen. Immerhin: man kann dem Verweis auf den Artikel „Rezeption“ folgen, und man findet mit dem Hinweis auf die Bücher von Rüdiger (*Aufgaben und Methoden*), von Kaiser und Schmeling das wichtigste an Sekundärliteratur angegeben. Also: der *Literatur-Brockhaus* kann zur Anschaffung empfohlen werden. Er präsentiert sich in dem dunkelbraunen Leinen, mit Goldschnitt auf der Oberseite, solide und stattlich. Wer noch Platz in seinen Bücherregalen hat, kaufe ihn und stelle ihn sich greifbar auf.

Um jedoch nicht als ein kritikloser Rezensent dazustehen, füge ich das Folgende hinzu: Wenn die Titel fremdsprachlicher Werke nicht im Original angegeben werden, werden diejenigen der Erstübersetzungen ins Deutsche angeführt. Daß führt dazu, daß Voltaires *Siècle de Louis XIV* als *Die Zeiten Ludwigs XIV.* und der Untertitel zum *Candide* als *Die beste Welt* angegeben wird. Das mag von historischem Interesse sein, aber aus heutiger Sicht ist es schlicht falsch. Und da ich schon beim Artikel „Voltaire“ bin, erlaube ich mir doch, auf eine gewisse Verharmlosung hinzuweisen. Daß Voltaire einen „unermüdl. Kampf gegen Metaphysik, Mystizismus und Dogmatismus als Urheber von Fanatismus und Intoleranz“ geführt habe, trifft sicher zu. Aber er hat schließlich nicht nur die „kath. Kirche“ abgelehnt, wie man etwas weiter unten liest, sondern die Hekatomben von Blut, die christlich motivierte Kriege im Laufe der Geschichte gekostet haben, haben ihn zu einem resoluten Gegner des Christentums gemacht, und wenn er die Bibel las, was er je älter, desto leidenschaftlicher

tat, wurde er nicht müde, den Legendencharakter dieses historischen Dokuments (vor allem des Alten Testaments) aufzuzeigen, das vielen noch heute als „Gottes Wort“ gilt. Schließlich besteht ein Drittel von Voltaires Alterswerk, wenn nicht mehr, aus Bibelkritik. Über Rousseau informiert der *Literatur-Brockhaus* in 38 Zeilen. Das ist herzlich wenig. (Heidegger bekommt deren 43!) Von seiner Ablehnung der städtischen Lebenshektik und seiner Landschaftsentdeckung ist überhaupt nicht die Rede. Das wäre immerhin ein Hinweis auf seine Aktualität gewesen. Und dann steht da der Satz: „Ganz Aufklärer und die Aufklärung doch zugleich überwindend, erlangte Rousseau überragende Bedeutung für die Entwicklung der frz. und europ. Geistesgeschichte, des Sturm und Drang und der Romantik“. Nein, „ganz Aufklärer“ ist Rousseau nicht gewesen, sondern nur zum Teil. Und was soll es heißen, daß er die Aufklärung „überwunden“ habe? Er ist hinter ihr zurückgeblieben, der Reaktionär – so würde ich sagen. Aber das auszuführen würde mehr Raum beanspruchen als ein Lexikon-Artikel wohl einnehmen darf. Was nichts anderes heißt, als daß doch auch Literaturgeschichten noch vonnöten sind, der Lexikonflut zum Trotz, die durch den *Literatur-Brockhaus* um genau 18 cm mehr angestiegen ist.

Jurgen von Stackelberg

Werner Ross: *Die Feder führend – Schriften aus fünf Jahrzehnten*, Vorwort von Marcel Reich-Ranicki, hg. und redigiert von Christoph Burgauner in Zusammenarbeit mit dem Autor, München (Kastell-Verlag) 1987; 599 S.

Wenn Kultur auf Mischung beruht, wie Nietzsche behauptete, warum mischen wir dann in unseren Schriften so wenig die Textsorten, Themen und Stile? Werner Ross, der Nietzsche-Kenner, tut ebendies in seinem hier anzuzeigenden Buch ganz unbekümmert, und so finden wir dann in dieser *Silva de varia lección*, wie die Spanier des Siglo de Oro zu sagen pflegten, vom literarhistorischen Aufsatz über den Essay, die Kritik, die Polemik und die Glosse bis hin zum Aperçu des Feuilletonisten in bunter Mischung alle erdenklichen Gattungen, nur eine nicht, die vom Verfasser sicher ebenso wie von Voltaire verabscheute „langweilige Gattung“. Denn Werner Ross ist von Geburt Rheinländer, von Beruf Romanist und von Berufung Schriftsteller: das allein verspricht schon ein ungetrübtes Lesevergnügen, wie es sich auch tatsächlich bei dieser Lektüre einstellt, beginnend mit den im Plauderton vorgetragenen Lebenserinnerungen an eine rheinische Jugend in den keineswegs nur goldenen zwanziger Jahren und einstweilen endend mit den zeitkritischen Reflexionen der jüngsten Vergangenheit, in denen Werner Ross seine Leser beispielsweise daran erinnert, wie leicht man eine Sprach- und Lesekultur verspielen kann, wenn man sie nicht ständig übt und pflegt. Alle diese Schriften aus fünfzig Jahren eines reich entfalteteten Schriftstellerlebens, von Christoph Burgauner aus einem sehr viel größeren Bestand des von Ross insgesamt Geschriebenen ausgewählt und von Marcel Reich-Ranicki mit einem sympathischen Vorwort ausgestattet, sind wohlgelungene Produkte aus des Autors „kleiner gutgehender Schriftstellerei“, wie er selber sie in einem köstlich-heiteren, selbstironischen Prosastück nennt.

In den Mittelpunkt dieser Besprechung will ich die literarischen Studien stellen, die in den Abschnitten „Köpfe und Bücher“ sowie „Motive und Beziehungen“ gesammelt sind und mit etwa 50 Stücken die Hälfte des Buchumfangs ausmachen. Man kann sie, obwohl sie von den verschiedensten Autoren und Gegenständen handeln und eigentlich nur um Goethe und Nietzsche herum, die dem Autor am nächsten stehen, größere Nester bilden, ohne weiteres der Reihe nach lesen, ohne dabei im geringsten zu ermüden. Denn der Autor schreibt nicht nur einen glänzenden (wenngleich lockeren) Stil, sondern er entwickelt auch bei jedem Thema einen besonderen Sinn für das Konkrete, Anschauliche und Merkwürdige (im alten und neuen Sinne dieses Wortes): Goethe, der in Italien seine feinen Stiefel ablegt,

um nicht sogleich als Fremder erkannt zu werden; Henri Beyle/Stendhal, der einen Tag vor dem 18. Brumaire in Paris ankommt und seine Maßstäbe von napoleonischer Größe aus frischesten Erfahrungen nehmen kann; Leopardi schließlich, der „Weltschmerzler“, der das Nichts – sein Nichts – widerlegt, indem er an die „süße und klare Nacht“ betörende Verse schreibt, die man auswendig lernen sollte. An Cervantes interessiert den Autor am meisten die Gefängnisgeburt seines Menschheitsromans, an Manzoni der menschlich-schwächliche, durch seine Schwächlichkeit alle Verwicklungen auslösende Nicht-Held Don Abbondio, an Ungaretti das kürzeste und zugleich unverschämteste aller Gedichte: *M'illumino d'immenso*. (Mit der von Ross vorgeschlagenen Übersetzung „Ich werde hell durch Unermeßlichkeit“ ist jedoch wohl nicht das Äußerste der Übersetzungskunst erreicht.)

Besonders zu schätzende Aufsätze sind in dieser Reihe eine sehr einfühlsame Studie zum *König in Thule* und zu Chamisso, dem Fremden aus Frankreich, der sich in Berlin mit jenen anderen Fremden, den Juden, freundschaftlich zusammentut, um mit ihnen gemeinsam der deutschen Dichtung zu huldigen. Bei den Motivstudien schätze ich am meisten seine kleine Literaturgeschichte des Schwimmens, die von Brechts Prosa-Stück *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* ausgeht und nach interessanten Spaziergängen an allerhand „Schwimmstellen“ der Weltliteratur entlang zu Rimbauds *Bateau ivre* hinführt – eine der vielen überraschenden Zusammenrückungen, wie man sie oft bei diesem Autor findet, der offenbar in der Literaturgeschichte nichts lieber tut, als querfeldein und bei Gelegenheit auch querbeet zu gehen.

Wird die Literatur hier etwa zu leicht genommen? Das könnte nur jemand sagen, der den Ernst mit altdeutschen Löffeln gegessen hat. Für Werner Ross ist der Umgang mit der Literatur eine *Ars liberalis*, die sich durch keine angestregten Betroffenheitsliturgien zu rechtfertigen braucht – was ein gelegentliches plötzliches Erschrecken nicht ausschließt, so etwa wenn Werner Ross in einer ebenfalls auf den ersten Blick leichthin geschrieben erscheinenden Studie sich fragt, warum eigentlich im Personal der neueren deutschen Literaturwerke die Kinder so rar geworden sind. *Über eine merkwürdige Kälte in neueren Romanen* heißt dieser Aufsatz.

Ist Werner Ross Komparatist? Nicht im landläufigsten Sinne des Wortes. Er vergleicht selten unmittelbar zwei Texte, zwei Autoren. Eher würde ich sagen, daß er alle seine Gegenstände reich und vielfältig orchestriert und bei jedem einzelnen literarischen Text immer auch den großen Resonanzraum der europäischen Literatur mit zum Klingen bringt. Das hat Werner Ross, wie er selber schreibt, bei Ernst Robert Curtius gelernt, seinem Bonner „Meister“, von dem er in seinen einleitenden Lebenserinnerungen schreibt: „Was ich kann, habe ich bei ihm gelernt“. Andererseits hat Werner Ross aber alles, was er bei Curtius gelernt hat, immer auch kunstvoll transponiert in sein eigenes Register heiterer, höflicher, liebenswürdiger Menschlichkeit, wie sie der Literatur so gut zu Gesicht steht.

Harald Weinrich

Charles Segal: *Orpheus – The Myth of the Poet*, Baltimore (The John Hopkins Univ. Press) 1989; XX, 233 S.

Das Ganze sei, meint man, meist mehr als die Summe seiner Teile. Das mag oft zutreffen – mitunter auch nicht. Charles Segals Sammlung *Orpheus* fügt zu fünf verschiedenen, früher veröffentlichten Essays zwei neue hinzu; sie alle umkreisen ein gemeinsames Thema, bilden aber nicht mehr als eine Kollektion, keineswegs schon ein abgerundetes, organisches Ganzes. „Bemerkungen zu ...“ wäre der passende Titel.

Ist in Kap. 1, „The Magic of Orpheus and The Ambiguities of Language“, Segals Blickpunkt klar exponiert, so folgen hernach weniger Vertiefungen, eher Erweiterungen

oder vielmehr Detaillierungen. Das uralte Orpheus-Thema wird auf seine Metamorphosen hin befragt, bei Vergil (*Georgica* IV) und Ovid (*Metamorphosen*), bei Seneca in den Tragödien und bei Rilke in den Sonetten. Materialreich, vor allem für die nähere Gegenwart, das neue 7. Kap. „Orpheus from Antiquity to Today – Retrospect and Prospect“. Der eilige Leser könnte versucht sein, sogleich von Kap. 1 zu Kap. 7 zu springen und mit diesem Rahmen allein sich die Hauptgedanken der Sammlung anzueignen.

Segal hat schon über Sophokles und über Seneca, über Pindars *Pythien* und über die pastorale Poesie publiziert, über Theokrit und über die Tragödie, über Ovid und nun über Orpheus. Dieser gilt ihm als der Poet schlechthin – und hier liegt das Grundproblem seiner Deutungsansätze. Hat Orpheus wirklich ‚gedichtet‘? War er nicht vielmehr ein Sänger, der die Macht der Musik, die Reize der Rhythmen, den Zauber der Klänge entdeckte und meisterte? Diese Seite der mythischen Figur tritt bei Segal allzu weit in den Hintergrund, genauer: sie kommt überhaupt kaum vor. Zwar setzt Segal gleich zu Beginn Orpheus in ein Begriffs-Dreieck, dessen Eckpunkte ‚Love – Death – Art‘ heißen. Aber ‚art‘ bedeutet für ihn hier ‚Poesie‘, und diese ist ihm Wort-, Sprach-, Gedanken-Kunst. Dieser hier anvisierte Orpheus scheint eher am Schreibautomaten zu schalten als an der Lyra zu walten. Der thrakische Träumer ein Schreibtisch-Täter? Ein Kollege aus dem Department for Creative Writing? Gottlob, der Rezensent muß nicht jede Frage beantworten ...

Aber er muß, als Rezensent, von den Hauptthesen berichten. Sie lauten u. a., daß die Griechen Orpheus zwar auch als Zivilisationsheros auffassen mochten, die spätere europäische Tradition aber ihn eher als anti-rationale, anti-prometheische Figur faßte (10); daß Vergils Orpheus den Gegensatz verkörpert zwischen Poesie als zivilisierender Kraft und als Ausdruck individueller Emotion, während Ovids Orpheus eine Poesie der rhetorischen Reize reflektiert, allein ins Innere schauend, ohne Bezug zu Sozial- oder Moralfragen (25); daß Seneca hingegen mehr den magisch-mächtigen Dichter-Heiland („poet-savior“, 95) sieht, Rilke hinwiederum nicht nur den verbalen Meisterpoeten, sondern auch den Wanderer anvisiert, der die Bereiche berührt zwischen Leben und Tod (118). Die vielen Autoren im Schlußkapitel (einzelne wirken, als seien sie von Woody Allen oder Peter Ustinov erfunden) müssen hier übergangen werden – so wie Segal seinerseits die Opern-Tradition zur Gänze übergeht, ebenso auch die bildende Kunst nahezu gänzlich unberücksichtigt läßt. Dafür sind immerhin die beiden großen Orpheus-Filme besprochen, das verrätselnde Meisterwerk Cocteau und der brasilianisch exotisierende *Orfeu negro* des Marcel Camus. Übrigens bekommen auch Buber und Benn einige Zeilen zugestanden.

Segal hat seinen Untertitel zu recht gewählt. Er spricht vom *Myth of the Poet*, nicht vom Sänger, sondern vom Sprachkünstler. Das mag eine der Seiten der vieldeutigen Orpheus-Figur (gewesen) sein, doch sie schöpft das große Thema der gewaltigen Gestalt bei weitem nicht aus. Gesammelte Essays also über die Probleme der Poesie anhand verschiedener Brechungen einer rätselreichen Figur, über die noch so manches an Fakten und Vermutungen, Verwandlungen und Vermittlungen zu finden und zu formulieren wäre.

Bernhard Kytzler

Werner Frick: *Providenz und Kontingenz – Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, I–II, Tübingen (Max Niemeyer Verlag) 1988; 559 S.

