

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

HELMUT BÖTTIGER, *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München (Deutsche Verlagsanstalt) 2012, 478 S.

HANS WERNER RICHTER, *Mittendrin. Die Tagebücher 1966–1972*, hrsg. von DOMINIK GEPPERT in Zusammenarbeit mit NINA SCHNUTZ; mit einem Vorwort von HANS DIETER ZIMMERMANN und einem Nachwort von DOMINIK GEPPERT, München (Beck) 2012, 383 S.

Schwierig ist es, über die Gruppe 47 zu schreiben, wurde sie, die das Gründungsdatum im Namen trägt, doch innerhalb weniger Jahre zu einer zentralen Instanz des Literaturbetriebs im westlichen Deutschland in den 1950er- und 1960er- Jahren und hat sie zudem diesen – so Helmut Böttiger nachdrücklich¹⁾ – in der Spielart, wie wir ihn heute im Spannungsfeld der neuen Medien kennen, entscheidend mitbegründet. Und dies, obwohl die Gruppe sich während ihres zwanzigjährigen Bestehens jeglicher Institutionalisierung verweigerte. Deshalb aber gerade auch, weil ihr Prinzeps Hans Werner Richter²⁾ keinen Dichterverein mit Statuten, Vorstand etc. begründen wollte, sowie aufgrund der Einladungs- und Durchführungspraxis, des ungewöhnlichen Lesungs-, Kritik- und Preisvergaberituals umgab die Gruppe oder genauer gesagt ihre Tagungen eine „Aura“³⁾ des Besonderen. Das Besondere und der Hauptgrund der Schwierigkeit, über sie zu schreiben, liegen vor allem darin, dass es sich um alles andere als eine homogene Gruppe handelt, dass vielmehr nur die zur jeweiligen Tagung von Richter Eingeladenen sich dazugehörig fühlen durften und dass nur jene wenigen Autoren und Autorinnen zum Kern der Gruppe gezählt werden können, die einigermäßen regelmäßig eingeladen wurden und auch teilnahmen. Aber wie soll man – willkürlich ausgewählt – unter den Stammgästen Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Helmut Heißenbüttel und unter den selten oder nur einmal Eingeladenen etwa Paul Celan, Thomas Gnielka oder Konrad Bayer poetologisch auf einen Nenner bringen?

1) Aus der Monographie von BÖTTIGER wird im fortlaufenden Text mit der Sigle B und einfacher Seitenangabe zitiert. Hier: S. 10, 15 u. ö.

2) Aus RICHTERS ›Tagebüchern‹ wird im fortlaufenden Text mit der Sigle R und einfacher Seitenangabe zitiert. Dies gilt auch für das Nachwort von DOMINIK GEPPERT.

3) Dieser besonderen „Aura“ fragt FRIEDHELM KRÖLL, *Gruppe 47* (= Sammlung Metzler 181), Stuttgart 1979, S. 1, nach.

Schwierig ist es nach Ausweis der meisten monographischen Schriften zur Gruppe 47, unbefangen über diese zu schreiben: Problematisch sind erwartungsgemäß trotz teils wichtiger Informationen die hagiographischen Publikationen⁴⁾ durch Beschönigen, Glorifizieren und Ausblenden unerwünschter Fakten, nicht weniger problematisch aber auch manche der scharfen Kritiken durch eben solches Ausblenden mit umgekehrten Vorzeichen, vor allem jedoch durch fragwürdige Verallgemeinerungen, die der angesprochenen Heterogenität der poetologischen Vorstellungen der einzelnen Autoren und Autorinnen nicht gerecht werden können. Friedhelm Kröll spricht in seiner literatursoziologischen Studie über ›Die „Gruppe 47“‹. Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik tadelnd von einer „selbstaufgelegten Enthaltensamkeit zielprogrammatrischer Explikation“, das heißt, er postuliert von einem in den 1970er-Jahren im literaturwissenschaftlichen Diskurs dominanten ideologischen Standpunkt selbstgewiss eben diesen auch von den 47ern. Und jene wie Peter Weiss oder Gisela Elsner, Klaus Roehler und andere, bei denen er solchen Standpunkt hätte vorfinden können, erscheinen in seinen beiden Büchern zur Gruppe nur marginal oder bleiben unerwähnt. Kröll fordert „ein ideologisch expliziertes Programm“.⁵⁾ Tatsächlich gibt es ein solches nicht, schon gar nicht ein für alle je zur Gruppe Eingeladenen geltendes, vielmehr lehnt Richter nach den Erfahrungen mit den totalitären Systemen des Nationalsozialismus sowie des Sowjetkommunismus jegliche ideologische Fixierung entschieden ab, operiert bezeichnenderweise mit dem Begriff „Mentalität“⁶⁾. Kröll postuliert, dass in der „antifaschistische[n] Mentalität“ eine der „Konstanten des (Selbst-)Bewußtseins der Mitglieder“⁷⁾, mithin ein gruppenkonstituierendes und -integrierendes Moment zu sehen sei. Der Begriff „Mentalität“ statt „Ideologie“ indiziere, dass die 47er ihre Kritik nicht auf eine wissenschaftlich fundierte Theorie des Faschismus stützten, sondern – wenn überhaupt⁸⁾ – nur gefühlsmäßig bestimmten, welche Ideen und Verhaltensmuster als faschistisch zu gelten hätten.⁹⁾

Unter den scharfen Kritikern sticht Klaus Briegleb hervor, der 2003 „Eine Streitschrift zur Frage ‚Wie antisemitisch war die Gruppe 47?‘“ unter dem Titel ›Mißachtung und Tabu‹ vorlegte,¹⁰⁾ eine Studie, die sich durch genregemäß polemische Überspitzung

4) Hierher gehören vor allem auch die Erinnerungsbücher von HANS WERNER RICHTER und der Gruppe Nahestehenden. Vgl. u. a. REINHARD LETTAU (Hrsg.), *Die Gruppe 47. Ein Handbuch. Bericht, Kritik, Polemik*, Neuwied 1967; – HANS A. NEUNZIG (Hrsg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, München 1979; – HANS WERNER RICHTER, *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*, München und Wien 1986.

5) FRIEDHELM KRÖLL, *Die ‚Gruppe 47‘. Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik* (= Metzler Studienausgabe), Stuttgart 1977, S. 139.

6) Z. B. HANS WERNER RICHTER, *Wie entstand und was war die Gruppe 47*, in: NEUNZIG (Hrsg.), *Hans Werner Richter* (zit. Anm. 4), S. 140. Im Tagebuch von 1966 bekennt er sich zu „linksliberale[r] Mentalität“ (R 21).

7) KRÖLL, *Die ‚Gruppe 47‘* (zit. Anm. 5), S. 147. Im Übrigen ist der Begriff „Mitglieder“ unangebracht, weil es eben keine Mitgliedschaft gab.

8) Vgl. KLAUS BRIEGLER, *Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952–1964/65)*. Eine Skizze, in: BERNHARD BÖSCHENSTEIN und SIGRID WEIGEL (Hrsgg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt/M. 1997, S. 29–81.

9) Vgl. KRÖLL, *Die ‚Gruppe 47‘* (zit. Anm. 5), S. 147ff.

10) KLAUS BRIEGLER, *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*, Berlin und Wien 2003.

auszeichnet,¹¹⁾ dabei den Widersprüchlichkeiten innerhalb der Gruppe sowohl als auch in den Äußerungen und Verhaltensweisen einzelner Autoren jedoch nicht gerecht wird. Es ist unbezweifelbar, dass die Gruppe nicht aktiv gegen „Mißachtung, Desinteresse und Verdrängung“ der Shoah in der sich im Umgang mit der historischen Schuld problematisch formierenden Adenauer-Gesellschaft auftrat¹²⁾ und dass sich Richter jüdischen Emigranten gegenüber reserviert verhielt – von „Haß“¹³⁾ auf diese zu sprechen, ist gleichwohl, dem Genre „Streitschrift“ geschuldet, überzogen. Unbestreitbar auch, dass Richters Vergleich der Vortragsweise Celans mit der von Joseph Goebbels kein harmloser Ausrutscher war.¹⁴⁾ Die Gruppe jedoch in ihrer Gesamtheit als „Agentur“ eines typisch „antijüdischen Geschehen[s]“¹⁵⁾, nämlich der „Abspaltung deutscher Selbst-Erinnerung von ihrer deutsch-jüdischen Gesamtgeschichte“¹⁶⁾ zu bezeichnen und daraus eine generelle antisemitische Haltung abzuleiten, ignoriert zum Beispiel, dass Celan weniger unter der Gruppe 47 und Richter¹⁷⁾ litt als vielmehr unter gruppenfeindlichen Kritikern wie Günter Blöcker oder dem ehemaligen SS-Angehörigen Hans Egon Holthusen (vgl. B 12f.) und vor allem in Verzweiflung getrieben wurde bereits 1952 durch die Ablehnung seiner Übersetzungen von Lyrik Yvan Golls sowie insbesondere 1960 durch die Plagiatsanschuldigungen von dessen Witwe.¹⁸⁾ Der Vorwurf Brieglebs blendet weiters Einladungen aus wie die des heute vergessenen Thomas Gnielka im Jahr 1952 und dessen Lesung aus seinem autobiographischen Romanprojekt ›Geschichte einer Klasse‹, in dem der Autor, der 1944 als

¹¹⁾ Die ›Streitschrift‹ basiert auf drei vorangegangenen, nicht gerade sorgfältig redigierten Studien, was einiges an Redundanzen und Schärfeverlust bedeutet. Es genügte z. B., einmal zu erfahren, dass der Verfasser Martin Walser für einen „Trivialschriftsteller“ (ebenda, S. 37 und 256) hält. Dieses Urteil wird wie manches andere unbegründet in den Raum gestellt, ist wohl eine Reaktion auf fragwürdige politische Äußerungen Walsers, die allerdings noch nicht gegen die Qualität seiner Prosa sprechen. Schwerer wiegt im thematischen Zusammenhang der Streitschrift die mangelnde Sorgfalt gegenüber Ilse Aichinger: Dreimal wird der für die Dichterin traumatische Ort, der Wiener Bahnhof, von dem aus ihre Verwandten in Vernichtungslager deportiert wurden, falsch geschrieben: „Auspang“ statt „Aspang“ (ebenda, S. 175, 182, 184).

¹²⁾ Ebenda, S. 13.

¹³⁾ Ebenda, S. 66.

¹⁴⁾ Dieser Vergleich, der den durch die Ausrottung seiner Familie in der Shoah traumatisierten Paul Celan zutiefst verletzen musste, ist auch damit nicht zu entschuldigen, dass Richter, rhetorischen und ästhetischen „Kahlschlag“ einfordernd, empfindlich auf jegliche in seinen Ohren pathetisch klingende Vortragsweise reagierte.

¹⁵⁾ BRIEGLEB, *Mißachtung* (zit. Anm 10), S. 60.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 59.

¹⁷⁾ Richter bemühte sich, mag sein aus schlechtem Gewissen, mehrmals um Celan. Aber dieser scheute sich verständlicherweise davor, sich erneut öffentlicher Kritik zu stellen. 1962 kam es dank der politischen Nähe Richters zur Sozialdemokratie zwar nicht zu einer Freundschaft, aber immerhin zu einer Annäherung zwischen den beiden (vgl. B 138). Und immerhin auch erzielte Celan 1952 bei der Abstimmung für den Preis den dritten Platz (vgl. B 140), wurde er durch den Gruppenauftritt von Rundfunkstationen und der Deutschen Verlagsanstalt entdeckt.

