

Besprechungen

NICOLA GESS

Stauen. Eine Poetik. (= *Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik. Bd. 11*). Wallstein Verlag, Göttingen 2019, 175 S.

NICOLA GESS staunt. Sie staunt über das Staunen, das vom Zaubertrick bis zum Spezialeffekt die Alltagskultur ebenso prägt wie die Experimentalkunst der Gegenwart, von der Gess' Studie ihren Ausgang nimmt. Am Anfang des Staunens war nicht von ungefähr die Kunst. Denn für Gess steht mit dem Staunen eine ästhetische Emotion zur Diskussion. Ausgelöst wird sie „durch Phänomene, die die Grenzen des Gewöhnlichen in Richtung des Unerwarteten, des Außergewöhnlichen oder des Unmöglichen überschreiten“ (S. 15). Dass mit dieser radikalen Offenheit aber nicht nur eine ästhetische Einstellung zur Welt, sondern auch eine politische einhergeht, ist die Pointe der Argumentation. Gess leistet mit ihrer Erforschung des Staunens daher einen genuinen Beitrag zur politischen Ästhetik.

Dementsprechend verbindet Gess den ästhetischen Diskurs, dessen Geschichte seit dem 18. Jahrhundert mit dem poetologischen eine Doppeleinheit bildet (Kap. 3, 4, 7 und 8), und den politischen Diskurs des 20. Jahrhunderts (Kap. 5 und 6). Den Auftakt bildet der Begriff des Staunens selbst (Kap. 2): Staunen, Erstaunen, Bewunderung und Verwunderung bilden ein Wortfeld, dessen semantische Komplexität Gess nicht beschneidet, sondern typographisch durch die Verwendung von Kapitalchen aushält und ausstellt, um philosophische, wissens- und ideengeschichtliche sowie literaturwissenschaftliche Ansätze des STAUNENS in einen Dialog zu bringen. In Anlehnung an Jesse Prinz unterscheidet sie drei Dimensionen: eine kognitive, eine sinnliche und eine spirituelle.¹

Mit der Diskursivitätsbegründung der modernen Ästhetik rückt STAUNEN im 18. Jahrhundert ins Zentrum der modernen Wissensordnung. Alexander Gottlieb Baumgarten hat der „Kunst der Staunenserzeugung“ (S. 7; *thaumaturgia aesthetica*) einen festen Platz in seiner Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis eingeräumt. Damit zieht er philosophisch Bilanz

aus einem Prozess, den Gess als Paradigmenwechsel beschreibt. Während das *epistemische Staunen*, das in Philosophie und vor allem Naturphilosophie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts Karriere gemacht hat, an Bedeutung verliert, macht das *ästhetische Staunen* im Zuge der Aufwertung der Sinnlichkeit gegenüber dem Verstand Karriere, so lässt sich Gess' Gegennarrativ zu Lorraine Dastons Wissenschaftsgeschichte² auf den Punkt bringen.

Seitdem steht STAUNEN plötzlich nicht mehr nur wie bei Platon oder Aristoteles am Anfang des Philosophierens,³ sondern bedingt als ästhetische Emotion eine Erkenntnis, die nicht auf Begriffe abzielt, sondern die Aufmerksamkeit auf die Dinge in der Welt richtet. Dafür muss das Organon der Erkenntnis – die Seele – sich diesen Gegenständen radikal öffnen, sie muss sie staunend empfangen können. In den *Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften* (1748–50), die Baumgartens Schüler Georg Friedrich Meier zeitgleich mit der *Aesthetica* (1750/58) in unmittelbarer Auseinandersetzung mit den Literaturtheoretikern Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger ausarbeitet, bildet STAUNEN das Relais, das Verstand und sinnliche Wahrnehmung in einem Modus anschauernder (intuitiver), genauer gesagt: lebendiger Erkenntnis verschaltet – ein Modus, den jeder alltägliche Gegenstand staunen macht.

Davon legt vor allem die Literatur ein beredtes Zeugnis ab, die Meier wie Baumgarten nicht nur als Beispiel dient, sondern deren Potenzial in der mittleren Aufklärung zur Revolution poetologischer Kategorien führt: das Neue, das Wunderbare, das Erhabene und vor allem das Phantastische bezeichnen sowohl die literarischen Gegenstände als vor allem auch deren Darstellungsverfahren. Daher wundert es nicht, dass die Literatur eine regelrechte Schule des STAUNENS ausgebildet hat und verschiedene Stilmittel zur Störung oder

Erweiterung der Wahrnehmung trainiert, wie z. B. das Arsenal der bildgebenden Verfahren. Gess analysiert die beiden wichtigsten Schauplätze des STAUNENS, die eine lange Tradition sowohl in der ästhetisch-poetologischen Rezeption als auch in der literarischen Produktion haben: das Erhabene und das Wunderbare. Sie prägen die Literatur bis heute, wie Gess einerseits an Raoul Schrotts *Tropen. Über das Erhabene* (1998) und *Erste Erde Epos* (2016) herausarbeitet, in denen die STAUNEN erregenden Erkenntnisse der Literatur reflektiert werden. Felicitas Hoppe zieht es in *Paradiese, Übersee* (2003) und *Sieben Schätze* (2009) andererseits vor, das Wunderbare im imaginativen Staunen in Szene zu setzen.

Dass sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Literatur im Modus des STAUNENS die Welt aus den Angeln hebt und alternative Wirklichkeiten entwirft, die nicht der rationalen, sondern einer eigenen Wahrheit entsprechen, führt zu den verschiedenen Politisierungen des STAUNENS im 20. Jahrhundert. Denn mit der ästhetischen Emotion geht die Gewissheit der Veränderbarkeit gesellschaftlicher Zustände einher. Ernst Blochs *Geist der Utopie* (1918/23) und sein *Prinzip Hoffnung* (1954–1959) führen direkt in die Politik, „weil sich im Staunen für Bloch ein Ahnen des Möglichen im Wirklichen manifestiert“ (S. 89). Dergestalt erweist sich die Kunst als Medium der Utopie, d. h. der sozialistischen Revolution, auf die Bloch hofft, dessen staunender, nicht auf Begriffe setzender, sondern Stimmungen erzeugender Stil dieser Hoffnung Ausdruck verleiht.

In der engagierten Literatur hat das STAUNEN dementsprechend nicht nur viele theoretische Vertreter*innen, sondern vor allem auch ästhetiko-politische Programme, von denen Gess exemplarisch drei in das neue Licht des Staunens stellt: Bertolt Brechts Theorie der Verfremdung, Viktor Šklovskijs Theorie der Abweichung und Walter Benjamins Theorie der Unterbrechung. Alle drei verbinden – wie ihre Vorläufer im 18. Jahrhundert – die Schärfung, ja Intensivierung der Wahrnehmung mit der Störung der Darstellung, wobei es ihnen mit der sinnlichen um eine historische Erkenntnis geht. Mit dem STAUNEN zielen sie auf die Intervention in die Wirklichkeit ab. Doch vor allem Benjamin geht einen Schritt weiter, indem er Plötzlichkeit mit Retardierung in einer ästhetischen Eigenzeit des STAUNENS zusammenführt. Die

„Lähmung des Augenblicks“ wendet das politische Engagement ins Geschichtsphilosophische, so dass sich die ästhetische als „dialektische Emotion“ (S. 124) entpuppt.

In ihrer Bewertung der Aktualität des STAUNENS widerspricht Gess vor diesem Hintergrund schließlich entschieden Andreas Reckwitz' Befund, dass STAUNEN als „der Affekt unserer Zeit“ (S. 148) dem „Regime des kulturell Neuen“ entspricht. Dagegen macht sie insbesondere die kognitive Dimension des Staunens stark, die sich nicht im Augenblick erschöpft, sondern in der Zeit ein revolutionäres, d. h. ein eminent politisches Potenzial entfaltet. Denn STAUNEN sorgt nicht nur für die vielen kleineren oder größeren lustvollen Kicks, sondern im Gegenteil: für „Gefühle[] der Verunsicherung, der Unlust und sogar der Bedrohung“ (S. 151). Und genau in der Irritation, die das STAUNEN auslöst, liegt seine Kraft die Welt zu verändern, indem diese – STAUNEND – in ihre Bestandteile zerlegt und neu zusammengesetzt wird. Nichts ist notwendig so, wie es ist, alles kann auch anders und vieles möglich sein. Mit der Ästhetik und Politik geht in Gess' Studie deshalb vor allem eine Ethik des STAUNENS einher. Sich dem Sturm der Un- und Unterbestimmtheit zu stellen, den STAUNEN entfacht, fordert Gess daher mit Bezug auf Mary-Jane Rubenstein.⁵

Die Poetik des Staunens hat bei mir nicht nur einen ‚WOW-Effekt‘ ausgelöst, sondern nachhaltige kognitive Prozesse in Gang gesetzt. Vorbei sind die Zeiten, in denen die politische Ästhetik notorisch auf Jacques Rancières Theorie über die Aufteilung des Sinnlichen verweist. Es ist, so zeigt Gess, nämlich das STAUNEN in der Mannigfaltigkeit seiner diskursiven Bezüge zwischen Vormoderne und Gegenwart, das die Bereiche des Ästhetischen und Politischen verbindet. Das hoch verdichtete, dabei aber klar, anschaulich und brillant geschriebene Buch lohnt sich zu lesen und bestätigt die Unhintergebarkeit ästhetischer Reflexionen für die politische Theorie.

Anmerkungen

- 1 Jesse J. Prinz: *Works of Wonder. A Theory of Art.* Oxford (Ms.).
- 2 Lorraine Daston: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität.* Frankfurt a. M. 2001.

- 3 Stefan Matuschek: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen 1991.
- 4 Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017, S. 25.
- 5 Mary-Jane Rubenstein: Strange Wonder. The Closure of Metaphysics and the Opening of Awe. New York 2008.

Frauke Berndt

Universität Zürich
Deutsches Seminar
Schönberggasse 9
CH-8001 Zürich
[<frauke.berndt@ds.uzh.ch>](mailto:frauke.berndt@ds.uzh.ch)

CARLO BRUNE

Literarästhetische Literalität. Literaturvermittlung im Spannungsfeld von Kompetenzorientierung und Bildungsideal. transcript Verlag, Bielefeld 2020, 389 S.

Seit den großen empirischen Lesekompetenzstudien (vor allem PISA, IGLU und VERA) gibt es in der Deutschdidaktik eine intensive Auseinandersetzung über das Verhältnis von Lesekompetenz und Literaturunterricht. Dabei geht es u. a. um die Frage, ob durch die Dominanz der Lesekompetenzdiskussion die Bedeutung von literarischen Texten im Unterricht herabgestuft werde. CARLO BRUNE hat nun eine große Untersuchung vorgelegt, in der er umfassend die entsprechende Diskussion darlegt und ein eigenes Modell vorstellt, das Lesekompetenz und literarästhetische Literalität miteinander vermittelt. Er zeigt ausführlich und überzeugend die Grenzen des Lesekompetenzbegriffs, wie er vor allem durch Weinert geprägt worden ist, auf und weist anhand genauer Analysen von Testaufgaben zu literarischen Texten (z. B. aus den PISA- und VERA-Studien und den Aufgabenbeispielen der KMK zu den Bildungsstandards) nach, dass sie ästhetischem Verstehen nicht gerecht werden und den Schülerinnen und Schülern deshalb keinen Zugang dazu öffnen können.

Brune setzt den Kompetenzbegriff insbesondere auch in ein Verhältnis zum Bildungsbegriff, den er ausführlich erörtert mit Rückgriff u. a. auf Kant und Humboldt. Den grundlegenden Unterschied zwischen dem Kompetenzmodell und dem Bildungsbegriff sieht er darin, dass ersteres vor allem auf die Bewältigung äußerer Aufgaben zielt, letzterer dagegen den Menschen als Subjekt im Blick hat. In diesem Zusammenhang betont Brune die Autonomie des Ästhetischen, dem ein eigenes Erkenntnisvermögen entspreche. Ausgehend davon entwickelt er ein Mehrebenenmodell der literarästhetischen Literalität, das die Spezifika des literarischen Lernens herausstellt und das

als Orientierung für den Unterricht dienen soll. Dieses Modell umfasst die Stufen der sinnlichen Wahrnehmung, der Vorstellungsbildung und der Reflexion und wird damit der Prozessualität der ästhetischen Rezeptionsweise gerecht. Brune erläutert die drei Ebenen ausführlich mit Bezug auf die einschlägige Fachdiskussion und zeigt, wie es für jede Ebene Vorgehensweisen im Unterricht gibt, die ihr jeweils besonders gerecht werden. Für die Ebene der Wahrnehmung beruft sich Brune vor allem auf die ästhetischen Theorien von Alexander Gottlieb Baumgarten und von Martin Seel. Eine wichtige Rolle spielt bei Brune in diesem Zusammenhang der Begriff der Verfremdung, den er mit Rückgriff auf die russischen Formalisten (Šklovskij u. a.) entwickelt und der mit der Kategorie der Polyvalenz und dem literarischen Verstehen als unabschließbarem Prozess in Verbindung steht. Mit dem Verfremdungsbegriff lässt sich ästhetische Erfahrung von automatisierten Wahrnehmungsweisen abgrenzen, die dem Prinzip der Funktionalität folgen und die, wie Brune ausführt, in der Gegenwart immer mehr dominieren. Verlangsamung der Rezeption und Aufmerksamkeit für die sprachliche Form und für die Materialität eines Textes sind wesentliche Wirkungen der Verfremdung. Als Beispiel für Vorgehensweisen im Unterricht, die den Aspekt der Wahrnehmung in den Vordergrund rücken, geht Brune auf die Hördidaktik ein, speziell auf das literarästhetische Hören (Beschäftigung mit Hörbüchern, mündlicher Vortrag von literarischen Texten) und auf das hörende Lesen (nach Hans Lösenner).

In den Ausführungen zur Vorstellungsbildung setzt sich Brune ausführlich mit der literaturdidaktischen Diskussion um das verlangsamte Lesen

auseinander; hier referiert er auch eine kleine empirische Untersuchung zu Lektüreprotokollen, die Schülerinnen und Schüler zum Text *Heimkehr* von Kafka erstellt haben. Sie sollten den Text dreimal lesen und alle Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gedanken und Assoziationen notieren. Zur begriffsgebundenen Kognition, der dritten Ebene in seinem Modell, präsentiert Brune eine Einheit zu einer Erzählung von Kafka (*Ein altes Blatt*); dabei analysiert er insbesondere den Aspekt der (Un)Zuverlässigkeit der Erzählinstanz. In den didaktischen Vorschlägen zum Text sieht er entsprechend eine entscheidende Verstehensvoraussetzung darin, dass die Schülerinnen und Schüler die Unzuverlässigkeit des Erzählers erkennen. Das ist ein Aspekt, der seit einigen Jahren verstärkt in der Literaturwissenschaft diskutiert wird. Man mag sich fragen, ob ein Unterricht, der diesen Aspekt in den Vordergrund rückt, den Schülerinnen und Schülern den Zugang zum Kafka-Text wirklich erleichtert.

Insgesamt ist Bruners umfangreiche Studie (fast 400 Seiten) überaus kenntnisreich, scharfsinnig in der Kritik und einleuchtend in den eigenen Vorschlägen. Es ist spannend, wie Brune viele ästhetische und literaturdidaktische Theorien miteinander in Verbindung bringt, was manchmal durchaus auch etwas gewagt erscheinen mag. Brune arbeitet umfassend die pädagogische und deutschdidaktische Diskussion um den Lesekompetenzbegriff auf, zeigt dessen Grenzen auf und macht sich stark für ästhetisches Erfahren und Verstehen als Aufgabe von Unterricht in einer Zeit, in der eine pragmatische Zweckorientierung einseitig die Oberhand zu gewinnen droht.

Kaspar H. Spinner

Universität Augsburg
Germanistik
Didaktik der Deutschen Sprache und Literatur
Universitätsstr. 2
D-86159 Augsburg
spinner@philhist.uni-augsburg.de

FRIEDER VON AMMON, DIRK VON PETERSDORFF (Hrsg.)

Lyrik/lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Wallstein Verlag, Göttingen 2019, 424 S.

Auch zur Topik der Beschäftigung mit „Songtext[e] aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“ gehört es, den „überrasche[n] Mangel an Untersuchungen“ (S. 7) hervorzuheben, der dem eigenen Beitrag vorausgegangen ist. Die Einleitung des von FRIEDER VON AMMON und DIRK VON PETERSDORFF herausgegebenen Sammelbands, der auf eine 2016 in Leipzig veranstaltete Tagung zurückgeht, bildet hierin keine Ausnahme. Sechs Seiten und einen Forschungsüberblick später kommen die Herausgeber allerdings zum Schluss, dass „die Songpoesie als Forschungsgegenstand jetzt also endlich im Fach angekommen“ (S. 13) sei. Zurecht: Dass die germanistische Beschäftigung mit Popsongs zwar noch ein gutes Stück von Geschlechterealität entfernt ist (auf 16 Beiträge kommt in diesem Band eine Beiträgerin; die gründlich in den Forschungsstand einführende Einleitung zitiert keine einzige Autorin), sich bei genauerem Hinsehen aber inzwischen doch zu einem muskulösen Standbein literaturwissenschaftlicher Forschung ausgebildet

hat, ist dem diesbezüglich profilierten Personal des Bandes anzusehen.

Dennoch ist es richtig, dass die Ende der 1970er Jahre unternommenen, ersten Vorstöße in Richtung einer literaturwissenschaftlichen Analytik von Songtexten¹ in Deutschland lange Zeit folgenlos blieben und gerade die germanistische Literaturwissenschaft besondere Berührungsgänge mit Songs zu haben schien. Woran lag das? Folgt man Eric Achermann und Guido Naschert in der Einleitung zu den von ihnen herausgegebenen *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 2005, hat es zum einen mit „ästhetische[n] Vorbehalten“² zu tun, womit ein Dünkel umschrieben ist, den die Germanistik Texten wie Peter Handkes *Der Text des rhythm-and-blues* (1966) abgeschaut hat.³ Zum anderen mit einem Respekt gegenüber der musikalisch-textlichen Aggregatsform des Songs; einer untypischen Zurückhaltung für die etwa in der Sache der Film- und Medienanalyse auch um keine Kompetenzsimulation verlegene Germanistik.⁴

Der Band verhält sich entsprechend in zweifacher Weise zu dieser Distanz: Einerseits mit einem Appell in Richtung der Disziplin. Denn geht man davon aus, dass Songtexte und Lyrik entscheidende Gemeinsamkeiten aufweisen oder sogar nicht wesentlich unterscheidbar sind, dann wären es schlicht – zu Recht oder zu Unrecht in Anschlag gebrachte – Selektionskriterien, die für das Zögern der Germanist*innen verantwortlich waren und die nun zu revidieren wären. Dafür, dass sich der Band dieser Revision verschrieben hat, spricht die in der Covergestaltung (von Lisa Greifenstein und Susanne Gerhards) und den Beiträgen von WALTER ERHART (S. 64), MARTIN REHFELDT (S. 94) und KLAUS BIRNSTIEL (S. 318 ff.) aufgerufene etymologische Ableitung des Wortes ‚Lyrik‘ von ‚lyra‘, zu deren Begleitung im antiken Griechenland Versdichtungen vorgetragen wurden. Vor allem spricht dafür aber die Reihe an Argumenten, mit denen der „Lyrikforschung“ (S. 9) Songtexte empfohlen werden, darunter etwa der Hinweis darauf, dass man allein „quantitativ“ (S. 10) nicht mehr an Lyrics vorbei komme, dass aber mit den Texten Jochen Distelmeyers (*Blumfeld*), Judith Holofernes’ (*Wir sind Helden*) und Sven Regeners’ (*Element of Crime*) – „um [...] nur einige [...] zu nennen“ (S. 9) – mittlerweile auch Songtexte an der Hand seien, die den Vergleich mit Gedichten nicht zu scheuen bräuchten. Andererseits adressiert der Band die Problematik, dass Songtexte eben immer auch im Verbund mit den sie realisierenden musikalischen Darbietungen zu verstehen sind. Vor diesem Hintergrund wird dafür plädiert, sich zur Ausleuchtung der für die Literaturwissenschaft unzugänglichen Stellen interdisziplinäre Verstärkung zu rufen, wobei „insbesondere die Musikwissenschaft in die Diskussionen miteinzubeziehen“ sei (S. 11), was in den Beiträgen von ANDREAS PUHANI und CHRISTIANE WIESENFELD auch eingelöst ist.

Das Plädoyer für eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Songtexten, das der Band formuliert, ist damit zunächst eines für die starke Disziplinarität einer philologisch orientierten Literaturwissenschaft, nicht eines für eine kulturwissenschaftliche Ausrichtung des Fachs. Dass dieser Zugang Erhebliches zu leisten imstande ist, führt die bereits 2005 als Desiderat erkannte⁵ und nicht anders als imposant zu nennende *Gattungs- theorie des Songs* ERIC ACHERMANNs (15–56) vor,

die die Reihe der Beiträge eröffnet. Der Begriff des Songs, so Achermann, biete sich im Deutschen zur Designation „derjenigen vokalen Darbietungen von Texten“ an, „deren rhythmische Gestaltung dem afro-amerikanischen *beat* verpflichtet“ sind „und nicht der seit dem 17. Jh. in der westeuropäischen Musik vorherrschenden Taktregulierung“ (S. 25). Anhand der Unterscheidung der deutschen Metrik zu der (auf dem Jambus als Normalfigur basierenden) englischsprachigen Versifikation (S. 31–39) sowie der Unterscheidung des ‚beats‘ zum Takt als organisatorischer Einheit (S. 27–31) weist Achermann minutiös die Bedingungen der „Emanzipation oder gar Priorisierung des Rhythmus, die den Song vom Lied trennen“ (S. 47), nach.

Folgt man Achermanns überzeugender Argumentation, stellt sich aber die Frage, ob die hiermit konturierte Kategorie des Songs dann auch in gleicher Weise etwa für das Wiegenlied Geltung beanspruchen kann, dessen Systematik der Beitrag KAI SINAS besonders um dessen triadische Sprechsituation entwickelt, oder für die Moritat, deren Tradition DIETER BURDORF in Nick Caves *Murder Ballads* wiederaufgegriffen sieht – mit anderen Worten: ob *Lyrics* tatsächlich schlicht eine „handlicher[e]“ Formulierung für „deutschsprachige[] Liedtexte“ (S. 303) ist oder aber etwas anderes bezeichnet. Unter den Beiträgen finden sich neben Achermanns, auf den ersten Blick, formaler Lösung unterschiedliche Anläufe der Bestimmung des Gegenstands ‚Song‘; so etwa in FRIEDER VON AMMONS Beitrag, der den Auftritt des Songs im Einzugsbereich des Bandes auf den Moment datiert, in dem erstmals „genuin deutsche Konzepte von Lyrik mit dem Phänomen des (populären) Songs konfrontiert wurden“ (S. 243) – als Walter Mehring die Gattungsbezeichnung ‚Song‘ beanspruchte. Im Gegenlicht dieser wichtigen, aber eher beiläufig getroffenen Bestimmungen wird deutlich, dass die Stärke von Achermanns Entwurf besonders darin liegt, aus einer *formalen* Analytik *historische* Spezifität zu gewinnen. Denn was das Kriterium des ‚beats‘ bezeichnet, ist insofern eine historische Marke, als mit ihm die Kombination von sprachlichen Formen mit einer freie Phrasierungen und Improvisation ermöglichenden Realisierung „sämtliche[r] Schläge durch den Grundrhythmus“ (S. 29) angezeigt ist, die in Blues und Jazz etabliert wurde: „Mag die Freiheit auch aus weiten Teilen

der Popmusik verschwunden sein, so prägen ‚irreguläre‘ Phrasierungen nach wie vor sowohl die melodische ‚Idee‘ einer Komposition als auch den ‚feel‘ der Interpretation.“ (S. 37)

Im Umfeld dieser spezifischen Konfiguration von Musik und Text findet also die Geburt von Popmusik statt, worauf Achermann gegen Ende seines Beitrags nur vergleichsweise zurückhaltend zu sprechen kommt. Obwohl etwa das bereits erwähnte Cover des Bandes eine farbliche Variation in Warhol’scher Anmutung zeigt und es in beinahe allen Beiträgen um Popsongs geht, gehört es erkennbar nicht zu den Anliegen des Bandes, an den stark ausdifferenzierten Diskurs um ‚Pop‘ in systematischer Weise anzuschließen. Dass die Qualifikation ‚Pop‘ für einen Song jedoch nicht so selbstverständlich bzw. zu vernachlässigen ist, wie verschiedentlich der Anschein erweckt wird, zeigt der herausragende Beitrag von MORITZ BASSLER. Hier drängt sich die Einsicht auf, dass über einzelne Popsongs und -lyrics, z. B. solche, die von Elvis Costello und Linda Ronstadt interpretiert worden sind, schlicht deutlich mehr herauszufinden ist, wenn die Untersuchung auch Dinge wie die verschiedenen Albumcover, Stilgemeinschaften oder die Persona der Interpretin, kurz: den gesamten „Medienverbund Pop“ (S. 131 u. ö.) heranzuziehen genügt ist. Für Baßler mündet die Prüfung der Lyrizität der Lyrics in das Urteil, diese gehörten „einer anderen Ordnung an als Literatur“⁶ und seien „nur zu verstehen [...] im Rahmen eines umfassenden Dispositivs zwischen Warenförmigkeit und den neuen globalen Medienverbänden mit ihren Verwertungsketten, verbunden mit einer Ästhetik des Spektakulären.“ (S. 145) Die Entschiedenheit, mit der Baßler den „kulturelle[n] Text“ in den Vordergrund rückt, „als dessen Funktionsmoment die Lyrics von Pop-Musik stets gelesen werden müssen“ (S. 146), wird von keinem der übrigen Beiträge geteilt, wenngleich die veranschlagten Grenzen des Untersuchungsgegenstands zwischen enger (so bei WOLFRAM ETTE und DIRK VON PETERSDORFF), weiter (z. B. im Beitrag von TILL HUBER und PHILIPP PABST) und sehr weit (der sogar „geopolitische“ [S. 177] Kontexte berücksichtigende Beitrag von LARS ECKSTEIN) variieren. Damit ist mithin auch die Suchbewegung nachgezeichnet, die der Band, wenn auch implizit, beschreibt: Obwohl die unterschiedlichen Kalküle von philologischer und stärker kulturwissenschaftlich

geprägter Lyrics-Forschung als solche erkennbar bleiben, trägt der Band entschieden zum Ausbau des Grenzverkehrs bei.⁷

Stellt sich zuletzt die Frage, ob diese Verbindung nicht auch davon profitieren könnte, wenn sich ein künftiger Forschungsdiskurs auch solchen deutschsprachigen Künstlern widmete, die sich nicht immer schon, mehr oder weniger ostentativ, zum Lyrizitätsverdacht (zumal im Sinne des ‚genuin deutschen Konzeptes von Lyrik‘) verhalten wie die inzwischen vielfach untersuchten Bands der sogenannten Hamburger Schule. Zu denken wäre dabei nicht nur an die Neo-Primitivismen von Teilen der Neuen Deutschen Welle, an Post-Punk, Art-Punk und No Wave der 1980er Jahre, sondern auch an die gewichtigen migrantischen Beiträge zur deutschsprachigen Poetik des Songs, dies- und jenseits des Raps.⁸

Es bleibt kompliziert – bzw. genauer: *Es wird komplizierter werden*, und diese erfreuliche Entwicklung erheblich befördert zu haben ist eine der maßgeblichen Leistungen dieses lesenswerten Bandes.

Anmerkungen

- 1 Vgl. besonders Werner Faulstich: *Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Tübingen 1978; Peter Urban: *Rollende Worte – die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song. Eine wissenschaftliche Analyse der Pop-Song-Texte*. Frankfurt a. M. 1979.
- 2 Eric Achermann, Guido Naschert: Einleitung. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52 (2005), Nr. 2, S. 210–213, hier S. 210.
- 3 Till Huber zitiert im jüngst erschienenen *Handbuchs Literatur & Pop* Georg Klein, der 2010 noch davon ausgeht, dass es „im Popsong vor allem um die Liebe unter jungen Leuten zu gehen“ habe „und dass dieses Thema in sofort erkennbaren Grundsituationen und Stimmungslagen verhandelt werden“ müsse (Till Huber: *Lyrics als Literatur*. In: M. Baßler, E. Schumacher [Hrsg.]: *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin, Boston 2019, S. 229–246, hier S. 230).
- 4 Vgl. Achermann, Naschert (wie Anm. 2), S. 210.
- 5 Vgl. Achermann, Naschert (wie Anm. 2), S. 212.
- 6 Vgl. dagegen zuletzt auch, anders gewichtet, Moritz Baßler: *Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben. Diskurspositionen im neuesten deutschen Pop-Song (Ja, Panik / Messer / Trümmer)*. In: I. Irsigler, O. Petras, C. Rauen (Hrsg.):

Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing. Göttingen 2019, S. 305–322.

- 7 Vgl. dazu den auch im Band vertretenen Ole Petras: Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung. Bielefeld 2011; sowie Jens Reislöh: Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Münster 2011.
- 8 Vgl. dazu z. B. Marcus Hahn: Ein türkischer Spion im deutschen Kalten Krieg. Migration und Mehr-

sprachigkeit in Gabi Delgado-Lopez' *Kebabträume* (1980). In: DVjs 87 (2013), H. 3, S. 405–429.

Patrick Hohlweck

Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin
[<hohlwepa@hu-berlin.de>](mailto:hohlwepa@hu-berlin.de)

JOCHEN VOGT

Schema und Variation. 13 Versuche zum Kriminalroman. Wehrhahn Verlag, Hannover 2020, 373 S.

Das Feuilleton greift in den Rezensionen zu aktuellen Kriminalromanen immer wieder zu der ambivalenten Floskel, es handele sich bei dem vorliegenden Text um „(viel) mehr als (nur) einen Krimi“¹ – eine Aussage, die den gegenwärtig unsicheren Status des Genres zwischen literarischer Aufwertung und Löschung exemplarisch verdeutlicht. JOCHEN VOGTS Aufsatzsammlung *Schema und Variation*, die zu etwa gleichen Teilen Originalbeiträge und Wiederabdrucke enthält, stellt denn auch „die poetologische und literatursoziologische Frage nach dem Ort der Kriminalliteratur im *literarischen Feld*“ (S. 16) in ihr Zentrum.

