

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

FLUCHTORT SCHANGHAI

Autobiographische Texte ehemaliger Schanghai-Exilanten

URSULA BACON, *Shanghai Diary. A Young Girl's Journey from Hitler's Hate to War-Torn China*, Milwaukee (M Press) 2004, 267 S.

HORST PETER EISELFELDER, *Chinese Exile. My years in Shanghai and Nanking*, o. O. (Ayotaynu Foundation) 2004, 257 S.

BERL FALBAUM (Hrsg.), *Shanghai remembered. Stories of Jews Who Escaped to Shanghai from Nazi Europe*. Royal Oak, Mich. (Momentum Books) 2005, 229 S.

VIVIAN JEANETTE KAPLAN, *Von Wien nach Shanghai. Die Flucht einer jüdischen Familie*. Aus dem Englischen von KURT NEFF und SIBYLLE HUNZINGER (= dtv premium), München (dtv) 2006, 299 S.

SONJA MÜHLBERGER, *Geboren in Shanghai als Kind von Emigranten. Leben und Überleben (1939–1947) im Ghetto von Hongkew* (= Jüdische Miniaturen 58), Berlin (Hentrich & Hentrich) 2006, 62 S.

LUTZ WITKOWSKI, *Fluchtweg Shanghai. Über China nach Israel und zurück nach Deutschland. Eine jüdische Biographie*, Frankfurt/M. (Peter Lang) 2006, 124 S.

„Surviving the Holocaust, surviving as a refugee in Shanghai and surviving as a Jew can only be called miraculous“ (Ingrid GALLIN, in: FALBAUM, S. 45). Seit Ende der 1990er-Jahre gibt es ein zunehmendes Interesse an einem immer noch Vielen wenig bekannten Kapitel der jüdischen Verfolgung. Schanghai als exotischer Exilort war bis dahin kaum am Rande wahrgenommen worden, obwohl die Stadt mit ca. 18.000 jüdischen Flüchtlingen ein bedeutender Exilort gewesen ist. Für einen Fluchtort kein Visum zu benötigen, wie dies in der internationalen Stadt der Fall war, machte Schanghai für manchen zum letzten Zufluchtsort. Gleichzeitig hätte sich Schanghai als trügerische Hoffnung erweisen können, denn die Stadt wurde durch die japanischen Alliierten der Hitlerdeutschen besetzt, die – wohl auch auf deutschen Druck – schließlich ein jüdisches Ghetto errichteten. Zwar ließen sich die japanischen Besatzer von ihren Verbündeten nicht zu Plänen einer ‚Endlösung‘ überreden, die es wohl gegeben hat, aber die Exilbedingungen im Ghetto nahmen zwischenzeitlich katastrophale Züge an. Schanghai gilt als Exil der ‚kleinen Leute‘

und trat vielleicht auch deswegen in den Schatten der Exilforschung, da sich die Exilgeschichte hier kaum an illustren Namen (und ästhetisch herausragenden Exilzeugnissen) festmachen ließ. Mit dem heutigen Direktor des Jüdischen Museums in Berlin, W. Michael Blumenthal, dem späteren DDR-Architekten Richard Paulick, dem Symbolschrifterfinder Charles Bliss, einer größeren Zahl von Musikern und Künstlern wäre freilich auch hier eine Liste bedeutender Exilanten aufzustellen.

Erst in den letzten Jahren hat eine eingehendere Beschäftigung mit dem Exilort Schanghai eingesetzt, verbunden mit einer intensiven Erinnerungsarbeit der Überlebendengruppen in aller Welt. Seit 1980 gibt es regelmäßige internationale Treffen der Überlebenden des ‚Hongkew Ghetto‘ und ihrer Nachfahren; Vereine, Internetportale, publizierte Erinnerungen halten neben international durchgeführten Gedenkausstellungen die Erinnerung an die Exilzeit wach. In diesen Kontext gehören auch die etwa zwei Dutzend bislang publizierten autobiographischen Texte ehemaliger Schanghai-Exilanten.¹⁾

Der vorliegende Literaturbericht widmet sich sechs Neuerscheinungen der Jahre 2004 bis 2006. Es handelt sich um eine heterogene Gruppe teils autobiographischer, teils fiktionaler Auseinandersetzungen mit dem Exilort Schanghai von Autoren, die nicht in die ersten Reihen illustrierter Persönlichkeiten zu rechnen sind. Es ist nicht die Absicht, eine kritische Revue der einzelnen Werke vorzunehmen, wie sie etwa von einer Sammelrezension erwartet werden könnte. In einem kursorischen Überblick soll dieses Textkorpus als Ergänzung zu bestehenden Studien gesichtet werden.

Für eine Sichtung der Publikationen zum Schanghai-Exil empfiehlt es sich, zunächst nach Alter und Generation, Sprache und Stil, Publikationszeit und -anlass sowie nach dem Umfang der jeweiligen Erinnerungen zu fragen. Bei den jetzt publizierten Texten handelt es sich um Autoren, welche naturgemäß eher einer jüngeren Generation angehören, welche die Exilzeit als Kinder und Jugendliche erlebt haben. Horst Peter Eisfelder und Lutz Witkowski, beide 1925 in Berlin resp. Breslau geboren, sind als Teenager mit Eltern oder erwachsenen Verwandten nach Schanghai gekommen, Ursula Bacon (ebenfalls aus Breslau) war wenige Jahre jünger. In ihrem Bericht wird besonders auch die Perspektive des Kindes betont, das irritiert auf die Nöte und Hilflosigkeit der Eltern reagiert und deren Existenzkampf aus einem eigenen teils den Vater heroisierenden Blick beschreibt, und sie gibt anschaulich Einblick in die eigene Erfahrungswelt eines heranwachsenden Mädchens im Exil.

Berl Falbaum, der in seinem Sammelwerk ›Shanghai remembered‹ fünfundzwanzig Interviews mit Zeitzeugen protokolliert, wurde selbst 1938 vor der Vertreibung in Berlin geboren, und erlebte als kleines Kind – alt genug, um zu leiden, nicht alt genug, um das Erlebte zu verarbeiten –

¹⁾ Vgl. folgende jüngere Studien: STEVE HOCHSTADT, Vertreibung aus Deutschland und Überleben in Shanghai. Jüdische NS-Vertriebene in China, in: IMIS-Beiträge 12 (1999), S. 51–68; – GERHARD KREBS, Die Juden und der Ferne Osten. Ein Literaturbericht, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 175/176 (2004), S. 229–270; – SONKA STEIN, Erinnern und Vergessen. Quellen deutschsprachiger Flüchtlinge in Shanghai 1937–1947, in: Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren der Moderneforschung, hrsg. von MARTIN ROUSSEL, ANTONIA WUNDERLICH und MARKUS WIRTZ, Würzburg 2005, S. 127–137; – CHRISTIAN VON ZIMMERMANN, Virtuelle Gedächtnisorte. Erinnerung und Identität jüdischer Schanghai-Emigranten und ihrer Nachfahren (1937–2004), in: Sprachkunst 36 (2005), 1. Halbbd., S. 99–116; – DERS., Schanghai – Zuflucht, Ghetto, Passage: Identitätsbedürfnisse und Fremdheitserfahrungen in Exiltexten jüdischer Migranten, in: Exil 25 (2005), H. 1, S. 69–81. – Für den vorliegenden Bericht konnte Steve Hochstadts anthologische Auswertung von Interviewzeugnissen nicht mehr berücksichtigt werden, vgl. aber jetzt auch: STEVE HOCHSTADT, Shanghai-Geschichten. Die jüdische Flucht nach China, Berlin (Hentrich & Hentrich) 2007.

die Nöte der Exilzeit, die er nur in einem knappen Vorwort seines Buches anspricht, vielleicht besonders bedrohlich:

I remember being constantly hungry. I remember the poverty. I remember my fear while trying to fall asleep when rats took control of the house at night. I remember nightmares after I overheard adults talking about a friend of mine who was bitten by a rat that crawled into his pajamas.

I remember walking to school past the bodies of people who died of starvation, disease or war-related injuries. These bodies included Chinese babies, wrapped in straw, abandoned by their parents because they could not support them.

I remember beggars asking me for alms, me a child between 5 and 9 years old.

I remember the heat, the disease, the tapeworms in my stool.

I remember being beaten by Japanese soldiers when I collected caterpillars in a garden guarded by them.

I remember cowering under blankets with fingers plunged into my ears to block out the Allied bombings. I was angry because my fingers did not provide a sound-proof device, as if blocking the noise would make me safe. (FALBAUM, S. 3)

Zwei der Autorinnen wurden erst in Schanghai geboren: Sonja Mühlberger 1939 und Vivian Kaplan erst nach den Ghetto-Jahren 1946. Mit Vivian Kaplan hat nun eine Autorin das Schanghai-Exil beschrieben, die selbst keine Erinnerungen an die Exilzeit haben kann, aber dennoch durch die Erlebnisse der Eltern intensiv von der Exilzeit geprägt war. Diese intensive Auseinandersetzung mit den Erlebnissen der Eltern, insbesondere der Mutter, nahm die Autorin zum Anlass, ihr Buch über das Schanghai-Exil als eine fiktionale Autobiographie der eigenen Mutter zu verfassen.

Mit Ausnahme der knappen Kindheitserinnerungen von Sonja Mühlberger, die mit ihren Eltern aus Schanghai nach Ost-Berlin zurückkehrte, sind die Texte sämtlich zunächst in englischer Sprache verfasst worden. Die Autobiographie von Lutz Witkowski wurde für die Erstpublikation ins Deutsche übersetzt. Die Wahl der Sprache für die Publikation – wenn sie noch eine Wahl ist – steht dabei jeweils im engen Zusammenhang mit der grundsätzlichen Entscheidung für ein Lesepublikum. Lutz Witkowski, der sich jahrelang für den deutsch-israelischen Jugendaustausch eingesetzt hat und zeitweise in Israel, zeitweise in Deutschland lebte, adressiert nicht zuletzt ein deutschsprachiges Publikum, während die Erinnerungsschriften anderer sich an die Nachlebenden der Schanghai-Exilanten und der eigenen Familie in Weitermigrationsländern wenden: Australien (Eisfelder), Kanada (Kaplan) oder die Vereinigten Staaten (Bacon, Falbaum). Mit Ausnahme von Horst Eisfelder, der nach eigener Aussage bereits 1972 begann, seine Erinnerungen zu notieren und dessen Autobiographie auch bereits länger unter ehemaligen Exilanten bekannt war, sind die Texte überwiegend in den Jahren um 2000 verfasst worden. Dennoch sucht nur eine Autorin, Ursula Bacon, deutlich einen Gegenwartsblick auf die Ereignisse, die sie immer wieder dadurch plastischer und nachvollziehbarer zu gestalten sucht, als sie ihre eigenen Erfahrungen als Teenager im Exil mit dem Erfahrungshorizont von Teenagern in der Gegenwart in Bezug setzt. (Diese Tendenz dürfte mit ihrer Tätigkeit als Vortragsreisende an amerikanischen Schulen zusammenhängen, bei denen sie vor Schülern über ihre Erlebnisse spricht.)

Unmittelbare Erinnerungsanlässe werden in den Werken kaum explizit benannt. Die topische Wendung der Aufforderung anderer gefolgt zu sein, die eigene Geschichte festzuhalten findet sich mehrfach. In der Regel sind der Publikation andere Formen der Erinnerungsarbeit vorangegangen. Horst Eisfelder und Sonja Mühlberger haben sich intensiv mit ehemaligen Exilanten und Historikern über die Exilzeit verständigt und an Projekten zur Aufarbeitung der Exilzeit in unterschiedlichen Medien mitgewirkt. Ursula Bacon hat als Vortragsreisende ihre Erinnerungen öffentlich gemacht.

Ein wichtiges Motiv der eigenen Arbeit, welches auch für andere grundlegend gewesen sein dürfte, wird von Vivian Kaplan erwähnt: Die Erinnerung an die Exilzeit der eigenen Familie soll an die nächste und übernächste Generation im Weitermigrationsland weitergegeben werden.

Vivian Kaplan geht es dabei nicht nur um die Exilzeit, sondern explizit auch darum, die eigenen Wurzeln und die Wurzeln der Familie in Mitteleuropa präsent zu halten. Ihre eigenen kulturellen Wurzeln sieht die Autorin, die in Schanghai geboren wurde, in Wien. Dieses Bekenntnis gehört angesichts der geschilderten Erfahrungen der Eltern sicher zu den eindrucklichsten Aussagen des Textes, der mit der gewaltsamen Vertreibung aus Wien zunächst den Bruch mit Österreich beschreibt: „Wien ist nicht mehr unsere Heimat“ (KAPLAN, S. 92), aber auch in der Exilzeit die Versuche, eine eigene mitteleuropäische Identität nachzeichnet, in der asiatischen Metropole zu behaupten. Die kulturellen Wurzeln in Österreich, die Identität der eigenen Familie werden als Traditionshintergrund an die folgenden Generationen ebenso weitergegeben wie der brutale Einschnitt in diese Tradition und der Überlebenskampf im Exil. Von dieser Problematik zwischen Heimatkultur und historischem Bruch legt der Bericht von Lutz Witkowski ein eindrucksvolles Zeugnis ab, denn Witkowski berichtet auch von seinen Bemühungen um eine israelisch-deutsche Verständigung, von der Entscheidung später wieder in Deutschland zu leben – und irgendwann eine Grabstelle in Israel zu haben.

Einen anderen Hintergrund hat die Arbeit von Berl Falbaum. Die im Vorwort genannten eigenen schrecklichen Kindheitserlebnisse, das lebenslange Schweigen der Eltern über die Vertreibung aus Deutschland werden in der 2003 begonnen Reihe von Interviews mit Überlebenden auf einem Umweg eingeholt. Aus der Perspektive des Interviewers erkennt Falbaum sowohl die Problematik des Schweigens derer, die ihre Exilzeit nicht erinnern wollen und für Interviews nicht zur Verfügung standen, als auch die Heterogenität der Exilerfahrungen, die erst in der Reihe eine polyperspektivisches Licht auf die Exilzeit werfen.

Die hier vorzustellenden Berichte vollziehen wie die bereits vorliegenden Darstellungen sämtlich die Chronologie der Stationen einer im Grundmuster sich stets wiederholenden Exilgeschichte von den bitteren Erlebnissen einer zumeist gewaltsamen, brutalen Vertreibung aus Heimat und Familientraditionen über die glückliche – nicht selten mit den Schuldgefühlen der Überlebenden verbundenen – Flucht in den letzten offenen Zufluchtsort Schanghai. Insbesondere die relativ früh nach Schanghai gekommenen – wie die Familie Eisfelder – erleben zunächst eine gelingende Ankunft, teils sogar persönliche Erfolge bei der Bewältigung der schwierigen Exilsituation. Viele aber kommen nahezu mittellos und mit wenigen Besitzstücken in der fremden asiatischen Metropole an, die nicht auf sie gewartet hat. Dennoch erscheint im Rückblick die erste Exilzeit nicht selten als eine zwar entbehrungsreiche aber bei allen Schwierigkeiten gemeisterte, bewältigte Zeit. Hoffnungen auf den bescheidenen Aufbau einer – freilich immer als vorübergehend gelebten – Existenz in Schanghai, zerschlugen sich 1943 mit der Errichtung eines Ghettos im Stadtteil Hongkew, in welchem unter primitiven Lebensbedingungen die Exilanten unter japanischer Ghettoaufsicht leben mussten. Das Leben im Ghetto, die Ghettoaufsicht, die amerikanische Bombardierung Schanghais, die Opfer auch unter den Exilanten forderte, die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki, die Befreiung durch amerikanische Truppen und das Leben nach der Auflösung des Ghettos in Schanghai werden in allen Texten beschrieben. Gleichwohl bestehen erhebliche individuelle Unterschiede zwischen den Berichten. Die Lebensschicksale differieren ebenso wie die Bewertung der Ereignisse. Die gedruckten Erinnerungen protokollieren nicht zuletzt die „Ereignisse in Shanghai“ in „individuellen Geschichten über wahrgenommene Chancen und erlittene Verluste“; sie berichten von den je individuellen Bedingungen des Überlebens, von den je individuellen Erlebnissen des Scheiterns.²⁾

²⁾ In dieser Tendenz sind sie den mündlichen Erzählungen in Überlebendeninterviews vergleichbar: Vgl. WIEBKE LOHFELD, Aberkennung als Kategorie sozio-historischer Forschung. (Über)Lebensstrategien von jüdischen Emigranten in Shanghai. Eine qualitative Biografiestudie, in: BIOS 17 (2004), S. 280–284, hier: S. 281.

