

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

MICHAEL MAURER, Johann Gottfried Herder. Leben und Werk, Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2014, 195 S.

›Leben und Werk‹ – so lautet der Untertitel des kleinen Büchleins, das Michael Maurer, an der Universität Jena Professor für Kulturgeschichte, vorlegt. Die Klappentexte formulieren das ambitionierte Ziel: Es geht dem Autor darum, den unbekanntem Klassiker so in Erinnerung zu rufen, dass ihm der „gebührende Platz im Bewusstsein unserer Zeit“ geschaffen werde. Entsprechend beginnt das Buch mit einer Aufzählung von Herders vielfältigen Tätigkeiten und es endet wiederum mit einer Liste, die die Gründe für Herders Größe resümierend anführt. Leidenschaftliche Bewunderung Herders und entschiedene Parteinahme, oft genug mit Ausrufezeichen bezeugt, bilden die Grundhaltung des Buches. Keine trockene Wissenschaft, auch keine besondere These wird vorgetragen. Man kann eher davon sprechen, dass Maurer seinen Herder vorzeigen, ihn so exponieren möchte, dass er als er selbst in der Bedeutung vorstellig werde, die ihm eigentlich gebührt. Dem entspricht die Textstrategie langer, zuweilen über eine Seite hinausgehender Zitate, die den Ton Herders hörbar, die Brillanz seiner Stilgeste sichtbar machen und die Originalität seiner Argumente unmittelbar vorführen sollen.

Es handelt sich, um es lakonisch zu sagen, um ein aus der Zeit gefallenes Buch. Umfassende Bildung unter dem Leitstern moralisch und durchaus religiös geformter Humanität wird dem Leser mit einem so gedeuteten Herder anempfohlen: „Sein ganzes Leben und seine ganze Leistung lässt sich verstehen als der Versuch, die christliche Religion einem weltlich werdenden Zeitalter zu vermitteln, und zwar nicht als Prediger, sondern als Übersetzer“ (102). Es geht also um ein Menschenbild oder gar um ein Weltbild, welches sich in einer hervorragenden Persönlichkeit zum Ausdruck bringt und normativen Charakter zugesprochen bekommt. Herder wird zum „Lehrer der Menschheit, zum Prediger der Humanität“ (97). Es ist müßig, die seltsame Veraltetheit dieser Geste zu betonen. Das Gebot der hermeneutischen Billigkeit (*aequitas hermeneutica*, deren begriffsgeschichtliche Spur zu Herders letztem Projekt, der ›Adrastea‹ führt) gebietet, das Buch zunächst vom Standpunkt der ihm eigenen Intentionen zu lesen.

Es gliedert sich in der einfachsten Weise. Maurer orientiert sich weithin am Leitfaden der Chronologie von Herders Lebenslauf und referiert fast alle Texteinheiten Herders (von den Lücken wird zu sprechen sein). Es liegt also keine Biographie vor. Die insgesamt recht wenigen Seiten zu Herders Leben benennen die Lebensstationen, die näheren Umstände der wichtigen Entscheidungen und Weichenstellungen, aber ein Psychogramm Herders im Sinne einer tiefgelegten biographischen Recherche kann sich angesichts des

Umfanges und der geschilderten Konzeptentscheidung nicht einstellen. Die Referate der Hauptschriften haben in etwa den Umfang von jeweils ca. fünf Seiten, die aber oft durch lange Herderzitate gewonnen werden. So ist auch hier an eine Vertiefung nicht zu denken. Das Kapitelschema besteht aus Inhaltsangabe, Langzitat und einer kurzen Einordnung oder Würdigung. Dabei bedient sich Maurer teilweise der Nachworte der Frankfurter Herderausgabe, teils sind es auch die eigenen Lektüren und Schwerpunktsetzungen.

Aus dieser Charakteristik wird deutlich: Hier liegt eine Einführung vor, ein knapp gehaltener Überblick über das Gesamtwerk, die Benennung der wichtigsten Gedanken und Theorien. Man kann sich Studiumsanfänger einer Überblicksvorlesung als Adressaten vorstellen, vielleicht hofft der Autor auch auf außeruniversitäre Leser. Ein informierter oder um akademische Information nachsuchender Leser ist hier eindeutig nicht angesprochen.

Bietet das Buch eine verlässliche Darstellung? Zunächst muss konstatiert werden, dass sich die Argumentation nicht auf der Höhe der Forschung befindet. Hans-Dietrich Irmischer wird gerne zitiert, an einer Stelle auch Ulrich Gaier, dort aber nicht mit seinen zentralen Thesen. Das führt dazu, dass z. B. die Sprachursprungsschrift ohne jedes Verständnis ihrer strengen Struktur nacherzählt wird, also in einer Weise, die an ältere Forschung vor den 1980er-Jahren erinnert. Als entscheidende Einsicht Herders (68) wird das Konzept der Sphäre und die dazu freie Position des Menschen bezeichnet (67f.), von daher, so Maurer, „laufen Herders Überlegungen in verschiedenen Richtungen weiter“ (68). – Nein, das tun sie nicht. Die Theorie der Sphäre ist vielmehr der Vorbereitungsschritt zum eigentlichen Haupttheorem, nämlich der zur Besinnung führenden Besonnenheit mit dem Ergebnis des inneren Wortes. Und von dort geht der Gedankengang in klarer Schrittfolge und durchaus nicht in verschiedenen Richtungen weiter.

