

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

HEINRICH ANSHELM VON ZIGLER UND KLIPHAUSEN, *Die Asiatische Banise*, historisch-kritische und kommentierte Ausgabe des Erstdrucks (1689), hrsg. von WERNER FRICK, DIETER MARTIN und KARIN VORDERSTEMANN (= Frühe Neuzeit, Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext; Band 152) Berlin und New York (de Gruyter) 2010, 702 S.

„Es war einmal eine Zeit, da man sagte: der Herkules, die Banise und dergleichen, ist das größte Buch, das Teutschland hervorgebracht hat. Es war auch einmal eine Zeit, da mußten die Hüte der Mannspersonen dreyeckig hoch in die Luft stehen, je höher, je schöner.“¹⁾ Dieses Urteil Johann Heinrich Jung-Stillings von 1778 könnte sich auf Johann Christoph Gottscheds gut fünfzig Jahre zuvor geäußerte kritische Einschätzung beziehen, dass die ›Asiatische Banise / Oder Das blutig=doch muthige Pegu‹ des Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen (1663–1697) trotz ihres ›asiatischen‹ (denn nicht wohldeutschen) Sprachstils, der an der ‚gesunden Vernunft‹ vorbeigehe, „unter allen Deutschen Romanen noch für den besten zu halten“ sei.²⁾ Goethe war die ›Banise‹ ebenso bekannt wie Karl Philipp Moritz; und Johann Heinrich Voß schwärmte in den ›Erinnerungen aus meinem Jugendleben‹ (1829 posthum erschienen) gar noch von ihr. Doch bereits als der junge Voß sie begeistert verschlungen hatte, war der Zenit ihrer Popularität überschritten. Der 1689 erschienene Roman erlebte als ‚Bestseller‘ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts neun Auflagen, wurde in der Zeit bis 1800 zwar noch dreimal (teils nur ausschnittsweise) bearbeitet, wurde dramatisiert, vertont und fortgeführt, doch er fiel wie viele andere Texte der Frühen Neuzeit alsbald aus dem Lektürekanon. Damit gehört die ›Asiatische Banise‹ trotz ihrer zukunftsweisenden Hybridität zwischen höfisch-historischem Roman einerseits und Abenteuerroman andererseits³⁾ zu jenen Erzähltexten des Barock, welche die Alteritätshürde, die nach 1750 mit der Herausbildung eines auto-

¹⁾ JOHANN HEINRICH JUNG-STILLING, *Lebensgeschichte*. Vollständige Ausgabe, hrsg. von G. A. BENRATH, Darmstadt 1976, S. 123, abrufbar unter <http://portal.uni-freiburg.de/nd/forschung/banise/jungstilling> (aufgerufen am 21.09.2011).

²⁾ JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, Herrn Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen *Asiatische Banise*, in: *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* 6 (1733), S. 274–292, hier: S. 292, abrufbar unter http://freimore.uni-freiburg.de/servlets/MCRFileNodeServlet/DocPortal_derivate_00014103/Gottsched_Ziegler_Banise.pdf?hosts= (aufgerufen am 21.09.2011).

³⁾ Vgl. GERHART HOFFMEISTER, Transformationen von Zieglers ‚Banise‘: Zur Trivialisierung des höfisch-historischen Romans, in: *German Quarterly* 49 (1976), H. 2, S. 181–191.

nomen Literatursystems⁴⁾ und einem Paradigmenwechsel in der Lesepraxis⁵⁾ entstand, nicht haben überwinden können.

Nachdem 1965 eine von Wolfgang Pfeiffer-Belli besorgte Leseausgabe des Textes erschien, die ihn nochmals einem breiteren Publikum (als Roman) näher zu bringen suchte, legen nun WERNER FRICK, DIETER MARTIN und KARIN VORDERSTEMANN eine vorbildliche historisch-kritische und kommentierte Ausgabe des Erstdruckes von 1689 vor. Diese von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte wissenschaftliche Edition macht erstmals den Text der *editio princeps* in einer fundierten und leserfreundlichen Ausgabe zugänglich: Sie überzeugt in ihrem editorischen Konzept und in der Umsetzung – beides sei in Grundzügen kritisch skizziert.

Der Ausgabe liegt ein „autorzentrierte[r] historischer Ansatz“ zugrunde; parallel dazu wird als Ziel eine „kritisch rezeptionsorientierte Darstellung“ (515) des Romans angestrebt. Damit hat die Edition eine doppelte Stoßrichtung: Zum einen ist sie in klassischer Weise textfokussiert, zum anderen richtet sie den Blick auf die kulturellen Phänomene im Einzugsbereich des Romans und versteht ihn damit weniger als einen autonomen literarischen Solitär, sondern vielmehr als ein Produkt von kulturellen Austauschprozessen und als Impuls für weitere Austauschprozesse. Ganz im Sinne des Ansatzes liegt der Ausgabe – anders als der von Pfeiffer-Belli herausgegebenen Leseausgabe – der „einzige[] autorisierte[] Druck des Romans“ (504) zugrunde.

Die rezeptionsorientierte Darstellung ist ein historisch adäquates Ziel, denn sie korrespondiert mit der frühneuzeitlichen Poetik der *variatio* und *amplificatio*: Interessant sind die kulturellen Verflechtungen sowie die medialen und intertextuellen Transformationen von Motiven, Stoffen und Narrativen, die das vormoderne literarische Leben charakterisieren. Der Rezeptionsfokus schlägt sich vornehmlich in zwei Aspekten nieder: erstens in der historisch-kritischen Gestaltung des Variantenapparats und zweitens in der Dokumentation und Auswertung der ›Banise-‹ Wirkung.

Der Apparat dokumentiert nicht die Textgenese des Romans, sondern dessen „produktive[] Rezeption“ in den Nachdrucken (516). Sinnvoll ist der Apparat insofern angelegt, als nur die „semantisch bedeutenden Varianten“ (516) verzeichnet werden und man auf die Auflistung von Varianten verzichtet, die durch differierende Schreibweisen in den Drucken zustande gekommen sind. Diese Entscheidung überzeugt, denn die Auflistung aller Varianten ließe, so das Argument, einen Apparat entstehen, der die „aus Benutzersicht interessanten Varianten zum Verschwinden gebracht“ hätte (517). Die rezeptionsorientierte Perspektive der Ausgabe wird des Weiteren in der Sammlung und Analyse von Wirkungszugnissen und Übersetzungen deutlich. Das DFG-Projekt besteht nämlich nicht nur aus dem germanistischen Editionsprojekt, sondern auch aus einem skandinavistischen, einem slavistischen und einem romanistischen Teilprojekt, die sich den Übersetzungen widmen. Dass man zu editorischen Zwecken teils die Möglichkeiten des Internets nutzt, ist nicht neu: Erinnerung sei z. B. an das so genannte Heinrich-Heine-Portal oder die Karl-Gutzkow-Edition.⁶⁾ Bei der Edition der ›Banise‹ hat man einen Teil des Materials (u. a. die Prätexte,

⁴⁾ Vgl. PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992 (dt. *Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M. 1999).

⁵⁾ Vgl. ERICH SCHÖN, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993, S. 38–43.

⁶⁾ Heinrich-Heine-Portal: <http://www.bhp.uni-trier.de> (aufgerufen am 20.10.2011); – Karl-Gutzkow-Edition: <http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu> (aufgerufen am 20.10.2011).

Quellen und Vorlagen sowie die umfangreichen Dokumente zur Wirkungsgeschichte) ins World Wide Web ausgelagert. Die ›Banise‹-Seite, die in die Homepage des Deutschen Seminars der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg integriert ist, erschließt das Material mithilfe von sieben Kategorien: 1) Heinrich Anshelm von Zigler und Klipphausen (Biographie des Autors); 2) Textausgaben (Ausgaben des 19. und 20. Jh.s); 3) Zeitgenössische Ausgaben (Ducke des 17., 18. und frühen 19. Jh.s); 4) Übersetzungen; 5) Quellen, Vorlagen und Prätexte; 6) Rezeptionsdokumente; 7) Literatur. Die Prätexte, Quellen, Vorlagen sowie die Dokumente zur Wirkungsgeschichte (und teils auch die Übersetzungen) sind in Transkriptionen und/oder (Teil)Digitalisaten zugänglich. Gerade durch die Möglichkeit, auf diese Weise umfangreiches Material zu präsentieren, ist die Entscheidung, eine ›Banise‹-Seite einzurichten, sinnvoll. Wünschenswert für das ›Banise‹-Portal wäre es aber gewesen, wenn man es vom Institut losgelöst hätte. Dies in Kombination mit einer angemessenen Visualisierung würde nicht nur den autonomen Status des Forschungsprojekts und die erbrachte editorische Leistung deutlicher hervortreten lassen, sondern man hätte vielleicht auch die Möglichkeiten des Mediums umfassender nutzen können. In seiner Verlinkungsstruktur ist das ›Banise‹-Portal sehr einfach aufgebaut, dabei bietet gerade das Internet die Möglichkeit, eine Poetik des Wissens und der Intertextualität, wie sie den höfisch-historischen Roman kennzeichnet, anschaulich abzubilden. Eine erste Auswertung des rezeptionsinteressierten Ansatzes erfolgte im Februar 2011 mit der Tagung ›Die Asiatische Banise. Ein barocker Bestseller in Europa‹: Im Zentrum standen nicht nur die Übersetzungen, sondern auch die Bearbeitungen der ›Banise‹ für das Theater und die Oper. Der angekündigte Sammelband wird die frühneuzeitliche Stoff-Vernetzung und damit auch die Leistungen der Ausgabe nochmals deutlicher hervortreten lassen. Soweit das editorische Grundkonzept der Ausgabe, das im Detail einer adäquaten Umsetzung bedarf: In den Blick gerückt seien exemplarisch die typographische Präsentation des Textes, das Nachwort und die Kommentierung.

Aufgrund der drucktechnischen Besonderheiten und Konventionen der Frühen Neuzeit ist die Umsetzung von Texten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in moderne Ausgaben immer dann heikel, wenn man sich gegen einen Reprint entschließt (erfreulicherweise ist ein Digitalisat der *editio princeps* der ›Banise‹ auf der Seite der Universitätsbibliothek Freiburg einsehbar).⁷⁾ Denn die Vielzahl von graphischen Textauszeichnungen (unterschiedliche Schriftarten, Schriftgrößen etc.) und von Schmuckelementen (Initialen, Vignetten, Illustrationen etc.) muss adäquat umgesetzt werden. Die Herausgeber folgen einem Mittelweg, der an die Empfehlung von Annika Rockenberger und Per Röcken anschließt, indem „standardisierte[] deskriptiv-druckanalytische Verfahren [...] mit einer sich dem historischen Befund annähernden Nachbildung typographischer Differenzqualitäten“ kombiniert werden.⁸⁾ Der folgenreichste editorische Grundsatz bei der Umsetzung der Typographie liegt in der Entscheidung, die Antiqua (und nicht die Fraktur) zur Grundschrift der Ausgabe zu machen. Gerechtfertigt wird diese Vorgehensweise von den Herausgebern mit dem Hinweis auf „moderne Lesegewohnheiten“ (521). Diese begrüßenswerte Grundsatzentscheidung geht einher mit einer Reihe von Folgeänderungen, die notwendig sind, um die ‚typographischen Differenzqualitäten‘ aufrecht

⁷⁾ Abrufbar unter <http://digilib.uni-freiburg.de/document/313140979> (21.09.2011).

⁸⁾ ANNIKA ROCKENBERGER und PER RÖCKEN, Vom Offensichtlichen. Über Typographie und Edition am Beispiel barocker Drucküberlieferung (Grimmelshausens ‚Simplicissimus‘), in: editio 23 (2009), S. 21–45, hier: S. 44.

zu erhalten, und die die Herausgeber in einer übersichtlichen Tabelle zusammenfassen (vgl. 523). Hat man sich im Falle der Schriftgestaltung um eine zeitgemäße und zugleich die historisch-materiellen Semantiken mittragende Umsetzung bemüht, wurden Aspekte der gestalterischen Gesamtanlage des Romans in den Hintergrund gerückt: Weshalb man sich dazu entschlossen hat, die Illustrationen vom Text zu trennen und erst am Ende des Bandes abzdrukken (683–691), bleibt leider unbegründet (vgl. 515, 523, 554–557). Zwar wird der Edition ein Faksimile des Titeltupfers und der Titelseite vorangestellt (2f.), auf einen positionsgenauen Abdruck der neun Kupferstiche, die, wie es im 17. Jahrhundert durchaus üblich war, bestimmten Seiten zugeordnet waren, wird aber verzichtet. Gerade da die Kupferstiche allein dem einzig autorisierten Erstdruck von 1689 beigegeben waren, wäre es mit Blick auf die Gesamtkonzeption der Ausgabe konsequent gewesen, diese an den für sie vorgesehenen Stellen abzdrukken.

Der Kommentar bildet das zeitliche Pendant zu den Wirkungszeugnissen auf dem ›Banise‹-Portal, denn „die wesentliche Aufgabe des Kommentars besteht im Nachweis der von Zigler benutzten historiographischen und religionskundlichen Quellen“ (560), die kurz erläutert und bei wichtigen Passagen sogar im Wortlaut wiedergegeben werden. Darüber hinaus werden die literarischen Prätexte, wie Passagen aus Werken Lohensteins, aufgeführt; und im Falle von Rara, wie beispielsweise Eberhard Werner Happels Roman ›Asiatischer Onogambo‹ von 1673, werden die Texte als Teildigitalisate auf dem Banise-Portal zugänglich gemacht. Die Dokumentation der Quellen wird ergänzt von knappen und funktionalen Wort- und Sacherklärungen. Der gut 110 Seiten umfassende Kommentar (562–673) erfüllt dergestalt die gesteckten Aufgaben.

Das informative, aber doch relativ kurze Nachwort (531–540) verortet die Struktur der ›Asiatischen Banise‹, ihren Status als ‚Geschichtgedicht‘ (so der bekannte Terminus aus Sigmund von Birkenes Vorwort zur ›Aramena‹ von 1669) sowie die Sprache und den Stil der ›Banise‹ innerhalb der Gattungstradition des höfisch-historischen Romans und gibt des Weiteren eine knappe „Skizze der Forschungsgeschichte“ (536–540). Gerade aufgrund der (partiellen) Alterität frühneuzeitlicher Literatur wäre ein umfassenderes Nachwort, das einerseits die Pragmatik der literarischen Praxis skizziert und andererseits den Roman in seiner sprachlichen Gemachtheit näher beleuchtet hätte, erstrebenswert gewesen.