In einer groben Typologie könnten drei Berichtstypen in dieser Hinsicht unterschieden werden: Ein erster Berichtstyp reflektiert in einer weitgehend anspruchslosen oder besser gesagt zeugnishaften Form vor allem das eigene Lebensschicksal. Hier werden vielfach auch Erinnerungen protokolliert, die rein privater Natur sind wie Erinnerungen an Lebenspartner, Familienmitglieder, Familienzusammenkünfte, auf die auch einmal im Rückgriff auf unausgesprochene Familienerinnerungen angespielt wird. Dies gilt etwa für die Berichte von Witkowski, Mühlberger und teils für den Bericht von Eisfelder. Die Autobiographie von Eisfelder wäre freilich schon eher einem zweiten Berichtstypus zuzuordnen, welcher die autobiographischen Erinnerungen mit generalisierenden Betrachtungen und teils zumindest auch mit den Ergebnissen der historischen Forschung verbindet. Die Erzählung der eigenen Erlebnisse wird begleitet von zusammenfassenden Beschreibungen der Exilsituation, der ökonomischen Verhältnisse in Schanghai etc., und vielfach wird die Intention erkennbar, repräsentativ für die Erfahrung auch anderer Exilanten zu berichten. Entsprechend werden häufig beschreibende und argumentierende Passagen in die Erzählung eingeflochten. Der dritte Typus der Schanghai-Werke findet sich in den Texten von Ursula Bacon und Vivian Kaplan und ist durch eine stärkere Orientierung an der erzählerischen Vermittlung der Exilsituation gekennzeichnet. Beide Autorinnen bedienen sich narrativer Techniken und fiktionalisierender Elemente, um die Exilzeit darzustellen. Besonders bei Ursula Bacon wird erkennbar, dass sie sich an amerikanische Leser der Gegenwart wendet, denen sie das – spannend erzählte – Leben einer Teenagerin im Exil lebendig vermittelt. Ursula Bacon verzichtet auf jede Vorausdeutung der Ereignisse; sie entwickelt diese aus der Handlung und den Gesprächen der Figuren. Sie arbeitet kalkuliert mit Überraschungsmomenten, Spannungsbögen und setzt auch traumatische Erfahrungen wie die Tötung eines japanischen Soldaten aus Notwehr in einer Vergewaltigungssituation erzählerisch effektiv ein. Sicher werden dabei im Vergleich zu den zeugnishaften Texten die Grenzen des Authentischen, Glaubhaften mitunter erreicht, aber die gezielte Leserorientierung dürfte wohl gerade gegenüber den jugendlichen Lesern, die Ursula Bacon gewiss auch im Blick hat, geeignet sein, die gewünschte Vermittlungsleistung tatsächlich auch zu erbringen. Dass Bacon dabei einen amerikanischen Wertungshorizont für die Ereignisse (etwa Pearl Harbour, Aufnahmebeschränkungen für jüdische Flüchtlinge etc.) übernimmt,³⁾ mag im Vergleich zu anderen Texten irritieren, dient aber gewiss der Vermittlungsintention. Weniger abenteuerlich als das Buch von Ursula Bacon, aber ebenfalls an einer lebendigen Aufbereitung interessiert, zeigt sich Vivian Kaplans fiktionale Autobiographie ihrer Mutter. Kaplan selbst bezeichnet den Text, in welchem sie Familienerinnerungen ebenso wie Erinnerungen anderer Exilanten zu einer eindrucklichen Erzählung verwebt, als ‚kreatives Sachbuch‘ (KAPLAN, S. 9). Als Gattungsbezeichnung ist dies gewiss irreführend, aber der Ausdruck bezeichnet doch genau die Rhetorik der Darstellung: Es geht um eine verständliche, populäre Vermittlung der Exilzeit, ohne dass hier die Auseinandersetzung mit der historischen Forschung gesucht wird.

Insgesamt sind zwei Tendenzen der jüngeren Berichte auffällig. Zum einen wird sehr viel offener über Exilerfahrungen gesprochen, die lange – aus verständlicher Rücksicht gegenüber

³⁾ Während Ursula Bacon die restriktive Aufnahmepolitik der Vereinigten Staaten gegenüber jüdischen Exilanten rechtfertigt, führt der frühere Shanghai-Exilant, spätere Finanzminister der Vereinigten Staaten und heutige Direktor des Jüdischen Museums in Berlin, W. Michael Blumenthal, aus: „Let us be clear. The United States was relatively more liberal than other countries. For that we must be grateful, and also for the change of policy during the immediate postwar years. Yet, one final devastating statistic remains: The permissible total number of immigrants under the law for the years 1933–41 would have been 226'630. Actual admittance was 113'260, or 113'370 less. The half kept out just happens to approximate the number of our people who never had a chance to leave, and were murdered.“ W. MICHAEL BLUMENTHAL, *The Shanghai Experience and History*, in: FALBAUM, *Shanghai remembered*, S. 13–19, hier: S. 15.

Betroffenen – eher Randthemen gewesen sind. So wird jetzt aus unterschiedlicher Perspektive (und ohne moralische Vorbehalte) das Problem der Prostitution unter den Exilantinnen offen angesprochen (Kaplan, Bacon). Zum anderen zeigt sich ein eingehenderes Interesse für die Fremdheit und Exotik des Exilortes, die gerade von jüngeren Exilanten durchaus auch als spannend empfunden worden ist. Eisfelder betont die aufregende Atmosphäre des Exilortes, in welchem trotz eingeschränkter Bewegungsmöglichkeiten für den Heranwachsenden vielerlei spannende Erlebnisse zu machen waren: „I say this deliberately because so many of our fellow migrants shut themselves off from the fascinating world around them“ (EISFELDER, S. 68) Gerade für die damaligen Teenager, die noch nicht im gleichen Maß mit den Alltagsorgen des Exils befasst waren, wie ihre Eltern, mag tatsächlich der Blick auf die fremde Umgebung faszinierend gewesen sein; zumindest aber im Rückblick erscheint der exotische Ort einer ungewöhnlich verlebten Jugend selbst auch interessant und berichtenswert. In allen hier angezeigten Berichten wird auch das chinesische Alltagsleben reflektiert. Und ausführlich werden etwa bei Lutz Witkowski und Ursula Bacon teils persönliche Kontakte zur chinesischen Bevölkerung Schanghais dargestellt.

Ein Bericht über die hier vorgestellten Texte kann kaum in ein qualitatives Urteil münden; jedes Erinnerungsbuch – sei es ästhetisch anspruchslos oder bewusst populär-vermittelnd eingerichtet – gibt eine subjektive durch unterschiedliche Koordinaten der Erinnerung geprägte Sicht auf ein historisches Schicksal wieder. Keiner dieser Berichte kann für sich genommen die Exilzeit repräsentieren. Jeder für sich aber ist als Zeugnis des Exils, als Zeugnis des Ghettos in Schanghai lesenswert – „in memory of those who perished“ (BACON, Dedikation). Diese Texte erschließen als Zeugnisse individuell oder kollektiv erinnerten Lebens gemeinsam mit den Interviews aus der Sammlung von Falbaum eine andere Ebene der Geschichte:

[...] first-person accounts add a significant element to understanding history. Academic studies fail to capture emotions. History books do not relate the full trauma of tragedies suffered in war. Consider the following: “The battle killed 10’000 people.” Compare the impact of that statement to the one by a Shanghai refugee in this book who said that rather than be arrested by the Nazis, his father “... put a bullet through his brain.” Or compare it to the observation of a refugee watching a Japanese commander slaughter 25 pregnant women when he did not receive the information he wanted from Jewish refugees. Or consider how one refugee describes witnessing a Japanese soldier killing a Chinese woman and her infant with his bayonet minutes after she gave birth on the sidewalk. Academic studies of these refugees fleeing their homeland are not the same as refugees telling their stories of how they uprooted their families to move to a strange and distant land. (FALBAUM, S. 5f.)

Berl Falbaum führt in der unkommentierten Reihung von fünfundzwanzig individuellen Zeugnissen diesen anderen Blick auf eine erfahrene Geschichte eindrücklich vor Augen. Sämtlichen Büchern sind mehr als die historisch und literarisch interessierten Leser zu wünschen.

Christian von Zimmermann (Bern)

TOM KINDT und HANS-HARALD MÜLLER, *The Implied Author. Concepts and Controversy* (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory/Beiträge zur Erzähltheorie*; Band 9), Berlin (de Gruyter) 2006, 224 S.

Seit seiner Einführung als literaturwissenschaftliche Analysekategorie im Jahr 1961 ist der ‚implizite Autor‘ höchst umstritten. Dabei hat sich die Kategorie in der Erzähltheorie trotz aller Kritik als äußerst langlebig erwiesen, ja, sie kann mit Tom Kindt und Hans-Harald Müller gar als ‚eines der erfolgreichsten literaturwissenschaftlichen Konzepte des 20. Jahrhunderts‘ (2) angesehen werden, das auch heute noch ebenso viele Anhänger wie Kritiker hat.

Aber nicht nur der implizite Autor hat eine historische Dimension, dies gilt inzwischen auch für Kindts und Müllers Beschäftigung mit ihm. Die beiden haben sich in der Diskussion um den impliziten Autor schon längere Zeit vor der Publikation der nun in der Reihe *Narratologia* erschienenen Monographie ›*The Implied Author*‹ zu Wort gemeldet: 1999 erschien eine knappe Stellungnahme zum impliziten Autor in einem Sammelband zur ›Rückkehr des Autors‹, der die Ergebnisse einer zwei Jahre zuvor durchgeführten Tagung vorstellte.¹⁾ Dies ist deshalb erwähnenswert, weil sich die nun mindestens eine Dekade währende Auseinandersetzung mit dem Konzept, die auch ein mehrjähriges Projekt zum impliziten Autor im Kontext der Hamburger Forschergruppe *Narratologie* einschließt, dem vermutlich abschließenden Statement der beiden Germanisten zum Thema deutlich ablesen lässt. Zudem macht der Bezug zur ›Rückkehr des Autors‹ deutlich, dass die Frage nach dem impliziten Autor nicht einfach ein einzelnes umstrittenes literaturwissenschaftliches Konzept betrifft, sondern immer auch eine Frage nach dem Autor ist – und daher Teil einer Grundsatzdebatte der Literaturwissenschaft über die Bedeutung des Autors für die Textinterpretation.

Der Aufbau der mit 180 Textseiten recht kompakten Monographie von Kindt und Müller entspricht in groben Zügen dem ihres früheren Aufsatzes:²⁾ Ausgangspunkt ist die Rekonstruktion der Einführung des Begriffs durch Wayne C. Booth in ›*The Rhetoric of Fiction*‹, in einem zweiten Schritt wird die Rezeption des Konzepts in der Literaturwissenschaft nachgezeichnet, bevor im letzten Teil ein eigener Verwendungsvorschlag unterbreitet wird. Verändert hat sich vom Aufsatz zur Monographie nicht nur die Ausführlichkeit der Darstellung, sondern auch der Tonfall (die Monographie verzichtet begrüßenswerterweise völlig auf polemische Einsprengsel) und vor allem die Verkehrssprache. Die Entscheidung, die Auseinandersetzung mit dem impliziten Autor ins Englische übersetzen zu lassen, ist sinnvoll, da eine notwendige Voraussetzung, wenn man dem eigenen Diskussionsbeitrag auch international Gehör verschaffen möchte, statt die international geführte Diskussion nur für den deutschen Sprachraum nachzuzeichnen.

Die Rekonstruktion der Genese des impliziten Autors erfolgt nicht nur mit Bezug auf Booths ›*The Rhetoric of Fiction*‹, sondern auch unter ausführlicher Berücksichtigung des intellektuellen Umfelds. Neben dem *New Criticism*, der bis in die 1970er-Jahre die amerikanische Literaturwissenschaft dominierte, wird von Kindt und Müller die *Chicago School of Criticism* als wichtigster Einflussfaktor beschrieben. Die *Chicago Critics* formierten sich in zeitlicher Parallelität aber zunehmender inhaltlicher Abgrenzung vom *New Criticism* in den 1930er-Jahren unter der Führung des Literaturwissenschaftlers Ronald S. Crane. Kennzeichnend für die *Chicago Critics*

¹⁾ TOM KINDT & HANS-HARALD MÜLLER, Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO, Tübingen 1999, S. 273–287.

²⁾ Umso umfangreicher fällt die 40-seitige Bibliographie aus, die sorgfältig zusammengestellt und zweifellos die bisher umfassendste zum Thema ist.

war eine metatheoretische Reflexion über die Rolle der Literaturkritik und eine Verteidigung eines literaturwissenschaftlichen Pluralismus. Im Rückgriff auf Aristoteles betrachteten sie Literatur zudem anders als die *New Critics* nicht als besondere Form der sprachlichen Rede, sondern als Objekte, deren jeweiliges Kompositionsprinzip und deren je spezifische Kommunikationsfunktion durch eine induktiv vorgehende Analyse zu bestimmen sei. Die Forderung nach einer Literaturanalyse, die den kommunikativen Zweck eines Kunstwerks rekonstruiert, stand in offensichtlichem Gegensatz zur programmatischen Forderung des *New Criticism*, Fragen der Intentionalität bei der Analyse von Literatur konsequent auszuklammern, und rief entsprechend scharfe Kritik hervor.

Booth nun stand in der Tradition *beider* literaturwissenschaftlicher Schulen, wie Kindt und Müller überzeugend nachweisen, und sein Konzept des impliziten Autors kann als Kompromiss zur Integration der widerstreitenden Ansätze betrachtet werden. Auf der einen Seite war Booth vom ‚intentionalen Fehlschluss‘, d. h. von dem vom *New Criticism* postulierten Verbot, den realen Autor in die Textinterpretation einzubeziehen, überzeugt, andererseits glaubte er, dass literarische Texte intentional strukturierte Welten darstellen, über die moralische Urteile gefällt werden können. Der implizite Autor wurde daher von Booth als Instanz definiert, die einerseits kategorisch vom Autor zu unterscheiden ist, diesen jedoch andererseits in seinem Text repräsentiert. Booths Konzeption bleibt dabei in vielen Punkten unklar, um nicht zu sagen widersprüchlich. Die Vagheit des Boothschen Konzepts mag aus theoretischer Warte als Nachteil erscheinen, ist aber zugleich das Geheimnis seines Erfolgs: „its popularity and widespread dissemination in the text-based disciplines are due above all to the very points of uncertainty that characterized Booth's definitions of it in *The Rhetoric of Fiction* and after“ (61).

Die große Beliebtheit des impliziten Autors in der Literaturwissenschaft lässt sich nicht zuletzt auch daran ablesen, dass die systematische Rekonstruktion seiner Rezeption und die Darstellung der um ihn geführten literaturwissenschaftlichen Kontroverse etwa die Hälfte der Textseiten von ‚The Implied Author‘ in Anspruch nimmt. Kindt und Müller entscheiden sich in ihrer Darstellung gegen eine chronologische ‚Nacherzählung‘ der einzelnen Diskussionsbeiträge. Stattdessen wählen sie ein zweischrittiges Vorgehen:

Im ersten Schritt erfolgt eine typologische Gruppierung repräsentativer Stellungnahmen zu Booths Konzept, die die historische Dimension trotz des dominant systematischen Interesses jedoch erfreulicherweise nie aus den Augen verliert. Da die Darstellung klar strukturiert ist und die Gründe für den jeweils gewählten Argumentationsgang ebenso wie die Kriterien der Differenzierung zwischen unterschiedlichen Rezeptionstypen hier (wie auch in der übrigen Argumentation) immer transparent gemacht werden, ist es trotz der recht minutiösen Unterscheidung von drei Hauptrezeptionstypen und zahlreichen Unter- sowie Unteruntertypen möglich, an jedem Punkt die Systematik des Ganzen im Blick zu behalten. Als Hauptdifferenzierungskriterien der Typologie dienen vor allem der Kontext der Rezeption (Interpretation vs. Deskription sowie als Unterkriterien Interpretationstheorie vs. Interpretationspraxis) und die Evaluation (Rechtfertigung vs. Kritik), weitere Untergruppen entstehen z. B. durch unterschiedlichen Ansätze oder Grade der Kritik.

Im zweiten Schritt stellen Kindt und Müller eine Übersicht über jene Konzepte bereit, die seit den 1970er-Jahren als Alternativen zum impliziten Autor eingeführt worden sind. Besondere Aufmerksamkeit erhalten dabei Umberto Ecos Modellautor, Wolf Schmidts abstrakter Autor und Wolfgang Iers impliziter Leser. Ist die Berücksichtigung von Ecos und Schmidts Entwürfen kaum verwunderlich, da sich beide nicht nur ausdrücklich auf Booths impliziten Autor beziehen, sondern diesem auch so ähnlich sind, dass sie – wie Kindt und Müller in Hinblick auf den Modellautor feststellen – uns letztlich mit dem „concept of the implied author under a different name“ (128) konfrontieren, so verwundert die Gegenwart des impliziten Lesers in der Reihung zumindest auf den ersten Blick. Denn der implizite Leser scheint

begrifflich das genaue Gegenteil des impliziten Autors zu sein. Aber trotz der begrifflichen Opposition der Konzepte können Kindt und Müller eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Definition und der attestierten interpretatorischen Funktion herausstellen, die den impliziten Leser als „implied author reconceptualized from the perspective of reception theory“ (136) und beide Instanzen als „competing rather than complementary concepts“ (142) erkennbar werden lassen.

Anders als die Entwürfe von Eco, Schmid und Iser stellen die als Gruppe vorgestellten Konzepte von Kendall Walton (apparent artist), Gregory Curry (fictional author) und Alexander Nehamas (postulated author) „both in their presentation and in what they claim to achieve“ (144) deutliche Abweichungen von Booths implizitem Autor dar: Sie stehen im Kontext einer allgemeinen Diskussion über Ästhetik und Literaturtheorie, sind klarer definiert und übernehmen nicht alle Facetten des Boothschen Konzepts, sondern wählen nur jene aus, die sie für hilfreich halten, um einzelne Aspekte der Bedeutung und Interpretation literarischer Texte zu beschreiben (vgl. ebenda).