¹⁸⁾ Vgl. dazu ausführlich BARBARA WIEDEMANN (Hrsg.), Paul Celan, *Die Goll-Affäre – Dokumente zu einer ‚Infamie‘*, zusammengest., hrsg. und komm. von B. W., Frankfurt/M. 2000. – Vgl. dazu auch PAUL CELAN – GISÈLE CELAN-LESTRANGE, *Briefwechsel*. Mit einer Auswahl von Briefen P. C.s an seinen Sohn ERIC. Aus dem Französischen von EUGEN HELMLÉ, hrsg. und komm. von BERTRAND BADIOU in Verbindung mit ERIC CELAN. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von BARBARA WIEDEMANN, 2 Bde, Frankfurt/M. 2001, Bd 1, S. 11 u. dazugehörigen Kommentar Bd. 2, S. 45f.

jugendlicher Flakhelfer nahe Auschwitz eingesetzt war, seine ihn traumatisierenden Eindrücke vom Vernichtungslager thematisiert. Gnielka, der jung verstarb und für den die deutsche Schuld alles andere als verdrängende und auch auf Celan sehr sensibel eingehende Gruppenpreisträger Heinrich Böll (vgl. B 142f.) die Grabrede hielt, war es auch, der durch Übergabe von Dokumenten über Morde in Auschwitz an den Generalstaatsanwalt Fritz Bauer mit einem Anstoß zum Frankfurter Auschwitzprozess 1963 bis 1965 gegeben hat.¹⁹⁾ Es ließen sich weitere Beispiele, etwa Eichs Offenheit, anführen für Verhaltensweisen und Äußerungen einzelner 47er, die quer zum allerdings unbezweifelbar auch in der Gruppe dominanten Verdrängungstenor der Zeit (vgl. B 27) lagen. Ein differenzierter Blick auf den zeitgeschichtlichen, einschließlich des literarischen Kontext ist angebracht. Was Briegleb dem Richter nahestehenden Kritiker Fritz J. Raddatz vorwirft, nämlich „Arroganz des vollständigen Wissens“²⁰⁾, das kann ihm selbst ebenso vorgeworfen werden, wenn er aus der Distanz von mehreren Jahrzehnten sein absolutes Urteil über die Gruppe fällt. Böttiger hingegen zeichnet Richter nun als eine in sich sehr widersprüchliche Persönlichkeit, die eindeutig antinazistisch eingestellt war, 1933 kurzzeitig nach Paris emigrierte, dort nicht Fuß fassen konnte und, zurückgekehrt nach Deutschland, „von der Gestapo verhört“ (B 43) wurde, gleichwohl einen Antrag auf Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer stellte und in der NS-Zeit einige kurze Prosatexte veröffentlichen konnte. Anders als sein „späterer“ Gruppe 47-„Mitstreiter“ Alfred Andersch kam Desertion von der deutschen Wehrmacht für ihn nicht in Frage. Wie die meisten der jungen Autoren fühlte er sich als Angehöriger einer „schuldlose[n] Generation“ (B 63). Dies ist ebenso bezweifelbar wie die häufig geäußerte These vom Nullpunkt 1945.

Weder emotionale Verbundenheit mit der Gruppe 47 noch ideologische Engstirnigkeit zeichnet den umfassend dokumentierenden, allerdings auch sehr akademisch trockenen ›Grundriß‹ aus, den Heinz Ludwig Arnold gemeinsam mit Studierenden der Universität Göttingen 1980 als umfangreichen Sonderband der Reihe ›Text + Kritik‹ vorgelegt hat,²¹⁾ und zeichnet nun auch Böttigers Monographie aus, die – es sei vorweggenommen – eine materialreiche, durch Genauigkeit und fesselnde Erzählweise gleichermaßen bestechende Gesamtschau zu vermitteln vermag auf die Geschichte, eingeschlossen die Vor- und Nachgeschichte der Gruppe 47.

Eingangs wurde darauf hingewiesen, dass die Gruppe 47 entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Literaturbetriebs im westlichen Deutschland nahm. Eine Schwerpunktsetzung Böttigers gilt denn auch, mit dem Titel seiner Einleitung formuliert, der „Literatur zwischen Markt, Macht und Medien“ (B 9, vgl. auch B 15). Die „Medialisierung und Kommerzialisierung von Literatur“ (B 10) nahm im deutschen Sprachraum ihren Ausgang bei der anfänglich konkurrenzlosen, um 1960 „zum Literaturbetrieb schlechthin geworden[en]“ Gruppe 47 (B 273), die den Grundstein für die „Eventisierung“ (B 436) des Redens über Literatur etwa beim Bachmann-Preis oder beim Literarischen Quartett

¹⁹⁾ Vgl. NORBERT FREI, „Gerichtstag halten über uns selbst“. Im Auschwitz-Prozess, der vor 50 Jahren im Frankfurter Römer begann, stellte sich die Republik den unfassbaren Verbrechen der NS-Diktatur. Der Weg dorthin fiel schwer, in: *Die Zeit* (Hamburg) vom 21.11.2013, S. 22f., hier: S. 22. Im Übrigen war auch Gnielkas spätere Ehefrau, die Kabarettistin und Aufdeckungsjournalistin Ingeborg Euler, 1949 zur Gruppe eingeladen.

²⁰⁾ BRIEGLER, *Mißachtung* (zit. Anm. 10), S. 143.

²¹⁾ HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hrsg.), *Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß* (= Sonderband *text + kritik*), München 1980.

legte. Richter hat für die von ihm als „Freundeskreis“ (B 98)²²⁾ bezeichnete Gruppe erfolgsorientiertes Networking betrieben, die Türen für die Autoren vorerst zu wichtigen Rundfunkredakteuren (Ernst Schnabel beim NWDR, Andersch und Heißenbüttel beim SDR), später zu verschiedenen Fernsehanstalten (SFB dank Höllerer) und zu Printmedien (Die Zeit, FAZ) geöffnet.

Die grundlegende Zielvorstellung Richters war es, durch die literarischen Werkstattgespräche, durch das Diskussionsritual bei den Gruppentagungen zu demokratischer Schulung beizutragen. „Zentral war für [...] ihn] die Funktion der Kritik“ (B 54), in der er eine der Grundvoraussetzungen für Demokratie sah. Diese Einstellung bedingte zweierlei: erstens die aktive Beteiligung an der aktuellen Tagespolitik, allerdings streng getrennt von den literarischen Diskussionen. Mit Richter traten einige der regelmäßigen Gruppenteilnehmer (wie vor allem Grass, aber auch Bachmann oder Siegfried Lenz) entschieden für die Sozialdemokratie und speziell für Willy Brandt ein und engagierten sich gegen die Wiederbewaffnung und atomare Aufrüstung der Bundesrepublik. Zweitens verhinderte die genannte Einstellung engstirnige Einladungspraxis. Ästhetisch war Richter zwar fixiert auf realistische, der Reportageliteratur nahe Schreibweise, inhaltlich auf Kriegs-, Heimkehrer-, Trümmerthematik. Seine Idealvorstellung umschrieb er mit dem schwammigen Begriff „magischer Realismus“. Offen zeigte er sich dennoch auch für Literatur, für die ihm das Sensorium fehlte, angefangen von Heißenbüttels sprachexperimentellen Texten bis zu den Werken der zweiten und dritten Gruppengeneration wie zum Beispiel Alexander Kluge, Hubert Fichte oder Peter Handke. Böttiger leuchtet das literarische Spannungsfeld aus, in dem sich die Gruppenteilnehmer bewegten, beginnend mit dem Kontext einer konservativen (häufig religiös gestimmten) Trostliteratur eines Rudolf Alexander Schröder etwa und den Auseinandersetzungen mit Autoren des Exils und der inneren Emigration.

Böttiger versucht der Vielfalt in der Gruppe gerecht zu werden, auch in der kritischen Würdigung einzelner Persönlichkeiten. Aus der Fülle des Erzählten sei nur auf Walter Höllerer und Hans Magnus Enzensberger hingewiesen, denen jeweils eine Schlüssel-funktion zukommt. In Enzensberger sieht Böttiger *den* herausragenden Literaturpolitiker unter den 47ern (vgl. B 16), den „Chefideologen“ (B 323), der virtuos die Medien zu bedienen verstand und daher „als Repräsentant der Gruppe 47 auch weitaus signifikanter und einflussreicher gewesen sei als etwa Günter Grass“. Trefflich ließe sich selbstverständlich darüber streiten, ob das Chamäleonhafte von Enzensberger oder die strikte Haltung von Grass höher einzuschätzen sind. Unbestreitbar ist jedenfalls die Bedeutung Höllerers nicht nur als akademisch und rhetorisch brillanter Kritiker bei den Tagungen,²³⁾ sondern auch als Networker, als Herausgeber der maßgebenden Zeitschrift ›Akzente‹ sowie der unkonventionellen, „für den Aufbruch Mitte der fünfziger Jahre“ (B 179) nicht weniger richtungweisenden Lyrik-Anthologie ›Transit‹. Zudem öffnete er durch literarische Veranstaltungen an der TU Berlin und am von ihm gegründeten Literarischen Colloquium Berlin einerseits den Blick auf die europäische Moderne, andererseits auf Autoren der Gruppe 47. Darüber hinaus schuf er durch Zusammenarbeit mit dem SFB vor allem neue mediale Möglichkeiten und Aufmerksamkeit für die zeitgenössische Literatur. Höllerer

²²⁾ Für Böttiger war die Rede vom „Freundeskreis [...] zwar ein Phantom, aber ein für Richter äußerst notwendiger Mythos“ (B 340).

²³⁾ Hierin sieht Böttiger die professionellen Kritiker Walter Jens, Joachim Kaiser, Hans Mayer bei allen Unterschieden auf demselben Niveau, während ihm Marcel Reich-Ranicki als zu effekthaschend weniger bedeutsam erscheint.

hat ganz entscheidend zur Entwicklung des Literaturbetriebs in der Bundesrepublik beigetragen.

Die Gruppe 47, das waren jeweils die von Richter zu den Tagungen einberufenen Autoren. Einzelnen Zusammenkünften schenkt Böttiger besondere Aufmerksamkeit, vom ersten Treffen im Haus der fast vergessenen „Hex vom Bannwaldsee“ (B 18) Ilse Schneider-Lengyel, bei dem sich das Lese- und Diskussionsritual gewissermaßen von selbst ergab, über die Tagung in Niendorf 1952, bei der die Lesungen von Aichinger, Bachmann und Celan einen Paradigmenwechsel in der Nachkriegsliteratur signalisierten, über den Auftritt von Grass 1958 in Großholzleute, der dem Autor wiederum auf die Gruppe abfärbenden „Weltruhm“ (B 230) eintrug, bis hin zu den letzten Tagungen in Princeton 1966, von der vor allem die von Reinhard Lettau initiierten Antivietnamaktivitäten und der legendär gewordene Auftritt Peter Handkes erwähnenswert sind, sowie in der Pulvermühle 1967, dem Schlusspunkt der „regulären“ Zusammenkünfte. Böttiger schenkt zu Recht dem „schier endlose[n] Weiterleben der Gruppe 47“ (B 419) gebührende Aufmerksamkeit, nicht nur den Zusammentreffen im Berliner Haus Richters und der nachgeholt Tagung in Prag, sondern auch dem Weiterwirken des Netzwerks, das bei Außenstehenden nicht selten Anstoß erregte und als geradezu mafios empfunden wurde.