Sodann: Maurer unterliegt gerade dort, wo er seinen Schwerpunkt setzt, einer Fehleinschätzung. Herder war kein lupenreiner Vertreter der lutherischen Theologie („daß er [...] lutherisch orthodox war“, 82), wie Maurer nahelegt, wenn er ihn „zu theologisch, zu orthodox, zu lutherisch für seine Weimarer Gesprächspartner Wieland und Goethe“ (117) nennt. Die ›Älteste Urkunde des Menschengeschlechts‹ leugnet den Schöpfungsbericht und erklärt Mose 1,1 zum Nationalgesang des Morgenländers, dessen Inhalt die Schilderung des Tagesanfanges ist. Man kann sagen, dass dies im Kontext der theologischen Debatten des 18. Jahrhunderts noch schlimmer sei, als wenn Herder nur Deist wäre. Es handelt sich um den radikalen Akt, der Theologie den zentralen Glaubensartikel ihrer Schöpfungslehre und der darauf aufbauenden Kosmologie zu entwinden, indem der Bibeltext zum Exempel einer ethnologischen Lektüre gemacht wird. Zugleich aber entwickelt Herder hier seine Schöpfungshieroglyphe, also ein spekulatives Konkurrenztheorem zum Schöpfungsbericht. So etwas nannte die Orthodoxie Ketzertum. Im Vergleich dazu war der Deismus seicht. Es ist kein Wunder, dass Herder den erwünschten theologischen Ruf nicht bekam.

Die ›Älteste Urkunde‹ gehört zu den wenigen Texten, die Maurer übergeht. Er verpasst damit die theologische Hauptschrift Herders, während er die Texte, die zur exoterischen Theologie Herders zählen, relativ ausführlich referiert. Aber auch hier ist eine Schieflage zu konstatieren. Maurers zentrales Argumentationsziel besteht in dem versuchten Nachweis, dass Herders gesamtes Schrifttum theologisch oder religiös sei (die Unterscheidung zwischen Theologie und Religion wird nicht vorgenommen). Dies wird nun allerdings in durchaus unterschiedlichen Nuancierungen vorgetragen. Maurer

nimmt einmal Bezug auf das Säkularisierungstheorem (80), ein anderes Mal darauf, dass Herder die Göttlichkeit alles Menschlichen (107, 122 u.ö.) erweisen wolle, dann sagt er aber auch, „daß er die Gedanken Gottes nachdenken wollte“ (107) – das sind nun allerdings drei verschiedene Gedanken. Was nicht erwogen wird, aber in der Forschung eine präsenste Debatte ist, ist die Frage, ob Herder nicht tatsächlich vom Christentum Abschied genommen habe und sein ungeliebtes Amt nur aus Gründen des Broterwerbs weiterführte – eine Frage, die sich an entsprechenden Stellen der ›Ältesten Urkunde‹ auch in der Sache stellen lässt.

Ein weiteres Monitum betrifft die kommentarlose Auslassung der ›Kritischen Wälder‹. So kommt Maurer erst sehr spät auf Herders Theorie der Sinnlichkeit zu sprechen und noch später – aus Anlass von Herders Schrift ›Gott‹ – auf Leibniz. Entsprechend fehlen die Möglichkeiten, Herders Monadologie des Historischen angemessen zu entwickeln. Vor allem aber bleibt Herders vielleicht innovativster Theorieansatz, seine Theorie der Sinnlichkeit, unterbelichtet. Man kann durchaus fragen, ob und wo Herder für unsere Zeit wichtig zu nennen ist. Gewiss wäre er es in seiner Ästhesiologie, die in vielen Zügen an Merleau-Ponty erinnert, er wäre es auch in seiner ästhetischen Ästhetik, die z. B. neuerdings in Christoph Menkes Ästhetik aktuell geworden ist.

Ärgerlich sind die Passagen, die sich zum Konflikt zwischen Herder und Kant finden. Die neuere Forschung (John Zammito, Hans Adler, Ulrich Gaier, Ralf Simon, Marion Heinz u. a.) hat erhebliche Anstrengungen unternommen, diesen Konflikt philosophisch zu durchdringen und Herders Ansatz als valide Gegenposition zu Kant zu erweisen. Dass, so Maurer, Experten meinen würden (welche Experten?), Herder habe in seiner ›Metakritik‹ an Kant einiges missverstanden (157), reproduziert eine alte Fama.