Um im abschließenden und interessantesten Teil ihres Buches zu einer Explikation des Konzepts zu gelangen und einen eigenen Verwendungsvorschlag zu unterbreiten, orientieren sich Kindt und Müller nicht an den unterschiedenen Verwendungskontexten (also Deskription vs. Interpretation), sondern an den dominanten Modellierungstypen des impliziten Autors: Wie zuvor im Zuge der Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte dargelegt, wird der implizite Autor entweder als rezeptionspsychologische, pragmatische oder semantische Kategorie verstanden (was nicht heißt, dass zwangsläufig zwischen diesen Facetten differenziert wird). Nach Ansicht von Kindt und Müller ist eine Konzeptualisierung des impliziten Autors als Rezeptionsphänomen im Kontext eines theoretischen oder textorientierten literaturwissenschaftlichen Ansatzes nicht sinnvoll, denn „[o]nly in the context of empirical studies is it possible to test properly whether or not recipients create images of the writers of texts“ (153). Da entsprechende empirische Studien noch ausstehen, entbehren die bisher rein intuitiv erfolgten Beschreibungen des impliziten Autors als Rezeptionsphänomen für Kindt und Müller jeder Basis.

Ebenfalls grundsätzliche Einwände erheben sie gegen ein pragmatisches Verständnis des impliziten Autors als Sendeinstanz im Modell narrativer Kommunikation, da diesem die Annahme einer kategorialen und funktionalen Ähnlichkeit zwischen dem impliziten Autor und den übrigen Sendeinstanzen des Modells – insbesondere dem fiktiven Erzähler und dem realen Autor – zugrunde liegt, während in der Tat „fundamental differences between the author and narrator on the one hand and the implied author on the other“ (156) bestehen: Der Autor und der Erzähler werden als Verursacher oder Quellen von Äußerungen (des Textes bzw. der Erzählung) angesehen, während dies für den impliziten Autor nicht gilt: „Strictly speaking, we cannot say that the implied author brings forth anything. It should be seen not as the source of an utterance but as a placeholder for its meaning“ (157).

Die semantische Konzeption des impliziten Autors schließlich betrachtet diesen als postuliertes Subjekt hinter dem Text, welchem Textaspekte zugesprochen werden. Der implizite Autor steht in diesem Fall für die Textbedeutung und ist das Ergebnis einer Interpretation des literarischen Texts. Damit kann der implizite Autor nicht mehr – wie es oft vorgeschlagen wurde – im Zusammenhang der Deskription verwendet werden, sondern fällt in den Bereich der Interpretation. Abhängig von der jeweiligen literaturtheoretischen Position kann der implizite Autor nun auf zwei Arten bestimmt werden: als Teil einer intentionalistischen oder als Teil einer nicht-intentionalistischen Interpretationstheorie.

Nicht-intentionalistische Interpretationsansätze lehnen es ab, danach zu fragen, was ein Autor bei dem Verfassen eines literarischen Texts beabsichtigte, und interessieren sich stattdessen dafür, was ein Text bedeutet. In der pragmatischen Variante nicht-intentionalistischer Deutung werden dem Text multiple Bedeutungen zugestanden (so lange sie in sich konsistent sind), in der konven-

tionellen Variante wird davon ausgegangen, dass die Bedeutungsvielfalt eines Textes durch einen Bezug auf den historischen Kontext eingeschränkt wird, dennoch ist es aber nicht möglich, den Text auf eine einzige Bedeutung zu reduzieren. Da dies ein zentraler Aspekt der Kategorie des impliziten Autors ist, sehen Kindt und Müller nicht die Möglichkeit zu einer sinnvollen Integration der Boothschen Kategorie in nicht-intentionalistische Interpretationstheorien.

Bei den Vertretern intentionalistischer Interpretationstheorien unterscheiden Kindt und Müller echte Intentionalisten („actual intentionalists“) von hypothetischen Intentionalisten („hypothetical intentionalists“). Beide Ausrichtungen des Intentionalismus sehen den Autor als zentralen Bezugspunkt jeder Textinterpretation. Aber während echte Intentionalisten literarische Texte als Äußerungen eines empirischen Autors betrachten, dessen Intention die Werkbedeutung bestimmt und daher zu rekonstruieren ist, sehen hypothetische Intentionalisten nicht die reale Autorintention als Interpretationsziel an, sondern die aus dem Text und dem einem informierten Leser zugänglichen Kontext rekonstruierbare hypothetische Autorintention, die durchaus von der realen Autorintention abweichen kann. Da sich der echte Intentionalismus ohne Scheu auf den realen Autor bezieht, bedarf er natürlich keines impliziten Autors. Der Theorierahmen des hypothetischen Intentionalismus hingegen beinhaltet viele Annahmen, die auch auf das Konzept des impliziten Autors zutreffen. Daher betrachten Kindt und Müller den hypothetischen Intentionalismus als „suitable frame of reference in which to explicate the implied author“ (174) und schlagen folgende Definition des impliziten Autors vor: Der implizite Autor sei „an entity to which are attributed the results obtained when a text is interpreted according to the principles of hypothetical intentionalism“ (175). Für alle Theoriekontexte außerhalb des hypothetischen Intentionalismus entlarven sie den Bezug auf einen impliziten Autor als unschlüssig. Um Verwechslungen ihres eigenen Vorschlags mit den bisher kursierenden Definitionen des impliziten Autors vorzubeugen, empfehlen sie eine Umbenennung in ‚hypothetischer Autor‘ oder ‚postulierter Autor‘. Die Brisanz dieses Ergebnisses ergibt sich dadurch, dass die Kategorie des impliziten Autors gerade zur Vermeidung eines intentionalistischen Autorbezugs eingeführt wurde – und auch heute noch von den meisten ihrer Verfechter dezidiert anti-intentionalistisch verstanden wird. Im Kontext der sehr stringenten begriffsgeschichtlichen Analyse jedenfalls ist das Ergebnis nur folgerichtig. Da es zudem Ordnung in das bestehende Begriffschaos bringen könnte, wäre ihm eine allgemeine Akzeptanz sehr zu wünschen.

Bei allem Lob, die der Stringenz des Bandes zu zollen ist, fällt nur eine Sache wirklich negativ ins Auge: Das Inhaltsverzeichnis stimmt in immerhin vier Fällen nicht mit den Kapitelüberschriften im Text überein. Da dies sowohl Kapitelbezeichnungen als auch deren Nummerierung betrifft, ist es für Leserinnen und Leser, die sich während der Lektüre anhand eines kurzen Blicks auf das Inhaltsverzeichnis den jeweiligen Argumentationsstand veranschaulichen möchten, verwirrend. Abgesehen von diesem Detail kann man den Autoren jedoch große Sorgfalt und akribische Genauigkeit attestieren, die mit einer klaren Strukturierung der Argumentation sowie einer klaren Ausdrucksweise einhergehen, so dass der Nachvollziehbarkeit der Argumentation weiter nichts im Wege steht.

Kindt und Müller versehen, dies sei abschließend noch vermerkt, ihre eigentliche Argumentation in ›The Implied Author‹ mit einer programmatischen Rahmung, die deutlich über die Frage nach Booths Konzept hinausgeht und besonders in der Einleitung und den abschließenden Sätzen des Texts artikuliert wird. ›The Implied Author‹ versteht sich demnach nicht nur als konkrete begriffsgeschichtlich fundierte Explikation, sondern als Plädoyer für begriffsgeschichtliche Analysen im Allgemeinen: Gleich eingangs hoffen Kindt und Müller, „that the book will give a compelling demonstration of why the historical development of terms and concepts should be given proper attention in the historiography of scholarly activity“ (3). Dass durch einen begriffsgeschichtlichen Ansatz nicht nur mehr oder weniger übersichtliche Zusammenstellungen von Verwendungsvarianten zu gewinnen sind, sondern im Idealfall auch begriffliche Klarheit erreicht

werden kann, führt ›The Implied Author‹ in der Tat eindrucksvoll vor Augen. Ob die ebenfalls geäußerte Hoffnung der Autoren, die von ihnen erzeugte Klarheit könne die Debatte um den impliziten Autor beenden (vgl. 13, 63, 181), erfüllt wird, bleibt hingegen abzuwarten.

Sandra Heinen (Wuppertal)

Bilder. Ein (neues) Leitmedium?, hrsg. von TORSTEN HOFFMANN und GABRIELE RIPPL, Göttingen (Wallstein) 2006, 232 S.

Sind Bilder ein Leitmedium? Und vielleicht sogar ein neues? Diesen Fragen stellen sich TORSTEN HOFFMANN und GABRIELE RIPPL gemeinsam mit zehn weiteren BeiträgerInnen in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband. Die Fragestellung des Titels ist Programm und so bieten die versammelten Aufsätze, die ihre Entstehung einer Ringvorlesung verdanken, eine Einführung in Geschichte, Funktionen und mediale Besonderheiten von Bildern. Seit der Ausrufung eines *iconic* bzw. *pictorial turn* durch Gottfried Boehm und W. J. T. Mitchell¹⁾ im Jahr 1994 ist das Interesse an Bildern sowie der Klärungsbedarf zu Erscheinungsformen des Visuellen stetig gestiegen. In Anlehnung an den von Richard Rorty geprägten Begriff des *linguistic turn*²⁾ beschreibt der *pictorial turn*³⁾ die steigende Zahl von Bildern und die Wende von vorherrschend textbasierter zu bildbasierter Information. Als Filme, Computersimulationen, sprachliche Beschreibung oder computertomographische Aufnahmen, als Werbematerial oder als Luftaufnahmen zur Kriegsführung finden Bilder Verbreitung in unterschiedlichsten Lebensbereichen. Dieser zunehmenden Verbreitung stehen jedoch, wie Hoffmann und Rippl in ihrer Einleitung betonen, immer noch ein geringes Wissen über die Wirkungsweisen von Bildern und eine oftmals geringe visuelle Lesekompetenz (*visual literacy*) gegenüber (7). Wie die oben genannten Beispiele zeigen, ziehen Bilder in Bereiche ein, die außerhalb des Tätigkeitsfelds der Kunstgeschichte als der klassischen Bilddisziplin liegen. Bilder stellen vielmehr ein gesamtkulturelles Phänomen dar und erfordern aus diesem Grund zu ihrer Untersuchung die Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaften. Hoffmann und Rippl haben daher Vertreter mehrerer Disziplinen zusammengebracht, die dazu beitragen sollen zu klären, „welche Funktionen Bilder übernehmen, wie aussagekräftig sie sind und wie ihr Verhältnis zur Wirklichkeit sowie ihr Zusammenspiel mit anderen Medien zu verstehen sind“ (8). Mit dem vorliegenden Band haben sich Hoffmann und Rippl zum Ziel gesetzt, „die neue Macht der Bilder vor dem Hintergrund der laufenden Debatten zum ‚visual turn‘ einzuschätzen“ (8). Aus dem Titel des Bandes kann geschlossen werden, dass sie dabei eine doppelte Absicht verfolgen. Zum ersten ist zu klären, ob Bilder ein Leitmedium sind. Wenn dies der Fall ist, ergibt sich daraus zum zweiten die Frage, ob es sich dabei tatsächlich um ein neues

1) GOTTFRIED BOEHM, Die Wiederkehr der Bilder, in: Was ist ein Bild?, hrsg. von GOTTFRIED BOEHM, München 1994, S. 11–38, hier: S. 13; – W. J. T. MITCHELL, Picture Theory, Chicago 1995 [1994], S. 11.

2) RICHARD RORTY (Hrsg.), The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method, Chicago 1967.

3) Im Folgenden werde ich mich auf die Verwendung von Mitchells Begriff des *pictorial turn* beschränken. Zum Unterschied zwischen *iconic* und *pictorial turn* siehe WILLIBALD SAUERLÄNDER, Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus, in: Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder, hrsg. von CHRISTA MAAR und HUBERT BURDA, Köln 2004, S. 407–426, bes. S. 407–411.

Phänomen handelt. Damit weckt der Sammelband auch die Hoffnung auf eine kritische Hinterfragung des *pictorial turn*, der die verstärkte Verbreitung von Bildern als ein Symptom des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts einordnet (7).⁴⁾

Die inhaltlichen Schwerpunkte der Beiträge liegen auf der Geschichte des Bildes, seinem Verhältnis zur Sprache als seinem Konkurrenzmedium sowie seinen Funktionen und den Ursachen seiner Wirkungskraft. Gegliedert wurde der Band jedoch nach anderen Kriterien. Die erste der drei Sektionen ist theoretischen Grundlagen gewidmet und liefert neben zwei Beiträgen zur Geschichte des Bildes zwei Artikel zum Verhältnis zwischen Sprache und Bild sowie einen zum Entwicklungsstand einer Bildwissenschaft. Die zweite Sektion, die die Entstehung technischer Bilder näher beleuchtet, wird von zwei Beiträgen zur Entwicklung von Fotografie und Film bestritten. Diese Stelle wäre auch ideal für einen Beitrag zu digitalen Bildern und deren Auswirkungen auf die visuelle Kultur gewesen, den man im ganzen Band vermisst, nachdem in der Einleitung speziell auf die Digitalisierung als eine neue Herausforderung an die Bildforschung hingewiesen wurde (7). Abgeschlossen wird der Band von vier Fallstudien, von denen je zwei historischen Bildphänomenen (Bildfunktionen im pharaonischen Ägypten, Emblemik in der Frühen Neuzeit) und rezenten Beispielen (Gewaltdarstellung und Alteritätskonstruktionen in Bildern) gewidmet sind.

Der Titel des Bandes hebt vor allem die Ablösung der Sprache als etabliertes Leitmedium durch das Bild und damit das Konkurrenzverhältnis der beiden Medien hervor. Diesem Problem ist eine Vielzahl der versammelten Artikel gewidmet, die unterschiedlichste Positionen dazu beziehen und daher eine spannende, weil kontroverse Auseinandersetzung bieten. In der Auswahl der vorgestellten Artikel möchte ich mich daher auf diesen Themenschwerpunkt konzentrieren.

Zuerst hervorgehoben sei CHRISTIANE KRUSES Beitrag ›Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen‹ (15–42), da er eine sehr schlüssige Erklärung für die Entstehung von Bildern in der westlichen Kultur vorschlägt. Kruse argumentiert, dass Bilder als Speichermedium geschaffen wurden, um abwesende oder verstorbene Personen zu ersetzen und an sie zu erinnern. Durch ihre zentrale Rolle für die westliche Erinnerungskultur stellen Bilder gleichzeitig einen sensiblen Punkt dar:

Es sind die Bilder in den Medien, die uns fest im Griff haben, denen wir kaum entkommen können und die sich, wie die Bilder von 9/11, tief in unser Gedächtnis einbrennen. Bilder sind zu wirksamen Instrumenten des Terrors geworden, denn unsere Feinde haben gelernt, wie sie unsere Bildmaschinerie für ihren Terror gegen uns wenden können, um Macht über uns zu gewinnen und uns unsere Freiheit zu nehmen. (15)

Die Polemik dieses Abschnitts diskreditiert Kruses ansonsten sehr überzeugende Argumentation, verdeutlicht aber gleichzeitig, wie bedrohlich Bilder eingeschätzt werden und wie aufgeladen die Debatte um sie sein kann.

Ikonoklastische Tendenzen treten besonders zutage, wenn es darum geht, das Verhältnis vom Bild zur Sprache auszuloten, da dieses häufig, wie auch im Titel von Hoffmanns und Rippels Band, als ein Verdrängungswettkampf verstanden wird. Genau dies wird auch in CARSTEN-PETER WARNCKES ›Das missachtete Medium‹ (43–64) deutlich. Er attestiert darin der westlichen Kultur eine bilderfeindliche Haltung. Diese verfolgt er bis ins Mittelalter zurück und zeichnet nach, wie sich Perioden der Ikonophilie mit ikonoklastischen Phasen abwechselten. Als Triebkraft identifiziert er dabei das Verhältnis von Bild und Sprache. Warncke führt aus, dass Bilder in der Frühen

⁴⁾ Vgl. dazu auch MITCHELL, *Picture Theory* (zit. Anm. 1), S. 11f., 16; – HORST BREDEKAMP, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn*, in: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. von CHRISTA MAAR und HUBERT BURDA, Köln 2004, S. 15–26, hier: S. 15f.; – NICHOLAS MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, London 1999, S. 1–4.