In spielerischer Anverwandlung der bekannten produktionsästhetischen Regelkataloge des Genres – zu denken ist etwa an S. S. van Dines *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928) – wird der Band mit der programmatischen Ankündigung eröffnet, „fast Alles über Krimis ... in 13 einfachen Sätzen“ zu sagen. Die ernsten Scherze einer selbstreflexiven Genrepoetik vom Anfang des 20. Jahrhunderts aktualisiert Vogt, um ein Spannungsfeld für seine Leitthesen aufzuspannen, die in den versammelten Beiträgen nicht einzeln abgearbeitet, sondern aus je unterschiedlichen Perspektiven in ihrer Verflechtung diskutiert werden. So wird einleitend ein Genre vorgestellt, das „eine vormoderne Ästhetik mit inhaltlicher Modernität“ (S. 18; Hervorh. i. O.) verbindet. Aufgegriffen, erläutert und differenziert wird diese These im historischen Rückblick auf die Debatten um die Gefahrenpotentiale und den Wert kriminalliterarischer Fiktionen und verbindet sich so mit der

Frage nach dem ästhetischen Wert des Genres. Mit Marjorie Nicholson und Bertolt Brecht fasst Vogt im Blick auf die intellektuellen Eliten den Krimi-Konsum als bewusste Entscheidung für „eine alternative Literatur der Moderne“ (S. 84; Hervorh. i. O.), die in ihren narrativen Verfahren gerade nicht einer Ästhetik des Bruchs, der Einmaligkeit und der Regelverletzung verpflichtet ist, sondern auf ein Schema und seine Variation setzt. Gleichwohl „sickern im Lauf der Zeit Themen, Motive und literarische Techniken aus der Hochkultur ins Genre ein, wie generell in die mittlere Kultur, und erweitern deren thematisches wie formales Repertoire.“ (S. 117) Wie der Aufsatz *Triumph des Thrillers und Wege zum Geschichtsroman* in einer genauen erzählstrukturellen Analyse von Henning Mankells *Vor dem Frost* (2002, dt. 2003) exemplarisch präzisiert, ist diese Verwendung im Kontext der klassischen Moderne geprägter literarischer Verfahren zurückgebunden an Entwicklungsprozesse im Genre wie im literarischen Feld – einerseits an narratologisch zu beschreibende Entgrenzungen kriminalliterarischen Erzählens von der Fallgeschichte zum Roman, ja bis hin zur Ausweitung des Kriminalromans zum hybriden „Allzweck-Genre“ (S. 27), andererseits an einen genreinternen Variationsdruck, der u. a. in der „Kombination aus Detektivroman und Thriller“ (S. 149) als neuem, mittlerweile selbst standardisierten Idealtypus deutlich werde. Angesichts der Einschreibung abgegotener Genremodelle in den Kriminalroman und der „nachholende[n] Modernisierung“ (S. 326) kriminalliterarischen Erzählens

speziell seit den 1990er Jahren erweist sich das Bemühen um eine distinkte Unterscheidung zwischen Kriminalroman und „Nicht-Kriminalroman“ (S. 319) als wenig erfolgversprechend.

Stattdessen plädiert Vogt für eine genaue Betrachtung des Genres in seiner ästhetisch-literarischen Spannbreite und rekurriert zur Bestimmung dieses Feld-im-Feldes auf Pierre Bourdieus Konzept einer *l'art moyen*, oszillierend zwischen dem am ökonomischen Kapital orientierten Pol standardisierter und serieller Massenproduktion und dem Pol der Kunstautonomie, an dem sich vornehmlich symbolisches Kapital erwirtschaften lässt.² Die Fruchtbarkeit des an diese Perspektive anknüpfenden Vorschlags von Jacques Dubois, der die nicht als Kunst formierte Kriminalliteratur als „eine Art von Insel [...] im Innern des allgemeinen Feldes der Literatur“ (S. 115) vorstellt,³ und den Vogt bereits in seiner *Einladung zur Literaturwissenschaft* aufgenommen hat,⁴ zeigt die Aufsatzsammlung selbst, indem sie ihre Lektüre von Uta-Maria Heims ästhetisch avancierten Romanen zwischen Kriminalroman, Familienroman, historischem Roman und weiblicher Ich-Findung neben eine Deutung von Hans Henny Jahnns *Das Holzschiff* als „allegorische[m] Detektivroman“ (S. 240) stellt. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erhöhen die vermeintlich rein anekdotischen Einflechtungen zu Paul Celans Maigret-Übersetzung (S. 273 f.) und Charles Baudelaires Poe-Übersetzung (S. 105), zu Hans-Georg Gadamers Liebingsserie *Derrick* (S. 330), zum scheiternden Krimiprojekt Bertolt Brechts und Walter Benjamins (S. 227–230) oder zu dem Rezeptionshinweis, dass George Simenon „mehr als ein halbes Dutzend“ Literaturnobelpreisträger zu „seinen Lesern und Bewunderern“ zählen konnte (S. 135), nicht nur die Lesbarkeit, sondern erhalten auch analytisches Gewicht. So stellen die versammelten Aufsätze ihren Gegenstand stets in einer doppelten Bezogenheit vor: sowohl im Genrekontext als auch im Blick auf den zeitgenössischen Pol des *l'art pour l'art*. Programmatisch ist in dieser Hinsicht der ungemein dichte Aufsatz *High oder Low? Modern oder vormodern? Der Kriminalroman als „mittlere Literatur“ und einige Musterstücke aus den Dreißiger Jahren*. Besser nachvollziehen ließen sich diese persönlichen Austauschbeziehungen und Krimi-Konstellationen allerdings mit einem Index, auf den leider verzichtet wurde.

Jochen Vogts Aufsatzsammlung durchmisst mit eindrucksvoller Textkenntnis und einem genauen erzählstrukturellen Blick in so souveräner wie überzeugender Strukturierung das weite Feld kriminalliterarischen Erzählens von den Kriminalerzählungen der Spätaufklärung über die Popularisierung eines Standardmodells bis hin zu den Genreexperimenten der Gegenwart mit argumentativer Präzision und sprachlicher Klarheit. Die Konzentration auf kanonische Autor*innen des Genres und ihre Positionierung im literarischen Feld ist dem analytischen Erkenntnisinteresse des Bandes geschuldet; die pointierten Bemerkungen zu David Peace oder Andrea Maria Schenkel belegen zudem, dass Vogt – auch in seiner Position als Jurymitglied der *Krimi-Bestenliste* – ebenfalls bestens vertraut ist mit den thematischen und formalen Entwicklungen im internationalen Feld der Kriminalliteratur. Einzig der These Vogts von einer fortgesetzten Miss- und Verachtung des Genres von Seiten der Literaturwissenschaft, namentlich der deutschsprachigen Germanistik, vermag ich mich nicht so recht anschließen. Seit der von Vogt 1971 publizierte Auswahlammlung *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*⁵ hat sich eine durchaus beachtliche Forschungstätigkeit rund um das Genre entfaltet, die neben Qualifikationsschriften – wie meiner eigenen – etwa das im Metzler-Verlag veröffentlichte *Handbuch Kriminalliteratur* oder den bei de Gruyter erschienenen Band *Contemporary German Crime Fiction* umfasst.⁶ Die literatur-, medien- und kulturwissenschaftliche Forschung zu einem der erfolgreichsten Genres der Gegenwartsliteratur hat sich dank Jochen Vogt etabliert. Hoffen wir, dass es so bleibt.

Anmerkungen

- 1 Andrea Gerke: Paulus Hochgatterer: „Fliege fort, fliege fort“. Mehr als nur ein Krimi. Deutschlandfunk Kultur, 09.1.2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/paulus-hochgatterer-fliege-fort-fliege-fort-mehr-als-nur.1270.de.html?dram:article_id=467452>, zuletzt: 13.7.2020.
- 2 Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [1992]. Frankfurt a. M. 2019.
- 3 Jacques Dubois: Le roman policier ou la modernité. Paris 1992, S. 75.

- 4 Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft. Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet. 7., erw. und akt. Aufl. Paderborn 2016, S. 203 f.
- 5 Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2 Bde. München 1971; aktual. u. erweit. Ausgabe: Ders. (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München 1998.
- 6 Sandra Beck: Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg 2017; Susanne Düwell u. a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart 2018; Thomas Kniesche (Hrsg.): Contemporary German Crime Fiction. A Companion. Berlin, Boston 2019.

Sandra Beck

Universität Mannheim
Seminar für deutsche Philologie, Schloss
D-68131 Mannheim
beck@uni-mannheim.de

NIKLAS HOLZBERG, HORST BRUNNER (Hrsg.)

Hans Sachs. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Eva Klesatschke, Dieter Merzbacher und Johannes Rettelbach. 2 Bde. Verlag Walter de Gruyter, Berlin, Boston 2020, 1165 S.

„Wer all ding west, thet nit unrecht.“ (KG 5, 254,4),¹ lautet ein Vers von Hans Sachs. Dieses Diktum könnte das Motto sein für das in jeder Hinsicht gewichtige zweibändige Handbuch Hans Sachs, das alles bietet, was zum Werk von Hans Sachs heute zu wissen möglich ist, und die Hoffnung nährt auf längst fällige Erkenntnisfortschritte in der Hans-Sachs-Forschung. Es handelt sich um ein Repertorium, neudeutsch Findebuch. Sämtliche etwa 6200 bezeugte Sachs-dichtungen sind chronologisch nach Nummern verzeichnet; Bd. II, S. 1062 f. listet auf, welche ca. 500 davon verloren gegangen sind. Möglicherweise ist einiges, was tagespolitisch brisant war, durch die Nürnberger Zensur undokumentiert vernichtet worden, hat doch ein Ratsverlass bereits einen Tag nach dem Tod von Hans Sachs am 19.1.1576 angeordnet, seinen Nachlass zu überprüfen und Unerwünschtes, bisher nicht Gedrucktes einzukassieren (Bd. II, S. 1058, nach Nr. 6169).

Zu jeder Nummer [Regest] werden Titel, Entstehungs- und Druckdaten, gattungsspezifische Angaben – zu Meisterliedern etwa Ton und Strophenzahl, zu übrigen Werken die Versanzahl –, Inhaltsangabe – bei Spielen auch Szenenübersicht –, Stoffangabe und ggfs. Mehrfachbearbeitungen, soweit ermittelbar Quellen und wichtige Forschungsliteratur verzeichnet – zu jeder Nummer also alles, was bekannt ist und für eine Interpretation der Dichtung nützlich sein könnte. Das Gesamtwerk von Sachs ist überdies in 9 Schaffensphasen gegliedert. Diese Phasen werden

jeweils vorweg zusammenfassend charakterisiert. Zudem werden, graphisch abgesetzt und fortlaufend chronologisch, zwischen die Werknummern in aller Kürze eingearbeitet: lebensgeschichtlich bedeutsame Daten zur Familie und ihrem Immobilienbesitz, zu Sachsens Ausbildung und Karriere in Handwerk, Meistersinger- und Dichtkunst, zu seinen Publikationsstrategien; Ratsverlässe zu Ge- und Verboten, etwa Aufführungsgenehmigungen, auch Warnungen des Nürnberger Regiments an Sachs persönlich; einschneidende Katastrophen für die Stadt.

Der Anhang systematisiert in chronologischen Tabellen die Produktionsdichte nach gattungstypologischen Kriterien und führt bekannte Quellen an. Selbstverständlich gibt es auch eine aktualisierte Bibliographie im Anschluss an Holzberg 1976/77. Nachwuchsforschern bietet Holzberg bereits vorsortierte Motivkomplexe an (Bd. II, S. 1112 ff.), bspw. zu Traumsequenzen im Gesamtwerk; für Krimi-Fans listet er Werke auf, die eine aussichtsreiche Vorlagensuche versprechen (‘Wartetexte’, Bd. II, S. 1088 ff.). Namen- und Zahlenkolonnen ohne Ende, die der kreativen Phantasie reiche Nahrung bieten, um daraus innovative Forschungsperspektiven zu entwickeln.

Sämtliche Originalbeiträge stammen von NIKLAS HOLZBERG. Integriert sind die bereits 1986/87 von Horst Brunner herausgegebenen Bände 9–11 des ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts‘ (RSM), weshalb es mitunter etwas im Gebälk

knirscht, z. B. wegen der im RSM unsystematisch wiedergegebenen Namen (Bd. I, S. VIII f.).

Wer absichtslos im Repertorium oder Anhang blättert, wird staunen, welch ungeheure religiöse, politische, literarische Kenntnisse dem Werk von Hans Sachs innewohnen, wie Alltags- und Weltwissen sich verdichten unter den Bedingungen eines strengen reichsstädtischen Regiments, das sich zu behaupten sucht gegen Kaisertum und territoriale Potentaten unter den Bedingungen zunehmend plurikonfessionell aufgeladener Spannungsfelder. Die Lebenszeit von Hans Sachs (1494–1576) war nicht gerade ereignislos, es fehlen aber, von seinen Dichtungen abgesehen, belastbare Zeugnisse über persönliche Befindlichkeiten. Sogenannte Ego-Dokumente wie eine Autobiographie oder Privatbriefe liegen nicht vor. Gewöhnlich wird Sachs als Dichter apostrophiert, der sein Schaffen überwiegend in den Dienst der Reformation gestellt habe. Die Sicht auf seine Anfänge dokumentiert dagegen eine völlig offene religions- und gesellschaftspolitische Situation in Nürnberg. Niemand konnte vorhersehen, wie sich der Rat zu Reich, Papst und Luther stellen würde, und auch nach der offiziellen Einführung der Reformation in Nürnberg 1525 durfte sich niemand sicher fühlen, wie Zensurmaßnahmen, auch gegen Hans Sachs, zeigen. Die Rede von ‚in den Dienst der Reformation gestellt‘ ist irreführend, denn Sachs wusste vor, in und nach der Reformation, was er für richtig hielt, und sein Engagement für die geschundenen Bauern, die Stadtpöbel und wider frühkapitalistischen Eigennutz hätte in dieser Form Luther kaum gefallen.

Als Anregung zur Benutzung des Handbuchs werde ich einige Beispiele aus der frühen Schaffenszeit von Sachs geben.

1. Schaffensphase 1513–1520. Sachs wird 1494 als Sohn eines Schneiders und einer wiederverheirateten Schneiderwitwe in Nürnberg geboren, absolviert 1509–1511/12 seine Schuhmacherlehre und nimmt bei Lienhart Nunnenbeck Unterricht im Meistersang, macht sich 1511/12 auf die Walz, heiratet 1519 Kunigunde, weshalb seine Eltern ihm sein Geburtshaus überschreiben; 1520 wird ihm die Meisterwürde verliehen. Alles, wie es sich gehört. Lebenslang wird er die Parallelbahn im Schuster- und Dichterhandwerk beibehalten. Wie viele Schuhe er in dieser Zeit hergestellt oder repariert hat, ist nicht bekannt.

Seine Lied-, Spruchgedicht- und Dramentexte inkl. Fastnachtspiele hat Sachs selbst zeitlebens akkurat verzeichnet. Neben einer Reihe von Liebesliedern dichtet er in Phase 1 auch ziemlich viele Meisterlieder geistlichen Inhalts, darunter noch katholische Stoffe wie ein Katharina- und ein Marienmirakel (Nr. 67, 68); eine Schulkunst (Nr. 34), eine Meistersangesangsprungesage (Nr. 36); weitere Lieder und Spruchgedichte, 2 Fastnachtspiele – alles Werke, die noch der Tradition der Nürnberger Handwerkerdichtung zuzuordnen sind. Ein kolossales Pensum!

Die Aufmerksamkeit sei gelenkt auf Nr. 32, 7.4.1515, *Historia. Ein kleglich geschichte von zweyen liebhabenden. Der ermört Lorenz*: „Der spruch der ist mein erst gedicht Das ich spruchweiß hab zu gericht.“ Aus der Paraphrase und weiteren Angaben erfahren wir: Eine klassische Ehrenmordgeschichte von Brüdern an dem Liebhaber ihrer Schwester, ein Liebestod der Schwester. Verwiesen wird wie immer, soweit existent, auf weitere Bearbeitungen des Stoffs, was zu Vergleichen anregen könnte. Quelle: Boccaccio.

In Nr. 33, 1.5.1515, geht es wieder um einen Liebestod, präsentiert als Dialog zwischen einem alten Mann und einem Ritter, den der Dichter an einem ‚locus amoenus‘ belauscht. Zitiert wird Ovid, aufgerufen der abendländische Kanon unglücklicher Liebender, womit über Texte mit den enumerierten Helden (prominent z. B. Nr. 133, *Tragedia von der Lucretia*) und deren Anhang vielerlei Frageansätze vorgeschlagen sind:

„Achill / Polyxena, Samson / Delila, Jason / Medea, Pyramus / Thisbe, David / Bathseba, Virgilius, Guisgardus / Gismunda, Tristan, Leander / Hero, Florio / Biancefiora, Euryalus / Lucretia, Paris / Helena“ (zu Nr. 33).

Den Aufschreibeprozessen müssen Lektüreprozesse und meisterliche Lektionen vorausgegangen sein. In einer Epoche, der generell Wiederholungslektüre nachgesagt wird, darf bei Sachs von einem phänomenalen Gedächtnis und einem rasanten Lesetempo ausgegangen werden. Typologisch hat sich der Terminus ‚kreatives Lesen‘ eingebürgert, der eine Lesehaltung charakterisiert, die auf produktive Verwertung des Rezipierten zielt. Passend wäre auch der Begriff eines ‚ausschweifenden Lesens‘, das abenteuerlich experimentiert.

Eines Spruchgedichts muss noch gedacht werden, das Sachs selbst retrospektiv in seine

Wanderzeit einordnet und das in Sachs-Biografien entsprechend in München verortet wird: Nr. 2727 vom 9.5.1548, *Gesprech frau Ehr mit eynem jüngling, die wollust betreffend*. Das Dichter-Ich will sich damals unsterblich in eine ganz und gar eheuntaugliche Jungfer verliebt haben und sei von seinem Vater umgehend nach Nürnberg zurückbeordert worden; gewissermaßen ein von Frau Ehre gerade noch verhinderter Liebestod. Daraus kann man einen Kitschroman vom armen Wandergesell machen („ihn tief erschütternde Liebe“, so Bernstein 1993, 28; vgl. die bekannte Operettennummer), ein Adoleszenz-drama bzw. eine coming-of-age-story oder ein rhetorisches Feuerwerk mit klassischen Persuasionstechniken, ‚locus amoenus‘, Traumgespräch, Metanoia und Belehrung, wie bereits seit 1515 belegt – je nach literaturwissenschaftlicher Kompetenz.

2. Schaffensphase 1523–März 1527. Zwischen 1520 und 1523 verzeichnet Sachs kein Werk. Er widmet sich neben seinem Handwerk und Hausstand offenbar dem Studium reformatorischer Predigten und Schriften. 1523 entsteht noch ein einziges Meisterlied, Nr. 81, *Die nachtigal*, offenbar ein Probelauf, danach stellt Sachs die Meisterliedproduktion bis 1526 ein (Bd. I, S. 17). Am 8.7.1523 der Einzeldruck mit Titelholzschnitt und Prosavorrede, eine Allegorie und ihre Auslegung: *Die wittembergisch nachtigall* – eine prolutherische Sensation. Es folgen die vier Prosodialoge. Sachs erobert für die Nürnberger Handwerkerdichtung

neue Medienformate und wird schlagartig über die Stadtmauern hinaus bekannt. Neben zeitpolitischen Texten, besonders gegen den Markgrafen Albrecht, gehören antipapistische Polemiken zu den wenigen Dichtungen, in denen Sachs – von heiligem Zorn gepackt? – ganz unversöhnlich formuliert, allein schon wegen der behaupteten Unfehlbarkeit des Satans auf dem Petrusstuhl (vgl. Nr. 93).

Die Reformationspublizistik Sachsens ist umfangreich wissenschaftlich erschlossen. Viel diskutiert ist auch der illustrierte Einblattdruck Nr. 117a, *Der arm gemain esel*, der m. E. dennoch eine Neubewertung verdiente, jedoch führte das hier zu weit.

Im vorgestellten Handbuch sind Anlage und Vorgehensweise prägnant und luzide dargestellt und, soweit in Holzbergs eigener Regie verantwortet, auch durchgeführt. Wer immer sich wissenschaftlich mit Sachs beschäftigen will, ob mit einem Einzeltext, einem Spezialproblem oder übergreifenden Fragestellungen, wird dieses Handbuch konsultieren müssen.

Anmerkungen

- 1: Alle Nachweise sind leicht zu ermitteln im Handbuch, das auch digital zugänglich ist.

Maria E. Müller

mem@zedat.fu-berlin.de

KLAUS GARBER

Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz. Ein Humanist im Zeitalter der Krisis. Verlag Walter de Gruyter, Berlin, Boston 2018, XXI u. 846 S.

Die Opitz-Forschung hat in der letzten Zeit gewaltige Schritte nach vorne gemacht, und das ist nicht zuletzt dem Aufschwung der editorischen Bemühungen um das Opitz'sche Gesamtwerk zu verdanken: Zu nennen sind hier die Gesamtedition der lateinischen Werke durch Veronika Marschall und Robert Seidel,¹ die Briefausgabe von Klaus Conermann² sowie, aktuell, die im Entstehen begriffene Tübinger Hybrid-edition, die die Ausgabe der (deutschsprachigen) Werke, die von George Schulz-Behrend begründet wurde, zu einem Ende bringt.³

Dem Desiderat einer größeren, sich auf dem aktuellen Stand der Forschung bewegenden, monographischen Aufarbeitung von Opitz' Leben und Werk begegnet nun KLAUS GARBER in seiner umfangreichen Darstellung zum „Reformator“, „Aufklärer“ und „Humanist im Zeitalter der Krisis“. Die Schlagwörter des Titels weisen bereits auf die konzeptuellen Pflöcke, zwischen denen Garber seinen Gegenstand einspannt: Wenn ein Barockforscher an prominenter Stelle den Barockbegriff vermeidet, wenn er auch nicht, wie es aktuell gern getan wird, möglichst wertungsfrei vom

„17. Jahrhundert“ oder der „Frühen Neuzeit“ spricht, so ist das ein deutliches Signal – ein Signal dafür, welche große Linien der europäischen Geistesgeschichte Garber in der Person Opitz zusammenfließen lässt, und zugleich, welche Fragehorizonte er aufspannt und welche Interpretationsangebote er macht: Es geht ihm ganz maßgeblich um die kultur- und literaturgeschichtlich adäquate Kontextualisierung und kritische Perspektivierung der für das deutschsprachige 17. Jahrhundert so übermächtigen Identifikationsfigur, aber auch um ihren Platz in der *longue durée*. Garber selbst nennt den „Titel eines Aufklärers“ „ungewöhnlich[]“ (S. XVII) – und das ist er mit Sicherheit auch – und betont doch mit Nachdruck, dass Opitz im „gewaltigen Transformationsprozeß“ der Zeit um 1600, der „vorausweis[t] auf das Zeitalter der Aufklärung“ (S. XVII), seinen bedeutsamen Ort habe.

Nicht nur in gedanklicher Hinsicht ist Garbers Buch monumental: Auf gut 800 Seiten liefert es einen umfassenden Überblick über die Biographie des gelehrten Dichters, und zwar in einer Form, wie sie nur eine jahrzehntelange extensive und intensive Forschungstätigkeit zur Literatur- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts hervorbringen kann. Das Buch synthetisiert und archiviert in gewissem Sinne Garbers eigene langjährige Arbeit am Gegenstand; hierbei operiert der Verfasser durchgängig auf dem Stand der aktuellen Forschung und bietet eine umfassende Dokumentation des bibliographischen *status quo*: Er liefert im Anhang eine „kommentierte Literaturkunde“, die, will man mit Opitz in Erstkontakt treten, für die Aufarbeitung der langen Forschungsgeschichte von unschätzbarem Wert ist. Auf 53 Seiten kann man sich im Bereich der Quellenkunde, also zu „historischen“ Bibliographien, Sammlungsverzeichnissen und besonders wichtigen Bibliothekskatalogen, sowie über die „Wege zur wissenschaftlichen Literatur“ (S. 805) belesen, auf denen man von *Biographica* und *Bibliographica* über die Editionen bis hin zu einer kleinen Auswahlbibliographie voranschreitet, in der klassische und aktuelle Beiträge der Opitz-Forschung versammelt sind.

An dieser Stelle mag man eine umfangreiche Gesamtbibliographie erwarten, die sicherlich ebenfalls von Wert gewesen wäre. Wohl auch aus Gründen des Gesamtumfangs des Buches wurde darauf verzichtet und lediglich der Verweis auf die in den Fußnoten nachgewiesene Literatur sowie auf eine

frühere Literaturkunde des Verfassers eingebaut.⁴ Dass man stattdessen nun auf die kommentierte Literaturkunde trifft, ist kein Nachteil, im Gegenteil: Zu oft wissen Großdarstellungen nicht um die Gebote der Leserfreundlichkeit und wissenschaftlichen Benutzbarkeit, denen die strukturierte und kommentierte Aufbereitung der Literatur, wie sie Garber präsentiert, gerecht wird.

Garber baut, aus der Warte der Rezeptionsgeschichte heraus (Kap. I) und nach Klärung des „Ideen-Panorama[s] um 1600“ (Kap. II), seine Darstellung nach Lebensstationen auf, die zugleich auch geographische Stationen sind. Damit nimmt er eine ‚raumkundliche‘ Perspektive ein (vgl. S. XVI), die forschungsgeschichtlich nicht zuletzt seit den ersten sozialgeschichtlichen Ansätzen eine starke Tradition hat, die aber zugleich an aktuelle Bestrebungen anknüpft, Literatur über soziale oder geographische Räume (u. a. im *spatial turn*), über ‚Konstellationen‘ sowie die in ihnen mit den Texten agierenden Akteure zu greifen. Garber verbindet die wissens-, kultur-, ideen- und sozialgeschichtlichen Kontextualisierung von Opitz‘ Leben und Schaffen stets mit der eingehenden Beschäftigung mit ausgewählten Textzeugnissen, die in besonderem Maße als repräsentativ für eine bestimmte biographische Station oder Phase zu gelten haben. Auch wenn diese Engführung des Blicks auf die Detailfaktur eines Textes zumal unter dem Eindruck der großen Linien, die Garber zeichnen will, ihren eigenen Reiz und gewissermaßen dialektisch befeuerten Erkenntniswert hat; auch wenn es programmatisch für ihn ist, Opitz‘ Stimme zum Klingen zu bringen (vgl. S. XVII), so verweilt doch die Analyse stellenweise, etwa im Falle der *Trostgedichte In Widerwertigkeit Des Krieges*, sehr im *close reading* – hier wären stärkere Verschnürungen und Pointierungen dem glatten Leseindruck sicher zuträglich gewesen. Auf der anderen Seite erlaubt ein solches Vorgehen, dass man, sucht man zu einzelnen Texten zusammenhängende Interpretationsvorschläge, schnell und gezielt fündig wird.

Garber gelingt über allem das Kunststück, eine biographisch orientierte Gesamtdarstellung zu einer ohne Zweifel großen und wirkmächtigen Dichterfigur zu schreiben und gleichzeitig – auch dies in Übereinstimmung mit jüngerer Forschung, die sich kritisch gegenüber dem ‚Opitz-Paradigma‘ verhält⁵ – eben diese Größe durch konsequente

Kontextualisierung (des sprach- und literaturreformatorischen Projekts) kritisch auszuleuchten. Als Summa der Forschung setzt die Studie eigene Akzente und wird noch für lange Zeit das Standardwerk zu Opitz' Leben und Werk bleiben.

Anmerkungen

- 1 Martin Opitz: Lateinische Werke. 3 Bde. Hrsg. v. V. Marshall u. R. Seidel in Zusammenarbeit mit W. Kühnmann, H.-G. Roloff u. zahlreichen Fachgelehrten. Berlin, New York 2009–2015.
- 2 Martin Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung. 3 Bde. Hrsg. v. K. Conermann unter Mitarbeit von H. Bollbuk. Berlin, New York 2009.
- 3 Martin Opitz: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. 4 Bde. Hrsg. v. G. Schulze-Behrend. Stuttgart 1968–1989. Zum aktuellen Editionsprojekt unter der Leitung von Jörg Robert (in Kooperation mit der HAB Wolfenbüttel) vgl. <<https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/>

neuphilologie/deutsches-seminar/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/mitarbeitende/prof-dr-joerg-robert/forschung/projekte/dfg-projekt-hybrid-edition-der-deutschsprachigen-werke-des-martin-opitz/>, zuletzt: 1.9.2020.

- 4 Vgl. Klaus Garber: Verzeichnis bio-bibliographischer handschriftlicher und gedruckter Hilfsmittel zur schlesischen Personenkunde der Frühen Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung des Späthumanismus. In: Ders.: Martin Opitz – Paul Fleming – Simon Dach. Drei Dichter des 17. Jahrhunderts in Bibliotheken Mittel- und Osteuropas. Köln u. a. 2013, S. 97–157.
- 5 Vgl. etwa Sylvia Brockstieger: Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste. Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin. Berlin, Boston 2018.

Sylvia Brockstieger

Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar
Hauptstraße 207–209
D–69117 Heidelberg
<sylvia.brockstieger@gs.uni-heidelberg.de>

NILS GELKER, MANUEL ZINK (Hrsg.)

„Meister in der Kunst des Amalgamirens“. *Untersuchungen zu August Klingemanns Werk. Wehrhahn Verlag, Hannover 2020, 216 S.*

„Klingemann ist ein geistiger Mechanikus, der unendlich, aber nicht unbeschreiblich ist. Seine Kunst ist mehr Astronomie als Poesie der Sternbilder“. ¹ In diesen Worten Clemens Brentanos klingt ein Vorwurf an, der die Rezeption des literarischen Werks August Klingemanns lange Zeit stark geprägt und sie an einer Konstellation von Vorbildern orientiert hat. Zu den Hauptgründen, die – mit Ausnahme der Diskussion hinsichtlich der *Nachtwachen von Bonaventura* (1804) und der Uraufführung von Goethes *Faust I* (1829) in Braunschweig – zur Geringschätzung von Klingemanns Schaffen beigetragen haben, zählen Mangel an Originalität, Epigonalität als Epochensymptom, Neigung zur Übernahme von Figuren, Motiven und Zitaten von den bekanntesten literarischen Persönlichkeiten seiner Zeit. Der selbstgeprägte Begriff „Meister in der Kunst des Amalgamirens“ ² erscheint so in der Tat besonders treffend für Klingemann.