Was sich in den zwei kompakten Bänden darbietet, ist der Ertrag einer (Kieler) Dissertation. Aber die 1979 begonnene Studie überschreitet die Ansprüche an den Standard akademischer Pflichtarbeiten erheblich. Denn es geht dem Vf. um nichts weniger als um die

Rückführung der narrativen Motivationstechniken auf Sinnbildungsschemata, die ihrerseits, den romanischen Fiktionen wie kulturelle Raster lebensweltlicher Kontingenzzreduktion vorgelagert, als Produkte eines langsamen und vielschichtigen Säkularisierungsprozesses gelten können. Wie teleologische Sinnbildungsprozesse des romanischen Erzählens die theologischen, schulphilosophischen und populärphilosophischen Konzepte des Vorsehungsgedankens aufgreifen, illustrieren, konkretisieren, modifizieren, unterhöheln und schließlich ironisch in ein bloßes ästhetisches Darstellungsmuster zur Thematisierung von Entwicklungs- und Entelechikonzepten überführen, dies will die Studie an „sorgsam ausgewählten Romanen“ (19) erkunden. Das souveräne Ausgreifen auf unterschiedliche ideengeschichtliche Kontexte und die geschickte Kombination von systemtheoretischen Basiskonzepten<sup>1</sup> mit philologischer Präzision sind dabei ebenso beeindruckend wie die sorgfältigen Einzelinterpretationen, die achtsam und gegen thesenhafte Vereinnahmungen den jeweiligen Text von seinem eigenen Sinnanspruch her erschließen. Wohl erweisen sich alle „sorgsam ausgewählten“ Exempla Fricks als kanonisierte Klassiker des Aufklärungsromans: Nach dem barocken Ausläufer der *Asiatischen Banise* Zigers trifft man der Reihe nach auf Defoes *Robinson Crusoe*, Prévosts *Manon Lescaut*, Schnabels *Insel Felsenburg*, Gellerts *Schwedische Gräfin*, Voltaires Erzählungen, Moritz' *Anton Reiser* und schließlich erwartungsgemäß auf Wielands *Agathon*; poetologische Rekonstruktionen u. a. zu Huet, Sulzer, Heidegger, Gottsched und Blanckenburg ergänzen bei der Ausarbeitung historischer Umbruchstellen die Romananalysen und bereiten sie darstellungstechnisch vor.

In diesem germanistisch ausgerichteten, aber gleichwohl in die Nachbarliteraturen übergreifenden Grundriß der Arbeit liegt ihr besonderer Reiz, aber auch eine problematische Ambiguität, die unaufgelöst bleibt. Die Einzelinterpretationen zu Voltaires *Contes* und zu Prévosts *Manon Lescaut* z. B. bleiben dem romanistisch gebildeten Leser nichts schuldig, was die Einarbeitung des Forschungsstandes und die Vertrautheit mit dem jeweils unmittelbaren ideengeschichtlichen Umfeld betrifft. Konzeptuell stringenter Darstellungen der Kontingenz- und Providenzthematik dieser Texte lassen sich kaum finden. Zudem bereichern sie das Untersuchungsfeld teleologisch zentrierter Romane mit solchen Erzähltexten, in denen finalistische (Selbst-)Deutungen der Helden unterschiedlich problematisiert werden — ein Aufbrechen teleologischer Deutungsmuster, das der frühe deutsche Aufklärungsroman wegen seiner stärkeren Abhängigkeit vom Theodizee-Denken gar nicht artikulieren kann. Aber unklar bleibt der Status, den die jeweiligen Texte in ihrer nationalliterarischen Reihe einnehmen. Durch die weitgehende Ausblendung des weiteren nationalkulturellen Umfeldes und der für diese Thematik so wichtigen *minores*, durch den Verzicht also auf explizite Rekonstruktion von Gattungsentwicklung und Ideengeschichte, spielt sich statt dessen der Eindruck einer geordnet verlaufenden, gesamteuropäischen Problem-Evolution durch die selektiv besetzte Chronologie der Studie selber ein. Von der Anlage der Untersuchung her bildet nämlich der Anfang des deutschen Entwicklungs- und Bildungsromans sowohl den Konvergenzpunkt als auch den Höhepunkt eines Verdichtungsprozesses der Kontingenz- und Providenzthematik des europäischen Aufklärungsromans. Die exemplarisch und letztlich

<sup>1</sup> Die sorgfältige und weitsichtige Einarbeitung des ideengeschichtlichen Forschungsstandes zur Transformation und Vermittlung providentieller Konzepte mit kausallogischen, deterministischen und sonstwie kontingenzreduzierenden Modellen der Aufklärungsphilosophie (Hazard, Cassirer, Borkenau, Groethuysen, Gusdorf, Blumenberg, Kondylis usw.) geschieht in lockerer Verknüpfung mit einem systemtheoretischen Rahmen Luhmannscher Prägung: Die These von der Funktion fiktionaler Welten als Problemlösungsversuche zur Komplexitätsreduzierung von Problembeständen der Selbstausslegung einer sich wandelnden Gesellschaft soll von philologisch-hermeneutischer Seite aus an den Texten selbst sozusagen vorbereitet werden. Im bescheidenen ‚Zuarbeiten‘ für die wissenssoziologische und systemtheoretische Theoriebildung erfülle die Literaturwissenschaft ihre „Bringschuld“ (8).

narrationstypologisch angelegte Studie gerät so in eine Art diskursiv erzeugten Zwang zu unausgesprochener Teleologie der Darstellung, die damit die Romangeschichte zu einer zielstrebigem Veranstaltung der Geschichte macht. So täuscht die Eleganz einer gesamteuropäischen Höhenkamm-Konstruktion darüber hinweg, daß der Blick zurück vom Entwicklungsroman selektiv eine bloße Vorgeschichte rekonstruiert und damit den Anspruch auf Erarbeitung eines Stücks historischer Semantik einschränkt. Damit bringt sich die beabsichtigte Freilegung einer Schicksalssemantik um eine Vielzahl interessanter Quellen, die eben nicht unter die Rubrik finalistischer Handlungskonstituierung fallen, sondern ateleologische Verlaufsformen von Lebenslinien modellieren und dennoch im Spannungsfeld von christlichem Providenzdenken und Emanzipation eines antifinalistischen Kontingenzbegriffs die Semantik von Schicksals- und Glücks- bzw. Unglücksvorstellungen des 18. Jahrhunderts prägen<sup>2</sup>.

Ist man gegen solch finalistische Suggestionen des Untersuchungsrahmens gefeit, dann wird die Lektüre zu einer höchst spannenden Erkundungsreise in die Geschichte der Plausibilisierungsstrategien des romanesken Erzählens. Das erste Kapitel bietet eine vorzügliche Analyse der impliziten Geschichtshermeneutik in der *Asiatischen Banise*, deren kontingent erscheinende Ereignisstruktur durch eine ‚Motivation von hinten‘ auf drei ineinander verwobenen Ebenen eine teleologische Weltansicht bebildert und ausformuliert. Sowohl auf der Ebene der konventionellen Liebesthematik als auch in der narrativen Konkretisierung des fiktionalen Geschichtsverlaufs und in der rivalisierenden Ausprägung unterschiedlicher politischer Legitimationsstrategien enthüllt der Erzähler, da er den Sinn nicht setzt, sondern ihn — deutend — aus einer virtuell bleibenden Eschatologie deduziert und auf seine Welt appliziert, die metaphysische Begründung seiner Fiktion. Gerade an prekären und aporetischen Momenten wie der geschichtstheoretischen Begründbarkeit illegitimer Herrschaft in der Form der Tyrannis Chaumigrems bzw. an deren ‚Aufhebung‘ durch die Nemesis erweist sich die völlig intakte providentialistische Grundierung dieses Romans, den Frick letztlich als affirmative Modellierung einer Eschatologie deutet, wie sie in Bossuets *Discours sur l'histoire universelle* am explizitesten entworfen und in Leibniz' Theodizee-Schrift gleichsam systemtheoretisch durch die teleologische Funktionalisierung aller scheinbaren Dysfunktionen der optimalen Weltkonstruktion interpretiert wird (Kap. I/2.1 und I/2.2). Die hermeneutische Leistung der Romangattung in der Form einer ‚Visibilisierung des latenten Sinns‘ des Geschichtsverlaufs und die ihr zukommende Funktion einer begrenzten und heuristischen Plausibilisierung von Geschehensabläufen, deren lebensweltliches Korrelat wegen der nicht antizipierbaren Finalität auf Spekulationen und philosophische Abstraktionen angewiesen bleibt, dieser Anspruch auf fiktionalen ‚Vorgriff auf die Finalität der Geschichte‘ (94) bildet sich durch Fricks Analyse auch in den poetologischen Texten Huets und Birken ab; eine Diskussion des neoaristotelischen Wahrscheinlichkeitsbegriffs mit seinem normativen und teleologie-affinen Einschlag hätte allerdings gerade für den französischen Bereich die Außen-seiterposition Huets aufgewiesen und den Widerstand gegen die Strukturhomologie von Fiktion und providentieller Welt bei Sorel, Du Plaisir und anderen kenntlich gemacht.

Das zweite Kap. rückt nun ins Licht, wie der Roman der frühen Aufklärung durch Mehrfachkodierungen seiner Plausibilitätsstrategien Ambivalenzen erzeugt. An Defoes *Robinson Crusoe* (1719) zeigt Frick, wie der normativ-providentiell argumentierende Erzählrahmen sowie der initiale Vater-Sohn-Konflikt der Selbstausslegung des Abenteurers eine Spannung verleiht, die die erlebten Fährnisse letztlich wieder zurückbindet an die latent bleibende Hintergrundsomorphie von theologisch begründetem Providenz-Vertrauen und kaufman-

<sup>2</sup> Zu denken ist hier — z. B. im französischen Bereich — sowohl an die pikareske und libertininistische Romanproduktion als auch an Texte von Courtitz de Sandras, Challe, Mme Riccoboni, aber auch an Wezel. — Der Rez. erlaubt sich, in diesem Zusammenhang auf eine eigene, in gewisser Weise komplementäre Arbeit hinzuweisen, die 1991 im Max Niemeyer Verlag erscheinen wird: *Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz — Die Krise teleologischer Weltdeutung und der franz. Roman, 1670–1770*.



nisch-bürgerlichem Ideal kontingenzreduzierender Lebensführung: Der Sohn relativiert zwar mit seiner provokanten Herausforderung der *futura contingentia* das Stetigkeitsdenken der bürgerlichen Väter-Generation; er erweist sich in den unkalkulablen Unbilden seiner Abenteuer auch als bloß temporär einsichtig in die eigene Gegenläufigkeit zum providentiellen Normen-Rahmen. Aber der Vf. zeigt, wie Crusoes explorativ-experimentale Lebenshaltung im erzwungenen Experiment der Insel-Episode in das Erlernen prospektiver Kontingenzreduktion einmündet und so im Horizont eines deistischen Gottesbegriffes die anfänglichen Antagonismen miteinander vermittelt. Die dennoch verbleibende, durch die einschlägige Forschung (v. a. Mackiwicz) gut belegte Heterogenität der textinternen Interpretationsraster mag der Vf. zu Recht als eine diffuse Semantik werten, die aus der Komplexität eines „Übergangszustandes“ (150) erwächst. An der Analyse von Prévosts *Manon Lescaut* zeigt sich aber, daß die auch hier konstatierte Ambivalenz durch interferierende Raster der Selbstdeutung des Helden auf Wirkungsfunktionen weisen kann, die der Vf. durch eine allzu enge Kontextbildung nicht erfaßt. Dem Vf. geht es um die schon von J. Sgard aufgewiesene Providenz – und Fatalitätsrabulistik, mit der der Held sich von seiner sinnlichen Hörigkeit entlasten will. Glücklicherweise ist nun die Beobachtung Fricks, daß hier der Romangegegenstand nicht mehr der Frage nach dem konstitutiven teleologischen Zusammenhang von Lebenslauf und Weltordnung nachgeht, wohl aber der Frage, unter welchen Bedingungen das Subjekt zu solcher „Providenz-Metaphysik“ Zuflucht nimmt (180). Eine solche Fragerichtung des Romans ließe nun gemeinhin rezeptionssteuernde Strategien der Distanzierung und Objektivierung erwarten. Da diese aber bekanntermaßen sowohl durch die emphatische Selbstausslegung des Ich-Erzählers als auch durch die sympathetisch wirkende Einbettung in den Erzählrahmen zurückgedrängt scheinen, eröffnet sich ein Spektrum von Ambiguitäten in der Schicksalssemantik, die Frick als eine Folge der „Außenprojektion seelischer Zwänge“ (178 ff.) deutet. So gerät der kleine Roman zu einer ambig kodierte Pathographie, und der Vf. verschenkt sich die Möglichkeit, im Rückgang auf die ursprüngliche Einbettung der kleinen *Histoire* in die *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* die skeptische, z. T. auf Malebranche fußende Anthropologie Prévosts herauszuarbeiten. Sie würde sich schon an der Desavouierung des Erziehers Renoncours erweisen, der einerseits als problematischer Sympathie-Garant für die emphatische Rezeption von Des Grieux' Lebensbericht fungiert, andererseits seine eigene undurchschaute Mechanik der *imagination* und seine Affektabhängigkeit aber in den eigenen *Mémoires* nicht ausreichend reflektiert und dennoch den ‚Fall Des Grieux‘ didaktisch verwerten will. Prévosts hochkomplexe Analysen der sprachlichen und handlungsmäßigen Selbstausslegungen seiner Helden beziehen auch – listigerweise – das Affektpotential des Lesers mit ein und können somit die Anfälligkeit einer in teleologisch-providentieller Orientierungskrise befindlichen Leserschaft für jeweils opportune Deutungsmuster im Lesevorgang selber reflektieren. Doch zur Erarbeitung dieser wirkungsästhetischen Dimension hat der Vf. den Rahmen zu eng angesetzt, indem er Prévosts große Romane der problematisierten Theodizee (*Cleveland, Le Doyen de Killerine*) ausspart.

Im Falle der *Insel Felsenburg* sieht der Vf. das Spannungsverhältnis zwischen traditionellem Providenzglauben und zweckrationalem Handeln in einem Sukzessionsverhältnis aufgelöst, das die vergangenen Fährnisse der einzelnen Berichtenden über die providentielle Selektion mit der konstruktivistischen Aufgabe zweckrationaler Ordnungsschaffung in der Inselutopie kompensiert (186 ff.).