Im Laufe der sechziger Jahre beobachtet Böttiger, hierin Bölls 1965 in der Zeitschrift ›Merkur‹ veröffentlichtem Essay ›Angst vor der Gruppe 47‹ folgend (vgl. B 346), zwei zentrifugale Kräfte: Einerseits wollten sich die „alten Weggefährten“ (B 351) nicht mehr über die Gruppe definiert sehen, betonten vielmehr ihre Individualität und verloren auch an Bedeutung zugunsten der zweiten und dritten Generation (Bichsel, Fichte, Kluge, Lettau u. a.), andererseits stießen Autoren hinzu mit radikaler politischer Einstellung gewissermaßen links von der sozialliberalen Mitte des politischen Spektrums in der Bundesrepublik, für die sich Richter eben engagierte. Zur unernst eingeschätzten Studentenrevolte blieb er auf Distanz. Die neue „Dynamik“ (B 347) in der Gruppe, deren Auflösungserscheinungen sowie die schärfer werdenden Angriffe von außen (vgl. R 238), gegen die Höllerer 1966 ein Sonderheft der ›Sprache im technischen Zeitalter‹ (vgl. R 19 und 271, Anm. 1) veröffentlichte, bewogen Richter wohl dazu, trotz seinen expliziten Vorbehalten gegenüber Diarien (vgl. R 21), ab September 1966 sechs Jahre lang ein solches als Selbstvergewisserungsmedium zu nutzen. Und er beginnt bezeichnenderweise mit dem Hinweis auf Höllerers Verteidigungsunternehmen.

Im Widerstreit der Meinungen verschiedener Autoren und Kritiker, ob die Gruppe weiterexistieren solle, erweist sich Richter hin- und hergerissen. Der Titel ›Mittendrin‹ für die sehr sorgfältige und mit informativen Anmerkungen²⁴⁾ versehene Edition der Tagebücher ist zum einen täuschend, weil sich Richter eben an den Rand des Literaturbetriebs gedrängt fühlte, zum anderen aber auch nicht unzutreffend, insofern er nach wie vor ungeheuer medienpräsent war, diverse Rundfunk- und Fernsehsendungen gestaltete (vgl. die informative Auflistung R 360–369), die nicht zuletzt den alten 47er-Seilschaften zugutekamen. Politik sowie die Frage der aktuellen Rolle des kritischen Intellektuellen, weniger literarische Aspekte dominierten thematisch. Nach wie vor, allerdings nicht ganz ohne Widersprüche,²⁵⁾ will Richter wie bei den Gruppentagungen Literatur und Politik getrennt wissen.

²⁴⁾ Nur wenige der Anmerkungen erscheinen unnötig (etwa R 322, Anm. 17), nur wenige zu karg (vgl. z. B. R 339, Anm. 108).

²⁵⁾ Kurzzeitig kokettierte Richter 1970 mit einem „Bericht zur Lage der Nation“, den die Gruppe 47 jährlich herausbringen soll“ (R 168).

Wie sehr verunsichert Richter durch die veränderte gesellschaftliche und kulturelle Situation Mitte der sechziger Jahre war, lässt sich an seiner Bewertung von Schriftstellerkollegen erkennen. Uneingeschränkt positiv steht er nur zu dem nach wie vor einer realistischen Schreibweise verpflichteten und immer bescheidenen Siegfried Lenz (vgl. R 170 passim). Über die meisten weiß er wenig Schmeichelhaftes zu notieren. Besonders negativ und teilweise auf ihn selbst zurückfallend äußert er sich über Hans Mayers Eitelkeit und Homosexualität (vgl. R 84), über den „Scharlatan“ Enzensberger (R 124), über politische Stellungnahmen und Aktionen Walsers (vgl. R 171f.) und Bölls (vgl. R 209f.), aber auch über Andersch, Jens, Hildesheimer, Peter Weiss und einige jüngere Autoren, nicht ohne Ironie über Reich-Ranicki (vgl. R 206). Dass seine Bewertung davon abhängt, wie der jeweilige Autor zur Gruppe 47 aktuell steht und wie weit er Richters Idealvorstellungen vom kritischen Intellektuellen, seiner sozialdemokratischen Einstellung und der Trennung von Literatur und Politik sowie der Anerkennung seiner Position in der Gruppe entspricht, beweist sein zwispältiges Verhältnis zu Grass, dem er unzählige Male in seinen Tagebuchnotizen vorwirft, sich auf der politischen und literarischen Bühne in den Vordergrund zu spielen, den er aber auch besonders schätzt, weil er am treuesten am Richterschen Gruppenideal eines „immer wiederholten ‚Werkstattgesprächs‘ unter Schriftstellern“ (R 32) festhält. Aufschlussreich im Hinblick auf die Auflösung der Gruppe sind auch die Einblicke, die Richters Notizen in die gegenseitigen Einschätzungen von Gruppe 47-Autoren untereinander erlauben, etwa in die strikte Ablehnung von Enzensberger und Walser durch Grass und Weiss.

Mit Böttigers Monographie und der Edition der Tagebücher Richters sind zwei Publikationen nahezu zeitgleich erschienen,²⁶⁾ die nicht unterschiedlicher denkbar einen Blick auf die Gruppe 47 erlauben: einmal durch das Bemühen, umfassend über sie zu informieren und möglichst objektiv ihrer literarhistorischen Bedeutung gerecht zu werden, ohne Kritisiertbares und Widersprüchlichkeiten auszuklammern, dann durch radikal subjektive Notizen, die nicht nur ihren Verfasser in großer Unsicherheit zeigen, ob und wie es mit der Gruppe weitergehen könnte, sondern auch den literarhistorischen Umbruch der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre ein wenig genauer als bisher erkennen lassen.

Kurt Bartsch (Graz)

²⁶⁾ Böttiger konnte die Tagebücher schon in seine Darstellung miteinbeziehen.

CLEMENS ÖZELT, Klangräume bei Peter Handke. Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung (= Zur neueren Literatur Österreichs, hrsg. von KARL WAGNER, DANIELA STRIGL und MICHAEL ROHRWASSER; Band 25), Wien (Braumüller) 2012, 347 S.

Noch nie dürfte die Motivforschung ein so hohes theoretisches Niveau erreicht haben wie in Clemens Özelt's Handke-Buch, noch nie ist das Werk Handkes so detailgenau und gleichzeitig vor einem so erhellenden literaturwissenschaftlichen Horizont dargestellt worden. Einerseits werden die verschiedensten Phänomene der literarischen Klangräume beschrieben, deren werkgeschichtliche Verwandlungen und gattungsspezifische Variationen, andererseits wird jedes dieser Phänomene im Kontext nicht nur der zeitgenössischen

Wie sehr verunsichert Richter durch die veränderte gesellschaftliche und kulturelle Situation Mitte der sechziger Jahre war, lässt sich an seiner Bewertung von Schriftstellerkollegen erkennen. Uneingeschränkt positiv steht er nur zu dem nach wie vor einer realistischen Schreibweise verpflichteten und immer bescheidenen Siegfried Lenz (vgl. R 170 passim). Über die meisten weiß er wenig Schmeichelhaftes zu notieren. Besonders negativ und teilweise auf ihn selbst zurückfallend äußert er sich über Hans Mayers Eitelkeit und Homosexualität (vgl. R 84), über den „Scharlatan“ Enzensberger (R 124), über politische Stellungnahmen und Aktionen Walsers (vgl. R 171f.) und Bölls (vgl. R 209f.), aber auch über Andersch, Jens, Hildesheimer, Peter Weiss und einige jüngere Autoren, nicht ohne Ironie über Reich-Ranicki (vgl. R 206). Dass seine Bewertung davon abhängt, wie der jeweilige Autor zur Gruppe 47 aktuell steht und wieweit er Richters Idealvorstellungen vom kritischen Intellektuellen, seiner sozialdemokratischen Einstellung und der Trennung von Literatur und Politik sowie der Anerkennung seiner Position in der Gruppe entspricht, beweist sein zwispältiges Verhältnis zu Grass, dem er unzählige Male in seinen Tagebuchnotizen vorwirft, sich auf der politischen und literarischen Bühne in den Vordergrund zu spielen, den er aber auch besonders schätzt, weil er am treuesten am Richterschen Gruppenideal eines „immer wiederholten ‚Werkstattgesprächs‘ unter Schriftstellern“ (R 32) festhält. Aufschlussreich im Hinblick auf die Auflösung der Gruppe sind auch die Einblicke, die Richters Notizen in die gegenseitigen Einschätzungen von Gruppe 47-Autoren untereinander erlauben, etwa in die strikte Ablehnung von Enzensberger und Walser durch Grass und Weiss.

Mit Böttigers Monographie und der Edition der Tagebücher Richters sind zwei Publikationen nahezu zeitgleich erschienen,²⁶⁾ die nicht unterschiedlicher denkbar einen Blick auf die Gruppe 47 erlauben: einmal durch das Bemühen, umfassend über sie zu informieren und möglichst objektiv ihrer literarhistorischen Bedeutung gerecht zu werden, ohne Kritisiertbares und Widersprüchlichkeiten auszuklammern, dann durch radikal subjektive Notizen, die nicht nur ihren Verfasser in großer Unsicherheit zeigen, ob und wie es mit der Gruppe weitergehen könnte, sondern auch den literarhistorischen Umbruch der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre ein wenig genauer als bisher erkennen lassen.

Kurt Bartsch (Graz)

²⁶⁾ Böttiger konnte die Tagebücher schon in seine Darstellung miteinbeziehen.

CLEMENS ÖZELT, Klangräume bei Peter Handke. Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung (= Zur neueren Literatur Österreichs, hrsg. von KARL WAGNER, DANIELA STRIGL und MICHAEL ROHRWASSER; Band 25), Wien (Braumüller) 2012, 347 S.

Noch nie dürfte die Motivforschung ein so hohes theoretisches Niveau erreicht haben wie in Clemens Özelt's Handke-Buch, noch nie ist das Werk Handkes so detailgenau und gleichzeitig vor einem so erhellenden literaturwissenschaftlichen Horizont dargestellt worden. Einerseits werden die verschiedensten Phänomene der literarischen Klangräume beschrieben, deren werkgeschichtliche Verwandlungen und gattungsspezifische Variationen, andererseits wird jedes dieser Phänomene im Kontext nicht nur der zeitgenössischen

Philosophie und der avancierten heutigen kulturwissenschaftlichen Theorien bestimmt. Vor allem aber zeigt Özelt's polyperspektivische Motivforschung so genau wie keine germanistische Untersuchung davor das staunenswert große poetische und philosophische Wissen, das in Handkes Werk verborgen ist, verborgen, weil es sich in der scheinbaren Spontaneität des großen Bereichs des Außersprachlichen und des sinnlichen Materialismus in den Texten nicht leicht zu erkennen gibt. Özelt würde wahrscheinlich nicht „verborgen“ sagen, weil die Vorstellung von etwas dahinter Liegendem ungenau ist, denn Sinnlichkeit und Vernunft, Geist und Körper, Unmittelbarkeit und philosophische Reflektiertheit durchdringen einander bei Handke auf eine Weise, dass das eine im andern enthalten ist und so jenes „eins und alles“ oder jenes „eins in allem“ entsteht, auf das Handkes Schreiben hinaus will. Seine „Sehnsucht nach Philosophie“, sein „Bedürfnis nach Philosophie“ bleiben den Texten nicht äußerlich, heißt es in der Einleitung, es bestimme sie vielmehr (9). Aber gleich am Beginn der Einleitung zeigt Özelt auch, dass in dieser eminent philosophischen Dimension des Werks die Gefahr liegt, Handke auf *eine* Philosophie festzulegen und in ihr den Schlüssel zum Werk zu sehen. Als solche Entschlüsselungs-Philosophen werden von der Germanistik vor allem Heidegger, Wittgenstein, Nietzsche, Adorno, Benjamin, Derrida, aber auch Spinoza und Heraklit gehandhabt, um nur sie zu nennen, und die Arbeit eines solchen germanistisch-philosophischen Schlüsseldiensts führt letztlich zur Vorstellung der Texte als „einem geschlossenen System“ (11). Für sich selber sieht Özelt einen gangbaren Weg in der Beschreibung der textuellen „Spuren“ des Philosophischen, womit die Frage der poetischen Formulierung und überhaupt die der literarischen Formbestimmtheit ins Spiel kommt. „Die ‚Spuren der Reflexion‘ als *Spuren* sichtbar werden zu lassen“, darin liege für ihn „die große methodische Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, eine Herausforderung, die die „Darstellung von Handkes distanzierter Nähe zur Philosophie insgesamt“ betrifft (11).