Es gibt kaum eine Gattung seiner Epoche, aus der Klingemann nicht Inspiration für ein eigenes Werk gezogen hat: Schauroman, frühromantischer Roman, Trauerspiel, Lustspiel, historisches Drama, und die Liste könnte noch länger werden. Für jede dieser Gattungen zeigt Klingemann eine außergewöhnliche Bereitschaft, sich der neuesten Tendenzen und Theorien im Bereich der Kunst, Literatur, Theatertheorie und -praxis zu bedienen und alle Antriebe in einem neuen Werk kristallisieren zu lassen. Was daraus resultiert, ist das Bild einer „Übergangsfigur zwischen dem wirklichkeitsverliebten Unterhaltungstheater der Aufklärung (Iffland, Kotzebue), der kunstvoll distanzierenden Weimarer Klassik (Goethe, Schiller) und der romantischen Bühnenkunst (Brentano, Tieck)“ ³.

Dass Klingemann ein Hauptkenner der deutschen Literatur seiner Zeit war, beweisen seine frühe Beteiligung an den Debatten um eine Reform

des Theaterwesens, der Kontakt zu den jungen Frühromantikern in Jena und mit der goetheschen Theaterpraxis in Weimar sowie die Einmischung in die Literaturfehde zwischen Frühromantik und Berliner Spätaufklärung – die sogenannte „Ästhetische Prügeley“, deren Produkt die auf Kotzebues *Expectorationen* anspielende Satire *Freimüthigkeiten* (1804) war. Nicht zuletzt forderte die 35 Jahre lange Führung der Bühne seiner Heimatstadt Braunschweig von Klingemann das notwendige Augenmaß für eine Umsetzung ästhetischer Muster auf der Bühne, im Rahmen einer hauptsächlich auf Unterhaltung, Aktion und Belehrung setzenden Theaterauffassung. Seinem theaterpraktischen Vorgehen liegen eine unübersehbare Referenz an das Original sowie der für Klingemann charakteristische Versuch zugrunde, bereits vorhandene Stoffe zu erweitern.

Die Frage, ob es sich bei der Vielzahl von Anspielungen und intertextuellen Bezügen um ein Zeichen für mangelnde Originalität und literarische Qualität oder vielmehr um das poetische Prinzip eines Autors handelt, der schon von seinem Freund August Winkelmann als „Trefflicher Spiegel“⁶⁴ seiner Epoche bezeichnet wurde, steht im Zentrum des von NILS GELKER und MANUEL ZINK herausgegebenen Sammelbandes. Die Beiträge setzen sich das Ziel, das in den letzten Jahren im Rahmen einer Reihe neuer Editionen gesteigerte Interesse am Romancier, Theaterdirektor und Dramatiker August Klingemann aufzugreifen und erstmals ein umfassendes Bild seines eklektischen Schaffens zu skizzieren. Die Diskussion fokussiert sich auf bis heute von der Forschung vernachlässigte Werke sowie auf das ergebnisreiche Verhältnis des Autors zu marktorientierten und vom zeitgenössischen Publikum abhängigen Strategien und Reflexionspunkten. Berücksichtigt werden unterschiedliche Aspekte, Gattungen und Lebensabschnitte innerhalb Klingemanns breiter Literatur- und Schauspielproduktion, die „mehr als 30 Dramen [...] eine Reihe von Romanen, zahlreiche Zeitschriftenbeiträge, theoretische Abhandlungen sowie de[n] dreibändige[n] Reisebericht *Kunst und Natur*“ (Einleitung, 12) umfasst.

Nach einer Einführung zur Positionsbestimmung Klingemanns und seines bekanntesten Werkes – *Die Nachtwachen* – in der Endphase der Frühromantik und der Transzendentalpoesie (STEFFEN DIETZSCH), ist ein Teil der Beiträge der

ersten literarischen Produktionsphase Klingemanns (1797–1802) gewidmet, in der die Merkmale seiner späteren Leistungen schon sichtbar sind. Das gilt für die ‚Arabeske‘ *Die Ruinen im Schwarzwalde* (MANUEL ZINK), das Trauerspiel *Die Maske* (ALEXANDER KOŠENINA), die auf eine theatralische Reform orientierten *Briefe über Menschendarstellung* (BASTIAN DEWENTER) und den Schauerroman *Albano* (NILS GELKER). Alle Werke werden mit Blick auf die jeweiligen Vorbilder besprochen – Schiller und Iffland an erster Stelle.

Die Jahre 1806–1815 sehen Klingemann vorwiegend mit historischen Stoffen beschäftigt. Unter den in dieser Zeit entstandenen Stücken befinden sich das dramatische Gedicht *Martin Luther* (JOHANNES SCHMIDT), *Columbus* und *Ferdinand Cortez* (TIMM REIMERS), ursprünglich Teile des unvollendeten Projekts einer Südamerika-Trilogie, die das weitere Stück *Pizarro* konstituieren sollte, und die Posse *Schill oder das Declamatorium in Krähwinkel* (HANS-JOACHIM JAKOB), welche mittels der Anspielung auf eine ambivalente historische Figur mehrfach Kotzebues Rührstücke parodiert. Klingemanns Faszination für das Schicksal bekannter Persönlichkeiten der literarischen oder volkstümlichen Tradition bezeugen die in den 1810er Jahren verfassten Schauspiele, etwa das Trauerspiel *Faust* (MONIKA FICK), welches Motivähnlichkeiten mit Klingers Faustroman und wörtliche Zitate aus Goethes Meisterwerk aufweist, und die ebenfalls auf der goetheschen Behandlung des Themas in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* basierende, aber wie üblich bei Klingemann in Richtung einer bühnenpraktischen Wirksamkeit veränderte *Hamlet*-Bearbeitung (ANKE DETKEN). Das Reisetagebuch *Kunst und Natur* (MARTINA GROSS) positioniert sich schließlich zwischen Reisebericht und Theatergeschichtsschreibung und stellt Klingemanns jahrelange Suche nach einem deutschen Nationaltheater dar.

Allen Beiträgen gemeinsam ist die Feststellung, dass Klingemann sich keinesfalls auf bloße Nachahmung beschränkt. Seine Produktion spricht im Gegenteil von Erweiterung, Differenzierung und Auseinandersetzung mit literarischen Mustern, die zu Gegenständen einer kritischen Lektüre werden. Das wird bspw. von Bastian Dewenter im Hinblick auf die Wiederaufnahme von Ifflands Prinzip der Menschendarstellung auf der Bühne oder von Johannes Schmidt in seiner Analyse des

Trauerspiels *Martin Luther* überzeugend betont, die zeigt, wie Klingemann die Werners Dramen zugrunde liegende religiöse Gattungsdefinition unter dem Einfluss Schillers und der romantischen Bewegung in eine historische Charaktertragödie in der Tradition Shakespeares verwandelt. Auch Klingemanns Faustfigur erweist sich als Umsetzung des traditionellen Stoffes im Licht der pessimistischen lutherischen Anthropologie und ihrer Eröffnung einer neuen Dimension des Unbewussten, wie im Beitrag von Monika Fick aufschlussreich diskutiert wird.

Die Besprechung bisher meist vergessener Werke und die ausführliche Literatur, die die einzelnen Beiträge abschließt, sollen zu einer neuen Auseinandersetzung mit Klingemanns Texten beitragen, deren auf eine systematische Kenntnis des Zeitgeschmacks gestützte Position anzuerkennen ist, und die wichtigen Anknüpfungspunkte für weitere Untersuchung liefern.

LORE KNAPP (Hrsg.)

Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2019, 339 S.

„Netze“ und „Netzwerke“ sind zu paradigmatischen Leitmotiven in der Wissenschaft geworden. Bruno Latours umfassende Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), die sich seit den 1980er Jahren stetig weiterentwickelt, wurde ausgehend von den *Science Studies* artikuliert und hat transdisziplinär Anschluss gefunden. Sie wird vielfach in der Literaturwissenschaft und der Soziologie angewendet und stark diskutiert. Latours ANT stellt einen zugleich besonderen wie auch prominenten Ansatz dar, der u. a. nichthumanen Aktanten einen Akteursstatus zuspricht und die Dualismen von Subjekt/Objekt sowie Kultur/Natur nivelliert.

Der von LORE KNAPP herausgegebene Sammelband verortet sich an dieser Schnittstelle und verhandelt das Netzwerk-Potential in literaturwissenschaftlichen und literatursoziologischen Beiträgen, die Latours ANT und Gisèle Sapiros literarische Feldtheorie zugrunde legen. Der Band setzt sich aus 15 Beiträgen zusammen,¹ dazu kommen zwei Erst-Übersetzungen von Texten Latours und Sapiros.²

In der Einleitung *Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert: theoretisch, empirisch, metaphorisch*

Anmerkungen

- 1 Brief vom 1.12.1801. In: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. HKA, 38 Bde. Hrsg. v. J. Behrens u. a. Bd. 29, Briefe I, 1792–1802. Stuttgart u. a. 1988, S. 396.
- 2 August Klingemann: Romano. Hrsg. v. M. Zink. Hannover 2015, S. 71.
- 3 Alexander Košenina: Nachwort. In: August Klingemann: Theaterschriften. Hrsg. v. A. Košenina. Hannover 2012, S. 184.
- 4 Vgl. Clemens Brentano (wie Anm. 1), Bd. 16, Prosa I, Godwi, S. 566.

Margherita Codurelli

Katholische Universität Mailand
Fakultät für Fremdsprachen und Literatur
Largo Gemelli 1
ITA-20123 Mailand
margherita.codurelli@unicatt.it

verweist Knapp darauf, dass es drei Formen der literaturwissenschaftlichen Arbeit im Netzwerk-Kontext gibt: das Netzwerk als theoretischer Rahmen aus der Soziologie, die empirische Datenanalyse in Bezug auf Akteure sowie den metaphorischen Sprachgebrauch. Hieraus konstituieren sich die drei Teile des Sammelbandes. Knapp legt dar, dass die Aktualität des Netzwerks als leitmotivische Vorstellung der Wirklichkeit in der Bedeutung des Internets, den globalen Vernetzungen und der Forschung an neuronalen Netzen begründet liegt. Die Ursprünge der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Netzwerken liegen in der Soziologie. Hier handelt es sich primär um deskriptive und metaphorische Verwendungen. Es gibt diverse Netzwerk-Modelle zumeist biologischen und mechanischen Ursprungs. Knapp sieht in Latours ANT Potential, um Literatur und den Literaturbetrieb zu untersuchen, da auch nichthumane Aktanten handeln können bzw. Netzwerke bilden, was häufig als Alleinstellungsmerkmal der ANT hervorgehoben wird. Mit dem Exempel eines Briefnetzwerks verdeutlicht Knapp jedoch, dass auch sie primär einen

metaphorischen Netzwerkbegriff zugrunde legt, der zur Deskription sozialer Beziehungsgeflechte und deren Kommunikationsform dient. Es sei das symmetrische Denken Latours, in dem Akteure nicht hierarchisiert werden, das sich für Analysen über Fiktion, Ästhetik und Kunst anbiete, da auch reale und fiktive Wesen Akteure respektive Aktanten sein können, weswegen der Ansatz für die Auseinandersetzung mit Literatur und Theater besonders fruchtbar erscheine.

Latours ANT stellt „[d]em gängigen Model diffundierender Macht“ (S. 18) ein Übersetzungsmodell entgegen, das einer permanenten Transformation unterliegt und somit nie statisch, sondern immer dynamisch ist. Vom Übersetzungsmodell und der darin immanenten Performativität ausgehend liegt hierin das Potential für literaturwissenschaftliche Analysen, Aspekte wie Autorschaft und Werk anders zu perspektivieren. So kann Literaturgeschichte neu dargestellt werden, da in Akteur-Netzwerken auch nicht-kanonische Werke stärker fokussiert werden. Netzwerke dienen für Knapp ferner zur Deskription von Wissenstransfers und Vermittlungen. Wenn sie aber „Latours Vermeidung der herkömmlichen Modelle von Gesellschaft“ als „bezeichnend für die Theorieferne seiner Methode“ versteht (S. 21), wird das Potential der Latour'schen ANT unterminiert. Schließlich ist es gerade der autarke Charakter der ANT, der die Beschreibungen neuer Verflechtungen ermöglicht und dadurch neue Perspektivierungen generiert, losgelöst von theoretischen Vorbauten und emanzipiert von spezifischen disziplinären Ansätzen.

Knapp geht davon aus, dass die Netzwerkanalyse mit einer auf empirischen Daten basierenden Feldtheorie zusammengeführt werden muss, um für eine literaturhistorische Untersuchung als theoretisches Fundament dienen zu können. Dieses erkennt sie in Sapiros Ansatz, in dem „die Parameter quantitativer Analysen des literarischen Feldes nach Pierre Bourdieu durch Aspekte individueller Beziehungen“ (S. 22) ergänzt werden. Der soziologische Ansatz Sapiros reduziere die Komplexität im Sozialen, wohingegen die Latour'sche ANT darauf ziele, die Komplexität der Realität abzubilden, indem sie prinzipiell unabschließbar ist.

Der erste Teil *Zur Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour* fokussiert die spezifische ANT von Latour, diskutiert das Potential der

literaturwissenschaftlichen Bezugnahme und bietet historische Fallstudien. Er wird mit einem Beitrag von GUSTAV ROSSLER, dem Latour-Experten und -Übersetzer eröffnet. In *Über die Akteur-Netzwerk-Theorie* werde von Latour „eine klare Differenzierung der verschiedenen Dimensionen der Akteur-Netzwerke [ge]liefert“ (S. 35). Anhand dieser – mit Latour gesprochen – „Forschungszweige“ (S. 35, 53) präsentiert Roßler die semiotische, ontologische und methodische Dimension von Latours ANT und betont ihr integrales Vorgehen, da alle drei Dimensionen verknüpft werden müssen. Dienlich erscheint Roßlers vorläufige, aber konkrete Definition: „Eine Untersuchung im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie rekonstruiert und interpretiert das Soziale ausgehend von Assoziations- oder Übersetzungsketten, die sich semiotisch und ontologisch verstehen lassen“ (S. 43).

Es folgt die Übersetzung von BRUNO LATOURS *Über die Akteur-Netzwerk-Theorie. Einige Klarstellungen* aus dem Englischen. Latour verweist darauf, dass die Netzwerktheorie vielfach missverstanden und sogar missbraucht werde. Er betont, dass der Terminus ‚Netzwerk‘ sich nicht nur auf eine technische Bedeutung beschränkt und sogar „alle charakteristischen Eigenschaften eines technischen Netzwerks fehlen“ (S. 46) können. Außerdem konzentrierte sich die ANT nicht auf soziale Verbindungen im Sinne individueller menschlicher Akteure, sondern wolle „die Sozialtheorie aus Netzwerken aufbauen“ (S. 46), da sie nicht nur Soziologie, sondern auch Ontologie ist. Latour geht auf die Etymologie des Wortes ‚Netzwerk‘ ein – er verweist auf den Ursprung in Diderots Wort *réseau*, das sich dem cartesianischen Dualismus entziehen will und eine ontologische Komponente immanent hat, die konstitutiv für die ANT ist. Es wird deutlich, dass die ANT einen reduktionistischen und relativistischen theoretischen Ansatz verfolgt, der jedoch dazu dient, daran anschließend die nicht-reduktionistischen und relationistischen Ontologien herauszuarbeiten. Für Latour ist die ANT primär ein Werkzeug, um „den Sinn für Heterogenität wiederzugewinnen, und um Interobjektivität in den Mittelpunkt“ (S. 66) von Untersuchungen zu stellen.

Der Germanist WALTER ERHART beleuchtet in seinem als „Kommentar“ eingeordneten Beitrag *Strategien, Kalküle und Existenzweisen – Literaturwissenschaft und Netzwerktheorie* das Verhältnis der

Philologie zur ANT und sieht darin innovatives Potential. Er argumentiert, dass der Terminus ‚Netzwerk‘ eine Organisationsform darstellt, die nicht vom Inneren ausgeht, sondern Äußeres beschreibt. Erhart hebt positiv hervor, dass durch die „netzwerkartig formatierten Organisation- und Kommunikationsstrukturen“ (S. 68) neue „Verbindungslinien“ fokussiert werden, wodurch das Zentrum-Peripherie-Modell zugunsten von „Zirkulationen, Verflechtungen und Vermittlungsinstanzen“ aufgegeben wird und eine „Geschichte der Peripherien“ (S. 69) geschrieben werden kann. Er betont, dass soziale Netzwerke menschliche Beziehungsnetzwerke sein können, pointiert jedoch kritisch, dass etwa die Bezeichnung der deutschen Autorin Elisa von der Recke (1754–1833) als ‚strategische Netzwerkerin‘ (so der Beitrag von VALERIE LEYH, S. 225–250) legitim, aber rein metaphorisch ist und wesentliche Aspekte der ANT ausblendet. Erhart legt drei Zugangsweisen für eine durch die ANT inspirierte Literaturwissenschaft dar: die Beleuchtung vielfältiger Kontexte, ähnlich dem *New Historicism*, wobei Handlungsketten, Akteure und Quasi-Subjekte als „Gestaltungs- und Strukturelemente“ (S. 75) von Texten beschrieben werden; auf diese müssten im zweiten Schritt das ‚System‘ und die darin inhärente Funktion der Literatur dargestellt werden, um *agenciers* neu zu bestimmen und (fiktionalen) Texten einen Aktantenstatus zuzusprechen. So werde Literatur nicht nur passives Produkt, sondern gestalte aktiv. In einem dritten Schritt würde dann die Disziplin der Literaturwissenschaft selbst weiterentwickelt – die Überwindung starrer Trennungen wie Kultur/Natur und Subjekt/Objekt führe zu neuen Perspektivierungen. Eine literaturwissenschaftliche ANT böte demnach Erhart zufolge mehr Potential als nur eine erneuerte Auflage der sozialen, kommunikativen und medienhistorischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts.

KIRSTEN KRAMER betont in ihrem Beitrag *Artefakte, Personen, Zeichen – Zur Akteur-Netzwerk-Theorie und Kulturtechnikforschung am Beispiel der spanischen Barocklyrik*, dass in der ANT (Latours *Existenzweisen* zufolge) Grundlagen und Begriffe auf Konzepte und Kategorien der Ästhetik-, Kunst- und/oder Literaturtheorie zurückgehen. Zugleich lasse sich die ANT als Methode verwenden, um Literatur(-formen) als Netzwerktechniken zu

beschreiben. Kramer spricht von einem „heuristischen Zugewinn“ (S. 80), den das neue methodische Instrumentarium biete, das gegenüber traditionellen Beschreibungsansätzen neue Potentiale von Literatur offenlege. Sie stellt ihren Artikel in den Kontext der neuen Kulturtechnikforschung, die sich aus methodischen Grundlagen der ANT entwickelt hat, und legt dar, dass bereits die frühneuzeitliche, voraufklärerische Lyrik Spaniens als „Kulturtechnik der Welterschließung“ (S. 80) zu begreifen ist, die als eine auf Zeichen gestützte Netzwerktechnik verstanden werden kann, indem sie in Verbindung mit Akteur-Netzwerken der Wissenschaft und Technik steht. Um 1600 fasst dies globalhistorische, kulturgeschichtliche und soziale Entwicklungen, die sich mit der Erforschung und Entdeckung der ‚Neuen Welt‘ befassen. Kramer verweist auf die ‚symmetrische Anthropologie‘ Latours, in der heterogene Entitäten in einer Homologie bzw. einer Kontinuität betrachtet werden. Netzwerke definiert Kramer mit Latour „als relationale Gefüge von ‚Assoziationen‘ und ‚Konnektionen‘, die komplexe Austauschprozesse zwischen unterschiedlichen Elementen oder Entitäten umfassen“ (S. 81) und auf einem Modell der ‚Semiotik der Dinge‘ beruhen, die über die linguistische Semiotik hinausgeht. Die Operationalisierung der Entstehung von Kultur impliziert dabei drei Entitäten: materiell-technische Artefakt, Zeichen und Personen; eine Trias heterogener Elemente, die als übergreifende Operationsketten keine isolierten Einheiten darstellen. Kramer exemplifiziert dies am Beispiel der Dichtung von Luis de Góngora, die „als Schauplatz umfassender gesellschaftlicher, wissenschaftlicher und kultureller Transformationsprozesse“ fungiere (S. 86) und dies in der Erschließung und Aneignung der Welt deutlich mache. In Góngoras *Soledades* artikuliere sich dies in Form einer semantischen wie syntaktischen Komplexität und einer artifiziellen Sprache, die sich dem Sprachgebrauch der Zeit entgegentstelle. Auf inhaltlicher Ebene seien es operative Verflechtungen in der Seefahrtrede der *Soledades*, „die als enzyklopädisches Kompendium des zeitgenössischen Weltwissens lesbar sind und neben mythologischen und kosmologischen Bildelementen ein breites Spektrum von Wissensfiguren entfalten, die auf die zeitgenössische Natur- und Experimentalwissenschaften verweisen“ (S. 88).

Der Kompass ist von besonderer Bedeutung, da er als kulturtechnisches Artefakt „die grundlegende Funktionslogik frühneuzeitlicher Kulturtechniken der Welterschließung“ (S. 90) offenlegt, indem er mehrere Wahrnehmungsverschiebung verdeutlicht: Vom Blick des Beobachters auf die Natur erfolgt der Blick auf das technische Artefakt, das als experimentelle Ordnung eine andere Natur konstruiert, die die Natur zum wissenschaftlichen Beobachtungsgegenstand macht. Dadurch wird die Lyrik selbst zur „Kulturtechnik der Welterschließung“ (S. 92).

Es folgen fünf *Historische Fallstudien mit Bezug auf Latour*, die jeweils eine spezifische theoretische Einführung anbieten, aber wesentliche Aspekte vermissen lassen, die Latour in seiner Klarstellung fordert. Beschrieben werden primär Beziehungsnetzwerke bzw. Netzwerke, in denen nur der Mensch Akteur ist und Gegenstände anthropomorphisiert werden. Der Beitrag von JAN ALBER et al. geht auf die Übersetzung seines Aufsatzes aus dem Jahr 2014/15 zurück, der Neuwert ist hier fraglich.

Teil 2 des Sammelbandes fokussiert den Ansatz Gisèle Sapiros, die die Feldtheorie Bourdieus um methodische Aspekte der Netzwerkanalyse erweitert und die quantitative Analyse auf Basis empirischer Daten um individuelle Handlungen/Interaktionen von und zwischen Akteuren ergänzt. Eine *Einführung* von DANIEL EHRMANN und NORBERT CHRISTIAN WOLF verweist darauf, dass Sapiro sich nicht auf Latours Netzwerk-Begriff bezieht und in ihrem Ansatz Netzwerk- und Feldtheorie zusammen führe, wobei sie aber zugleich die Differenzen betone. Dass bei Latour sogar nicht-humane Aktanten einbezogen werden, kann als „Radikalisierung des Netzwerkbegriffs“ (S. 191) gesehen werden, die die ANT aus der Soziologie heraus in einen transdisziplinären Raum transferiert. In der soziologischen Feldtheorie dagegen geht es im Kontext einer Netzwerk-Methodik vor allem um Sozialbeziehungen. Die Feldtheorie unterscheidet sich damit deutlich von der ANT, da die Akteure und die Verhältnisbeziehungen zu differenzieren sind. Akteure sind dabei aber nicht an einen physischen Körper gebunden, sondern können auch als Symbole fungieren, die keine persönliche Beziehung implizieren. Das soziale Feld der Literatur wird in Sapiros Ansatz somit

feldtheoretisch untersucht, aber um netzwerkanalytische Parameter erweitert.

Der sich direkt anschließende aus dem Französischen übersetzte Aufsatz GISÈLE SAPIROS *Netzwerke, Institution(en) und Feld* skizziert zunächst die Entwicklung des Netzwerkparadigmas in den Geisteswissenschaften, um sich dann dem Potential zuzuwenden, dass die „Methode der Netzwerkanalyse“ (S. 208) für eine soziologische Betrachtung der Literatur bzw. literarischer Milieus berge: Literatur sei eine Welt der Mikromilieus, bei denen Grenzen fließend und durchlässig sind, keine Institution dominiert und die Bedingungen für den Zugang nicht eindeutig kodifiziert sind. Neben kulturellem sei vor allem soziales Kapital relevant, um partizipieren zu können. In der Folge akzentuiert Sapiro die Unterschiede zwischen pluralistischen soziologischen Netzwerktheorien und der Bourdieuschen Feldtheorie. Entscheidend sei, dass „die Netzwerkanalyse als Methode und nicht als Theorie der Sozialwelt aufgefasst“ (S. 209) werde und die Feldtheorie aufgrund ihres Verständnisses von Gesellschaft holistisches Potential besitze. Für die Feldtheorie sei eine „multivariate Korrespondenzanalyse“ (S. 212) angebracht, die die Interrelationen zwischen Individuen und Variablen (u. a. Alter, soziale Herkunft und schulischer Werdegang) grafisch in einer Matrix darstellt. Die Methodik der Netzwerkanalyse ergänze dies, indem sie die Beziehung zwischen den Akteuren berücksichtige. Sapiro streicht heraus, dass die Begriffe ‚Netze‘ und ‚Netzwerk‘ in den Geisteswissenschaften vielfach metaphorisch und approximativ bleiben und schlägt acht methodologische Grundsätze vor, wie der Begriff des Netzwerks in der Literatursoziologie genutzt werden könne. Deutlich wird, dass die Aspekte Hierarchisierung und Macht aus Bourdieus Feldtheorie auch konstitutiv für die Netzwerk-methodische Feldtheorie Sapiros sind. Diese Methodik erweitert die Feldtheorie, indem sie das interaktionistische Konzept der sozialen Beziehung strukturell im Netzwerk beschreibt. Eine soziologische Netzwerkanalyse reicht nach Sapiro jedoch nicht „zur Erklärung des literarischen Faktums in seiner Besonderheit“ (S. 221) aus, und die theoretischen Vorannahmen der ANT seien inkompatibel mit der literarischen Feldtheorie. Die methodische Anpassung der Netzwerkanalyse, als eine Methode

in der Untersuchung des literarischen Feldes, die vielfache Reflexion und Systematisierung determiniert, kann methodologische Fragen generieren, die sich in der Analyse der positionsspezifischen Beziehungen – dem Axiom der literarischen Feldtheorie – als fruchtbar erweisen.

In *Teil 3. Europäische Netzwerke im Literaturbetrieb der Aufklärung* folgen fünf Beiträge, die zur Deskription sozialer Beziehungen einen metaphorischen Begriff von ‚Netzwerk‘ verwenden. Netzwerke konstituieren sich dabei im Kontext der Entstehung literarischer Werke sowie der Veröffentlichung und Rezeption; der Literaturbegriff ist weit gefasst. Es werden primär Kommunikationsstrategien- und Wege nachgezeichnet, paratextuelle Bezüge in ihrer Vernetzung präsentiert sowie intertextuelle Bezüge herausgestellt. Der Sammelband zeigt somit anhand zweier unterschiedlicher Netzwerk-Ansätze eine Diversität an Möglichkeiten für die Literaturwissenschaft auf, die am Beispiel der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts demonstriert werden. Zugleich verdeutlicht die methodische Herangehensweise jedoch auch, dass der Netzwerkbegriff aufgrund seiner Aktualität partiell einem Framing dient. In diesem Kontext wird vielfach auf Latours ANT

rekurriert, ohne das wesentliche Aspekte in den Analysen umgesetzt werden; hier handelt es sich primär um eine rein deskriptiv-metaphorische Verwendung des Netzwerkbegriffs. In diesen Fällen bleibt innovatives Potential auf der Strecke.

Anmerkungen

- 1 *Über die Akteur-Netzwerk-Theorie. Einige Klärstellungen* von Bruno Latour [1996 auf Englisch], übersetzt von Eike Kronshagen sowie *Netzwerke, Institution(en) und Feld* von Gisèle Sapiro [2006 auf Französisch], übersetzt von Bernd Schwibs.
- 2 Ein Teil der Beiträge geht auf den Workshop *Bruno Latour und die Aufklärung. Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert* zurück (vgl. den Konferenzbericht in ZFGerm NF, 28. Jg. [2018], H. 2).

Oliver M. Pawlak

Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Abteilung Literaturwissenschaft
Universitätsstraße 25
D-33615 Bielefeld
<Oliver.Pawlak@uni-bielefeld.de>

VOLKER GIEL, NORBERT OELLERS (Hrsg.)

Johann Wolfgang Goethe. Briefe 1791–1793, Bd. 9/I: Texte, Bd. 9/II: Kommentar. Unter Mitarbeit von Gerhard Müller und Yvonne Pietsch. Verlag Walter De Gruyter, Berlin 2020, XXIV: 318 S., 25 Abb., LXII: 730 S., 11 Abb.

JUTTA ECKLE, GEORG KURSCHIEDT (Hrsg.)

Johann Wolfgang Goethe. Briefe 1794–1795, Bd. 10/I: Texte, Bd. 10/II: Kommentar. Verlag Walter De Gruyter, Berlin 2019, XX: 325 S., 25 Abb., LXIV: 675 S., 4 Abb.