Zu wünschen ist der Ausgabe, dass ihr das Schicksal erspart bleibt, das Jung-Stilling 1778 kontrastierend zum eingangs zitierten ‚es war einmal‘ setzt: „Jetzt lacht man der Banise und des Hercules, eben so, wie man eines Hagestolzen lacht, der noch mit hohem Hut, steifen Rockschoßen, und ellenlangen herabhängenden [sic!] Aufschlägen einhertritt.“⁹⁾ Die fundierte, sorgfältig besorgte historisch-kritische und kommentierte Ausgabe von Werner Frick, Dieter Martin und Karin Vorderstemann erschließt einen paradigmatischen Text des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Damit liegt nicht nur ein weiterer wichtiger Baustein zu einer systematisch-umfassenden Erforschung der deutschsprachigen Erzählliteratur der Frühen Neuzeit vor, die trotz einer Reihe von verdienstvollen Arbeiten aussteht;¹⁰⁾

⁹⁾ JUNG-STILLING, *Lebensgeschichte* (zit. Anm. 1), S. 125, abrufbar unter <http://portal.uni-freiburg.de/ndlforschung/banise/jungstilling> (aufgerufen am 20.10.2011).

¹⁰⁾ Z. B. WERNER FRICK, *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1988; eine umfassende Studie in der Nachfolge von Geulens ›Erzählkunst‹ fehlt aber (vgl. HANS GEULEN, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock*, Tübingen 1975).

die Edition bietet mit der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive auch Impulse zu weiterer komparatistischer Forschungstätigkeit, die sich der kulturellen Verhandlungen im Europa der Frühen Neuzeit anzunehmen hätte. Spätestens heute ist jene Zeit gekommen, von der Jung-Stilling zu hoffen weiß: „Es wird noch einmal eine Zeit kommen, wo man große Hüte tragen, und also auch die ›Banise‹, als eine herrliche Antiquität lesen wird.“¹¹⁾ Es ist an der Zeit, sich dieser „herrliche[n] Antiquität“ anzunehmen – auch wenn sie für uns vielleicht nicht mehr zu einem ‚wirklichen‘ Roman werden kann.

Lukas Werner (Wuppertal)

¹¹⁾ JUNG-STILLING, Lebensgeschichte (zit. Anm. 1), S. 125, abrufbar unter <http://portal.uni-freiburg.de/ndll/forschung/banise/jungstilling> (aufgerufen am 20.10.2011).

ARMIN LEIDINGER, Hure Babylon, Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft? Alfred Döblins Roman ›Berlin Alexanderplatz‹ und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; Band 689), Würzburg (Königshausen & Neumann) 2010, 401 S.

Es gehört einiges an Mut dazu, heutzutage eine Monographie zu ›Berlin Alexanderplatz‹ (BA) vorzulegen. Nicht nur ist der Roman nach wie vor und mit großem Abstand das am häufigsten untersuchte Werk Alfred Döblins; Legion sind die Arbeiten, die BA als *das* Paradebeispiel für das Erzählen in der Moderne heranziehen.¹⁾ Um überhaupt Aspekte des Werks erhellen zu können, die bislang unterbelichtet geblieben sind, müsste eine neue Studie demnach die von der Interpretationsgermanistik schon allzu stark ausgetretenen Pfade verlassen. Zudem müsste sie idealerweise die umfangreiche Forschungsliteratur miteinbeziehen, ohne dass sie aber dem Leser zur Belastung würde. Die an der Universität des Saarlandes entstandene Dissertation von Armin Leidinger leistet dies alles. Mit sicherem Überblick über das Material bietet sie einen erfrischend innovativen Zugang zu Döblins Roman auf der Basis gründlicher Text- und Quellenarbeit. Dies, obwohl das Thema der Studie – gefragt wird nach dem Bild der Großstadt Berlin in BA – geradezu klassisch ist. Dabei hat sich in der Forschung, ungeachtet aller methodischen Differenzen, eine bestimmte Interpretationsrichtung bis hin zu schulischen Lektürehilfen als konsensfähig erwiesen: die Ansicht nämlich, dass die Großstadt in BA überwiegend negativ dargestellt werde. Angefangen bei Volker Klotz' einflussreicher These, der Protagonist Biberkopf trete einen aussichtslosen ‚Agon‘ gegen die Stadt an, bis hin zu theoretisch avancierten neueren Arbeiten (Harald Jähner, Oliver Jungen u. a.) wird argumentiert, Berlin werde in BA als gewalttätiger Moloch gezeichnet, dem das Individuum unweigerlich zum Opfer fällt. Mehr noch, die Großstadt sei derart übermächtig, dass sie selbst die ambitionierten Versuche Döblins, den Einzelmenschen wenigstens in der *Literatur* zu ‚retten‘, verunmögliche oder unglaubwürdig mache (vgl. etwa Klaus R. Scherpe, Michael Baum).

¹⁾ Für einen Überblick sowie Literaturangaben vgl.: GABRIELE SANDER, Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz (= Erläuterungen und Dokumente), Stuttgart 1998.

Leidinger will nun den Beweis antreten, „dass die weitverbreitete großstadtkritische Lesart des Romans falsch ist“ (12). Mittels eines kulturwissenschaftlichen, diskursanalytischen Ansatzes²⁾ sollen zunächst die einschlägigen Diskurse und zeitgenössischen Debatten um die Großstadt Berlin rekonstruiert und zu einem ‚semantischen Archiv‘ zusammengestellt werden, um dann BA „als kulturgeschichtliche Quelle zu bewerten“ (15). Die im Titel genannten Begriffe stehen dabei jeweils für eine mögliche Haltung gegenüber der Großstadt: Nimmt der Roman teil am zeitgenössischen großstadtfeindlichen Diskurs über Berlin als Sündenbabel („Hure Babylon“)? Präsentiert er die Stadt vielmehr neutral als ‚zusammenklingende‘ Einheit wie Walter Ruttmanns Film ›Berlin. Die Sinfonie der Großstadt‹ („Großstadtsymphonie“)? Oder lässt sich BA als offensives Bekenntnis des eingefleischten Großstädtlers Döblin zur Urbanität verstehen – mithin als ‚Angriff auf die Landschaft‘, wie es der völkische Publizist Wilhelm Stapel formulierte?

Der gleichbleibend dichte, materialgesättigte Argumentationsgang kann hier nur in den Hauptzügen wiedergegeben werden. Zunächst irritiert etwas, dass die Untersuchung nach dem mit Verve angekündigten diskursgeschichtlichen Vorgehen mit einem Teil (II) zum ‚Stadttext‘ (16–58) einsetzt, der weitgehend auf herkömmlicher werkimmanenter Textanalyse beruht³⁾ – die erklärtermaßen (106) die Defizite eines rein diskursgeschichtlichen Ansatzes kompensieren soll. Dabei kommt Andreas Mahlers nützliche Differenzierung zwischen ‚Stadttext‘ und ‚Textstadt‘ zum Einsatz:⁴⁾ Jener wird weit gefasst als „alle literarischen Techniken, Ebenen und Strategien, mit denen eine imaginäre Stadt literarisch aufgebaut wird“ (18), diese wiederum bezeichnet „[d]ie Gesamtheit der Bilder, die Semantik der fiktiven Großstadt, die Döblins Roman literarisch aufbaut“ (59). Anhand der Erzählperspektiven sowie des ‚Textnetzes‘ – der für BA so kennzeichnenden Leitmotive, Gesten, Wortfelder, intertextuellen Bezüge etc. – kann gezeigt werden, dass der ‚Stadttext‘ von BA weniger chaotisch und kontingent angelegt ist, als es oft beschrieben wird, sondern die Großstadt vielmehr als ‚zusammenhängende Ganzheit‘ präsentiert.

Der folgende Teil III (59–99) befasst sich mit der ‚Textstadt‘ in BA. Entgegen der Tradition, das in BA evozierte Berlin als exemplarische ‚Nowhere City‘ sowie als ‚Ort der Gewalt‘ zu interpretieren, plädiert Leidinger auf der Basis ausladend angeführter zeitgenössischer Belege für den ausdrücklich ‚realen‘, identifizierbaren Charakter des dargestellten Berlin: „Der Stadttext ist nicht überlagert von der ‚Sprache‘ der Werbung und des Kabarett, sondern zitiert hiermit Ikonen der ‚modernen‘ Großstadt Berlin. Damit wendet sich der Text gegen die kulturkonservative Abwertung der kulturellen Moderne, die oft mit der Abwertung der Stadt Berlin einherging“ (88). Dieses Bild einer dynamischen ‚Stadt im Umbruch‘ stehe dem von der Stadt als Ort der Gewalt entgegen, und „[j]e nachdem, welche Stadtbilder der Interpret von *Berlin Alexanderplatz* betont, verändert sich auch die Interpretation des ganzen Romans“ (97). Die Ausführungen zu ‚Stadttext‘ und ‚Textstadt‘

²⁾ Leidinger beruft sich vor allem auf: ACHIM LANDWEHR, *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse*, Tübingen 2001 (mittlerweile stark überarbeitet: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt/M. 2008).

³⁾ Der Verf. stützt sich unübersehbar auf die noch immer unverzichtbaren BA-Studien Otto Kellers, die allerdings erst vorgestellt werden (Anm. 186), *nachdem* von ihnen und ihrer Brechtschen Spezialterminologie („Gestus[wechsel]“, ‚Verfremdungseffekt‘ u. a.) bereits ausgiebig Gebrauch gemacht wurde.

⁴⁾ Vgl. ANDREAS MAHLER, *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*, in: DERS. (Hrsg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination* (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 170), Heidelberg 1999, S. 11–36.

haben zum Ziel, herkömmliche Lesarten – etwa: Chaos und Kontingenz der gewalttätigen Großstadt werden in die Montagestruktur des Textes ‚übersetzt‘ – zwar nicht kategorisch zu widerlegen, aber doch nachdrücklich zu relativieren: Sowohl auf erzählerischer Ebene wie auf der der projizierten Textstadt sieht Leidinger das Bemühen Döblins um eine möglichst ganzheitliche Darstellung urbaner Komplexität in ihrem Zusammenhang, sodass die Stadt schließlich als organisches (und gerade nicht chaotisches) Gebilde erscheinen kann.

Dieses Zwischenergebnis dient der Vorbereitung des Hauptstücks, des voluminösen Teils IV (100–376). Zunächst zeichnet der Verf. die konfliktreiche zeitgenössische Diskussion um die Großstadt Berlin detailliert nach. Der kulturellen Bejahung der Urbanität und der Bemühung, Berlin als moderne ‚Weltstadt‘ zu ‚designen‘ (ein Lieblingsausdruck Leidingers) stand eine antiurbane Heimatkunstbewegung entgegen, der Berlin als Inbegriff ‚anorganischer‘, seelenloser Zivilisation galt. Sorgfältig werden nun Positionen herausgearbeitet, die zwischen diesen Polen zu vermitteln versuchten und die er unter die Begriffe ‚Integration von Ambivalenz‘ und ‚Stadt im Übergang‘ fasst. Dazu gehören etwa der Umkreis des Stadtplaners Martin Wagner und sein Forum *Neues Berlin* oder die neutrale Montagetechnik von Ruttmanns Filmen: „Sowohl das Modell des ‚Stadtorganismus‘ als auch das Muster der ‚Großstadtsymphonie‘ [...] sind Stadtbilder, die in der Weimarer Republik dazu dienen, die Stadt als zusammenhängende und geordnete Einheit zu präsentieren und ihr so den Schrecken zu nehmen“ (155). Die Leitbegriffe der vorhergehenden Kapitel jeweils aufnehmend, wird nun Döblins Position innerhalb dieser Diskussion um Berlin untersucht (159–189). Hier wird allerdings größtenteils bereits Bekanntes zusammengefasst. Sowohl die Rolle des Journalisten und Essayisten Döblin als pointierter Streiter für die Großstadt wie auch die Berlin-Thematik in seinen anderen Werken sind – sogar in derselben Abfolge⁵⁾ – in der Forschung schon oft dargestellt worden.

Der ausführliche Überblick über die zeitgenössische Rezeption⁶⁾ von BA (190–227) setzt dagegen neue Akzente. Leidinger kann zeigen, dass die Großstadtdarstellung des Romans entgegen landläufiger Meinung auf erstaunlich breite Zustimmung stieß, und zwar weit bis in ‚rechte‘ Kreise hinein: „Als *Berlin Alexanderplatz* erschien, war Döblin ganz offensichtlich keiner der Hauptgegner des kulturkonservativen Lagers, manche sahen in ihm sogar einen ernstzunehmenden ‚Dichter‘, der sich dementsprechend ihrer Wertschätzung erfreuen durfte“ (216). BA wurde also keinesfalls nur als großstadtkritisch gelesen, sondern auch als ehrenhafter Versuch betrachtet, die Großstadt – Berlin – literaturfähig zu machen und sie samt ihren negativen Implikationen literarisch zu ‚veredeln‘. Effektivvoll werden diese zeitgenössischen Zeugnisse im nächsten Kapitel (228–245) mit den Positionen der einschlägigen Sekundärliteratur zu BA kontrastiert, in der wie erwähnt großstadtkritische Lesarten des Romans in verschiedenen Varianten dominieren. Leidinger führt dies vor allem darauf zurück, dass die narrative, sinnstiftende Ebene des Romans gegenüber der scheinbar kontingenten ‚Textstadt‘ systematisch vernachlässigt werde. Er stellt dagegen die Handlungsmuster mit Döblins Naturphilosophie (‚Unser Dasein‘) in Zusammenhang (245–294), wobei er u. a. Otto Keller, Yoshihito Ogasawara, Simonetta Sanna und Diet-

⁵⁾ Vgl. etwa SANDER (zit. Anm. 1), S. 74–102.

⁶⁾ Hingewiesen wird hier auf einen wichtigen, in der Döblin-Forschung übersehenen Beitrag, dem das Kapitel eng folgt: HANS WÜRZNER, Die Großstadt und das „total platte Land“. Die funktionalistische Bedeutung der Kategorie Großstadttroman am Ende der Weimarer Republik, in: DERS. und JOS HOOGVEEN (Hrsgg.), *Ideologie und Literatur(wissenschaft)* (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 71), Amsterdam 1986, S. 79–109.

mar Voss folgt. BA zeichne eine „ambivalente Textstadt [...] im Stadium des Umbruchs“ (286), die zwar noch nicht das von Döblin postulierte ‚echte Kollektiv‘ darstelle, aber sehr wohl das Potential dazu in sich berge.