Gleich am Beginn der Lektüre von Özelt's Studie über die „Klangräume bei Peter Handke“ ist man erstaunt darüber, dass etwas, wie man annehmen möchte, philosophisch so wenig Vermitteltes, etwas unmittelbar Sinnfälliges wie Geräusche und Klänge, den Reflexionsraum der abendländischen Philosophie braucht, um in seiner poetischen Eigenart angemessen verstanden werden zu können. Özelt's Buch öffnet uns diesen erstaunlichen philosophischen Reflexionsraum, doch letztlich geht es ihm um etwas anderes: nämlich um die ästhetische Erziehung des Menschen, in der das Unvermittelte, Sinnliche, Materielle – ein Schall, ein Klang, ein Geräusch, eine Stimme – sich mit der Emotion und mit dem Denken zu verbinden beginnt. Letztlich geht es dabei auch um die Möglichkeiten der Literatur. Denn Handkes Auseinandersetzung mit akustischen Phänomenen ist interessant, weil der Autor sehr differenziert deren „je konkrete Gestaltwerdung im Kontext bestimmter Situationen oder Wahrnehmungsweisen vor Augen bzw. Ohren führt“. Mit dem Begriff „Klangräume“ bringt Özelt die „Abhängigkeit von Bedeutungsprozessen und interpretatorischen Kontexten“ zum Ausdruck, und „Raum“ meint in diesem Zusammenhang also nicht etwa eine bestimmte Form der Ausdehnung, sondern ein vielfältig ausgestaltetes und ausgestaltbares Bedeutungsfeld“ (19). Wichtig ist dem Verfasser auch die historisch-genetische Dimension der dargestellten Wirkung von Klangphänomenen, insofern Handkes Texte immer wieder auch die Geschichte des menschlichen Hörens ‚mitdenken‘ und damit eine Form ästhetischer Grundlagenforschung darstellen. Özelt spricht diese genetische Perspektive mit einem Zitat von Maurice Merleau-Ponty an, das Handke in ›Die Lehre der Sainte-Victoire‹ verwendet: Dass in Cézannes Felsen und Bäumen „die ‚frühesten Höhlenzeichnungen““ wiederzuerkennen seien (20). Einen systematischen theoretischen

Hintergrund würden zweifellos auch Goethes naturwissenschaftliche Schriften hergeben, in denen sich Handke seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre mit seinen ästhetischen Intentionen verstanden sieht. Sie verbinden sich vor allem mit seiner Aufmerksamkeit für die alltäglichen Wirkungszusammenhänge ästhetischer Theorie und Praxis. Zu Recht sieht Özelt ja das Entscheidende an Handkes literarischer Auseinandersetzung mit den Klängen nicht allein in den „Strukturanalysen als Teil einer formal gehaltenen Musikästhetik“, sondern in der „unmittelbare[n] und vielfältige[n] Verknüpfung mit Fragen lebensweltlicher Bedeutungen“ (20). Der daran anschließende Aufriss der Fragestellungen sei hier zitiert, weil er einen Begriff vom Reichtum und der Vielfalt der Aspekte gibt, die sich in Özels polyperspektivischer Motivforschung auftun. Handke gehe wahrnehmungstheoretisch der Frage nach, „was Klänge für unser Zeitempfinden bedeuten; oder er fragt sich, welche soziologisch beschreibbaren Implikationen und Erfahrungsqualitäten mit bestimmten Klangkonstellationen verbunden sind; was der literarische Bezug auf Klänge für sprachphilosophische Probleme aufwirft bzw. umgekehrt, welche Konsequenzen die klangliche Verfasstheit von Sprache für ihre Bedeutung hat; welchen Stellenwert Klang in medial unterschiedlich verfassten Konstellationen einnimmt; wie (musikalische) Klangstrukturen in literarische Texte transformiert werden können; welche literarischen Darstellungsmöglichkeiten eine fremdsemiotische Bezugnahme eröffnet – und vieles mehr (20). Das ‚und vieles mehr‘ wird in den sieben Kapiteln dieses umfangreichen Buchs dargestellt, wobei ein durchgehender Gesichtspunkt die Frage nach der Werkentwicklung der Klangräume ist, nach den perspektivischen Verschiebungen und den immer wieder neuen Varianten, den erweiternden, neue Akzente setzenden Wiederholungen. Solche Forschungsfragen werden in den exemplarischen Auseinandersetzungen mit dem nicht gerade schmalen Spektrum der Handke-Sekundärliteratur auf eine Weise diskutiert, dass nicht nur die dominierenden Positionen der Forschung zur Sprache kommen, sondern Özels eigene Position durch die kritische Auseinandersetzung immer wieder neue Akzentuierungen erfährt. Überhaupt ist für die Arbeit eine Darstellungsform charakteristisch, die nicht auf ein einziges Erkenntnisziel zusteuert, sondern eher auf das Denken in immer neuen Konstellationen setzt, erhellende Verbindungen herstellt, weit auseinander liegende Werke zueinander in Beziehung setzt, um die Vorstellung einer linearen Entwicklung außer Kraft zu setzen und der Bedeutungspluralität der Klang-Darstellung im Werk Handkes gerecht zu werden.

In den ersten drei Kapiteln geht es stärker um Handkes „Frühwerk“, womit Özelt einer Tendenz der literaturwissenschaftlichen Forschung begegnen will, die diese Arbeiten abwertet oder jedenfalls zu wenig beachtet. Aber weil gerade in dieser Werkphase die literarische Auseinandersetzung mit Klängen besonders aufschlussreich ist, bietet sich eine gegensteuernde Relektüre an. Im ersten Kapitel – „Über das Buchstabieren der Klänge und das Hören in der Literatur“ (ich gebe aus Platzgründen jeweils nur einen signifikanten Bestandteil des Titels wieder) – wird der Wahrnehmung, dem Erkennen und Wiedererkennen und dem Benennen von Geräuschen im Roman ›Die Hornissen‹ nachgegangen, die, was bisher nicht gesehen wurde, eine erzählerische Form der „Grundlagenforschung“ im Bereich der sinnlichen Weltwahrnehmung darstellen. Schon in den frühen Rundfunksendungen in Graz hatte Handke das Schreiben als einen Versuch verstanden, „die Welt zu erobern“, wodurch einem „Augen und Ohren aufgehen auch für die nicht beschriebene Umwelt“ und man „die Dinge, auf die man vordem taub und blind gestoßen ist“, „wieder dingfest“ machen kann“ (45). Das zweite Kapitel – „Die Ordnung der Dinge in der Popmusik und bei Handke“ – setzt die Darstellung erkenntnistheoretischer Motive in der erzählerischen Geräuschwahrnehmung „am anderen Ende von Handkes

Klangspektrum“ fort, denn es geht nun um den großen Schritt von der „klanglichen Naturästhetik“ zur klanglichen Welt der Popmusik und deren Bedeutung für das literarische Schaffen Handkes. Die Sprache orientiere sich nun bewusster „an der Materialität von Worten und Sätzen“ als integraler Teil der Beatstruktur, und bewusster wird auch das Moment der Befreiung, das die Popkultur für seine Generation bedeutete, reflektiert. Das Ausweichen auf das Englische erklärt Özelt mit einem Hinweis auf ein Funkfeuilleton Handkes, in dem es heißt, dass „die deutsche Sprache nach der Belastung ‚von den vielen Mißbräuchen‘“ jene „Unbeschwertheit“ und ‚Lebhaftigkeit‘, die seinen *Rausch durch die Beatles* ausgelöst haben“, nicht zulasse. Im dritten Kapitel – „Handkes Positionierung im literarischen Feld“ – wird gezeigt, wie Handkes musikalische Vorlieben das Image des „Popstars“ mitgestaltet haben, wobei der literatursoziologische Blick, der dieses Kapitel bestimmt, auch Handkes weitere literarische Entwicklung besser verstehen lässt, da diese „nicht unwesentlich mit dem medialen Echo und der öffentlichen Reaktion auf seine Arbeiten zusammenhängt“. Genau diesem behaupteten Einfluss der Beatmusik geht das vierte Kapitel in der Form „Intermedialer Lektüre[n]“ nach, indem es „grundsätzliche Möglichkeiten und Rahmenbedingungen“ erörtert, „wie Musik (*als* Musik) überhaupt Einfluss auf die Gestaltung der Arbeiten Handkes nehmen kann“ und außerdem die Übernahme der vielen musikalischen Genrebezeichnungen rechtfertigen könnte (103). In diesem vierten Kapitel findet man auch eine schöne Erklärung des Epischen als „Musik der Teilnahme“ bei Handke, auf deren Hintergrund die ungewöhnliche Konstellation der untersuchten Erzählungen – ›Wunschloses Unglück‹ und ›Die Morawische Nacht‹ – eine zusätzliche Begründung erfährt. Die Titel der Kapitel fünf und sechs – „Plurimediale Arbeiten I: Klangarrangements (Hörspiele, Pantomimen, Filme)“ sowie „Plurimediale Arbeiten II: Handkes ‚Lieder‘ oder Formen der Interrhythmizität (Dramen)“ – verweisen auf einen avantgardistischen Grenzbereich des Literarischen, und doch geht es in diesen beiden Kapiteln, stärker als in den anderen, um den erstaunlich dichten Bezug dieser Klang- und Sprach-Experimente zur großen Tradition. Bewundernswert ist dabei auch die Akribie des Verfassers, der allen diesen geheimen philosophischen und literarischen Verweisen nachgeht und zeigt, worin der neue, erhellende Akzent liegt, den der alte Bedeutungsraum bei Handke gewinnt. So kommentiert Özelt zum Beispiel Handkes Hörspiel ›Geräusch eines Geräusches‹, das fast nur aus Alltags-Geräuschen besteht, mit dem Vorhaben aus der werkgeschichtlich weit entfernten Erzählung ›Die Morawische Nacht‹: „auf die Geräusche zu achten, sie zu reflektieren, zu vergleichen, zu übersetzen“, und er stellt eine Verbindung her zu einer Referenzstelle in Goethes ›Maximen und Reflexionen‹, die den großen philosophischen Echo-Raum des winzigen avantgardistischen Experimentalstücks aufreißt: dass nämlich, so Goethe, nach Kants „Kritik der Vernunft [...] eine Kritik der Sinne nötig sei, wenn die Kunst überhaupt, besonders die deutsche, irgend sich wieder erholen und in einem erfreulichen Lebensschritt vorwärtsgehen solle“. Handke habe, so Özelt, in den ersten Jahren seines Schaffens, „dieser Erziehung des Menschengeschlechts unmittelbar politische Relevanz“ zugetraut: „Nur die Ästhetik kann den Wahrnehmungsapparat so genau machen, daß die Natur in dieser Gesellschaft als gemacht, als manipuliert erkennbar wird, nur eine neue Ästhetik kann auch Beweise und Argumente liefern“ (151). Aus dieser sehr allgemeinen Formulierung erhält nicht zuletzt Özels genaue, den akustischen Phänomenen und deren künstlerischer Reflexion zugewandte Untersuchung eine grundsätzliche Legitimation. Theodor W. Adornos spricht übrigens in der ›Negative[n] Dialektik‹ mit einem Rekurs auf den Kantischen Imperativ von einem „leibhaft“ „Hinzutretenden am Sittlichen“ nach Auschwitz: „Nur im ungeschminkt materialistischen Motiv überlebt

Moral“, womit Handkes Rekurs auf primäre Prozessen sinnlicher Erfahrung noch einmal eine andere Perspektive nach 1945 bekommen würde.