Die Bände 9 und 10 der historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Briefen dokumentieren Goethes zunehmende Vorliebe für das Briefdiktat. Mit der Rückkehr aus Italien im Mai 1788 „ging Goethe immer mehr dazu über, seine Briefe zu diktieren“ (Bd. 9/I, S. 42).¹ Auch der Wiederbezug des Hauses am Frauenplan Ende 1792 beförderte diesen Übergang vom Schreiben zum Diktieren. Goethe hatte seit 1782 am Frauenplan nur einzelne Räume zur Miete bewohnt, die nicht mehr genügten, als er nach seiner Italienreise Christiane

Vulpus (1765–1816) persönlich kennenlernte. Das Paar hatte zunächst das Gartenhaus an der Ilm (9/II, S. 312) und von Ende Dezember 1789, kurz vor Christianes Niederkunft, bis zu Goethes Heimkehr vom Feldzug gegen Frankreich Anfang Dezember 1792 eine größere Wohnung bezogen. Seither lebte Goethe wieder im Haus am Frauenplan, das 1794 in seinen Besitz übergang. Spätestens nach den von Johann Heinrich Meyer geleiteten Renovierungs- und Verschönerungsmaßnahmen, die 1794 das auf der Gartenseite

liegende Arbeitszimmer erfassten, war eine für das Diktieren förderliche Umgebung geschaffen worden. Wie man auf Johann Joseph Schmellers Bild *Goethe seinem Schreiber John diktierend* von 1834 sehen kann, standen in der Mitte Tisch und Stuhl für den Schreiber. Goethe konnte sich während des Diktats bewegen. Die exklusive Funktion des 27 Quadratmeter großen Arbeitszimmers als Diktierzimmer wird daran deutlich, dass die Reinschriften (Munda) der diktierten Konzepte in einem anderen Raum erfolgten.²

Die Zahl der diktierten Briefe nahm 1795 gegenüber den Vorjahren zu, wobei nur diejenigen Briefe als diktierte Briefe identifiziert werden konnten, von denen entweder das Mundum vom Schreiber stammt oder zu denen es ein Konzept gibt. Teilweise hat Goethe diktierte Briefe selbst abgeschrieben. Andere Briefe sind nur als Konzept überliefert und wurden nach diesem gedruckt, so dass nicht klar ist, von wem tatsächlich das Mundum stammte. So sind für die zwei Jahre unmittelbar nach der Italienreise bis 1790 (Bd. 8) keine Briefe aus Schreiberhand überliefert, aber Konzepte, die auf das Diktat verweisen (z. B. in Bd. 8 die Briefe Nr. 4 und 88),³ wobei zwei verlorene Briefe an die Herders (Bd. 8, Nr. 31 und 32) in der Weimarer Ausgabe noch Schreiberhänden zugewiesen werden konnten. Dass Goethe, der bereits als Kind dem Sekretär seines Vaters diktierte,⁴ vor der Italienreise einige Briefe diktiert hatte, lässt sich ebenfalls belegen.⁵ Ab den 1790er Jahren mehren sich die Diktatzeugnisse. In den Jahren 1791 bis 1792, also unmittelbar vor dem Wiedereinzug in das Haus am Frauenplan, zählt man 21 Briefe aus Schreiberhand oder (bzw. und) nach diktiertem Konzept. Entscheidend war die Renovierung des Arbeitszimmers 1794. Noch für das Jahr 1794 waren es zwölf Briefe, deren überlieferte Munda oder Konzepte auf das Diktat verweisen. Im Folgejahr 1795 stieg deren Anzahl mit 32 deutlich an. Von da an – das lässt sich an den Briefbänden der Weimarer Ausgabe ablesen und wird von den noch erscheinenden Bänden der historisch-kritischen Ausgabe bestätigt werden – nahmen die Diktate kontinuierlich zu. Zum Teil handelt es sich um einen Überlieferungseffekt. Weil ab 1795 die Konzepte lückenloser überliefert sind und ab 1815 nahezu vollständig,⁶ ist die Diktatpraxis offensichtlich. Mit anderen Worten

lässt sich in den 1780er Jahren nicht sagen, ob der Brief diktiert wurde oder nicht (das Personal dazu hatte Goethe), da das Mundum meist aus Goethes Hand ist. Noch etwas anderes fällt auf. Ab 1795 begegnen mehr Munda aus Schreiberhand. Offensichtlich hatte Goethe immer weniger Scheu davor, seine Briefe abschreiben zu lassen.

Nur für die ersten Briefe an Christiane lässt sich ziemlich sicher sagen, dass sie Goethe nicht vor einem Dritten formuliert, sondern für sich geschrieben hat. Der Briefwechsel mit Christiane begann, als Goethe Anfang August 1792 Weimar verließ, um seinen Herzog im Koalitionseinsatz gegen Frankreich zu begleiten, und wurde fortgesetzt, als er ein Jahr später die Belagerung von Mainz mitmachte. Man erkennt schnell an intimen und recht unmittelbaren, auf keinen Fall förmlichen Duktus der Briefe, dass sie von Goethe direkt auf das Papier geschrieben wurden. Für die Briefe an seine Mutter hingegen verhält es sich anders. Diese erhielt am 24.12.1792 (9/I, S. 128 f.) zwar einen Brief aus Goethes Hand, aber die Grundlage des Briefes bildete ein Konzept, das Friedrich Wilhelm Schumann (1765–1850) nach Diktat geschrieben hatte (9/I, S. 221).

Was die nachweislich diktierten Briefe der Jahre 1791 und 1792 betrifft, die hauptsächlich vor die Zeit der beiden Reisen in den Westen Deutschlands zu datieren sind, fällt die Pluralität der Schreiber auf. Bisweilen kann eine Handschrift nicht zugeordnet werden (Brief Nr. 8, 4.2.1791 an J. G. I. Breitkopf): Mal wird für ein Konzept Christoph Erhard Sutor (1754–1838, Konzept zu Brief Nr. 9), mal Paul Goetze (1761–1835, Konzept zu Brief Nr. 29), öfters Schumann (Konzept zu Brief Nr. 64, Brief und Konzept Nr. 95, S. 100, 213) angegeben. Auffällig ist, dass Goetze, Schumann und Sutor im neuen Arbeitszimmer nicht mehr heimisch wurden. Goetze tauchte als Konzeptschreiber 1794 nur noch zweimal auf (Nr. 38, S. 57), ansonsten diktierte Goethe Schumann, der dann 1795 mit einer Ausnahme (1.7.1795) nicht mehr erschien. Der Befund, dass Goethe vor 1795 mehreren Männern diktiert hatte, wird durch einen weiteren Schreiber bestärkt, der nicht zu Goethes festangestellten Sekretären und Dienern gehörte. Die Rede ist von Christian August Vulpius (1762–1827), Goethes späterem Schwager. Zwischen dem 30.5. und dem

12.10.1791 sind nachweislich 9 Reinschriften oder Konzepte von Vulpius geschrieben worden.

Goethe, Schumann und Sutor wurden durch Johann Jacob Ludwig Geist (1776–1854)⁷ ersetzt. Es scheint, als habe Goethe für den neuen Raum das Personal ausgetauscht. Im Zentrum des Diktierzimmers saß die nächsten neun Jahre (bis 1804) Geist, der mit Band 10 eingeführt wird und angeblich bereits im November 1794 Konzepte notiert hat (Nr. 63 und 64). Dass der Kommentar des 9. Bandes ihm jedoch zwei Konzepte aus den Jahren 1791 und 1793 zuweist (Brief Nr. 5 und 93), will man kaum glauben – war der 1776 geborene Geist zum Zeitpunkt der angeblichen Diktate doch 14 bzw. 16 Jahre alt. Zumindest wäre hier eine kurze Erklärung angebracht gewesen, auch weil in Band 10 Geists Dienstbeginn mit 1795 angegeben wird (10/II, S. 623).

Der zunehmenden Neigung zum Diktat entspricht, dass sich Goethe immer stärker als öffentliche Person sah, bemüht, vor seinen Korrespondenten die von ihm erwartete öffentliche und vor allem einheitliche und kohärente Rolle darzustellen. Die neue Wohn- und Arbeitsumgebung unterstützte diese Neigung. Obgleich noch in wilder Ehe lebend, war Goethe nach seiner Italienreise und mehreren Umzügen endlich sesshaft geworden und begann, in seinem neuen Haus zu residieren und zu repräsentieren. Friedrich Schiller war einer der ersten, der mit dem Herrn vom wiederbezogenen Frauenplan in Korrespondenz trat.

Goethes erster, auf den Seiten 56 und 57 faksimilierter Brief vom 24.6.1794 ist eine Antwort auf Schillers Einladung zur Mitarbeit an der Zeitschrift *Die Horen* (Brief 24). Zu diesem Brief sind zwei faksimilierte Konzepte aus der Hand Schumanns erhalten (S. 212–217). Niedergeschrieben sind diese Konzepte auf Blättern, die etwas höher als das heutige A4-Format sind. Der vom Schreiber festgehaltene Text steht, „wie bei Behörden üblich“⁸, auf der rechten Hälfte der Seite. Links wurde Raum für Goethes Korrekturen gelassen.

Schumann wirkte am 24.6.1794 ebenfalls an der Beantwortung eines Briefes von Johann Gottlieb Fichte mit. Es handelt sich um ein Dankeschreiben für die Übersendung des ersten Bogens der *Wissenschaftslehre* (Brief 23). Das Konzept für Fichte ist zwischen den beiden Konzepten zum Schiller-Brief platziert. Schumann musste,

nachdem Goethe auf der linken Spalte seine Korrekturen eingetragen hatte, das Konzept ein zweites Mal abschreiben, wofür es nur einen Grund geben konnte. Goethe entschied sich – wie auch im Fall des Briefes an Fichte –, die Reinschrift selbst zu besorgen, und dafür bedurfte es einer sauberen Vorlage. Tatsächlich sind sowohl der erste Brief an Schiller als auch der Brief an Fichte von Goethes Hand – ein, wie gesagt, für die Schreiben des Jahres 1794 noch repräsentativer Befund.

Im Laufe der folgenden 18 Monate, also bis zum Ende des Bandzeitraumes (30.12.1795), mehrten sich jedoch die Fälle, in denen Goethe auf ein Mundum aus eigener Hand verzichtete. Für das Jahr 1794 hatte sich Goethe noch für zwei (an Johann Heinrich Meyer und Samuel Thomas Soemmering, Nr. 28 und 30) der insgesamt 78 Reinschriften der Schreiberhand bedient. Im Folgejahr 1795, für das 122 Briefe überliefert sind, waren es 29 (Nr. 109–111, S. 121, 123 f., 137 f., 140, 162, 173, 176, 180–184, 188–196, 198, 200 f.). Zwei Drittel davon (17) sind Briefe an Schiller. Nur neun fielen in die Dienstzeit von Schumann; die zwanzig anderen Reinschriften, ab dem 10.10.1795, verantwortete Goethes neuer, bereits erwähnter Schreiber Geist. Da nicht für alle Briefe der Jahre 1794 und 1795 ein Konzept überliefert ist, wird man unmöglich sagen können, wie hoch der Anteil der ursprünglich diktieren (oder vielleicht sogar selbst vom Schreiber verfassten) Briefe Goethes ist. Jedoch kann der Anteil der Reinschriften aus Schreiberhand genau bestimmt werden. Diktat oder nicht Diktat ist damit nicht die Frage. Abgesehen davon, ist ohnehin fast immer von einer Mitwirkung Dritter auszugehen. Briefeschreiben ist für Goethe eine kollaborative Schreibpraxis. Fraglich ist nur, wie lange sich Goethe die Mühe machte, das Mundum selbst zu schreiben und dadurch den Schein eines singulären Schreibaktes zu wahren, oder aus welchen Gründen er darauf verzichtete.

Für seine Briefpartner sah es so aus, als habe er nur jene Briefe diktiert, deren Mundum Schreiber wie Schumann oder Geist schrieben. Im ersten Brief vom 24.6.1794 an Schiller verschweigt Goethe bspw., dass das Konzept bereits diktiert war. Schiller konnte glauben, Goethe habe den Brief geschrieben und nicht diktiert. Im Brief an Schiller hingegen, den Goethe erstmals unter Mithilfe seines neuen Schreibers Geist verfasste,

wird ausdrücklich das Diktieren mit der fremden Hand in Verbindung gebracht.

Der in Frage stehende Brief vom 6. und 10.10.1795 kann als Beispiel dienen, dass sich das auf Konzepten beruhende Diktat und die persönlich-direkte Niederschrift stilistisch voneinander unterscheiden. Goethe ‚schrieb‘ anders, wenn er diktierete. Man nehme nur den Anfang des diktieren Briefes an Schiller: „An statt gestern von Ihnen fortzueilen, wäre ich lieber geblieben und die Unbehaglichkeit eines unbefriedigten Zustandes hat mich auf dem ganzen Wege begleitet. In so kurzer Zeit giebt man vielerley *Themata* an und führt keins aus und so vielerley man auch rege macht, kommt doch wenig zur Runde und Reife.“ (10/I, S. 164) Mit dieser doch ein wenig gestelzt wirkenden Bezugnahme auf das Gespräch vom Vortag leitet Goethe eine kurze Charakteristik einiger Gedichte Schillers ein. Der nicht mehr diktierete Schluss des Briefes ist einfach gehalten, geradezu kolloquial: „Soweit hatte ich vor einigen Tagen dicktirt, nun sage ich Ihnen nochmals Adieu, ich gehe erst morgen frühe weg.“ (10/I, S. 165) Spricht aus dem ersten Zitat der öffentliche Goethe zu Schiller, so aus dem zweiten ein Schreibender, der weniger Rücksicht auf die Repräsentation seiner Person und die Förmlichkeit im Ausdruck nimmt. Behandelt jener diktierete Teil den Brief als Distanzrede im Sinne konzeptioneller Schriftlichkeit, so der eigenhändig geschriebene Nachsatz den Brief als Nähekommunikation im Sinne konzeptioneller Mündlichkeit.⁹ Wenn Goethe selbst schreibt, gelingt ihm das Gespräch; sobald er diktieret, verlässt er das Gebiet der Mündlichkeit. Und so ist auch Goethes Hinweis aus dem Brief an Schiller vom 14.10.1797 verdächtig, er unterhalte sich vom Bett aus mit seinem Briefpartner: „An einem sehr regnichten Morgen bleibe ich, werther Freund, in meinem Bette liegen, um mich mit Ihnen zu unterhalten und Ihnen Nachricht von unserm Zustande zu geben, damit Sie, wie bisher uns mit Ihrem Geiste begleiten, und uns von Zeit zu Zeit mit Ihren Briefen erfreuen mögen.“¹⁰ Tatsächlich ist der Ausdruck zu durchdacht, um noch wirklich mündliche Unterhaltung zu sein.

Im Sinne der Vorstellung, der Brief sei ein Gespräch, könnte man meinen, das Diktat sei die angemessene Ausdrucksform, um das mündliche Briefideal zu realisieren. Doch hat Goethe die

Briefe keinesfalls bloß diktieret, sondern auf schriftlicher Basis konzipiert und redigiert. Das Diktat ist eine Arbeitsstufe unter anderen innerhalb einer mehrstufigen Formulierungskunst, mittels derer die Briefe hinsichtlich gedanklicher Gliederung, Rhetorik, Wortwahl, d. h. ihres Stils, komplexer werden. Damit sei nicht gesagt, Goethe habe durch das Diktieren notwendig komplexer geschrieben als Zeitgenossen, denen weder Schreibwerkstatt noch Personal zur Verfügung standen. Die einsame handschriftliche Selbstüberarbeitung erlaubt eine nicht weniger komplexe Ausdrucksform als das Diktat in der Schreibwerkstatt.¹¹

Teilweise ist Goethes Arbeit am Brief vergleichbar mit der an seinen poetischen Werken. Anne Bohnenkamp hat Goethes Arbeitsweise am Beispiel der Paralipomena zum *Faust* rekonstruiert.¹² Diese bestehen aus eigenhändigen Exzerpten und Sammelblättern, diktieren Schemata und Konzepten, vorläufigen Arbeitsmunda, definitiven Munda, aber auch aus autographen Reinschriften, die Goethe aus Nettigkeit für andere Personen herstellte. Bezugnehmend auf eine Mitteilung von Goethes Sekretär Friedrich Wilhelm Riemer, weist Bohnenkamp darauf hin, dass Goethe viele seiner poetischen Diktate vorher schon mit Bleistift für sich niedergeschrieben habe, das Diktat also Folge und nicht Ursache sei.¹³

Dieser Befund des Diktats als sekundärer Arbeitsstufe gilt jedoch nur für die poetischen Werke. Er ist für die Briefe schon allein deshalb kaum feststellbar, da sie entstehungsgeschichtlich nicht weiter zurückgehen als bis auf das diktierete Konzept. Die Überschneidungen zwischen der poetischen Arbeitsweise und dem Verfassen von Briefen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Stellenwert des Diktats für die Briefe ein grundsätzlich anderer ist als für Goethes Dichtung. Briefe zählen zur bilateralen Kommunikation. Anders als Goethes Naturwissenschaft oder Dichtung ist ein Brief in Regel weder für ein fachliches noch für ein allgemeines Publikum bestimmt.

Die Besonderheit von Goethes Briefstil ist weniger in der sprachlichen Komplexität oder der Arbeitsweise als in der Einbindung einer dritten Person in die Briefkommunikation zu sehen. Die Vergemeinschaftung qua Brief ist normalerweise dualistisch. Hergestellt wird eine Beziehung zum

Adressaten. Der Verfasser stellt sich auf diesen ein, was idealerweise dazu führt, dass Briefeschreiber je nach Briefpartnerin oder Briefpartner verschiedene Briefstile pflegen. Der Adressatenbezug ist ein wichtiger Faktor für die Wahl des Briefstils neben der Briefgattung und der Sprecherrolle. Es versteht sich, dass viele sprachliche Eigenschaften von Goethes Briefen auf die Gattung (amtlich, privat, geschäftlich usw.) und auf seine Sprecherrolle (Freund, Dichter, Lehrer, Untertan usw.) zurückzuführen sind.

Der Adressatenbezug ist also nicht der einzige Faktor. Aber er unterscheidet sich in diktierten Briefen durch eine eigentümliche Störung der Adressierung. Goethe stellte sich sprachlich nicht nur auf die Person ein, mit der er die Briefgemeinschaft pflegte. Er nahm immer auch Rücksicht auf den anwesenden Schreiber, dessen Individualität im Brief zwar nicht zur Sprache kommt, der aber dafür als objektive Instanz die Rede kontrolliert, sie davor schützt, zu subjektiv und persönlich zu werden. Durchaus ist mit der Adressaten-Fiktion der ‚Nachwelt‘ auch jenen ein zweiter Adressat gegeben, die allein schreiben. Doch bleibt ein solcher Adressat abstrakt, wird eher unbewusst imaginiert, ist eine affektive Bezugsgröße, die situativ und kontingent bleibt. Der reale Diktatnehmer dagegen schafft Objektivität und Gleichmäßigkeit des Ausdrucks.

Will man Goethes Briefkommunikation angemessen beurteilen, müsste man sie als einen triadischen kommunikativen Akt beschreiben, wobei der Schreiber als konstante Instanz und Korrektiv fungiert. Anders als in der poetischen Arbeit, die immer schon an das gesamte Lesepublikum adressiert ist und bei der der Schreiber nicht als zusätzlicher Adressat fungiert, weil er Teil dieses Gesamtpublikums ist, nimmt innerhalb der Briefkommunikation der Schreiber als Diktatnehmer eine eigene Adressierungsposition ein.

Für die Erkenntnis von Goethes Briefstil¹⁴ ist die historisch-kritische Briefausgabe von unschätzbarem Wert. Band 10 trägt Goethes Diktatpraxis sogar Rechnung, wenn der Kommentar just den hier diskutierten Brief vom 6.10.1795 an Schiller hinsichtlich seiner Eigenschaft, diktiert zu sein, erläutert. Neben den unterlaufenen Hörfehlern – ein Problem, über das sich Goethe 1820 in einem Aufsatz äußerte¹⁵ – wird auf den nachträglichen Interpunktionsvorgang durch Goethe hingewiesen:

„Da Geist das Gehörte oft fortlaufend notierte, ohne Sätze durch Interpunktion zu trennen, hat Goethe in vielen Fällen Satzzeichen ergänzt. So geschah es oft, dass er einen Satz mit einem in der Zeile ergänzten Punkt abschloss und den folgenden Satzanfang durch nachträgliche Großschreibung kenntlich machte. Solche und andere Interpunktionskorrekturen sind allerdings nicht in jedem Einzelfall völlig sicher Goethe bzw. Geist zuzuordnen.“ (10/II, S. 368)¹⁶ Goethe hat den ersten Teil vom 6.10.1795 wohl direkt ins Mundum diktiert, worauf die vielen Korrekturen hindeuten.

Die rechtfertigende Thematisierung des Diktats („Soweit hatte ich vor einigen Tagen diktiert“ [10/I, S. 165]) im zweiten Teil des Briefes vom 10.10.1795 ist nicht untypisch. Sie ist nicht Folge des Diktats, sondern des fremden Mundums. Goethe war klar, dass seine Adressaten lieber seine eigene Hand gelesen hätten. Viele Reinschriften aus fremder Hand tragen deshalb zwecks Individualisierung noch einen autographischen Zusatz oder reflektieren das Diktieren. Im Brief an die Gräfin O’Donell vom 24.11.1812, der gern im Kontext des Diktierproblems zitiert wird, entschuldigt er sich dafür, dass seine Briefpartnerin und Freundin eine fremde Hand lesen müsse. Als Trost – wie im Schiller-Beispiel – setzt er daher ans Ende des Briefes eigenhändige Zeilen: „Möchten Sie in vorstehenden fremden Zügen die eigensten Gesinnungen eines wahrhaft ergebenen Freundes erkennen!“¹⁷ Der Erstherausgeber dieses Briefes, Richard Maria Werner, hatte sich 1884 die Mühe gemacht, den Unterschied durch Sperrdruck typographisch zu markieren.

Zwar gibt in der vorliegenden Ausgabe der textkritische Kommentar zur Überlieferung denen, die es unbedingt wissen wollen, genaue Auskunft darüber, was in einem Brief von Goethe und was vom Schreiber geschrieben wurde, aber typographisch wird dieser Unterschied leider nicht markiert – wie schon in der Weimarer Ausgabe. Angesichts der Tatsache, dass Goethes Hand in der zweiten Lebenshälfte seltener zu sehen ist, wäre es wünschenswert, wenn die künftigen Bände den Wechsel von Schreiber- und Goethehand typographisch ausstellten. Im Rahmen der Rezension konnte das Paradox nur hypothetisch bleiben, Goethe schreibe Briefe, wenn er sie diktiert, und rede, wenn er die Briefe selbst und für sich schreibt. Um in einem größeren Rahmen den hier bloß skizzierten stilistischen

Unterschied zwischen dem selbst geschrieben und dem in Goethes Schreibwerkstatt gemeinsam mit Schreibern entstandenen Briefwerk zu untersuchen, stellte es jedenfalls eine große Erleichterung dar, wenn erstens der Status der Briefe (diktiert, eigenhändiges Mundum oder Schreiberhand, auf Basis eines Konzepts) noch transparenter gemacht würde und wenn zweitens typographisch evident würde, ob der Brief in Goethes Handschrift oder in einer anderen abgeschickt wurde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Besprechung des Verfassers der Neuedition des Goethe-Schiller-Briefwechsels im Reclam-Verlag: ZfGerm NF, 20. Jg. (2010), H. 2, S. 443–445, sowie zu den erschienenen Bänden 1–3 und 6–8 der historisch-kritischen Briefausgabe: ZfGerm NF, 19. Jg. (2009), H. 3, S. 676–679 [Bd. 1–2]; ZfGerm NF, 26. Jg. (2016), H. 1, S. 164–169 [Bd. 3]; ZfGerm NF, 21. Jg. (2011), H. 2, S. 390–393, bes. S. 391 [Bd. 6]; ZfGerm NF, 23. Jg. (2013), H. 3, S. 677 f., bes. S. 677 [Bd. 7], ZfGerm NF, 29 Jg. (2019), H. 3, S. 640–642 [Bd. 8] sowie die Besprechung zu Albrecht Schöne: Der Briefschreiber Goethe, München 2015 (ZfGerm NF, 26. Jg. [2016], S. 156–159).
- 2 Erich Trunz: Ein Tag aus Goethes Leben. München 1990, S. 44.
- 3 Vgl. ZfGerm NF, 29. Jg. (2019), H. 3, S. 640. – Die Möglichkeit, Goethe habe bisweilen Briefe vielleicht nicht einmal diktiert, sondern sie in seinem Sinn beantworten lassen – wie es für Briefschreiber mit Sekretariat durchaus üblich ist –, wurde von der Forschung meines Wissens noch nicht in Betracht gezogen. Auch wenn es unklar bleibt, inwieweit die Schreiber für die Formulierungen verantwortlich sind, ist es doch offensichtlich, dass Goethes Schreiber einen wesentlichen Anteil an seiner Briefproduktion hatten.
- 4 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Goethe. Berliner Ausgabe, Bd. 13: Autobiographische Schriften I. Berlin, Weimar 1967, S. 157. Zur Inszenierung des Knaben als Diktatnehmer im 4. Buch des ersten Teils von *Dichtung und Wahrheit* vgl. Stephan Kammer: Dichterwort. Die poetische Okkupation der Diktat-Szene. In: Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger (Hrsg.): Das Diktat. Phonographische Verfahren der Aufschreibung, Paderborn 2015, S. 171–185, hier S. 180–182.
- 5 Vgl. ZfGerm NF, 21. Jg. (2011), H. 2, S. 391. In der damaligen Zählung wurden die nur als Konzept überlieferten Briefe nicht berücksichtigt, zu denen z. B. Nr. 107, 372, 373 gehören.
- 6 Wodurch auch sämtliche Briefe von Goethe bekannt sind, vgl. Albrecht Schöne: Der Briefschreiber Goethe. München 2015, S. 425 f.
- 7 Zu Geist vgl. Walter Schleif: Goethes Diener. Weimar 1965, S. 133–156, und das Nachwort von Barbara Schnyder-Seidel. In: J. J. Ludwig Geist: Tagebuch einer Reise durch die Schweiz. Die Aufzeichnungen von Goethes Schreiber 1797. Hrsg. v. B. Schnyder-Seidel. Stäfa 1982, S. 71–82.
- 8 Schöne (wie Anm. 6), S. 425.
- 9 Peter Koch, Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 36 (1986), S. 15–43.
- 10 Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller. In: Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: Text. Hrsg. v. N. Oellers. Stuttgart 2009, S. 494–498, hier S. 494.
- 11 Es besteht also keine prinzipielle Überlegenheit des Diktats gegenüber dem Für-sich-Schreiben, wie dies die gleichwohl instruktiven Überlegungen nahelegen von Cornelia Epping-Jäger: Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben. In: Binczek, Epping-Jäger (wie Anm. 4), S. 17–30. Epping-Jäger versteht das Diktat als „Ressource kognitiver und ästhetischer Produktivität“ (S. 18). Sie betont die mit ihm verbundene reflexive Kraft der Distanz zur eigenen Rede, jenes Sich-Selber-Lesen, und folgert, dass das Diktat als „Aufschreibesystem insgesamt“ die „Möglichkeit der ‚Distanznahme‘“ (S. 23) eröffne. Das Moment der „Distanznahme“ qua Diktat, das Epping-Jäger Sandro Zanetti entnimmt, bezieht dieser spezifischer auf Goethes Arbeit am *Faust*, vgl. Sandro Zanetti: Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust. In: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.): Schreiben heißt: sich selber lesen. Schreibprozesse als Selbstlektüren. München 2008, S. 85–113, hier S. 111. – Vgl. ferner Jens Loescher: Schreiben. Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul, Goethe. Berlin 2014, S. 355–373, der das Diktieren bei Goethe als ein Schreiben versteht, das von der motorischen Umsetzung des Schreibens befreit sei.
- 12 Anne Bohnenkamp: „...das Hauptgeschäft nicht ausser Augen lassend“. Die Paralipomena zu Goethes Faust. Frankfurt a. M. 1994, S. 809–841.
- 13 Bohnenkamp (wie Anm. 12), S. 832.
- 14 Jürgen Schmidt: Goethes Briefstil in den Jahren 1805–1814. Unveröff. Diss. Hamburg 1957.
- 15 Johann Wolfgang von Goethe: Hör-, Schreib- und Druckfehler. In: Ders.: Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 17, Weimar, Berlin 1970, S. 558–562.
- 16 Vgl. Verf. in ZfGerm XX (2010), H. 2, S. 443 f.
- 17 Johann Wolfgang Goethe, Brief an Gräfin O'Donell

vom 24.11.1812. In: Goethe und Gräfin O'Donell. Ungedruckte Briefe nebst dichterischen Beilagen. Hrsg. v. R. Maria Werner. Berlin 1884, S. 70–75, hier S. 75.

Alexander Nebrig

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Institut für Germanistik
Universitätsstraße 1
D-40225 Düsseldorf
[<nebrig@hhu.de>](mailto:nebrig@hhu.de)

CLAUDIA LIEBRAND, THOMAS WORTMANN (Hrsg.)

Zur Wiedervorlage. Eichendorffs Texte und ihre Poetologien. Verlag Wilhelm Fink, Paderborn 2020, 329 S.

Der von CLAUDIA LIEBRAND und THOMAS WORTMANN herausgegebene Band vereint zwölf Aufsätze zu Joseph von Eichendorff und beruht auf einer Konferenz, die im Dezember 2017, 160 Jahre nach dem Tod des „letzten Romantikers“¹, in Kooperation mit der Universität Köln an der Universität Mannheim stattfand (S. 10). Die Beiträge widmen sich einem kanonischen Autor, dessen Werk gegenwärtig gleichwohl vergessen zu werden droht, nicht zuletzt, weil es „ausinterpretiert“ (S. 1) wirkt. Generell, so der Befund der Herausgeber, ist das Interesse für den Spätromantiker, dessen vermeintlich einfache Texte der Literaturwissenschaft den Zugang eher verschlossen denn geöffnet haben (S. 2), nur noch gering. Als Beleg für diese Entwicklung führen sie die Forschungslage an: In den letzten Jahren – zu Grunde gelegt wird der Zeitraum seit 2010 (S. 1) – sei Eichendorff von der Literaturwissenschaft stiefmütterlich behandelt worden; so werfe die *International Bibliography* der Modern Language Association für die genannte Zeit lediglich 43 Treffer aus (S. 1). Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass eine entsprechende Suche für denselben Zeitraum in der für den germanistischen Bereich einschlägigeren *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* (BDSL Online) wesentlich mehr Ergebnisse erzielt, ist doch Liebrands und Wortmanns Diagnose richtig, dass auch weitere Umstände der Eichendorff-Forschung in den letzten Jahren ungünstig waren. So wurde das Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft eingestellt (S. 1), und ein Eichendorff-Handbuch gibt es in keiner der renommierten Handbuchreihen bei de Gruyter oder Metzler (S. 2).