Neuzeit große Beachtung genossen und dem Wort gleichgestellt waren (60).⁵ Seit der Aufklärung, insbesondere durch Lessings einflussreichen Aufsatz ›Laokoon‹ (1766), der auf die Bilderfeindlichkeit des Mittelalters zurückgriff, gelte das Bild jedoch als dem Wort unterlegen (51–58). Diese Haltung hätte sich bis in die Gegenwart erhalten und könne z. B. in Roland Barthes' ›La chambre claire: Note sur la photographie‹ wiedergefunden werden (43–51). Die Überzeugung von der medialen Unzulänglichkeit des Bildes sei vor allem darauf zurückzuführen, dass sie stets von KritikerInnen propagiert wurde, die selbst aus dem Wort verpflichteten Disziplinen stammten (50). Die Moderne sei demnach „auf einer intellektuellen Abwertung des Bildes“ gegründet (62). Warncke erklärt damit schlüssig die von Hoffmann und Rippl einfürend angesprochene aktuelle Ambivalenz gegenüber Bildern, die zwischen Faszination und Misstrauen schwankt (7) und die von Mitchell als eines der wesentlichen Kennzeichen des *pictorial turns* genannt wird.⁶

Seiner Argumentation ist jedoch entgegenzusetzen, dass sich Vertreter der textbasierten Disziplinen auch noch nach der bilderfreundlich gestimmten Frühen Neuzeit Bildern positiv zuwandten. Dies zeigt GABRIELE RIPPL u. a. in ihrem Artikel ›Intermediale Poetik: Ekphrasen und der ‚iconic turn‘ in der Literatur/-wissenschaft‹ (93–107), der zusammen mit dem Beitrag von Gilbert Heß als Gegendarstellung aus Sicht der Literaturwissenschaften verstanden werden kann. Wie Warncke betrachtet auch sie das Verhältnis zwischen Wort und Bild als ein Konkurrenzverhältnis, wenn sie aus der vermehrten Verbreitung von Bildern für diese einen „verschärften Machtanspruch“ ableitet und dies als Herausforderung für die Literaturwissenschaft einordnet (93). In welchen Formen Bilder in literarischen Texten verwendet werden, zeigt sie im Folgenden in konziser und systematischer Form. Sie beginnt mit Wort-Bild-Kombinationen, in denen Worte und Bilder nebeneinander präsent sind, wie z. B. in Emblemen, Frontispizen oder in illustrierten Texten (94). Die zweite Kategorie bilden ikonische Anordnungen von Buchstaben zur Verstärkung der Bedeutung des Textes, was u. a. in Figurengedichten angewandt wird (94f.). Schließlich können Bilder durch Beschreibungen in Sprache überführt werden. Als Unterformen dieser Ausprägung stellt Rippl Ekphrasen und Pikturalismus vor (96–99). Ekphrasen seien in den letzten beiden Jahrzehnten „zu einem der wichtigsten Forschungsbereiche innerhalb der Literaturwissenschaft“ geworden, da sie eine Form bieten, Repräsentationsprozesse zu thematisieren und eines der Hauptanliegen postmoderner literarischer Texte zu artikulieren (96). Das gesteigerte Interesse der Moderne und Postmoderne an Formen des Visuellen macht zudem den Pikturalismus zu einer beliebten Technik (99). Nach der Vorstellung möglicher Verwendungsformen von Bildern in literarischen Texten zeigt Rippl, wie das Verhältnis von Wort und Bild seit der Antike durch Philosophie, Kunstgeschichte und in den Literaturwissenschaften eingeschätzt wurde. Dabei wird deutlich, dass sich Tendenzen, die Sprache und Bild als sich gegenseitig ergänzend oder gleichwertig betrachteten (100), regelmäßig mit Strömungen abwechselten, die den Wettstreit der beiden Medien betonten und eines der beiden als das Unterlegene einordneten (100ff.). Die neuesten Forschungsbemühungen heben sich davon ab, indem sie nicht länger versuchen, eine Vorrangstellung für Sprache oder Bild zu sichern, sondern den Einfluss der materialen Eigenschaften des Mediums auf die Bedeutungsbildung untersuchen. Besonders für die Forschung zur Postmoderne hält Rippl einen intermedialen Ansatz für unverzichtbar:

Gerade bei der Untersuchung intermedialer Bezugnahmen zwischen Wort/Text und Bild in literarischen, hochgradig selbstreflexiven Romanen, Erzählungen und Gedichten der (Post-)Moderne, die ihre eigene Medialität ständig mit Blick auf das Bild ausloten, wird man ohne eine Berücksichtigung dieser spezifischen medialen Grundlagen und Mediendifferenzen von Wort und Bild sicherlich nicht auskommen. (103)

⁵) Vgl. dazu ausführlicher GILBERT HESS' Beitrag ›Text und Bild in der Frühen Neuzeit: Die Emblematik‹ im selben Band.

⁶) MITCHELL, *Picture Theory* (zit. Anm. 1), S. 12f.

Mit dieser Passage beantwortet Rippl auch die von ihr eingangs aufgeworfene Frage, wie verbale Texte mit der Herausforderung durch Bilder umgehen: Bilder sind zu einer Instanz für das Wort geworden, an der es sich in seiner kommunikativen Leistungsfähigkeit messen lassen muss. Wie Rippl anmerkt, können Bilder auch eine Bereicherung für literarische Texte sein. So begründet sie die Vorliebe zeitgenössischer Literatur für die Beschreibung von Gemälden durch die Statik, die Bilder herbeiführen. Diese würde „in Zeiten der massiv zunehmenden Beschleunigung und Dynamik ein anthropologisches Grundbedürfnis des Menschen nach Stillstand und Innehalten erfüll[en]“ (104). Rippl bejaht also die Frage nach der Stellung des Bildes als ein neues Leitmedium, betrachtet dies aber nicht als eine Absage an sprachliche Texte, sondern betont die neuen Möglichkeiten, die sich durch die Auseinandersetzung mit Bildern eröffnen.

Auch GILBERT HESS plädiert in seinem Beitrag ›Text und Bild in der Frühen Neuzeit: Die Emblemik‹ (170–192) für ein komplementäres Verhältnis von Bild und Wort. Er erläutert, dass das Emblem nur durch das Zusammenspiel von Wort und Bild in Motto, Pictura und Subscriptio seine Bedeutung erhält. Dabei liefert das Motto einen Sinnspruch, der durch die Pictura dargestellt und teilweise auch gedeutet werden kann. Beide stehen häufig in einem Spannungsverhältnis, das erst durch eine Auslegung in der Subscriptio aufgelöst wird (172). Diese lenkt den Leser in seiner Interpretation, ist jedoch nie vollständig und lässt so Raum für weitere Deutungen. Die Polyvalenz des Emblems begründet Heß aus dem Zusammenspiel von Wort und Bild. Die Bedeutung geht dabei über die Einzelbedeutungen des Textes und des Bildes hinaus, und Heß bezeichnet Embleme folglich als „synmediale, synthetisierende Kunst“ (186). Die Bedeutungsvielfalt der Embleme betrachtet er als Ursache ihrer Wirkungskraft und der großen Beliebtheit, die sie in der Frühen Neuzeit genossen und sie zu einem wichtigen Bestandteil der Alltagskultur machten (171). Heß weist die Debatte in der heutigen Forschung zur größeren Bedeutung von Bild- oder Textanteil im Emblem zurück und betont, dass das Emblem nur durch ein gleichberechtigtes, bimediales Zusammenspiel seine volle Wirkung entfalten kann: „Nicht ein Nebeneinander der beiden Künste bedingt die emblematische Formenvielfalt, sondern das Ineinanderwirken und deren gegenseitige Durchdringung“ (186). Heß' Darstellung gibt eine informative Einführung in die Entstehungsgeschichte und Wirkungsweise der Embleme. Die umfangreiche Literaturliste spiegelt deutlich das andauernde Forschungsinteresse an diesem Thema wider und erleichtert die weitere Auseinandersetzung. Die Aussagen, die Heß über das Verhältnis von Wort und Bild trifft, sind jedoch allein auf der Untersuchung von Emblemen gegründet. Wie Heß selbst anmerkt, sind Embleme eine sehr spezielle Art der künstlerischen Darstellung. Daher lassen sich seine Aussagen nicht ohne weiteres auf andere Formen von Bimedialität wie z. B. Buchillustrationen oder Cartoons übertragen. Offen bleibt daher, welche Aufschlüsse die Emblemik über Phänomene des *pictorial turns* geben kann, die Heß einleitend verspricht (171). Embleme zeigen zweifellos, dass Bilder kein *neues* Leitmedium sind. Jedoch geben sie auf Grund ihrer Spezifik weder Aufschlüsse über die Wirkungsweisen von gegenwärtigen Wort-Bild-Kombinationen, noch erklären sie, warum Bilder gerade in unserer heutigen Kultur eine so zentrale Rolle spielen, dass sie als Leitmedium deklariert werden könnten.

Damit zeigt sich auch das Problem des *pictorial turns*: er hat sich zu einem effektiven Schlagwort entwickelt, das sehr unterschiedlich verwendet wird. Teilweise, wie in Hoffmanns und Rippls Einleitung, wird er als Bezeichnung für die Allgegenwart von Bildern benutzt und damit als kulturelles Phänomen verstanden. Ursprünglich beschrieb Mitchell aber damit die verstärkte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern, verstand den *pictorial turn* also, in Analogie zum *linguistic turn*, als ein neues wissenschaftliches Paradigma. Wie Sprache stellte er Bilder als ein Analysemodell vor: „as a kind of model or figure for other things [...], and as an unsolved problem, perhaps even the object of its own 'science.'“⁷⁾ In diesem Sinn geht auch KLAUS SACHS-

7) Vgl. MITCHELL, *Picture Theory* (zit. Anm. 1), S. 13.

HOMBACH in ›Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen‹ (65–78) den *pictorial turn* an. Er entwirft die Bildwissenschaft dort als ein theoretisches Arsenal, auf das alle anderen Disziplinen, die sich mit Bildphänomenen beschäftigen, zugreifen können. Die Bildwissenschaft würde somit zu einer Art Dienstleister für andere, weiterhin autonom bestehende Wissenschaften.

Dass die Entwicklung eines gemeinsamen theoretischen Rahmens, der die Forschungsbemühungen einzelner Disziplinen zusammenhält, dringend notwendig ist, zeigt ›Bilder – ein (neues) Leitmedium?‹, wenn man es als Gesamtwerk betrachtet. Aus der eingangs beschriebenen Interdisziplinarität, mit der das Thema angegangen wird, ergibt sich die große Herausforderung, die Aussagen der Einzelbeiträge zusammenzuführen, zu vergleichen und daraus neue Erkenntnisse abzuleiten. Dies ist den Herausgebern nicht wirklich zufriedenstellend gelungen. Querverweise zwischen Artikeln, die sich mit einem ähnlichen Thema beschäftigen oder zu ähnlichen Ergebnissen kommen, wären eine mögliche Lösung gewesen. Eine andere Möglichkeit hätte in der Erstellung eines Indexes bestanden, was zusätzlich das Auffinden von Informationen für die LeserInnen erleichtert hätte. Wünschenswert wäre auch ein Fazit gewesen, das die Ergebnisse der einzelnen Beiträge zusammenfasst und daraus eine Antwort auf die Leitfrage des Bandes ableitet. Der Band deckt so aber exemplarisch ein generelles Desiderat der aktuellen Bildforschung auf: eine verbesserte Verbindung der verschiedenen Disziplinen. Diese könnte dazu beitragen, Bilder als Medium und kulturelles Phänomen umfassender zu verstehen. Dass Bilder ein spannendes Forschungsfeld sind, beweisen Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl mit der Auswahl der Beiträge. Gerade die Betrachtung des Wort-Bild-Verhältnisses aus unterschiedlichen Perspektiven zeigt, wie angeregt die Auseinandersetzung auf diesem Gebiet sein kann. Außerdem machen die beiden Fallstudien zu aktuellen Verwendungsweisen von Bildern die politischen Implikationen deutlich, die die Bildforschung haben kann. Der Band regt auf diese Weise dazu an, das Thema weiterzuverfolgen und sich von den laufenden Debatten selbst ein Bild zu machen.

Elisabeth Siegel (Wien)

Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne, hrsg. von REINHARD KACIANKA und PETER V. ZIMA, Tübingen und Basel (Francke) 2004, 300 S.

Der vorliegende Sammelband widmet sich einem zentralen Phänomen der literarischen Moderne, das bis in die Postmoderne nachwirkt: der viel diskutierten Sprachkrise um 1900 mitsamt ihren Implikationen und, vor allem, ihren literarischen Folgen. Den diskursiven Rahmen des Bandes stellt dabei einer der beiden Herausgeber, Peter V. Zima zur Verfügung: Der Untertitel ›Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne‹ rekurriert mit der Spätmoderne auf einen Begriff, den Zima in seinem Buch ›Moderne/Postmoderne‹ prägte. Zimas ‚Spätmoderne‘ – synonym auch ‚Modernismus‘ – entspricht dabei weitgehend dem, was andersorts meist ‚Moderne‘ genannt wird: die Phase einer kritischen Auseinandersetzung der Neuzeit (der ‚Moderne‘) mit sich selbst, also das „*Reflexivwerden der Moderne*“¹⁾. Anzusiedeln ist der Beginn dieser Phase nach Zima in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Nietzsche, Baudelaire und Dostojewsk-

1) PETER V. ZIMA: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 2., überarbeitete Aufl., Tübingen und Basel 2001, S. 28.

kij werden nicht nur in ›Moderne/Postmoderne,‹²⁾ sondern auch im Vorwort von ›Krise und Kritik der Sprache‹ als diejenigen Denker angeführt, von denen „eine Selbstkritik des gesamten modernen Denkens [...] eingeleitet wird“. (8) In dieser reflexiven Denkbewegung nimmt die Kritik am Erkenntnisinstrument und Aussagemedium Sprache einen zentralen Stellenwert ein. Diesem geht der vorliegende Band in sehr breiter Ausrichtung nach: Er entfaltet ein Kaleidoskop sprachreflexiver Bewegungen in (spät-)modernen, avantgardistischen und schließlich postmodernen Texten unterschiedlicher Nationalliteraturen (im Zentrum stehen die französische, russische, deutsche und angelsächsische Literatur) und bietet so letztlich das, was Monographien über „die Sprachkrise und Sprachkritik bei ...“ immer fehlen muss: eine ebenso internationale wie komparatistische und insgesamt diachrone Gesamtperspektive auf das Phänomen. Diese Gesamtperspektive muss jedoch, so das Manko jedes thematisch ausgerichteten Sammelbandes, implizit bleiben und vom Leser aus der Summe der (meist synchron ausgerichteten) Einzelbeiträge erschlossen werden.

Der von Kacianka und Zima im Vorwort skizzierte theoretische Rahmen versucht zwar, dieses konzeptionelle Defizit jedes Sammelbandes zu kompensieren, dieses Unterfangen gelingt jedoch nur bedingt: Denn tatsächlich folgen nicht alle Beiträge der Nomenklatur Zimas; entgegen dem Titel bleibt der Begriff ‚Moderne‘, auch in den Varianten der Früh- und Hochmoderne – so bei Rainer Grübel – über den Band hinweg virulent (tatsächlich ist das, was Zima Spätmoderne nennt, bei Grübel die Frühmoderne, während die Hochmoderne dort die Avantgarde meint – eine verwirrende, gleichwohl bei Sammelbänden zur ‚Moderne‘ nur schwer zu vermeidende Begriffsdivergenz). Problematisch erscheint weiterhin, dass die Grenzen zwischen dem Vorwort und Zimas Einzelbeitrag ›Krise und Kritik der Sprache: Das Ende der Kunstutopie‹ durchlässig sind; im Vorwort werden in verkürzter Form ebenjene Thesen aufgestellt, die später Zima ausführlich entfaltet: Dass die literarische Sprachkritik der Spätmoderne, die im Kontext einer generellen Kritik des Modernismus an der Rationalität der aufklärerischen und bürgerlichen Moderne erfolgte, den Künstler zum Hüter einer reinen Sprache werden lasse und mithin eine spezifische Kunstutopie erzeuge, die dann in der Avantgarde zur gesellschaftlichen Utopie verallgemeinert, in der postmodernen Literatur jedoch wieder zurückgenommen werde. Dieser weit geschlagene Bogen ist in sich durchaus überzeugend – angemerkt werden muss jedoch auch, dass diese Perspektive (wie, was spätestens seit Nietzsche bekannt ist, jede) eine Verengung des Blickwinkels darstellt, die Einzelnes ausblendet: bei Zima und damit dem vorliegenden Sammelband im Ganzen den (französischen) Poststrukturalismus, der nicht umsonst seinen Ausgangspunkt beim großen Sprachkritiker Nietzsche nahm und nicht nur sekundär auf die Literatur einwirkte (man denke etwa an *das* Beispiel deutschsprachiger postmoderner und zugleich explizit sprachkritischer Literatur, Ransmayrs ›Die letzte Welt‹), sondern selbst wiederum, mindestens im Falle Roland Barthes‘, als sprachkritische und postmoderne *Literatur* zu denken ist.

Unter Auslassung also der poetologischen Folgen des Poststrukturalismus werden jedoch wichtige Stationen des sprachkritischen Weges durch das 20. Jahrhundert beschritten (und welche Positionen man vermisst, wird letztlich von den subjektiven Interessen des Einzelnen abhängen, so auch – dies sei natürlich zugegeben – im Falle der Rezensentin): Mallarmé, Chlebnikov, Hugo Ball, Don De Lillo oder Paul Auster sind nur einige Namen, die fallen und deren implizite oder explizite sprachkritische Stellungnahmen in Einzelbeiträgen analysiert werden.

Vor diesen Wegmarken (spät)moderner, avantgardistischer und postmoderner Sprachbehandlung widmet sich der erste Teil des Bandes zunächst „Sprachwissenschaftliche[n] und philosophische[n] Prolegomena: Linguistik, Ethik, Ästhetik“. Zum Auftakt fokussiert HANSMARTIN GAUGER das Verhältnis von Sprachkritik und Sprachwissenschaft und stellt so theore-

²⁾ Vgl. ebenda, S. 27f.

tisch-systematische Überlegungen zur Verfügung, die in Forderungen an Sprachkritiker ebenso wie an Sprachwissenschaftler zur Abgrenzung ihrer Gegenstandfelder einerseits, zum notwendigen Austausch andererseits münden. So relevant diese Auseinandersetzung mit linguistischer „Sprachkritik – heute“ auch sein mag, im Gesamtkonzept des Bandes wirkt sie doch eher wie ein Fremdkörper, was nicht nur am mangelnden Bezug zum übergreifenden Thema der Literatur, sondern auch am überaus polemischen Gestus der Ausführungen liegt. Kann man am Ende die Forderung nach einer konstruktiven Sprachkritik stellen, die „frei von messianischen oder hohepriesterlichen oder auch schon ‚oberlehrerhaften‘ oder ‚professoralen‘ Zügen sein sollte“ (41f.), wenn man sich schon in der zweiten Fußnote zusammenhangslos über den „Unfug“ (21) ereifert, Übersetzungen mit der Bemerkung ‚aus dem Amerikanischen‘ zu versehen (und nicht etwa ‚aus dem Englischen‘)?