Man wird also konstatieren müssen, dass Herder hier einen Verteidiger gefunden hat, über den er nicht froh sein kann. Maurers Plädoyer für die Vorbildfunktion eines moralisch und religiös fundierten Humanismus wird durch erhebliche Reduktionismen erkaufte. Geistes- und Denkgeschichte sieht dann auch schon mal so aus: „Ein Abweg der Jüngerer (Hegel, Fichte, Schelling, Schlegel) war die Spekulation. Herders Größe besteht nicht zuletzt darin, daß er – bei kühnen Gedanken – immer die *empirische Forschung* suchte“ (176). Oder: Die Idee der Kraft, die Herder von Leibniz übernommen habe, meine eine göttliche Kraft (170). Oder: Jean Paul sei die „wichtigste Neuerwerbung“ des späten Herder und als sein Schüler bewundere er ihn bedingungslos (168). Oder: „In Weimar bildete sich so etwas wie ein ‚Exzellenzcluster‘“ (86). Oder: „Aber ließe sich ein Mensch denken, der Kant und Mozart zugleich war? Er müßte ‚Herder‘ heißen“ (15).

Nein, so sollte Geistesgeschichte nicht geschrieben werden. Das Buch ist aus den genannten Gründen selbst der intendierten Zielgruppe nicht zu empfehlen. Eine solche Verteidigung Herders ist ein wahres Danaergeschenk.

Ralf Simon (Basel)

RÜDIGER GÖRNER, Die Salzburger Vorlesungen I: Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis. · Die Salzburger Vorlesungen II: Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik. – Freiburg/Br. (Rombach) 2014, 258 S., 206 S.

Ob es eines Tages die Entscheidungen der formalistisch denkenden Bildungspolitikern sein werden oder die Selbstauflösungstendenzen einer sich zunehmend kulturwissenschaftlich orientierenden Literaturwissenschaft, die man für deren Bedeutungsverluste verantwortlich machen wird, ist nicht ganz abzusehen. Dass aber individuelle Wege zwischen Skylla und Charybdis hindurchführen können, dass nicht die universitätspolitische Reglementierung zum Verstummen oder die Ausweitung der Interessen zur Marginalisierung der Literatur führen muss, zeigt das eindruckliche Werk des in London ansässigen Germanisten und Komparatisten Rüdiger Görner. Gehört er auch schon seit Jahrzehnten zu den anregendsten und vielseitigsten Forschern, deren intellektuelle Neugierde mit einem hohen Stilvermögen einhergeht, so ist in den letzten Jahren noch einmal eine beträchtliche Steigerung seiner Produktivität zu beobachten. Dabei haben sich zwei Tendenzen verstärkt entwickelt, – eine deutliche Ausrichtung auf österreichische Autoren, die zuletzt in maßgeblichen Monographien über so unterschiedliche Geister wie Stefan Zweig oder Georg Trakl zum Vorschein kam, und eine stärker methodisch angelegte Diskussion von literaturwissenschaftlichen Beiträgen. Dazu hatte etwa schon der 2010 erschienene Band ›Form und Verwandlung‹ gehört, in welchem „Ansätze zu einer literaturästhetischen Morphologie“ vorgestellt wurden, für die Vergleiche als geistige Form, „das Intertextuelle und Intermediale [sich] als bleibend fruchtbare Forschungsgebiete“ bewiesen haben. Dabei geht es immer um das jeweilige Wie, um die Austauschprozesse in ihrer Lebendigkeit, zu denen wie selbstverständlich die Berücksichtigung des Transtextuellen gehört, jener Aspekte, die über den Text hinausweisen.¹⁾ An diese Überlegungen knüpft der 2014 erschienene Band an, der mit einem Motto Gottfried Benns als Titel: ›Bruchflächen funkeln lassen‹ nun „Aufsätze zu einer literarischen Morphomatik“ bündelt, die weitgehend alle in den letzten zehn bis zwölf Jahren an anderer Stelle erschienen waren und nun um eine Mitte von „Korrespondenzen“²⁾ versammelt werden: „Das Differente im Ähnlichen“ mit eindringlicher Belesenheit, mit nicht ermüdendem Stilvermögen und lebendig sich verändernder Offenheit nachzuzeichnen und in neuen Konstellationen erst sichtbar zu machen, gehört zur imponierenden und heute selten gewordenen Interpretationskunst von Rüdiger Görner. Hier ist es, einmal mehr, die Weite der Horizonte, zwischen denen Bezüge erkennbar gemacht werden, die in erster Linie beeindruckt, – die Beiträge umschließen weite Landschaften der Literaturgeschichte, der Aufklärung, des 19. Jahrhunderts, der Klassischen Moderne und der Gegenwart (bis zu Angela Krauß), aber auch die für Görner ungesucht und souverän herangezogene musikalische Tradition.

Vor diesem reichen Hintergrund ist es ein besonderes Phänomen, dass im selben Jahr noch zwei stattliche Bände aus derselben Feder vorgelegt werden konnten, die sogenannten

1) RÜDIGER GÖRNER, Form und Verwandlung. Ansätze zu einer literaturästhetischen Morphologie (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte [Dritte Folge] 286), Heidelberg 2010, S. 26.