Es muss hier bei punktuellen Andeutungen bleiben, obwohl gerade diese beiden Kapitel, von Handkes Geräusch-Darstellungen ausgehend, so viele erhellende, ungewöhnliche Verbindungen herstellen: Zum Beispiel zu Charly Chaplin, der oft in Handkes Werk hereinspielt und der ihm wie eine Parallelfigur zu Kafka erscheint, oder zu Becketts Werk, als dessen liebevolle Kontrafaktur sich Handkes ›Bis das der Tag euch scheidet‹ versteht. Auch die Subkapitel zur Bedeutung des Films bei Handke und seine eigenen filmischen Arbeiten können hier nur erwähnt werden, allesamt sind das kleine analytische Essays, die gänzlich ungewohnte Perspektiven aufreißen und einem Freude machen am Bedenken überraschender Konstellationen. Ähnliches gilt für die Studien zum Rhythmus, in denen sich die durchgehende Qualität einer Untersuchung zeigt, die genaue literarische Formanalyse und philosophische Reflexion zu verbinden weiß, eine Reflexion, die nie in abstrakte Lebensferne abgeleitet. Auch hier erweist sich Özels Buch als ein Standardwerk, das einen, wo man es aufschlägt, hineinführt in das Nachdenken über rhythmische Gestalten, sei es, wie im sechsten Kapitel, des Psalms oder der Litaneien genauso wie des Beat, des Blues oder der Volksliedtradition. Das siebente und letzte Kapitel – „Grundzüge klangbezogener Bedeutungsgenese in Handkes Erzähltexten“ – nimmt, von Kategorien der Erzähltextanalyse ausgehend, eine ergänzende Blickverlagerung in der Auseinandersetzung mit den Klängen vor. Denn bis dahin wurde vor allem der „Klang“ als „Grundkategorie“ in den „plurimedialen Gattungen“ erforscht. In der Prosa aber spiele, anders als zum Beispiel auch in der Lyrik, „die klangliche Verfasstheit der Sprache [...] in der Regel eine untergeordnete Rolle“. Gerade aber die Tatsache, dass Handke sich „jenseits aller medialen Notwendigkeit den wesentlichen Bestandteilen der Erzählung bereits über Klänge genähert hat“, wird für Özel zu einem letzten Beweis von deren „integrale[m] Stellenwert“, der außerdem die implizite und explizite Grundthese seiner Arbeit unterstreicht, dass der Autor hier einer der besonderen und exemplarischen „Formen *literarischer* Bedeutungsgenese“ auf der Spur ist (257f.).

Es ist die Spur, der Özels Arbeit nachgeht, und es zeichnet ihn aus, dass er, mit einem beeindruckenden theoretischen und literarischen Wissen ausgestattet, den Bereich des Vor- oder Außersprachlichen, ohne den die Literatur nicht auskommt und auf den sie noch in ihren beredtesten Formen verweist, so weit wie möglich und so nachvollziehbar und verständlich wie möglich erforscht hat. Vielleicht, dass er gegen das Ende des Buchs, was den herbeizitierten philosophischen Resonanzraum angeht, zu viel des Guten getan hat, vielleicht, auch nur gegen den Schluss zu, dass die Arbeit ein wenig sprunghaft wird, nicht lang genug bei den Phänomenen und deren ruhiger Bestimmung bleibt oder dass sie – nicht oft – dem geläufigen kulturwissenschaftlichen Jargon nahe kommt, aber das wiegt alles wenig im Vergleich zur Arbeit insgesamt, die in der Genauigkeit der Beschreibung der Textphänomene, in der Fähigkeit zur philosophischen Reflexion und in der stupenden Kenntnis sowohl des Werks von Peter Handke wie der Sekundärliteratur beeindruckend ist. Auf jeder Seite lernt man bei Özel etwas Neues kennen, einen interessanten Gedankengang, eine überraschende Verbindung, eine aufschlussreiche Lesart, und das in einem Buch, das an die 350 Seiten hat.

Und was auch verwundert: dass dieses komplexe Standardwerk, das sich als Habilitationsschrift gut ausnehmen würde, von einem jugendlichen Verfasser als Magisterarbeit bei Karl Wagner an der Universität Wien eingereicht worden ist.

Hans Höller (Salzburg)

DER ESSAY ALS INTERTEXT

PETER V. ZIMA, *Essay, Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2012, XI + 292 S.

SŁAWOMIR LEŚNIAK, *Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformation der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 146 S.

In den letzten zwanzig Jahren hat sich, das kann man mittlerweile als Konsens festhalten, der Diskurs über den Essay, der zusammen mit (anderen) Ego-Dokumenten (Tagebuch, Brief) längst zu einer vierten Gattung der Literatur avanciert ist, einschneidend verändert, und zwar, wie Sławomir Leśniak in einer Studie über Robert Musil, Rudolf Kassner, Walter Benjamin und Vilém Flusser festhält, im Sinne einer Verschiebung von der Gattungsfrage zum Modus:

In der deutschsprachigen Essayforschung hat sich seit den 90er-Jahren ein signifikanter Richtungswechsel vollzogen, der den Fokus von der Frage der Gattungsbestimmung des Essays [...] auf den grundlegenden ‚modernen‘ Reflexionsmodus verlegt. Durch die Forschungsverschiebung wird der Essays als Textform allenfalls zu einer möglichen, doch nicht notwendigen Variante des Essayismus [...]. (9)

Die Essay-Forschung seit den 1990er-Jahren hat aus der Not, den Essay als Gattung zu bestimmen, gleichsam eine Tugend gemacht, indem sie den Gattungsbegriff zum Teil vollständig aufgelöst hat.¹⁾ In dieser von Leśniak bezeichneten Richtung geht der Klagenfurter Komparatist Peter V. Zima noch einen Schritt weiter, wenn er in seiner jüngsten Studie über den Essay sein Interesse fast ausschließlich auf dessen „theoretisches Potenzial“ verlagert.

Statt also noch einmal formale Gattungsbestimmungen im Gefolge einer traditionellen Ästhetik zu versuchen, konzentriert sich Zima gattungsübergreifend auf die Herausarbeitung von spezifischen strukturellen Merkmalen und Mustern. Dabei verweist er einerseits auf den theoretischen Gestus, wie er dem Musil'schen Möglichkeitssinn innewohnt, und andererseits – und darin besteht die innovative Leistung des Buches – auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität und des Intertextes. Die Bestimmungen, die dabei angeführt werden, ähneln über weite Strecken jenen, die Bachtin dem modernen Roman zugeschrieben hat. Bekanntlich hat der russische Post-Formalist den Roman nicht einfach als eine Ausformung des Epischen, sondern als eine hybride Meta- und Hypergattung bestimmt, die durch Pluralität und Vielfalt von Perspektive, Gattung, Sprache und Ideologie, Ambivalenz und Alterität charakterisiert ist (1–10). Den essayistischen „Intertext“ mit seinem unverkennbaren ‚postischen‘ Habitus zeichnet strukturell nicht nur ein hohes Maß von Referenzialität im Hinblick auf andere literarische oder philosophische Texte aus, vielmehr entsteht dadurch zugleich ein Raum zwischen den Gattungen und zwischen Literatur und Theorie.²⁾

¹⁾ WOLFGANG MÜLLER-FUNK, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995; – CHRISTIAN SCHÄRF, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999.

²⁾ DERS., *Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten*, München 2013.

„Der Roman“, schreibt der Verfasser an einer Stelle, „schließt thematisch an das Ende des Essays an“ (181). Mit der Nähe zum Roman öffnet die Studie ein neues perspektivisches Fenster, handelt sich aber auch ein gewisses Problem ein. Das Lob der Unschärfe ist uns nicht bloß aus dem Diskurs über Essay und Essayismus, der diese programmatisch und gattungsmäßig in sich trägt, vertraut, sondern ist auch ein zentrales Moment jenes Unternehmens, das mehr ist und sein will als eine Theorie, nämlich auch eine philosophische Technik reflexiven Lesens nach dem Ende der Ideologiekritik: die Dekonstruktion. Zimas Überlegungen steuern auf einen Punkt zu, wo Roman und Essay nicht mehr unterscheidbar sind und auch nicht sein wollen. Insofern wird praktisch jeder moderne und postmoderne „asianische“ Roman, der sich als hybrides ästhetisches Format und ‚Medium‘ theoretischer Reflexion begreifen lässt, zum Essay, so wie das dann auch im Anwendungsteil des Buches der Fall ist, wenn Zima plausibel und behutsam Diderots berühmte philosophische Romane (Jacques le Fataliste und ›Le Neveu de Rameau‹) (57–81) oder auch Pirandellos ›Une, nessuno centomila‹ als Essays liest. Es sind vor allem der Möglichkeitssinn, die Ambivalenz und der Konstruktivismus von Pirandellos ›Umorismo‹, die Zima zufolge den Roman als solchen als Essay erscheinen lassen (181–188). In einem Atemzug mit Pirandello erwähnt der Autor dabei Autoren wie Kafka, Proust und Svevo. Die klassische Moderne ist demzufolge durch und durch essayistisch.

Dabei geht es nicht so sehr um die Frage, dass und wie der moderne Roman etwa bei Musil, Broch, Joyce oder Thomas Mann von essayistisch-diskursiven Elementen durchsetzt auf aufgezehrt wird, vielmehr verschmilzt der modernistische Roman als nicht-naiver, unsentimentalischer, das heißt reflexiver Modus des Schreibens mit dem Essay, weil er eben das gleiche „theoretische Potenzial“ in sich trägt: Offenheit und Konkretheit des Denkens. Damit wird der Essayismus zu einem tragenden Element dessen, was man heute unter Einschluss ihres ‚postischen‘ Nachspiels als klassische Moderne bezeichnet.

Für den deutschsprachigen Leser mutet dabei überraschend an, dass der Autor die Spätmoderne mit Nietzsche, Baudelaire und Dostojewski zeitlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen lässt, was sich vielleicht durch die Engführung von Aufklärung und Moderne erklären lässt, was aber den gängigen Vorstellungen von Moderne, wenn man diese wirklich zeitlich überhaupt genau festlegen möchte, eigentlich widerspricht.

Zima radikalisiert noch eine andere semantische und theoretische Weitung, die schon in dem eingangs erwähnten Diskurs über Essay und Essayismus seit den 1990er-Jahren angelegt gewesen ist, wenn er diesen zustimmend als Antipoden zum System und zum Szientismus ansieht und ihn damit automatisch in die Nähe der Kritischen Theorie und darüber hinaus der Dekonstruktion stellt. Die entscheidenden „Merkmale des Essays – *Nichtidentität, Offenheit, Erfahrung, Ambivalenzbewusstsein, Selbstreflexion, Kontingenz, Konstruktivismus* und *Dialog* – werden in der jeweiligen Gesellschaft mit Sinn erfüllt“ (29). Sie charakterisieren die Figur des Intellektuellen, in dem sich die kulturelle Epiphanie des „*individuellen Subjekts*“ und seiner stets bedrohten Autonomie am deutlichsten manifestiert. Das utopische Moment alles Essayistischen, das die Studie ortet, wäre demnach anti-ideologisch. Die Dekonstruktion öffnet einen Raum, der unbestimmt und offen bleibt und im Gegensatz zu den klassischen neuzeitlichen Utopien nicht fixiert wird und, das ist Kern des Adorno’schen Bilderverbots, nicht mit eben ideologischem Mobilier ausgestattet ist (30–34).