Die Resultate der diskursgeschichtlichen Vorarbeiten aufgreifend, widmet sich das Schlusskapitel (294–376) in einer Art Modellanalyse noch einmal dem Text selbst. Erneut wird betont, dass BA den Lebensraum Großstadt weder als gewalttätig schildere noch als glänzende Weltstadt glorifiziere. Vielmehr werde darauf abgezielt, ein neutrales bis positives Gesamtbild der Stadt zu zeichnen, deren Bewohner eine zusammenwirkende Einheit bilden, ja in kosmische Zusammenhänge eingebunden sind. Vor diesem Hintergrund gelingt es Leidinger auch überzeugend, zwei der prominentesten Belege für die großstadtkritische Lesart des Romans – die Schlachthof-Szene und das Motiv der Hure Babylon – zu hinterfragen. Als ‚Kollektivsymbol‘ verstanden, sei der Schlachthof ebenso Ort der Gewalt wie der Rationalität und der Moderne, bleibe mithin ambivalent; und dem Motiv der Hure Babylon fehle in BA gerade die großstadtkritisch-apokalyptische Ausrichtung, es stehe auch für die lustvolle Seite des Lebens. Auch die große Stadtmontage in Buch 5 wird – nun nicht mehr überraschend – als durchaus positiv konnotiert gesehen: „Das Bild der ‚Stadt im Umbruch‘ beinhaltet [...] die Hoffnung auf eine bessere Stadt, auf ein besseres Stadtkollektiv. Der Weg dorthin führt [...] über eine Reformierung des Individuums, das – als ‚Stück und Gegenstück der Natur‘ – den gesellschaftlichen Gestus mit beeinflusst“ (374).

Die Studie gefällt durch ihren verständlichen Stil und die beachtliche Fähigkeit des Verf., komplexe Sachverhalte oder Forschungsmeinungen zu pointieren. Diesem Bemühen um Klarheit steht die Gesamtstruktur allerdings etwas entgegen. Dadurch dass die Teile argumentativ aufeinander aufbauen und verschiedene Textkorpora mit derselben Begrifflichkeit untersucht werden, kommt es verschiedentlich zu Redundanzen oder – nicht selten wortwörtlichen – Wiederholungen.⁷⁾ Dass zudem Zwischenbilanzen und Rückverweise das Gesagte fortlaufend zusammenfassen, ist hilfreich, zumal ein Register fehlt. Wenn aber etwa im Schlusskapitel diese Überblicke erneut dargelegt und gleichzeitig in den (hier bereits vierstelligen) Anmerkungen ein weiteres Mal resümiert werden, wird die Argumentation eher verunklart als präzisiert. Vermutlich würde die Hauptthese sogar nicht *wesentlich* an Überzeugungskraft verlieren, wenn die Arbeit erst mit dem Hauptteil (IV) beginnen würde. Der überwiegende Eindruck bleibt jedoch ein positiver. Leidinger verspricht eingangs, die gängige Forschungsmeinung von der großstadtkritischen Ausrichtung von BA mit einer neuen Lesart zu widerlegen. Dies ist ihm gelungen. Dass er dabei das Material konsequent auf seine These hin ausrichtet und die Argumente für seine optimistischere Lesart manchmal etwas einseitig betont, ist nur natürlich – und es wird sympathischerweise auch nicht verhehlt (Anm. 1044). Ob sich die ‚großstadtfreundlichere‘ Einschätzung von BA schließlich durchsetzen kann, wird sich zeigen. Jedenfalls werden die von Leidinger vorgebrachten Argumente künftig nicht mehr umgangen werden können, gerade auch bei der Analyse der (in der Studie nicht behandelten) Hörspielfassungen und Verfilmungen von BA.⁸⁾

Florian Gelzer (Basel)

⁷⁾ Nahezu identische Wiederholungen z. B. 60 und 101 (zu Musner); 17 und 101f. (zu Gebauer/Wulf), 80 und 89 (kosmische Dimensionen), 91 (auf derselben Seite!) u. v. m.

⁸⁾ Die ebenfalls kulturgeschichtlich angelegte Studie von Peter Jelavich wird bei Leidinger noch nicht berücksichtigt (PETER JELAVICH, Berlin Alexanderplatz. Radio, Film, and the Death of Weimar Culture, London 2006).

NELLY SACHS, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von ARIS FIORETOS, Berlin (Suhrkamp) 2010f.

Band I. 2010: Gedichte 1940–1950, hrsg. von MATTHIAS WEICHELT, 344 S.

Band II. 2010: Gedichte 1951–1970, hrsg. von ARIANE HUML und MATTHIAS WEICHELT, 426 S.

Band III. 2011: Szenische Dichtungen, hrsg. von ARIS FIORETOS, 648 S.

Band IV. 2010: Prosa und Übertragungen, hrsg. von ARIS FIORETOS, 674 S.

Die vierbändige Ausgabe der Werke der Nelly Sachs (Berlin 1891–Stockholm 1970), die 2010, vierzig Jahre nach dem Tod bzw. 2011 zum hundertzwanzigsten Geburtstag der Autorin erschienen ist, ist zum einen eine Hommage an die 1940 nach Stockholm geflüchtete Berliner Dichterin, zum anderen füllt sie eine große editorische Lücke. Denn obwohl H. M. Enzensberger schon 1959 Sachs' Werk als „an die Nachgeborenen sprechend“ bezeichnete und „etwas Rettendes“ in dessen Sprache gesehen hatte, und obwohl sich seit Anfang der sechziger Jahre und der Verleihung des Literaturnobelpreises im Jahr 1966 die Veröffentlichung und die Übersetzungen ihres Werkes intensiviert hatten, (einige Teile ihrer Lyrik waren bis heute nicht vollkommen vom Markt verschwunden, man denke nur an ›Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs‹, Frankfurt/M. 1961, als Taschenbuchausgabe erhältlich seit 1988), so musste dennoch, wer sich bislang mit dem Gesamtwerk der Dichterin beschäftigen wollte, mit der Zusammenstellung der verschiedenen meist vergriffenen Einzelausgaben Vorlieb nehmen.

Der Suhrkamp-Verlag und der schwedische Autor, Literaturwissenschaftler und Übersetzer Aris Fioretos als Hauptherausgeber haben das große Verdienst, diese Ausgabe realisiert und damit Nelly Sachs' Publiziertes, Vergriffenes und auch Unpubliziertes zugänglich oder wieder zugänglich gemacht zu haben; Fioretos ist auch Kurator der im März 2010 im Berliner Jüdischen Museum eröffneten Wanderausstellung über die Dichterin und Herausgeber der Begleitmonografie zur Ausstellung: ›Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm. Eine Bildbiographie¹⁾›. Tatsächlich kann diese Monografie eher als wissenschaftliche biographische Ergänzung der vierbändigen Edition denn als Ausstellungskatalog gesehen werden.

Sowohl dieser Band als auch die ›Werke‹ erscheinen unter Einbeziehung von Material, das aus mehreren Archiven stammt, wie zum Beispiel aus der Nachlass-Sammlung der Königlichen Bibliothek Stockholm (die auch die Privatbibliothek der Nelly Sachs beherbergt) oder aus dem Nachlass von Rosi Wosk, den das Deutsche Literaturarchiv Marbach am Neckar 2008/2009 erworben hat. Letzterer enthält zahlreiche Notizen, Manuskripte und Dokumente von Nelly Sachs, die Rosi Wosk – eine Ungarin jüdischer Herkunft, die Auschwitz überlebt hatte und ihre Nachbarin in Stockholm war – aufbewahrt hatte.

Die ersten zwei Bände der Werkausgabe beinhalten das lyrische Werk von Nelly Sachs, der dritte Band die szenischen Dichtungen und der vierte Prosa und Übersetzungen. Ein Nachwort zur gesamten Edition, das auch als Einführung in die Lyrik der Nelly Sachs zu verstehen ist, befindet sich im ersten Band. Die übrigen Teile des Werkes sind jeweils mit einer allgemeinen Einleitung, und jede Werkgruppe mit einer Einführung und einem Kommentar versehen. Im Anhang jedes Bandes befinden sich Kommentare, Einführungen, ein Verzeichnis der Abkürzungen, in jedem außer dem zweiten (weil die beiden

¹⁾ Aus dem Schwedischen von PAUL BERF, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2010.

ersten Bände als eine Einheit aus zwei Bänden zu sehen sind) zudem eine Zeittafel. Wie der Hauptherausgeber schreibt: „Die Texte werden getreu der letzten, von der Dichterin genehmigten Fassung abgedruckt“ (223).

Band I beinhaltet die Gedichte vom Zeitpunkt der Ankunft in Stockholm bis 1950, dem Todesjahr der Mutter; Band II die Gedichte der Jahre 1951 bis 1970, dem Todesjahr der Dichterin. Die Aufteilung des lyrischen Werkes orientiert sich an einer Aussage der Dichterin in einem Brief an ihren französischen Übersetzer Lionel Richard vom 31. Dezember 1967, in dem Sachs eine Linie zwischen den „frühen Gedichten“ und dem „Spätwerk, das eigentlich mit ›Und niemand weiß weiter‹ beginnt“ zieht (I, 224). Für die Textbearbeitung und die Kommentare des ersten Bandes ist Matthias Weichelt zuständig, für die des zweiten Ariane Huml und M. Weichelt.

Sachs war fast fünfzig Jahre alt, als sie Berlin verließ; ihr so genanntes dichterisches „Jugendwerk“, d. h. die in Zeitungen und Zeitschriften publizierte Lyrik und der Erzählband ›Legenden und Erzählungen‹ aus dem Jahre 1921, sucht man in der neuen Edition allerdings vergeblich. Im ›Nachwort‹ des ersten Bandes (I, 197–229) begründet Fioretos diese Entscheidung mit dem Wunsch der Dichterin, den man aus einem Brief an Enzensberger erfährt und den Walter Berendsohn in seinem Beitrag im zweiten Band ›Nelly Sachs zu Ehren‹ (1966) erläutert: Ihr gesamtes Werk, „das vor 1940 in Deutschland entstanden“ war, sollte fortgelassen werden. Fioretos präzisiert außerdem, dass Nelly Sachs ihr Werk vor 1940 nicht einmal bibliographisch nachgewiesen sehen wollte. Erfreulicherweise gibt uns der erste Band jedoch eine Auflistung dieser Werke, und zwar unter der Überschrift ›Veröffentlichungen vor Mai 1940‹ (I, 230f.). Zwei der Gedichte werden im Nachwort abgedruckt: als Beispiele für Sachs' „epigonale Schaffensperiode“ (I, 199) und „Stimmungslyrik mit Tier- und Naturmotiven“ bis 1933 (I, 200) und für ihre lyrischen Arbeiten danach, „die sich formal nicht nennenswert von den früheren unterscheiden, aber neue Inhalte aufweisen“ (I, 202). Um diese „Jugendwerke“ zur Gänze lesen zu können, müssen wir aber nach wie vor auf die verdienstvolle Arbeit von Ruth Dinesen zurückgreifen, die zunächst eine Bibliographie erstellte²⁾ und später die Gedichte publizierte und uns einen faksimilierten Nachdruck der ›Legenden und Erzählungen‹ zur Verfügung stellte³⁾. Diese Erzählungen waren es, die Sachs ihrem damaligen Vorbild Selma Lagerlöf, der bekannten schwedischen Schriftstellerin und ersten Frau, der der Literaturnobelpreis verliehen wurde, schickte. Fast zwanzig Jahre später würde dieser Kontakt Sachs und ihre Mutter vor der nationalsozialistischen Deportation retten und nach Schweden holen.

Im Band I finden wir wichtige Texte aus dem Nachlass, die von großem Interesse für die Forschung sind, weil sie sowohl die Entstehungsphase der ersten zwei Gedichtsammlungen beleuchten als auch die erste Zeit in Schweden und die radikalen stilistischen und thematischen Veränderungen belegen, die Sachs' Schaffen durch Flucht, Exil, Krieg und Holocaust erfahren hat. Nach den ›Veröffentliche[n] Gedichte 1947–1949‹, d. h. ›In den Wohnungen des Todes‹ (1947) und ›Sternverdunkelung‹ (1949) finden wir im Band I ›Unveröffentlichte Gedichte 1940–1950‹, die Sachs als Hommage an Schweden geschrieben hatte: ›Schwedische Elegien‹ (1940), ›Miniaturen um Schloß Gripsholm‹ (1940); aber

²⁾ RUTH DINESEN, Nelly Sachs: Primärbibliographie. Verstreute Veröffentlichungen vor 1940, in: Text und Kontext 12 (1984), S. 164–166.

³⁾ In: RUTH DINESEN, „Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt“. Frühe Gedichte und Prosa der Nelly Sachs (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 178), Stuttgart (Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag) 1987, S. 243–265 und S. 123–242.

auch andere, die in die Schaffensperiode von ›In den Wohnungen des Todes‹ fallen: ›Die Engel sind stark in den Schwachen‹ (1942), ›Die Elegien von den Spuren im Sande‹ (1943), ›Verstreute Gedichte 1940–1943‹; weiters jene Texte, die direkt mit dem ersten und dem zweiten Gedichtband zu tun haben: ›Grabschriften in der Luft geschrieben‹ (1943) ›Chöre‹ (1946) aus dem Zeitraum von ›In den Wohnungen des Todes‹ (1943–1946) sowie aus dem Zeitraum von ›Sternverdunkelung‹ (1947–1949); und schließlich die ›Elegien auf den Tod meiner Mutter‹ (1950).

Im Band II befinden sich alle Gedichte ab 1951, sowohl die Gedichtsammlungen (›Und niemand weiß weiter‹, ›Flucht und Verwandlung‹, ›Fahrt ins Staublose‹, ›Noch feiert Tod das Leben‹, ›Glühende Rätsel I–IV‹, ›Die Suchende‹) als auch die unpublizierten Gedichte bis hin zu den posthum von Bengt und Margaretha Holmqvist edierten „Letzten Gedichten“ ›Suche nach Lebenden‹ (einem Zyklus, das ein paar Monate vor dem Tod der Dichterin entstand) bzw. ›Teile Dich Nacht‹, dem Band, der die Gedichte aus den Jahren 1968–1970 enthält.