2) DERS., „Bruchflächen funkeln lassen“. Aufsätze zu einer literarischen Morphomatik (= Rombach Wissenschaft), Freiburg/Br. (Rombach) 2014, 410 S., hier: S. 11.

„Salzburger Vorlesungen“, die während einer Gastprofessur in den Jahren 2013/14 gehalten worden waren. Hier verlässt Görner, ohne seinen methodischen Prinzipien je untreu zu werden, die unmittelbare Anbindung an morphologische oder morphomatische Spielregeln, um seine vielleicht doch noch stärkere Karte auszuspielen, nämlich einer geistigen Erkundungsreise nachzugehen, Grenzen zwischen Kulturen, Zeiten und Künsten ständig zu überschreiten, und auf diese Weise neue Landstriche zu erschließen, Horizonte und Echowirkungen sicht- und hörbar zu machen. Dem Autor ist ein untrügliches Gespür für Themenstellungen zuzugestehen, die sich in ihrer Eigenart auf der Höhe der Zeit bewegen, ohne ins bloß Aktuelle oder je Modische zu entgleiten. Vielleicht wird nicht jeder Gefallen finden an dem für manche Leser möglicherweise überspitzt klingenden Titel des ersten Bandes, ›Das parfümierte Wort‹, doch der Untertitel bereits fokussiert die Fragestellung auf „Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis“. Mit einem von Thomas Mann entlehnten Begriff, aus der Vorrede zu den ›Betrachtungen eines Unpolitischen‹, könnte man hier vom produktiven Klima einer „Wahrnehmungsnervosität“ sprechen, das sich seismographisch durch die Literatur- und Kulturgeschichte verfolgen lässt. Nicht die Materialität des Körperlichen, sondern Fragen der sinnlichen Wahrnehmung und des Zusammenwirkens der Sinne als Synästhesie stehen im Blick, weshalb auch die Romantik eine wichtige, immer wieder befragte Ausgangsbasis der Überlegungen darstellt. Aber Görners Spurensuche wäre missverstanden, wenn man sie als Geschichte synästhetischer Grenzüberschreitungen oder Verbindungen charakterisieren würde, vielmehr besteht ihr Eigenwert gerade in der Auswahl der Konstellation, in der Besonderheit der gebotenen Querschnitte, die eben oftmals quer stehen zur Harmlosigkeit historischer Entwicklungslinien. Theoretische Fundierung bieten dagegen die wahrnehmungsphilosophischen Ansätze von Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner, dessen Studie über ›Die Einheit der Sinne‹ von 1923 Görner vor dem Hintergrund von Nietzsches „Hermeneutik der Sinnlichkeit“ (63) stellt. Görner beweist sich als dessen eindringlicher und geduldiger Leser, der den sinnlichen Erkenntniswert des Schmerzes (57), das Kulturkritische und das Dionysische (62f.) zu einer entscheidenden Argumentation der Moderne schmieden kann. Ohne dass dabei genealogische Herleitungen wichtig würden, gleichsam unter der Hand und in der Natürlichkeit eines die Freiheit des Essays nutzenden Denkens rückt Nietzsche damit in die Mitte zwischen das anthropologische Denken und Bedenken des Sensualismus bei Karl Philipp Moritz und Herder (28ff.) und die kulturwissenschaftliche Diskussion des Körpers, etwa der Haut, für die hier Michel Serres herangezogen wird (21ff.). Neben Nietzsche erweist sich Georg Simmels genauer herangezogene ›Soziologie der Sinne‹ von 1907 (39ff.) als Kronzeuge der hier verfolgten Grenzüberschreitungen.

Das Werk Rilkes, so wird man sagen können, bildet ein Zentralgestirn der Texte Rüdiger Görners, ihm gelten Kapitel sowohl im ›Bruchflächen‹-Band wie in den beiden Teilen der Salzburger Vorlesungen. Über „alle Sinne in Rilkes Sprache“, ein Thema, das sich als Angelpunkt von dessen Poetik begreifen lässt, handelt eine Studie über die Marina Zwetajewa zugeschriebene und zugemutete Elegie vom Juni 1926: „O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne!“ Ein sprachlicher Liebesbezug wird im Dialog mit dem frühen Gedicht ›Orpheus. Eurydike. Hermes‹ als komplexes Beispiel einer „haptischen Hermeneutik“ (75) des Begreifens gedeutet, als „psycho-physische Automorphose“, „die permanente Verwandlung des Sinnlichen ins Geistige“ (78). Görner erweist sich je länger je mehr – und alle Einzelstudien können hier nicht detailliert vorgestellt werden – als ein glänzender Beobachter solcher Umschlagpunkte, etwa wenn es darum geht, eine alles andere als selbstverständliche, aber dann doch als so einleuchtend sich erweisende Parallele

zwischen Eichendorffs ›Taugenichts‹ und Büchners ›Danton‹-Drama vorzuführen, eine Engführung von Sinnlichkeit und Stimme, die auf den zweiten Band der Vorlesungen vorausdeutet.