Äußerst anregend sind auch Fricks punktuelle Rekonstruktionen der Versuche frühauflärerischer Poetik, aus der Negierung der Erklärungsleistung der barocken Romantheodizee heraus Modi der Handlungsplausibilisierung in Anlehnung an die Geschichtsschreibung (Heidegger) und im Horizont eines geschärften Natürlichkeits- und Wahrscheinlichkeitsbegriffs (Sulzer, Gottsched) herauszubilden (Kap. III) – eine tastende Säkularisierungsbewegung, deren Unsicherheit man noch daran ermessen kann, daß in Gellerts *Leben der schwedischen Gräfin von G<sup>xxx</sup>* die desaströsen Fährnisse nicht als mimetisch ausgerichtete Indikatoren für die Überkomplexität der Welt stehen, sondern bloß als wirkungspoetische „Auslösersituatio-

nen für eine reaktiv zu bewährende Moral der Roman-Protagonisten“ (260) fungieren. Eine vergleichbare Depotenziierung des mimetischen Anspruchs des Erzählfalles zum Zwecke affektischer Funktionalisierung ließe sich im übrigen auch am frühen französischen „genre sombre“, bei Mme de Tencin und Baculard d'Arnaud, nachweisen.

Vielleicht wäre die Einbeziehung dieser Trivialformen auch mindestens so ergiebig für die Fragestellung gewesen wie das durchaus exzellent aufgebaute Kapitel zu Voltaires *Contes* (281–341). Hier entwickelt der Vf. Voltaires Auf- und Ausbau eines erzählerischen Experimentierraumes, in dem mit knappsten Mitteln ein Höchstmaß von erzählerischer Komplexitätssteigerung gegenüber dem fragwürdigen systematischen Theodizee-Theorem zur Kontingenzreduktion erreicht wird. Im Prinzip überschreitet Frick hier aber nicht den ohnehin dicht besiedelten Horizont des einschlägigen Forschungsstandes.

Das Innovatorische der beiden letzten Artikel ist dagegen deutlicher, wenn auch auf Einzelaspekte beschränkt: Eine intelligente Deutung zu Blanckenburgs Romantheorie ist hier zu nennen, deren latente Geschichtsphilosophie der Vf. freilegt, indem er aufzeigt, wie Blanckenburg die romanspezifische Eröffnung des anthropologisch ‚eigentlichen‘ subjektzentrierten Innenraums in ein Verhältnis zum akzidentiellen Raum der ‚Taten‘ des Epos setzt und so die innere Entwicklung des Romanhelden in eine sie umgreifende Geschichtsteologie hineinstellt (347 ff.), eine Perspektivierung, deren rousseauistische Implikationen wohl noch ausgefaltet werden können. Auf dieser Folie einer ins Subjekt selbst verlegten Theodizee kann der Vf. dem Moritzschen *Anton Reiser* ein prägnantes Profil abgewinnen. Dessen Spannung zwischen analytisch-kausalem (pathographischen) Raster und subjekt-zentrierten, finalistischen Ansätzen zu einer Entelechie des Subjekts (376 ff.) löst sich in einem soziologisch relationierten Antiprovidentialismus auf.

Das Kap. VII zu Wielands *Geschichte des Agathon*, der ideengeschichtliche Fluchtpunkt der Arbeit, entwickelt schließlich wie in einer Klimax die bei allen „Vorgängerromanen“ virulente Spannung zwischen Kausalität und Finalität der Handlungsplausibilisierung. Unter Berücksichtigung der jüngeren Forschung vertritt der Vf. gegen die These einer realitätsorientierten „Moral-Indifferenz“ (392) die Konzeption einer aporetischen, die prekäre Verbindung von moralischem Finalismus und amoralischem Kausalnexus kritisch transzendierenden Architektur des Romans: die innere Entelechie des Glücks- und Moralstrebens wird trotz ihrer Widerstrebigkeit gegenüber dem kontingent erscheinenden Kausalnexus in ihrem problematischen Anspruch belassen – eine aporetische Konstruktion, die Frick höchst einleuchtend mit dem Kantschen „Als-ob“ zur moralisch notwendigen Existenz Gottes im Rahmen der Kritik praktischer Vernunft vergleicht (466–483).

Insgesamt beeindruckt die Arbeit durch ein Höchstmaß an hermeneutischer Sensibilität und einen weit ausholenden, problemgeschichtlichen Zugriff. Sieht man von den eingangs angeführten historiographischen Bedenken ab, so zeigt sich hier eindrucksvoll, zu welcher hohen Auslegungsdichte die Kombination von ideengeschichtlicher Präzision und systemtheoretischem Rahmen bei der Analyse romanesker Handlungskonstitution im Zeichen der Säkularisierung gelangen kann.

Rudolf Behrens

Otto F. Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1989 (= Erträge der Forschung; Bd. 264); 154 S.

‚Witz‘ in seinen vielen literarischen Erscheinungsformen ist in Deutschland stets nur von wenigen gelesen worden – die Zahl seiner Liebhaber aber ist noch weitaus geringer. Wenngleich die so lange für deutsche Autoren vorbildlichen Literaturen Englands und

Frankreichs bedeutende Beispiele ‚witziger‘ Texte aufweisen, konnten sich diese Einflüsse östlich des Rheins nicht behaupten. Dies gilt vor allem seit der Kanonisierung einer deutschen Klassik, deren literarische Werte den ‚Witz‘ regelrecht ausschlossen. Somit berührt das von Best behandelte Thema einen wesentlichen Punkt im Verhältnis der drei angesprochenen Nationalliteraturen. Das aus deutscher Sicht ‚Untypische‘ der Themenstellung mag dazu beigetragen haben, daß erst jetzt eine Abhandlung vorgelegt wurde, die einen kontinuierlichen Überblick über eine drei Jahrhunderte währende Begriffsgeschichte bietet. Die Berücksichtigung der drei wichtigsten Aspekte, die die Geschichte des Begriffes prägten – ‚Witz‘ als Erkenntnisvermögen, als Erscheinungsform des Komischen und als Textstruktur –, verleiht der Arbeit ihren besonderen Rang. Sie kann in der vorliegenden Form des kombinierten Quellen- und Forschungsberichtes durchaus als langjähriges Desiderat der Literaturwissenschaft bezeichnet werden.

Die Darstellung der Entwicklung beginnt mit einem Umriss von „Wortfeld und Wortgeschichte“ am englischen und französischen Vorbild („wit“, 5 ff. und „esprit“, 14 ff.); anschließend schreitet Vf. in seinem Bericht über die deutschen Verhältnisse weiter chronologisch vor. Begonnen wird mit spätbarocken Dokumenten einer neu entstehenden deutschen Witzkultur, mit Stellungnahmen Neukirchs, Meisters und Wernickes. Es folgen die Grundlagen der aufklärerischen Bestimmung des ‚Witzes‘ als Vermögen, Ähnlichkeiten zu erkennen (differenziert ausgeführt an den Beispielen Christian Wolff, Baumgarten, Gottsched, Lessing), flankierend erwähnt werden in kurzen Quellenreferaten weiterhin die Positionen mehrerer anderer deutscher Autoren des 18. Jahrhunderts. Unverständlich im Aufbau des Berichtes ist dabei nur, weshalb die Exempel aus der Literatur des ‚witzigen‘ 18. Jahrhunderts in einem Kapitel mit der Grundrißskizze „Wortfeld und Wortgeschichte“ gemeinsam behandelt werden und nicht in einem eigenen Abschnitt, der ihrem Rang in der Literaturgeschichte angemessen wäre.

Ein solches eigenes Kapitel nämlich erhält im weiteren Verlauf jeder Entwicklungsabschnitt, der ein spezifisches Verständnis von ‚Witz‘ umfaßt. Im II. Kapitel („Ablösung und Neubestimmung des überlieferten Witzbegriffs“, 60 ff.) kommen jene Kräfte zu Wort, die zur Auflösung des systematischen Kontextes der Aufklärung – aus verschiedenen Motiven und mit einer ganzen Palette von Argumenten – beitragen. Behandelt werden Positionen von Lenz, Hamann, Kant, Schiller, Kleist und einiger romantischer Theoretiker. Das III. Kapitel („Von der ‚Abenteuerlichkeit‘ zur ‚zersetzenden‘ Geistigkeit“, 88 ff.) betrifft die Entwicklung von Hegels Theorie bis zur Gegenwart. Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Epochendarstellungen nehmen hier die Dichte des Materials und die Stringenz sowohl der historischen Entwicklung als auch ihrer Analyse ab. Im Gegensatz zu der das gesamte 18. Jh. prägenden Diskussion wesentlicher Grundbegriffe des ‚Witzes‘, die sich immer noch auf ein etabliertes System bezogen, geht es hier nicht mehr um eine mehr oder weniger zusammenhängende zeitgenössische Diskussion, sondern um eine eklektische Tour d’horizon. Von hegelianischen Kritikern und ihrer Verachtung von ‚Witz‘ über individualistische literarische Ansätze (Heine, Börne, Nestroy) bis hin zu Karl Kraus und Thomas Mann spannt Vf. den Bogen. Während zu Beginn Wissenschaft und Literatur in gleichen Zeiträumen auch parallel oder interdependent dargestellt wurden, zerfällt die chronologische Ordnung im folgenden an der Disparität des Materials: das IV. Kapitel („Witz als Gegenstand wissenschaftlicher Analyse“, 115 ff.) umfaßt im weiteren Sinne psychologische Ansätze aus einem dem des III. Kapitels vergleichbaren Zeitraum. Diese Betrachtung endet mit Gedanken aus Preisendanz’ und Welleks Arbeiten. Im V. Kapitel („Witzigkeit als ‚Fähigkeit der Aktivierung von nicht realisiertem sprachimmanentem Bedeutungspotential‘“, 126 ff.) geht es um sprachwissenschaftliche Positionen.

Der nützliche Band weist neben der erfreulichen Materialfülle leider einige Oberflächlichkeiten auf, die seine Eignung als Arbeitsgrundlage für Literaturwissenschaftler (und vor allem Studierende) einschränkt. Zunächst ist es von Nachteil, daß Vf. zwar die meisten

Ansätze nach den Originalquellen referiert, dann wiederum jedoch auf die Zweitauswertung von kritischer Literatur zurückgreift: Warum etwa werden bei der Behandlung Wielands – konträr zu anderen Autoren des Jahrhunderts – keine Originalquellen herangezogen (vgl. 54 ff.)? Ohne Frage sind die statt dessen zitierten Arbeiten Böckmanns und Blackalls beste Referenzen; einschlägige Originalzitate, wie sie Vf. überwiegend benutzt, wären aber auch hier lehrreich. Ärgerlicher sind bisweilen fehlende bibliographische Nachweise. So möchte mancher Benutzer vielleicht wissen, wo Gottscheds *Rezension von Youngs Gedanken über die Originalwerke* (1759) (56) zu finden wäre. Eine gewisse Reihe von ähnlichen Fällen nimmt diesem Beispiel den Status des Singulären, der leicht entschuldbaren Nachlässigkeit.

Rainer Baasner

Burkhart Steinwachs: *Epochenbewußtsein und Kunsterfabrung – Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München (Wilhelm Fink Verlag) 1986 (= *Theorie und Gesch. der Lit. und der schönen Künste*, Bd. 66; NF, R. C: *Ästhetik, Kunst und Lit. in der Gesch. der Neuzeit*, Bd. 4); 288 S.

Die schon Mitte der siebziger Jahre entstandene und für die Veröffentlichung nur leicht überarbeitete Dissertation von Burkhart Steinwachs versucht sich an einem nahezu enzyklopädischen Thema: zur Diskussion stehen geschichtsphilosophische Kunsttheorien französischer und deutscher Autoren aus dem Zeitraum zwischen der französischen Revolution und der Erfahrung der beginnenden Industrialisierung in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Jeweils monographisch in gesonderten Kapiteln werden behandelt: als Prolog Vicos *Neue Wissenschaft*, Mme. de Staëls *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Fr. Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie*, Chateaubriands *Génie du Christianisme*, Novalis *Christenheit oder Europa* und Fr. Schlegels *Reise nach Frankreich*, Hegels *Ästhetik*, Jochmanns *Rückschritte der Poesie* und Hugos *Préface de Cromwell*, Saint-Simons *Nouveau Christianisme*, Barraults *Aux Artistes* und Gautiers *Préface de Mademoiselle de Maupin* und schließlich Heines *Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*. Zwischen diese autorenorientierten Kapitel sind zwei problemorientierte eingeschoben, die zum einen von dem in Frankreich und in Deutschland verschieden behandelten Problem einer Kunstpraxis während der Revolutionsjahre handeln und zum anderen vom Wandel des Mittelalterbildes von der Aufklärung zur Romantik.

Die gliedernden Fragestellungen, die der Verfasser sich zur Bündelung dieses großen Umfangs an zu behandelnden Texten und der damit einhergehenden Forschung vorgibt, sind zunächst die allgemeinsten Fragen, die man sich anhand der Texte stellen kann. Rekonstruiert werden sollen die Epochengliederungen und Verlaufsschemata der Geschichtsmodelle, wobei natürlich der Anlaß des Bedürfnisses, starke Zäsuren in das geschichtliche Kontinuum zu bringen, die Erfahrung der französischen Revolution ist. Insofern ist ein Leitfaden in der Fragestellung gefunden, wie die Theorien das Ereignis dieser Revolution in die Reflexion und Konstitution ihrer Epochenbegriffe integrieren. Innerhalb der Epochengliederungen soll weiterhin nach dem Begriff der Moderne gefragt werden, also danach, wie sich die Theorien selber in ihre Zeit stellen und wie sie diese Zeit deuten, etwa als Schritt zu einer emphatischen Zukunft oder als dekadente Verfallszeit nach dem krisenhaften Ereignis der Revolution. In dieser eher geschichtstheoretischen Formation soll spezifizierend die Rolle der Kunst sondiert werden, soll nach ihrer Möglichkeit und Funktion gefragt werden, danach, ob sie eine wesentliche Vermittlungsrolle in der durch die Theoricientwürfe behaupteten gesellschaftlichen Situation der Zeit übernehmen soll oder ob sie ein Vergangenes und nicht mehr Wirkendes ist, das nur noch zum Gegenstand historischer Betrachtung taugt.

Schließlich soll dies alles – und damit wird die Methode genannt – in einer problemgeschichtlichen Argumentation angegangen werden. Dies meint, daß die Identität eines Problems vorausgesetzt wird – nämlich das Entwerfen epochengliedernder Theorieversuche aus dem Orientierungsbedürfnis der Erfahrung der geschichtlichen Zäsur der Revolution – und daß die Theorien als verschiedene Lösungen dieses Problems so gegeneinander gelesen werden, daß eine Argumentationsebene ständigen Vergleichens aufgebaut wird, gewissermaßen die Theorien als Diskutanten um den runden Tisch – also dieses Buch mit dem Verfasser als Diskussionsleiter – versammelt werden. Da es sich um Diskussionsteilnehmer aus Frankreich und Deutschland handelt, hat das Gespräch zugleich die Seite, unterschiedliche Beiträge so zu situieren, daß ihre Differenz aus der Verschiedenheit der gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen der beiden Nationen erhellt wird.