Für Zima ist die prinzipielle Feindschaft gegenüber System und Definition und die Ablehnung des szientistischen Logozentrismus ein konstitutives Merkmal des „Essays“ oder, genauer ausgedrückt, bestimmter essayistischer Denk- und Schreibformen. Aber

gerade im Hinblick auf Friedrich Schlegel, dem Zima ein eigenes Kapitel widmet, lässt sich zeigen, dass jedwede Art von programmatischer Fragmentaristik von ihrem Widersacher, dem religiösen, philosophischen oder wissenschaftlichen System, einigermmaßen systematisch abhängig bleibt. Das ergibt sich nicht nur aus der Logik der Negation, sondern auch daraus, dass bei Novalis und Schlegel das Fragment ja immer auf ein Ganzes verweist, das sich indes nur bruchstückhaft in eben diesem zeigt. Der Essay, ein kultureller und intellektueller Parasit, setzt als Sinnhorizont stets schon jene Ordnung und jenes System voraus, gegen die er opponiert. Der Witz der Subversion ist nur wirksam in seiner Invektive gegen die Übermacht eines geordneten und scheinbar gesicherten Seins. Es spricht für die reflexive Kraft von Derridas Denken, dass ihm die Grenze der Dekonstruktion im Hinblick auf das, was er abendländischen Logozentrismus genannt hat, stets bewusst gewesen ist. Darüber hinaus lässt sich in einer Gegenlinie von Bacon über Bense bis zu Musils zeigen, wie viel der okzidentale Essayismus dem naturwissenschaftlichen Szientismus verdankt, der ja keineswegs nur und ausschließlich mit System, post-religiöser Metaphysik und Deduktion zu beschreiben ist, sondern das Moment des Offenen und Experimentellen in sich trägt, was Zima selbst durch seine überraschende Bezugnahme auf Popper unterstreicht (263ff.). Wie Leśniak in seiner speziellen Untersuchung über literarische Transformationen von mathematischer Funktionalität zeigt, entsteht durch die Auseinandersetzung mit dem streng Logischen etwas völlig Neues und insofern ist das essayistische Verfahren, das auf der Sprache beruht, immer auch ein Moment des wissenschaftlichen Prozesses selbst.

Zwar räumt Zima ganz zu Anfang seiner Studie ein, dass man in Analogie zu Bachtins typologisch-historischer Romantheorie, die bekanntlich monologische und dialogische Romane unterscheidet, auch von monologischen und dialogischen Essays sprechen könnte (IX), aber dieser Gedanke wird in der Studie leider nicht weiter verfolgt, weil Zima den dialogischen Essay – das spielt auch ein Moment der Wertung hinein, die der Rezensent teilt – für das moderne selbstreferenzielle schreibende Denken für viel maßgeblicher hält als den monologischen, der die historische Erblast dessen in sich trägt, das trotz aller Bemühung um eine neutrale Behandlung (ich denke etwa an Mannheims Buch ›Ideologie und Utopie‹, 1929) mit einem historischen Stigma versehen ist: das Feld der Ideologie und des Ideologischen.

Bachtin hat bei aller Präferenz für das Dialogische und auch räumlich Offene, den modernen Roman übrigens als eine Kombination beider Typen, des offenen wie des geschlossenen, begriffen, wie sie sich seit dem 17. Jahrhundert ausgebildet haben. Sowohl der dialogische Dostojewski als auch der monologische Tolstoj wären aus dieser Warte Teil der literarische Landkarte der okzidentalen Moderne.

Zimas Präferenz führt auch dazu, dass Lukács' frühem und für den Diskurs überaus wichtigem Essay über den Essay aus ›Die Seele und die Formen‹ (1911) das ästhetisch-theoretische Adelsprädikat des Essayistischen gleichsam aberkannt wird, weil der ungarische Philosoph den Essay als Vorform des Systems begreift und damit den essayistischen Einspruch der Frühromantik eines Novalis gegen das philosophische System des deutschen Idealismus gewissermaßen ermäßigt und neutralisiert, ihn in die idealistische Philosophie integriert. Der Platon-Bezug nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein, wenn die Dialoge als unverzichtbares essayistisches Hilfsmittel für die Entfaltung und Darstellung eines systematischen Denkens angesehen werden.

Mit und gegen Zimas Konzept gesprochen, lässt sich füglich behaupten, dass viele Essays, gerade der des späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dialogische

und monologische Komponenten enthalten. Das gilt in etwa für Friedrich Nietzsche, dem ein breites Kapitel im Buch gewidmet ist. Überwog nämlich in der ersten Hälfte die eher monologische Interpretation seiner Essayistik, so hat sich im Gefolge der französischen Philosophie (Foucault, Deleuze, Derrida) eine eher dialogische und ironische Sichtweise des Philosophen durchgesetzt. Dass Nietzsche nicht nur mit der eleganten Feder formuliert, sondern auch mit Hammer und Amboss diktiert, ist indes, wenn man das Werk als gesamtes betrachtet, unverkennbar. Es gibt mindestens zwei Nietzsches, den eleganten feinsinnigen *conversateur* und den sprachmächtigen Propheten, der historisch eine verhängnisvolle Wirksamkeit gezeitigt hat.

Warum übrigens nicht Freud mitberücksichtigen, den „Entdecker“ der Ambivalenz, der ins Gespräch mit seiner Leserschaft eintritt, Geschichten erzählt und damit immer wieder sein eigenes System subvertiert? Auch im Falle Freuds, eines glänzenden Stilisten und Metaphorikers, ließen sich im Sinne einer Brüchigkeit, die nicht als Makel angesehen werden muss, eine Überlagerung monologischer wie dialogischer, szientistischer wie essayistischer Momente ausmachen.

Inwiefern lassen sich theoretische und philosophische Texte dem Essayismus zuschlagen? Zima stellt eine Nähe all jener philosophischen und theoretischen Konzepte zum Essay her, die vom Einspruch gegen wissenschaftlichen Konformismus, Moralismus oder Rationalismus getragen sind: Das gilt für Adornos Werk, dessen monologische und apodiktische Seiten in der Untersuchung etwas zu kurz kommen, aber auch für den Essayisten der französischen Nachkriegszeit *par excellence*, Roland Barthes, dessen ›Lust am Text‹ – ein Glanzstück des Buches – der Klagenfurter Literaturwissenschaftler einer eingehenden Lektüre unterzieht und dabei auch ein psychoästhetisches Moment freilegt: Essayismus lässt nicht zuletzt *auch* als ein Protest gegen die Lustfeindlichkeit und Askese der modernen Wissenschaft verstehen, die im Übrigen nicht deren einziges Erbe der abendländisch-christlichen Metaphysik darstellen.

Was die Studie unterlässt, ist die aus der im Buch gewählten Perspektive naheliegende Frage nach den essayistischen Qualitäten der Derrida'schen Dekonstruktion, etwa parallel und zugleich kontrastiv zu Barthes und Adorno. Das Werk eines der wichtigsten Denker in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bleibt eine augenfällige Leerstelle im Buch. Ich meine damit nicht nur die unverkennbaren impliziten und expliziten gemeinsamen Merkmale, die für den Essay ebenso gelten wie in wohlwollender Interpretation für die Dekonstruktion, sondern auch, um nur einige Charakteristika anzuführen, den Schreibstil, den Gestus, den Manierismus, das spielerische Moment der Denkform, die Suche nach neuen „flüssigen“ Darstellungsformen, das Moment der Alterität. Eine solche Untersuchung steht, wenn man von den Selbstäußerungen des Philosophen einmal absieht, tatsächlich noch aus.

Um aber abschließend auf die bestechende Qualität von Zimas Buch zu sprechen zu kommen: Diese liegt nicht zuletzt darin, dass sie den essayistischen Postulaten Folge leistet, binäre Oppositionen weithin vermeidet und den Tonfall des Gespräches wählt. Psychoästhetisch ist (dialogischer) Essayismus auch eine Denkform, die sich durch die Sublimierung von Aggressivität charakterisieren lässt und deren Utopie auch in einer strukturellen Friedfertigkeit liegt. Nur so ist es erklärlich, dass das Buch auch *prima vista* so Essayismus-ferne Denker wie Popper und Habermas zu Wort kommen lässt. Dadurch erhält Habermas' Kommunikationsmodell eine Bedeutung, die systematisch gar nicht so intendiert gewesen sein mag, die essayistisch bedacht hingegen in einem gänzlich anderen Licht erscheint als in Habermas' sozialphilosophischem Rationalismus.

Die Studie versäumt es auch nicht, die politische Bedeutung des in dem Buch herausgearbeiteten theoretischen Potenzials des Essayismus zu erwähnen. Angesichts einer vollständigen Ökonomisierung von Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft ist nachhaltiger Einspruch vonnöten. Gegen die falsche und perfekte Form von Rationalität legen essayistische Schreibweisen durch ihr bloßes Dasein, durch ihre Denkweise Widerspruch ein. Die freie Bewegung geistiger Prozesse ist, wie Zima konstatiert, gerade im akademischen Bereich auf eine neue und absurde Weise bedroht durch rationalistische Prozeduren der Evaluierungen und Messungen, durch vorgefertigte Forschungsprogramme und durch bürokratische Sprachkontrollen, die dem Essayismus stets fremd gewesen sind.

Wenn man skeptisch sein will, dann sind die Manifestationen des Essayistischen, die als Korrektur gegen prekäre Entwicklungen so sehr vonnöten wären, aus dem politischen Leben, aus den Medien und auch aus der akademischen Theorie so verbannt wie einstmals die Phantasie aus E. T. A. Hoffmanns dystopischer Aufklärungslandschaft in seinem Kurzroman ›Klein Zaches‹.

Wolfgang Müller-Funk (Wien)

Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867–1938. France-Autriche: leurs relations culturelles de 1867 à 1938, hrsg. von SIGURD PAUL SCHEICHL und KARL ZIEGER (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe; Band 78/Presses Universitaires de Valenciennes «hors collection»), Innsbruck und Valenciennes (Innsbruck University Press/Presses Universitaires de Valenciennes) 2012, 290 S.

Eine systematische Zusammenschau der Kulturbeziehungen zwischen Frankreich und Österreich steht nach den Herausgebern zwar noch aus, wohl aber gebe es eine Fülle von Einzelstudien, die diese transnationalen Wechselbeziehungen, insbesondere auf dem Gebiet der Literatur, abzudecken suchten. Die hier versammelten Aufsätze gehen aus Vorträgen hervor, die 2009 und 2010 im Rahmen von Symposien in Valenciennes bzw. Innsbruck gehalten wurden, und sollen in ein geplantes Lexikon der österreichisch-französischen Kulturbeziehungen einfließen, das den Zeitraum von Maria Theresia Regierungsantritt 1740 bis 1938/39 umfassen wird.

Den Auftakt dieser Monografie bildet JACQUES LE RIDER, der sich in seinem Beitrag mit dem Bild Österreich-Ungarns in gelehrten Diskursen von 1867 bis 1914 auseinandersetzt. Bis zur Niederlage der habsburgischen Armee gegen die Preußen bei Königgrätz 1866 dominierte in Frankreich ein negatives Österreichbild, das sich nach dem für Frankreich ungünstigen Ausgang des Deutsch-Französischen Kriegs und der Gründung des Deutschen Reichs 1871 allerdings wandelte. Ab 1867 war die Habsburgermonarchie mithin nicht mehr Frankreichs Erzfeind und trat in ihrer Bedeutung für die französische Außenpolitik hinter Großbritannien, Preußen und Russland zurück. Während Paris Österreich-Ungarn weniger Beachtung schenkte, interessierten sich französische Germanisten und Historiker seit 1867 und 1870 vermehrt für die „spécificité autrichienne“ (25). Der Historiker Saint-René Taillandier sieht in Österreich ein Bollwerk gegen den Pangermanismus und den Panlawismus und plädiert für die Transformation des Habsburgerreichs in eine Föderation aus Deutschen, Slawen und Ungarn. Im Gegensatz dazu äußerten die französischen

Die Studie versäumt es auch nicht, die politische Bedeutung des in dem Buch herausgearbeiteten theoretischen Potenzials des Essayismus zu erwähnen. Angesichts einer vollständigen Ökonomisierung von Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft ist nachhaltiger Einspruch vonnöten. Gegen die falsche und perfekte Form von Rationalität legen essayistische Schreibweisen durch ihr bloßes Dasein, durch ihre Denkweise Widerspruch ein. Die freie Bewegung geistiger Prozesse ist, wie Zima konstatiert, gerade im akademischen Bereich auf eine neue und absurde Weise bedroht durch rationalistische Prozeduren der Evaluierungen und Messungen, durch vorgefertigte Forschungsprogramme und durch bürokratische Sprachkontrollen, die dem Essayismus stets fremd gewesen sind.