Die Stellenkommentare geben oft nützliche Hinweise zum „Aufschließen“ erläuterungsbedürftiger Gedichte. Allerdings verabsäumen es die Herausgeber oft über die reine Information hinauszugehen, und verfehlen es damit, eine Hilfestellung für die Interpretation anzubieten. Ein Beispiel dafür aus dem Band I: Im Kommentar zum Gedicht ›An Euch, die das neue Haus bauen‹ findet sich zwar ein allgemeiner Hinweis auf die von Martin Buber bearbeiteten und publizierten ›Geschichten des Rabbi Nachmann‹, welche sich „in der revidierten Fassung von 1955 in Sachs’ Bibliothek“ (II, 235) befinden, ohne dass jedoch jegliche intertextuelle Recherche unternommen wird.

Der dritte und der vierte Band, die einerseits ›Szenische[n] Dichtungen‹ und andererseits Prosa und Übertragungen‹ beinhalten, wurden von Aris Fioretos ediert. Band III enthält die ›Szenische[n] Dichtungen‹ wie das bekannte Mysterienspiel ›Eli‹ (1951), ›Abram im Salz‹ (1962), ›Der, magische Tänzer‹ (1959), aber auch das stark von der Kabbala inspirierte Werk ›Beryll sieht in der Nacht‹ (1962) und viele unveröffentlichte Texte (III, 289–533), wie z. B. den Text ›Ein Spiel vom Zauberer Merlin‹ (1940), der wahrscheinlich die Reinschrift einer früher geschriebenen Arbeit war, denn Sachs verfasste dramatische Texte schon in der Berliner Zeit. Bei ihrer Hinwendung zu diesem Genre spielte sicherlich ihre Vorliebe für den Tanz und den Mimus als Ausdrucksformen eine wichtige Rolle. Diese Vorliebe blieb ihr erhalten, denn sie versuchte immer wieder die Verbindung von Wort, Musik, Tanz und Mimus. Dabei betrat sie Neuland, wie Fioretos in seiner Einführung deutlich hervorhebt (III, 542). Dies könnte auch die wenigen Aufführungen ihrer Stücke erklären, und vielleicht sogar auch die bisher nicht besonders große akademische Rezeption dieser Texte.

Der Band IV bietet publizierte Prosatexte, die bisher kaum zugänglich waren, wie zum Beispiel ihre Dankesreden zu Preisverleihungen oder ›Leben unter Bedrohung‹ (1956) und unpublizierte Texte, die sowohl aus biographischen (›Kurzer Lebenslauf während der Zeit der nationalsozialistischen Verfolgungen‹, 1952) als auch aus interpretatorischen Gründen (Erläuterungen und Fragebogen aus dem Jahre 1968) von großem Interesse sind. Sehr wichtig zu erwähnen sind die ›Briefe aus der Nacht‹ (1950–1953), die nach dem Tod der Mutter entstanden sind: Es handelt sich um ›nächtliche Aufzeichnungen‹, die später den Titel ›Briefe aus der Nacht‹ erhielten, in denen wir lyrische Passagen, poetologische Reflexionen, Bilder und Metaphern finden, die für die Interpretation ihrer Lyrik und ihrer szenischen Dichtungen wichtig sein können. Aus dem Nachlass der Dichterin werden Aufzeichnungen und Notizen aus ihren Lektüren publiziert, wie z. B. der sehr interessan-

te Text ›Stille und Schmerz‹ (1950er-Jahre), in dem sich die Dichterin mit Simone Weil befasst: ihr hat sie u. a. auch ein Gedicht aus dem Zeitraum von ›Niemand weiß weiter‹ gewidmet: ›In Wüsten gehen‹. Dieser Prosatext wurde meines Wissens schon im Band von Erika Schweizer: ›Geistliche Geschwisterschaft. Nelly Sachs und Simone Weil – Ein theologischer Diskurs‹ (Mainz 2005) publiziert. Der Kommentarteil der Edition sowie die Bibliographie erwähnen diese Studie jedoch nicht. Das ist hier nicht als Kritik zu verstehen, sondern als Beispiel für die Fülle an Texten und Informationen, welche die Herausgeber innerhalb von nur etwa drei Jahren zu ordnen und edieren hatte. Aus der Schaffensperiode vor 1940 fehlen, wie schon erwähnt, der Erzählband ›Legenden und Erzählungen‹ (1921) sowie ›Chelion. Eine Kindheitsgeschichte‹ (Mitte der dreißiger Jahre) und ›Die Apfeltraumallee. Märchen und Legenden‹ (um 1937). Als Beispiel für frühe Prosa wird in der Edition eine Bearbeitung der Geschichte der Fürstin Marja Wolkonskaja (IV, 21–27) aus dem Jahre 1940 abgedruckt, deren Thematik Sachs später wieder aufgriff, wie z. B. im Gedichtzyklus ›Die Suchende‹.

Eine wichtige Rolle in der Arbeit der Nelly Sachs spielen die Übersetzungen, an denen sie ab 1940 – und damals noch ohne große Kenntnisse der schwedischen Sprache – arbeitete. Bis Ende 1943 übersetzte sie schwedische Dichter wie z. B. Karin Boye, Johannes Edfelt (der sie wiederum ins Schwedische übersetzte) und Edith Södergran. Später übersetzte sie andere zeitgenössische Dichter, wie z. B. Erik Lindegren, Karl Vennberg und Gunnar Ekelöf (der Dichter und Kritiker, der die schwedische Übersetzung des ersten Zyklus der ›Glühenden Rätsele‹ 1966 im Jahr der Nobelpreisverleihung vornahm). Seit Jahren waren diese Arbeiten vergriffen, es handelt sich z. B. um die Anthologien ›Von Welle und Granit. Querschnitt durch die schwedische Lyrik des 20. Jahrhunderts‹, übertragen und zusammengestellt von Nelly Sachs (Neuwied 1947); ›Aber auch diese Sonne ist heimatlos. Schwedische Lyrik der Gegenwart‹ (Darmstadt/Düsseldorf 1956); und um die Gedichtsammlungen: Johannes Edfelt: ›Der Schattenfischer‹, aus dem Schwedischen übertragen von N. Sachs (Düsseldorf 1958); Gunnar Ekelöf: ›Poesie‹, übersetzt von N. Sachs, Nachwort B. Holmqvist (Frankfurt/M. 1962); Erik Lindegren: ›Weil unser einziges Nest unsere Flügel sind‹, ausgewählt und übertragen von N. Sachs, Vorwort von B. Holmqvist (Neuwied 1963); Karl Vennberg: ›Poesie‹, übersetzt von Nelly Sachs in Zusammenarbeit mit Hans Magnus Enzensberger (Frankfurt/M. 1965).

Die Übersetzung dieser Werke bildet einen wichtigen Aspekt in der Verwandlung der Lyrik der Nelly Sachs nach 1940; auch die Textauswahl und die Präsentation der Texte übernahm die Dichterin selbst, und dieser lyrische Dialog hinterließ Spuren in ihrem Werk, die noch nicht erschöpfend erforscht sind; zu nennen ist die wichtige Arbeit von Anders Olsson über ›Nelly Sachs und die schwedische Moderne‹⁴). Daher ist es von großem Interesse für die Forschung, dass Sachs' Übertragungen (auch Prosa) im Band IV der kommentierten Ausgabe wieder zugänglich sind (IV, 113–450) und auch ihre Präsentation der einzelnen Bände wiederabgedruckt wird (IV, 451–486).

Obwohl manche editorische Entscheidungen in den ersten beiden Bänden – wie die Darbietung der Fassung von letzter Hand der Gedichte – zu diskutieren wären (wie geht man mit Unterschieden in der Textgestalt um?), und obwohl die „Jugendwerke“ nicht abgedruckt wurden, ist und bleibt diese kommentierte Werkausgabe höchst verdienstvoll und wird hoffentlich dazu beitragen, das Interesse für Nelly Sachs' Werk zu erneuern –

⁴) In: ARIANE HUML (Hrsg.), *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs: Werk und Wirkung*, Göttingen (Wallstein) 2008, S. 263–279.

nicht nur für ihre Lyrik, sondern auch für ihre szenischen Dichtungen, Notizen, Lektüren, Übertragungen. Denn nur wenig Symposien haben sich bislang mit der Berliner Dichterin beschäftigt: Dem Hohenheimer Nelly-Sachs-Symposium 1992 folgte die Publikation: Michael Kessler/Jürgen Wertheimer (Hrsgg.), Nelly Sachs: Neue Interpretationen. Mit Briefen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang (Tübingen: Stauffenburg 1994). Briefe, Dokumente und Gedichtkommentare, die in diesem Band publiziert wurden und die Sachs an und für ihren französischen Übersetzer Lionel Richard geschrieben hatte, sind für die aktuelle Werkausgabe von essentieller Bedeutung. Ein Symposium im Jahre 1992 an der Universität von Michigan in den USA, das Walter Benjamin und Nelly Sachs unter dem Gesichtspunkt kontroverser, jüdischer Verfasser zusammenführte, wird von dem Band ›Jewish Writers, German Literature. The Uneasy Examples of Nelly Sachs and Walter Benjamin‹, hrsg. von Timothy Bahti und Marilyn Sibley Fries (Ann Arbor: The University of Michigan Press 1995), dokumentiert.

Erst im neuen Jahrtausend folgten ein Symposium in Frankreich (Andée Lerousseau/C. Cazalé-Berard/A. Combes (Hrsgg.), Nelly Sachs. Étique et modernité. Actes du colloque international sur Nelly Sachs, Lille, éd. Travaux et Recherches 2005) und ein von B. Agnese, A. Huml, M. Rappenecker organisiertes Symposium zum Leben und Werk der Nelly Sachs, das Ende 2006 in Freiburg im Breisgau stattfand und bei dem auch der Arbeitsbeginn für die vierbändige Ausgabe bekannt gegeben worden war.

Ein weiterer Wunsch bleibt offen: dass nach dem Werk auch Nelly Sachs' Briefe, von denen nur eine längst vergriffene Auswahl vorliegt⁵⁾, obwohl bereits seit Jahren ein vollständiges Register existiert⁶⁾, nun bald ediert und veröffentlicht werden mögen.

Barbara Agnese (Wien)

⁵⁾ DINESEN RUTH und HELMUT MÜSSENER (Hrsgg.), Briefe der Nelly Sachs, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1984.

⁶⁾ Nelly Sachs: Brieferegister. 3454 Briefe aus Mikrofiches, hrsg. von RUTH DINESEN, Stuttgart (Heinz) 1989.

JULIAN SCHÜTT, Max Frisch. Biografie eines Aufstiegs, Berlin (Suhrkamp) 2011, 592 S.

Die, zugegeben, übergebührlich hohen Erwartungen, die man an sie stellte und mit denen man ihrer Publikation entgegensah, erfüllt Julian Schütts Frisch-Biografie nicht. Sie übertrifft sie. Sie verspricht nicht, ein Standardwerk erst zu werden, sondern sie ist es ohne jeden Zweifel schon. Dabei hat Schütt einstweilen nur die erste und in gewissem Sinn die kleinere Hälfte einer Biografie vorgelegt. Es geht vorerst nur, der Untertitel sagt es ja, um die Zeit des „Aufstiegs“.

Der Aufstieg reicht nach Schütts Maßgabe bis ins Jahr 1954, was man ohne weiteres nachvollziehen kann: Sollte dieses Jahr doch, nach sporadischen Theatercoups und dem schon von Peter Suhrkamp verlegten ›Tagebuch 1946–1949‹, Frischs Durchbruch zum international wahrgenommenen Autor besiegeln und mit ›Stiller‹ seinen auch interkontinentalen ›Aufstieg‹ anbahnen; eine übrigens glücklich gewählte Metapher oder Katachrese. Nicht nur Frischs typisch kleinbürgerlicher *upward mobility* wird sie gerecht, sondern

auch seiner lebenslangen Faszination für das Hochgebirge und den Extremalpinismus, über deren zeitgeschichtliche Bedingtheit man bei Schütt etliches Wissenswerte erfahren kann und die sich im literarischen Werk mit Händen greifen lässt, und zwar weit über die unsägliche ›Antwort aus der Stille‹ hinaus, so in ›Homo faber‹ oder in ›Der Mensch erscheint im Holozän‹.

Gerade solche späteren und späten Texte kommen in Schütts ›Biografie eines Aufstiegs‹ naturgemäß noch nicht oder nur erst an den Rändern vor. Es fehlen darin, anders gesagt, die Lebensjahre, in denen nahezu alles entstand, wodurch es Frisch zum Schulautor brachte und um dessentwillen man seinen hundertsten Geburtstag im In-, aber auch im Ausland mit zum Teil sehr erheblichem Aufwand begangen hat, mit Monografien, Sondernummern und Sammelbänden, in Festreden, Gedenkessays und, versteht sich, mehr oder auch weniger geglückten Ausstellungen. Allzu viel Neues freilich hat der ganze Aufwand nicht, mit einem von Frisch gern gebrauchten Verb: geliefert. Das meiste ist wohl doch nur alter, was nicht heißen soll guter Wein in neuen Schläuchen. Was als brandneue Publikation paradiert wird, kann sich dabei als bloße Buchbindersynthese entpuppen aus schon Jahrzehnte alten Devotionalien, ohne dass Abgleichungen mit der mittlerweile stark angewachsenen Forschungsliteratur nötig erschienen; mag sich diese auch, zugestanden, durch eine bedenklich hohe Redundanzquote ›auszeichnen‹ und von Entdeckungen nicht gerade wimmeln.

Wenn es also anzugehen scheint, jahrzehntelang das immer Gleiche über den heuer so Gefeierten zu rezyklieren, dann ist das eine fast so böse Ironie des Schicksals wie die Schaumünze oder die Briefmarke, die zu seinem Jubiläum in Umlauf kamen. Frisch selber fällt offensichtlich just dem zum Opfer, woran er sich ein ganzes produktives Leben lang abarbeitete und wogegen er von früh auf anscrieb, um es bald einmal auf ein biblisches Wort zu bringen, das „von der Sekundärliteratur bis zum Abwinken durchgearbeitete Bildnisverbot“ (164).