Eine andere Argumentationslinie betrifft den Fremdheitscharakter sinnlicher Wahrnehmung, mithin das kulturhermeneutische Wechselspiel von Eigenem und Fremdem, das in der vergleichenden Autonomie der Sinne, von der schon Diderot gesprochen hat (vielleicht könnte man ihn im großen Orchester hier zitierten Autoren doch vermissen?), vorwiegend mit dem Geruchssinn verbunden gewesen ist. Görner entfaltet es in einer instruktiven Lektüre von Geruchs- und Geschmackszenen, die Klassiker wie Prousts Madeleine-Szene und Süskinds ›Parfüm‹ ebenso umfassen wie entlegene oder verdeckte Spuren, von Grillparzer über Heinrich Hansjakob bis zu Baudelaire und Angela Krauß. Einen Schwerpunkt der sinnlichen Fremdheitserfahrung legt Görner indes auf die Wahrnehmung des Orientalischen, bes. des Indischen. Hierzu holt er weit aus, bis zu Friedrich Schlegel, Pierre Sonnerat und William Jones, um dann aber doch die aufgerufenen Stationen zum Teil zumindest etwas flüchtig Revue passieren zu lassen, für Goethes doch sehr komplexe indische Gedichte bleiben nur wenige Zeilen; stattdessen rückt die klassische Moderne in den Blick, die um 1900 Indien als Kultziel deutschsprachiger Intellektueller entdeckte. Hier kann Görner jenseits von Thomas Mann und Hermann Hesse mit seinen Einblicken in Kassner, Keyserling, Zweig und Dauthendey aufwarten, bis hin zu Josef Winkler, – ein Längsschnitt kulturgeschichtlicher Überschneidungen, der das Thema der fünf Sinne aus einer neuen Perspektive beleuchtet. Genauer und ertragreicher noch wird die Beobachtung, wo sie sich intensiver einem Autor allein zuwendet, etwa in der Auseinandersetzung mit dem Orientalismus Hofmannsthals.

Im Sinne solcher Fokussierung muss man es dann besonders begrüßen, dass der zweite Band der Salzburger Vorlesungen zwar auf den Fundamenten des ersten ruht, aber dann eine spezielle Richtung einschlägt. Mit diesem in dreizehn Kapitel gegliederten Versuch „über eine literaturästhetische Vokalistik“ kommt Görners originelle Expertise besonders glänzend zum Vorschein. So kundig und weitausgreifend auch in diesem Band die Korrespondenzen ausgeleuchtet werden, so prominent, so überraschend dann auch wieder die ausgewählten Kronzeugen sind – eine doppelte Einleitung begründet das hohe Reflexionsniveau und die Reichhaltigkeit der ausgeführten Bezüge. Es ist eine sehr imponierend durchleuchtete Fragelandschaft, die auf den ersten vierzig Seiten dieses höchst lesenswerten Bandes ausgebreitet wird. Die Stimme als Organ der Vertrautheit und der Fremde, als Austausch des Physischen und des Geistigen, als psychisches Medium der Stimmung, als ästhetisches Medium der Erzählstimme, als innere Stimme und als Medium der Technik – hier legt das Buch eine reiche Basis, deren Anregungspotential selbst durch die mutigen wie klugen Streifzüge der folgenden Vorlesungen nicht erschöpfend genutzt werden kann, so sehr hier die musikalisch gebildete Souveränität des Autors als Pluspunkt hinzukommt. Görner kann hellhörig-luzide Lyrikanalysen einbringen, die von Hölderlins Überlegungen zum Wechsel der Töne über Trakl und Brecht bis zu den raffinierten Experimenten Yoko Tawadas führen. Eine literaturgeschichtliche Verankerung bieten die Ausführungen zur romantischen Stimme bei Novalis, Ludwig Tieck und Clemens Brentano als dem vielleicht musikalischsten Künstler seiner Zeit; die Seitenblicke auf Heinse, Kleist und Hoffmann, die gleichsam als Nebenstimme mitreflektiert werden, belegen die Fundiertheit dieser Erkenntnisprozesse. Hätte man unter dem Titel ›Stimmenzauber‹ in jedem Fall ein Kapitel zur Romantik erwarten können, – durchaus nicht selbstverständlich ist, wie Görner eine Lektüre etlicher Texte von Arthur Schnitzler in diese Fragelinie einbaut, ohne dass

es nur um die – unbestreitbare – Musikalität dieses Autors ginge. Stimmexperten wie Stimmenverweigerer, wie Franz Kafka und Thomas Bernhard, werden in jeweils eigenen Kapiteln gewürdigt und in der wissenschaftlichen Diskussion profiliert. Zu Rilke oder auch Bachmann (113–125) bietet Görner eine Fülle an Vernetzungen, an Hintergründen und Lektüeranstößen, die nicht an jedem Punkt bis ans Ende führen (können/müssen/wollen). Hervorzuheben ist ferner die unverkrampfte Berücksichtigung des Hörspiels, die sich ohne technisches Aufhebens in die Argumentation einbinden lässt. Auch wenn es dann am Ende heißt „Stimmliches hat Konjunktur“ (191), Görners Versuch über eine literaturästhetische Vokalistik kann bis hin zu seinen abrundenden, aber nicht abschließenden Überlegungen über die „Stimmen poetischen Denkens“ fraglos Originalität, Authentizität und Innovationskraft für sich beanspruchen, – hier spricht nicht nur eine Stimme im Chor.