Wenn man skeptisch sein will, dann sind die Manifestationen des Essayistischen, die als Korrektur gegen prekäre Entwicklungen so sehr vonnöten wären, aus dem politischen Leben, aus den Medien und auch aus der akademischen Theorie so verbannt wie einstmals die Phantasie aus E. T. A. Hoffmanns dystopischer Aufklärungslandschaft in seinem Kurzroman ›Klein Zaches‹.

Wolfgang Müller-Funk (Wien)

Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867–1938. France-Autriche: leurs relations culturelles de 1867 à 1938, hrsg. von SIGURD PAUL SCHEICHL und KARL ZIEGER (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe; Band 78/Presses Universitaires de Valenciennes «hors collection»), Innsbruck und Valenciennes (Innsbruck University Press/Presses Universitaires de Valenciennes) 2012, 290 S.

Eine systematische Zusammenschau der Kulturbeziehungen zwischen Frankreich und Österreich steht nach den Herausgebern zwar noch aus, wohl aber gebe es eine Fülle von Einzelstudien, die diese transnationalen Wechselbeziehungen, insbesondere auf dem Gebiet der Literatur, abzudecken suchten. Die hier versammelten Aufsätze gehen aus Vorträgen hervor, die 2009 und 2010 im Rahmen von Symposien in Valenciennes bzw. Innsbruck gehalten wurden, und sollen in ein geplantes Lexikon der österreichisch-französischen Kulturbeziehungen einfließen, das den Zeitraum von Maria Theresia Regierungsantritt 1740 bis 1938/39 umfassen wird.

Den Auftakt dieser Monografie bildet JACQUES LE RIDER, der sich in seinem Beitrag mit dem Bild Österreich-Ungarns in gelehrten Diskursen von 1867 bis 1914 auseinandersetzt. Bis zur Niederlage der habsburgischen Armee gegen die Preußen bei Königgrätz 1866 dominierte in Frankreich ein negatives Österreichbild, das sich nach dem für Frankreich ungünstigen Ausgang des Deutsch-Französischen Kriegs und der Gründung des Deutschen Reichs 1871 allerdings wandelte. Ab 1867 war die Habsburgermonarchie mithin nicht mehr Frankreichs Erzfeind und trat in ihrer Bedeutung für die französische Außenpolitik hinter Großbritannien, Preußen und Russland zurück. Während Paris Österreich-Ungarn weniger Beachtung schenkte, interessierten sich französische Germanisten und Historiker seit 1867 und 1870 vermehrt für die „spécificité autrichienne“ (25). Der Historiker Saint-René Taillandier sieht in Österreich ein Bollwerk gegen den Pangermanismus und den Panlawismus und plädiert für die Transformation des Habsburgerreichs in eine Föderation aus Deutschen, Slawen und Ungarn. Im Gegensatz dazu äußerten die französischen

Slawisten in ihren Publikationen Bedenken hinsichtlich des Ausgleichs, der die Frage der Tschechen und Polen unberücksichtigt ließ. Insgesamt zeichnen sich die gelehrten Diskurse durch ihre Ambivalenz aus, zumal sie dem Vielvölkerstaat keine Zukunft bescheinigen, zugleich aber seine stabilisierende Rolle im politischen Gefüge Europas betonen.

IRÈNE CAGNEAU untersucht in ihrer Arbeit einschlägige Kommentare zur österreichischen Politik und Diplomatie in der Zeitschrift ›Revue des Deux Mondes‹ im Zeitraum von 1867 bis 1914. Die von der Verfasserin verhandelten Autoren heben „la grande faiblesse et les menaces de dislocation“ (47) hervor, welche die Donaumonarchie bedrohe. Wiewohl diese mehrheitlich die Auffassung teilen, dass der Ausgleich den Zerfall des Habsburgerreichs verhindere, treten andere wie der Historiker Émile de Laveye und der bereits erwähnte Saint-René Taillandier für die Schaffung eines föderierten Staates nach dem Vorbild der Schweiz ein. Im Licht der in der ›Revue des Deux Mondes‹ geäußerten Stellungnahmen erweist sich Österreich-Ungarn als unerlässlicher Puffer zwischen Preußen und Russland und erscheint als „l’ami naturel de la France“ (52). Louis Léger und Ernest Denis, Frankreichs führende Slawisten, kommen in dem Periodikum allerdings nicht zu Wort, weil ihre österreichkritische Haltung nicht mit der politischen Linie des Blatts konform geht, die sich mit den Begriffen „conservatisme, prudence et modération“ (54) resümieren lässt. Aus der Sicht der ›Revue des Deux Mondes‹ bleibt die heterogene österreichisch-ungarische Monarchie letztlich ein schwer fassbares Konglomerat, für dessen Stabilität allein Kaiser Franz-Joseph bürgte.

MARC LACHENY beleuchtet die wechselseitigen Diskurse über das Burgtheater und die Comédie-Française von der Ära Heinrich Laube 1849 bis zur Intendanz Anton Wildgans’ 1931, indem er den Diskurs der Direktoren mit dem der Schauspieler vergleicht. Was die Wiener Theaterlandschaft angeht, kamen auch im 19. Jahrhundert wesentliche Impulse von den Pariser Bühnen. So genannte *comédies-vaudevilles* nach dem Vorbild Eugène Scribes waren auf den Spielplänen der Wiener Vorstadttheater stark vertreten, hinterließen aber auch im dramatischen Werk Nestroys markante Spuren, zumal gar ein Drittel seiner Stücke auf dramatischen Prätexten französischer Boulevardkomödien beruht. Dieser Gallomanie steht die Tatsache gegenüber, dass zwischen 1855 und 1865 kein einziges österreichisches Stück auf eine der Pariser Bühnen gelangte. Charakteristisch für die intensive Rezeption des französischen Schauspiels ist auch der Umstand, dass Grillparzer während seines Parisaufenthalts die dortigen Theater eifrig besuchte, während er die Wiener Schauspielhäuser verschmähte. Laubes Wirken als Direktor des Burgtheaters war geprägt vom Bestreben, aus diesem Traditionshaus die führende Spielstätte Europas und ein deutsches Nationaltheater zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, ließ sich Laube insbesondere vom französischen Lustspiel inspirieren, wobei die Comédie-Française als Vorbild und Rivale fungierte, wie aus Laubes Schriften hervorgeht. Sein Nachfolger, Franz von Dingelstedt, der von 1870 bis 1881 die Leitung des Burgtheaters innehatte, wandte sich vom Pariser Unterhaltungstheater ab und setzte eine Molière-Renaissance in Gang. 1890 erreichte man am Burgtheater „den tiefsten Stand des französischen Einflusses“ (72) – eine Situation, die sich erst während der darauf folgenden Ära Max Burckhard ändern sollte. Das Verhältnis der österreichischen und französischen Schauspieler war hingegen durchwegs von gegenseitiger Wertschätzung bestimmt. Der prominente Burgschauspieler Adolf von Sonnenthal (1834–1909) unterhielt eine Korrespondenz mit Frédéric Febvre, Edmond Got und Coquelin aîné, den berühmtesten Vertretern der Comédie-Française. Gerade der Briefwechsel zwischen Sonnenthal und Coquelin demonstriert auf eindrucksvolle Weise, dass der Kulturtransfer nicht nur von Frankreich nach Österreich, sondern auch in um-

gekehrter Richtung erfolgte. LACHENY schließt seine überaus detailreiche Untersuchung mit einem Seitenblick auf die Aufführung des ›Eingebildeten Kranken‹ anlässlich des 300. Geburtstags Molières am 16. Jänner 1922 im Burgtheater ab. Aus diesem Anlass wurden Anton Wildgans, der das Burgtheater leitete, und der Publizist Raoul Auernheimer zu den in Paris stattfindenden Festlichkeiten eingeladen. In seiner dort gehaltenen Rede betont Wildgans die Bedeutung der Comédie-Française und des Burgtheaters als Erbe der Menschheit, das über politischen Differenzen zu stehen habe. Auernheimer nimmt in einem Artikel, der in der französischen Presse erschien, auf dieses Ereignis Bezug und lobt darin die Vorbildwirkung Molières für die österreichischen Dramatiker. Dass Wildgans, der sich seinerzeit für den Krieg stark gemacht hatte, die Franzosen indirekt um Subventionen zur Erhaltung des Burgtheaters bat, entging Karl Kraus nicht, der Molière gelten ließ, den Burg-Direktor und Auernheimer indes heftig angriff. Damit bestätigt sich das Fazit des Verfassers, wonach „das Polemische eines der auffälligsten Merkmale im wechselseitigen Diskurs über Burgtheater und Comédie Française von Laube zu Wildgans“ (89) bilde.

Im Sinne eines erweiterten Kulturbegriffs im Bereich der gelehrten Diskurse erweist sich IRÈNE CAGNEAUS Fokus auf die französischen Juristen und das österreichische Strafrecht als zweckmäßige Ergänzung zu den übrigen Beiträgen dieser Aufsatzsammlung. Die Disziplin der Rechtsvergleichung etablierte sich in Frankreich 1846 durch die Einrichtung eines Lehrstuhls für vergleichendes Strafrecht. Maßgeblich ist in diesem Zusammenhang die Studie ›Collection des lois civiles et criminelles des États modernes‹, mit deren Durchführung Louis-Philippe I. den königlichen Staatsanwalt Victor Foucher beauftragte. Der erste Band dieser Sammlung enthält eine französische Übertragung des österreichischen Strafgesetzbuches über Verbrechen und schwere Polizeübertretungen vom 3. September 1803. Foucher lobt die klare Regelung des Strafvollzugs und jene Vorschriften, die sich auf das Ermittlungsverfahren und die Einvernahme von Beschuldigten und Zeugen beziehen, hält aber das in Österreich noch gängige Inquisitionsverfahren für rückständig, steht es doch, wie CAGNEAU anmerkt, in klarem Gegensatz zu dem in Frankreich vorherrschenden Geist des Liberalismus. Angesichts der in Österreich zudem noch praktizierten körperlichen Strafen zweifelt der Verfasser an „der moralischen Reife der habsburgischen Erblande“ (95). Einen weiteren Meilenstein bei der Entwicklung der vergleichenden Rechtsforschung repräsentiert Louis-Jean Koenigswarters Abhandlung über die österreichische Strafprozessordnung vom 29. Juli 1853, in der die Geschworenengerichte abgeschafft wurden. Koenigswarter, der anders als Foucher über eine umfassende Kenntnis des österreichischen Strafrechts verfügte, verteidigt diese Änderung mit dem Hinweis auf den geringen Bildungsstand insbesondere der Bevölkerung der östlichen Kronländer, welche den Nutzen dieser Form der Gerichtsbarkeit infrage stelle. CAGNEAU streicht in ihrer Analyse ferner die wichtige Funktion der Société de législation comparée heraus, die im Februar 1869 zur Förderung der internationalen Rechtsvergleichung in Frankreich gegründet wurde. In ihren monatlichen Bulletins sind einige maßgebliche französische Studien über das österreichische Strafrecht zu finden. Die wichtigsten österreichischen Vermittler waren Julius Glaser und Salomon Mayer, die im Periodikum der Société regelmäßig publizierten.