Problematik und Chance des Buches sind in dem Referat dessen, was es sich vorgenommen hat, angedeutet. Der möglichen Problematik aber, daß der extensiven Fragestellung entsprechend zwangsläufig eine Rede entstehen muß, die die jeweilige Theorie von ihren Grundfesten her aufzubauen hat, begegnet der Verfasser mit einer souveränen Übersicht über den Theoriebestand und einer immensen Gelehrsamkeit hinsichtlich der berücksichtigten Forschungsliteratur, die nur in bezug auf die neueste französische Forschung nicht lückenlos aufgearbeitet scheint. So sind selbst die referierenden Passagen immer schon auf einem in sich reflektierten Niveau eher der kritisch-begrifflichen Rekonstruktion als der narrativen Wiedergabe. Das hat freilich zur Folge, daß ein gedrängter und kondensierter Stil resultiert, der dem Leser eine konzentrierte Lektüre abverlangt. Ganze Argumentationslinien werden zuweilen in nur wenigen, terminologisch oft überfrachteten Sätzen zusammengezogen, so daß ein Leser, der auch nur einen Absatz nicht gründlich studiert hat, in der Gefahr steht, den Faden zu verlieren. Der Verfasser gewinnt aber allein auf diese Weise überhaupt erst die Möglichkeit des Überblicks auf das Gespräch der Theorieformationen, das er anstrebt. Weil er die Fähigkeit hat, komplizierte Begründungsverhältnisse konzentriert zusammenzufassen, kann er ohne unzulässige Reduktionen schon im Rekonstruktionsvorgang eines Modells dessen theoretische Alternativen benennen.

So wird z. B. Novalis auf die Folie Chateaubriands projiziert (153), um den Unterschied eines poetisierten und als Zukunftsutopie dienenden Mittelalterbildes zu einer Deutung der Moderne, die nur als Spätzeit des Mittelalters fungiert, herauszustellen. Deutlich wird dabei, wie sehr bei scheinbarer Gleichheit des Rückbezuges aufs Mittelalter Novalis doch in der deutschen Tradition triadischer Geschichtskonstruktionen steht, anstelle der Antike eben hier das Mittelalter einsetzt (153), aber doch die Gegenwart zur Durchgangsstation einer zukünftigen Synthese mediatisiert, während Chateaubriands Konservatismus zugleich an der Nahtstelle des Historismus steht (128). Dieses Beispiel zeigt, daß die problemgeschichtliche Diskussion, die der Verfasser zwischen den Texten fingiert, nicht allein zu erhellenden Vergleichen führt, sondern auch die immanente Logik der Theorieentwürfe thematisieren kann. Steht nämlich Novalis' Mittelalter just an der Stelle, an der traditionell die Antike stand, dann wird deutlich, daß sich in der Logik des Theorieaufbaus nur eine inhaltliche Umbesetzung einer Stelle ergeben hat, nicht aber ein Umbau der Theorieprämissen selbst.

Ähnliches findet in der Konfrontation Hegels und Jochmanns (190 ff.), der hier verdienstvollerweise endlich seinen angemessenen Platz findet, statt. Aufgewiesen wird, inwiefern beider Einschätzung vom Ende der Kunst doch auf gänzlich verschiedenen Theorieprämissen beruht. Der Verfasser vermag innerhalb seiner idealtypischen und daher nicht strikt an die Chronologie der Theorien gebundenen Diskussionsleitung Jochmann (1828) als Antwort auf Hegels Ästhetik (1835–1838) zu konzipieren. Hat nämlich Hegel von einer Theorie der Wahrheit her (Kunst als sinnliches Erscheinen der Idee) vom Ende der Kunst gesprochen, so bleibt danach als Paradigma von Kunstphilosophie noch der Bezug auf die Gesellschaft und die Rolle der Kunst in ihr (vgl. 189 f.). Jochmann wird von dieser Voraussetzung her referiert und dabei beständig als im subkutanen Gespräch mit Hegel

befindlich fingiert, was zu der wichtigen Einsicht führt, Jochmanns „Gesellschaftsgeschichte der Kunst“ gebe die „methodische Prämisse der geschichtsphilosophischen Ästhetik“ auf, epochale Wendepunkte ästhetisch zu begründen (199).

Dergleichen „Gespräche“ ließen sich in umfangreicher Weise referieren. Sie werden, durchaus gegen die methodische Prämisse der Gleichzeitigkeit der Diskutanten, dadurch historisch profiliert, daß sie begriffsgeschichtlich in einem historischen Tiefenraum verortet werden. Auch hier überzeugt die Kompetenz des Verfassers. Er kann über das aufklärerische Argumentationsmuster der Klimatheorie und ihre Spuren selbst noch in avancierteren Modellen genauso reden wie über den Arbeitsbegriff bei Saint-Simon und dem jungen Marx, kann die aufklärerische Rede von der Perfektion/Perfektibilität als Argumentationsstrang bis in die romantischen Entwürfe verfolgen, Heines Geschichtsschreibung der Sache nach mit den methodischen Prämissen von Droysens Historik zusammenbringen, Begriffe und Problemkonstellationen wie Epoche, Bildung, Konservatismus und die Wahrnehmung historischer Zeitläufe und -bewegungen thematisieren. Auf diese Weise kommt er nicht in die naheliegende Gefahr, daß die Theorievergleiche aufgrund der Nichtbeachtung ihres historischen Ortes schief werden und daß Verschiebungen in der umfassenden Diskurslandschaft kurzschlüssig als Differenz zweier Theorien verhandelt werden.

In der Einleitung behauptet der Verfasser, daß der „wechselseitige Bezug auf den deutschen und französischen Traditionszusammenhang [...] konstitutiv“ sei (19). Die Frage danach, inwiefern er es tatsächlich ist, entscheidet über die Qualifikation dieser Arbeit als komparatistische. Zunächst ist zu konstatieren, daß die andauernde vergleichende Rede natürlich solchen „wechselseitigen Bezug“ als Redevoraussetzung impliziert. Kategorial ist aber nicht sofort ein Unterschied darin zu sehen, ob nun deutsche Autoren wie Jochmann und Hegel in ein Gespräch gebracht werden oder der Franzose Chateaubriand mit dem Deutschen Novalis. Erst wenn letzterer Vergleich in einem expliziten Theorierahmen zu stehen kommen würde, der als eigene Argumentationslinie den Vergleich der französischen mit der deutschen Tradition thematisiert, wäre legitimerweise von einer komparatistischen Rede zu sprechen. Ansätze dazu finden sich, wenn z. B. der „arts“-Begriff der Franzosen mit seiner Bindung an die „arts mécaniques“ und die Betonung des gesellschaftlichen Nutzens der Künste mit dem deutschen Traditionszusammenhang konfrontiert wird, wo schon früh eine Ästhetik als eigene Wissenschaft vom Schönen entstand (13 f.). Erwähnt wird weiterhin die bekannte These von der deutsch/französischen „Arbeitsteilung“, nach der die Deutschen als philosophische Revolution fortführten, was die Franzosen als politische durchsetzten. Der Verfasser verfolgt, inwiefern dieser Gedanke zu einer Theorie der Nationalcharaktere ausgebaut wurde, innerhalb derer den Deutschen allein die Fähigkeit zugetraut wurde, die nur erst politische Revolution zu einer allgemeinen, „transzendentalen“ im Sinne der Frühromantiker, zu machen (51 ff.). Hegels Schema, nach dem in Deutschland die Wirklichkeit des „protestantischen Prinzips“ schon vollzogen habe, was in Frankreich als Befreiung vom rigiden Katholizismus nur gewaltsam sich Raum schaffen konnte, ist schließlich die dritte und letzte explizite Reflexion auf die immanent angelegte komparatistische Perspektive. Die Vorherrschaft der Wirkungsästhetik und die Vergangenheit einer Klassik in Frankreich im Gegensatz zu ihrer erst gerade erfolgenden Ausbildung in Deutschland sind dann noch öfters, in anderen Argumentationszusammenhängen auftauchende Topoi. — Insgesamt bieten diese auch vorher schon bekannten Gedankenmomente für sich genommen aber kein neues Material; sie sind auch nicht untereinander so verknüpft, daß daraus ein neues Modell des Bezuges von französischer und deutscher Tradition ersichtlich wäre.

So sehr die vorliegende Dissertation in der Durchführung ihrer selbstgestellten Aufgaben zu überzeugen vermag, bleibt dem Referenten doch ein gewisses Ungefallen hinsichtlich der Selbstreflexion dieser Durchführung. Die kenntnisreiche Rede über die Theorien liest sich auf lange Strecken wie ein souverän rasonierender und eigene Schwerpunkte setzender Forschungsbericht, der sich, obwohl man es ihm allemal zutraut, gewissermaßen absichtlich eines zusammenfassenden Urteils enthält und sich damit begnügt, das thematisierte Material

so kompakt wie möglich darzustellen. Trotz aller Abstraktionsleistung bei der Behandlung der einzelnen Texte, trotz der Fähigkeit, Verbindungen zu ziehen und der Abfolge der Theorien ansatzweise zumindest eine innere Logik zuzuerkennen, fehlt jenes Fazit, das als zusammenfassendes Resümee den Begriff des Ganzen geben könnte. Der Leser hat mit diesem Buch gewissermaßen das noch in vielerlei Richtungen divergierende Material in der Hand, aus der er sich erst die Geschichte der Abfolge der Geschichtstheorien erstellen kann. Nun wäre es durchaus denkbar, daß der Verfasser sich absichtlich dieser Singularisierung zu einer Geschichte enthalten hätte und statt dessen eine differenzierte, mehrfach verwundene Formation jenseits dirigierender und vereinheitlichender Begriffe vorzöge. Auf den letzten Seiten der Arbeit deutet er an, daß sich die Theorien als pragmatische Orientierungsmodelle auf hohem Synthesenniveau angesichts fraglich gewordener Lebenswelten verstehen lassen könnten (272 ff.). Dann wäre aber eine Arbeit wie die vorliegende noch einmal eine Reflexion auf solch orientierungsbedürftiges Theorie-Handeln und könnte, in der wertungsneutralen Versammlung der Modelle, selbst keine Orientierungshilfe auf der Ebene sein, die die der Modelle ist. Das Nachdenken wäre dann eine Art Puzzle, das mit den Theoriebausteinen Verschiebungen vornimmt, um aus dem daraus entstehenden Gesprächsraum die Deutung der Theorien vorm Hintergrund ihrer möglichen Alternativen zu versuchen. Aber der so entstehende Gesprächsraum findet sich in der Arbeit gewissermaßen nur durch die Immanenz des Gesprächs ausgefüllt, nicht aber selbst hinsichtlich seines Status, seiner Funktion in seiner Zeit reflektiert. — Der Rezensent zumindest hat angesichts einer Redeweise, die erklärtermaßen nicht über den Rahmen hinausgehen will, den die Reflexionsbestimmungen der Theorien selbst bilden (20), das dringende Bedürfnis zu erfahren, was denn das Ganze soll und worauf es hinausläuft. Der Verzicht auf die durchaus mögliche singularisierende Zusammenfassung scheint ein Methodenverständnis in Richtung Postmoderne anzudeuten, aber gleichzeitig irritiert das gänzliche Fehlen dorthin verweisender Methodenreflexionen. Der Brillanz der Durchführung gesellt sich ein Ausschweigen über den Sinn des Ganzen. Der Verfasser tut so, als wäre die Legitimität einer geisteswissenschaftlichen Arbeit schon dadurch gesichert, daß man sich ein schwieriges und durchaus honoriges Thema vornimmt und es meistert. Es ist aber erst der Referenzrahmen, die explizit gemachte Selbstreflexion über das eigene Tun, was einer Durchführung ihren Ort gibt: nicht als Sitz im Leben, aber wohl, sozusagen, als Sitz in der Theorie. Plan zu dirigieren, heutiges Problembewußtsein solle ausgeklammert werden, und sich darüber in kurzen, kaum explizierten Sätzen auszusprechen (20, 25), genügt nicht: man will eben schon wissen, was das Ganze soll und zu welchem Zweck es geschrieben ist.

So überzeugt das den Referenten am Ende doch unbefriedigt zurücklassende Buch vor allem in der engmaschigen und grundgelehrten Lektüre der jeweiligen Texte und in der detailliert durchgeführten Praxis des Vergleichs, indem es auf hohem Niveau bündige Bestimmungen der Theoriemodelle formuliert.

Ralf Simon

Fridrun Rinner: *Modellbildungen im Symbolismus — Ein Beitrag zur Methodik der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg (Carl Winter Universitätsverlag), 1989; 276 S.

Über der vorliegenden Untersuchung, der Innsbrucker Habilitationsschrift von Fridrun Rinner, könnte als Motto jener Titel stehen, mit dem Marcel Proust seine Symbolismus-Kritik versah<sup>1</sup>: *Contre l'obscurité*. Nachdem Vf. eingangs durch eine vergleichende Betrachtung

<sup>1</sup> Cf. *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac und Y. Sandre, Paris 1971, 390—395.

gängiger Nachschlagewerke die Unklarheiten des Symbolismusbegriffs dargestellt hat<sup>2</sup>, postuliert sie mit Recht eine neue Form der Epochenbestimmung und damit zugleich der Literaturgeschichtsschreibung<sup>3</sup>. Dabei faßt sie den Symbolismus als übernationales literarisches System auf, dessen Grundelemente modellhaft dargestellt werden können.

Das erste, soziologische Modell (cf. Kap. IV) betrifft die Beziehung zwischen Dichter und Gesellschaft. Als Dandy, ‚poète maudit‘ und Bohémien begibt sich der Dichter bewußt in eine soziale Außenseiterposition, die das Utilitaristische der Industriegesellschaft betont negiert. Das zweite, psychologische Modell (Kap. V) steht unter dem Signum der ‚Entpersönlichung‘, sowohl in der Dichtung als auch im realen Leben des Dichters. Drei Beispiele, Gedichte von Baudelaire, George und Blok, sollen die Analogie von Literatur und Leben belegen. Das dritte, ästhetisch-weltanschauliche Modell (Kap. VI) umfaßt die Ästhetisierung der Welt und die Autonomie der Kunst, mündet aber letztlich in einen poetischen und religiösen Mystizismus, als dessen Quelle Vf. die deutsche Romantik betrachtet. Das vierte, sprachlich-formale Modell schließlich (Kap. VII) betrifft in besonderem Maße die ‚obscurité‘ des Symbolismus. Anhand von Beispielen beschreibt Vf. die sprachlichen Verfahrensweisen der Symbolisten, deren Grundprinzipien sich aus einem Ungenügen an der überlieferten (Begriffs-)Sprache herleiten.