Die Bände sind insgesamt sehr solide gestaltet, die Vereinheitlichung der Zitierweise ist fast durchgängig geboten, und selbst einige der wenigen Druckfehler sind noch, so möchte man sagen, unfreiwillige Zeugnisse geistreichen Denkens, so wenn im 2. Band, Seite 14, neben Mozarts Cherubino auf „Straussens Octavio“ verwiesen wird – gemeint ist hier der junge Octavian aus dem ›Rosenkavalier‹, die andere große Hosenrolle der Opernliteratur, oder wenn im Rahmen solch weitausgreifender Stimmreflexionen die Geliebte Hans Castorps auf dem ›Zauberberg‹ als „Madame Chauchant“ erscheint, die doch nur eine Madame Chauchat ist (65). Ein Leser, der hier nicht belohnt wird, lässt sich kaum denken.

Mathias Mayer (Augsburg)

PATRICK GREANEY, *Quotational Practices. Repeating the Future in Contemporary Art*, Minneapolis, MN (University of Minnesota Press) 2014, 224 S.

Der an der Universität Bolder Colorado lehrende Germanist und Komparatist Patrick Greaney hat mit seinem 2014 in der University of Minnesota Press erschienen Buch ›Quotational Processes. Repeating the Future in Contemporary Art‹ eine komplexe und subtile Untersuchung vorgelegt. Der enigmatische Untertitel findet eine gewisse Erklärung im Vorwort: „By repeating the past, artists and writers may be attempting to repeat that past’s unrealized future“ (x). Mit diesem Satz bereitet Greaney den Leser vor auf seinen Untersuchungsmodus, der immer wieder verborgenen Textbedeutungen nachspürt.

Das Buch besteht aus fünf großen Kapiteln, von denen das erste eine allgemeine Einführung und „The Transformation of Authorship“ überschrieben ist. Das zweite Kapitel ist Guy Debord und dem von ihm verwendeten Begriff des „détournement“ gewidmet; das dritte Kapitel der detaillierten Analyse eines Werkes von Marcel Broodthaers. Unter dem Titel „Aesthetics of Administration“ geht Greaney im vierten Kapitel auf das Werk Heimrad Bäcker ein. Im fünften und letzten Kapitel setzt er sich mit dem Werk von Sharon Hayes, Vanessa Place und Glenn Ligon auseinander, drei nordamerikanischen Kunstschaffenden, in deren Werk der „quotational process“ eine zentrale Rolle spielt.

Greaneys Buch setzt sich mit dem Zitieren als Prozess auseinander, namentlich in Werken, die an der Grenze zwischen Literatur und Kunst angesiedelt sind. Greaney Buch will sich nicht darauf beschränken, mit dem Zitat arbeitende Autoren sehr allgemein mit

„questioning, challenging, dismantling authorship“ zu identifizieren (x). Welche weiteren Möglichkeiten der Einsatz des Zitats birgt, stellt der Autor an konkreten Beispielen dar, die er sehr ins Detail gehend untersucht. Greaney geht es nicht um einen breiten Überblick über das zeitgenössische Phänomen der „quotational practice“, sondern darum, an ausgewählten Beispielen zu zeigen, wie vielseitig und zugleich wie raffiniert der Einsatz des Zitats sein kann. Dabei stellt er in Frage, dass die herkömmliche Vorstellung handwerklicher Meisterschaft Voraussetzung ist zum Schaffen von Meisterwerken. Die Perspektive, unter der die ganze Untersuchung steht, ist im folgenden Satz subsummiert: „There can be no radical separation of quotational and nonquotational aesthetic practices, because quotational works just foreground the forms of distance – from the self, from expression, from communication – that are more or less present in every artwork. Authorship changes when those kinds of distance are highlighted, but doesn't disappear“ (xiv).

Patrick Greaney, der sich auch eingehend mit visuellen Texten beschäftigt, bewegt sich mühelos auf der Grenzlinie zwischen Literatur und Kunst, da er sich in beiden Bereichen sehr gut auskennt. Dem Zitat in der Literatur entspricht die Collage in der Kunst, die um 1910 von Picasso und Braque eingeführt wurde. Zitat und Collage erfreuen sich *mutatis mutandis* auch heute noch höchster Lebendigkeit. Gegenstand von Greaneys Untersuchung sind jene Künstler oder Literaten, die nicht nur gelegentlich oder versteckt, sondern systematisch mit dem Zitat arbeiten, wie der Dichter-Künstler Marcel Broodthaers oder der Linzer Autor und langjährige Herausgeber der Neuen Texte Heimrad Bäcker.