Dem Verhältnis von „Sprachreflexion und Ethik“ in der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geht sodann MONIKA SCHMITZ-EMANS nach, womit die Thematik des Bandes um eine wesentliche historische Perspektive erweitert wird: Die politischen Katastrophen der ersten Jahrhunderthälfte ziehen eine vermehrte Aufmerksamkeit auf die pragmatische – und damit auch ethische – Dimension von Sprache nach sich, wie Schmitz-Emans paradigmatisch an den Frankfurter Poetik-Vorlesungen ebenso wie den Büchner-Preisreden nach 1950 zeigt. Der oben bereits angesprochene Beitrag von Zima rundet den ersten Teil des Buches ab. Tatsächlich betont das Nebeneinander dieser beiden letzten Beiträge das Nebeneinander verschiedener Strömungen von Sprachkritik in der Literatur, so dass die Diversität des Themas hier deutlich wird. Denn die von Schmitz-Emans konstatierte Bewegung einer Sprach- als Zeitkritik, die sich gegen allgemeine Tendenzen des (postmodernen) Orientierungsverlustes wendet und für einen genauen Sprachgebrauch plädiert, enthält ein durchaus konstruktives Element. Dieser Aspekt wird von Zima jedoch gerade negiert, wenn er der „postmodernen Eindimensionalität“ (80f.) bescheinigt, sich mit dem Bruch zwischen Subjekt und Objekt, Bewusstsein und Sein abgefunden zu haben. Nun führt Schmitz-Emans am Ende ihres Beitrages gerade Italo Calvino und damit einen der maßgeblichen Autoren der literarischen Postmoderne als Vertreter einer sprachkritischen Haltung an, die sich für einen Beitrag der Sprache „zur handelnden Orientierung des Menschen in der Welt“ (64) einsetzt. Natürlich lässt sich diese sprachkritische Haltung nicht als ‚Utopie‘ bezeichnen – doch ein ganz entscheidender Rest einer „Hoffnung auf eine Überwindung der bestehenden Verhältnisse“, eine Hoffnung, die Zima in der postmodernen Literatur Jürgen Beckers oder Werner Schwab nicht mehr findet (82), ist in Calvinos Position durchaus noch enthalten. Auch und gerade die literarische ‚Postmoderne‘ lässt sich nicht vorschnell auf einen Nenner bringen – und die verschiedenen Perspektivierungen der einzelnen Beiträge eröffnen durchaus divergierende Zugänge auf das Phänomen moderner bis postmoderner Sprachkritik, das damit auch pluraler erscheint, als die im Vorwort vorgeschlagene Rahmung des Sammelbandes suggeriert.

Die zweite Abteilung des Bandes befasst sich mit dem Zeitraum „Zwischen Spätmoderne und Avantgarde“. Der erste Beitrag von CHRISTINA VOGEL über ›Die Krise des Verses: Paradigma der Sprach- und Gesellschaftskritik Mallarmés‹ entfaltet am Beispiel von ›Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard‹ die sprachreflexive Verfahrensweise Mallarmés, der die Sprache als Ereignis inszeniert und damit ihre Erneuerung jenseits jedes Utilitarismus anstrebt – womit Mallarmé als utopisches Ziel letztlich auch eine Erneuerung der Gesellschaft intendiert. Dem Nachhall der Sprachkrise um 1900 in der historischen Avantgarde geht WALTER FÄHNDERS nach, wobei er den Konnex zwischen der Schöpfung einer neuen Sprache und einer „Neuschaffung der Welt“ (122) deutlich herausarbeitet. HUBERT F. VAN DEN BERG widmet sich Hugo Ball und zeigt dabei überzeugend auf, inwiefern die zwei ‚Perioden‘ in Balls Schaffen – die Phase des Dadaismus während des Ersten Weltkriegs und die Zeit nach seiner Rekatholisierung in den 1920er Jahren – durch eine wichtige Konstante verbunden bleiben: Balls fortwährende Suche nach einer Überwindung der Sprachkrise, die auch durch das ‚göttliche Wort‘ keineswegs gelöst wurde.

RAINER GRÜBEL und AAGE A. HANSEN-LÖVE nehmen schließlich Russland in den Blick: Grübel macht die russische Moderne in ihren verschiedenen Varianten als Paradigma für das Thema ‚Sprachkrise in der Literatur der Moderne‘ ertragreich und zeigt am Beispiel Chlebnikov und dessen ‚Sternensprache‘, wie die Sprache der Krise zu einer ‚Sprache der Schöpfung‘ und ‚der Freiheit‘ wird (169). Hansen-Löve nimmt dann eine komparatistische Perspektive ein, wenn er die Auseinandersetzung des russischen Suprematisten Malevič mit verschiedenen – auch literarischen – Kunstströmungen nachzeichnet und so dem Dialog der sprachkritischen Poetik der russischen Moderne mit der Malerei Raum gibt, wie ihn Malevič insbesondere mit Chlebnikov geführt hat.

Der Übergang von der Avantgarde zur Postmoderne wird von einem Beitrag geleistet, der die dritte Abteilung („Die Postmoderne zwischen Wörtern, Kulturen und Medien“) eröffnet: ASTRID POIER-BERNHARD nimmt die oulipotische Poetik in den Blick, deren Abkehr von ästhetischen oder ideologischen Positionen sich auch als Reaktion auf das Scheitern der Avantgarde lesen lässt (vgl. 197f.). An den Beispielen Oskar Pastiors sowie Bernardo Schiavettas werden die Verfahrensweisen und die Zielrichtungen oulipotischer Texte aufgezeigt: Im Falle Pastiors steht die Utopie einer paradisischen, ursprünglichen Sprache am Horizont seiner Poetik, Schiavetta verfolgt die polyphone Utopie eines unbegrenzten kommunikativen Austauschs zwischen allen Sprachen. Die Sprachkritik in der englischen Lyrik des 20. Jahrhunderts steht im Zentrum des Beitrags von EVA MÜLLER-ZETTELMAHN, die für die britische Lyrik seit den 1950er Jahren eine Abkehr von der sprachkritischen, modernistischen Position Eliots, ja die Rückkehr zu einem ausgesprochen unproblematischen Verständnis von Sprache als Abbild der Realität konstatiert: Das ästhetische Erbe des *High Modernism* blieb hier folgenlos, Sprachkritik bildet, so Müller-Zettelmann, in der gegenwärtigen – auch ‚postmodernen‘ – englischen Lyrik eine „Leerstelle“ (227). Den sprachkritischen und metasprachlich-reflexiven Impulsen zweier postmoderner Romane von Don De Lillo (›The Names‹) und Paul Auster (›City of Glass‹) geht MARION GYMNIICH nach – beide Autoren thematisieren die Suche nach sprachlicher Bedeutungsstiftung ebenso wie deren Scheitern.

Die Reihe der im Sammelband behandelten europäischen und US-amerikanischen Autoren, deren Namen fast schon selbst als Synonym für das Gegenstandsfeld ‚Sprachkritik‘ stehen können, ergänzt OTTMAR ETTE in seinem wichtigen Beitrag mit einer türkisch-deutschen und zwei südamerikanischen Autorinnen: Jenseits der ‚klassischen‘ Krise der Sprache als Krise an deren Ausdrucks- und Erkenntniswert stellt Ette damit die Parameter des weiblichen sowie des inter- oder transkulturellen Schreibens unter dem Stichwort der „Fremdheit im Eigenen“ (251) in den Mittelpunkt. Ette arbeitet hier den Konflikt verschiedener (Mutter-)Sprachen (Emine Sevgi Özdamar), den Konflikt zwischen Mutter- und Vatersprache als Dispositive eines weiblichen und eines männlichen, ‚literarischen‘ Schreibens (Juana Borrero) sowie das interkulturell agierende Sprach-Spiel mit dem Eigenen und dem Fremden (Gabriela Mistral) heraus. Sprachkritik kann, dies zeigt Ette überzeugend, auch in Form einer normverletzenden „Sprachstörung“ in literarischen Texten erfolgen, „die stets auch ein Sprachenstören als Störung einer herrschenden Sprache ist“ (268). Aufgezeigt und reflektiert werden damit die Verknüpfungen zwischen Sprache und Nationalität, Sprache und Identität sowie Sprache und Gender.

JÜRGEN LINK geht im vorletzten Beitrag im Grunde über den thematischen Rahmen des Sammelbandes hinaus, wenn er die von ihm vormals etablierte Diskurskategorie des Normalismus³⁾ in die Diskussion um die literarische Moderne und Postmoderne einbringt. Dabei glaubt Link nicht, dass „die Berücksichtigung des Normalismus für die Erörterung der ‚Sprachkrise‘ im engeren Sinne [...] notwendig ist“, hält sie aber „insbesondere für die von Peter Zima [in ›Moderne/

³⁾ Vgl. JÜRGEN LINK, Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1996.

Postmoderne, Anm. von D. L.] analysierte Transformation von einer ‚spätmodernen‘ Literatur der ‚Ambivalenz‘ zu einer ‚postmodernen‘ Literatur der ‚Indifferenz‘ für hoch einschlägig und weiterführend“ (272). Tatsächlich kann Link plausibel nachweisen, inwiefern das Paradigma des ‚Normalen‘ mit seinen beiden Grenzen des (positiv) Außerordentlichen und des ‚Absturzes‘ in Kriminalität, Sucht, Neurose oder Psychose die Literatur schon der Moderne prägt und in der Postmoderne nachwirkt, wobei innerhalb des Normalismus eine Verschiebung, nämlich eine sukzessive Erweiterung dessen, was als ‚normal‘ gilt, zu beobachten ist: Die Literatur der Spätmoderne thematisiere die Grenzen der Normalität in durchaus ambivalenter Weise: als zugleich gesuchte und gefürchtete. Genau diese Thematisierung und Problematisierung der Grenze vom Normalen zum Anormalen entfallt aber in der von Link in den Blick genommenen postmodernen Literatur (Sibylle Berg, Michelle Houellebecq, Marlene Streeruwitz sowie Elfriede Jelinek), so dass hier Indifferenz zwischen Normalität und Anormalität zum Tragen komme. Mit diesem Befund stützt Link Zimas These der spätmodernen „Ambivalenz der Werte, Normen, Handlungen und Aussagen“⁴⁾ und der postmodernen Indifferenz als prinzipielle Austauschbarkeit dieser Größen. Link verzichtet in diesem Kontext allerdings auf eine nähere Betrachtung der „rein sprach-, klassizität-, mythos- oder genrespielerischen Versionen der Postmoderne“ und konzentriert sich auf „mehr oder weniger ‚realistische[]‘ Inszenierungen normalistischer Curricula“ (284). An dem in sich überaus spannenden Beitrag Jürgen Links zeigt sich mit Blick auf den Sammelband zweierlei: Zum einen, noch einmal, ex negativo die Pluralität verschiedener postmoderner Literaturen; zum anderen die Rahmung des Bandes durch Zimas Thesen zur Spät- und Postmoderne, die durchaus auch außerhalb des Paradigmas der Sprachkritik verhandelbar sind. Links Beitrag hat damit – unter Beachtung des Haupttitels des Sammelbandes – einerseits seinen falschen, unter Beachtung des Untertitels „Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne“ aber andererseits auch seinen richtigen Ort.

Der letzte Beitrag vom Mitherausgeber REINHARD KACIANKA schließlich umfasst ›Drei Versuche über Sprachkrise und Sprachkritik am Ende der Gutenberg-Galaxis‹ und greift damit die medientheoretischen und zugleich zivilisationskritischen Theoreme etwa Baudrillards, Norbert Bolz‘ oder Neil Postmans auf. Kacianka wertet die „fortschreitende Mediatisierung unserer Zivilisation“ dabei als „Geschichte eines Sprachverlusts“ (295) und gelangt zu einem Fazit, das sicherlich nicht unbeabsichtigt an Foucaults berühmten Schlusssatz aus ›Les mots et les choses‹ erinnert:

In der Indifferenz, der Ungeschiedenheit der technischen Kommunikationsmittel versinkt ‚der Mensch‘ allmählich im Treibsand des Rauschens, in der Überfülle virtuell generierter Simulakra, im steten Fluß der Zeichen an der medialen Oberfläche. Selbst sein Verdacht gewährt ihm nur kulturindustriell konfektionierte Einblicke in den submedialen Raum des Realen. Der Mensch verliert sich als Subjekt, um im Projekt der Virtual Reality konfektionskonform wiederaufzuerstehen. Objektiviert. Aufgelöst in Bit und Byte. (295)

Die notgedrungen sehr kurze und vereinfachende Geschichte der Menschheit, die Kacianka hier auf wenigen Seiten umreißt, hat naturgemäß ihre Lücken – und ob der Pessimismus dieses Blicks gerechtfertigt ist, lässt sich bezweifeln. Die sehr punktuell verführende Argumentation Kaciankas zumindest erlaubt kein objektives Urteil über den in Frage stehenden Gegenstand. Trotz gelegentlicher Anklänge an die Themen ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘ geht dieser Medienpessimismus damit auch über den engeren Gegenstandsbereich des Sammelbandes hinaus: Sprachkritik und Sprachreflexivität in Literatur stehen hier nicht mehr zur Debatte.

Wie fast jeder Sammelband, so enthält auch ›Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne‹ Beiträge, die weniger gut zu dem vom Titel gesetzten Thema

⁴⁾ ZIMA, *Moderne/Postmoderne* (zit. Anm. 1), S. 266.

passen als andere – eine einschlägige Kritik an Sammelbänden. Im Ganzen bietet dieser Band jedoch eine weite Perspektive auf das Phänomen der impliziten oder expliziten Sprachkritik in der Literatur von der (Spät-)Moderne bis zur Postmoderne sowie überragende Studien namhafter Beiträger zu den sprachreflexiven literarischen Verfahrensweisen einzelner Autoren, die gerade in der Zusammenstellung die Diversität des Themas entfalten. Für jeden, der sich mit diesem Thema auseinandersetzt, wird ein Blick in diesen Band unabdingbar sein.

WILFRIED BARNER, ALEXANDER VON BORMANN, MANFRED DURZAK, ANNE HARTMANN, MANFRED KARNICK, THOMAS KOEBNER, LOTHAR KÖHN und JÜRGEN SCHRÖDER, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., hrsg. von WILFRIED BARNER (= *Geschichte der deutschen Literatur*, begr. von HELMUT DE BOOR und RICHARD NEWALD; Bd. 12), München (Beck) 2006, XXIX + 1295 S.

Literaturgeschichtsschreibung ist ein problematisches Unterfangen, stellt sie doch, welcher Ausrichtung sie immer folgen mag, Konstrukte her, jeweils eine narrative Ordnung, in die sie die Gegenstände ihrer Darstellung zwingt, wenn diese auch nicht selten quer zu jeder Ordnung liegen, jedenfalls nie in einer solchen aufgehen. Im Zeitalter des Dekonstruktivismus lassen denn – wie schon anlässlich der Besprechung der ersten Auflage des vorliegenden Werkes betont wurde¹⁾ – dezentrierte Sehweise und die Einsicht in die Unmöglichkeit oder auch die Verweigerung, Bedeutungen festzulegen, herkömmliche, perspektivisch ordnende, narrative Literaturhistorie kaum aussichtsreich und sinnvoll erscheinen. Dass ein solches Unternehmen mit der von Wilfried Barner gemeinsam mit sechs Mitarbeitern und einer Mitarbeiterin bei Beck veröffentlichten ›Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart‹ allen Unkenrufen zum Trotz in Angriff genommen und Mitte der 1990er-Jahre zu einem guten Abschluss gebracht worden ist, hat verdientermaßen Respekt und ein vorwiegend positives Echo in der Kritik hervorgerufen, dass ein über tausend Seiten umfassendes Werk dann auch noch ein verlegerischer Erfolg wird und eine zweite, erweiterte Auflage erfährt, was – trotz des Gelingens aus fachlicher Sicht – durchaus nicht selbstverständlich ist, steigert die Hochachtung. Die Situation ist mittlerweile zudem nicht einfacher geworden. Der behandelte Zeitraum umfasst nun knapp sechzig Jahre, also nochmals fast eineinhalb Jahrzehnte mehr, die Literaturproduktion, seit den 1960er-Jahren ohnehin schon kaum überschaubar, ist noch unübersichtlicher geworden. Dass jüngste Literatur in Zusammenhänge zu stellen aufgrund geringer Distanz und des fehlenden Überblicks immer besonders problematisch ist, wird vor allem denjenigen deutlich bewusst, die es selbst versucht haben – so auch den Beiträgern des gegenständlichen Bandes. Schließlich wäre noch zu bedenken, dass sich die Situation an den Universitäten, an deren Lehrende und Studierende sich das Werk ja in erster Linie richtet, grundlegend verändert hat durch die Einführung der Baccalaureats-Studien und – Stichwort: Bologna – der Festlegung von Maximal-Lektürevorgaben, die von nichts

¹⁾ Vgl. dazu die Besprechung der 1. Aufl. durch den Verf. In: *Sprachkunst* 26 (1995), 2. Halbband, S. 377–380.

weniger als der Angst diktiert scheinen, Studierende der Literaturwissenschaft könnten zu viel lesen ... So gesehen darf die vorliegende Literaturgeschichte, die ja schon rein quantitativ das aktuell zumutbar Erscheinende übersteigt, auch als ein begrüßenswerter Akt des Widerstands gegen die Nivellierung der Ansprüche in der germanistischen Ausbildung gelten.²⁾

Da der Text der ersten fünf Kapitel in der Neuauflage weitestgehend gleich geblieben ist, braucht, was über diese in der Besprechung der ersten Auflage gesagt wurde, hier nicht wiederholt zu werden. Nur so viel: Angeblich wurden monierte Fehler in der Neuauflage korrigiert. Die in der genannten Rezension bemängelten Ungenauigkeiten finden sich allerdings nach wie vor: die falsche zeitliche Einordnung der Atomkraftwerk-Volksabstimmung in Österreich in die achtziger Jahre, weil es so besser in den bundesdeutschen Kontext passt, die – literarhistorisch nicht ganz bedeutungslos – falsche Datierung von Peter Henischs ›Die kleine Figur meines Vaters‹ auf 1980 statt 1975, das Ignorieren des (im Übrigen immer noch, mittlerweile im 47. Jahrgang) Fortbestehens der wichtigsten österreichischen Literaturzeitschrift, der „manuskripte“. Diese Ungenauigkeiten mögen zu tun haben mit einer gewissen Nonchalance gegenüber der österreichischen (und auch der Schweizer) Literatur, mit der vorrangigen Perspektive der gegenständlichen Literaturgeschichte, die die deutsche Literatur seit 1945 insbesondere unter dem Aspekt der Spannung zwischen BRD- und DDR-Literatur betrachtet. Gerald Stieg hat in seiner Besprechung der ersten Auflage nicht zu Unrecht die eingeschränkte Wahrnehmung des historischen Kontextes der österreichischen und der Schweizer Literatur, den „sanften Imperialismus der Unkenntnis der anderen“ kritisiert: „Die Deutschen haben eine Geschichte und eine Literatur, die anderen *bloß* eine Literatur.“³⁾ Das gilt für die Kapitel 1 bis 5, da inhaltlich unverändert, nach wie vor, nicht aber in derselben Weise für das sechste, über die neunziger Jahre, was sich durchaus positiv in der genaueren Erfassung des gesellschaftlichen Kontexts und des literarischen Feldes in Österreich und in der Schweiz sowie in der teilweise grundlegend veränderten Wahrnehmung und Bewertung einzelner Autoren und Autorinnen aus den beiden Ländern (besonders auffällig bei Urs Widmer) niederschlägt.