Kaum nötig zu sagen, daß die Ergebnisse der Arbeit auf Bekanntes hinauslaufen: die implizite Ablehnung der ‚Dunkelheit‘ führt zu einer Evidenz, der jedes Überraschungsmoment fehlt. Dies müßte kein Einwand sein – auch die Synthese bekannter Positionen kann zur Klärung verschwommener Begriffe beitragen –, wären nicht die Modelle einem Methodenpluralismus verpflichtet, der nicht nur Verschiedenes kombiniert, sondern zudem noch innerhalb der einzelnen Methoden Unklarheit schafft. Die soziologische Betrachtungsweise basiert auf der bloßen Nennung klassischer Werke in einer Anmerkung (41, Anm. 1); insofern ist es kaum verwunderlich, daß in der Praxis die positivistisch-biographische Methode nicht überwunden wird. Für das psychologische Modell gilt ähnliches: Lacan, Derrida, Adler und Jung figurieren friedlich nebeneinander (160), und im Ergebnis werden Ödipus-Komplex und Narzißmus, Neurosen und Psychosen diagnostiziert (ibid.). Das formale Modell, für das global die moderne Linguistik requiriert wird – ohne eine genauere Betrachtung des Formalismus und des Strukturalismus –, reduziert sich im Ergebnis auf Fragen der Wortbildung und auf die Begrifflichkeit des Symbolismus, so daß der Formalismus eine bedenkliche Schwundstufe erreicht. Nur das weltanschauliche Modell auf der Grundlage der Lebensphilosophie, Schopenhauers, Kierkegaards, Bergsons und Nietzsches, gewinnt historische Stringenz und erweist seine Tragfähigkeit für die Modellbildung der vorliegenden Arbeit. Da Vf. innerhalb der methodischen Ansätze selbst nicht Position bezieht, sondern verabsolutierend die Literatursoziologie, die Psychologie etc. zur Anwendung bringt, führen die Modelle zu einer Literaturgeschichte der Gemeinplätze, die den Rang des Symbolismus verkennt.

Die Ergebnisse sind klar – zu klar, um wahr zu sein. Doch schlägt, paradox und fatal, die Deutlichkeit in Dunkelheit um, sobald die Methodik, auf die es Vf. vor allem ankommt, einer Prüfung unterzogen wird. Die scheinbar schlüssigen Modelle sind nicht, wie Vf. im Titel suggeriert, dem Gegenstand inhärent, sondern aus ihm zu deduzieren – mit Hilfe des

<sup>2</sup> Es ist kaum verwunderlich, daß die *Brockhaus-Enzyklopädie* und *Meyers Konversationslex.* keine Aufschlüsse erbringen; der von Beaumarchais, Couty und Rey erstellte *Dict. des litt. de langue franç.* (3 Bde., Paris 1984) wird dagegen nicht konsultiert.

<sup>3</sup> Die generelle Problematik der Literaturgeschichtsschreibung kann hier nicht entfaltet werden; schon Tynjanov hatte deren Wissenschaftlichkeit angezweifelt und eine neue, präzise Historiographie der Literatur gefordert (vgl. *Über die lit. Evolution*, in: *Texte der Russischen Formalisten*, hg. v. J. Striedter, I 435).



klassischen, der Komparatistik ihren Namen gebenden Vergleichs. Als modisch-wohltönender Name für das ‚tertium comparationis‘ ist ‚Modell‘ eine verständliche Verlegenheitslösung — verständlich deshalb, weil sich die Komparatistik, kaum anders als die übrigen Philologien auch, momentan in einer methodischen Orientierungskrise befindet. Insofern ist der Eklektizismus der vorliegenden Arbeit ein durchaus symptomatischer Mangel. Auch der Systembegriff, den Vf. an den Symbolismus heranträgt, ohne ihn aus dem Gegenstand selbst zu deduzieren, zeigt ähnliche Schwächesymptome wie das Modell-Konzept<sup>4</sup>. Von der additiven Unverbundenheit der vier Modelle gleichsam angesteckt, zerfällt er in Einzelteile und führt sich damit selbst ad absurdum. Eine Synthese der Modelle zumindest, wenn nicht sogar ein System, wäre möglich gewesen, hätte Vf. ihre Ergebnisse miteinander verwoben: die soziale Isoliertheit des Dichters führt zur Entpersönlichung, substituiert durch die Kunst, die wiederum mit ihren Mitteln den gesellschaftlichen, entfremdeten Sprachgebrauch transzendiert.

Doch obwohl die Darstellung des Symbolismus breiten Raum einnimmt und die Modelle während der Argumentation nicht selten in Vergessenheit geraten, scheint es fraglich, ob es Vf. überhaupt um die symbolistische Lyrik des fin-de-siècle geht. Die Behandlung der Texte läßt vielmehr vermuten, daß sie nur Demonstrationszwecken dienen und im Zuge der intendierten modellhaften Epochendarstellung zur *quantité négligeable* gerinnen. Als System fixiert, in Modelle geschnürt, verliert der Symbolismus seine poetische Qualität und seinen provokativen Impetus. Eine komparatistische Methodologie, welche die programmatisch-produktive ‚Dunkelheit‘ ihres Gegenstandes ignoriert, muß sich fragen lassen, ob sie nicht über der legitimen wissenschaftlichen Selbstreflexion eben das vergißt, was die Literaturgeschichte ausmacht: die letztlich weder von Modellen noch von Systemen einholbare Fülle poetischer Texte.

*Angelika Corbineau-Hoffmann*

<sup>4</sup> Dies hängt u. E. damit zusammen, daß Vf. die Differenzen der Modelle, wie sie in unterschiedlichen Bereichen der Literatur und Gesellschaftswissenschaften definiert und angewendet werden, verkennt; vgl. hierzu die (auch von Vf. angeführte) Bonner Dissertation von H. F. Flaschka: *Modell, Modelltheorie und Formen der Modellbildung in der Lit.wiss.* (1975).

Lothar Hönnighausen: *William Faulkner: The Art of Stylization in his Early Graphic and Literary Work*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1987 (= Cambridge St. in American Lit. and Culture); XVI, 215 S.

Jugendstil (Art Nouveau), Präraffaeliten, Dekadenz, Fin de siècle, Ästhetizismus, Symbolismus, Arts and Crafts-Bewegung, Spätromantik, Frühmoderne — dies ist der mehr oder weniger weitläufig um die Jahrhundertwende gelagerte Kontext, in dem Hönnighausen William Faulkners frühes Schaffen als Zeichner und Dichter untersucht. Ziel des Bandes ist es, die vielfältigen antimimetischen Impulse im Frühwerk des Autors zu beschreiben und schließlich als Konstituenten der reifen Kunstprosa der großen Romane zu erfassen. Hönnighausen betont Kontinuität und Konfluenz, zeigt, wie sehr Faulkner und die amerikanische Literatur der zwanziger Jahre (als Lost Generation and Jazz Age scheinbar durch die Zeitenwende des ersten Weltkrieges von Vorhergehendem getrennt) an die genannten kontra-referentiellen Kunsttendenzen von Jahrhundertende und -wende anknüpfen.

Kunst der Stilisierung ist als eine Sammelkategorie zu verstehen, in der das modernistische Gestaltungsziel von Autoren wie Joyce und Faulkner — „their ambition of restoring

to the epic genre the poetic dimension it had lost in the Naturalistic novel“ (1) – zum Ausdruck kommt. Hier wäre allerdings zu ergänzen, daß gerade der amerikanische Naturalismus der Jahrhundertwende (zumal im Werk von Stephen Crane und Frank Norris) sich in seiner Bildlichkeit sehr stark der von Hönnighausen beschriebenen Kunstprosa öffnete.

Hönnighausen widerlegt überzeugend die Legende von Faulkner als modernistischem Provinzgenie, das sich, wenn man von seinen Exkursionen nach New Haven, New Orleans und Europa einmal absieht, in der Abgeschlossenheit der Kleinstadt Oxford, Mississippi, herausbildete. Eben dorthin, nach Nord-Mississippi, gelangten, wenn auch etwas verwässert und verspätet, osmotisch gleichsam, europäische Kunstströmungen. Allgemein besticht der vorliegende Band durch die Darlegung der lokalen und amerikanischen Kontexte und Vermittlungsinstanzen von Faulkners Stilisierungskunst. Zudem hat der mit 106 ausgezeichneten Abbildungen versehene Band selbst etwas von dem Kunsthandwerklichen, das in Faulkners früher Schaffensphase eine so große Rolle spielt.

Im einzelnen: Teil I des Bandes, „Faulkner’s Artwork“, zeichnet sich durch Länge und Originalität aus. Hönnighausen unterstreicht zunächst (in Kap. 1) die auf Grund der programmatischen Aussagen großer Modernisten (vgl. T. S. Eliots Romantikkritik) oft verkannte Kontinuität zwischen 19. und 20. Jahrhundert, zumal den amerikanischen zwanziger Jahren und Oscar Wildes *Fin de siècle* und Aubrey Beardsleys *Nouveau Art*. Alle die nun im Druck vorliegenden handgeschriebenen, selbst illustrierten, vom Autor selbst gebundenen Büchlein – herausragende Beispiele sind der Gedichtzyklus *Vision in Spring* und das poetische Drama *The Marionettes* (beide 1920) – sind nicht nur Destillate mißglückter Amouren Faulkners, sondern kleine Gesamtkunstwerke, entsprechen dem holistischen Ideal der auf William Morris zurückgehenden, gegen unkünstlerische Standardisierung und Massenware protestierenden Arts and Crafts-Bewegung und einem modernen poeta faber-Konzept. Den Beardsley nachempfundenen Jugendstilzeichnungen und -illustrationen Faulkners sind, wie Hönnighausen überzeugend nachweist, ähnliche, wiewohl kaum so kompetente graphische und kalligraphische Arbeiten anderer in den studentischen Publikationsorganen der Universität von Mississippi zu Oxford, im Jahrbuch *Ole Miss* zumal, an die Seite zu stellen. Faulkners Art Nouveau-Schöpfungen werden von Hönnighausen präzise, mit ständigem Bezug auf das große Vorbild Beardsley, aber auch gleichgerichtete amerikanische Vertreter und Tendenzen (bis hin zur Plakatkunst und Reklamegraphik) analysiert. Hervorgehobene Grundzüge – wie die Balance zwischen geometrischen und organischen Formen, fließende Linien, ornamentale Gestaltung, Auflösung der Dreidimensionalität – werden (manchmal vielleicht nicht deutlich genug) auf das ästhetische Paradigma des literarischen Modernismus bezogen: dessen Antithese von Leben und Kunst, deren Selbstkundgabe und antimimetisch-stilisierende Autotelik.

Das zweite Kapitel behandelt „Faulkner as Cartoonist and Parodist of the Twenties“, als einen minderen Beardsley des Jazz Age, und zeigt Faulkners satirische Manier im Übergang vom graphischen zum literarischen Werk, wobei Faungestalt und *flapper* (junges Mädchen) der zwanziger Jahre offenbar zunehmend ironische Gestaltung erfahren. Persistierender Mediävalismus (vgl. Twain, Cabell, Steinbeck) findet sich in Faulkners *Mayday* (1926), einem mit Aquarellen ausgestatteten *multimedia booklet*. Für Hönnighausen vermitteln solche Werke ein synkretistisches Ideal von Schönheit. Faulkners Vertrautheit mit nicht-diskursiven Kunstformen erleichterte außerdem den imaginativen Transfer, „which is the secret of his poetic prose“ (76). Die poetische Prosa wiederum trat in produktive Spannung zur realistischen Erzähltradition, welcher der Autor im Romanwerk naturgemäß stärker stattgab.

Teil II, „A Keats in Embryo.‘ On Faulkner’s Poetry“, behandelt zunächst (in Kap. 3) „Points of Departure: Faulkner’s Pre-Raphaelite Poems“ – von der Kritik meist stiefmütterlich behandelte Gedichte. Faulkners Ablehnung moderner Dichtung in seinem Artikel *Verse*

*Old and Nascent* (1925) – überraschend in Hinblick auf die von Hönnighausen in diesem und im folgenden Kapitel „From Swinburne to Eliot“ demonstrierten Eliot-Einflüsse und -Montagen – findet eine sinnfällige Erklärung: „Given his cultural surroundings, the pleasantly pagan sensuality of Swinburne and the accessible beauty of a Pre-Raphaelite-Keats naturally exercise a more powerful appeal, despite the obvious excitement over the daring new things Eliot and Aiken were doing with language“ (82). Wiederum kann Hönnighausen auf der Grundlage einer Durchsicht der Bände einer zeitgenössischen jährlichen Lyrikanthologie, als Korrelat das generelle Fortleben traditioneller Dichtungselemente in der amerikanischen Lyrik feststellen: präraffaelitische Melancholie und Mittelalterlichkeit, diverse *femmes fatales*, Fin de siècle-Brunnen und -Najaden, manieristische Bildlichkeit. Faulkners *L'Après-midi d'un faune* ist weniger eine Mallarmé-Nachdichtung als präraffaelitisch; *Naiads' Song* verströmt die eskapistische Erotik, welche in der Darstellung von Quentins Selbstertränkung in *The Sound and the Fury* dann so überzeugend funktionalisiert ist. Statuarische und hermaphroditische Bildlichkeit – stilistische Konstanten in den Romanen – zeigen sich in Gedichten, die in für den frühen Modernismus repräsentativer Weise Swinburne und Eliot verbinden und aus dieser Verbindung eine symbolische Dimension gewinnen (*Sapphics*, *The Lilacs*).

Teil III, „The Poetic Play“, sieht in *The Marionettes* „A Theater of Masks and Marionettes“ (so die Überschrift von Kap. 5). Die Marionette bezeichnet eine Kunstfigur, losgelöst von den Gesetzen der Realität, der Zeitlichkeit und der psychologischen Motivation, harmonierend mit dem modernistischen Ideal der Unpersönlichkeit. Besondere Inspirationen waren hier Beardsley, Neo-Rokoko, Laurence Housmans *Prunella* (1906) sowie Wildes *Salome*, Amy Lowells *Patterns* und Mallarmés *Hérodiade*. Mit dem Einakter *The Marionettes* nimmt Faulkner Anteil am Little Theater Movement, an der Entstehung des modernen, symbolistisch orientierten amerikanischen Dramas. In Kap. 6, „The Iconography of Faulkner's *Marionettes*“, zeigt Hönnighausen, daß Faulkners Pierrot-Illustrationen eine melancholische Kunstfigur vermitteln, während die Gestalt im Text als Verführer einer schließlich ebenfalls zur narzißtischen Kunstfigur überhöhten Marietta auftritt: „Both sides – the narcissistic no less than the vitalistic – constitute essential components of the theme of *The Marionettes* and the direct expression of Faulkner's particular artistic dialectic: motion and stasis, life and art“ (135). Marietta entspricht dem *femme fragile*-Typus des Fin de siècle. Ihre Körperteile bestehen gleichsam aus Pretiosen: eine Metaphorik, die sich über Théophile Gautier ins *Hobelied* zurückverfolgen läßt. Fin de siècle- und Art Nouveau-Requisiten – Haar, Spiegel, Edelmetall, Juwelen, Pfau, Kerzen – erscheinen gehäuft.