Détournement ist der Begriff, mit dem Greaney im Zusammenhang mit seinem Aufsatz über Guy Debord arbeitet. Der Begriff *détournement* bezeichnet einen Vorgang, bei dem etwas Zitiertes eine substanzielle Umwertung erfährt, ohne dass die ursprüngliche Bedeutung verloren geht. *Détournement* ist „the devaluation of the detoured element and its original context; and the reuse of the detoured element in ‚another meaningful ensemble that confers on each element its new scope and effect““ (das Zitat im Zitat bezieht sich auf einen Text der *Situationist International Anthology*). Greaney sieht das *détournement* als eine auf Baudelaire, die Dadaisten und einen Autor wie Joyce zurückgehende Praxis der Insubordination bzw. der Verweigerung. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang darauf, mit wieviel Feingefühl Greaney an dem von Debord praktizierten *détournement* einen verborgenen Gender-Aspekt herausarbeitet (im Sinne von *détournement de mineur*, also Verführung Minderjähriger).

Greaney verweist im Vorwort auf die grundsätzlich allegorische Dimension der durch das Zitat bewirkten Veränderungen; und auf die Ähnlichkeit mit dem Vorgang, der Objekte zu Waren werden lässt (im Sinne von Marx). Mit Detailuntersuchungen macht Greaney auf die Stellen aufmerksam, die – etwa im Sinne von Adornos Ästhetik – auf subtile Weise Widerstand gegen den Markt und die Kulturindustrie leisten. In Bezug auf Debord und die von ihm diagnostizierte „Gesellschaft des Spektakels“ gilt, dass „*détournement* aims to overcome the spectacle's inability to understand the present historically“ (30). Das *détournement* trägt dazu bei, Geschichte und Gegenwart als etwas Menschgemachtes zu begreifen.

Im dritten Kapitel, „Marcel Broodthaers, an Artist in Quotation Marks“, bietet Greaney eine vertiefte Lektüre eines einzelnen Werkes. Greaney untersucht Broodthaers Künstlerbuch ›Je hais le mouvement qui déplace les lignes‹, dessen Titel ein aus Baudelaires Gedicht ›La Beauté‹ entlehnter Vers ist. Die von Greaney beschriebene Dynamik sieht etwa so aus: Das einzelne Kunstwerk ist Resultat einer Verdinglichung

und muss sich gleichzeitig gegen sie wehren, es ist Teil des Marktes und muss sich gleichzeitig von ihm distanzieren. Eine wesentliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Unterschrift des Künstlers, die Broodthaers als den Beginn eines mit dem Markt verbundenen Lügensystems der Kunst ansieht: man müsse sich eigentlich – so Broodthaers – die Frage stellen, ob Kunst überhaupt anders als auf der Ebene der Negation existieren kann.

Die Konzeptkunst versuchte seit Mitte der 1960er-Jahre, das Kunstwerk mittels der Schrift zu entsinnlichen und auf einen reinen Vorstellungsprozess zu konzentrieren. Das Aussehen der Schrift galt als Nebensache, die Schrift war ein reines Transportmedium. „Conceptual art presented in a typeface larger than 12 points causes reference to a place other than the consciousness of the reader“, zitiert Greaney den Künstler Ian Wilson (68). Broodthaers zieht die Sinnhaftigkeit einer solchen Negation der Schrift in Zweifel. In *«Je hais le mouvement qui déplace les lignes»* thematisiert Broodthaers über die von ihm gewählten Schrifttypen den von den Konzeptkünstlern praktizierten Einsatz von Schrift. Die Bandbreite bei Broodthaers reicht von romantisierenden, an der Schreibschrift angelehnten Schriften über eine historisierende Serifenschrift bis zu einer modernen und serifenlosen Helvetica. Broodthaers' Werk besteht auf mehreren Ebenen aus Zitaten: aus dichterischen Übernahmen von Baudelaire, historischen und aktuellen Schrifttypen, aber auch aus Textsorten wie etwa dem Kolophon, welches Broodthaers' Rolle als Autor in diesem Zitierwerk anspricht. Seine philologische Analyse führt Greaney zu folgendem Schluss: „Broodthaers' typography can be read as a critique of conceptual artists' claims to indexicality and linguistic reduction. In the 1960s and 1970s, typewriting and handwriting are as calligraphic and conventional as Broodthaers' ornate scripts“ (73). Die Wertung, dass bereits in den 1970er-Jahren das mit der Schreibmaschine getippte Blatt zu einer Konvention geworden ist, mag überraschen, ist aber bedenkenswert. Wie schnell nützt sich ein Novum ab?