Diesem Missstand abzuhelfen hat sich der vorliegende Sammelband vorgenommen. Die Herausgeber machen deutlich, dass Eichendorffs

Texte nicht nur keineswegs ‚ausinterpretiert‘ sind, sondern vielmehr immer noch Forschungslücken aufweisen, zumindest einige von ihnen (S. 4). – Damit ist die Absicht des Bandes formuliert: Er möchte eine neue Bewertung des vermeintlich bekannten Dichters vornehmen und ihn ins Bewusstsein der Literaturwissenschaft als einen vielschichtigen Autor zurückholen, dessen Texte nur oberflächlich idyllisch scheinen, bei genauerem Hinsehen aber von den Brüchen, Ambivalenzen, Uneindeutigkeiten und Abgründen geprägt werden, die für die Moderne charakteristisch sind. Hier stützt sich der Band freilich auf einen Interpretationstopos, der nicht ganz neu ist, sondern auf eine Lesart zurückgeht, die Adorno bereits 1958 in seiner Schrift *Zum Gedächtnis Eichendorffs*² ausgeführt hat, und auf die sich sowohl Liebrand und Wortmann in der Einleitung (S. 3) als auch Stefan Scherer (S. 20–21, S. 26), Achim Geisenhanslücke (S. 96) und Lutz Ellrich (S. 293) in ihren Spezialbeiträgen als Kronzeugen berufen. – Die Bezugnahme auf Adorno ist dabei nur ein Verweis auf die Eichendorff-Forschung, die nicht nur wiederholt reflektiert wird (neben Adorno werden z. B. Oskar Seidlin [S. 213, 217], Wolfgang Frühwald [S. 88] sowie Gerhard Kaiser [S. 89] genannt), sondern sich geradezu als Metaebene durch den gesamten Band zieht. Im Einzelfall entspricht das der guten wissenschaftlichen Praxis, die eigene Position in einen weiteren Forschungszusammenhang einzuordnen. Belegt wird durch die Wiederholung aber auch das Grunddilemma, nach dem Eichendorff zwar nicht unbedingt als ‚ausinterpretiert‘ gelten darf, wohl aber als Autor, hinter dem eine lange Interpretationsgeschichte steht. Vor diesem Hintergrund ist es – mit den Worten der Herausgeber – der Anspruch des Bandes, in seinen Beiträgen „neue Fragestellungen“ (S. 5) zu eröffnen, die

„[u]nter dem Firnis des Harmonisch-Idyllischen [...] Abgründe auf[tun]“ (S. 3).

Eingelöst wird diese Absicht durch die Konzentration auf ein vergleichsweise homogenes Themenspektrum, durch das Eichendorff als moderner Autor vorgestellt werden soll und das teils aktuelle literaturwissenschaftliche, teils klassische philologische und literarhistorische Fragestellungen aufgreift. Am deutlichsten ausgeprägt ist in Hinsicht auf gegenwärtig besonders virulente Themen die Auseinandersetzung mit Eichendorffs Geschlechts- und Genderverständnis, das Stefan Börnchen, Irmtraud Hnilica, Vanessa Höving, Thomas Wortmann und auch Sandra Beck, letztere zumindest in einer Nebenbemerkung, in ihren Beiträgen behandeln.

Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Einordnung Eichendorffs in die (Kultur)Geschichte seiner Zeit. Hiermit beschäftigen sich Stefan Scherer, der Eichendorffs epochaler Stellung für die Zeit ‚um 1830‘ (S. 24 u. ö.; eine Gemengelage aus Romantik, Vormärz, Jungem Deutschland, Biedermeier und Resten klassischer Autonomieästhetik) umfassend und erfreulich differenziert nachgeht, Ursula Regner, die den zeithistorischen Hintergrund von Eichendorffs Romanze *Waldlied* ausleuchtet (S. 114), Vanessa Höving, Irmtraud Hnilica und Claudia Liebrand, wobei auch die beiden letztgenannten Eichendorff als den Autor einer Übergangszeit darstellen und somit seine Modernität in historischem Kontext betonen.

Ergänzt wird dieser Ansatz durch eine Einordnung Eichendorffs in literarhistorische Zusammenhänge. Im Vordergrund steht hier das Bemühen, seine Texte in Bezug auf ihr Genre zu kontextualisieren. So stellt Ursula Regner einen Vergleich zwischen Eichendorffs Balladen und denjenigen seines Jugendfreundes Otto Heinrich von Loeben an, den sie in die allgemeine Balladendiskussion (Schiller, Goethe, Bürger) des ausgehenden 18. Jahrhunderts einordnet. Claudia Liebrand zieht gleich mehrere Gattungen heran und untersucht Eichendorffs Texte in Verbindung mit dem bürgerlichen Trauerspiel, der Novelle und dem (typisch romantischen) Nachtstück. Dass sich in diesem Zusammenhang auch der Blick über die Grenzen der deutschen Literatur hinaus lohnt, zeigt eindrücklich Irmtraud Hnilica, der es gelingt, durch den innovativen Vergleich mit der hauptsächlich im angelsächsischen Raum

bekannteren Gattung der Entführungstexte Eichendorffs Novelle *Die Entführung* in einen neuen Bezugsrahmen zu stellen.

Schließlich modernisiert der Beitrag von Ursula Regner Eichendorffs Gedichte und ihre Auslegung dergestalt, dass sie sie in das Zeitalter der ‚Digital Humanities‘ überführt. Regner bietet mehrere Tabellen, in denen sie einige von Eichendorffs Zentralgedichte (neben dem *Waldgespräch* auch *Das zerbrochene Ringlein* u. a.) auf bestimmte Schlüsselwörter hin auswertet, ihre Rhizomstruktur visualisiert und mit diesem Verfahren zeigt, „dass die in der Eichendorff-Forschung festgefahrene These von seiner Formelhaftigkeit ausdifferenziert werden kann“ (S. 121).

Die genannten Themen werden in erster Linie auf der Grundlage von Eichendorffs bekannteren Texten (für die die meisten Beiträger*innen die Studienausgabe des Deutschen Klassiker-Verlages,³ die wenigsten die historisch-kritische Werkausgabe⁴ benutzen) behandelt. Mit anderen Worten: Interpretiert werden vor allem seine Gedichte (*Mondnacht*: Achim Geisenhanslücke, *Waldgespräch*: Ursula Regner, *Nach dem Balle*: Christine Falk), die Novellen (Stefan Börnchen: *Das Marmorbild*, Claudia Liebrand und Vanessa Höving: *Schloss Dürande* und *Meerfahrt*, Vanessa Höving und Irmtraud Hnilica: *Die Entführung*, Thomas Wortmann: *Das Wiedersehen*) sowie der Roman *Abnung und Gegenwart* (Christine Falk).

Immerhin widmet sich der Aufsatz von Stefan Scherer dem bisher wenig bekannten Dramatiker Eichendorff. Sandra Beck untersucht den ebenfalls relativ unbeachteten Literarhistoriker. Stefan Börnchen widmet sich dem Versepos *Julian*, einer Gattung, die weder im Fokus der bisherigen Forschung stand noch in dem des Konferenzbandes steht. Lutz Ellrich bemüht sich um Eichendorffs politische Schriften – von ihm „amtliche Schriften“ (S. 295) genannt, eine Bezeichnung, die insofern irreführend ist, als dass sie weniger für Eichendorffs historisch-politische Schriften verwendet wird als vielmehr für seine Verwaltungsschriften, die in dem bisher noch nicht erschienen Band XVII der HKA publiziert werden sollen –, wobei einschränkend zu bemerken ist, dass Ellrich sich hauptsächlich auf zwei neuere Arbeiten⁵ zu diesem Thema stützt und von dort auch eingebettete Eichendorff-Zitate übernimmt (z. B. S. 311 f.). Dadurch liest sich sein Beitrag passagenweise weniger als Eichendorff-Exegese

als vielmehr als Interpretation einschlägiger Sekundärliteratur, was die Grundproblematik des Bandes abermals hervorhebt, hier allerdings ohne die an anderen Stellen durchaus vorhandene Reflexionsdistanz. Die autobiografischen Schriften, sofern man das Fragment *Das Wiedersehen* nicht zu ihnen zählt, Tagebücher und Briefe werden im Einzelfall argumentativ herangezogen, aber nicht eigenständig behandelt. Weiterhin unbekannt bleibt Eichendorff als Übersetzer, dessen Übertragung spanischer Texte ins Deutsche ebenso wenig durch einen eigenen Beitrag gewürdigt wird wie der Roman *Dichter und ihre Gesellen*.

Damit ist die Wiedervorlage im Wortsinne gelungen. Eine Neuentdeckung wird vielleicht 2027, wenn sich Eichendorffs Todestag zum 170. Mal jährt, stattfinden. Ins Bewusstsein der Literaturwissenschaft zurückgebracht ist sein Werk bis dahin mit dem vorliegenden Band in jedem Fall.

Anmerkungen

- 1 Armin Gebhardt: Eichendorff. Der letzte Romantiker. Marburg 2003.

- 2 Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Gesammelte Schriften. Hrsg. von R. Tiedemann, Bd. 11. Frankfurt a. M. 1974, S. 69–94, hier: S. 78 (ursprünglich Vortrag zum hundertsten Todestag im Westdeutschen Rundfunk, November 1957. Erschienen in: *Akzente* (1958), H. 1, vgl. hierzu die *Editorische Nachbemerkung*, S. 697).
- 3 Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. W. Frühwald, B. Schillbach, H. Schultz. Frankfurt a. M. 1985–1993.
- 4 Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von W. Kosch und A. Sauer. Fortgeführt und hrsg. v. H. Kunisch (†) und H. Koopmann. Regensburg 1962–1970, Stuttgart u. a. 1975–1994, Tübingen 1996–2007, Berlin, Boston 2012.
- 5 Klaus Lüderssen: Eichendorff und das Recht. Frankfurt a. M., Leipzig 2007; Reinhard Siegert: Die Staatsidee Joseph von Eichendorffs und ihre geistigen Grundlagen. Paderborn u. a. 2008.

Antonie Magen

Bayerische Staatsbibliothek, München
Ludwigstr. 16
D-80539 München
[<Antonie.Magen@bsb-muenchen.de>](mailto:Antonie.Magen@bsb-muenchen.de)

NORBERT OTTO EKE (Hrsg. im Auftrag des Forum Vormärz Forschung) *Vormärz-Handbuch. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2020, 1051 S.*

Es hat lange gedauert, bis den dreitausend Seiten von Friedrich Sengles *Biedermeierzeit* (1971–1980) ein vergleichbares Schwergewicht zur Großepoche 1815–1848 gegenübertrat. Das jetzt von NORBERT OTTO EKE herausgegebene *Vormärz-Handbuch* bietet sich nicht nur dem Umfang nach (mit über eintausend Seiten im Zweispaltendruck), sondern in seiner ganzen Anlage als ernsthaftes Gegengewicht dar. Denn es handelt sich hier offenkundig nicht um eines jener oft flüchtig gearbeiteten Handbücher, mit denen primär der Orientierungsbedarf einer neuen Studierendengeneration abgedeckt werden soll (was damit natürlich auch möglich ist), sondern um die Bilanz eines Forschungsnetzwerks, ja einer Wissenschaftlergeneration. Das 1994 in enger Verbindung mit dem Aisthesis Verlag in Bielefeld gegründete Forum Vormärz Forschung hat

nach zahlreichen wissenschaftlichen Tagungen, deren Ertrag regelmäßig im eigenen Jahrbuch nachzulesen war, offenbar das Bedürfnis einer systematischen Präsentation seines stark sozialgeschichtlich und unterschwellig auch politisch geprägten Forschungsansatzes verspürt und im Paderborner Germanisten Eke den Idealfall einer Herausgeberpersönlichkeit gefunden, die 117 Einzelbeiträge von über hundert Beiträgern durchaus unterschiedlicher Alters- und Erfahrungsstufen einzuwerben verstand und dabei selbst schon – vor allem mit der *Einführung in die Literatur des Vormärz* (2005) – als Kenner der Epoche und Verfechter einer offenen Namensgebung hervorgetreten war.

Das Handbuch trägt dem sozialwissenschaftlichen Zugang schon in der Rekrutierung seiner Mitarbeiter Rechnung. Vor allem in den ersten drei

Themenkreisen erkennt man dankbar die Kompetenz fachlich zuständiger Historiker, Philosophen, Theologen, Skandinavisten, Theater- und Musikwissenschaftler. Entsprechend vielstimmig informiert der „historische Abriss“ über das „Zeitalter der Revolution(en)“ vom Wiener Kongress bis zum Paulskirchenparlament, ein zweiter Themenkreis über „Übergreifende Fragestellungen“ wie Nationalismus, Exil und Gruppenbildungen (darunter überragend der Artikel über die Burschenschaften von HARALD LÖNNECKER) und ein dritter Schwerpunkt über „interdisziplinäre Implikationen“: von der Oper über die Hegel-Schule bis zum Kulturaustausch mit den Nachbarländern einschließlich Italien. Dominant germanistisch wird das Handbuch erst ab Seite 455 mit dem Themenkreis IV „Literaturverhältnisse, Literaturkonzepte und literarische Gattungen“, der mit einem Artikel zur Literaturgeschichtsschreibung von HOLGER DAINAT endet, und dem abschließenden und (mit über dreihundert Seiten) umfangreichsten Großkapitel „Autoren – Autorinnen – Gruppen“.

Von Alexis bis Wirth werden hier – einschließlich der Opernkomponisten Lortzing und Wagner – rund fünfzig Autor(inn)en in alphabetischer Folge vorgestellt, wobei sich Laube, Mundt und Wienberg in HARTMUT STEINECKES Beitrag „Das Junge Deutschland“ verstecken – was man bedauern mag, denn dadurch werden sie auf ihre kurzzeitige Mitarbeit an dieser Konstellation festgelegt. So üppig die Zahl der Ausgewählten wirkt, so reichhaltig ist doch die ‚Ersatzbank‘, die man sich vorstellen könnte: Auch die Gräfin Hahn-Hahn, Fürst Pückler oder Varnhagen von Ense (wenn man die Adligen vorziehen darf), auch Carus, Chamisso, Gerstäcker, Hackländer, Harring, Hauff, Kurz, Rückert, Scherenberg, Ungern-Sternberg oder Willkomm hätten wohl ein Einzelporträt verdient. Dass sich manche der hier Nominierten politisch nicht stärker engagiert oder eher konservativ geäußert haben, wäre kein Gegenargument, denn – und damit kommen wir zu einem grundsätzlichen Punkt – der Herausgeber Eke favorisiert eine neutrale Handhabung der Epochenbezeichnung „Vormärz“ in jenem umfassenden Sinn, den schon Peter Steins Metzler-Bändchen 1974 erprobt hat, und geht hier in der Auswahl der behandelten Autoren noch über seine eigenen Dispositionen in der oben genannten Einführung hinaus. So finden wir denn in

der Porträtgalerie des Handbuchs auch dezidiert oder mehr oder weniger konservative Autoren wie Eichendorff oder Görres, Alexis oder Droste, Grillparzer und Stifter. Allerdings gewinnt man verschiedentlich den Eindruck, als würden mehrere Beiträger dem neugefassten „Vormärz“-Verständnis des Herausgebers nicht recht folgen. So beschränkt sich PHILIPP HUBMANN'S Görres-Artikel auf die ‚progressive‘ Frühphase des Publizisten bis ca. 1820, deckt also von der behandelten Großepoche gerade einmal das erste Siebentel ab. Ein so herausragendes publizistisches Großereignis wie Görres' prokatholische Intervention in den Kölner Kirchenstreit mit der *Athanasius*-Schrift von 1838 und seine Agitation zugunsten der Trierer Wallfahrt 1844 (ein Hauptangriffspunkt der liberalen Kritik) fallen damit sang- und klanglos unter den Tisch. Die Kühnheit dieses vorzeitigen Abschnappens ist nur vergleichbar mit der Scheuklappen-Mentalität des Artikels über Flugblätter und Flugschriftenliteratur von CHRISTOPH MANASSE, der einleitend zwar Arbeiten und Sammlungen zur Flugblattliteratur des Revolutionsjahrs erwähnt, in der eigenen Darstellung aber – in missverstehendem Wörtlichnehmen der Prägung „Vormärz“? – lediglich auf die vergleichsweise schütterere Produktion vor 1848 eingeht und damit das Wesentlichste auslässt.

Andere Autoren-Artikel finden sich bemüßigt, das Verhältnis der von ihnen behandelten bisher dem Biedermeier zugerechneten Schriftsteller zu einem eher politischen oder liberalen Vormärz zu klären oder herauszustellen – was den sehr lesbaren Beiträgen von JOCHEN GRYWATSCH zu Droste oder MICHAEL PERRAUDIN zu Mörike Fokus und intellektuelle Spannung verleiht, freilich auch dazu führt, dass üblicherweise vorzustellende Hauptwerke an den Rand rücken. Ein Gegenbeispiel bildet der Stifter-Artikel MARIA FAMULAS, der ganz kanontreu die *Studien*-Erzählungen der 1840er Jahre ins Zentrum stellt und darüber den Publizisten Stifter völlig vergisst, obwohl dessen maßgebliche Beteiligung am Sammelwerk *Wien und die Wiener* (1844) doch seit einiger Zeit schon die Aufmerksamkeit der Fachwissenschaft gefunden hat und als Auseinandersetzung mit der Großstadtthematik in jedem Fall das Interesse der Vormärz-Forschung verdient.

Es ist offenbar nicht ganz einfach, die herkömmliche Zuwendung zu Ästhetik und narrativer Fiktionalität mit der Analyse und Dokumentation

eines journalistischen oder eingreifenden Schreibens zu verbinden. Das belegen in gewisser Weise auch die verdienstvollen Artikel über Arnold Ruge und den ‚Hambacher‘ Johann Georg August Wirth. In beiden vermisst man einen Hinweis auf den autobiographisch unterfütterten Roman, in dem sich Wirth (nämlich mit *Walderode*, 1845) und Ruge (*Der Demokrat. Novelle aus unserer Revolution*, 1849) mit dem politischen Geschehen und ihrer eigenen Rolle darin auseinandergesetzt haben.

Der Rezensent spürt freilich, dass er mit diesen Bemerkungen zunehmend in die Rolle eines redigierenden Herausgebers rutscht, und bricht hier ab. Denn es ist beileibe nicht seine Absicht, dem wahren Herausgeber Versäumnisse im Sinne einer

bevormundenden Vereinheitlichung oder Lückenschließung vorzuwerfen. Gerade in ihrer Polyperspektivität und divergierenden Fokussierung spiegelt die hier aufmarschierte Hundertschaft von Beiträgen den Diskussionsstand nach einem Vierteljahrhundert selbstbenannter Vormärz-Forschung und wird sie auch in Zukunft als authentisches Referenzwerk be- und geachtet werden.

Peter Sprengel

Freie Universität Berlin
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin
[<sprengel@zedat.fu-berlin.de>](mailto:sprengel@zedat.fu-berlin.de)

HOLDEN KELM (Hrsg.)

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Ästhetik (1832/33). Über den Begriff der Kunst (1831–33). Mit einer Einleitung, Bibliographie und Registern. (= Philosophische Bibliothek 696). Verlag Felix Meiner, Hamburg 2018, LXXVII, 561 S.

Zu den Gemeinsamkeiten der oft als Antipoden beschriebenen Philosophen Hegel und Schleiermacher gehört, dass ihr philosophisches Werk vornehmlich in Form nachgeschriebener und erst nach ihrem Tod von ihren Schülern herausgegebener Vorlesungen überliefert ist. Im Falle der hegelschen, vom ‚Verein von Freunden des Verewigten‘ edierten 18-bändigen Ausgabe machen die nachgeschriebenen Vorlesungen immerhin die Hälfte der Bände aus, bei Schleiermacher ist es noch gravierender: Von seiner systematischen Philosophie war zum Zeitpunkt seines Todes 1834 fast nichts publiziert; die nahezu 30 Jahre zuvor erschienenen *Grundlinien einer Kritik der Sittenlehre* waren neben den Akademieabhandlungen die einzige und letzte große, aber kaum ein größeres Publikum erreichende philosophische Veröffentlichung. Anders als im Falle von Hegels Freundesausgabe, die schon 1845 abgeschlossen war, erschien der letzte Band der *Sämtlichen Werke* Schleiermachers erst 1864, also dreißig Jahre nach seinem Tod. Das trug dazu bei, eine adäquate Rezeption seiner Philosophie zu verhindern.

Schleiermacher hatte selbst in den *Gelegentlichen Gedanken über Universitäten* von 1808, seiner Reformschrift im Vorfeld der Berliner

Universitätsgründung, die Form des lebendigen Kathedervortrags zum medialen Zentrum der durch die Philosophie legitimierten Universität erklärt. Noch Kant hatte ja vornehmlich kanonisierte Lehrbücher gelesen und kommentiert; erst an der Jenaer Universität wurden um 1800 mit Schiller und Fichte Vorlesungen zum medialen Ereignis. Die Aura, die zeitgenössisch offenbar von den Vorlesungen ausging, zeigen nicht zuletzt die oft penibel in wörtlicher Kurzschrift verfassten Mitschriften. Von den Vorlesungen hatte Schleiermacher die Tätigkeit an den Akademien unterschieden: Der Universitätslehrer sollte den Studenten vor allem den spekulativen Zusammenhang allen Wissens lebendig darlegen. Dagegen sah Schleiermacher die Aufgabe der Akademie darin, auf Spekulation gerade zu verzichten und sich auf die präzise Darstellung des Einzelnen zu konzentrieren.

Auch Schleiermachers Ästhetik liegt in doppelter Form vor: als Vorlesungen sowie – unter dem Titel *Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* – als eine Folge von drei Akademieabhandlungen. Als Herausgeber seiner Ästhetikvorlesungen hatte Schleiermacher in den letzten Lebenstagen seinen

Schwiegersohn, den Berliner Gymnasialprofessor Karl Lommatzsch, beauftragt. Er und die anderen Herausgeber der *Sämtlichen Werke* betreten mit den Vorlesungen auch editorisches Neuland. Im Falle der Ästhetik standen sie vor der Schwierigkeit, dass Schleiermacher seine Vorlesungen als *Work in Progress* drei Mal (1819, 1825, 1832/33) in unterschiedlicher Form gehalten hatte. Neben den Notizen Schleiermachers liegen dazu verschiedene Mitschriften vor. Lommatzsch konzentrierte sich auf das letzte Ästhetik-Kolleg von 1832/33, wählte drei Nachschriften, darunter die sehr genau verarbeitete des Zürcher Theologen Alexander Schweizer, aus und kompilierte sie freihändig und ohne Dokumentation. Weil Schleiermacher vor seinem Tod selbst noch die Herausgabe dieser und anderer Vorlesungen verfügt hatte, ist es nicht ganz von der Hand zu weisen, dass ihnen – vielleicht mitsamt der Idee, wie die verschiedenen Textzeugen zu kompilieren seien – ein Autorwille zugrunde lag, der in seinen konkreteren Anweisungen freilich nicht rekonstruierbar ist. Den Editionen seiner Schüler liegt die vor allem auf Schleiermacher selbst zurückliegende hermeneutische Maxime zugrunde, den Autor möglichst besser zu verstehen, als er sich selbst verstand, also die Hinterlassenschaften vor allem als Quelle einer ihnen zu Grunde liegenden Idee zu nutzen. Das gleiche gilt für die von Rudolf Odebrecht herausgegebene, nun aber die Textstufen kenntlich machende Edition von 1931, die jedoch fälschlicherweise eine Mitschrift der Vorlesungen für Schleiermachers eigenes Manuskript hielt (auf dieser falschen Zuschreibung beruht auch noch die 1984 ebenfalls im Meiner-Verlag erschienene Ausgabe der Ästhetik von Thomas Lehnerer).

Wie die durchaus reflektierten editorischen Maximen bei Lommatzsch zeigen, hat sich seitdem vielleicht weniger das Problembewusstsein verändert als die gesetzten Maßstäbe von Editionen. Die so entstandenen Bände sind aus heutiger editionskritischer Perspektive nicht hinreichend, die sich vom hermeneutischen Ideal längst verabschiedet hat und nach dem Ideal möglichst getrennter Reproduktion der einzelnen materialen Textzeugen (von Schleiermachers Heften über einzelne Zettel bis zu den Nachschriften) verfährt. Konsequenterweise müssten solche Vorlesungsnachschriften dann eigentlich nicht den Namen Schleiermachers, sondern den Schweizers als Autor nennen.

Seit Lommatzsch Publikation galt Schweizers Nachschrift als verschollen und ist erst jüngst wieder aufgefunden worden. Es ist das Verdienst von HOLDEN KELM, diese Nachschrift erstmals textkritisch in ihrer ursprünglichen Gestalt ediert und zusammen mit den Akademieabhandlungen veröffentlicht zu haben. Mit der Ästhetikvorlesung von 1832/33 und den Redemanuskripten der drei Akademieabhandlungen *Über den Begriff der Kunst* (1831–33) hat der Herausgeber alle Texte der letzten Ausarbeitungsstufe der Ästhetik Schleiermachers in einem Band zusammengestellt. Bei der dritten Akademierede, die Schleiermacher nicht mehr gehalten hat und die Fragment geblieben ist, konnte Kelm in der Ausgabe das von Jonas fälschlich eingefügte Ende der Rede als ein Stück aus den Gedankenheften rekonstruieren. Kelms Studienausgabe beruht auf den Editionsarbeiten für den entsprechenden Band der historisch-kritischen Gesamtausgabe (*Kritische Gesamtausgabe, Abr. 2, Vorlesungen, Bd. 14*). Die wird dann auch eine weitere, erst 2017 identifizierte Nachschrift des Kollegs von 1825 von F. A. Trendelenburg enthalten. Die Ausgabe von Holden Kelm soll dabei offenbar nicht die in der Philosophischen Bibliothek 1984 erschienene von Thomas Lehnerer ersetzen – die Ausgaben sind als Philosophische Bibliothek Bd. 365 und Bd. 696 parallel im Programm. Neben der Printausgabe gibt es eine Online-Publikation der Vorlesungsnachschrift, die auf sehr benutzerfreundliche Art die veränderten Lesarten bzw. Varianten im Vergleich mit Lommatzsch durch Hyperlinks sichtbar macht.

Holden Kelm stellt der Edition eine siebzigseitige Einleitung voran, die Schleiermachers Ästhetik biographisch, werkgeschichtlich und historisch verortet. Dem ebenso langen Anmerkungsapparat mit 330 Stellenkommentaren gelingt es beeindruckend, die historischen, vor allem kunsthistorischen Anspielungen Schleiermachers zu eruieren. Dieses Material erlaubt neue Rückschlüsse auf die Material- und Anschauungsbasis, die der Ästhetik Schleiermachers zugrunde liegt.

In seiner Einleitung verortet der Herausgeber Schleiermachers Ästhetik in den zeitgenössischen Debatten. Schweizers Nachschrift ist inhaltlich auch deswegen besonders interessant, weil Schleiermacher zu Beginn dieser Vorlesungsreihe seine Ästhetik selbst historisch verortet und sie in eine Entwicklungslinie stellt, die in der jüngeren

Entwicklung von Alexander Baumgarten bis zu seinen Zeitgenossen Hegel und Schelling reicht. Wenn also Wilhelm Dilthey unterstellte, dass Schleiermachers Ästhetik *die* frühromantische Ästhetik sei, so zeigt dessen Selbstverortung, dass er selbst die Positionen der später als klassische deutsche Philosophie bezeichneten Denker nicht weniger im Blick hatte (1. Kant und Schiller, 2. Fichte und Schelling, 3. Hegel). Wie aus dem historischen Abstand die Unterschiede zwischen Schleiermacher und Hegel heute ohnehin weniger gravierend erscheinen, so arbeitet auch Kelm Gemeinsamkeiten der beiden Philosophen heraus, die an der Berliner Universität alternierend über Ästhetik lasen. Dennoch hat Schleiermacher eine spezifische Perspektive auf die Kunst: War Kant in der Kritik der Urteilskraft vom rezipierenden Subjekt ausgegangen, bezeichnet man Hegels Ästhetik als Werkästhetik, so ist Schleiermachers eine produktionsästhetisch orientierte Kunsttheorie (das Schöne als ‚freie menschliche Production‘). Die Rezeptivität wird dabei selbst auf die ästhetische Produktivität zurückgeführt; eine These, die einiges vorwegnimmt, was dann später in der Rezeptionstheorie entwickelt wurde.

Den inhaltlichen Fokus legt Kelm in seiner Einleitung auf die „genuine Tätigkeit des künstlerischen Subjekts im Ausgang von der begeistertsten Stimmung und deren organische Darstellung“ (S. IX) sowie auf Verbindungen zwischen Kunst

und Religion in Schleiermachers Systematik (vgl. den Zusammenhang zwischen ‚Begeisterung‘ und ‚Begeisterung‘ im Sinne einer Gefühlserregung, S. XXIV). Wie Hegel arbeitet also auch Schleiermacher zentral mit einer Geistform und ist damit dessen idealistischer Ästhetik nicht so fern. Wie Schleiermacher über die Begriffe der Besonnenheit und der Stimmung (Kunsttrieb, S. XXXIX) als reflexive Momente die Formen der ästhetischen Darstellung, Wahrnehmung und das System der Künste ableitet, entfaltet Kelm souverän in seiner instruktiven Einleitung. In ihr werden das Verhältnis von Kunst und Natur, die Theorie der einzelnen Künste, der systematische Zusammenhang zwischen Ethik, Kunst und Religion sowie Schleiermachers Rezeption von Antike, Weimarer Klassik und Frühromantik behandelt.

Der in Leinen gebundenen und dennoch bezahlbaren Studienausgabe ist ein Personenregister angefügt – und es ist vielleicht ein Fall später ausgleichender Gerechtigkeit, dass der Registereintrag für den Schleiermacher eher ignorierenden Goethe nun seinerseits vergessen wurde.

Ernst Müller

Leibniz-Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstr. 18
D-10117 Berlin
<ernst.mueller@zfl-berlin.org>

PETRA S. MCGILLEN

The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. (= *New Directions in German Studies Bd. 26*). Bloomsbury Verlag, New York u. a. 2019, 328 S.

„Die Handschrift redet“ – auf diese prägnante Formel hat Malcom Pasley die Bedeutung des Schreibprozesses für die Interpretation der Texte Franz Kafkas gebracht. Das Schwanken zwischen Schreibstrom und Werkideal (Gerhard Neumann) war für Kafkas Schreiben zentral. Am Beispiel seiner Notizbücher hat die Forschung – neben Pasleys und Neumanns Arbeiten sind diejenigen Roland Reuss’ zu nennen – eindrücklich gezeigt, dass die Beschäftigung mit dem schriftstellerischen Material nicht nur für Editionsphilolog*innen oder

Kurator*innen von Ausstellungen von Interesse sein kann. Wer, wann, wo und mit welchem Material seine Texte notiert hat, welche ideale Schreibszenen (Rüdiger Campe) oder problematische Schreibszenen (Martin Stingelin) das Schreiben von Autor*innen geleitet oder beeinflusst hat, ist in den letzten Jahren von der literaturwissenschaftlichen Schreibprozessforschung für unterschiedliche Autor*innen aufgearbeitet worden: Neben (inzwischen kanonischen) Studien zu Hölderlin und Kafka gibt es entsprechende Arbeiten zu

Georg Büchner und Robert Walser, zu Gottfried Keller und Annette von Droste-Hülshoff, um nur einige zu nennen.