Das Bild nun, das man von Max Frisch immer schon herumbietet oder festzuklopfen wenigstens im Begriff steht, wird in Schütts Biografie doch noch, wenn nicht zertrümmert, so jedenfalls liquidiert, im eigentlichen und besten Sinn des Verbs. Das glückt wahrscheinlich auch, aber nicht einfach nur deshalb, weil der Verfasser – wie auch schon Volker Weidemann – einer erkennbar jüngeren Lesergeneration, einer neuen Generation zudem von Schweizer Frisch-Lesern angehört. Ohne aus seinen eigenen Positionen und Wertungen ein Hehl zu machen, ohne sie einem aber auch ständig vor die Nase zu halten, bleibt er partout wohlthuend unbefangen, erhaben über die Parteiungen, in die Frisch und sein Œuvre die Schweizer Intellektuellen je länger, desto unerbittlicher polarisierte.

Auch hat Schütt den Protagonisten seiner Biografie „nicht mehr persönlich gekannt“ (17). Er war, heißt das, dessen Charisma nicht mehr ausgesetzt, auch nicht den damit verbundenen Risiken für die professionelle Rezeption. *Welches* Charisma zumal vom späteren und späten, dem arrivierten Frisch ausgegangen sein muss, ist naturgemäß gerade wieder anlässlich der Jubiläumsfeierlichkeiten spürbar geworden und an deren diversen Epiphänomenen. Spürbar wird es in den Zeugnissen derer, die ihm sehr wohl noch ausgeliefert waren und auf deren interpretatorische oder biografische Arbeiten es sich verhängnisvoll bis verheerend überall dort auswirkte, wo sie sich die Sicht der Dinge und der Texte von deren Urheber soufflieren ließen. *Autòs épha*.

Zu den Aufschlüssen, die Schütt gelingen, gehört es im Übrigen, dass solches Charisma nicht immer schon da, nicht einfach natürlich gegeben war; eher im Gegenteil. Über die zwei, drei letzten der insgesamt sechs Hauptkapitel hin kann man in actu beobachten, wie

ein zunächst verzagter, mit Minderwertigkeitsgefühlen geschlagener Frisch erst nach und nach in die Rolle des Charismatikers hineinfand. Man kann ihm förmlich dabei zusehen, wie er sich besonders von übermächtigen Männern Schritt für Schritt emanzipierte; so von seinem Freund und Gönner Werner Coninx oder von seinem ersten Schwiegervater, dem Pathologieprofessor Hanns von Meyenburg. Der lange Brief an diesen ausdrücklich so genannten Vater, der die Elaborate seines Schwiegersohns immerhin „in refracta dosi“ zur Kenntnis zu nehmen geruhte, gehört zu den ungezählten Trouvaillen, mit denen der Biograf auch seine informiertere Leserschaft buchstäblich übersättigt.

Andererseits aber, bei aller Gnade seiner verspäteten Geburt, befindet sich Schütt doch auch noch in hinlänglicher Nähe zu seinem Protagonisten, um mit etlichen Deuteragonisten – Deuteragonistinnen nicht zuletzt –, geschädigten Dritten und personae mutae der hier erzählten Lebenshälfte in Kontakt und ins Gespräch gekommen zu sein. Auch an sonst unzugängliche Memorabilien kam er heran; so an die Aufzeichnungen der ersten großen Liebe, Käte Rubensohn, deren Erinnerungen an eine ehemals nur von der einen Seite aus protokollierten, Frisch hätte gesagt: Paarschaft.

Damit ist eine der konkreten Stärken bereits bezeichnet, die diesen *Max Frisch* von allen bisher vorgelegten Biografien gründlich unterscheidet. Schütts *Max Frisch* ruht auf einer ungleich breiteren Basis auf als diese, jede von ihnen. Es bleibt hier nicht bei einer auch noch so tiefen Kenntnis des Œuvres und der publizierten Briefe. Sondern Schütt hat archivalische Knochenarbeit geleistet. Er scheint den gesamten Nachlass gesichtet zu haben, soweit er bis zum Ende der Sperrfrist zugänglich war: die weit über hundert Notizhefte (vor allem aus den Vierziger- und frühen Fünfzigerjahren); die gesamte Korrespondenz (mit Kollegen und Verlegern; mit dem Bruder, der Halbschwester und der Mutter; mit Geliebten und solchen, die es nicht werden wollten); die unzähligen Zeitungsartikel auch, die den Weg in die autorisierte Werkausgabe nicht fanden; und so weiter. Dazu kamen Recherchen bei der Stiftung *Pro Helvetia*, der *Rockefeller Foundation*, den Ämtern der Stadt Zürich und der Orte, aus denen es Frischs Vorfahren hierher verschlug; und so fort.

Trotz aller erdrückenden Fülle des berücksichtigten Quellenmaterials gerät Schütt jedoch nie auch nur in die Nähe der Gefahr, den Wald aus den Augen zu verlieren. Und bei der Würdigung eines jeden persönlichen Zeugnisses hütet er sich davor, dieses unbesehen beim Nennwert zu nehmen. Mit wünschbar kritischer Behutsamkeit werden insbesondere auch Frischs Selbstaussagen gewichtet und wo immer möglich abgewogen. Wo es mehr als eine Meinung oder Version gibt, schlägt sich Schütt nicht einfach auf die Seite seines Autors und versucht er gar nicht erst, die Diskrepanzen zu überspielen. Von Brechts Begehung der Züricher landmarks beispielsweise bietet er nicht weniger als drei Varianten, von denen die des Stadtbaumeisters Albert Heinrich Steiner darauf hinausläuft, Frisch der Lüge zu bezichtigen oder wenigstens einer um der hübschen Pointen willen unausgewiesenen Fiktion.

Solch eine *second* oder *third opinion* war freilich nicht immer zu bekommen. Nicht zu haben war sie etwa von Barbara von Schulthess, mit der Frisch vor seiner Heirat mit der gemeinsamen Kommilitonin Gertrud Constanze von Meyenburg in einer oder der anderen Weise liiert gewesen sein muss. In solchen Fällen ist Schütt seiner Sache so sicher nicht, redlich genug, um die Einseitigkeit der Quellenlage eigens zu deklarieren und die Lücken seines Wissens auf sich beruhen zu lassen. Er überlässt es einem jeden, sich selbst ein Bild zu machen oder eben, ganz im Sinn des biblischen Gebots beziehungsweise seiner säkularen Umdeutung, gerade nicht zu machen.

Die andere Stärke und Eigenart von Schütts Biografie liegt in einer mitunter staunenswerten Fähigkeit, die je vergegenwärtigte Lebensphase integrativ zu kontextualisieren, und

zwar längst nicht nur, wie selbstverständlich zu erwarten, in der germanophonen Literatur der Zeit, im Literaturmarkt mit seinen verschiedenen Einrichtungen, Koterien und „Betriebsgrößen“ (S. 429). In einer Art *thick description* werden weit darüber hinaus alle möglichen sozialen Felder erschlossen, in denen Frisch und seinesgleichen sich bewegten. Es entsteht dadurch so etwas wie ein Parallelogramm der Flieh- und Zugkräfte, die auf den jungen, den ganz jungen und den nicht mehr so jungen Frisch einwirkten und über ihn auch auf seine literarischen Texte. Ob diese dadurch besser oder ob sie so teilweise vielleicht überhaupt erst verständlich werden, inwiefern dies gegebenenfalls das Mantra vom Tod des Autors Lügen strafe und den Totgesagten wieder zum Leben erweckte –: all das gehört zu den akademischen Fragen, die Schütt mit einer *grata negligentia* sich und seinen Lesern schenkt, wie er sich auch bei der je knappen Revue der literarischen Texte nirgends mit Erörterungen der Spezialliteratur aufhält.

Mit anderen Worten, Schütts ›Max Frisch‹ und seine dichten Beschreibungen ›liefern‹ nebenher auch eine kleine Sozialgeschichte der Schweiz in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts: Wirtschaftsgeschichte, ohne die zum Beispiel Frischs belastete Beziehung zu seinem Vater kaum ganz zu erklären wäre, damit auch seine starke Empfänglichkeit für den Einfluss von Vater- oder sonstigen Ersatzfiguren bis hin zu Gottfried Keller und dem ›Grünen Heinrich‹; Ideologie- und Mentalitätsgeschichte mit Einblicken etwa in die Schweizer respektive die Zürcher Frontistenbewegung, der der Student und Feuilletonist Frisch, und das versteht sich durchaus nicht von selbst, nichts, aber auch gar nichts abzugewinnen vermochte; Institutionsgeschichte mit Einsichten, unter vielem Weiteren, in die Verhältnisse am Zürcher Schauspielhaus oder an den Hochschulen der Stadt, nicht nur in die verschiedenen Schulrichtungen der autochthonen Universitätsgermanistik, sondern auch in die Berufungs- und Entlassungspolitik der anderen Hochschule vor Ort mit ihren zeittypischen Vertretern dieser oder jener Architektur (beispielsweise einem Baustatiker, der der Zwangsvorstellung erlag, ein Scharlatan zu sein, und, wie vom späteren Frisch erfunden, Anzeige gegen sich selbst erstattete).

Bei aller Belegdichte und Beschreibungsgenauigkeit wie gesagt verzettelt sich Schütt aber nie in Einzelheiten und bloß Anekdotischem; sondern wieder und wieder vermag er das Einzelne, noch so Abgelegene, mit dem großen Ganzen gleichsam kurzzuschließen. In der Verdichtung seiner Beschreibungen stellt er jeweils größere und sehr große Zusammenhänge her; das aber eben mit einer Detailfülle, die sich naturgemäß jedem Versuch entzöge, sie auch nur annähernd erschöpfend zu paraphrasieren. Deshalb nur ein, zwei ziemlich beliebige Kostproben:

Ein belangloser Bruderzwist oder vielmehr Streit mit der Schwägerin, ob deren neu erbautes Haus nun Sprossenfenster haben soll oder doch lieber nicht, wird unter Schütts Feder plötzlich durchsichtig nicht nur auf allgemein ästhetische und mentalitätsgeschichtliche Problemlagen, sondern erhält geradezu weltgeschichtliche Dimensionen. Oder: um etwas von dem Züricher Filzmief heraufzubeschwören, den Frisch je länger, desto gründlicher zu verabscheuen lernte und lehrte, von den guten Beziehungen nicht zuletzt auch zwischen krudestem Geschäft und umso reinerer Kunst, Kunstpflege, braucht Schütt die lapidare Wohnadresse des Ehepaars Frisch nur ein klein wenig dichter zu beschreiben. An derselben Straße nämlich wohnten der werkimmanent-apolitische Interpret (wenn auch frühere Frontist) Emil Staiger; der Bildhauer Hermann Haller, bei dem Frischs bester Jugendfreund in die Schule ging; dessen Bruder, das heißt der Sohn eines Pressemagnaten; und last not least der Mäzen und Waffenfabrikant Emil Bührle, der unter manchem anderen auch die von Staiger mitbesorgte Goethe-Ausgabe des Artemis-Verlags ermöglichte. Non olet.

Gerade auch dieses nicht selten stupende Vermögen, noch die geringfügigsten unter all den neu erschlossenen Details auf das große Ganze (oder Halbe) zu beziehen, macht die grundsätzliche Leistung von Schütts ›Biografie eines Aufstiegs‹ aus. Daran, und nicht nur an dem Maximalismus der hier zugrunde gelegten Materialbasis, wird die germanistische Biografik ähnlich Maß zu nehmen haben wie etwa die anglistische an Richard Ellmanns ›James Joyce‹. Kurzum ein Wurf eben, so informativ noch für Spezialisten wie leicht lesbar für gänzlich Fachfremde. Chapeau!

Was sich dem allen gegenüber beckmesserisch bemängeln ließe, fiel kaum oder überhaupt nicht ins Gewicht: störende Redundanzen etwa (z. B. 421); sehr, sehr vereinzelt Verletzungen des sprachlichen Zartgefühls (z. B. 415), die aber in keinem Verhältnis stehen zu der sonst flüssig-gefälligen, dabei immer wieder geist- und anspielungsreichen Schreibweise (z. B. 222f.); oder ebenso seltene Flüchtigkeitenfehler, die jedoch erst recht zum weitaus größeren Teil weniger dem Verfasser selber als vielmehr dem Verlagslektorat anzukreiden wären. Den Anmerkungen beispielsweise, die auch schon einmal ins Leere zeigen (z. B. 534, Anm. 102), hat der erstaunte Leser eine wahrhaft gespenstische Auferstehung des totgeglaubten Autors zu entnehmen, wie sie dieser selber nicht hübscher und skurriler hätte zusammenphantasieren können. Noch ein gutes Jahrfünft nach seinem Ableben soll „Max Frisch“ oder sein Revenant es fertiggebracht haben, in Bern mit dem ehemaligen Direktor der dortigen Sternwarte darüber zu sprechen, was für eine Figur der „Brotsock-Frisch“ zur Zeit seines sogenannten Aktivdiensts gemacht habe (532, Anm. 42).

Nach eigentlichen Fehlern in der Sache aber müsste Beckmesser weit und breit erst mit Lupe und Fernrohr suchen, um nach hunderten von Seiten endlich fündig zu werden. Die spärliche Ausbeute so einer Suche wären erratische Stellen wie etwa die, an der Schütt selber Staigers Charme zu verfallen und dem Gehabe seiner Schule zu erliegen droht, „in Goethes Sinn selig in sich selbst“ (308). Daran aber hätte der Mörike-Kenner Frisch seine helle, wenn auch hämische Freude haben können.

Wirklich zu bedauern wäre und beanstandet wurde in der Tagespresse denn auch, aber dennoch unumgänglich war, dass es, nur einstweilen hoffentlich und hoffentlich nicht für allzu lange, bei einem Torso blieb, bei einer halben, einer Biografie eben erst des Aufstiegs. Die Werke und Tage *nach* diesem Aufstieg stehen damit wie gesagt noch aus und noch an, all das eben, um dessentwillen der Jubilar heuer hauptsächlich gefeiert wurde, um seinerseits zu einem Inbegriff und Bildnis zu gerinnen. Doch steht ja auch schon in den ›Werken und Tagen‹ geschrieben, die Hälfte sei mehr als das Ganze. In diesem einen Fall wenigstens hätte Hesiod mit seinem Paradoxon Recht behalten:

So nämlich, wie er seine ›Biografie eines Aufstiegs‹ vorgelegt hat, hätte Schütt das Ganze gar nicht vorlegen *können*. Was die Qualität dieser ersten Hälfte mit ausmacht, wäre für eine zweite bisher aus äußeren Gründen unmöglich zu leisten gewesen. Denn etliche dafür einschlägige Zeugnisse, vermutlich sogar die allerwichtigsten, zum Beispiel, aber längst nicht *nur* der Briefwechsel mit Ingeborg Bachmann oder das ›Berliner Journal alias ›Berliner Tagebuch‹, waren ja bis zu Frischs zwanzigstem Todestag gesperrt und sind nach wie vor unzugänglich, laut Pressemitteilung des Archivs mindestens bis Ende 2011. Bleibt bloß noch zu hoffen, dass Schütt und seinesgleichen so bald als eben möglich Zutritt erhalten zu diesen arcana und dass, sagen wir, bis zum nächsten Frisch-Jubiläum, dem fünfundzwanzigsten Todestag, Hesiod widerlegt sein wird.