Greaney beschäftigt sich seit mehreren Jahren intensiv mit dem Werk Heimrad Bäckers. 2013 organisierte er an seiner Universität eine Ausstellung mit Text- und Fotoarbeiten Bäckers. Greaney setzt an Bäckers Werken die subtilen Textoperationen fort, wie er sie schon bei Debord und Broodthaers durchgeführt hat. „Bäcker's is a poetry of minimal differences“ (110), schreibt Greaney. In dieser Feststellung liegt auch die Notwendigkeit einer subtilen Analyse begründet. Greaney bewegt sich unterhalb der evidenten Oberfläche dieses einem breiteren Publikum immer noch unbekanntem Autors, von dessen Werk Friedrich Achleitner sagt, es bilde nicht nur ein Hauptwerk der konkreten Dichtung, sondern auch der österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Greaney weist auf Eugen Gomringers widersprüchliche Beurteilung von Bäckers Werk hin. Einerseits kommt Gomringer nicht umhin, Bäckers Werk im Kontext der Konkreten Dichtung zu sehen; andererseits weist er ihm eine solche Außenseiterrolle zu, die ihn schon wieder außerhalb des Kontexts der Konkreten Dichtung stellt.

Wichtig ist Greaneys Anmerkung, dass Bäcker in seinem Holocaust-Komplex die positive bzw. utopische Sicht der Avantgarde, die vor allem der frühen Konkreten Dichtung eigen ist, negiert. Greaney spricht von der Irritation, die von Bäckers Werk ausgeht: zum einen weil es sich mit der Sprache seiner Quellen zu decken scheint, andererseits weil das Zitierverfahren gleichzeitig Distanz aufbaut; weil das Werk nicht nur Ausdruck des Leidens ist, sondern weil es dieses Leiden über Literarisierung bzw. Ästhetisierung zu lindern scheint. Grundsätzlich sieht Greaney Bäckers Auseinandersetzung mit der Sprache, die den Holocaust begleitet hat (und in historischen Darstellungen weiterhin begleitet), auch als

eine autobiografische Auseinandersetzung mit den von ihm als jungem Mann geschriebenen Texten, in denen er Hitler und den Nationalsozialismus feiert. Diese einerseits autobiografische, andererseits weit über das Autobiografische hinausgehende und substantiell unabschließbare Auseinandersetzung konnte – das war Bäcker selbst klar – nur mit seinem Tod enden.

Greaney setzt sich auch mit der immer wieder aufgeworfenen Frage auseinander, ob das in Bäckers Werk erfolgende Nebeneinander von Texten ganz verschiedener Provenienz nicht problematisch sei, ob es nicht eine inadäquate Harmonisierung darstelle. Greaneys überraschende Antwort ist, dass sowohl die Ästhetisierung als auch die Homogenisierung gerade bewusst eingesetzte Elemente in Bäckers Werk seien: gerade auf ihnen basiere – im Zusammenspiel mit anderen Komponenten – die eigentlich Stärke von Bäckers Werk. Ähnliches gilt für die bürokratische Sprache, derer sich Bäcker in seinen Dichtungen bedient und die manchmal überhaupt kein Gegengewicht zu haben scheint. Gerade indem Bäcker sich diesen problematischen Aspekten nicht verweigert, vermöge er sie von innen heraus zu überwinden.

Ein zentraler Begriff von Greaney Erklärungen ist die „Aufhebung“ (*sublation*) in einem dialektischen Sinn: „Bäcker’s *sublation* aims to preserve, destroy and overcome the materials he draws on in his *transcript* and in his other works“ (95). Dies erfolgt durch den Einsatz von Zitaten und Fragmenten, die in ihrem neuen Kontext eine Umwertung erfahren. Eine entscheidende Rolle spielen dabei die Fußnoten bzw. das bibliografische System, das Bäckers Zitat-Texte begleitet. Fußnoten und bibliografische Verweise machen den Zusammenhang von Bäckers Text mit anderen Texten deutlich.

Auf den sicherlich problematischsten Einwand gegenüber Bäckers poetischem *Procédere*, den der Ästhetisierung, antwortet Greaney – ich meine auf überzeugende Weise – mit der Feststellung, dass die ästhetische Dimension schon substantieller Teil der von Bäcker zitierten Sprache des Nationalsozialismus und des Holocaust ist; die Dimension des Ästhetischen würde nicht erst durch Bäcker hereingebracht, sondern spiegle eine in den übernommenen Fragmenten angelegte Dimension. Insofern handelt es sich bei Bäcker um eine von vorneherein zwitterhafte Ästhetik.

Patrick Greaneys 217 Seiten umfassendes Buch ist anspruchsvoll, aber trotzdem gut zu lesen. Mit seinen Detailuntersuchungen nimmt der Autor einzelne Werke der Kunst und der Literatur sehr ernst; gleichzeitig lässt er die politische Dimension der untersuchten Werke erkennbar werden. Dass die Fußnoten und der Index rund sechzig Seiten einnehmen, sind in Greaneys Fall dezidiert Zeichen für das fundierte Vorgehen des Autors.

Andreas Hapkemeyer (Bozen)