PETRA MCGILLENs Band schließt an diese Vorarbeiten an und widmet sich dem Schreibprozess Theodor Fontanes. Es geht dabei um das, was man gemeinhin als ‚Blick in die Werkstatt‘ bezeichnet. Wie treffend diese Wendung in Fontanes Fall ist, zeigt McGillen in ihrer Studie eindrücklich: Sie beschreibt Fontanes Textproduktionsprozess als ‚Workshop‘, mit dessen Einrichtung der freie, auf den Erfolg seiner Texte angewiesene Autor auf den Aufstieg von Zeitungen und Journalen zu (literarischen) Massenmedien reagiert. Im Gegensatz zu Autor*innen, die mit den neuen Publikationsformen haderten (McGillen verweist auf das prominente Beispiel Gottfried Kellers, der mit seinem letzten Roman *Martin Salander* an den Anforderungen des Mediums bzw. an den Verpflichtungen eines Journalautors scheiterte), richtete Fontane seinen Arbeitsprozess konsequent an diesen Medien aus – und das im doppelten Sinne. Erstens: Rückgreifend auf seine eigene journalistische Erfahrung als Kritiker und Korrespondent bezog er aus den Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit die Stoffe, auf denen er seine Erzählungen aufbaute, fand in den Journalen die Figuren, um die er seine Handlungen entwarf. Dazu legte Fontane umfassende Exzerpte an, notierte kurze Figurencharakterisierungen und kuriose Ereignisse, schrieb Listen und hielt sprachliche Idiosynkrasien fest. In seinem privaten Archiv sammelte der Autor diese Materialien, stellte sie thematisch in einzelnen Zettelsammlungen, in Kästen und Papierrollen zusammen. Diese Kompilationen nutzte er, sobald es um ein neues Schreibprojekt ging. Zweitens: Fontane richtete seine Produktion sehr gezielt auf die Leserschaft des jeweiligen Journals aus – und bezog sein Publikum teilweise in den eigenen Schreibprozess ein. Im Falle der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* etwa setzte Fontane auf die Mitwirkung der Leser*innen, die dem Autor eigene Geschichten und historische Anekdoten schicken sollten, um Stoff für die projektierte Sammlung zu liefern. Das *Wanderungen*-Projekt basierte mithin auf einem literarischen *crowdsourcing* (S. 125), wie McGillen es pointiert fasst. Möglich wurde ein solches Unternehmen, weil Fontane die ‚neuen‘ Informationstechniken seiner Zeit konsequent nutzte. Luzide zeigt McGillen, inwiefern die Modernisierung des

preußischen Postwesens bzw. die Beschleunigung des Briefverkehrs ein solches Projekt, einen solchen Austausch zwischen Produzent und Rezipient*innen überhaupt erst möglich machte.

Dem produktiven Konnex zwischen Autor und Publikum, zwischen populären Medien und Fontanes Romanproduktion, der McGillen interessiert, hat sich die Fontane-Forschung in den letzten beiden Jahren durchaus gewidmet. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Publikationen Manuela Günters, Hugo Austs und Rudolf Helmetters. Und auch Fontanes Schreibprozess selbst ist von der Forschung in den Blick genommen worden, exemplarisch anzuführen sind hier Gabriele Radeckes textgenetische und editionsphilologische Arbeiten, als deren jüngstes Beispiel die digitale Edition von Fontanes Notizbüchern zu nennen ist. Auf die Ergebnisse dieser Forschungsbeiträge bezieht sich McGillen immer wieder, um gleichzeitig die eigene Agenda sehr präzise zu beschreiben: „Exploring and reconfiguring the intersection of technology and creativity, the book reconstructs concretely how Fontane’s ‚media realism‘ came into being – and ‚concretely‘ here means on the level of paper, ink, pencil, scissors, and glue. In light of the material evidence of Fontane’s paper tools, it provides a link between two concepts that the Fontane scholarship has researched individually but not sufficiently connected, namely, the media-historical conditions under which he worked and his poetics of the novel.“ (S. 20)

McGillen interessiert sich also für die Genese und die Materialität der Texte, für die ‚Arbeit am Manuskript‘, mithin für den Konnex von Produktionsbedingungen und Poetik. Sie bringt daher Textgenetik und medienhistorische Kontextualisierung zusammen. Fontanes letzten Beruf als Autor literarischer Texte sieht McGillen dabei nicht getrennt von seinen vorherigen als Apotheker und Journalist. Im Gegenteil: Bei den *Wanderungen* etwa zeigen sich, vor allem während der Arbeit an den Bänden, die dem ersten folgen, stupende Parallelen zu Fontanes Engagement als England-Korrespondent der *Kreuzzeitung*. Als ‚Korrespondent‘ nahm Fontane bekanntermaßen Berichte aus England aus anderen Zeitschriften auf, bearbeitete sie mit Schere und Kleber, schrieb einzelne Passagen um und aus – und vermittelte auf diese Weise den Eindruck von Augenzeugenschaft. Genau so verfuhr er auch bei einzelnen Passagen der *Wanderungen*: Auch hier nahm der

Autor das von Leser*innen gelieferte Material als Grundlage, nutzte ein copy-und-paste-Verfahren, um schnell Texte liefern zu können. Angewendet wurden dabei gleichzeitig pharmazeutische Grundoperationen wie das Zertrennen und Zersetzen, das Vermischen und Versetzen (vgl. S. 192), alles Verfahren, die McGillen in die Nähe von Remix-Strategien setzt: „Fontane’s achievement as an artist lies [...] in two innovations: in his development of an artistic practice and notion of ‚making‘ that reconciled individual creation with mass production, and in the radical model of material textuality operant in his work. Fontane’s practices of remix hinged on material sources.“ (S. 20)

Interessant ist nun, dass dieses Prinzip nicht auf die *Wanderungen* beschränkt ist. Dass die groß angelegte Reisebeschreibung die Grundlage für Fontanes Engagement als Romancier bildet, ist *communis opinio* der Fontane-Forschung. McGillen widerspricht in ihrer Studie dieser Annahme nicht, vielmehr zeigt sie, wie man auf Basis der Auseinandersetzung mit dem Archivmaterial diesen Befund noch konsequenter formulieren muss. Denn wie Fontane die *Wanderungen* kompilierte, aus seinen Aufzeichnungen und Notizen zusammenstellte, so ging er auch bei seinen anderen Projekten vor, was McGillen exemplarisch am überlieferten Material zu *Vor dem Sturm* und *Schach von Wuthenow* vorführt. Auch hier griff Fontane auf bereits vorhandenes Material zurück, setzte auf das Finden statt auf das Erfinden, auf die Zusammenstellung und den Remix. Inwiefern dieser spezifische Schreibprozess in den Texten selbst thematisch wird, zeigt McGillen in einem als Coda betitelten Schlusskapitel am Beispiel von Fontanes letzten Roman *Mathilde Möhring*. In einer spannenden Neuperspektivierung liest McGillen den Roman als einen poetologischen Text, als Schreibprojekt also, dem seine Entstehungsbedingungen eingeschrieben sind und in dem der Autor seinen Schreibprozess

am Beispiel seiner Protagonistin reflektiert und gleichzeitig ironisch in den Blick nimmt.

Von Fontanes letztem Roman zurück zum Anfang der vorliegenden Studie und damit zum Schluss dieser Besprechung: Das Cover des Bandes zeigt die berühmte Fotografie, die Fontane an seinem Schreibtisch zeigt. Das Bild ruft, so erläutert McGillen in ihrer Einleitung, alle Versatzstücke der Ikonographie des schreibenden Künstlers auf: Den Stift in der Hand, das Papier vor sich liegend, geht Fontanes Blick in die Ferne. Dass dieses Bild nur wenig mit der Realität zu tun hat, ist nach der Lektüre von *The Fontane Workshop* klar. Auf den letzten beiden Seiten der Studie beschreibt McGillen, wie ein realistischeres Bild Fontanes aussehen würde: Es zeigte Emilie Fontane, die großen Anteil an den Projekten ihres Mannes, am Funktionieren des ‚Workshops‘ hatte, und andere Helfer; es zeigte Stapel von Zeitungen, Zeitschriften und Journalen, es zeigte die Kästen, in denen Fontane das Material zu seinen Romanprojekten verwahrte und die Listen, die er dazu führte.

Was McGillen hier auf anderthalb Seiten skizziert, ist auch das Programm des Bandes selbst: Er modifiziert das Bild von Fontane, er entwickelt neue Perspektiven auf einen so oft beschriebenen Autor und seine von Forschungsbeiträgen geradezu umstellten Texte. Und nicht zuletzt zeigt die Untersuchung, wie nahe Fontanes Schreibverfahren heutigen kreativen Produktionsprozessen stehen. Petra McGillen hat eine brillante, materialreiche, wunderbar geschriebene Studie vorgelegt, die den Blick auf Fontane verändert.

Thomas Wortmann

Universität Mannheim
Seminar für deutsche Philologie
Lehrstuhl für Neuere Germanistik II
D-68131 Mannheim
wortmann@uni-mannheim.de

BETTINA HITZER

Krebs fühlen. Eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2020, 540 S.

Ernst Jünger schrieb, „[d]ie großen Leiden nehmen ihren Gang wie die Kulturen; sie erscheinen, haben ihre Blüte, regieren lange und sterben ab. [...] Die Furcht [...] verteilt sich nun auf andere Felder,

wechselt ihr Objekt.“⁴¹ Anfang des 20. Jahrhunderts wechselte diese besondere Furcht vom Feld der Infektions- auf das der Krebserkrankungen. Die Historikerin BETTINA HITZER spürt in ihrer

jüngst mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Monographie dem „König aller Krankheiten“² nach. Im Vordergrund steht dabei allerdings nicht die Geschichte der Krankheit Krebs, ihrer Diagnose und Therapie, sondern eine ‚Emotionsgeschichte‘ der „historisch geprägten Fühlweisen“ am Beispiel des Krebses, der im 20. Jahrhundert paradigmatisch für Leiden und das Böse schlechthin, zur „Leitkrankheit“ wird (S. 15).

Neben umfassenden Verschiebungsprozessen in Ursachenforschung, Diagnose und Therapie der um 1900 unergründeten und „fast immer tödlichen Krankheit“ (S. 9) widmet die Monographie sich hauptsächlich der Grenzziehung zwischen Sag- und Unsagbarem – etwa im Kontext des systematischen Verschweigens von Diagnosen bis in die 1970er Jahre oder der öffentlichen Popularisierung medizinischen Fachwissens zu Zwecken der Aufklärung und Prophylaxe. Gefühle sind für all diese Fragen von eminenter Bedeutung, z. B. im Bereich der Psychosomatik, die einen entsprechend großen Teil des Buchs einnimmt. Die Leitfrage nach der „Art und Weise, wie sich die Angst anfühlt“ (S. 14), fußt auf der Prämisse, dass das Gefühl – definiert als „eine Empfindung des Menschen, die sich auf der historisch variablen Grenze von Körper und Nicht-Körper bewegt“ (S. 13) – von den dasselbe repräsentierenden Medien zu scheiden und als diskursanalytische Quelle nutzbar ist. Emotionen seien „universal [...], individuell [...] und historisch“ zugleich (S. 14) und damit weder irrational noch rein subjektiv, sondern historisierbar, sozial zu verorten und zu verhandeln. Dass diese Prämisse der grundlegenden Darstellbarkeit, Historisierbarkeit und Objektivierbarkeit von Gefühlen durchaus abweichend bewertet werden kann, verdeutlicht etwa Jean Améry: „Gefühlsqualen sind so unvergleichbar wie unbeschreibbar. Sie markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens. Wer seinen Körperschmerz mit-teilen wollte, wäre darauf gestellt, ihn zuzufügen.“³

Anstelle einer strikt chronologischen Darstellung setzt Hitzer viermal an, um das 20. Jahrhundert anhand dieser ‚Fühlweisen‘ des Krebses aus vier spezifischen Perspektiven zu vermessen: *Krebs erklären und erforschen*, *Krebs erkennen*, *Über Krebs sprechen* und *Krebs erfahren*. Dass dieser „rote Faden [...] an manchen Stellen verblasst und fast im Gewebe anderer Fäden verschwunden“ ist, merkt

die Autorin selbst im Fazit an, das zugleich den Versuch einer Synthese leistet; Emotionsgeschichte sei aber gerade „angewiesen auf viele andersfarbige Fäden.“ (S. 393 f.) Die präsentierte, um die Jahrtausendwende keineswegs einen definierten Abschluss findende Emotionsgeschichte verläuft nicht linear, sie operiert auf vielen Feldern gleichzeitig und verbindet sie zu einem eindrucksvollen Panorama von Kultur-, Sozial- und fundierter Medizingeschichte. Dabei ist das aus Hitzers Habilitationsschrift hervorgegangene Buch außergewöhnlich gut formuliert und strukturiert. Im Kontext der Transformationen, die das Denken über den Krebs etwa mit der epidemiologischen Wende oder der Psychoanalyse (die für die Wahrnehmung der Krankheit von ebenso fundamentaler Bedeutung ist wie andersherum, man denke an die langen Krebsleiden und -ängste Freuds) gerade um die Jahrhundertwende durchlaufen hat, ist es bedauerlich, dass Hitzers Analyse erst nach 1900 einsetzt.

Im Detail gelingen außergewöhnliche Entdeckungen, die tief in die Archive führen: von Gerichtsbeschlüssen und Krankenakten über medizinische Fachliteratur, persönliche Zeugnisse von Erkrankten bis zu Werken der bildenden Kunst, Plakaten, Broschüren und Aufklärungsfilmern. Eingewebt finden sich immer wieder Beispiele aus dem Feld der Literatur, von Storms Novelle *Ein Bekenntnis* oder Gottfried Benns *Krebsbaracke* bis zur autobiographisch geprägten Literatur der ‚Neuen Subjektivität‘ seit den 1970er Jahren oder Solschenizyns *Krebsstation*. Gerade die panoramatische Anlage und die Zugänglichkeit aber stehen einer kritischen, fundierten Analyse und Kontextualisierung der literarischen Einzeltexte im Weg: als historische Quelle unter vielen erscheinen sie allzu oft als passender Stichwortgeber, außerhalb ihres Werkzusammenhangs so gedreht, dass sie sich der historischen Darstellung möglichst konfliktfrei einpassen. Den Texten, die sich häufig nicht mit dem beschriebenen Mainstream der Gefühle zu decken scheinen und gerade daraus ihre Sprengkraft gewinnen, wird das nicht gerecht. Im Fall Fritz Zorn ist etwa die in Hitzers Untersuchung nicht berücksichtigte Differenz zwischen den Gesellschaften der BRD und der Schweiz konstitutiv für Zorns Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft; die Behauptung, Gottfried Benns

Gedicht *Krebsbaracke* beschreibe explizit, was dieser „sah, als er die Krebsbaracken vermutlich mit Mitte 20 als junger Unterarzt der Charité das erste Mal betrat“ (S. 331), wird erst in den Endnoten relativiert; Susan Sontags *Krankheit als Metapher* gewinnt, in Verse gesetzt (S. 178), einen lyrischen Ton, der dem aufklärerischen Impetus des Originaltexts diametral gegenüber steht. Wenn literarische Autopathographien, die oftmals auch testamentarische oder werkpolitische Funktionen erfüllen, als historische Quellen verwendet und an ihnen konkrete ‚Fühlweisen‘ expliziert werden sollen, muss eine quellenkritische Betrachtung ihre oft elaborierten Inszenierungsstrategien in den Blick nehmen. Ein Leitmotiv vieler Krebs-Autopathographien ist das Gefühl eines Integritätsverlusts und des davon induzierten, oft autofiktionalisierenden Schreibens als Möglichkeit der Subjektivierung und Selbstvergewisserung. Auch im Kontext eines in der literarischen Welt inzwischen oftmals als ‚Performance‘ wahrgenommenen Sterbens und dem gerade in der psychosomatischen Ätiologie virulenten Versuch des ‚Schreibens als Therapie‘ finden sich in den untersuchten Texten vielfach Strategien der Inszenierung, Distanzierung und Autofiktion, die Hitzer nicht berücksichtigt.

In den vier Hauptteilen der Monographie ergründet Hitzer wohlstrukturiert „die Räume des Forschens, die Räume der Früherkennung, die Räume der Diagnosemitteilung sowie schließlich die Räume der Behandlung, des Weiterlebens oder Sterbens“ (S. 22). Damit erfasst sie die Perspektive der Betroffenen, vor allem aber die professionellen Diskurse der Medizin und Psychologie. Um der Stigmatisierung der Krankheit aber noch weiter auf den Grund zu gehen, hätten nicht nur die Rhetorik der Krankheit, etwa die u. a. von Sontag in *Krankheit als Metapher* beklagten Kriegs- und Kampfmetaphern (vgl. S. 90 f.), sondern auch die Zuschreibungen durch nicht direkt Betroffene expliziter einbezogen werden müssen: etwa Krebs als Metapher in politischen Diskursen oder als unspezifisches, absolut ‚Böses‘. Zwar attestiert Hitzer der Gegenwart durchaus eine „Rationalisierung der Gefühle [...] auf einem bisher unerreichten Höhepunkt“ (S. 431). Prozesse der Säkularisierung und die zunehmende Dysfunktionalität tradierter

Formen der *ars moriendi* im 20. Jahrhundert – die für ihre literarischen Quellen oft von eminenter Bedeutung sind – bleiben aber unbeachtet. Thomas Macho hat bereits 1986 darauf aufmerksam gemacht, dass „[d]er Krebs sich zum Synonym für alles ‚Böse‘ [entwickelt], das wir verabscheuen und zugleich mit großer Faszination aufspüren“; er habe sich „zur umfassenden Repräsentation des ehemals ‚Widersacherischen‘“ entwickelt: „zur Signatur des Teufels.“⁴

Mit der gekonnten Synthese von Kultur-, Medizin- und Sozialgeschichte zu einem weit über die Realitäten und Phantasmen des Krebses hinaus reichendem Fragment einer Kulturgeschichte von „Angst, Hoffnung und Ekel“ (S. 415) im 20. Jahrhundert erlaubt Bettina Hitzers gleichwohl überaus anregendes Buch vielfach neue Entdeckungen. Gleichzeitig eröffnet sie einen Diskussionsraum, in dem sie die fundierte Reflexion der spezifischen Potentiale und Grenzen der ‚Emotionsgeschichte‘ und ihrer Quellen ermöglicht.

Anmerkungen

- 1 Ernst Jünger: Krankheit und Dämonie. Notizen zu Walters Missgeschick. In: Ders.: Sämtliche Werke, 22 Bde., hier Bd. 13. Stuttgart 2015, S. 442–452, hier S. 449.
- 2 Vgl. Siddhartha Mukherjees 2011 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnete Monographie *Der König aller Krankheiten. Krebs – eine Biografie* (übers. v. B. Schaden. Köln 2012).
- 3 Jean Améry: Die Tortur [1966]. In: Ders.: Werke, Bd. 2. Hrsg. v. G. Scheit. Stuttgart 2002, S. 55–85, hier S. 74.
- 4 Thomas Macho: Ein zweites Leben in uns – Drei Fragen zum Krebs. In: Krankheitsbilder – Lebenszeichen. 3. Kolloquium zur Philosophischen Praxis. Hrsg. v. M. Moser. Wien 1987, S. 85–118, hier S. 105.

Diego León-Villagrà

Humboldt-Universität zu Berlin
 Institut für deutsche Literatur
 Unter den Linden 6
 D-10099 Berlin
d.leonvillagra@gmail.com

MAREIKE SCHILDMANN

Poetik der Kindheit. Literatur und Wissen bei Robert Walser. Wallstein Verlag, Göttingen 2019, 504 S.

Es ist die ambivalente und für Robert Walsers Werk zentrale Figur altersunabhängiger Kindlichkeit, auf die MAREIKE SCHILDMANN in ihrer eindrucksvollen Studie blickt. Sie untersucht entgegen dem Trend zum Spätwerk primär Texte aus Walsers frühen Schreibjahren, die sicherlich auch seine bekanntesten Publikationen sein dürften: *Fritz Kochers Aufsätze* (1904), die drei Romane *Geschwister Tanner* (1907), *Der Gehülfe* (1908) und *Jakob von Gunten* (1909) sowie etwa das Prosastück *Die kleine Berlinerin* (1909). Schildmanns Studie zeichnet aus, dass sie eine große Zahl an pädagogischen, psychologischen und psychiatrischen Quellen aus derselben Zeit ins Verhältnis zur Literatur setzt, die gemeinsam allesamt Wissen über das Kind um 1900 produzieren und umschreiben.

Bereits auf den ersten Seiten der umfassenden Studie werden die drei Hypothesen benannt, die der Untersuchung zu Grunde liegen. Gemäß der *ersten* Hypothese unterlaufen Walsers Protagonisten die Grenze zwischen Kind und Erwachsenen. Sie tun dies gerade deshalb, weil in ihnen die Idee von Entwicklung ausgesetzt wird (S. 14). Während die Vorstellung von Kindheit seit dem 18. Jahrhundert eine ebensolche Entwicklung im Sinne einer Zunahme von Bildung und Wissen impliziert, widersetzen sich Walsers erwachsene Kinder – so Schildmann in vielfacher Übereinstimmung mit der Forschung – jeglichem Entwicklungsnarrativ. Inwiefern diese ausgesetzte Entwicklung und Gleichzeitigkeit von Kind und Erwachsenen an Kindheits-Diskursen um 1900 partizipieren, wird vor allem in den Kapiteln *I. Kinderkultur* und *III. Entwicklungsanomalien* verfolgt. Die *zweite* Hypothese zielt auf die Verbindung von Kind und Natur: Das Kind wird bei Walser, so die Annahme, die ebenso fortlaufend entfaltet und belegt wird, gerade *nicht* zum Ort des Ursprünglichen, Natürlichen und Ungeformten. Stattdessen wird aufgezeigt, inwiefern Walsers Texte dabei vielmehr – so die *dritte* Hypothese – Institutionen wie etwa die Schule als Ort ausweisen, „die das Kind und seine Entwicklung um 1900 umfassen [und] den Kindheitsdiskurs hervorbringen“ (S. 14). Anders als die bisherige Forschung will die Studie Kindheit und Kindlichkeit nicht primär als Ausdruck eines „poetischen Minimalismus“ verstanden

wissen, „dem Kleinheit und Kindlichkeit per se als Gesten der Subversion gelten“ (S. 30). Im Gegenteil interessiert sich Schildmann insbesondere dafür, wie Walser am Wissen um das Kind teilhat. Lange hat man Walsers Texten – gleichermaßen wie dem Kind – unterstellt, unberührt von Wissensdiskursen zu sein; beides wird hier konsequent und überzeugend in Frage gestellt.

In einem ersten Schritt (*I. Kinderkultur*) steht dann auch die schwedische Pädagogin Ellen Key im Mittelpunkt der Untersuchung, die 1900 das *Das Jahrhundert des Kindes* ausrief. Als Teil dieser Aufwertung und Verzauberung des Kindes begreift Schildmann auch Walsers „Imitation eines kindlichen Nicht-Wissens und Nicht-Könnens“ und seine „Ästhetik des Infantilen“ (S. 65). Insofern Kindlichkeit nicht nur den Stoffgehalt Walsers maßgeblich bestimmt, sondern ebenso als poetologisches Prinzip begriffen werden muss, das den eigentümlichen Walser-Sound mitkonstituiert, erscheint der Gegenstand des Buches denn auch als grundlegend.

Analog zu Walsers anachronistischen Kindern zielt auch Key auf das „Kind‘ im Erwachsenen“ (S. 14), das – paradoxerweise durch Erziehung – wiedererlangt werden müsse (S. 441). Anhand konkreter Lektüren von etwa *Die kleine Berlinerin* oder *Fritz Kochers Aufsätze* zeichnet Schildmann stichhaltig nach, inwiefern sich Walsers Texte in ihrer Nobilitierung des Kindlichen aber nicht nur in einen reformpädagogischen Diskurs einschreiben, sondern zugleich in ihm enthaltene Paradoxien aufdecken und diesen Diskurs somit kritisch reflektieren. Einerseits entsprechen die Texte dem reformpädagogischen Ziel, das Kindliche im Erwachsenen wiederzuerlangen, da sie ja selbst eine kindliche Schreibweise imitieren und affirmieren. Doch andererseits sind etwa die Sätze und Haltungen der zwölfjährigen Tagebuchschreiberin aus *Die kleine Berlinerin* weder unschuldig noch originär. Das macht Schildmann z. B. daran deutlich, dass die Schreiberin mitunter selbst reflektiert, woher ihre Ansichten stammen: „Wer sagt das? Nun, natürlich Papa.“⁴¹ (S. 70) Walser imitiert das Kind, das selbst wiederum den Erwachsenen nachahmt und sich somit weder als authentisches noch als ursprüngliches Wesen erweist (S. 65–73).

Während die Aufwertung des Kindes um 1900 mit seiner zunehmenden Vermessung und Durchleuchtung Hand in Hand geht (S. 158 f., 190), bleiben Walsers Figuren – Die kleine Berlinerin, Fritz, Simon, Joseph, Jakob oder der Räuber – vielerorts „opake Wesen“ (S. 192). Sie sind altklug, (taktische) Nicht-Wisser oder freudige Dilettanten jenseits der üblichen Entwicklungs- und Bildungserwartungen. Dabei versteht Schildmann die Abweichung von der Entwicklungsnorm nicht als das Außen des Diskurses. Noch in ihrer Devianz entsprechen Walsers Protagonisten einem dieser Vermessung als Kehrseite eingeschriebenen Konzept der Anomalie, das sie als Frühreife, Zurückgebliebene und Regrediierte subjektiviert (S. 153). Dass Walsers Texte diese institutionellen Verfahren zugleich ausweisen und so entgegen der Naturalisierung des Kindes eine „Genealogie der Kindheit“ (S. 445) unternehmen, ist eine ausgesprochen bedeutungsvolle Erkenntnis der Untersuchung.

Diskurse um den Begriff des Kindes implizieren bestimmte Zeitlichkeiten: So wurde das Kind in einem onto- wie phylogenetischen Sinne mit dem Anfang verbunden. Gerade in dieser doppelten Ursprünglichkeit schrieb man dem Kind historisch immer wieder eine herausragende Stellung zur Kunst zu.² Die – so Schildmann – insbesondere in der Romantik etablierte Nähe von Kind und Künstler beeinflusste nicht nur die Reformpädagogogen (S. 22 f., 59), sondern ebenso die zeitgleiche Kunst, die die kindliche Perspektive imitiert (S. 90 f.). Insbesondere in der Form des Märchens, welche Walsers Poetik maßgeblich prägt, lässt sich diese dem Kind zugeschriebene Kopplung von onto- und phylogenetischem Anfang wiederfinden (S. 83). Als generatives Prinzip von Walsers Schreibens identifiziert Schildmann auch die um 1900 vorherrschende Konzeption einer kindlichen, (noch) ungebändigten Aufmerksamkeit, wie sie etwa Ernst Meumann in seiner *Einführung in die experimentelle Pädagogik* (1911) beschreibt. In ihr nämlich entdeckt Schildmann sehr interessante Entsprechungen zu dem für Walser so typischen Stil der Abschweifung oder Zerstreuung, der auf das Kleine zielt (vgl. Kapitel IV. *Psychometrik, Psychotechnik*).

Für Walsers Figuren jedoch bleibt der Anfang abwesend, so Kapitel V. *Genealogien. Geschichte/n der Kindheit*. Ihre Geschichten werden weder von ihrem Ursprung her erzählt noch bewegen sich die Erzählungen an diesen zurück. Dass die

Abwesenheit des Ursprungs auch die Form des Romans transformiert, verweist auf die hochgradig poetologische Bedeutung dieses sistierten Paradigmas: „Indem die Aufzeichnungen von Walsers Protagonisten die Szene der eigenen Herkunft aussparen oder durchstreichen, werden sie zu Parodien der Gattung, deren Form sie zitieren.“ (S. 288)

In Kapitel VI. (*Wieder*) *Schreiben lernen* wird dargelegt, inwiefern die abwesende Ursprungszene nicht nur die Form des Romans und die romaninternen, erzählten Welten, sondern ebenso ihre Schreibszene betrifft. Über Robert Walsers scheinbare Schreibkrise wurde viel spekuliert. Die Studie stellt eine Deutung von Walsers „Schreibkrampf“ vor, indem sie ihn sehr schlüssig ins Verhältnis zu medizinischem Wissen über dieses Phänomen um 1900 setzt, das den Schreibkrampf eindeutig als „motorische[] Störung“ (S. 331) beschreibt. Walsers eigener Wechsel des Schreibstifts sowie der Schreibpraxis wären in diesem Sinne Reaktionen auf eine vielmehr physische als psychische Verkrampfung.

Walsers ‚erwachsene Kinder‘ sind Kopisten und professionelle Schönschreiber. Gerade deshalb sind sie, so argumentiert Schildmann überzeugend, wie Kinder im Allgemeinen, deren Schrift lediglich die Lernpraxis der Schule spiegelt, nicht durch die neu aufkommende Graphologie als Individuen subjektivierbar. Ihr Charakter zeigt sich in ihrer Schrift gerade nicht (S. 378 f.). Die Poetik der bei Walser also durch und durch künstlichen Kindheit löscht den Ursprung aus – das verdeutlicht die Studie schließlich auch an Walsers eigenem Abschreibsystem, das die „Abschrift[] zu einer poetologischen Ermöglichungsfigur des Literarischen“ macht und „Autor- und Urheberschaft konsequent verleugnet“ (S. 380).

Die hier nur skizzenhaft angedeuteten, überaus vielschichtigen Verbindungen von Diskurs und pädagogischer Praxis um das Kind um 1900 sowie deren poetologische Implikationen werden durch die Studie nicht nur evident; ihre Darstellung gelingt ebenfalls beeindruckend leichtfüßig und ungezwungen. Während die einzelnen Kapitel wissenschaftliche Diskurse immer bereits in Auseinandersetzung mit Walsers literarischen Texten behandeln (und die leidige Frage, was denn nun von wem gelesen wurde, glücklicherweise mehrheitlich aussparen), lässt sich im Buch eine zunehmende Hinwendung zu poetologischen Fragen beobachten. Dabei zieht neben dem sechsten vor

allem das siebte und letzte Kapitel (*VII. Pathologien der Kindheit*) Verbindungen zu Walsers Leben und endet mit Walsers Entmündigung, die hier auch als *Entmündlichung* gelesen wird (S. 432).