Teil IV, „The Creation of a New Prose“, erschließt antimimetische Elemente „From *The Marionettes* to *A Fable*“ (Kap. 7) und „From ‚The Hill‘ to *The Hamlet*“ (Kap. 8). Besonders beeindruckend sind hier die Deutung der Grabbesuchsepisode in *Absalom, Absalom!* als Fin de siècle-Tableau, das den Kulturkontrast New Orleans/Nord-Mississippi vermittelt, die Darstellung von *The Sound and the Fury* als Symphonie in Grau, die Aufweisung kubistischer Elemente in der frühen Kurzgeschichte *The Hill* und die gesamte Darlegung der Beziehung zur französisch-englischen Tradition des Prosagedichts von Baudelaire bis Ernest Dowson sowie die detaillierte Analyse der lyrisch-mythologisch überhöhten Liebesepisode mit Ike Snopes und einer Kuh in *The Hamlet*. Hönnighausen sieht die zeitgenössische literarische Vorliebe für Nymphe, Satyr und Faun in Übereinstimmung mit „the era's specific vitalistic desires“ (174), „a vitalistic but unrequited longing“ (175). Der Band schließt mit zwei Appendizes zur Bedeutung der Zeitschrift *The Chap-Book* für die amerikanische Beardsley-Rezeption und zu Rhythmus und Melodik von *Vision in Spring*.

Hönnighausens Buch erfüllt voll und ganz seine eingangs umrissene Zielsetzung. Für ein Verständnis von Faulkners Frühphase gibt es kaum Vergleichbares, zumal Hönnighausen bemüht ist, Werke zu erfassen, die in den Darstellungen von Sensibar, Kreiswirth und

Brooks vernachlässigt werden. Der Fülle einzelner Erkenntnisse kann eine Rezension nur schwer gerecht werden. Ein klareres Modernismuskonzept – in Hinblick auf die Dialektik von autonomer Kunst und vitalistischem Impuls – hätte vielleicht eine Straffung des letzten Teils des Bandes ermöglicht. Aber auch so ist ein für die Faulkner-Kritik fortan unentbehrliches Werk gelungen.

Dieter Meindl

Michael Rössner: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies – Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main (Atheneum) 1988; 396 S.

Titel und Untertitel dieser Untersuchung bezeichnen eine „Denkfigur“, d. i. eine „strukturierte Abfolge zusammenhängender Vorstellungen“; sie wird eingangs definiert als das „Unbehagen an den rationalen Denkformen der europäischen (oder europäisch vermittelten) Zivilisation“ und die dadurch ausgelöste „Suche nach einem jenseits der Ratio liegenden ‚Paradies‘ ursprünglichen, ‚anderen‘, wilden, primitiven, oder [...] mythischen Denkens“ (11). Rössner versucht, in der deutschsprachigen und romanischen Literatur zwischen 1900 und 1945 und in der lateinamerikanischen Literatur nach 1945 exemplarische Belege für diese „Denkfigur“ zu finden und sie auf Übereinstimmungen zwischen bestimmten Strömungen der genannten Literaturen zurückzuführen. Im einleitenden theoretischen Abschnitt der Arbeit stellt er mehrfach klar, daß es ihm nicht „um die Verwendung von Stoffen und Motiven aus dem Bereich der Mythen, Legenden und Sagen in der Literatur unseres Jahrhunderts“ geht, „sondern in erster Linie um ein sich in vielen [...] Werken dieser Literatur manifestierendes Interesse an Aspekten mythisch-magischen Bewußtseins, wobei diese Bewußtseinsform nicht mehr [...] *Objekt* der Darstellung ist, sondern zum *Element der darstellerischen Perspektive* wird“ (33; Hervorhebungen im Text). Diese Fragestellung ist stringent und aktuell; dafür spricht, daß sie sich teilweise mit derjenigen von Manfred Schmelings nahezu gleichzeitig erschienener Arbeit berührt<sup>1</sup>. Schmelings Untersuchungen sind aber primär erzähltheoretisch – nicht, wie diejenigen Rössners, bewußtseinsgeschichtlich orientiert und stützen sich auf ein anderes Korpus von Texten des 20. Jahrhunderts.

So überzeugend Rössners Fragestellung ist, so groß sind die Schwierigkeiten, in die er dadurch gerät, daß er ohne zwingenden Grund das Interesse der Dichter am mythischen Bewußtsein von vornherein als „Suche nach dem verlorenen Paradies“ und dieses ebenfalls als „Mythos“ bestimmt, dessen literaturwissenschaftlich interessante „Ausprägungen“, „die Ideallandschaft Arkadien und die Idealzeit Goldenes Zeitalter“, später auch die Paradiese der „Neuen Welt“ und Tahitis seien (34 ff.). Da er den Begriff „Denkfigur“ „bewußt in Analogie zur rhetorischen Figur“ (11) definiert, wird der Begriff „Mythos“ äquivok: Mit diesem bezeichnet Rössner sowohl poetisch-rhetorische „Topoi“ (38) wie „Arkadien“ und „goldenes Zeitalter“ oder damit verwandte Motive wie das des „bon Sauvage“ als auch eine Denk-, Anschauungs- und Lebensform, die er im Sinne der älteren Theorien von Lucien Lévy-Bruhl und Ernst Cassirer definiert und unter Berücksichtigung neuester Forschungen (H. Poser u. a.) vom pauschalen „Irrationalismusverdacht“ (23), wie ihn Lukács geäußert habe, freispricht. Besonders deutlich kommt Rössners definitorische Nonchalance in der Verfahrensaussage zum Ausdruck, er wolle „überlieferte Vorstellungen vom *Guten Wilden* mit späteren Erkenntnissen der beginnenden Ethnologie und Anthropologie konfrontiere[n] und

<sup>1</sup> Vgl. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs – Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt/M. 1987. Dazu Erwin Koppens Besprechung in *arcadia* 23 (1988), 312 ff.

„daraus einige Kategorien des mythischen Bewußtseins entwick[eln]“ (37; zweite Hervorhebung von uns). Ein solches Verfahren wäre allenfalls zulässig, wenn nachgewiesen würde, daß das, was im folgenden (37 ff.) miteinander ‚konfrontiert‘ (oder vielmehr: verschmolzen) wird, ein und derselben ‚Denkgewohnheit‘ angehört<sup>2</sup>: Rousseaus Spekulationen über den Menschen im Naturzustand, Montaignes und Schillers Idee des Naiven und die frühromantische Idee des goldenen Zeitalters einerseits und Lévy-Bruhls und Cassirers ethnologische bzw. transzendentalphilosophische Untersuchungen zum Gesetz magischer „participation“ und zum mythischen Raum-, Zeit- und Kausalitätsbegriff andererseits. Nimmt man indes an, daß der ‚topische‘ und der ethnologisch-transzendentalphilosophische Mythosbegriff inkommensurabel sind, dann wäre es reizvoll gewesen zu fragen, inwiefern die Autoren, auf die Rössner sich in den Abschnitten zwei bis vier bezieht und die teilweise, wie er geltend macht (vgl. 42, 76 u. ö.), Ideen Lévy-Bruhls und Cassirers verarbeitet haben, zum „wildem“ mythischen Denken als einem ihrem Bildungshorizont fremden oder entfremdeten und nicht bereits durch die poetisch-rhetorische Topik vermittelten Denken vordringen.

Noch in anderer Hinsicht erweist sich die Subsumption des Interesses am mythischen Bewußtsein unter den „Mythos des verlorenen Paradieses“ als problematisch. Rössner postuliert, daß dieser Mythos und damit auch das poetische Interesse am mythischen Bewußtsein, ja sogar dieses selbst eine utopische Dimension gewinnen können, und er beruft sich in diesem Zusammenhang auf Ernst Blochs umstrittenen Aufsatz *Arkadien und Utopien* (vgl. 35). Er geht jedoch nicht auf die zahlreichen kontroversen Stellungnahmen der neueren Idyllen- und Utopieforschung zu der Frage ein, inwiefern von der „retrospektive[n] Artikulation eines Veränderungswillens“<sup>3</sup> überhaupt ein utopischer Impuls ausgehen kann oder nicht, obwohl er das Problem der Verschränkung von regressiven und progressiven Tendenzen im „Mythos des verlorenen Paradieses“ kurz streift (vgl. 17, 34). Offenbar erblickt er in jedem „alternativen Entwurf [...] zum Bestehenden“ einen „mehr oder minder utopischen Paradiesentwurf“ (35 f.). Wäre diese Ausdehnung des Utopie-Begriffs zulässig, dann nähme tendenziell alles utopische Züge an, was als Wunschbild zugleich Gegenbildfunktion hat: regressive private Phantasmata ebenso wie Utopien im engeren Sinn, d. i. Entwürfe einer idealen Ordnung der gesamten Gesellschaft.

Der Untersuchung liegt also das Postulat zugrunde, das mythische Bewußtsein werde in der Literatur des 20. Jahrhunderts ein paradiesisches und gewinne als solches zumindest potentiell utopische Qualität. Die Schwierigkeit, mit den Texten, auf die Rössner sich stützt, die Richtigkeit dieses Postulats eindeutig zu belegen, zeigt sich schon im zweiten Abschnitt. Rössner geht hier auf Hofmannsthal (*Ein Brief* – d. i. der sogenannte „Chandos-Brief“ –, *Briefe des Zurückgekehrten*, *Furcht*) und Musil (*Drei Frauen*, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Ansätze zu neuer Ästhetik* u. a.) als Repräsentanten der um 1900 beginnenden „europäischen Bewußtseinskrise“ (51 ff.) ein. Er wendet sich zunächst Chandos' Sprachkrise zu und deutet sie als Krise nicht des mythischen, sondern des logisch-rationalen Denkens, „das nach seiner Selbstaufhebung die einzigen Glücksmomente in kurzlebigen Rückgriffen auf ein mythisches Einheitsbewußtsein erlebt“ (60). Die Frage, ob das Scheitern des Enzyklopädie-Planes, das die Krise auslöst, nicht doch als „Selbstaufhebung“ des mythischen Denkens durch die fortschreitende Trennung von Bildwelt und Dingwelt zu interpretieren ist, sei hier nicht

<sup>2</sup> Einen in diese Richtungweisenden, kühnen Versuch, die Geschichte des Mythos als eines Produkts „von europäischen Wahrnehmungs- und Denktraditionen“ zu schreiben und das, „was wir für ‚Mythos‘ halten“, als „eine große kulturgeschichtliche Fiktion“ zu entlarven, hat Gerhart von Graevenitz mit seinem Buch *Mythos – Zur Geschichte einer Denkgewohnheit* (Stuttgart 1987, Zit. S. VIII f.) vorgelegt.

<sup>3</sup> Vgl. Klaus P. Hansen: *Die retrospektive Mentalität – Europ. Kulturkritik und amerik. Kultur* (Cooper, Melville, Twain), Tübingen 1984, 279.

debattiert. Ist aber die mythische Sprache, die jenen mythischen Glücksmomenten adäquat wäre und die es nach Chandos (noch) nicht gibt, darum, weil es sie nicht gibt, auch „per definitionem u-topisch, ein nie zu erreichender Entwurf“ (64)? Das muß um so mehr bezweifelt werden, als Chandos, wie Rössner selbst einräumt, „zugleich a-rational und a-sozial durch seinen Erkenntnisdrang“ (65) wird. Was Rössner zu den beiden anderen Dichtungen Hofmannsthals schreibt, ist ähnlich uneindeutig. Es verwundert also, daß er am Ende dieses Kapitels in den angeführten Texten die eingangs postulierte „Denkfigur“ wiederfindet (vgl. 73 f.). Müßte nun deren Definition nicht vielmehr auf die Texte abgestimmt und auf diese Weise modifiziert werden?

Zu dieser Frage gibt auch das Musil-Kapitel Anlaß. Rössner ist zuzustimmen, wenn er in Tonka, der dritten der *Drei Frauen*, einen „der ersten Ansätze zu einer Darstellung primitiven Bewußtseins als Gegenpol zum rationalen Denken“ (83) erblickt. Seine Behauptung, die Sprache des Ganzen, die Tonka dem Erzähler zufolge spricht, bezeuge „eine noch ungebrochene Verbindung zu jener utopischen Sprache, die Chandos erst sucht“, basiert indes auf einer Stufenverwirrung: Zum Ursprünglichen kann man eine „ungebrochene Verbindung“ haben, nicht aber zu dem, was noch gar nicht ist. — Mit Recht weist Rössner in den Reflexionen des wahnsinnigen Frauenmörders Moosbrugger aus dem *Mann ohne Eigenschaften* magisch-mythische Denkschemata nach; ist aber Moosbrugger deshalb der „Versuch, [...] eine Inkarnationsfigur für ein dem herrschenden rationalen Denken entgegengesetztes Bewußtsein zu schaffen, das [...] in einem ursprünglichen, ‚paradiesähnlichen‘ Zustand wurzelt“? Es fällt auf, daß der Begriff des Paradieses hier wie schon in der Definition der „Denkfigur“ metaphorisch verwendet wird und dadurch an semantischer Bestimmtheit einbüßt.

Rössners Ausführungen zu Hofmannsthal und Musil gewinnen immer dann an Stichhaltigkeit, wenn er die „Krise des neuzeitlich-wissenschaftslogischen Denkens“ (53), die er bei beiden Autoren diagnostiziert, als Sprachkrise beschreibt und sich dem Zwang entzieht, im von der Krise motivierten Rückgriff auf mythisches Bewußtsein grundsätzlich Paradiessuche oder etwas Utopisches nachzuweisen. Keineswegs setzt jene Bewußtseinskrise, wie er mehrfach behauptet (vgl. 43, 53, 80, 94) erst um 1900 ein; die Dialektik von Wissenschaftskritik einerseits und Interesse an Mythos und Magie andererseits ist bereits in Goethes *Urfaust* von zentraler Bedeutung, und sie bleibt in allen Epochen der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts lebendig. Verallgemeinernd vom „sieghaft-freudigen Bewußtsein des Rationalisten im ausgehenden 19. Jahrhundert“ (80) zu sprechen, verbietet schon ein Blick auf ein Werk wie Storms *Schimmelreiter*. Daß aber jene Bewußtseinskrise zugleich eine Sprachkrise ist und als solche erkannt wird, gehört zu den Merkmalen, durch die Hofmannsthals und Musils Epoche sich von der vorangehenden Epoche unterscheiden.