Yahya El saghe (Bern)

MAREN JÄGER, *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945* (= Studien zur deutschen Literatur; Band 189), Tübingen (Niemeyer) 2009, VIII, 495 S.

The Irish writer James Joyce is often listed among the most influential authors of the twentieth century and this is certainly how he himself would have preferred to be remembered. In ›Finnegans Wake‹, his final and most difficult book (it is misleading to call it a novel), Joyce speaks punningly of a certain “primed favourite continental poet, Daunty, Gouty and Shopkeeper, A.G.” As his correspondence makes clear, Joyce was all too acutely aware of the economic value of his art: he complained that it was not fair that Picasso could earn twenty or thirty thousand francs for a few hours work, while he was not worth “a penny a line” and it did indeed take him seventeen years to finish ›Finnegans Wake‹. Placing Dante, Goethe and Shakespeare in one public corporation not only turns Shakespeare into a shopkeeper and a continental poet (not all Englishmen would agree with the latter), but it also opens the possibility that the fourth in this distinguished (but not chronological) series is the author of ›Finnegans Wake‹ himself. James Joyce was nothing if not ambitious.

This does not mean that his work is or was well or widely read (he has been called the most popular of all unread authors), but his influence on later writers really is immense. Although at the beginning of his career he wanted to become a poet and a playwright, neither his poetry nor his play ›Exiles‹ would have ensured his survival, even among the minor writers of his generation. It is as a master of prose that his influence is greatest and not just in his native Ireland, where since 1922 nearly every young writer has had to confront the anxiety of Joycean influence, especially in the period between the two world wars when his work was not even available in his native island. The generation of Irish writers in the twenties and thirties almost all went on a pilgrimage to Paris to meet the great author and to ask his advice.

Read his work they did. This is especially clear in the development of the Irish short story with writers like Frank O’Connor and Sean O’Faolain, who built a distinguished career on short stories and whose work cannot be imagined without ›Dubliners‹, Joyce’s 1914 collection of Irish city stories. But it is also apparent in the enormously fecund influence on Irish writers of Joyce’s Bildungsroman ›A Portrait of the Artist as a Young Man‹ and its portrayal of a young writer who has to forsake his family, friends and country to follow his mission as an artist, had a remarkable impact on a whole generation of writers, with as the two strongest early examples Flann O’Brien’s ›At Swim-Two-Birds‹ and Samuel Beckett’s ›Murphy‹, two 1939 novels by young Irish writers who Joyce himself contrasted as “Jean-qui-rit” and “Jean-qui-pleure”.

While Joyce’s influence in the United Kingdom was limited and rather late, American writers between the wars continued to flock to Paris where Scott Fitzgerald offered the puzzled Irish writer to jump out of the window as proof of his admiration. By the late twenties a trip to Paris in order to buy a copy of ›Ulysses‹ at Shakespeare & Co, the bookshop run by Sylvia Beach, the novel’s publisher, had become a *rite de passage* for all young American writers who shared with Stephen Dedalus a sense of their literary mission and a willingness to confront their own society. And its norms and laws, if only because until the mid-thirties ›Ulysses‹ was under censorship in both the United States and the United Kingdom: copies of the novel had to be smuggled back home.

›Ulysses‹ had been praised by the modernist theorists T. S. Eliot and Ezra Pound for its Homeric references and especially for what the former called the mythological method

which he described as a revolutionary literary discovery, contrasting the story of a modern newspaper advertising agent who lives on Eccles Street in Dublin with the outlines of an Homeric myth. Like Larbaud, Eliot did not just admire Joyce's artistry in theoretical terms, he wrote that "Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him" and he immediately went on to apply the new technique in his long poem ›The Waste Land‹, published in the same year as ›Ulysses‹, that would in its turn have an influence on modernist poetry that can only be compared with Joyce's influence on modern prose.

Joyce's influence went much further than just English language literature and he owed that in no small measure to the French writer Valery Larbaud who had hailed ›Ulysses‹ as a great masterpiece in a 1922 issue of the *Nouvelle revue française*, the most prestigious literary journal in Paris. In this article Larbaud also welcomed the return of Ireland at the court of European literature, turning Joyce into an Irish Goethe, Ibsen or Tolstoy. With the French writer's support Joyce's work was introduced in those European countries (including my own) where the English cultural influence had always been limited and where instead of London or New York, Paris was seen as the capital of art and literature.

Larbaud had not only singled out the interior monologue as Joyce's prime discovery, he immediately applied the new technique in a novel (›Amants, heureux amants ...‹) that was published in the *NRF* but that carried a motto that singled out Joyce as the only begetter (the phrasing itself is a reference to Shakespeare). A year later Gide objected that the technique had already been used by Dostoyevsky, Browning and Poe and soon the issue had become so omnipresent that in his 1924 novel ›Juliette au pays des hommes‹ Jean Giraudoux wrote that *le tout Paris* had stopped talking about death but began discussing the interior monologue.

While Joyce in France had become famous for being the inventor of the interior monologue, he was careful to keep the controversy in France going by countering that he had been inspired by the minor novelist and Wagnerian Edouard Dujardin and with the help of Larbaud, Joyce made sure that Dujardin's ›Les lauriers sont coupés‹ was republished in France and translated into English.

In most of the European literatures, Joyce was introduced either through the Anglo-American acclaim of modernists like Eliot and Pound or through Larbaud's article, but in both cases, he had become identified as the foremost modernist prose author, as a difficult and experimental writers' writer who had pioneered literary techniques such as the mythological method and the interior monologue. The main result was that especially his later work would often be dismissed as famously unreadable, he himself in ›Finnegans Wake‹ described his own novel as a "usylessly unreadable Blue Book of Eccles," but most non-traditional critics and authors agreed that his innovative techniques might be very useful for other writers. In 1927 Kurt Tucholsky summed it up well in a review of the German translation of the novel. ›Ulysses‹ was like "Liebig's Fleischextrakt. Man kan es nicht essen. Aber es werden noch viele Suppen damit zubereitet werden."

This Tucholsky quote appropriately opens the introduction of ›Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945‹ in which Maren Jäger confronts the issue of Joyce's influence on German literature in a study with a title that is much more general than what is really on offer. What we do find in the book is a close study of the influence of ›Ulysses‹ in the work of four authors: Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt, Uwe Johnson and Wolfgang Hildesheimer. In a short introduction she writes about the immediate impact of the 1927 German translation of ›Ulysses‹ to move immediately in the first of four chapters to the work of the first in the series, Wolfgang Koeppen.

As Robert Weninger and Wolfgang Wicht had shown in their much more general contributions to a two volume collection of studies on the European reception of Joyce's work that I edited with Wim Van Mierlo, the German reception was peculiar in a number of respects. Not only was the initial impact almost immediately thwarted in the Nazi-period, leading to a belated influence in the fifties and sixties, there was a considerable early rejection of Joyce's work in communist circles that would after the war mark the reception in East-German literature: the title of two of their contributions about the post-war influence in Germany tell these stories well: Weninger speaks of "The Institutionalization of Joyce" whereas Wicht's essay was called "The Disintegration of Stalinist Cultural Dogmatism".

In each of these case studies, Maren Jäger gives first a general survey of the author's career, concentrating on what literary scholars used to call his formative influences, those writers that in the beginning of his career he was most interested in and then he moves on to the author's first reading of Joyce and then to a close reading of those works in which the influence of ›Ulysses‹ is strongest in order to conclude with a general assessment of the place of Joyce in the author's poetical self-understanding.

By accident or by design, the sequence of authors also tells a story that starts with the publication of the German translation of Joyce's novel in 1927, the first full translation of the book in any language. Koeppen was one of the first to read the German ›Ulysses‹. Instead of buying the horribly expensive two volume set for 250 marks, he "rented" it for a week for a fifth of the price. Jäger concentrates on showing how the incredibly well-researched and well-executed picture of a modern city in motion in the "Wandering Rocks" chapter of ›Ulysses‹ influenced Koeppen's ›Tauben im Gras‹, looking in detail at the different techniques that the author may have first encountered in Joyce's novel but also showing where he did not follow the master from Dublin.

With Koeppen, Arno Schmidt belonged to that "lost generation" of German writers whose reading of Joyce was interrupted by the world war. In contrast to Koeppen, Schmidt's relationship with Joyce has been studied in detail, if only because many of the specialists of his work are and have been Joyceans. Jäger still finds a lot to disagree with in the existing secondary literature and in her extremely detailed study she draws on all the evidence which in the case of Schmidt is simply enormous.

Again like Koeppen, Uwe Johnson had not been mentioned by Wicht or Weninger and, as Jäger points out, his exposure to the international avant-garde had been made difficult by a succession of two totalitarian regimes. It was only in ›Mutmassungen über Jakob‹ and especially with ›Jahrestage‹ that Johnson's work staged a genuine confrontation with Joyce, the contours of which Jäger in the longest chapter of the book attempts to define.

Wolfgang Hildesheimer was twenty years older than Johnson, but the true impact of Joyce on his work came late in his life, at the time when he had publicly announced his retirement as a writer. Hildesheimer was an exception all along. As an exile he had grown up outside of Germany and his first contacts with the work of Joyce date from the war years when he worked in what was then Palestine. Jäger looks at his critical work on Joyce and she looks in detail at the way his prose monologue were (or were not) influenced by the example of the Irish writer.

In a concluding chapter Jäger then attempts to come to a set of conclusions about the strange case of German literature after *Stunde Null* and she arrives at the finding that Joyce continues to be important for a large part of the present generation of writers in German, taking his influence well into the twenty-first century.

It is appropriate to end with Hildesheimer's verdict on Joyce. In an essay in *Die Zeit* he mentions that one of the minor figures in ›Ulysses‹ claims that after God nobody has created more than Shakespeare and he adds: "Joyce-Kenner haben hinzugefügt: 'Nach Shakespeare hat Joyce am meisten geschaffen.' So ist es." Joyce would have wanted it no other way, even if he would have written the last words, as he did in ›Finnegans Wake‹, as "So vi et."

Geert LERNOUT (Antwerpen)

BEN HUTCHINSON, W. G. Sebald – Die dialektische Imagination (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Band 59 [293]), Berlin und New York (de Gruyter) 2009, X + 185 S.

Es gibt Anzeichen dafür, dass die in weiten Teilen quasi industriell gewordene, global operierende W. G. Sebald-Forschung sich zu verlangsamen und den intellektuell noch immer goldenen Boden des kritisch-philologisch Handwerklichen wieder zu finden beginnt. Die Fertigungsmaschinerie, die mit vorgestanzten Begriffen, Themen und Motiven das Sebald-Phänomen zu erklären wusste, ist, so scheint es, in ein heilsames Stocken geraten. Die Besinnung auf das Wesentliche kann also neu beginnen.

Zu diesen erfreulich deutlichen Anzeichen gehört Ben Hutchinsons Studie ›W. G. Sebald – Die dialektische Imagination‹, eine stilkritische Untersuchung, die ebenso aufmerken lässt wie seinerzeit J. J. Longs Pionierarbeit zum Prinzip des Fotografischen in Sebalds Werk, gefolgt von seiner wichtigen Studie über ›Image, Archive, Modernity‹ (2007) im Werk Sebalds. Bereits Hutchinsons programmatische Einleitung („Zur Ästhetik der Ethik“) enthält wichtige Einsichten zu Sebalds stilistischem Verfahren, das in der deutschsprachigen Kritik – anders als in ihrem anglophonen Gegenstück – oft genug als ‚antiquiert‘ bezeichnet worden ist.

Zunächst einmal hält Hutchinson fest, dass der Prosa Sebalds „die Dialektik stilistisch“ innewohne, was er unter anderem an syntaktischen Figuren wie „Je mehr – desto weniger“ zeigt, die dieser Schriftsteller ebenso bevorzugte wie Kierkegaard sein ‚Entweder-Oder‘. (Seltsam, Hutchinson hätte mehr aus dieser Kierkegaard-Analogie gewinnen können, die ja dem von ihm gewählten Ansatz einer Ästhetik der Ethik kontrapunktisch zugrunde liegt; aber der dänische Dialektiker bleibt unerwähnt.)

Zentral für diese Studie ist jedenfalls die auch von Sebald selbst bestätigte Nähe zu Thomas Bernhard und seinem ‚periskopischen‘ Erzählverfahren, also einem „Erzählen um ein, zwei Ecken herum“, wie er dieses Verfahren in seinem Spiegel-Gespräch vom 12. März 2001, seinem Todesjahr, kennzeichnete. Es entsteht dadurch ein Erzählfluss, der von Selbstunterbrechungen, Einschüben und Relativierungen lebt. Hutchinson bezeichnet diesen Stil als im Schillerschen Sinne ‚sentimentalisch‘, also reflektiert, wobei er die literaturkritisch heikle Frage seinen Lesern überlässt, ob sich Sebald damit in Epigonen-gefahr begeben hatte. Das Entscheidende spricht Hutchinson jedoch aus, und zwar unter dem Signum einer „Fortschrittskritik“: Dieses Sebaldsche Verfahren war seine ästhetische Antwort auf differenzierungsbedürftige ethische und geschichtsphilosophische Fragen.

Was nun betrieb Sebald durch sein essayistisches Erzählen? Eine stilistisch akzentuierte ‚Dialektik der Aufklärung‘ oder eine Aufklärung über das Gewesene und in die Gegenwart bedrohlich Hereinragende durch stilistische Mittel? Hutchinson nennt den Prosastil Sebalds „höchst künstlich, idiosynkratisch“. (30) Nachgefragt: ‚idiosynkratisch‘ obgleich so stark an Bernhard angelehnt? ‚Künstlich‘, also *partout* nicht künstlerisch? Welche Rolle spielte bei Sebald das parodistische Verfahren, das Collagieren?