Die Struktur stellt bei einer solch facetten- und materialreichen Studie eine Herausforderung dar. Erst nach vertiefter Lektüre gewinnt man den Überblick. Dass die Untersuchung selbst jedoch die Übersicht behält, zeigt das in dieser Hinsicht besonders hervorzuhebende und erhellende Schlusswort, welches die Fäden gekonnt zusammenführt. Generell schließt Schildmanns *Poetik der Kindheit* höchst kompetent und nahtlos an die aktuelle Walser-Forschung an, vertieft das ihr bereits bekannte Phänomen des *puer aeternus* entscheidend und erschließt Walsers Werk als poetologisch-produktiven Bestandteil eines Kindheits-Wissens um 1900. Inwiefern das Programm einer *Poetik der Kindheit* mit jeweils charakteristischen Unterschieden auch bei zeitgleichen Autoren wie etwa bei Franz Kafka aufscheint, deutet Schildmann am Ende aussichtsvoll an.

BARBARA WIEDEMANN (Hrsg.)

Paul Celan. „etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2019, 1286 S.

Über Paul Celans Leben lag Unglück. Die Selbsttötung, mit dem es endete, spiegelt die Kapitulation vor seiner Ausweglosigkeit. Da war niemand und nichts, das ihm weiterleben lohnte. In seinem letzten Brief, den BARBARA WIEDEMANNs Edition abdruckt, zitiert Celan Franz Kafka: „Die Welt ins Reine, Unabänderliche, Wahre heben“. Gerichtet ist der Brief an die in Israel lebende Geliebte Ilana Shmueli und schließt mit den Worten: „Du weißt, was meine Gedichte sind – lies sie, das spüre ich dann.“ (S. 894) Was glaubte Celan, seien seine Gedichte? Wortgewebe des Realen in mystischen Welten? Solche Wendungen irritieren, sie widersprechen seiner Poetik. „Dir darf ich es sagen, ohne befürchten zu müssen, daß Du es für Selbstgefälligkeit hältst“, äußerte er im Januar 1970 gegenüber Gustav Chomed, „ich habe in meinen Gedichten ein Äußerstes an menschlicher Erfahrung in dieser unserer Zeit eingebracht.“ (S. 877)

Vor zwei Jahren hat Barbara Wiedemann eine erweiterte und neu kommentierte Gesamtausgabe

Anmerkungen

- 1 Robert Walser: Die kleine Berlinerin. In: Ders.: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. J. Greven. Bd. 3 (= Aufsätze). Zürich, Frankfurt a. M. 1985, S. 88–97, hier S. 93.
- 2 Vgl. Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller Musil, Benn, Benjamin). München 2013.

Ruth Signer

Universität de Genève
 Faculté des lettres
 Département de langue et de littérature
 allemandes
 UNI-Bastions
 5, rue De-Candolle
 CH-1211 Genève
ruth.signer@unige.ch

der Lyrik Celans vorgelegt: makellos wie alles, was diese Editorin für das Werk des Dichters geleistet hat.¹ Das einem unglücklichen Leben Abgerungene geriet in glückliche Hände. Sie widmen sich dem fremden Überlieferten mit einer Unbedingtheit, als hinge daran das eigene Heil, und bewahren das, was Celan Wahrheit war und dessen Verlust er verzweifelt fürchtete. Wiedemann hat der akribischen Ausgabe der Gedichte nun eine Auswahl aus den überlieferten Briefen folgen lassen, wie sie allein es nur vermochte.

In den letzten Jahren sind wichtige Briefwechsel Celans erschienen – etwa mit Nelly Sachs, mit Franz Wurm, mit Peter Szondi oder mit Klaus und Nani Demus. Der vielleicht wichtigste mit der österreichischen Dichterin Ingeborg Bachmann hat es sogar in die Bestseller-Listen gebracht. Jeder Band für sich barg die Gefahr, dass Celans Lebensnot das poetische Werk, das einzig Gültige, auf das es ankommt, überblendete. Wehrlos wurde diese Not missbraucht und zum Erzählstoff für

Erfolgsbücher von Journalisten. Man glaubt viel über Celan zu wissen und kennt kaum noch einen Vers von ihm. Allein *Todesfuge*, ein wirkungsstarkes, aber stark anfechtbares Gedicht, hat sich ins breitere kulturelle Gedächtnis geschrieben.

Die Briefauswahl von Wiedemann weist einen anderen Weg. In ihrem Begleittext bekennt sie sich zu Prämissen, wie sie Martin Buber bei seiner 2-bändigen Ausgabe der Briefe Gustav Landauers 1929 formuliert hat: „Die Briefe sind so ausgewählt, daß die Schritte des Lebensgangs von ihnen abzulesen sind. Die Auswahl versucht, äußere und innere Biographie zu verknüpfen.“ (zit. S. 897) Jedem Brief soll Bedeutsames anhaften, er soll Teil eines organisch Ganzen sein. Ihr selbst, so Wiedemann, sei daran gelegen gewesen, das Leben Celans „möglichst umfassend durch Briefe abzubilden und dabei die große Vielfalt seiner Kontakte mit Menschen aller Altersgruppen und Geschlechter aus Familie, Freundeskreis und Beruf sowie die Entwicklung und Vielfalt seiner sprachlichen und stilistischen Möglichkeiten und nicht zuletzt die Vielfalt der ihn bewegenden Themen erfahrbar zu machen.“ (S. 897) Dreimal „Vielfalt“ – und offenkundig kein Versehen. Hier wird der verdichtete und höchste Anspruch fixiert, an dem die Zusammenstellung der Briefzeugnisse und jedes Dokument für sich gemessen sein will. Das sind 691 Briefe an 252 Menschen, mit denen Celan auf diese Weise in Verbindung trat. Mit Bedacht beschränkt sich die Auswahl nicht auf das Literarische oder auf das Private. An beidem ist kein Mangel. Sie bezieht aber gleichfalls Schreiben an Behörden ein und klammert den Schriftverkehr mit Institutionen nicht aus. Aufnahme haben auch nicht abgesandte Briefe gefunden, sehr oft Blitzlichter, in denen Celans schwer zu fassendes Wesen plötzlich klar und ungeschützt aufscheint. In der Rückschau legen sie frei, was vor den Zeitgenossen verschlossen blieb. Weit über 300 Briefdokumente werden zum ersten Mal veröffentlicht. Um nur anzudeuten, an wen das bisher Unveröffentlichte gerichtet war: an Friederike Antschel, die Mutter, an Ruth Kraft, eine der frühesten Geliebten, an Max Rychner, Hilde Spiel, Joachim Moras, Walter Jens und, ja, an Ingeborg Bachmann (Entwurf, S. 228). Adressaten von Rang und Bedeutung. Aber daneben finden sich auch gänzlich unbekannt Personen, deren Spuren im Wind wechselnder Zeiten verweht scheinen. In einem

Zeitungsartikel hat Barbara Wiedemann am Beispiel von „Hannele“, an die Celan 1951 fünf Briefe schrieb und deren Existenz der Forschung bislang unbekannt gewesen war, einen kurzen Blick hinter die Kulissen ihrer akribischen Herausgeber Tätigkeit gewährt (*Süddeutsche Zeitung*, 10.12.2019). Ihr gelang es, die Frau als Hannelore Scholz zu identifizieren und mit Hilfe des Deutschen Literaturarchivs Marbach (Dr. Ulrich von Bülow) die frisch erworbenen Autographe in ihre Auswahl aufzunehmen. Ausnahmslos handelt es sich um elementare Lebenszeichen und -zeugnisse, die für sich stehen und doch erst im Verbund mit allen anderen ihre Eigenart entfalten. Mit wünschenswerter Prägnanz informiert der ebenso kompakte wie komprimierte Kommentar über Aufbewahrungsort, Textträger, Kuverts und, falls gedruckt, den Publikationsort (eingegrenzt auf den Abdruck des kompletten Textes). Frei von Überflüssigem, bietet die Kommentierung unerlässliche Details im Überfluss. Die Herausgeberin widerstand der Versuchung, alles Wissen, über das sie verfügt, zu Wissenswertem zu erklären und damit die Anmerkungen zu fluten. Ihre editorische Erfahrung weiß unerlässliche von unnötigen Informationen zu scheiden. Das geht einher mit professioneller Formulierungssicherheit, die sich durch Klarheit auszeichnet.

Da vermieden worden ist, hintereinander mehrere Briefe an ein und denselben Adressaten zu reihen, entfaltet sich ein abwechslungsreiches Bild des Epistolographen Celan. Der gerade noch Erschütterte, sich in äußerster Seelennot Offenbarende war am selben Tag zu scharfem Kalkül und noch schärferer Strategie in der Lage. Seine verbindliche Bemerkung gegenüber Karl Schwedhelm, er habe „früh an potenzierte Wirklichkeiten glauben“ gelernt (6.11.1952, S. 137), erlaubt tiefes Loten und rührt an hehre wie heikle Züge Celans. Dessen Bekenntnis – ebenfalls an Schwedhelm (5.7.1957) – einer „recht geduldlos gewordenen Feder“ (S. 241) war nicht Koketterie. Spuren dieser Ungeduld finden sich in den unterschiedlichen Phasen der Auswahl, vor allem aber in den Jahren der sogenannten „Goll-Affäre“. Obwohl Selbstkritik nicht zu Celans Charakterzügen gehörte, musste er Mitte der sechziger Jahre einräumen, „ein schlechter Briefschreiber geworden“ zu sein (an Wolfgang Bächler, 12.12.1964, S. 682). Angesichts dieser Sammlung möchte man ihn vor dem

eigenen Urteil in Schutz nehmen, unbegründet jedoch ist es nicht. So sicher Celan auch dieses Terrain beherrschte, war er kein origineller, kein großer, kein bedeutender Briefschreiber. Die Gattung, zu der er im Verlauf seiner letzten Jahre zunehmend den Bezug verlor, blieb ihm etwas Funktionales. Mit ihr verfolgte er Absichten, mit ihr kämpfte er für seine Dichtung, mit ihr rang er um sich: Sprache, Poetisches, Nachdichten waren ihm eigentliche und letzte Wesensinhalte. Nirgends ist dem Solitär Celan eindrucksvoller zu begegnen als in den Sprachen, die ihm alles waren und er ihnen.² In den Briefen aber kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, dass Celan ausschließlich seine Intentionen im Blick hatte. Der Briefschreiber ist Kläger, Ankläger und Richter – die Welt, über die er korrespondierend verfügte, die ihn verletzte, kränkte und im Stich ließ, war ihm die Welt. Ihm angetanes Unrecht verstellte den Blick auf Unrecht, das er anderen antat. Nur eingeschränkt bewegten ihn die Daseinsumstände des Adressaten, der Adressatin. Kaum fähig zur Empathie, verlangte er – in einer Verzweiflung, die ihm zunehmend jeden Ausweg verstellte – vom anderen Unbedingtheit für sich und das Seine. Für sich – das hieß kompromissloser Widerstand gegen jede Form des Antisemitismus, und das Seine – das hieß für die poetische Arbeit, die alles von Wert zu retten vermochte.

Ein Briefwerk hat Celan nicht hinterlassen, so kostbar diese Hinterlassenschaft ist. Alle Briefe ersehnen, erbitten oder fordern Anteilnahme an seinem literarischen Werk, Teil von ihm sind sie nicht. Sie begleiten es und sind ihm Geleitschutz, nicht mehr, nicht weniger. Wer diese kenntnisreich und behutsam zusammengestellte Auswahl liest, gewinnt etwas zurück, was der Celan-Forschung und Celans Leserschaft nötig ist: Unbefangenheit, Umgangsfreiheit. Hier wird kein Kult bedient und keine Heiligenverehrung betrieben. Die Editorin, die liebt, was sie tut, agiert nicht als Hagiographin. Sie stellt in dieser Ausgabe ihr Celan-Wissen zur Verfügung. Ihr liegt nicht daran, an einem Bild des Dichters manipulierend mitzuwirken. Dass sie einen äußerst differenzierten Begriff von dessen Person und seiner Dichtung hat, spricht nicht dagegen. Es gibt derzeit niemanden, der über den Nachlass Celans derart profund und detailliert unterrichtet ist wie Wiedemann. Nur ahnen lässt

sich, welche Durchdringungs- und Urteilskraft notwendig war, den Gesamtbestand des Überlieferten derart zu sichten, dass eine Präsentation seiner Briefschaft in dieser Gestalt zustande kam. Wie wählt man aus den 334 Schreiben an Celans Ehefrau Gisèle Lestrange 43 aus? Wie kompensiert man hier und überall das ‚Schweigen‘ der anderen Seite, der Korrespondenzpartner? Wie filtert man aus dem Wissensmeer eben die Partikel, die das Dokument in neuem Kontext verständlich macht? Und endlich: Kann es überhaupt gelingen, ein „Leben“ aus Briefen zu rekonstruieren? Die Antwort ist wohlfeil: gewiss nicht. Ein (misslicher) Verlagstrend glaubt an die Wirkungskraft von Zitatbrocken im Buchtitel. Der für die Edition auserkorene wurde, anspielungsvariabel, dem Schreiben Celans an Gideon Kraft vom 7.5.1968 entnommen. In ihm erklärte Celan apodiktisch, dass dieser Brief „ein Brief an Sie“ sei, „etwas ganz und gar Persönliches also, er hätte“, fuhr er fort, „ohne diesen persönlichen Impuls, diese bestimmte Richtung, diese [...] Verständnissinnigkeit gar nicht erst zu sich selbst kommen können. Ihn veröffentlichen, hiesse gerade das extrapolieren wollen was er [...] von Haus aus ist.“ (S. 813) Doch was nur irgend möglich war, um aus jener heterogenen Hinterlassenschaft am Ende doch ein homogenes, kein harmonisierendes Porträt dieses außerordentlichen Menschen aufscheinen zu lassen, ist der Herausgeberin geglückt. Formal wie inhaltlich darf diese Briefauswahl ein Muster ihrer Gattung genannt werden.

Anmerkungen

- 1 Barbara Wiedemann (Hrsg.): Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. M. 2018. [1262 S.]
- 2 Der Marbacher Katalog 50 *Paul Celan als Übersetzer* gehört bis auf den Tag zu den wesentlichen Publikationen über den Dichter (hrsg. v. A. Gellhaus, R. Bücher, B. Wiedemann u. a. Marbach a. N. 1997).

Roland Berbig

Humboldt-Universität zu Berlin
 Institut für deutsche Literatur
 Unter den Linden 6
 D-10099 Berlin
 <roland.berbig@rz.hu-berlin.de>

PETER BRAUN

Ilse Schneider-Lengyel. Fotografin, Ethnologin, Dichterin. Ein Porträt. Wallstein Verlag, Göttingen 2019, 284 S.

PETER BRAUNS Buch ist der Höhepunkt einer kleinen, erfreulichen Forschungskonjunktur zum Werk Ilse Schneider-Lengyels, die seit einiger Zeit zu beobachten ist und an der der Autor bereits partizipiert hat.¹ Kanonisiert war Ilse Schneider-Lengyel zuvor nur als berühmteste Gastgeberin der frühen bundesrepublikanischen Literaturgeschichte. In ihrem Haus am Bannwaldsee bei Füssen hatte 1947 eine Schriftstellerzusammenkunft stattgefunden, die sich später als das Gründungstreffen der Gruppe 47 herausstellte. Vermutlich wäre ihr Name und auch ihr vielfältiges, in mancher Hinsicht symptomatisches Werk vergessen, hätte es dieses Treffen nicht gegeben, konstatiert Braun (S. 140). So aber hat sich ein Teilnachlass der 1972 in einer psychiatrischen Klinik in Konstanz verstorbenen Autorin, Fotografin, Ethnologin erhalten, der dem hier vorgelegten „Porträt“ zugrunde liegt. Peter Braun will sein Verfahren – einem Dokumentarfilmer gleich – als ein „Erzählen nach Dokumenten“ (S. 12) verstanden wissen. Zu groß seien die Lücken im Nachlass, um dem Anspruch einer Werk-Biographie gerecht zu werden. Das erzählende Ich des Porträtisten ist dabei relativ präsent, aber auf eine bescheidene, gleichsam erzählethische Weise, vor allem um zu markieren, wo Leerstellen innerhalb des Porträts spekulativ überbrückt werden oder weiterer Kontext mobilisiert werden muss, um die Fragmente dieses Teilnachlasses sprechend zu machen.

Das Bild von Ilse Schneider-Lengyel, das auf diese Weise zustande kommt, erweist sich als ausgesprochen facettenreich. 1903 geboren, entstammt sie einer wohlhabenden Münchner Familie, die nicht nur über Seenbesitz im Allgäu verfügt, sondern auch der Tochter in den 1920er Jahren ein Studium der Malerei in Paris, der Kunstgeschichte in München (bei Wilhelm Pinder) und Ethnologie in Berlin ermöglicht. In der renommierten Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin absolviert sie überdies eine Lehre als Fotografin, die sie mit dem Bauhaus und Laszlo Moholy-Nagy in Verbindung bringt. In Berlin lernt Ilse Schneider auch den ungarischen Juden und Bauhaus-Schüler Laszlo

Lengyel kennen, den sie 1933 heiratet. Im selben Jahr eröffnet sie in München ein eigenes Studio für Gebrauchsgraphik, dessen Typo klar den Bauhauseinfluss verrät. Von sich reden macht sie aber zunächst mit einer opulenten Buchpublikation, die 1934 im Münchner Piper Verlag erscheint: *Die Welt der Maske*. Das Buch gestaltet sie vollkommen eigenständig, fotografiert Masken unterschiedlicher Kulturen und Zeiten, schreibt einen ethnologischen Essay über die Bedeutung der Masken im Ritual und übersetzt die Begleittexte der Bilder ins Französische und Englische: ein Buch als Gesamtkunstwerk, die Summe ihrer Begabungen im Medienverbund. Die Art, wie sie die Masken fotografisch ins Szene setzt, zeigt ersichtlich den Einfluss von Moholy-Nagys Porträt- und Walter Heges Kunstfotografie. Eng sind die Masken kadriert, stoßen an den Bildrand, sind keine starren, sondern kinetisch-dynamische Gegenstände. Braun erkennt darin die bildkünstlerische Entsprechung für das, was Carl Einstein in seiner Schrift zur *Negerplastik* (1915) die „fixierte Ekstase“ der Maske genannt hatte. Wilhelm Hausenstein lobt das Buch in der *Frankfurter Zeitung*, aber auch der Verriss im *Völkischen Beobachter* lässt nicht lange auf sich warten: Die Autorin sei dem „natürlichen Pathos des gefühlsbedingt Primitiven“ erlegen und ihr Buch eine „Verneinung der urgegebenen Qualitätsunterschiede von Persönlichkeiten, Völkern und Rassen.“ Im selben Jahr 1934 geht Ilse Schneider-Lengyel mit ihrem jüdischen Mann nach Paris ins Exil. Es gehört zu den Ambivalenzen eines Exilschicksals, dass sie die Existenz des Paares in Paris u. a. mit Fotobüchern im Münchner Traditionsverlag Bruckmann sichert, dessen Verleger schon in den 1920er Jahren zu den Förderern von Adolf Hitler gehört hatte. Ihr Buch *Das Gesicht des deutschen Mittelalters* von 1935 zeigt ‚deutsche Köpfe‘ von Romanik bis Spätgotik, die sich auf Doppelseiten gegenüberstehen, ungewöhnlich randabfällig gedruckt sind und dadurch in bildrhythmischen, fast szenischen Dialog zueinander treten. Einerseits sind die Bildunterschriften nun in der NS-konformen Fraktur gehalten, andererseits wecken die fein abgestuften

Grautöne der Objekte und die Lichtführung von Ilse Schneider-Lengyels Fotografie nun Assoziationen an das französische Kino des poetischen Realismus. Im Bruckmann Verlag erscheint noch ein weiteres Buch mit Fotos griechischer Terrakotten. Danach darf Ilse Schneider-Lengyel „auf Grund ihrer Verhehlung mit einem jüdischen Mann“ dort nicht länger publizieren. Dafür veröffentlicht sie jetzt auch im Umkreis der Pariser Surrealistenszene, erhält sogar einen Fotopreis in Frankreich, geht andererseits für den Phaidon Verlag in Wien nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs auf Reisen durch Frankreich und nach Italien, fotografiert Rodin, Donatello und Michelangelo und veröffentlicht zwischen 1939 und 1941 insgesamt fünf Bände mit kunstreproduzierender Fotografie auf dem reichsdeutschen Buchmarkt. Unterdessen hat die deutsche Wehrmacht längst Paris besetzt. Braun zeigt sich indigniert, dass der Nachlass eine Publikation entbirgt, die Schneider-Lengyel, deren jüdische Verwandte in Ungarn bald schon Opfer des Holocaust werden sollten, in Gesellschaft von Erna Lendvai-Dirksen, einer der berühmtesten Fotografinnen während des ‚Dritten Reiches‘, zeigt. Eine Fotostrecke in dem illustrierten Wehrmachts-Frontmagazin *Luftflotte West* stellt Schneider-Lengyels Mittelalter-Köpfe Lendvai-Dirksens Porträts realer bäuerlicher Menschen gegenüber („Tochter aus friesisch-niedersächsischem Blut“) – nebst vaterländischen Ernst-Moritz-Arndt-Zitaten und einem propagandistischen Text von Wolf von Niebelschütz. Braun fragt nicht ohne Vorwurf, wie es dazu kommen konnte und warum Schneider-Lengyel dieses kompromittierende Dokument überhaupt aufbewahrt hat. Hier hätte man sich – in diesem ansonsten überaus empathischen Porträt – ein wenig mehr Ambivalenztoleranz gegenüber einem Exilschicksal gewünscht. Unter den prekären Umständen einer Existenz ohne reguläre Arbeitserlaubnis ließ sich im besetzten Paris das gewünschte Publikationsumfeld gewiss nicht immer garantieren. Wovon das Paar bis zur Befreiung von Paris durch die Amerikaner im August 1944 überhaupt lebte, gibt der Teilnachlass nicht zweifelsfrei zu erkennen. Wohl aber, dass sich Ilse Schneider-Lengyel in dieser Zeit einer für sie neuen Kunstform zuwandte: der Lyrik. Im Nachlass hat sich eine Vielzahl von Gedichten erhalten, die ab 1942 datieren und von ihr selbst bereits unter dem Titel *Capriole. Phantastische Verse. Ein surrealistisches Brevier* zusammengestellt

wurden. Interessant, dass hier bereits in der initialen Selbstbeschreibung der lyrischen Tätigkeit jener Surrealismus-Bezug aufscheint, der später – nachdem sie bei der Gruppe 47 gelesen hatte und ihr Gedichtband *september-phase* in Alfred Andersch renommierter Buchreihe *studio frankfurt* erschien – mit ihrer Lyrik immer wieder identifiziert wurde. Braun führt diesen Einfluss plausibel auf das Pariser Exilumfeld zurück. Während die Fotografin Schneider-Lengyel den reichsdeutschen Buchmarkt mit Kunstfotografie beliefert, erfindet sie sich als Dichterin im Umfeld von *Verve* und *Minotaure*, von Breton, Malraux und der *poésie pure* Valerys, dessen Vorlesungen in der Ecole du Louvre sie begeistert besucht. Die Tatsache, dass sie in Paris verbleibt und Zeugin eines befreiten Kulturlebens wird, dass sie den Aufstieg Sartres und der existentialistischen Bewegung miterlebt und die Erneuerung des Surrealismus durch Bretons ethnographische Erfahrungen bei den Hopi und auf Haiti, macht sie nach Kriegsende auch in Deutschland interessant für die vom NS befreite Nachkriegspresse. Ab Ende 1946 schreibt Schneider-Lengyel Paris-Feuilletons für die *Süddeutsche Zeitung*. Das macht Andersch und Hans Werner Richter auf sie aufmerksam, die in ihr eine der für den *Ruf* und das Projekt einer Erneuerung Europas durch die junge Generation dringend benötigten Kulturvermittlerinnen erkennen (zudem eine mit französischen Sprachkenntnissen, über welche die gerade aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrten Sartre-Fans Richter und Andersch seinerzeit nicht verfügten)². Braun zitiert den Brief Richters an Ilse Schneider-Lengyel, in dem er ihr im Februar 47 eine ständige Mitarbeit beim *Ruf* anbietet: „Dem Rufkreis fehlen noch ein paar gut schreibende Frauen, die keine sein wollen.“ (S. 123) Das junge Europa soll sein Gesicht formen, das Geschlecht aber verleugnen (sofern es weiblich ist): Frauen beim *Ruf* müssen schon echte Kerle sein.³

Als die Zeitschrift dann unter alliierten Zensurstress gerät und das Gruppe-47-Projekt sich abzeichnet, ist Ilse Schneider-Lengyel immer noch dabei. Ihr Haus am Bannwaldsee bietet sich an für ein konstituierendes Treffen. Es gehört zu den Höhepunkten in Brauns Porträt, wie er dieses Gründungstreffen beschreibt: einer Erniedrigung durch Hans Werner Richters Gruppengeschichtsschreibung, die Ilse Schneider-Lengyel auf ihre Rolle als tüchtige Gastgeberin und Köchin reduziert

(„Gell, Ilse, du bist jeden Morgen um vier auf den See gefahren und hast gefischt“, sagt Richter 1965 im TV, und bis zum Umschnitt darf sie nur noch sagen: „Ja“ – und dass es Krebse und Zander gab...), stellt Braun eine Überhöhung durch den geistesaristokratischen Richter-Verächter Nikolaus Sombart gegenüber, der Schneider-Lengyel als geheimnisvolle, undinienhafte „Zauberin“ erkennt, die einer fremden „kosmopolitischen Kultursphäre“ angehört habe und „aus dem Anderswo“ in das verwüstete Nachkriegsdeutschland verpflanzt worden sei. (S. 149). Über ihre surrealen Gedichte, die sie während dieses ersten Treffens vorlas und die zu der Prosa Wolfdietrich Schnurres und Walter Kolbenhoffs einen irritierenden Kontrapunkt abgeben haben müssen, sagen beide bezeichnenderweise kein Wort. Welche ihrer Gedichte sie auswählte, lässt sich aus den Quellen nicht mehr rekonstruieren, lediglich ein Satz aus den Tagebuchaufzeichnungen von Freia von Wühlisch ist überliefert: „Frau Schneiders surrealistische Dichtung stieß auf Zweifel und Unverständnis, keiner konnte sich aber einer gewissen dichterischen Kraft und Schönheit verschließen.“ (S. 144) Es gehört zu den Vorzügen von Brauns Darstellung, dass sie über den Fall Schneider-Lengyels hinaus Einblick gibt in das frühe Urteilsregime der Gruppe 47 und darüber, welche Art von Literatur vielleicht gerade deswegen begünstigt wurde, weil sie sich besser bereden ließ, weil sie der Gruppe unter der verabredeten Spontaneitätsumutung instantaner mündlicher Kritik mehr Angebote machte. Vom dritten Treffen der Gruppe 47 in Altenbeuren sind sowohl die *setlist* der von Ilse Schneider-Lengyel vorgelesenen Gedichte überliefert (von *Und Gott lachte* bis hin zu dem später titelgebenden Text ihres ersten Gedichtbandes *september-phase*) als auch ihre Notizen zu den (dürren) Reaktionen aus der Gruppe: „Kritik: Französisch gedacht – nur für einen kleinen Kreis – französisch vorgelesen, mit der Hebung der Stimme am Ende // Begriffen: von Soehring, Brenner u. Görtz / Gegner: Kolbenhoff, Eich, Müller, Richter und sämtl. Übrigen“) (S. 151). Und wieder eine subtile Verleugnung, Zurückweisung in dem Moment, als man denkt, Schneider-Lengyel habe es als Autorin nun wirklich geschafft: Als Andersch ihrem ersten Gedichtband 1952 einen Auftritt in seiner nachmals legendären *studio frankfurt*-Buchreihe verschafft – im Umkreis von Texten wie von Böll,

Ernst Schnabel oder Ruth Landshoff-Yorck, auch Arno Schmidt und die Bachmann wurden hier publiziert – lehnt Andersch ihre Idee für eine Titelfotografie ab. Schneider-Lengyel wollte in der Tradition surrealistischer Zeitschriften wie *Minotaure* ihre Gedichte als Kommentare zu ethnologischen Objekten verstanden wissen. Statt diese für das Verständnis ihres Werks gewiss nicht unmaßgebliche Peritextidee der Autorin aufzugreifen, lässt Andersch das Buchcover lieber von seiner Frau Gisela entwerfen – wie im Übrigen alle Titel der Reihe *studio frankfurt*. Nur bei Ilse Schneider-Lengyel ist der Autorinnenvorname weggestaltet: „schneider-lengyel / september-phase“. Wer ihren ersten Gedichtband in der Buchauslage sah, konnte nicht erkennen, ob er von einem Mann oder einer Frau geschrieben war: Peritext-Mikropolitik als Indiz frühbundesdeutscher Geschlechterordnungen.