Das Strickmuster der Literaturgeschichte, jedem Jahrzehnt ein Kapitel zu widmen, wurde beibehalten, so dass der „Epilog“ der ersten Auflage, der einen kurzen Blick auf die Literatur der damals eben angebrochenen neunziger Jahre wagte, nun einem eigenen Kapitel über diese gewichen ist. Dass eine andere Periodisierung der Literatur seit 1945 durchaus denkbar wäre, versteht sich, dass andere Gliederungen auch wieder Hilfskonstrukte darstellten, ebenso. Für die Fortschreibung der vorliegenden Literaturgeschichte hat sich der pragmatische Ansatz der Einteilung nach Jahrzehnten als vorteilhaft erwiesen. Zudem: den Beiträgern, der Beiträgerin ist selbstverständlich bewusst, dass die Geschichte der Literatur keine scharfen Zäsuren kennt, dass es Kontinuitäten über Zeitgrenzen hinweg gibt, und zwar sowohl in personeller (man denke etwa an die noch lebenden Mitglieder der „Gruppe 47“ oder die „alten Volksstückschreiber“ – 1092) und thematischer Hinsicht (Bezug auf Holocaust) als auch in ästhetischen Verfahren (eben z. B. in der Volksstückdramaturgie).

²⁾ Dass Quantität nicht Qualität bedeutet, versteht sich von selbst, dass Qualität auch bei geringer Quantität möglich ist, beweist auf dem Feld der Literaturgeschichtsschreibung eindrucksvoll JÜRGEN EGYPTIEN, Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945, Darmstadt 2006. Dieser Leitfaden von 160 Seiten macht keinerlei Zugeständnisse an das Niveau, schärft vielmehr das Problembewusstsein sowohl für das literaturgeschichtliche Tun (Periodisierungsfragen etc.) als auch für spezifische Probleme der Literatur seit 1945, regt zur Textlektüre und zum Weiterfragen an, tut mithin genau das, was Literaturgeschichte im Dienste ihres Gegenstands bestenfalls zu leisten vermag.

³⁾ GERALD STIEG [Rez.], Sanfter Imperialismus, in: Profil (Wien) vom 3. Oktober 1994, S. 14f., hier: S. 15.

Zwei Änderungen gegenüber dem ursprünglichen Konzept sind zu vermerken. Die eine ist – dem Herausgeber durchaus bewusst – „gewiss kritisierbar“ (XXVIII): Mit der doch etwas merkwürdig anmutenden Begründung, dass der Verfasser der Abschnitte über das Hörspiel „nicht mehr zur Verfügung stand“, wurde auf die Darstellung der radiophonen literarischen Ereignisse in den neunziger Jahren komplett verzichtet (und selbstverständlich auch die seinerzeit monierte Beachtung des Hörspiels in der DDR nicht nachgeholt). Ersatz zu finden, hätte doch nicht allzu große Mühe machen sollen. So bleibt eine Lücke. Auch wenn das Hörspiel als literarische Gattung in den letzten drei Jahrzehnten aufgrund veränderter medialer Bedingungen an Bedeutung zweifellos verloren hat, wäre doch ein Blick auf die Weiterentwicklung dieses Genres dank der Verfügbarkeit neuer technischer Gestaltungsmittel, die auch ästhetische Folgen haben, sehr aufschlussreich. Während dieses Manko ärgerlich ist, macht die zweite Änderung durchaus Sinn: das Literaturverzeichnis wurde im Umfang von 65 in der ersten Auflage auf nunmehr 38 Seiten gekürzt, das ursprüngliche Verzeichnis und eine weitere Datenbank wurden ins Internet gestellt, mithin das Druckwerk entlastet und die Basis für permanente bibliographische Ergänzungen geschaffen.

Orientierungen zu bieten im Wirrwarr des „literarischen Lebens der neunziger Jahre“, ist nicht ganz einfach. Das hat natürlich zuallererst einmal zu tun mit der geschichtlichen Entwicklung nach dem Fall der Berliner Mauer. Längst gilt der Geschichtswissenschaft 1989 als „Zeitikone“⁴⁾, als eine „kongeniale Markierung“ zu 1917. Mit diesen beiden Daten sei das 20. Jahrhundert zeitlich abgesteckt, 1989 „eine ganze Epoche jäh an ihr Ende gelangt“, ein „Weltbürgerkrieg“, „ein Kampf der Werte und Weltanschauungen, universell angelegt und global ausgreifend“, so dass „die Welt [...] politisch von einem geschichtsphilosophisch aufgeladenen Antagonismus der Werte durchwirkt“⁵⁾ war. Dies klingt nach gewisser Überschaubarkeit, die mit dem Ende des Ost-West-Konflikts im Triumph des Kapitalismus und der Globalisierung verloren gegangen sei. Die nächste historische Markierung, ebenfalls schon zu einer Zeitikone geworden, ist mit dem 11. September 2001 gegeben. Zwischen den beiden Daten ist die Welt nicht von weniger Gewalt bestimmt gewesen und schon gar nicht übersichtlicher geworden. Das gilt durchaus auch für die Literatur und den Literaturbetrieb, speziell auch in Deutschland, wo es die Teilung zu überwinden galt, die im Osten vor allem, aber auch im Westen unterschiedlichste Reaktionen ausgelöst hat. Verunsicherung hervorgerufen haben nicht zuletzt prominente ehemalige DDR-Autorinnen und -Autoren wie Christa Wolf oder Sascha Anderson durch ihre Beziehungen zum Staats Sicherheitsdienst und die Schwierigkeit, diese angemessen zu beurteilen. Man darf der vorliegenden Literaturgeschichte konzedieren, dass sie mit diesem Problemkreis sehr sensibel und ohne Überheblichkeit umgeht, genau informiert (etwa über die Schwierigkeiten der Zusammenführung der Akademien), sich kein endgültiges Urteil anmaßt und als Problem thematisiert, aber seriöserweise offen lässt, ob die Kapitel über die Literatur in der DDR zukünftig neu zu schreiben wären. Jedenfalls werden einfache Erklärungsangebote zurückgewiesen, wie die nicht selten angebotene, gleichwohl intellektuell problematische Parallelisierung der Situation nach 1989 mit der nach 1945. Und selbstverständlich verbot sich für die neunziger Jahre eine plane Fortschreibung der DDR-Kapitel. So wird denn die „DDR im Rückblick“ unter dem Aspekt des „Dilemma[s] der neuen Verhältnisse“ (1008) in Augenschein genommen und der „Lyrik ‚im Transit‘ aus der DDR“ (1065) eigene Beachtung geschenkt. Dass die DDR nicht aus den Köpfen verschwunden, vielmehr fast zwangsläufig und in unterschiedlichster Ausprägung (speziell in zahlreichen autobiographischen Projekten, aber auch in Werken mit „experimentellen“ Schreibweisen, wie denen Reinhard Jirgis, der alle Register moderner Erzählkunst zu ziehen versteht) nachwirkt, versteht sich.

⁴⁾ DAN DINER, *Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung*, München 1999, S. 10.

⁵⁾ Ebenda, S. 65.

Aufgrund sehr unterschiedlicher Voraussetzungen und in sehr unterschiedlicher Weise haben so genannte „rechte“ Bewegungen (besonders in den so genannten „neuen Bundesländern“ und in Österreich) oder als „rechtslastig“ interpretierte Äußerungen von Autoren (speziell von Botho Strauß und Martin Walser) in den 1990er-Jahren für Aufregung gesorgt. Diese stehen in Beziehung zu der anhaltenden Diskussion über den Holocaust und über die Fragwürdigkeit kollektiver Schuldbekennnisse. In Österreich, wo um 1990 keine Zäsur auszumachen ist, hat die Literatur das, was man in den sechziger Jahren „Alltagsfaschismus“ genannt hat, und den latenten Antisemitismus nicht erst seit den Diskussionen um die Präsidentschaft von Kurt Waldheim und den Wahlerfolgen von Jörg Haider thematisiert – man denke an Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard u.a. –, aber die Auseinandersetzungen sind intensiver, lauter und heftiger (Peter Turini: „Mörderrepublik“) geworden. In der Schweiz hat das Ableben von Max Frisch (1991) und Friedrich Dürrenmatt (1990) sehr wohl eine neue Phase markiert, allerdings haben die beiden bereits sehr früh eine Diskussion über die Verstrickung ihres Landes in nationalsozialistische Machenschaften (jüdische Vermögen) angestoßen, die erst jetzt intensiv geführt wurde.

Die Überschriften der Unterkapitel lassen schon erkennen, dass die Strukturierung der Erzählprosa der neunziger Jahre am schwersten fällt. Ob es denn einen „gesamtdeutschen Roman“ gebe (964ff.), diese Frage erscheint nach Lektüre des sehr aufschlussreichen Abschnitts so überflüssig wie die nach dem „Wenderoman“, weil eine von außen an die Literatur herangetragene, weshalb jene Werke offensichtlich misslungen sind, die sich diesem Projekt und den hochgeschraubten Erwartungen verschrieben haben, wie Günter Grass mit dem Roman ›Ein weites Feld‹ (1995)⁶⁾ oder – von den jüngeren Autoren – Michael Kumpfmüller mit seinem Roman ›Hampels Fluchten‹ (2000). Nicht viel überzeugender sind die Titel weiterer Abschnitte: „Schreiben an der Peripherie“ (973) – wo wäre das Zentrum der Literatur im deutschen Sprachraum? –, „Gibt es noch experimentelles Schreiben“ (987) – wäre eine Frage der Definition –, „Einzelgänger kommen aus der Deckung“ (990) – bei Helmut Krausser ließen sich durchaus auch Zuordnungen treffen, sowohl in seinem Streben nach Polymorphie als auch mit dem Bezug zu Mythen –, schließlich: Der Titel „Der andere deutsche Roman“ (997) bleibt gar zu wenig aussagekräftig, meint er doch deutschsprachige Texte von Zuwanderern aus verschiedenen Ethnien.

Die Unsicherheit in der Kapitelbenennung ist verzeihbar angesichts der Stärke der Ausführungen über die Erzählprosa der neunziger Jahre, die darin liegt, dass der Argumentation und den Wertungen des Verfassers, Manfred Durzak, recht genaue Analysen der jeweiligen Texte vorausgehen. Nach der Lektüre der Ausführungen über Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre wird kaum mehr Zweifel an der neuen Leichtigkeit eines Teils jener Literatur aufkommen, die sich mit dem vermeintlich zugkräftigen Etikett „Popliteratur“ schmückt. Selbst wenn man Durzaks Überzeugungen nicht teilt – etwa seine Urteile über Judith Hermanns Werke, die für ihn neben Urs Widmer und Dieter Wellershoff einen der „Drei Höhepunkte des Erzählens“ (967) im gegenständlichen Jahrzehnt darstellt, oder über die ästhetische Antiquiertheit W. G. Sebalds (vgl. 978) –, versteht er es aufgrund der genannten analytischen Vorausleistung meist mit wenigen Sätzen seine Einstellungen zumindest plausibel zu machen.

Es liegt in der Natur der Sache, dass Literaturgeschichte aus Darstellungsgründen ausblendet, die Kritik wiederum auf Fehlendes verweist. Während das Weiterschreiben der Grass und Walser (durchaus berechtigte) Beachtung findet oder – es wurde schon angedeutet – Urs Widmer mit seiner Erzählprosa seit dem phantasievollen ›Blauen Siphon‹ (1992) und im Besonderen seit

⁶⁾ Keineswegs entschuldigt wäre mit dem Hinweis auf das Nicht-geglückt-Sein des Romans von Grass allerdings die Entgleisung des ›Spiegel‹-Titelblatts vom 21. August 1995, das Marcel Reich-Ranicki beim Zerreißen des Buchs zeigt. Ein Verriss des misslungenen Erzählkonstrukts und der nicht bewältigten Materialmasse erscheint durchaus angebracht, eine Büchervernichtung rechtfertigt das nicht.

seinem die Schweizer „Realgeschichte“ (970) schonungslos beleuchtenden Roman ›Der Geliebte der Mutter‹ (2000) nunmehr Gerechtigkeit widerfährt (ohne dass allerdings seine früheren Texte eine Neubewertung erfahren würden), scheint es, als hätten etwa ein Christoph Ransmayr oder ein Walter Kempowski in den Neunzigern zu schreiben aufgehört oder eine Elfriede Jelinek nur mehr Dramen beziehungsweise Stückvorlagen für das Theater verfasst.

Gute Zeiten für Lyrik brachten, so Alexander von Bormann, die 1990er-Jahre, insbesondere auch für junge Talente, denen der Literaturbetrieb mit Stipendien, Preisen, guten Publikationsmöglichkeiten mehr Chancen geboten hat als je zuvor. Und sie wurden auch genützt, brachten eine große Vielfalt: das formal Virtuose Spiel mit der Postmoderne eines Dirk von Petersdorffs, „reichhaltige Erzählgedichte“ (1059) von Jan Koneffke, Neigung zum Erzählerischen auch bei Marcel Beyer (bei ihm durchaus auch verbunden mit der zum Experimentellen) oder Johannes Schenk. Nicht immer lässt sich die Argumentation von Bormann nachvollziehen: „ein neuer, ein ganz eigener Ton“ (1064), so behauptet er etwa, zeichne den Schweizer Raphael Urweider aus. Da hat er nicht Unrecht, aber wer die Lyrik Urweiders nicht kennt, bleibt mit der Frage nach dem Neuen und Eigenen alleingelassen. Gute Zeiten waren die Neunziger aber nicht nur für Debütanten, sondern auch für die Etablierten, denen nicht wenige Gesamtausgaben oder jedenfalls Auswahlbände gewidmet wurden. Da bietet sich die Gelegenheit zu neuen oder differenzierteren Bewertungen, wie sie Bormann beispielsweise im Fall von Walter Helmut Fritz vornimmt, dessen Gedichte der sechziger Jahre als Naturlyrik abzutun nicht mehr möglich ist, wird doch nun in der Gesamtschau deren Zeit- und Gesellschaftsbezug überdeutlich erkennbar. Die meisten Wertungen überzeugen, in einigen Fällen ist es schwierig dem Gegenstand gerecht zu werden: Friederike Mayröckers hochartifizielle, nicht selten schwer nachvollziehbare Lyrik ist in der gebotenen Kürze einfach nicht entsprechend zu würdigen, es muss gewissermaßen bei Andeutungen bleiben. Eine kritischere Haltung hätte man sich allerdings bei der Erwähnung der Edition von Ingeborg Bachmanns Nachlassgedichten erwartet, die ja grundsätzlich problematisiert wurde. Um ausgereifte ästhetische Gebilde handelt es sich dabei zweifellos nicht, ihre Veröffentlichung könnte nur durch ihre Stellung im Gesamtwerk der Autorin gerechtfertigt werden.

Treffend charakterisiert erscheint die Lyrik von Autorinnen und Autoren aus der ehemaligen DDR schon allein durch die Titel der Unterkapitel: „Spaltungssirr nach der Vereinigung“ (nach einem Titel von Elke Erb, 1065), „Heimsuchung der Vergangenheit“ (1067), „Einfach, doppelt und dreifach fremd“ (1072). Für die Lyrik in der ehemaligen BRD gilt: „kaum eine Wende“ (1025), für den Osten: „Mehr DDR war nie als nach ihrem Ende“ (1068), für beide jedoch: „Weniger Zukunft war nie“. Das scheint zu apodiktisch formuliert, wird doch unter dem Bert Papenfuß zitierenden Titel „land gewinnen“ (1076) etwa einer Elke Erb durchaus das Ringen um andere Wahrnehmungsmöglichkeiten oder auch einer Barbara Köhler Offenheit für das Neue attestiert, es trifft aber die Stimmung vor allem nach dem Abflauen der ersten Wende-euphorie und der zunehmenden „Fremdheitserfahrung in und mit dem neuen Deutschland“ (1072) recht gut.