Letzterer Frage stellt sich Hutchinson ausführlich und überzeugend in seinem ersten Kapitel, indem er das Prinzip des ‚Einschachtelns‘ bei Sebald genauer untersucht und auf den (Benjaminschen) Begriff des Sammeln bezieht. Sein stichhaltiger Befund lautet: „Sebalds verschachtelte Sätze und Erzählschichten könnte man [...] als Versuch deuten, das ‚Nacheinander‘ der erzählten Zeit zu überwinden.“ (47) Das kann deswegen überzeugen, weil Hutchinson hilfreich zwischen ‚Geschichtsschreibung‘ und Sebalds Interesse an ‚Geschichtserzählung‘ unterscheidet. Doch relativiert sich durch dieses Verfahren nicht auch die Dialektik als Denk- und Gestaltungsprinzip?

Ein Fundstück ist zweifellos das zweite Kapitel, das die Wahlverwandtschaft zwischen Sebald und Giorgio Bassani behandelt. Es gewinnt durch Hutchinsons Verfolgen von wichtigen Lesespuren Sebalds. So erfahren wir, dass Sebald einen Aufsatz las ›Auf den Spuren der Finzi-Contini, in dem er den Satz fand: „Die Reisen nehmen ihren Ausgang bei Bassani nicht zufällig an Orten des Totengedenkens“, wobei Sebald hinzufügt: „Annäherung und Entfernung“ – für Hutchinson zu Recht ein erzähltechnisches Schlüsselwort (71), fraglos dialektisch sogar, wobei das Problem der Synthese im Erzählwerk selbst ‚aufgehoben‘ sein dürfte.

Interesse an der Architektur, an Baugeschichte und der Phänomenologie der Zerstörung verfolgt der Autor sinnfällig an Sebalds großen Erzählwerken, wobei er nie die Stilfrage außer Acht lässt. Das ‚Verschachteln‘ und Verschalen von Gedanken erweist sich noch einmal plastisch als syntaktisches Bauprinzip. Es war Sebalds Versuch, mit dem Sammeln von Material zu Rande zu kommen, dem Gesammelten Struktur zu verleihen. Ob Sammeln jedoch auch zu (innerer) Sammlung führt?

Verdienstvoll ist auch das Kapitel, das sich den im engeren Sinne literaturwissenschaftlichen Arbeiten Sebalds und ihrer stilistischen Merkmale widmet (112–144); für Sebald stellte sich hier rein biografisch ein Problem, nämlich die Emanzipation vom literaturwissenschaftlichen Diskurs, aber auch der kritischen Polemik, zum Erzählen.

Problematischer erscheint das Kapitel „Die Leichtigkeit der Schwermut“ (145–165). So unstreitig es ist, dass Sebald sich phasenweise um einen ‚leichten Ton‘ bemühte, er blieb doch eher Anspruch als ein im Schreiben (gerade in der Prosa) eingelöstes Prinzip. Ich halte es allenfalls in den späten Texten ›Unerzählt‹ für annähernd erreicht. Das Erzählen geriet ihm geradezu unter der Hand zu einem erinnerungsbeschwerten Gewebe, mit dem sich das Ideal der ‚Leichtigkeit‘ nicht einmal dialektisch vertrug.

Hutchinson schließt seine auf nahezu jeder Seite anregende Studie, ob man seinen Thesen nun folgen mag oder nicht, mit Bemerkungen, die jedoch die bis dahin nicht ausgesprochene eigentliche Provokation enthalten: Sebalds Prosa sei schlechterdings ‚Spätstil‘ im Sinne von Adornos berühmten Thesen zu Beethoven: Subjektiv und objektiv zugleich, brüchig und lichtvoll, die „harmonische Synthese“ aufreißend „als Macht der Dissoziation“, katastrophisch –, also zum ‚Niedergang wendend‘, wörtlich verstanden. Allein der dritte Satz von Beethovens op. 132 widerspricht Adorno, aber wie dem auch sei, die „Macht der Dissoziation“, sie waltete in Sebalds Prosa nicht. So treffend Hutchinson bemerkt, dass Sebalds Stil sowohl im Biedermeierlichen einer „gewollten Langsamkeit“ als

auch in der Prosa der Frankfurter Schule wurzeln (171), die These vom Spätstil Sebalds blockiert freilich jene von dessen Dialektik; zeichnen sich Spätstile doch gerade dadurch aus, dass in ihnen dialektische Spannungen bereits aufgearbeitet sind und das Zugleich der entschärften Gegensätze spürbar wird. Gottfried Kellers Prosa wäre ein solcher Fall. Oder könnte es sein, dass die Spuren des Späten bei Sebald Hinweise für eine eben andere Art Prosa in sich tragen, jenseits von spät und früh? Dass in der ‚Verschachtelung‘ die Entflechtung angelegt wäre? Es gibt Anzeichen dafür, dass Sebalds *Korsika*-Projekt gerade das umzusetzen versucht hatte.

Wir leben seit der Rekomposition von Mahlers Zehnter Symphonie im Zeitalter der Rekonstruktionen und Vervollständigungen. Es wäre kein Sakrileg, wagte sich ein Erzähler von heute oder morgen an das Sebaldsche Korsika-Fragment. Doch bis ein solcher Jemand diese kreative ‚Imagination‘ aufbringt, aber wohl auch darüber hinaus, lohnt die Auseinandersetzung mit Hutchinsons stilkritischem Wurf, der die Sebald-Forschung insgesamt ein erhebliches Stück weiter bringt.

Rüdiger G ö r n e r (London)

Aphra Behn and Her Female Successors, hrsg. von MARGARETE RUBIK (= Austria: Forschung und Wissenschaft – Literatur- und Sprachwissenschaft; Band 17), Berlin, Münster, Wien, Zürich, London (Lit Verlag) 2011, 208 S.

Über die Lebensumstände der Dichterin Aphra Behn (1640–1689) wissen wir nur wenig, obschon Astrea (wie ihr literarisches Pseudonym lautete) ihren Zeitgenossen alles andere als eine Unbekannte war. Ihr Leben fiel in eine leidenschaftliche, politisch wie geistesgeschichtlich turbulente Epoche, die ein reges literarisches Schaffen hervorbrachte, an dem Behn aktiv teilnahm. Nicht wenige ihrer Werke weisen Zeitbezüge auf; im Grunde sind sie freilich alle in den zeitgenössischen Kontext eingebunden und aus diesem Rahmen her zu erfassen. Das reichhaltige Gesamtwerk umfasst neunzehn Dramen (die allesamt zur Aufführung gelangten), mehrere Prosaerzählungen und eine Zahl von Dichtungen, unter denen sich neben vielen Bearbeitungen oder Übersetzungen auch eigene Schöpfungen finden. Es sagt einiges über die zeitgenössische Geltung ihres Schaffens aus, dass sie in dem, etablierten literarischen Größen vorbehaltenen, südlichen Querschiff der Westminster Abbey ihre Grabstätte fand.

Als eine der ersten Berufsschriftstellerinnen war Aphra Behn nicht zuletzt ihres Geschlechts halber vielfältigen Anfechtungen ausgesetzt, die sich in den folgenden Jahrhunderten in einer unausgewogenen Kritik an ihren Werken fortsetzten. Doch geriet sie darüber nicht in Vergessenheit, wenn man ihr in der Literaturgeschichte auch nur geringe Bedeutung einräumte. Als erster Schritt zu einer angemessenen Würdigung Aphra Behns ist hier der Essay ›A Room of One's Own‹ von 1927 zu nennen, in dem Virginia Woolf sie in den Rang einer sozialgeschichtlichen Ikone erhob. Habe sie doch, wie es dort heißt, Frauen den Weg zu einem eigenständigen literarischen und künstlerischen Wirken eröffnet. Mit dem Fortschreiten der Frauenbewegung hat das Interesse an Aphra Behn dann ungemein zugenommen. Umfangreiche Biographien wie die von Maureen Duffy und Janet Todd haben ein konturiertes, wenn auch noch immer lückenhaftes Bild ihrer Persönlichkeit

erstellt, und alle ihrer Werke liegen in verlässlichen Neuausgaben vor. Keine Anthologie des englischen Schrifttums ihrer Zeit kann sie nunmehr übergehen. Darüber hinaus sind eine Vielzahl von kritischen Studien entstanden, die sich aus den verschiedensten Ansätzen her mit Aphra Behns Schaffen auseinandersetzen.

Was bleibt da noch zu tun? Vielleicht versteht man den vorliegenden Sammelband am ehesten als eine Nachlese, die gleichwohl nach wie vor einige neue Einsichten eröffnet. Wie dies bei einer Sammlung, die aus Beiträgen einer internationalen Tagung hervorgegangen ist, wohl häufig der Fall sein mag, sind die elf Aufsätze heterogen und bereits in ihrer Thematik differenziert angelegt. So kann REBECCA GRONSTEDT aus den epochentypischen Widmungen, Prologen und Epilogen zu Behns Theaterstücken eine Zusammenschau ihrer schon einigermaßen selbstbewussten kritischen Positionen gewinnen, die indes der Titelgebung ›Aphra Behn and the Conflict between Creative and Critical Writing‹ nur bedingt entspricht. In seiner Analyse von ›A Voyage to the Isle of Love‹, einer Übertragung aus dem Französischen, geht Oddvar Holmesland nicht auf Behns Verskunst, sondern auf die Vielschichtigkeit des Werks ein; das utopische Gedicht lässt erste Ansätze einer weiblichen Sichtweise erkennen. In ›Aphra Behn and the Conventions of Beauty‹ verweist ANTOINETTE CURTIN auf den traditionellen Schönheitskult als bestimmenden Modus weiblicher Charakterzeichnung, dem sich die Dichterin keineswegs entzog; um dann doch eine Erweiterung des überkommenen Schemas bei Behn feststellen zu können.

Mit JORGE FIGUEROA-DORREGOS Aufsatz über ›The Fair Jilt‹ setzt im weiteren eine Befassung mit dem späten erzählerischen Werk Aphra Behns ein. Entgegen dem Titel, der auf ein pikareskes Fabliau schließen lassen würde, steht eine weibliche Figur aus den gehobenen Ständen im Mittelpunkt der Erzählung. Trotz ihrer Missetaten entlässt sie Behn endlich in ein idyllisches Dasein, was indes nicht auf einen Wechsel des Gattungsparadigmas hindeuten würde. Doch die Parallelen zu weiblichen Übeltäterinnen in der englischen Tragödiendichtung bleiben dabei unbeachtet.

Die folgenden Beiträge behandeln Behns prominentestes Werk, ›Oronooko, or, the Royal Slave‹. In ›Between Saints' Lives and Novella‹ versucht ROY ERIKSEN die Struktur der Erzählung und den Martertod des Helden auf die Typologie der protestantischen Märtyrerparabeln zurückzuführen, ohne dabei allerdings auf das richtungweisende Charaktermotiv des edlen Wilden einzugehen. BARBARA BRITTON WENNER wieder vergleicht Behns Erzählung mit einem Reisebericht des achtzehnten Jahrhunderts: ›From Aphra Behn to Anna Maria Falconbridge‹. Letztere hatte während eines zweimaligen Aufenthalts in der Kolonie Sierra Leone die tropische Region und ihre Einwohner kennengelernt und ihre Eindrücke in einer Sammlung von Briefen festgehalten. Behns Schilderung des südamerikanischen Surinam, wo sich die Tragödie Oroonokos vollzieht, scheint in der Tat die Szenerie Westafrikas bei Falconbridge vorwegzunehmen. Beide Autorinnen, auch Falconbridge noch zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts, erzählen vom Usus des Sklavenhandels ohne sich dezidiert gegen seine Übel auszusprechen. Der Schlussteil der Beiträge greift auf die in Nachwirkung der Erzählung entstandenen Dramatisierungen hinaus. Aber nicht Thomas Southern's Neufassung von 1695 oder George Colmans Singspiel ›Ynkle and Yari-ko‹ von 1787, sondern ein aktueller Text, Joan Anim-Addos Oper ›Imoinda‹ (2008), dient ASPASIA VELISSARIOU als Kontrast, um so aufzuzeigen, wie Behns Erzählung feministische Anschauungen wohl anklingen lässt, aber noch nicht erfüllt. Während der Titelheld bei Behn seine Geliebte tötet, bevor er einer grausamen Hinrichtung unterzogen wird, ist die schwangere Imoinda die Hauptfigur des modernen Librettotextes. Sie verweigert sich dem Freitod, um so durch ihr Kind eine neue, die kreolische Nation in die Welt zu rufen.

Wenden wir uns nun noch dem reichhaltigen dramatischen Werk Aphra Behns zu. Der Herausgeberin des Sammelbandes, MARGARETE RUBIK, gelingt es mit einer Arbeit über ›Amazons in Aphra Behn's Plays‹ Eigenheiten in der Darstellung der weiblichen Charaktere Behns aufzuzeigen und damit indirekt auch einiges über ihr Frauenbild zu erschließen. Ansatzpunkt der Untersuchung ist dabei das Figureschema der Männerrollen, die Frauen vielerorts einnehmen; sei es nun als Liebende, als Intrigantinnen, oder auch um nur einer Laune zu genügen. Ihrem aktiven Gebaren zum Trotz behalten sie letztlich ihre weibliche Sensibilität, und legen doch einiges an Selbstbewusstsein und Eigenständigkeit an den Tag. Ein besonderes Verdienst der Herausgeberin ist darin zu sehen, dass sie in einem längeren Vorwort Inhalt und Ausrichtung aller in dem Band enthaltenen Beiträge im Einzelnen ausführlich kommentiert. Wie nicht anders zu erwarten wäre, sucht Rubik dabei ein gemeinsames Profil in den Aufsätzen herauszuarbeiten, das sie – wie es der Titel der Sammlung, ›Aphra Behn and Her Female Successors‹, zum Ausdruck bringt – in neuartigen wie richtungweisenden Ansätzen in der Dichtung Aphra Behns zu finden meint. Dabei räumt sie ein, dass die Autorin nicht überall den modernen feministischen Erwartungen nachkommt, vielmehr mitunter den gängigen literarischen Mustern verhaftet bleibt. Das Buch geht somit über einen Tribut, nennen wir es eine konventionelle *homenaje* an Aphra Behn hinaus, indem es in einigen der darin enthaltenen Beiträge neue aufschlussreiche Erkenntnisse zu ihrem Schaffen eröffnet.

Herbert Foltinek (Wien)

MARTINA PFEILER, *Poetry Goes Intermedia. US-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Tübingen (Francke) 2010, X + 290 S.