Neuland der Forschung betritt Brauns Buch dort, wo es aus dem Teilnachlass Schneider-Lengyels immense literarische Produktivität auch jenseits der surrealistischen Nachkriegslyrik dokumentiert: Sie kann – lange vor Hubert Fichte – als eine Pionierin der Ethnopoese gelten, die dem Hanser-Verlag bereits 1956 anhand ethnolinguistischer Quellen angefertigte Übersetzungen oraler Literaturen aus aller Welt anbot. Weil sie ihre Arbeitsweise nicht offenlegt (die dafür minutiös von Braun rekonstruiert wird), stoßen ihre Texte, die explizit keine Nachdichtungen sein wollen, sondern sich einem ethnologischen Ethos verpflichtet wissen, auf Unverständnis. Sie partizipiert an der ‚Kampf-dem-Atomtod‘-Kampagne bundesdeutscher Schriftsteller und Intellektueller mit einem apokalyptisch-avantgardistischen Drama *Hier Welle Nullpunkt*, das den Untertitel „Achtung Stickstoff. Ein Atomdrama“ trägt und von ihr als „magisches Tonrelief mit Elektronenmusik“ bezeichnet wird. Kein Sprechtheater, sondern ein „kultisches Theater früherer Kulturen“ schwebt ihr vor, in dem die „sechs Phasen“ zwischen dem Abschluss einer Atombombe und der Zerstörung der Erde dargestellt werden. Sie liest daraus auf dem Treffen der Gruppen 47 in Ulm, wo passenderweise die radiophonen Formen der Literatur im Zentrum stehen. Das Atomthema indes hatte dort schon seinen zeitaktuellen Zenit überschritten, als der Nato-Rat der BRD die schon vom Bundestag beschlossene Atomaufrüstung einfach verbot. Es sollte Ilse Schneider-Lengyels

letzter Auftritt bei der Gruppe 47 werden. Das Stück bleibt ungedruckt und unaufgeführt. In den sechziger Jahren kommt Ilse Schneider-Lengyel in große finanzielle Schwierigkeiten. Von ihrem Mann Laszlo ist sie längst geschieden. Sie muss ihren geliebten Bannwaldsee, an den sie nach der Rückkehr aus Paris zurückgezogen ist, verkaufen. Wohnrecht im oberen Stock ihres Hauses bleibt ihr gewährt, das Untergeschoss wird zur Ferienwohnung. Umgeben ist sie von da ab von einem riesigen Campingplatz, der auch heute noch den Bannwaldsee prägt. In dieser Atmosphäre entsteht 1964 noch das Manuskript eines „experimentellen Kurzromans“ *Der Gartenzweig* (242 S.), der die surreale Begegnung eines Gartenzwerges mit der Pygmäenkultur schildert. Darin erweist sie einer spekulativen Theorie der frühen deutschen Ethnologie erzählerische Referenz, die in den Pygmäen die menschliche Ur-Kultur zu erkennen vermeinte. In der Prosa Schneider-Lengyels ist es dann ein Pygmäen-Publizist, der nach dem Muster von Montesquieus *Persischen Briefen* eine Ethnographie der bundesdeutschen Kultur der 1960er Jahre schreibt: „Alle Männer sind gleich gekleidet /mit ausgestopften Schultern und ganz ohne Farbe /ein ganz klappriger wird ein breitschultriger Riese /und ein kugeldicker sieht schlank aus wie ein Strich /das sind die Künste der berühmten Schneider / es kann aber manchmal zu Enttäuschung unter den Frauen führen“ (S. 237). Wolfgang Weyrauch, der Lektor des Rowohlt Verlages, lehnt das Manuskript ab, weil es für ein „Epos in freier rhythmischer Prosa“ keinen Markt gebe. 1969 wird Ilse Schneider-Lengyel verwirrt in Konstanz aufgegriffen und in die dortige Landespsychiatrie verbracht, wo sie drei Jahre später stirbt. In der Zwischenzeit werden ihre Bibliothek und die Kunstschatze in ihrer Wohnung am Bannwaldsee geplündert (ein Picasso-Original soll darunter gewesen sein). Braun reist sogar in das Archiv der Psychiatrie, um ihre Krankenakte einzusehen: vergeblich. Auch diese Akte ist verschwunden (nach der zuvor nur der Allgäuer Schriftsteller Gerhard Köpf, ein später Vertrauter und selbst ernannter ‚Schüler‘ Schneider-Lengyels, gesucht haben soll...)⁴

Insgesamt zeichnet das Buch das anrührende Bild einer beschädigten, unvollendeten Produktivität (das ist die Kunst des Werkbiographen und Porträtisten Peter Braun): als ethnologische Fotografin

von den Nazis zurückgepiffen, als Kunstfotografin heimatlos zwischen reichsdeutschem Büchermarkt und Pariser Avantgarde, als surrealistische Lyrikerin zur falschen Zeit am falschen Ort (im Männerbund der bundesdeutschen Spontankritik), als Vorreiterin der Ethnopoese gescheitert und enttäuscht aus der Gruppe 47 ausgeschieden, kurz bevor sie 1964 in Sigtuna in Hubert Fichte auf einen ersten wirklichen Vertrauten innerhalb der Gruppe hätte stoßen können. Kultisches Atom-Theater in einer Zeit, als auf bundesdeutschen Bühnen eher die Biedermänner Brände stifteten. Zuletzt eine ersichtlich verbitterte Gartenzweig-Prosa als (vergebliches) Spiegelgefecht mit den Zeitläuften und dem ihrer Produktivität gegenüber akkumulierten Unverständnis. Brauns Buch legt nahe, dass es heute anders sein könnte. Man wünschte sich jetzt eine kleine, gediegene Werkedition, in dem die verstreut publizierten und die aus dem Teil-Nachlass gehobenen Werkbestandteile zusammengeführt und kommentiert würden (am besten von Peter Braun).

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ulrike Leuschner: Ilse Schneider-Lengyel, die Frau „aus dem Anderswo“. In: Treibhaus 6 (2010), S. 125–157; Peter Braun: „Die kleine gebliebene Hoffnung ist ein Anfang“. Hans Werner Richter und Ilse Schneider-Lengyel. In: C. Gansel, W. Nell (Hrsg.): „Es sind alles Geschichten aus meinem Leben“. Hans Werner Richter als Erzähler und Zeitzeuge, Netzwerker und Autor. Berlin 2011, S. 211–223; Felix Thürlemann: Erkenntnisse des Auges. Ilse Schneider-Lengyel und Ludwig Goldscheider verwandeln Michelangelos Skulpturen in ein Buch. In: C. Hirschi, C. Spoerhase (Hrsg.): Bleiwüste und Bilderflut. Geschichten über das geisteswissenschaftliche Buch. Wiesbaden 2015, S. 161–182; Alfons Maria Arns, Heike Drummer: Ich bin als Rebell geboren. Ilse Schneider-Lengyel. Fotografin, Kunsthistorikerin, Ethnologin, Dichterin ... und die Gruppe 47 in Schwangau. Hrsg. v. der Gemeinde Schwangau 2017; Kay Wolfinger: september-phase surreal. Thesen zur Lyrik Ilse Schneider-Lengyels. In: Treibhaus 13 (2017), S. 137–151; Wiebke Lundius: Die Frauen in der Gruppe 47. Berlin 2017, darin: S. 135–152.
- 2 Vgl. Jörg Döring: Westdeutscher Nachkriegsexistenzialismus im Frühwerk von Alfred Andersch. In: S. Braese, R. Vogel-Klein (Hrsg.): Zwischen Kahlschlag

- und Rive gauche. Deutsch-französische Kulturbeziehungen 1945–1960, Würzburg 2015, S. 125–152.
- 3 Alfred Andersch: Das junge Europa formt sein Gesicht. In: Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation, 1. Jg. (1946/47), H. 1 (15.8.1946).
- 4 Vgl. Gerhard Köpf: Eine Asphodele. Über Ilse Schneider-Lengyel. In: Literatur für Leser 1 (1996), S. 32–45.

Jörg Döring

Universität Siegen
Germanistisches Seminar
Hölderlinstr. 3
D-57068 Siegen
doering@germanistik.uni-siegen.de

AXEL DIELMANN, STEFAN SCHÖTTLER (Hrsg.)

Victor Otto Stomps als Schriftsteller. [Gesamt-Ausgabe]. Bd. 1: Prosa; Bd. 2: Romane; Bd. 3: Gedichte und Dramen; Bd. 4: Essays und Portraits. Axel Dielmann Verlag, Frankfurt a. M. 2020, 376, 320, 352, 640 S.

Unter Verlegern war er ein rückwärtsgewandter Avantgardist und unter Literaten ein bekannter Unbekannter: VICTOR OTTO STOMPS (1897–1970), nach seinen Initialen allgemein VauO genannt, stand noch lange an seinen Handpressen, als der Offsetdruck schon längst den Bleisatz abgelöst hatte. Handwerklich gediegen verlegte er so Adorno, Eich, Huchel, Kolmar, Loerke, Wohmann, Zech und viele andere, anfangs noch unbekannte Autorinnen und Autoren. Eigene Texte, die seine Freunde jetzt zum 50. Todestag in vier umfangreichen – mit Bibliographie und Register versehenen – Bänden edierten, wollte er hingegen nur selten selbst herausbringen. Denn erstens hatte er sich der Entdeckung und Förderung junger Talente verschrieben, wozu er sich selbst nicht mehr rechnen durfte; und zweitens wusste er als Verleger, „daß es keinem Schriftsteller nützt, wenn man merkt, daß hinter dem Anlaß, ihn zu bringen, anderes steckt als die Bewertung seines Manuskriptes.“ (IV, S. 535) In einem alphabetischen *Poesie-Album für Verleger* (1965) heißt es dazu unter dem Buchstaben V: „Sei als Verleger vielerlei, / verantwortungsverbissen, / von Vorurteilen völlig frei, / gewohnt, dich zu verpissen. / Sinnst ein Verfasser wie ein Vieh, / dann sag dir selbst, ihm vis à vis: / friß Vogel oder stirb.“ (III, S. 171)

Entsprechend existiert Stomps in der öffentlichen Wahrnehmung – gespiegelt etwa in Walther Killys *Literaturlexikon* – nur noch als Verlegerpersönlichkeit. Mit der 1926 in Berlin am *Spittelmarkt* – so Günter Eich im gleichnamigen Gedicht – gegründeten Rabenpresse eröffnete er ein neues Forum der Literaturszene. Der Verlagsname verdankt sich den beim nächtlichen

Drucken rabenflügelartig erscheinenden Hebeln von Stomps Handpresse. Die Zeitschrift *Der Fischzug* (1926), in der auch Texte von Benn und Brecht erschienen, führte den programmatischen Untertitel „Monatsblätter zur Förderung werdender Literatur“. Und *Der weiße Rabe. Zeitschrift für Vers und Prosa* brachte zwischen 1932 und 1934 Beiträge von Werner Bergengruen, Max Hermann-Neiße, Peter Huchel, Gertrud Kolmar oder Paul Zech. Auch die 1949 in Frankfurt gegründete Eremiten-Presse, die 1954 nach Stierstadt im Taunus ins „Schloss Sanssouris“ umzog („ohne Mäuse“ wohl im Sinne schmaler Mittel), sowie die Neue Rabenpresse ab 1967 in Westberlin verschrieben sich dem gleichen Ziel – sie brachten junge Autoren wie Dieter Hoffmann, Christoph Meckel, Ernst Meister, Hans Neuenfels, Klaus Staeck oder Guntram Vesper in die Öffentlichkeit.

Als Stomps 1965 den Fontane-Preis der Stadt Berlin erhielt – unmittelbar nach Arno Schmidt und vor Walter Höllerer – wunderte sich ein Kritiker über das kaum sichtbare, relativ schmale literarische Werk. Tatsächlich waren da neben zwei Erzählbänden, Fabeln und Gedichten in Kleinstauflagen kaum mehr als zwei längere Prosatexte erschienen. In der ziemlich eigenwilligen „poetischen Biographie“ *Gelechter* (1962), die sich auch „Roman“ nennt, spielt die dialogische Auseinandersetzung mit Peter Lech, einer Art Alter Ego, die Hauptrolle. Dieser „Kerl, der mich seit Jahren in meinen Träumen verfolgte“ (II, S. 15), trägt passend zum Titel *Gelechter* Namen wie Lechler, Lechlein, Lechze, Lechelmyer, Lechini, Slechszgodda. Stomps setzt seine Wegbegleiter und Freunde zu diesem facettenreichen Traumgesicht

in Beziehung, etwa Paul Zech – „warum klingt dieser Name so ähnlich wie Peter Lech“? (II, S. 36)

Der verwirrende „satirische Roman“ *Babylonische Freiheit* (1964) ist von ähnlich skurrilem Spieltrieb und Übermut geprägt: Dessen Erzählgrundlage ist ein lehmverdecktes Buch in fremden Zeichen, das der fiktive Herausgeber nach dem Krieg ausgegraben, in einer Nacht gelesen und gleich darauf verloren haben will. Es handelt sich um eine schräge Parodie politischer Systeme und wunderliche Dystopie über eine nach Bombardements und Verstrahlung der Welt übrig gebliebene Insel Zwangsala und die gestürzte Monarchie Adolarnesien, wo ein Professor Klux Menschenexperimente durchführt. Schon in Stomps Jugenddrama *Menschengesellschaft* (1947) tritt Klux neben den Professoren Edison und Wunderstiel auf – „vermutlich 300 Jahre nach unserer Zeit“ (III, S. 278) –, um sich gegen einen Stern-Affen zu verteidigen, der das menschliche Geschlecht der Anmaßung und Überheblichkeit anklagt. Oft denkt man bei diesen Texten an den phantastischen Roman *Die andere Seite* (1909) von Alfred Kubin, der für Stomps *Fabeln der Begegnung* (1948) auch ein Titelbild schuf.

Die Vor- und Nachworte der Freunde wie auch ein flankierender Essay *Zwischen den Zeilen* von Harry Oberländer (2020 im gleichen Verlag, zwei fadengeheftete Bogen, 32 Seiten) beschränken sich leider auf persönliche Erinnerungen und biographische Würdigungen des Verlegers. Gewünscht hätte man sich darüber hinaus eine bessere Einordnung und Durchdringung des jetzt erstmals vorliegenden literarischen Werks, das teilweise so arkan überliefert ist wie ein von der US-Armee genehmigter Wachsmatritzenabzug der *Menschlichen Fabel* (1946) aus der Deutschen Nationalbibliothek. Die Gedichte wirken nicht weniger wortspielerisch schalkhaft als die Kurzprosa und Romane. Da gibt es etwa avantgardistische Formen wie ein *Artistisches ABC* (1926), das der Lyriker zu Beginn selbst mit VauO „zeichnet“ (III, S. 138) und in das er sich unter dem Buchstaben S – nicht eben bescheiden – einschreibt: „Saloppes S, St, Sceha, / Schiller und Stomps / und Seneca“ (III, S. 156).

Stomps, der Theater und kulturelles Leben mied und keine Zeitung las, war zutiefst in die Literaturgeschichte vergraben. Der Verlagsname Eremitenpresse könnte dafür kaum passender sein. Mit seiner „sehr freien Nachreimung“ (III,

S. 101) von Sebastian Brants *Narrenschiff* – mit dem Bibliomanen am Bug – hält er sich 1947 selbst einen rückwärtsgewandt-modernisierenden Spiegel vor. Oder er erzählt unter dem Titel *Der streitbare Pegasus* (1955) eine Geschichte der Literaturparodie vom barocken Sprachreiner Balthasar Schupp bis zu Karl Kraus (IV, S. 90–122). Stomps selbst teilt diese streitbare Haltung. Sein Vergnügen, zeitgenössische Dichter in einer Liste von *Treffenden Genitiv-Metaphern* mit Angabe von Titel und Verlag vorzuführen (III, S. 124–129), teilten wohl nicht alle Betroffenen. Walter Höllerer kommt darin mit der bildlichen Wendung „Atem des Aufenthalts“ aus dem Gedicht *Der Teppich vor* und mag darauf mit dem Vorwurf poetischer Zahnstocherei reagiert haben. In einem höchst ironischen Brief greift Stomps jedenfalls Höllerers „Zahnstocher-Gleichung“ auf und an, indem er beschreibt, wie ein gegenüberstehender Fahrgast im Zug sich gerade im Mund herumpuhlt und „das Herausgestocherte liebevoll abschätzt“ – eben ähnlich wie Stomps poetisch „an der Genitiv-Metapher“ anderer Dichter gerochen habe (IV, S. 323 f.). Die *Fabel von der Metapher und ihrem Genitiv* (1955), worin grammatische Fälle wie der Genitiv oder Frau Metaphora als Personifikationen auftreten (III, S. 130–134), bereitet den aparten Einfall vor und erscheint noch dazu in einem bizarren Hochformat von 5x20 Zentimeter als Büchlein.

Damit tritt der Kritiker Stomps im vierten, umfangreichsten Band der Ausgabe auf den Plan. Er erweist sich darin als vielseitiger und wendiger Publizist, der Essays über die Frankfurter Schulgeschichte seit dem 16. Jahrhundert (IV, S. 83–89) oder die Rolle des Lektors im Literaturbetrieb (IV, S. 123–125) ebenso souverän wie Porträts und Vorworte über Abraham a Sancta Clara, Casanova, Pope oder Rimbaud zu verfassen versteht. Mit vielen Besprechungen (zu Büchern von Böll über Grass, Kästner, Kollwitz, Mommsen bis zu Simmel oder Tucholsky) begleitet er zudem das literarische Leben seiner Zeit. Als Verleger muss er seinen jungen Autoren weniger als Kritiker denn als unendlich vertrauensvoller und entgegenkommender Förderer begegnet sein. Christoph Meckel berichtet in dem ersten und schönsten Vorwort der Ausgabe, dass Stomps seinen dritten Gedichtband bis zum Andruck noch gar nicht gelesen hatte. Er habe gesagt: „wir drucken, was du mir gibst. Du bist verantwortlich für deine Verse, und keiner

kann dir diese Last abnehmen. Also, heute Nacht fangen wir mit dem Drucken an. Es war die beste Auskunft, die ich je erhalten habe.“ (I, S. 17)

Alexander Košenina

Leibniz Universität Hannover
Deutsches Seminar
Königsworther Platz 1
D-30167 Hannover
[<a.kosenina@germanistik.uni-hannover.de>](mailto:a.kosenina@germanistik.uni-hannover.de)

WOODY ALLEN

Ganz nebenbei. Autobiographie. Rowohlt Verlag, Berlin 2020, 448 S.

WOODY ALLEN wird am 1.12.2020 85 Jahre alt. In 50 Jahren hat er über 50 Filme abgedreht, im Alleingang als Autor, Regisseur und oft auch Schauspieler. Die Rücksichtslosigkeit, mit der er von Film zu Film eilte, ist in Deutschland für einen weit kürzeren Zeitraum nur mit Rainer Werner Fassbinder vergleichbar. „Keine Wurzeln schlagen, lieber weitergehen.“ (S. 218) Kein anderer großer Regisseur vielleicht hat derart viele Filme und Masterpieces geschaffen.

Jüngere Generationen, mit Blockbustern sozialisiert, können heute kaum nachvollziehen, was sein Werk in der Fülle thematischer Variationen demjenigen bedeutet, der mit ihm aufwuchs. Seit den 1970er Jahren ist Allen als Regisseur weltberühmt. 1978 erhielt er seine ersten Oscars. Er schrieb zudem zahlreiche Theaterstücke, weitere Bücher und nun also eine Autobiographie, die sich literaturwissenschaftlich in die Gattungsgeschichte stellen lässt, aber auch Fragen zur Intermedialität und zum Ursprung der Kunst und Genealogie des Künstlertums aufwirft.

Vittorio Hösle deutete Allen schon 2001 in einem philosophischen Essay als modernen Aristophanes.¹ Von Film zu Film seziierte Allen im Jahrestakt das urbane Leben. Schien sein New Yorker Frühwerk in den 1970er Jahren noch an Liebe, Witz und Unterhaltung zu glauben, formulierten *Interiors* (1978) und *Stardust Memories* (1980) bereits erste sperrige Dementi. *Broadway Danny Rose* (1984) ersetzte den Psychoanalytiker dann durch den Wahrsager. Es folgten immer neue desillusionierende Variationen auf das Leben als Schmierenskomödie im falschen Schein. Allens so unvergleichlich keusches Werk zeigt bis heute kein nacktes Fleisch und keinen brutalen Mord. Aggression und Gewalt drangen aber seit *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) und *Manhattan Murder Mystery* (1993)

immer mehr thematisch vor. In *Deconstructing Harry* (1997) rät der von Allen gespielte Harry eindringlich zum Kauf eines Gewehres.

Magic in the Moonlight (2014) erklärte den Zauberer zum wahren Entzauberer, der zu desillusionieren vermag, weil er die Tricks kennt. Auch das Spätwerk dekonstruiert und desillusioniert das moderne Leben mit immer neuen Nuancen in starken Filmen, die von großen Schauspielern und Hollywoodstars getragen werden. Der junge DiCaprio als *Celebrity* (1998), Naomi Watts als betrogenes Opfer vergeblicher Suche nach dem „Dark Stranger“ (Shakespeare!) der großen Liebe (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, 2010), Cate Blanchett als *Blue Jasmine* (2013) oder Scarlett Johansson in *Match Point* (2005) sind unvergessliche Ikonen der Verletzlichkeit und Kontingenz.

Allens Flucht vor der Publikumsverweigerung nach Europa, seine cineastische Reise durch die europäischen Hauptstädte nach London, Paris, Barcelona und Rom ist inzwischen wieder in New York angelangt. Noch seine letzten beiden New York-Filme sind dem Bewohner seines Midsummer Nights-Welttheaters unverzichtbar. Das Denkbild des *Wonder Wheel* (2017) ist hier ein Gegenbild der frühen Verheißung des Feuerwerks von *Manhattan* (1979). Den Gershwin-Swing der alten Idolisierung räumte Allen mit *A Rainy Day in New York* (2019) zuletzt definitiv ab: Der Gatsby-Spieler steigt hier aus der romantischen Kutschenfahrt durch den Central Park aus, die *Manhattan* einst zum Feuerwerk des Lebens verklärt hatte. Der Kuss im Regen ist am Ende nur noch Phrase und Zitat. Alle alten Träume und Illusionen sind zerstört, es bleibt nur das Pokerspiel.

Seit Jahrzehnten ist Allens Werk vom Vorwurf des sexuellen Missbrauchs überschattet. Allen wurde zwar niemals verurteilt, gilt also nach liberalem Rechtsverständnis als unschuldig, wird

aber dennoch von Teilen seiner Familie, der Presse und Weltöffentlichkeit weiter verdächtigt und geächtet. Weil die Vorwürfe in der Me Too-Debatte erneuert wurden, gelangte *A Rainy Day in New York* nicht mehr in den amerikanischen Verleih. Allens Autobiographie *Apropos of Nothing* konnte auf dem amerikanischen Markt nur über Umwege publiziert werden und ist mit dem deutschen Titel *Ganz nebenbei* nicht treffend übersetzt: *Nichtige Anekdoten*, *Nichtigkeiten* oder *Aperçus eines Nichtswürdigen* trifft das Gemeinte vielleicht besser. Mit Heidegger pathetisch formuliert: „Das Nichts nichtet.“

Das Buch wurde in der ersten Resonanz sehr zwiespältig und negativ aufgenommen und ist tatsächlich so wunderbarlich und verstörend wie einige von Allens besten oder schlechtesten Filmen, wie *Shadows and Fog* (1991) oder *Husbands and Wives* (1992) vielleicht. Während Allen die Arbeit des Cutters im Film immer wieder betont, scheint es hier keinen Cutter, keine redaktionelle Bearbeitung und reflexive Durchformung des Textes gegeben zu haben. Er ist so roh und ungefüge wie ein dänischer Dogma-Film Lars von Triers. Im März 2020 erschienen, ist er ein Corona-Buch zur Corona-Zeit. Der furchtbare Bruch im Leben des Allen Stewart Königsberg, der laut Autobiographie nur durch die unerschütterliche Liebe und Ehe mit Soon-Yi erträglich wurde, zeigt sich im Buch im krassen Stil- und Tonwechsel von der lustigen Erzählung des Aufstiegs eines Stand-up-Comedians zum erfolgreichen Regisseur einerseits und der apologetischen Rechtfertigung und Rechenschaft vom Leben mit der Verleumdung und den Prozessen andererseits. Wie überflüssiges Beiwerk dazu wirken die fahrigten Kommentare zur Entstehung des filmischen Werkes, die sich mitunter im formel- und phrasenhaften Lob der Schauspieler im Stile der Twitter-Superlativismen eines Donald Trump ergehen. Alle machten eigentlich einen großartigen Job, nur der Regisseur nicht!

Allen fürchtet zwar, seine Leser seien nur an der Skandalgeschichte interessiert. „Ich hoffe, Sie haben das Buch nicht bloß wegen dieser Geschichte gekauft.“ (S. 220) Ganz irrtümlich meint er aber, seine Autobiographie habe durch den „Boulevardskandal“ (S. 439) an Substanz gewonnen. Die bittere Abrechnung mit Mia Farrow und den Vorwürfen ist peinlich und degoutant. Für Allen ist Farrow die „Schwarze Witwe“ (S. 261),

mörderische Spinne, die ihn strategisch ausbeutete, ihre Kinder einer „Gehirnwäsche“ unterzog und sie als „Racheinstrument“ missbrauchte. Seine „Affäre“ trotz aller „Warnsignale“ erklärt Allen sich als optische Verwechslung mit seiner zweiten Frau Louise. Er stellt klar: „Aber es gab keinen Strafprozess. Man hat mich nie eines Vergehens angeklagt, weil den Ermittlern klar war, dass nichts geschehen war.“ (S. 296) Allen schildert sich als treusorgenden Vater, Adoptivvater und liebenden Ehemann Soon-Yis, der eigentlichen Heldin, die als Straßenkind in Seoul aufwuchs, von Farrow ungefragt adoptiert wurde und der gewalttätigen und tyrannischen „Mia die Stirn bot“ (S. 271).

Einerseits erzählt Allen voll geschwätzigem Stolz und falschem Understatement von einer merkwürdigen Celebrity-Success-Story, einem „kometenhaften Aufstieg in unverdiente Höhen“ (S. 237), und andererseits ergeht er sich in verehrungsvollen Liebeserklärungen an Kohorten von Geliebten, Freunden, Kollegen, Förderern und Schauspielern. Was bei der witzigen Beschreibung des Aufstiegs zum Comedian-Star noch unterhaltsam ist und Einblicke in die Szene bietet, für Insider gewiss interessanter als für den europäischen Leser, wird mit Allens Aufstieg zum Star-Regisseur immer banaler, ermüdender und trauriger. Bezeichnend ist hier schon der Schlusssatz der Autobiographie: „Statt in den Köpfen und Herzen der Menschen würde ich lieber in meiner Wohnung weiterleben.“ (S. 443) Man mag hier an Pascal denken oder Trauer über Kontingenz und Sterblichkeit herauslesen, kann sich aber auch über die spießige Negation des eigenen Werkes empören. Dann findet der geneigte Kritiker einen Rettungsanker zur Verklärung dieser Autobiographie, den er gerne ergreift.

Was, bitte, veranlasste den großen Künstler, Aristophanes unserer Zeit, zur Negation seines Werkes und Verleugnung seiner künstlerischen Bedeutung in dieser flüchtigen, hingepfiffenen oder -gerotzten Form? Warum nennt er sich – in der Übersetzung – „Assel“, „Kretin“, „Strauchdieb“, „armer Teufel“, „Würstchen“, „Schweinehund“, „aufgeblasener Arsch“ und vieles mehr? Warum kommentiert er sein Denkmal im spanischen Oviedo mit den Worten: „Oviedo wäre ein perfektes kleines Paradies, stünde da nicht unnatürlicherweise dieses Abbild eines Schlemihls in Bronze.“ (S. 74) Was bringt ihn zu Sätzen wie folgenden:

„Leute, das hier ist die Autobiographie eines misanthropischen, ungebildeten Gangster-Fans: eines kulturlosen Eigenbrötlers, der vor dem Spiegel übt, unbemerkt ein Pik-Ass im Ärmel verschwinden zu lassen, um seine Freunde auszunehmen.“ (S. 13) Warum rekapituliert er seinen Bildungsgang folgendermaßen: „Ich war gesund, beliebt, sehr sportlich, wurde immer als Erster in die Mannschaft gewählt, spielte Ball als Läufer, und doch entwickelte ich mich irgendwie zu einem ängstlichen, nervösen emotionalen Wrack, das gerade so den Kopf über Wasser hält, menschenfeindlich, klaustrophob, abgeschottet, verbittert und pessimistisch bis in die Haarspitzen.“ (S. 18)

Als Filmregisseur sei ihm „nie ein großer Wurf gelungen“ (S. 443), bemerkt Allen. Immerhin habe er sich vom Stand-up-Comedian zum unabhängigen „Autor“ entwickelt, dem es eigentlich genüge, auch ohne Publikum nur für die Schublade zu schreiben.

Allen Königsberg legte seinen Nachnamen ab. „Königsberg hat einen so ernsten teutonischen Klang. Kant stammte aus Königsberg.“ (S. 73) Kant wählte sich Hiob als Identifikationsgestalt. Das tut auch Allen leise: „Und irgendwo im Himmel war die gleiche Person, die ihr sadistisches Spiel mit Hiob getrieben hatte, in den Akten auf mein Bild gestoßen und hatte sich voller Vorfreude die Hände gerieben.“ (S. 136 f.) Erzählt er sein Leben als Hiob-Schicksal? Wartet er auf eine Stimme aus dem Off, die die Selbstentwertung korrigiert und Allen in den Olymp erhebt, den *Stardust Memories* schon als Müllhalde (S. 235) imaginierte? Will man diese Autobiographie retten, so erneuert sie die Gattung der religiösen Konfessionen und Lebensbeichten seit Augustinus, Rousseau und Dostojewski in der Camouflage der Formlosigkeit. In der Gattung der Künstlerautobiographien steht sie würdig etwa neben Anselm Feuerbach (*Ein Vermächtnis*, 1882). Die Selbstverdammung, -zerstörung und

-vernichtung des eigenen Werkes findet sich in der Kunstgeschichte immer wieder: ob bei Botticelli oder bei Kafka, dem Allen bekanntlich nahesteht. Allen will aber keinesfalls ein Intellektueller sein, erzählt vom Aufstieg des Stand-up-Comedians zum Regisseur und Autor fast als Treppenwitz und Irrtum. Sein filmisches Werk redet er klein. Dem Comedian bestätigt er dagegen immer wieder ein natürliches Talent und Ingenium. „Entweder ist man komisch oder man ist es nicht; das ist keine Sache oder psychische Störung, die man verlieren kann. Sollte ich einmal aufwachen und nicht mehr komisch sein, wäre ich nicht mehr ich.“ (S. 373) Die quälende Bitternis von *Apropos of Nothing* führt an diesen nihilistischen Rand. Der Stand-up-Comedian ist der Harlekin und Hanswurst. Goethe erzählte gerne vom Ursprung der Kunst aus dem Stegreifspiel der Hanswurstiade: im *Jahrmarktsfest von Plundersweilern* ebenso wie im *Wilhelm Meister* oder in *Dichtung und Wahrheit*. Mit dem *Faust* erhob er das volkstümliche Puppenspiel zum Welttheater. Woody Allen erniedrigt und entwertet sein Werk autobiographisch zur Schmierkomödie und zum Possenspiel für ein Veto aus dem Chor oder Off. Es bleibt ein wahrhaft großes Welttheater.

Anmerkungen

- 1 Vittorio Hösle: Woody Allen. Versuch über das Komische. München 2001.

Reinhard Mehring

Pädagogische Hochschule Heidelberg
 Institut für Gesellschaftswissenschaften
 Abt. Politikwissenschaft
 Postfach 10 42 40
 69032 Heidelberg
reinhard.mehring@t-online.de