Am aufregendsten ist in den neunziger Jahren die ungeheuer lebhaftes Theaterszene. Jürgen Schröder gelingt es trotz der Vielfältigkeit der Theaterproduktionen und dramatischen Ansätze den Überblick nicht zu verlieren und zugleich die angesprochene Lebendigkeit in seiner Darstellung zu vermitteln. Beispielhaft ließe sich das an den Ausführungen über Werner Schwab beobachten. Sowohl der Selbstinszenierung als „Projekt Schwab“ und deren Wirkung als auch dem im Grunde immer gleich bleibenden, dramatische Zuspitzung steigernden, dann in der Thematisierung des theatralischen Prozesses diese Steigerung zurücknehmenden Strickmuster seiner Stücke wird entsprechende Beachtung geschenkt, insbesondere aber auch seiner Sprache, dem „Schwabischen“. Diskutieren ließe sich, ob dieses „Schwabdeutsch“ (1098) nicht doch in der „Nachfolge“ des Horváth'schen „Bildungsjargons“ gesehen werden kann, die Eigenart dieses Sprachgebrauchs, in dem „alles verdinglicht, verfremdet und objekthaft gemacht“ (1099)

erscheint, ist jedoch ebenso treffend erfasst wie das Umschlagen von Sprachakten in physische Gewaltakte. Diskutierenswert wäre auch die Frage, ob den Stücken Schwabs nicht doch „eine Botschaft abzugewinnen“ (1100) ist, nämlich die, dass seine Gestalten Gefangene der Sprache sind und dass das mit ihrer „kleinbürgerliche[n] und bürgerliche[n] Welt und Gesellschaft“ zu tun hat. In dieser Hinsicht erweist er sich – bei aller seiner Radikalität geschuldeten Differenz – nahe dem Volksstück.

Die Ereignisse auf dem Theater der Neunziger bewegen sich im Spannungsfeld zwischen dem so genannten „postdramatischen Theater“, einem totalen Bruch mit der aristotelischen Tradition, für das Elfriede Jelinek konsequentest nur mehr in fortlaufendem Prosatext verfasste Stückvorlagen liefert, und einem „neuen Realismus“. Dazwischen die „Alten“ wie Botho Strauß (der auch im alten Fahrwasser bleibt) und der wandlungsfähige, theaterbesessene Tankred Dorst, die „alten Volksstückschreiber“ (1092) Franz Xaver Kroetz, Klaus Pohl, Peter Turrini (der während der Intendanz Klaus Peymann – man könnte sagen: entgegen Volkstheatertradition – schon zu Lebzeiten im Burgtheater eine Heimstatt gefunden hat) und Felix Mitterer, die „zwei Shooting-Stars der neunziger Jahre“ (1097), der genannte Werner Schwab und Marlene Streeruwitz, sowie zahlreiche Junge wie Oliver Bukowski, Daniell Call, Dea Loher, Marius von Mayenburg u. v. a. Und allgemein gilt, dass das Theater der neunziger Jahre sich mit Begeisterung der Performance, dem Tanz und den neuen Medien öffnet.

Eingangs wurde das (literarhistorische) Ordnung-Schaffen in Sachen Literatur grundsätzlich problematisiert. Dass es, speziell bei jüngster Literatur schwierig ist, Zusammenhänge herzustellen, kann sich aber als Vorteil herausstellen. Durchgehend erwecken die Kapitel über die Literatur der neunziger Jahre trotz ihrer Übersichtlichkeit den Eindruck, dass die hergestellte „Ordnung“ keine endgültige ist. Diesbezügliche Festschreibungen werden vermieden, Offenheit ist spürbar dank der – für Literaturgeschichten – vergleichsweise einlässlichen Beachtung einzelner Textzeugnisse.

Kurt Bartsch (Graz)

ZWEITE HALBZEIT FÜR DIE ›TSCHECHISCHE BIBLIOTHEK‹

Hrsg. von PETER DEMETZ, JIŘÍ GRUŠA, PETER KOSTA, ECKHARD THIELE und HANS DIETER ZIMMERMANN, Stuttgart und München (Deutsche Verlags-Anstalt) 1999–2007, 33 Bände.

Das Editionsprojekt ›Tschechische Bibliothek‹ der Deutschen Verlagsanstalt wurde in ›Sprachkunst‹ (33. 2002, 2. Halbband) nach dem Erscheinen der ersten 16 Bände besprochen. Nachdem nun – fünf Jahre später – alle geplanten 33 Bände herausgekommen sind, ist es an der Zeit, die Informationen über dieses Projekt zu ergänzen, zu präzisieren und abzuschließen.

2003

- BEDŘICH SMETANA, ANTONÍN DVOŘÁK, LEOŠ JANÁČEK, Musikerbriefe, Auswahl ALENA WAGNEROVÁ und BARBORA ŠRÁMKOVÁ, Übersetzung CHRISTA ROTHMEIER, BEDŘICH EBEN, SILKE KLEIN und ALEXANDRA BAUMRUCKER, 558 S.
- JAN ČEP, Der Mensch auf der Landstraße. Erzählungen, Auswahl URS HEFTRICH, Übersetzung HANNA und PETER DEMETZ und BETTINA KAIBACH, Nachwort BETTINA KAIBACH, 312 S.

- BOHUMIL HRABAL, Allzu laute Einsamkeit und andere Texte, Auswahl und Nachwort ECKHARD THIELE, Übersetzung PETER SACHER, Kommentare PETER DEMETZ, SUSANNA ROTH und ECKHARD THIELE, 192 S.
- EVA KANTŮRKOVÁ, Freundinnen aus dem Haus der Traurigkeit. Roman, Übersetzung SILKE KLEIN, Nachwort ALEŠ HAMAN, 422 S.

2004

- JOHANN AMOS COMENIUS, Das Labyrinth der Welt und andere Meisterstücke, Auswahl, Übersetzung und Nachwort KLAUS SCHALLER, 462 S.
- PETER DEMETZ (Hrsg.), Fin de siècle. Tschechische Novellen und Erzählungen, Übersetzung KRISTINA KALLERT, PETER DEMETZ, ALEXANDRA und GERHARD BAUMRUCKER und RENÉ WELLEK, Vorwort PETER DEMETZ, Nachwort MAREK NEKULA, 268 S.
- Adieu Musen. Anthologie des Poetismus, Auswahl und Kommentar LUDVÍK KUNDERA und EDUARD SCHREIBER, mehrere Übersetzer, 316 S.
- EGON HOSTOVSKÝ, Siebenmal in der Hauptrolle. Roman, Übersetzung MARKUS SEDLACZEK, Nachwort Jiří HOLÝ, 321 S.

2005

- Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, Auswahl und Kommentar HEINKE FABRITIUS und LUDGER HAGEDORN, Übersetzung KRISTINA KALLERT, LUDGER HAGEDORN und andere, 384 S.
- JAKUB DEML, Pilger des Tages und der Nacht. Prosa, Lyrik, Tagebuchtexte, Auswahl und Übersetzung CHRISTA ROTHMEIER, Kommentar CHRISTA ROTHMEIER und VLADIMÍR BINAR, 324 S.
- RICHARD WEINER, Kreuzungen des Lebens. Erzählungen, Essays, Feuilletons, Briefe, Auswahl und Kommentar STEFFI WIDERA, Übersetzung SILKE KLEIN, FRANZ PETER KÜNZEL, PETER SACHER, SUSANNA ROTH, KARL-HEINZ JÄHN, 302 S.
- JOSEF ŠKVORECKÝ, Das Baßsaxophon. Jazz-Geschichten, Auswahl und Nachwort Jiří HOLÝ, Übersetzung ANDREAS TRETNER, MARCELA EULER und KRISTINA KALLERT, 366 S.

2006

- BOŽENA NĚMCOVÁ, „Mich zwingt nichts als die Liebe“. Briefe, Auswahl ECKHARD THIELE, Übersetzung KRISTINA KALLERT, Vorwort HANS DIETER ZIMMERMANN, Nachwort JAROSLAVA JANÁČKOVÁ, biographischer Essay VÁCLAV MAIDL, 424 S.
- LUDVÍK KUNDERA und EDUARD SCHREIBER (Hrsgg.), Stiß ist es zu leben. Tschechische Dichtung von den Anfängen bis 1920, Auswahl und Kommentar LUDVÍK KUNDERA und EDUARD SCHREIBER, mehrere Übersetzer, 486 S.
- LUDVÍK VACULÍK, Das Beil. Roman, Übersetzung MIROSLAV SWOBODA und ERICH BERTLEFF, Vorwort PETER KURZECK, Nachwort ECKHARD THIELE, 304 S.
- URS HEFTRICH und MICHAEL ŠPIRIT (Hrsgg.), Höhlen tief im Wörterbuch. Tschechische Lyrik der letzten Jahrzehnte, Auswahl und Kommentar URS HEFTRICH und MICHAEL ŠPIRIT, mehrere Übersetzer. Nachwort URS HEFTRICH, 446 S.

2007

- JAN NERUDA, Die Hunde von Konstantinopel. Reisebilder, Auswahl, Übersetzung und Nachwort CHRISTA ROTHMEIER, 370 S.

Die Gesamtbilanz der ›Tschechischen Bibliothek‹ ist überaus positiv: Die Edition präsentiert in schön aufgemachten, sorgfältig ausgewählten und gut übersetzten Texten ein Panorama der gesamten tschechischen Literatur vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Die Herausgeber dieser

Edition (Peter Demetz, Jiří Gruša, Peter Kosta, Eckhard Thiele, Hans Dieter Zimmermann) haben gute und gewissenhafte Arbeit geleistet. Besonders gilt dies für den ausübenden Redakteur, den Berliner Bohemisten und Übersetzer Eckhard Thiele, der jeden einzelnen Band – vor allem bezüglich der Übersetzung – sorgfältig korrigiert und zum Druck vorbereitet hat.

So hat die tschechische Literatur endlich eine repräsentative Edition im Ausland – und zwar auf Deutsch, also in einer Sprache, die für die tschechische Literatur traditionellerweise als Tor zu Europa und in die Welt gilt. Den deutschsprachigen Leserinnen und Lesern standen zwar auch bisher relativ viele Übersetzungen von tschechischen Büchern zur Verfügung, manchmal war aber die Auswahl eher beliebig oder die Übersetzung von zweifelhafter Qualität. Die ›Tschechische Bibliothek‹ stellt jetzt die Höhepunkte der tschechischen Literatur in angemessener Form vor, sowohl vom Standpunkt der historischen Entwicklung, als auch vom Standpunkt der Persönlichkeiten, literarischen Gattungen und Genres. Zum Beispiel waren viele der bedeutendsten tschechischen Autoren Lyriker, und gerade die Übertragung von Lyrik in eine andere Sprache ist bekanntlich sehr schwierig. Zudem findet die Lyrik niemals eine so breite Rezeption beim Publikum wie die Prosa und hier besonders der Roman. Die Betreiber der ›Tschechischen Bibliothek‹ konnten es sich deshalb nicht erlauben, den großen Persönlichkeiten der tschechischen Lyrik, wie es etwa Otokar Březina, Vítězslav Nezval oder Vladimír Holan sind, eigene Bände zu widmen. Dieses Manko beheben aber drei Bände mit Anthologien tschechischer Lyrik, nämlich ›Süß ist es zu leben‹ (vom 10. Jahrhundert bis zur Moderne, d. h. zum Beginn des 20. Jahrhunderts), ›Adieu Musen‹ (die historische Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts) und ›Höhlen tief im Wörterbuch‹ (Lyrik der letzten Jahrzehnte). Die ersten zwei Bände stellte der Dichter und Übersetzer Ludvík Kundera, dessen Verdienste um die Vermittlung der tschechischen Lyrik in den deutschen Sprachraum nicht hoch genug geschätzt werden können, unter Mitarbeit von Eduard Schreiber zusammen. Die dritte Auswahl besorgte ebenfalls ein tschechisch-deutsches Paar, Michael Špirit und Urs Heftrich. Diese Art von Kooperation hat sich immer wieder als nützlich erwiesen, denn für die Präsentation von tschechischer Lyrik im deutschen Sprachraum bedarf es sowohl der Perspektive von tschechischen, als auch von ausländischen Bohemistinnen und Bohemisten. Alle genannten Bände sind mit detaillierten biographischen und bibliographischen Angaben, mit Erläuterungen und weiteren Materialien versehen. Ihr Gesamtumfang von an die 1.250 Seiten bildet einen einzigartigen und profunden Überblick über die tschechische Lyrik von ihren Anfängen bis in die Gegenwart. Eine weitere Anthologie steht mit dem Band ›Fin de siècle‹ zur Verfügung, die das Prosaschaffen der Epoche der Neuromantik und Dekadenz an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vorstellt; er wurde von Peter Demetz, dem Nestor der Germanobohemistik, zusammengestellt.

Ein zusätzliches charakteristisches Merkmal der ›Tschechischen Bibliothek‹ ist die Erweiterung des traditionellen Literaturbegriffs, einerseits um reflexive Genres – hierher gehört außer zwei bereits früher edierten Bänden, die dem philosophischen Denken und Karel Čapeks ›Gesprächen mit Masaryk‹ gewidmet sind, eine Reihe von Essays, Studien und Reflexionen im Band ›Frühling in Prag oder Wege des Kubismus‹ – andererseits um Briefe und Feuilletons. Božena Němcová, die große Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts, sollte ursprünglich mit ihrer klassischen Prosa ›Die Großmutter‹ vorgestellt werden, stattdessen wurde aber letztlich eine Auswahl aus der Korrespondenz dieser Autorin herausgegeben. Gerade die Briefe von Božena Němcová, die – auch vom Gesichtspunkt der Gender Studies, die Němcová als Vorläuferin feministischer Bemühungen betrachten – gegenwärtig im Zentrum des Interesses tschechischer Forscherinnen und Forscher wie Leserinnen und Leser stehen, gehören zum heute aktuellsten Teil des Werks dieser Autorin. Ein anderer tschechischer Klassiker des 19. Jahrhunderts, Jan Neruda, dessen Erzählband ›Kleinseitner Geschichten‹ bereits mehrmals ins Deutsche übersetzt wurde, wird ebenfalls unkonventionell präsentiert, nämlich mit seinen Reisebildern und Reisefeuilletons. Sie zeigen ihn nicht nur als ersten Globetrotter unter den tschechischen Schriftstellern, sondern auch als schlag-

fertigen, bissigen und witzigen Journalisten in der Tradition von Heinrich Heine. Eine andere Erweiterung der üblichen Eingrenzung von Literatur stellt in der ›Tschechischen Bibliothek‹ der Band ›Musikerbriefe‹ dar, der berufliche und private Briefe der berühmten tschechischen Meister Bedřich Smetana, Antonín Dvořák und Leoš Janáček enthält. So entstehen drei persönliche Biographien von Musikern, die zugleich Einblicke in das tschechische Kulturleben der zweiten Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts bieten.

Zum Unterschied von Ludvík Kundera fehlt im Programm der ›Tschechischen Bibliothek‹ sein berühmterer Cousin Milan Kundera, ursprünglich ein tschechischer Autor, der schon seit drei Jahrzehnten in Frankreich lebt und inzwischen gut zwanzig Jahre französisch schreibt. Er wollte in dieser Edition nicht vertreten sein, und die Herausgeber mussten diesen Wunsch respektieren. Es handelt sich zum Glück um die einzige auffällige Lücke in der modernen tschechischen Literatur. Die ›Tschechische Bibliothek‹ bringt Schriftsteller verschiedener bürgerlicher und ästhetischer Orientierung, von den Katholiken Jakub Deml und Jan Čep über die liberalen Demokraten Karel Čapek und Egon Hostovský, den hinreißenden „Baffler“ Bohumil Hrabal bis zum Avantgardisten Vladislav Vančura und zum Kommunisten Ivan Olbracht. Von den lebenden Autoren sind Ludvík Vaculík mit dem Roman ›Das Beil‹, einem Gipfelwerk der tschechischen Literatur der sechziger Jahre, Josef Škvorecký mit einer Auswahl aus seinen Erzählungen zum Thema Jazz und Eva Kantůrková mit Prosatexten vertreten, die durch einen Aufenthalt der Autorin im Gefängnis inspiriert wurden, wo sie sich am Beginn der achtziger Jahre auf Grund ihrer unabhängigen literarischen Tätigkeit wegen „Untergrabung der Republik“ befand. Der entscheidende Maßstab für die Aufnahme in die ›Tschechische Bibliothek‹ war immer die künstlerische Qualität. Daher sind auch Schriftsteller „am Rande“ vertreten, die niemals zur Massenlektüre zählten, aber die Entwicklung der Sprache, des Stils und der literarischen Mittel vorantrieben – wie es zum Beispiel der Autor mit jüdischen Wurzeln Richard Weiner ist, dessen Motive an Franz Kafka erinnern, oder die beachtenswerte Autorin von experimenteller Prosa Milada Součková (in der Edition schon 1999 erschienen) oder ein weiterer Outsider der tschechischen Literatur, Josef Jedlička, der mit der posthum erschienen Familienchronik ›Blut ist kein Wasser‹ vorgestellt wird.