Martina Pfeilers im Francke Verlag erschienene Dissertation ›Poetry Goes Intermedia‹ ist eine kultur- und medienwissenschaftliche Untersuchung intermedialer US-amerikanischer Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund von Aspekten wie Medienwechsel, Medienkonvergenz und Intermedialität ist es das anspruchsvolle Programm Pfeilers, einerseits „eine kritische Herangehensweise für zeitgenössische [literarische] Arbeiten zu entwickeln“ (62) und andererseits durch den „medien- und kulturwissenschaftliche[n] Ansatz“ (65) einer intermedialen Text- bzw. Lyrikanalyse „neue [...] Blickwinkel [...] auf alte Texte sowie zukünftige Entwicklungen“ (65) zu eröffnen. Die Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert: Einem umfassenden theoretischen Teil, in dem verschiedene Konzepte intermedialer Betrachtung von Lyrik im kultur- und medienwissenschaftlichen Kontext vorgestellt und kritisch befragt werden, schließt sich eine Untersuchung exemplarischer US-amerikanischer Lyrik in so genannten ‚intermedialen Umgebungen‘ an, die von Konkreter Poesie über Poesiefilme bis hin zur E-Poetry reichen, wobei diese Kompilation für sich genommen bereits den Wert einer Anthologie beanspruchen darf. Ergänzt wird die Untersuchung durch einen knapp dreißigseitigen Abdruck der „Dortmunder E-Mail-Interview-Reihe“ aus den Jahren 2003 bis 2010, die von Martina Pfeiler geführt wurde.

Martina Pfeiler, zu deren Arbeits- und Forschungsbereichen neben der US-amerikanischen Lyrik und Literatur in elektronischen Medien auch Romantik, Postmoderne und Populärkultur zählen, setzt in ›Poetry Goes Intermedia‹ einen dezidiert kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt, indem sie die „Erfahrungsräume [...] für US-amerikanische Lyrik in unterschiedlichen Medien“ (4) zum Untersuchungsgegenstand ihrer Arbeit macht. Dem liegt die These zugrunde, dass „zur Erzeugung medialer Textwirklichkeiten die technische Materialität und Medialität bei jeder Art der Textproduktion – insbesondere jedoch bei einer intermedialen – eine zentrale Rolle spielen“ (4). Pfeiler geht es also, sowohl aus der Perspektive des Produzenten als auch des Rezipienten, um den wesentlichen Unterschied zwischen einem ‚klassischen‘ Drucktext und einem so genannten ‚(re)mediatisierten‘ Text, der sich als digitale Inszenierung *erfahren* lässt. Wesentlich hierbei ist für Pfeiler die – kulturwissenschaftlich verpflichtete – Erweiterung der Analyseperspektive um eine angesichts der intermedialen Disposition zeitgenössischer Lyrik notwendigerweise veränderte Rezeptionssituation. Diese Veränderung geht einher mit den und ist bedingt durch die im Unterschied zur traditionell gedruckten Literatur bzw. Lyrik medial erweiterten Präsentationsmöglichkeiten zumeist digital codierter Artefakte. Pfeiler spricht hier von einer „Hypermedialität des Rezeptionsaktes“ (4) im Sinne einer ‚Einbindung der Körperlichkeit des Rezipienten‘ (vgl. 4), durch die das Artefakt nicht nur gelesen, sondern *erfahren* wird.

Pfeilers Forschungsinteresse ist demnach ausgerichtet auf die Frage, „wie sich die medialen Eigenschaften eines lyrischen Textes mit der Erfindung der Schreibmaschine, der Ton- und Bildaufzeichnung und dem Computer verändert haben“ (12), was dem Ansatz der literaturwissenschaftlichen Schreibszenenforchung ähnelt¹⁾. Gerade aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ließe sich daher kritisch fragen, inwieweit Pfeilers Analyse nicht auch mit dem etablierten Instrumentarium der Intertextualitätstheorie oder neueren, ebenfalls intermedial ausgerichteten Ansätzen, wie beispielsweise den so genannten ‚Crossmappings‘²⁾, zufriedenstellend möglich gewesen wäre. Auch wenn Phänomene wie „Remediatisierung und Wiederverwendung“ (12), die Pfeiler explizit als wichtige Aspekte ihrer Untersuchung anführt, wie die gesamte Intermedialitätsdebatte, der Intertextualitätstheorie entspringen³⁾, geht es in einer dezidiert kulturwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchung dieser Aspekte insbesondere um die Auswirkungen der „mediale[n] und kommerzielle[n] Wiederverwendung von Texten“ (12) in neuen medialen Umgebungen. Pfeiler erläutert diese ‚kulturwissenschaftliche Verschiebung‘ so: „Der gravierende Unterschied zu bisherigen Herangehensweisen ist nun, dass nicht Lyrik als Sprachkunst im verbalen und akustischen Sinn im Vordergrund steht, sondern Lyrik als integraler Bestandteil eines multimedialen und vor allem auch intermedialen Textkanons“ (14).

Abgesehen vom Fehlen einer kritischen Reflexion des problematischen Kanon-Begriffs, können von Pfeiler mit ‚bisherigen Herangehensweisen‘ m. E. nur die zuvor genannten, spezifisch literaturwissenschaftlichen gemeint sein; diesbezüglich bleibt sie ähnlich allgemein wie bei der Abgrenzung ihres Verständnisses von Lyrik gegenüber tradierten Gattungsvorstellungen: Lyrik wird als ‚Sprachkunst‘ definiert, dann aber einerseits mit kritischem Bezug auf einen engen Literaturbegriff als lediglich drucktechnisch fixierte Literatur charakterisiert, andererseits aber wieder einem weiten Literaturbegriff angenähert,

¹⁾ Vgl.: <http://www.schreibszenen.net/index.html> (21.12.2011)

²⁾ ELISABETH BRONFEN, Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009.

³⁾ IRINA O. RAJEWSKY, Intermedialität, Tübingen: Francke 2002.

um letztlich als eine der „ältesten literarischen Gattungen“ (227) bezeichnet zu werden (obgleich die Gattung erst im 18. Jahrhundert als eine eigenständige im Verbund der Trias etabliert wurde). Hierin liegt vielleicht der wesentliche Kritikpunkt an Pfeilers Arbeit, die – und daran besteht kein Zweifel – zwar sowohl einem weiten Text- als auch Literaturbegriff verpflichtet ist, aber wesentliche und wünschenswerte Konsequenzen hinsichtlich einer elementaren Kritik am engen Literatur- resp. Lyrikbegriff lediglich beiläufig formuliert, indem festgestellt wird, dass „[e]in Beibehalten traditioneller Kategorien [...] bei Lyrik [...] nicht mehr zielführend“ (28) erscheine. Die Frage, inwieweit die von Pfeiler aufgezeigte intermediale Disposition zeitgenössischer Sprachkunst sich verändernd auf die Fassung des Begriffs von Lyrik und Literatur auswirkt, bleibt damit zwar in Teilen ein Desiderat der Untersuchung – zugleich werden durch Pfeilers Ansatz aber auch wesentliche Impulse für weitere Forschungsarbeiten in den kultur- und literaturwissenschaftlichen Diskurs eingeführt.

Ein wesentlicher Schwerpunkt von Pfeilers Untersuchung liegt auf künstlerischen Arbeiten, die im ‚digitalen Raum‘ (nicht nur) des Internet mit Hilfe des Computers als einem weniger neuartigen, dafür aber universalen Instrument des künstlerischen Schaffens, „das zu einer Ausdifferenzierung und einem gleichzeitigen Zusammenführen der Künste“ (28) beiträgt, sowohl erzeugt als auch rezipiert werden. Dass die zeitgenössische Kunstproduktion und -rezeption durch die ‚Neuen Medien‘ beeinflusst ist, stellt keine neue Erkenntnis dar, worauf auch Pfeiler hinweist – schließlich haben „[k]ünstlerische und technologische Innovationen [...] eine lange Tradition“ (61) und zwar in dem Sinn, dass sich neueste technologische Errungenschaften sowie die Kunstproduktion (und consequenterweise auch deren Rezeption) wechselseitig bedingen: Einerseits macht avancierte Kunst, wie beispielsweise die so genannte Codepoesie, sich die ‚Neuen Medien‘ als Material zu eigen, das durch die künstlerische Auseinandersetzung so spielerisch wie kritisch reflektiert wird, andererseits werden die neuen und neuesten technologischen Errungenschaften zur – teilweise massenmedialen – Verbreitung von Kunst genutzt, was die Artefakte zur Ware werden lässt (vgl. 61).

Die Mediatisierung von Kunst und Literatur ist laut Pfeiler ein „speziell [...] amerikanisches Phänomen“, das in den 1970er Jahren begann, als „US-amerikanische LyrikerInnen erstmals eine größere Unterstützung durch Plattenfirmen und Fernsehsender zur Übertragung und damit Verbreitung ihrer Gedichte“ (26) erhielten. Durch diese neuen Verbreitungskanäle sei Lyrik zu einem „Teil der Populärkultur“ (28) geworden, was bis heute Auswirkungen auf die Produktion und Rezeption von Lyrik habe. Hierin liegt der Kern von Pfeilers medienwissenschaftlich ausgerichteter Analyse, die sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Kunst und Literatur diskursanalytisch „immer auch im Zusammenhang mit Machtpositionen in institutioneller Hinsicht“, d. h. „im Sinne einer Medienkonkurrenz“ (27), zu erfassen versucht. Anhand der Aspekte Wiederverwendung, (Re-)Mediatisierung und Medienkonvergenz sowie -konkurrenz geht es Pfeiler um eine Darstellung der Spannungen und Synergien im „medialen Verbund Schrift – Bild – Ton“ (18), wie sie beispielsweise im immer populärer werdenden Genre des Poesiefilms auftreten und anschaulich werden. Dass in solchen, wie in allen intermedial ausgerichteten künstlerischen Arbeiten die Grenzen zwischen bildender Kunst und Literatur bis zu ihrer eigenen Negation verwischen, liegt auf der Hand. Die zwingende Notwendigkeit einer Erweiterung des Literaturbegriffs um das Moment des Intermedialen begründet Pfeiler daher unter anderem damit, dass „Schreibende‘ seit geraumer Zeit vermehrt damit begonnen haben, Buchstaben mit Bildern und Tönen in einen gemeinsamen medialen Raum zu stel-

len“ (24). Diese Einschätzung ist richtig und die von Pfeiler daraus gezogene Konsequenz hinsichtlich methodischer Neuerungen kann nur nachdrücklich unterstrichen werden – ausgehend von einem weiten Intermedialitätsbegriff und mit Blick auf die (europäische) Literaturgeschichte erscheint allerdings weniger der ‚intermediale Text‘ als Novum, als vielmehr der ‚moderne‘ Umstand, dass „Literatur bislang immer im Zusammenhang mit dem Buch gedacht wurde“ (24), wie Pfeiler im zitierenden Verweis auf Saskia Reithers Arbeit zur Computerpoesie herausstellt⁴⁾.

Angesichts der (massen-)medialen Popularisierung von Literatur, insbesondere durch die Nutzung der ‚Neuen Medien‘ als Produktions- und Verbreitungsmittel, mahnt Pfeiler für den Bereich der Wissenschaft mit Recht an, dass „Methoden in Bezug auf die Arbeit an [derartigen] literarischen Texten [...] überdacht und in einen breiteren medienhistorischen Rahmen gestellt werden“ (32) müssen. Dabei sei zu betonen, „dass es bei einer kulturwissenschaftlichen Analyse von Lyrik in analogen und digitalen Medien nicht um eine stringente Darstellung spezifischer literarischer oder technischer Eigenschaften von Medien geht, sondern letztendlich um Wechselwirkungen und Interaktion zahlreicher miteinander unmittelbar in Zusammenhang stehender Bereiche“ (70f.), womit die heutige „Technikkultur“ einerseits und die „literarisch-künstlerische [...] Kultur“ andererseits sowie die in zeitgenössischen intermedialen Arbeiten deutlich werdende „produktive Synergie“ (72) einer Verschränkung der beiden gemeint ist. Für Pfeiler sind gerade die Kulturwissenschaften „prädestiniert dafür, Literatur im Kontext des Medienwandels [...] kritisch zu reflektieren“ (34) und „für die literarisch-künstlerische, die medientechnische und die medienkulturelle Ebene“ von Literatur einen wissenschaftlichen Diskurs zu etablieren, der die von ihr kritisierte „zu stark medien- oder codefixierte Analyse von digitaler Lyrik oder die Beschäftigung nur mit Lyrik im Printformat“ (71) abzulösen imstande sei.

Auch wenn sich aus dieser programmatischen Einstellung das ‚Existenz-Problem‘ einer literatur- und kunstwissenschaftlich ausgerichteten Kulturwissenschaft herauslesen lässt, der es darum geht, das eigene wissenschaftliche Hoheitsgebiet gegenüber den ‚großen Schwestern‘ Literatur- und Medienwissenschaft abzustecken, ist Pfeilers proklamierter Ansatz keinesfalls eine Absage an die Philologie – für sie bleibt „die Arbeit mit und an Texten zentraler Forschungsgegenstand“ (38), wobei die ‚codefixierte‘ Perspektive der Literaturwissenschaft gewinnbringend um eine intermedial ausgerichtete kulturwissenschaftliche erweitert werden sollte, denn „Kultur ist schließlich immer davon abhängig, wie mit ihr textbezogen, kontextuell und medial umgegangen wird, bzw. auch davon, wer sich am Prozess ihrer Sinnggebung beteiligt“ (36). Sowohl für die Literatur- wie auch für die Kulturwissenschaft gilt, dass „Texte als materialbezogene Praktiken“ notwendigerweise immer auch einer „medienspezifischen Analyse“ (53) bedürfen – und eine solche stellt Pfeiler in ihrer Untersuchung vor. In diesem Sinn sei Martina Pfeilers Buch jedem Literatur- und Kulturwissenschaftler, egal welcher philologischen Provenienz, zur Lektüre empfohlen, um sich grundlegend über aktuell(st)e literarische wie method(olog)ische Entwicklungen im Bereich der intermedialen Lyrik und ihrer (nicht nur) kulturwissenschaftlichen Erforschung zu informieren.

Nils Jablonski (Dortmund)

⁴⁾ SASKIA REITHER, *Computerpoesie. Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*, Bielefeld: Transcript 2003, S. 53.