Angesichts der skizzierten Schwierigkeiten kann man dem weiten Umfang der Arbeit und ihren Intentionen nur gerecht werden, wenn man die problematische Originalität der Rede von einer Denkfigur mythischer Paradiessuche als solche heuristisch akzeptiert und die aus ihr hervorgehende Untersuchung über einen Teil der europäischen und lateinamerikanischen Literatur nachvollzieht. Diese Untersuchung verfügt (allerdings nur für den Bereich der französischen Literatur) über das ordnende Prinzip eines Idealtypen-Schemas (99), das aus Entwicklungsgraden strukturiert ist, die historisch als „Regionalismus“, „Exotismus“ und „Surrealismus“ sowie systematisch als Stilisierung nationaler Bereiche, Projektion in ferne Länder und Konstruktion eines intellektuell-hypothetischen Trägers von Paradiesvorstellungen erscheinen.

Jean Giono vertritt bei Rössner den Regionalismus des frühen 20. Jahrhunderts in Frankreich. Eine Landschaft (hier die ihrer gesellschaftlichen Institutionen wie Staat und Kirche beraubte Provence) wird zum literarischen Ort der Projektion quasi-paradiesischer Ursprünglichkeitsvorstellungen. Wenn Rössner die Trilogie *Colline, Un de Baumugnes* und

*Regain* als (allerdings „kaum künstlerisch interessante“, 108) Umsetzungen der prophetischen Äußerungen des politischen Schriftstellers Giono deutet, dann wird man in diesem Fall doch von einer gewissen Solidarität zwischen Paradiesmythos und Utopie sprechen können. Leiden Gionos mythopoetische Versuche gerade wegen ihrer Nähe zum Idealtypus ‚Verankerung des Mythischen in einer realen Welt‘ am Widerspruch zwischen regionalistischem Stoff und der Abstraktion von dessen historischen wie gesellschaftlichen Gegebenheiten (116), so entgeht die nächstbeschriebene Variante dieser Schwierigkeit von vornherein aufgrund ihres eklektischen Exotismus: Aus der entsprechenden Tradition der französischen Literatur (Loti, Duhamel, Fauconnier) hebt Rössner als ästhetisch anspruchvollstes und kompliziertestes Beispiel die Dichtungen Saint-John Perse hervor. Insbesondere *Anabase* versteht er aufgrund ihres frühzeitig-rituellen Tons und ihrer Lösung von jeder speziellen Kultur und Glaubensgemeinschaft (127) als Verwirklichung des zweiten Idealtypus, nämlich als den „freien Entwurf [...] ohne jede Verankerung in einer aus der Realität gewonnenen Projektionsfigur“ (129). Zugleich stellen sie den Übergang zur dritten, surrealistischen Variante, dem Postulat eines „neuen Denkens“ dar. Die bekanntermaßen überaus heterogenen, von Rössner erneut als solche benannten Vorschläge u. a. in den *Manifesten* André Bretons bleiben zwar weitgehend in der negativen Wendung gegen rationalistische Denktraditionen befangen, behaupten aber auch mit der Verheißung einer „neuen Sprache“ (surrealistische Bildtheorie) die Möglichkeit eines anderen, völlig neuen Bewußtseins. Sobald der Ursprünglichkeitsmythos der Surrealisten jedoch konkreter faßbar wird (wie in Aragons *Paysan de Paris*), nähert er sich wieder dem ersten Idealtypus an. Der „mythe nouveau“ als „ständige mythische Überhöhung des Alltäglichen“ (140) besteht in der Projektion unterschiedlichster mythischer Assoziationen in die Banalität der Umgebungswelt. Besonderen Wert legt Rössner auf die Wendung der Surrealisten zu Indianerkulturen. Er vernachlässigt dabei zwar andere Denktraditionen (streift beispielsweise nur die überaus starken hermetisch-spiritistisch-okkultistischen Anteile), schafft aber eine Brücke zum Übergang in die lateinamerikanische Literatur. Bretons Totemismus und vor allem Antonin Artauds ethnologisierende Mexiko-Begeisterung (149) spielen hier eine zentrale Rolle.

Auch bei García Lorca weist Rössner Konkretisierungen der Denkfigur und zudem noch einmal einen „gewissen inneren Zusammenhang“ (173) zwischen dem regionalistischen und dem surrealistischen Idealtypus nach – ein Befund, den die García-Lorca-Forschung als Argument gegen die Trennung zwischen einem „folkloristischen“ und einem „surrealistischen“ García Lorca wird aufnehmen müssen. Der lateinamerikanistische Teil der Untersuchung hat zum Ziel, jene notorische Andersartigkeit, die sich in der „Allerweltsformel“ (178) des Mythisch-Magischen niederschlägt, ein Stück weit zu differenzieren. Hilfreich gegen gängige Vereinfachungen und Produktionsbedingungen: Einerseits ist die „Denkfigur“ in der lateinamerikanischen Literatur von vornherein anders besetzt als in Europa, da sie mit den indianischen Ureinwohnern und deren Kulturen einen eigenen Projektionsraum besitzt und außerdem am Ziel der Identitätsfindung junger Nationen orientiert ist (178), also immer schon ein gewisses utopisches Potential birgt. Andererseits nährt sich diese Bewegung auch aus europäischen Quellen: dem wissenschaftlichen Interesse an autochthonen Kulturen und den zuvor beschriebenen Konkretisierungen der Denkfigur ‚Paradiessuche‘. Die Gattungsbeispiele zeichnen sich folglich durch einen unterschiedliche ästhetische und ideelle Elemente kombinierenden Eklektizismus aus.

Ein oft geringgeschätztes Werk des brasilianischen Modernismus, Mário de Andrades *Macunaima*, wird erst in der Kombinatorik aus der Adaptation ethnologischer Forschungsliteratur, der Übertragung surrealistischer Theorien auf ein präsupponiertes „indianisches“ Bewußtsein, der Angleichung an brasilianische Gegenwartsprobleme und dem Streben nach nationaler Bewußtseinsbildung zu einem „mythopoetische[n] Schöpfungsakt“ (199). Rössner versteht den Roman als „ein höchst unheiliges und unerntes Nationalepos“ (196), dessen

zugleich avantgardistische und indigenistische, karnevalistische und mythopoetische Züge bisher in ihrer problematischen Gesamtheit nicht interpretiert wurden. — Ähnliches ergibt sich bei Miguel Angel Asturias, nur daß die Inhalte der kombinatorischen Eklektik völlig andere sind, denn *Hombres de maíz* verdankt sich einer Mischung aus Reminiscenzen der Maya-Mythologie mit avantgardistischen Experimenten europäischer Herkunft. Obgleich Rössner im Verlauf des Werks eine Degradation des Mythos von geglaubter Geschichte zu spielerischer Lächerlichkeit (215) nachweisen und statt authentisch mythischer Welt die sprachlichen Mittel zur „Erweckung des Eindrucks einer Mythopoesis“ (216) bloßlegen kann, akzeptiert er doch die subjektive Absicht des Autors, durch „Arbeit am Mythos“ (19) zur Gestaltung eines gemein-lateinamerikanischen, im indianisch-kollektiven Bewußtsein des Mestizen vermuteten neuen Denkens beitragen zu wollen. Im Falle Asturias ist die „Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies“ (217) ein ausdrücklich benanntes Grundmotiv solch mythologisierender Arbeit. — Aus der Aneignung und baldigen Distanz zum Pariser Surrealismus (von dem er allenfalls Techniken und die europafeindliche Haltung beibehält) sowie aus der Entdeckung des tellurischen Elements bei García Lorca formt Alejo Carpentier seinen Blick für das „mythologische Potential“ (228) Lateinamerikas. Er postuliert unter dem äußerst erfolgreichen Stichwort „lo real maravilloso“ eine dem europäischen Artefakt des surreal Wunderbaren überlegene Präsenz des Mythisch-Magischen in der Lebenswirklichkeit des Subkontinents. Der Versuch allerdings, dieses in erzählerische Form umzusetzen, führt bald zu der Erkenntnis, daß die Erstarrung im ästhetisierenden Klischee näher liegt als ein Gewinn an authentischem „neuem Denken“. Der Roman *Los pasos perdidos* ist so einerseits „eine exemplarische Reise durch den Raum und die Zeit auf der Suche nach dem verlorenen Paradies“ (238), andererseits aber zugleich ein in ironischen Mythisierungen endendes Dokument des Scheiterns an den Ansprüchen des eigenen Postulats.

Nicht ohne Grund beendet Rössner seine Untersuchung bei Julio Cortázar. Dieser erlaubt es in der Tat, zum Ausgangspunkt zurückzukehren<sup>4</sup>. Der zwiegespaltene, zwischen den Kulturen hin- und hergerissene Held von *Rayuela* ist von einer Corona aus Zitaten umgeben (u. a. *Chandos-Brief*, *Törless*, *Mann ohne Eigenschaften*, Pariser Surrealismus). Cortázar verarbeitet in notwendig fragmentarischer Form und im Fokus eines schizophrener Protagonisten Elemente der europäischen Sprach- und Bewußtseinskrise im Zusammenhang mit der Frustration lateinamerikanischen Identitätstrebens. Gerade in der unglücklichen Rezeption europäischer Paradiesträume und in der regelmäßig in Aporien endenden Applikation auf ideologisch-politische Bedingungen Lateinamerikas, so verdeutlicht die Reihe der Einzelinterpretationen, ist die lateinamerikanische Romanliteratur aus dem „Ghetto des permanenten Anachronismus“ (279) ausgebrochen.

Zahlreiche Vorausdeutungen lassen im Verlauf der Lektüre vermuten, was in diesem letzten Teil als Grundanliegen der Untersuchung deutlich wird. Es gilt Rössner vor allem, einigen prominenten Beispielen des Neuen Lateinamerikanischen Romans zugleich eine europäische Filiation zu unterlegen und sie als Gestaltungen aus eigenem Recht zu deuten. Die Beschreibung solcher gleichsam über Kreuz verlaufender, einander gegenseitig verstärkender oder deformierender Einflußlinien (vgl. z. B. 154 et passim) macht den originellsten Beitrag dieser Arbeit aus, die zweifellos vor allem in der lateinamerikanistischen Forschungsdiskussion rezipiert zu werden verdient. Es ist nicht zu übersehen, daß die Darstellungen zur europäischen Literatur (wobei der angelsächsische Bereich völlig ausgeklammert bleibt)

<sup>4</sup> Zu fragen bleibt, ob sich ein Blick auf Ernesto Sábato's manichäisch-psychopathologische Privatmythologie oder auf Mario Vargas Llosa's mythisierende Verfahren gelohnt hätte. Zum Letztgenannten vgl. Wolfgang A. Luchting: *Los mitos y lo 'mitizante' en La Casa Verde*, in: *Mundo Nuevo* 4 (1970), 56–60, und ders.: *Pasos a desnivel*, Caracas 1971.



von vornherein auf das Ziel Lateinamerika hin orientiert waren und nicht wenig unter dem (als *petitio principii* zu verstehenden) Versuch leiden, den unscharfen, eklektischen sowie historisch, ideologisch und ästhetisch höchst divergenten Erscheinungsformen der postulierten „Denkfigur“ in Lateinamerika eine Ahnenreihe aufzuzeichnen.

Thomas M. Scheerer/Markus Winkler

*Literaturverfilmungen*, hg. v. F.-J. Albersmeier und V. Roloff, Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 1989 (= suhrkamp taschenbuch 2093); 568 S.

Das Verhältnis von Film und Literatur ist, fernab theoretischer Erwägung, zunächst und über weite Strecken der Filmgeschichte eines der Anverwandlung – ein nicht unbeachtlicher Teil aller Filme geht auf literarische Vorlagen zurück, wobei es in der Filmgeschichte bereits sehr früh zu solchen Adaptationen kam. Die Spielarten der Verarbeitung von Texten sind mannigfaltig, wobei diejenigen Fälle, die „Analogiebildungen zu literarischen Vorlagen sein“ wollen<sup>1</sup>, für die theoretische Würdigung von ‚Literaturverfilmungen‘ sicherlich aufschlußreicher sind als solche, in denen die Vorlagen bloß zum Ideen- oder Stofflieferanten dienen.

Mittlerweile ist in der wissenschaftlichen Diskussion schon die Bezeichnung solcher Verarbeitungen zum Problem geworden, wie die Herausgeber im Vorwort unseres Bandes betonen (12): „der Titel ‚Literaturverfilmungen‘ bedarf, um Mißverständnissen vorzubeugen, der Erläuterung: Der Begriff ‚Verfilmung‘, der von einigen Mitarbeitern nicht ohne Skepsis aufgenommen wird, impliziert keinerlei Abwertung des Films gegenüber dem literarischen Text. Wer die Literatur zur Adaptationsproblematik kennt, weiß, daß sich ein solcher Hinweis keineswegs von selbst versteht“. Die Qualifizierung des Films als eines Mediums minderer Dignität, dessen Möglichkeiten hinter denen literarischer Texte prinzipiell zurückbleiben, mag einem Großteil der Kritik an Filmen, die auf literarischen Vorlagen beruhen, zugrunde liegen. Wie sehr nun die Kritik auch aus einem Vorurteil gegenüber Filmen gespeist sein mag, mir scheint notwendig, den implizit ästhetischen Gesichtspunkt dieser Abwertung von Literaturverfilmungen im Auge zu behalten. Er tritt auch dann hervor, wenn es sich nicht um den Wechsel in ein anderes Medium handelt, sondern ‚nur‘ um den in eine andere literarische Form, wie sich an den Dramatisierungen von Kafkas Romanen zeigen ließe<sup>2</sup>. Das Spezifische eines literarischen Textes (wie jedes Kunstwerkes) besteht außerhalb seiner Form nicht, und insofern sind die Bearbeitungen von gelungenen Werken immer mit einem ‚Verlust‘ verbunden. Die ästhetische Befriedigung, welche der Vorwurf (das ‚Original‘) gewährte, wird die Bearbeitung in keinem Fall bereitstellen können, wohl aber eine andere. Walter Benjamin, sicher nicht im Ruf, ein Filmverächter zu sein, fragte<sup>3</sup>: „Und gewiß: ist es nicht eine Schändung Goethes, den *Faust* zu verfilmen und liegt nicht eine Welt zwischen der *Faust*-Dichtung und dem *Faust*-Film? So ist es. Aber liegt nicht von neuem die ganze Welt zwischen einer schlechten und einer guten Verfilmung des *Faust*?“ J. Aumont schreibt im vorliegenden Sammelband über Murnaus Verfilmung aus dem Jahre 1926 durchaus in einem

<sup>1</sup> Irmela Schneider: *Der verwandelte Text – Wege zu einer Theorie der Lit.verfilmung*, Tübingen 1981, 293.

<sup>2</sup> Martin Walser argumentiert so in seiner Dissertation von 1951 (vgl. M. W.: *Beschreibung einer Form – Versuch über Franz Kafka*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1978, 76 f.); ganz ähnlich Th. W. Adorno in dem zuerst 1953 erschienenen Essay *Aufzeichnungen zu Kafka* (vgl. Th. W. A.: *Prismen*, Frankfurt/M. 1976, 329).