Wie jedes große Projekt beinhaltet auch die ›Tschechische Bibliothek‹ Bände, die mehr oder weniger gelungen sind. Die Edition bietet aber etliche exzellente Übersetzungen und außergewöhnliche Kommentare. Natürlich gibt es auch einige wenige Mängel oder Fehler – es wäre aber ganz und gar Unrecht, diese geringfügigen Unzulänglichkeiten zu betonen, denn als Gesamtwerk ist die Edition mit Verstand konzipiert und mit großem Geschick realisiert.

Jiří Holý (Prag)

GÜNTER EICHS ›INVENTUR‹ UND DIE POETIK DER STUNDE NULL

Von Rolf Selbmann (Bamberg)

Ein Mann listet auf, Inventur eben, was ihm in der Kriegsgefangenschaft oder als Kriegsheimkehrer geblieben ist. Günter Eichs Gedicht ist längst zum Inbegriff der Kahlschlagpoesie nach 1945 geworden:

INVENTUR

Dies ist meine Mütze, dies ist mein Mantel, hier mein Rasierzeug im Beutel aus Leinen.	Im Brotbeutel sind ein Paar wollene Socken und einiges, das ich niemand verrate,
Konservenbüchse: Mein Teller, mein Becher, ich hab in das Weißblech den Namen geritzt.	so dient es als Kissen nachts meinem Kopf. Die Pappe hier liegt zwischen mir und der Erde.
Geritzt hier mit diesem kostbaren Nagel, den vor begehrliehen Augen ich berge.	Die Bleistiftmine lieb ich am meisten: Tags schreibt sie mir Verse, die nachts ich erdacht.
Dies ist mein Notizbuch, dies ist meine Zeltbahn, dies ist mein Handtuch, dies ist mein Zwirn. ¹⁾	

Nie zuvor wurde karger und zugleich einprägsamer der Zusammenbruch mit dem Neuanfang konfrontiert. Bis in die Schule hinein konnte der voraussetzungslose Neubeginn der Literatur behauptet werden, hier werde „das Lebensgefühl der Menschen am Ende des Zweiten Weltkriegs“ nachvollziehbar gemacht; dadurch erfahre der Leser „etwas von der Literatur als Gedächtnis der Geschichte“.²⁾ Auch als poetologisches Gedicht gelesen – in der Forschung unbestritten – zieht ›Inventur‹ aber keine „Bilanz zu einem Stichtag, der sogenannten Stunde Null des Kriegsendes“.³⁾

¹⁾ Text nach: AXEL VIEREGG (Hrsg.), Günter Eich. Gesammelte Werke in vier Bänden. Revidierte Ausgabe, Frankfurt/M. 1991, Bd. 1, S. 35f.

²⁾ So KLAUS GERTH, *Inventur* – das „lyrische Paradedpferd des ‚Kahlschlags‘“, in: *Praxis Deutsch* 131 (1995), S. 52.

³⁾ So GERHARD KAISER, Günter Eich: *Inventur*. Poetologie am Nullpunkt, in: OLAF HILDEBRAND (Hrsg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen* (= UTB 2383), Köln, Weimar, Wien 2003, S. 269 und nochmals S. 284f.: „*Inventur* ist das einzige mir bekannte deutsche Gedicht, das einen Punkt Null markiert.“

Schon der Titelbegriff, der aus dem kaufmännischen Recht stammt, bezeichnet eine Sichtung des (noch) Vorhandenen und keine Markierung einer Leerstelle. Wer will, kann im Titel eine sarkastische Anspielung auf die *Inventio*, eine zentrale Kategorie der klassischen Rhetorik, wiederfinden, die sich mit genau derjenigen Form des poetischen Erfindens beschäftigt, dem Eichs Gedicht durch seine Bestandsaufnahme widerspricht. Schon darin steckt gleichsam die Parodie auf den zu erwartenden dichterischen Schaffensprozess.

Günter Eichs ›*Inventur*‹ soll im Folgenden nicht nur als poetologisches Gedicht gelesen werden, sondern auch als Versuch einer Neubegründung der Lyrik nach 1945, ohne die Vergangenheit, auch die eigene, auszublenden oder zu leugnen.⁴⁾ ›*Inventur*‹ scheint mit seiner ersten und letzten Strophe eine Art Rahmen zu bilden; durch das Benennen bloßer Gegenstände scheint die letzte Strophe die erste variierend zu wiederholen. Ein genauerer Blick zeigt indes, dass dieser erste Eindruck nicht ganz stimmt. Das strukturell scheinbar unveränderte Aufzählen von Gegenständen der letzten Strophe ist bereits das Ergebnis eines poetologischen Reflexionsprozesses. Schon die zweite Strophe beendet das bloße Benennen von Bedürfnigkeitsgegenständen, bei denen es gleichgültig ist, ob sie auf Eichs Aufenthalt im amerikanischen Kriegsgefangenenlager hinweisen.⁵⁾ Die hier genannte „Konservenbüchse“ beschäftigt das lyrische Ich (und den Leser) über zwei Strophen hinweg. Nicht nur die Emphase, mit der die vielfältige Verwendbarkeit der Blechdose bezeichnet wird, muss Aufmerksamkeit erregen. Noch mehr fällt auf, dass nur hier das lyrische Ich an den Versanfang tritt und dass das Einritzen des Namens gleich zweimal unmittelbar nacheinander am Strophenübergang betont wird. Das Einritzen des eigenen Namens in eine Dose, dessen Material die Farbe des Schreibpapiers erinnert, ist natürlich als poetologisches Signal erkannt worden,⁶⁾ in seiner Sprengkraft jedoch noch nicht hinreichend gewürdigt. Denn hier konstituiert sich ein lyrisches Ich nicht mehr in der Gegenübersetzung einer zu beobachtenden und zu interpretierenden Welt, wie dies z. B. Eichendorffs bekanntes Programmgedicht ›*Wünschelrute*‹ tut.⁷⁾ Hier hat sich ein Ich in die Gegenstände eingeschrieben und zwar so, dass einerseits der Besitzanspruch angemeldet wird („Dies ist mein [...]“), andererseits dieses Ich nur mehr in diesen Gegenständen zu erkennen ist. Der doppelte Wortsinn des Bergens, der dem „kostbaren Nagel“ als Schreibgerät für diesen Einschreibeprozess gilt, muss mitgelesen werden: sichern und verstecken. Zuletzt vollzieht sich der Einritzvorgang nicht zufällig an einer „Konservenbüchse“, als bräuchte es den nochmaligen Hinweis, dass hier Vergangenheit immer mitgenommen und enthalten ist, freilich in entstellter Form. Denn diese „Konservenbüchse“ konserviert nichts mehr, sie enthält in ihrer Umfunktionierung zum Geschirr die Erinnerung nur mehr als Hohlform; gleichwohl ist die Vergangenheit nicht ausgelöscht.

Die Mittelstrophen führen diesen poetologischen Reflexionsprozess weiter. Was man aus der Erfahrung von Lagerleben und Zusammenbruch alles über die Konnotationen von ‚Brot‘ im „Brotbeutel“ sagen könnte,⁸⁾ führt weniger weiter als die Wahrnehmung einer neuerlichen

⁴⁾ Zu Eichs opportunistischem Verhalten im Dritten Reich vgl. AXEL VIEREGG, *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933–1945*, Eggingen 1993; – DERS., *Unsere Sünden sind Maulwürfe. Die Günter-Eich-Debatte*, Atlanta 1996.

⁵⁾ So GERTH, *Inventur* (zit. Anm. 2), S. 52, dazu auch KAISER, *Günther Eich* (zit. Anm. 3), S. 272.

⁶⁾ Vgl. unter mediengeschichtlicher Perspektive HARRO SEGEBERG, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt 2003, S. 198.

⁷⁾ „Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort.“ (JOSEPH VON EICHENDORFF, *Werke* in 6 Bänden, hrsg. von WOLFGANG FRÜHWALD, BRIGITTE SCHILLBACH und HARTWIG SCHULTZ, Bd. 1 (= Bibliothek deutscher Klassiker 21), Frankfurt/M. 1987, S. 328.

⁸⁾ Vgl. KAISER, *Günther Eich* (zit. Anm. 3), S. 274.

Umfunktionierung eines Gebrauchsgegenstands. Der „Brotbeutel“, der statt Brot „wollene Socken“ enthält und als Kopfkissen dient, steht nämlich an einer Kippstelle der Selbstvergewisserung des lyrischen Ich. Nur hier tauchen andere Menschen auf, freilich sofort als feindlich gekennzeichnet und negiert („niemand“). Zum anderen geraten hier die logischen Bezüge ins Wanken. Im Erstdruck hieß der Vers „so dient es als Kissen“ noch: „so dient er als Kissen.“⁹⁾ Günter Eich hat offensichtlich die Eindeutigkeit, dass der Brotbeutel als Kopfkissen dient, durch ein vages „es“ ersetzt. Dieses „es“ bezieht sich grammatikalisch (und sachlich) nicht mehr auf den Brotbeutel, sondern auf „einiges“, also jenen weiteren Inhalt des Brotbeutels, der verheimlicht wird. Was ist das, das im Brotbeutel als Kissen nachts unter dem Kopf des Dichtenden sein Unwesen treibt? Schließlich erfahren wir, dass der nun ausführlich dargestellte lyrische Produktionsprozess geradezu nahtlos an den herkömmlichen Schaffensprozess des inspirierten Dichters anzuknüpfen scheint. Getrennt von der Erde – das Hinweiswort „hier“, das im Gedicht bisher dreimal eine emphatische Bezugnahme markiert hatte, verschwindet jetzt – werden in schlafloser Nacht Verse „erdacht“, die am Tag schriftlich fixiert werden. Dieses schriftliche Festhalten nimmt aber nicht der Dichter selbst vor, sondern ein Schreibgerät, zu dem er eine fast erotische Beziehung entwickelt. Was der Dichter so liebt, ist kein männlicher Bleistift, sondern dessen (weiblicher) Kern. In dieser vorletzten Strophe ist der poetische Produktionsprozess in umgekehrter Reihenfolge dargestellt. Das Aufschreiben geht dem Erfinden voraus; das verselbständigte Schreibmedium schreibt dem Dichter die Verse zu, als handle es sich um einen (Liebes-)Brief. Ausgerechnet hier und nur hier, wo von Versen die Rede ist, geraten auch Eichs Verse in einen regelmäßigen Rhythmus.¹⁰⁾

Die letzte Strophe, die mit ihrer anaphorischen Parallelstellung der Parataxen an die erste anzuknüpfen scheint, täuscht diese Ähnlichkeit nur vor. Denn diese vier Verse fixieren schon das Ergebnis des poetologischen Darstellungsprozesses. Im Unterschied zu den vier Versen der ersten Strophe, die wahllos Gegenstände der täglichen Benutzung auflisten, benennen diese letzten Verse Gegenstände allesamt ‚textilen‘ Charakters, ausgezeichnet nur durch die Hinweisgeste „dies“ und die Eigentumsmarkierung. Diese neue Dichten kann sich auf das Nennen der reinen Gegenstände beschränken. Das lyrische Ich ist ihnen jetzt eingeschrieben. Die Gegenstände sind schätzbare Gebrauchsgegenstände, aber doch auch wie die „Konservenbüchse“ Erinnerung aufbewahrend. War die erste Strophe noch rein nennende Aufzählung und Sachinformation, gleichsam das Rohmaterial, so entsteht im poetologischen Reflexionsprozess der Einritzung ein sich selbst vergewisserndes Konzept. Dazu gehört das Verbergen des Schreibgeräts und das Verstecken des Ich in die Dinge, der verheimlichte Inhalt des Brotbeutels als Kopfkissen einer poetischen Nacht, in der Gedichte „erdacht“ und tags darauf in einem automatisierten Aufschreibevorgang ohne Zutun des Dichters zu Papier gebracht werden. Am Ende dieses Vorgangs steht dann ein Text, der das Textile und damit sich selbst unterschwellig thematisiert und mit dem „Zwirn“ auf den „Faden“, die Kontinuität des Schreibvorgangs hinweist.¹¹⁾ Dieser Text ähnelt dem Nicht-Text der ersten Strophe in erstaunlicher Weise, unterscheidet sich aber auch von ihm. Durchgehalten ist jetzt der Zeigegestus; dafür wird die auf die Gegenwart hindeutende Lokaladverbiale „hier“ ausgeschieden. So entsteht eine Art Anspruch der Zeitlosigkeit der Texte, die auf Relationen zwischen Dingen verzichten („Beutel aus Leinen“). Das Ich ist hingegen nicht wie in Gedichten

⁹⁾ Vgl. dazu die Anmerkungen zur Edition von AXEL VIERGE in: EICH, Werke (zit. Anm. 1), Bd. 1, S. 442.

¹⁰⁾ Den Nachweis einer kunstvollen Struktur dieses scheinbar einfachen Gedichts führt JÜRGEN ZENKE, Poetische Ordnung als Ordnung des Poeten. Günter Eichs *Inventur*, in: WALTER HINCK (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen 6 (= Universal-Bibliothek 7895), Stuttgart 1984, S. 72–82.

¹¹⁾ Vgl. dazu GÜNTER EICHs Gedicht ›Der Bleistift‹, in: Werke (zit. Anm. 1), Bd. 1, S. 288.

einer späteren Moderne ausgelöscht,¹²⁾ sondern in die Gegenstände eingeschrieben. Diese werden dadurch mit dem Ich markiert und erhalten dadurch eine neue Qualität außerhalb des bisherigen Gebrauchszusammenhangs.

Literaturgeschichtlich gesprochen kündigt ›Inventur‹ vom Verlust und Wiedergewinn der Ich-Identität des Dichters durch sein Einschreiben in die Dinge. Die Gegenstände, die ursprünglich in der ersten Strophe zur Definition der Person gebraucht waren, sind jetzt die Produkte eines dichterischen Prozesses, durch den sie hindurchgegangen sind. ›Inventur‹ zeigt eigentlich, dass es die ominöse Stunde Null, wenigstens in der Literaturgeschichte, nicht gibt. Der Begriff formuliert eher einen Willensakt, der die Vergangenheit („Konservenbüchse“) eben nicht verdrängt, sondern sie zum Ausgangspunkt einer neuen Selbstzuschreibung macht. Was sonst noch alles heimlich mitgeschleppt wird, dient beim nächtlichen Dichten als Grundlage. Das lyrische Ich verabschiedet sich also nicht von den tradierten Mustern, mit denen der dichterische Schaffensprozess beschrieben wird.

Wer an einer Erhellung durch Vergleich interessiert ist, sollte nicht auf das Gedicht ›Jean Baptiste Chardin‹ des tschechischen Dichters Richard Weiner aus dem Jahre 1916 zurückgreifen, das immer wieder herangezogen wird. Dabei spielt es keine Rolle, ob Eich das Gedicht gekannt hat oder nicht.¹³⁾ Weiners Gedicht ist tatsächlich nichts anderes als eine aus dem Tschechischen übersetzte versifizierte Bildbeschreibung zur Charakterisierung des französischen Genremalers. Einen erhellenden Widerhall findet Eichs ›Inventur‹ hingegen in einem Gedicht des 1956 geborenen Lyrikers Kurt Drawert, das ausdrücklich Günter Eich gewidmet ist und das einem seiner Gedichtbände den Titel gegeben hat:

ZWEITE INVENTUR

Für Günter Eich

Ein Tisch.
 Ein Stuhl.
 Ein Karton für altes Papier, Abfälle,
 leere Zigarettenschachteln, Briefe,
 die keiner Antwort bedürfen.

3 Meter entfernt: Ein Schrank.
 Ein Tisch.
 Ein Stuhl
 Ein Karton
 für Notizen, Belege, Rechnungen.
 Das Bett.

2 Meter entfernt: Ein Tisch.
 Zwei Sessel.
 Eine Ablage
 für Manuskripte.

¹²⁾ Vgl. das Kapitel „Selbstausslöschungen. Zur poetologischen Lyrik der Gegenwart“ in meinem Buch: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1994, S. 219–228.

¹³⁾ KAISER, Günther Eich (zit. Anm. 3), S. 283.

Auf dem Fensterbrett stehen Bücher,
 Bücher stehen auf der Erde,
 auf den Tischen 1 und 2.
 Unter den Tischen Körbe
 mit schmutziger Wäsche.
 Zwischen den Körben, im Koffer,
 der auf dem Fußboden steht,
 wo gebrauchte Fahrscheine liegen,
 zerknüllte Seiten, begonnene und verlorene
 Sätze, die Schreibmaschine.

Das ist mein Zimmer.

Allein ich weiß, wo etwas
 zu finden ist.
 Sobald ich mich bewege,
 überzeugend zwischen den Dingen,
 die ich kenne, bin ich überzeugt, mich zu bewegen.

Das ist mein Vorteil.

Mein Vorteil ist die Anwesenheit
 von Gegenständen, die mir vertraut sind,
 die mir vertraut sind wie die Erfahrung,
 sie wieder verlieren zu können,
 endgültiger.¹⁴⁾

Auch Drawerts Gedicht ist ein poetologisches. Es faltet in der Anknüpfung an Eichs ›Inventur‹ dessen Fortschreibung aus, was nämlich geschehen kann, wenn die nach 1945 neu gewonnene und errungene Ich-Sicherheit, die in den „Gegenständen“ steckt, in unserer Gegenwart verloren gehen könnte.

¹⁴⁾ KURT DRAWERT, *Zweite Inventur. Gedichte* (= Edition Neue Texte), Berlin und Weimar 1987, S. 69f.