<sup>3</sup> Walter Benjamin: *Ges. Schr.* V, Frankfurt/M. 1982, 573.

verwandten Sinne (74): „Als die ideale Adaptation Goethes (eine Adaptation, die im übrigen noch aussteht), die man plante, ist der Film zweifellos nicht zu ‚retten‘. Doch der Rang, den der Film heute einnimmt, seine Bedeutung für uns, sind gänzlich andere“. Er nimmt eine herausgehobene Stellung in der Geschichte des Films ein – „in der Kunst- und Stilgeschichte des Films gehört der *Faust* zum Konsequentesten, das je eine Epoche, eine Schule, ein Cineast zum Problem der lebendigen Metapher geschaffen haben“ (76). Diese Argumentation geht von einem ‚Verlust‘ aus (der bei einer Bearbeitung, also der Übertragung in eine andere Form unvermeidlich ist); ihr Maßstab ist daher nicht die ohnehin zweifelhafte Angemessenheit an des Vorbild, sondern der Rang der Bearbeitung in ihrer eigenen Gattung, allerdings ohne die ästhetische Differenz für irrelevant zu halten.

In dem Sammelband tritt das Problem, wie die ästhetischen Qualitäten (d. h. nicht allein die narrative Struktur) zu ‚übersetzen‘ wären, an solchen Filmen auf, deren Vorlagen entweder in ihrem Sprachstil oder in ihrer Form gegen literarische Konventionen gerichtet sind. Sicherlich gilt, was Eva M. J. Schmid bemerkt, allgemein (125): „Es ist bisher kaum gelungen, den Textrhythmus einer Vorlage, den speziellen Atem des Schriftstellers oder Dichters ins Filmische zu transponieren“, ja, es ist streng genommen kaum anzunehmen, daß dergleichen gelingen könnte. Daß jedoch eine ‚Entsprechung‘ auch bei einer Übertragung wünschenswert wäre, klingt in einigen Beiträgen an. So, wenn B. Sieber gegenüber der *Blaubart*-Adaptation Zanussis Erwägungen im Konjunktiv anstellt, wie solche Entsprechungen hätten aussehen können (207 ff.); oder auch in S. Laußmanns Aufsatz zu *Zazie dans le métro*, wo es heißt (375): der „für Queneau so typische *exercice de style* über das Verb *voir* verlöre bei der Überführung in die mündliche Rede seine komische Wirkung, und so scheint diese Sicht des Diskurses durch eine visuelle Form von Komik, namentlich artistische Gags, substituiert zu sein“. Hier wäre auch an die Verfahrensweise eines so sensiblen Regisseurs wie Luchino Visconti zu denken (in unserem Band werden *Senso*, von F. Wolfzettel, und *Il Gattopardo*, von Sara Mamone, behandelt), der sich durchaus bewußt war, daß eine Adaptation das trügerische Ideal der Werktreue zu vermeiden hat, um der Vorlage ‚gerecht‘ zu werden. In seinem Film *Morte a Venezia* versucht er sogar an einer Stelle, ein filmisches Äquivalent für den ironischen Stil Thomas Manns zu etablieren: Aschenbach will die Stadt verlassen und läßt sich zum Bahnhof rudern. Die Abreise kann nicht stattfinden, weil das Gepäck fehlgeleitet wurde, so läßt er sich zum Hotel zurückrudern. Beide Gondelfahrten sind eng aufeinander bezogen, als Umkehrung. In der ersten sitzt Aschenbach, fast kauert er, und wird leicht von unten aufgenommen. In der zweiten dagegen steht er, beinahe triumphierend, und wird in Obersicht gezeigt. Visconti kombiniert also Kamerapositionen, die in der Filmgeschichte bestimmte Ausdruckswerte erlangt haben, mit ihnen widersprechenden Haltungen der Figur – und erreicht derart einen ironischen Filmstil.

Im Sammelband geht es um solche Bemühungen seltener; im Vordergrund stehen die „Besonderheiten jenes Transformationsprozesses, der die Ablösung des Zeichensystems ‚literarischer Text‘ durch das neue Zeichensystem ‚Film‘ charakterisiert“ (12). Es geht also um die Prozesse und Resultate eines Medienwechsels. Damit steht das Problem der ästhetischen Verschiebung, die jede Bearbeitung darstellt, nicht notwendig im Mittelpunkt, weil im Medienwechsel die Verfilmungen als Interpretationen, als Bestandteil der Rezeptionsgeschichte der Vorlage oder als ‚Komplementärgeschichten‘ (Volker Roloff in seinem Beitrag zu *La Colmena*) aufzufassen sind. Diese Argumentationen sind gegenüber der frühen Diskussion von Literaturverfilmungen verschoben, nüchterner, wie auch aus der Einleitung Franz-Josef Albersmeiers erhellt, die einen Überblick über die Debatten in Frankreich, Deutschland und den USA gibt. Dort wird auch darauf hingewiesen, daß die Verfilmung nicht in allen Fällen die Kritik hervorruft (19 f.): „Wen interessiert schon, daß etwa John Ford für seinen Westernklassiker *Stagecoach* eine Erzählung von Ernest Haycock mit dem Titel *Stagecoach to Lordsburg* verwendet hat. Und doch handelt es sich ‚sensu stricto‘ um eine ‚Literaturverfil-

mung'. Wirklich beunruhigt ist die Welt von Literatur und Film erst, wenn sich Volker Schlöndorff Prousts *Recherche* vornimmt oder wenn eine Literaturverfilmung zum Vermächtnis wird, wie John Hustons Joyce-Adaptation *The Dead* (aus den *Dubliners*) von 1987“.

Angesichts der Menge von Literaturverfilmungen, die zur Vorlage ästhetisch keineswegs gelungene Texte nutzen, wird sich oft der Effekt ergeben, daß die Befriedigung im Falle der Bearbeitung größer ist, insofern sie ästhetisch gelungen ist. So urteilt H. Korte über *The Birds* von Hitchcock (297): „Der Film ist qualitativ mit der literarischen Vorlage nicht zu vergleichen, er ist ungleich höher einzuschätzen“. Dies ist der einzige Fall, in dem die Vorlage so deutlich zugunsten des Films abgewertet wird, ein Fall, der folgerichtig für die Problematik der Literaturverfilmung wenig erhellend ist. Durchaus möglich ist selbstverständlich auch der Fall, daß Gelungenheit beiden Werken attestiert wird, nur wird sie aus den Veränderungen und Unterschieden hervorgehen, nicht aus der vermeintlichen Treue.

Unter dem Aspekt des Medienwechsels ist der Vergleich von Vorlage und Film wesentlich, da die Bearbeitung als Interpretation bzw. Rezeption interessiert, auch wenn es um die Bestimmung der Eigenart der Verfilmung geht, nicht um ihre pauschale Abwertung (mitunter ziehen die Autoren auch das Drehbuch als weitere Stufe heran, so z. B. G. Schröder in seinem Aufsatz über *The Third Man*, wo es sich um einen Fall der Bearbeitung handelt, in dem das vermeintliche Original, die Erzählung Graham Greenes, vom Autor ursprünglich nicht als eigenständiges Werk gedacht war; aber auch J. P. Becker in Auseinandersetzung mit *The Great Gatsby*, V. Behrens – über *The French Lieutenant's Woman* – und S. Mamone in der Behandlung von *Il Gattopardo* ziehen die Drehbücher zu Rate). Einzig W. Faulstich bezieht eine polemische Position, indem in seiner Untersuchung zu Wylers Film *Wuthering Heights* „der Roman *Wuthering Heights* von Emily Brontë überhaupt keine Rolle“ spielt (221). An dieser Position läßt sich überprüfen, wiefern auf den Vergleich verzichtet werden kann, zumal „der hier vorgelegte Beitrag ein Baustein [ist] für eine spätere Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des englischen Romanklassikers“ (241, Anm. 3). Faulstich interpretiert den Film als ein „Verzichts-drama“, als „ein Ventil nichtkonformer Wünsche“ und stellt fest (239): „Das alles [...] hat mit dem Roman [...], soweit ihn die Forschung bislang erschlossen hat, nicht das mindeste zu tun. Wylers Spielfilm [...] verweist vielmehr auf die Zeit Ende der 30er Jahre mit dem Wandel der Geschlechterrollen in Amerika“. Diese totale Trennung von Roman und Film läßt aber erst die Frage aufkommen, warum für die ganz zeitabhängige Darstellung des Films („Dieser Spielfilm hat zeitgeschichtliche Relevanz, keine ästhetische. Mit der Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft nach dem 2. Weltkrieg waren seine Ventilfunktion und seine Versagungslegitimation hinfällig geworden. Deshalb erscheint uns der Film heute als langweilig und überholt“: 240) der Roman überhaupt als Vorlage genutzt wurde. Der Verweis auf die Tendenz zu Literaturverfilmungen als „Seriositätsausweis“ (ebd.) befriedigt dann nicht, wenn der Film „nicht das mindeste“ mit der Vorlage gemein hat.

Gerade die Insistenz auf der Interpretationsleistung des Films aber bringt diese Frage nach den Gründen und Motiven, die zur Bearbeitung führten, in den Vordergrund. Dabei kann es sich um „ein kulturelles Manöver“ handeln, wie J. Aumont anlässlich des *Faust*-Filmes von Murnau feststellt (60); auch andere Verfilmungen dürften mit dem Ruf ihrer Vorlagen spekuliert haben (darauf weisen K. Hickethier und J. P. Becker hin in den Untersuchungen zur *Blechtrommel* und *The Great Gatsby*). Doch kann neben diesem Verwertungsaspekt auch eine individuelle Interpretation vorliegen. Ohnehin ist die Mehrzahl der untersuchten Filme von ‚Autoren‘ verantwortet, bei denen Überlegungen zu den persönlichen Interpretationsrastern naheliegen. Veränderungen der Vorlagen erscheinen dann als Transpositionen in die Vorstellungswelt eines anderen Künstlers. Diese Form der Anverwandlung kann für die Filme Faßbinders, Hitchcocks, Kubricks, Reisz', Malles, Viscontis, Pasolinis, Buñuels und Camus' angenommen werden – und tatsächlich lassen sich hier Aufschlüsse über die Vorstellungswelt der Regisseure gewinnen. Es läge nahe, einmal die Reihe von Adaptationen

im Gesamtwerk eines Regisseurs zu untersuchen, um sich über die Verwandlungen der verschiedenen Vorlagen in Bestandteile eines neuen Œuvres zu orientieren. Hier gäbe es vermutlich gute Handhabe, zudem die Frage zu beantworten, warum es diese Texte waren, die sich dem Regisseur anboten. H. H. Wetzel unternimmt dies in Ansätzen in der Behandlung dreier Filme Pasolinis, der sogenannten *Trilogia della vita*, und kommt dabei zu skeptischen Folgerungen über die Triftigkeit des Projektes dieses Regisseurs.

Die Physiognomie dieses Sammelbandes wird vornehmlich geprägt durch die Aufsätze zu einzelnen Filmen und ihren Vorlagen. Dazu darf auch der Text von K. Prümm gerechnet werden, der sich mit der Fernsehbearbeitung von Grafs *Bollwieser*-Roman durch R. W. Fassbinder beschäftigt und interessante Abweichungen von der Kinoversion festhält. Daneben finden sich Beiträge anderer Art. So untersucht J. Paech das Verhältnis zwischen Gemälden Magrittes, einem Roman und einem Film Robbe-Grilletts — die (fast) alle den Titel *La belle Captive* tragen — und schlägt dabei den Terminus „Einbildung“ zum Verständnis des Transformationsprozesses vor, dessen Tertium hier einmal nicht die Narration ist. I. Schneider untersucht Aspekte der Rezeptionsgeschichte der Werke Kleists, wobei der Schwerpunkt auf zwei Filme von Hans Neuenfels gelegt wird, *Heinrich Penthesilea von Kleist* und *Familie oder Schroffenstein*, deren Titel schon anzeigen, daß hier die Bearbeitung des Textes, seine ‚Umsetzung‘, nicht das einzige und wohl nicht einmal primäre Ziel war. Eva M. J. Schmid stellt die Frage *War Effi Briest blond?*, denn die vier von ihr behandelten Filme von Faßbinder, Gründgens, Luder und Jugert besetzten die Titelrolle mit einer blonden Schauspielerin, obwohl Fontanes Effi brünett ist (123). In ihrem Aufsatz fällt die Eindringlichkeit der genauen Filmbeschreibungen auf, auch untersucht sie im Falle Faßbinders die stilistischen Eigenarten des Films überzeugend. J. M. Peters geht es in seinem Beitrag darum, am Beispiel von *The Lady in the Lake* die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Ich-Erzählung im Film zu klären. Montgomerys Adaptation von Chandlers Roman ist einer der seltenen Versuche zu dieser Form, doch wird man dem skeptischen Urteil von Peters zustimmen müssen (257 f.): „Es gibt neben der ‚voice over‘ oder dem ‚monologue intérieur‘ eine Reihe von subjektiven oder subjektivierenden Erzählweisen. Die meisten betreffen indes nur die subjektive Darstellung persönlicher Erlebnisse, nicht auch die subjektive Vermittlung bei dieser Darstellung. Darum hat es auch keinen Sinn, von einer ‚first-person narration‘ im Film zu reden — es sei denn, man meine damit nur die ‚normalen‘ subjektiven Darstellungsverfahren“. Bemerkenswert ist schließlich ein Beitrag von H.-J. Schlegel über Eisensteins filmsemiotisch ausgerichtete Literaturinteressen, der darlegt, warum der Regisseur, bei allem Interesse an Literatur und seinem feinen Gespür für literarische Techniken, die den filmischen Verfahren analog sind, keinerlei Hang zu Literaturverfilmungen zeigte. Nützlich ist die Auswahlbibliographie zur Literaturverfilmung von F.-J. Albersmeier.

Einiges kommt unvermeidlich zu kurz. So handeln nur zwei Aufsätze von Stummfilmadaptationen, bleiben auch die Verarbeitungen von Dramen unterrepräsentiert. Die Beschränkung auf drei Sprachkreise (deutsch, anglo-amerikanisch, romanisch) ist pragmatisch bedingt. Was jedoch auffällt, ist das Fehlen eines Typs der Bearbeitung, der das literarische Material gar nicht ‚umzusetzen‘ bestrebt ist, sondern seine Literarizität im Gegenteil hervortreibt<sup>4</sup>. Bressons Bedeutung wird in der Einleitung zwar hervorgehoben (26), doch fehlt er ebenso wie Filme Straub/Huilletts, deren Umgang mit den Originaltexten vergleichbar wäre. Neben der eingehenden Untersuchung mehrerer Adaptationen durch einen Regisseur, möglicherweise auch durch einen Drehbuchautor, bleibt das ein Desiderat.

Rainer Rother

<sup>4</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von André Bazin: *Das Tagebuch eines Landpfarrers und die Stilistik von Robert Bresson*, in: *Filmkritik* 23/5 (Mai 1979), 220 ff.