SYLVIE ARLAND bietet Einblick in die Rezeption der österreichischen Kunst und Kunstgeschichte. Ein wichtiges Bindeglied für den österreichisch-französischen Kulturtransfer bildete das 1864 auf Initiative Rudolf Eitelbergs, des ersten Kunsthistorikers der Universität Wien, gegründete Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, das den

Austausch zwischen Theorie und Praxis des Kunstgewerbes in der Donaumonarchie institutionalisierte. Da Frankreich als Maßstab des Geschmacks galt, trachteten das Museum und seine Schule danach, einerseits die ästhetische Erziehung der Österreicher und der Bewohner der Kronländer zu vertiefen, und andererseits die Emanzipation vom französischen Vorbild zu bewirken. Darüber hinaus leisteten sie einen wichtigen Beitrag zur Einheit Österreich-Ungarns und erwiesen sich als tangibler Ausdruck österreichischer Identität. Das Museum und seine Schriften waren aber auch im Ausland präsent und wurden in französischen Kunstzeitschriften häufig zitiert. In Frankreich reagierte man 1877 auf den Aufschwung des Kunstgewerbes in Europa mit der Gründung der Société des arts décoratifs und ihrer drei Jahre später zum ersten Mal erschienenen ›Revue des arts décoratifs‹. Durch den Aufstieg Deutschlands zur europäischen Großmacht hatte Frankreich nicht nur in wirtschaftlicher, sondern auch in wissenschaftlicher und kunstgewerblicher Hinsicht einen neuen Rivalen, orientierte sich aber weiterhin an den österreichischen Kunstinstituten, die wie ihre ausländischen Pendants „eine letzten Endes europäische Suche“ (124) nach einem nationalen Stil betrieben.

JACQUES LE RIDER sucht nach einer Verbindung zwischen Maurice Maeterlinck und dem Philosophen, Schriftsteller und Publizisten Fritz Mauthner. In seinen ›Beiträgen zu einer Kritik der Sprache‹ (1901/02) formuliert er seine radikale Sprachskepsis und antizipiert den von der Postmoderne ausgerufenen Bruch zwischen Signifikant und Signifikat. Für Mauthner gerät die Sprache aufgrund der beschädigten Referentialität sprachlicher Zeichen zu einem System von Lügen, das die Kommunikation behindere. Mauthner war mit Maeterlincks religiös motivierter Ästhetik des Schweigens vertraut und entdeckte dank der Lektüre des belgischen Symbolisten die Novalis'sche Sprachskepsis. Schriftsteller aus der Generation Mauthners wie Musil, Rilke und Hofmannsthal kannten Maeterlincks Schaffen und setzten sich zumindest temporär damit auseinander. LE RIDER gelingt es in seiner Studie, diesen „moment véritablement européen de l'histoire des idées linguistiques et de la littérature“ (146) als Resultat vielschichtiger Transferprozesse darzustellen und damit einmal mehr die epistemologische Relevanz komparatistischer Forschung zu legitimieren.

HELGA MITTERBAUER versucht eine Zusammenschau der kulturellen Transferprozesse zwischen Frankreich und Österreich vor dem Hintergrund der Wiener Moderne und liefert die längst fälligen theoretischen Grundlagen dieses Bandes. Sie bedient sich dabei der Kulturtransferanalyse, die kulturellen Transfer als dynamischen und soziologisch grundierten Prozess zwischen Vermittlern bzw. Vermittlungsinstanzen begreift. Damit unterscheidet sich dieses Paradigma von der Rezeptions- und Intertextualitätsforschung, die das textuelle Ergebnis eines literarischen Transfers ins Visier nimmt. Auf dem Feld des Kulturtransfers nehmen Kulturzeitschriften eine Scharnierfunktion ein und fördern zudem den Austausch zwischen den Kunstschaffenden und ihrem Publikum. Schriftsteller, die sich um 1900 vielfach auch als Journalisten, Herausgeber und Übersetzer betätigten, nutzten die Printmedien als zusätzliche Einnahmequelle und diskursive Plattform. Ab 1895 rezipierte der ›Mercure de France‹ die Wiener Moderne und den heute vergessenen Feuilletonisten und Dramatiker Rudolf Lothar. Rémy de Gourmont, einer ihrer Redakteure, publizierte in der ›Wiener Rundschau‹ seine Glosse „Briefe aus Paris“. Die Wiener Wochenschrift ›Die Wage‹ wiederum zählte die französischen Literaturkritiker Edmond Jaloux und Camille Mauclair zu ihren Gastautoren. Anhand der zitierten Beispiele kommt MITTERBAUER zu dem Schluss, „dass die interkulturellen Wechselwirkungen einem nicht-linearen und ‚dyschronen‘ Netzwerk gleichen, in dem Wertvorstellungen, Überzeugungen, Diskurse ständig neu verhandelt werden“ (174).

Wie Hugo von Hofmannsthal und Paul Valéry den angeblichen Niedergang Europas einschätzten, arbeitet MARTINE SFORZIN in ihrem Aufsatz heraus. Die beiden Autoren, die einander im Rahmen eines Festessens in Versailles am 25. Mai 1925 kennengelernt hatten, waren schwer getroffen von der Katastrophe des Ersten Weltkriegs, die sie als tiefe kulturelle Krise des alten Kontinents begriffen. Hofmannsthal bedauert den seiner Ansicht nach übertriebenen Intellektualismus seines Berufskollegen, den er für den idealtypischen Vertreter des französischen 18. Jahrhunderts hält. Während der Franzose die ‚Krankheit‘ Europas als geistige Krise ansieht, unterstreicht der Österreicher den organischen Zusammenhang von Körper und Geist. Meint Valéry, dass das Wesen Europa als intellektuelles Zentrum der Welt auf der Klarheit des Denkens gründe, glaubt Hofmannsthal die europäische Idee in „la profondeur de l'âme“ (182) verwirklicht. Der wahre Charakterreichtum der Alten Welt offenbare sich demnach im Katholizismus und ihrem humanistischen Universalismus. Der in der habsburgischen Vergangenheit verwurzelte Hofmannsthal vertritt ferner die Auffassung, dass Österreich am besten geeignet sei, Europa wieder zu seiner einstigen Größe zu verhelfen. Valéry und Hofmannsthal verkörpern in ihrem Ringen um die Zukunft Europas laut SFORZIN jeweils „l'Européen cartésien et le Habsbourgeois européen“ (187).

Spuren von Jacques Offenbachs Operetten bei Nestroy und Kraus geht GERALD STIEG in seiner Studie nach und stellt fest, dass Ersterer „eine nicht unbeträchtliche Rolle in der Wiener Offenbach-Rezeption“ (190) gespielt habe. Der Hinweis, dass 1861 in Wien die französische Vorlage von ›Häuptling Abendwind‹ aufgeführt wurde, scheint in diesem Kontext nicht uninteressant. Sowohl Nestroy als auch Offenbach dienen bei Kraus als Kontrastfiguren zu Lehár und Strauß, gegen die Kraus in der ›Fackel‹ leidenschaftlich zu Felde zog. In Kraus' musikästhetischem Pantheon rangiert Offenbachs ›La vie parisienne‹ als Inkarnation der Operette an oberster Stelle. Die Hochschätzung, die der Wiener Satiriker seinem französischen Idol entgegenbrachte, resultierte in einer Reihe von Offenbach-Lesungen, bei denen der musiktheoretisch wenig gebildete Kraus den ausländischen Walzerkönig auf seine literarischen Qualitäten reduzierte. Als Wiederbeleber Offenbachs im deutschsprachigen Raum benutzte Kraus den französischen Komponisten auch als „Kontrapunkt gegen Dummheit und Barbarei“ (200) der Nationalsozialisten, die sich Lehár und Strauß auf ihre Fahnen geheftet hatten.

Den unvermeidlichen Kraus und seine Beziehung zu den französischen Germanisten seiner Zeit untersucht MARC LACHENY. Der Herausgeber der ›Fackel‹, der selbst Französisch sprach, hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Frankreich. Er war erzürnt über die Besetzung des Ruhrgebiets durch französische Truppen im Jahr 1923 und verurteilte diesen Akt des Militarismus, akzeptierte jedoch Frankreich und seine Verbündeten als notwendiges Gegengewicht zur preußischen Kriegsmaschinerie. Auf Betreiben des französischen Germanisten Charles Schweitzer, des Großvaters Jean-Paul Sartres, wurde Kraus im März 1925 an die Sorbonne eingeladen, wo er Vorträge in deutscher Sprache hielt und unter anderem Auszüge aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ vortrug. Kraus wurde in der Folge gar dreimal für den Nobelpreis vorgeschlagen, wie aus einem von Schweitzer und seinem Germanistenkollegen Charles Andler unterzeichneten Schreiben an das Nobelpreis-Komitee hervorgeht. Dieser hatte freilich noch andere Freunde in Frankreich wie den Schriftsteller und Diplomaten Marcel Rey sowie die Germanisten Germaine Goblot und Maximilien Rubel. Goblot setzte sich für die Verbreitung der Kraus'schen Schriften in Frankreich ein und pflegte ein freundliches Verhältnis zum Autor der ›Letzten Tage der Menschheit‹. Sie arbeitete auch an einer Dissertation über Kraus, die sie nie fertigstellte. Rubel wiederum be-

geisterte sich für seine Aphorismen, die er zusammen mit Goblot ins Französische übertrug. Wie LACHENY in seinem Resümee feststellt, bildete die Grundlage des Transfers zwischen Kraus und den französischen Germanisten von 1925 bis 1930 „un double mouvement d'„instrumentalisation““ (219), wobei der Österreicher als Waffe gegen den grassierenden Pangermanismus und die Franzosen von diesem gegen die angebliche Inkompetenz der deutschen Germanisten und seine Kritiker in der Heimat eingesetzt wurden.

SYLVIE ARLAUD beschäftigt sich mit der französischen Rezeption des Wiener Architekturdiskurses zwischen 1900 und 1930. Die Zeitschrift ›Art et décoration‹ wurde 1897 und damit im gleichen Jahr wie ›Ver Sacrum‹, das Organ des Wiener Secessionismus, gegründet und bemühte sich insbesondere um die Vermittlung des Jugendstils. Maurice Pillard-Verneuil, der für einige Publikationen in ›Art et décoration‹ verantwortlich zeichnet, tritt für einen nationalen Baustil ein und glaubt nicht, dass die germanische Architektur, die er als schwerfällig, roh und brutal abtut, eine Referenz für die französische sein könne, als deren wichtigste Merkmale er Feinheit, Geschmeidigkeit und Harmonie nennt. Die Fachzeitschrift ›L'Esprit Nouveau‹ trägt den Stempel des germanophilen Architekten Le Corbusier, der sich für die Neue Sachlichkeit eines Adolf Loos begeisterte, ab 1915 aber gezwungen war, gegen die monumentale deutsche Architektur aufzutreten, „pour se défaire d'une étiquette pro-germanique difficile à porter dans le Paris de 1920“ (234). Das von ARLAUD konsultierte Korpus ist mithin geprägt durch den Rekurs auf nationale Stereotype und das Ringen um die ökonomische Hegemonie im europäischen Raum.

KARL ZIEGER geht der Adaptation der Dreyfus-Affäre auf deutschsprachigen Bühnen nach und analysiert zunächst das enorme Echo dieses Falls in der Presse, die in Deutschland das alte Feindbild Frankreich bedient, in Österreich je nach politischer Couleur Zola als Verteidiger der Menschenrechte sowie der Ideale der Französischen Revolution hochstilisiert und den jüdischen Offizier als Zielscheibe antisemitischer Ressentiments missbraucht. Bereits im Februar 1898 wurden die Stücke ›Capitain Dreyfus‹ und ›Zola‹ auf einer Bühne im Hamburger Vorort St. Pauli mit großem Erfolg aufgeführt. Das Autorentduo Hans J. Rehfisch und Wilhelm Herzog nahm sich des Stoffs in dem Stück ›Die Affäre Dreyfus‹ (1929) an, das am 5. April 1930 im Deutschen Volkstheater Österreich-Premiere feierte. Die Rezensenten interessieren sich besonders für gattungstypologische und dramaturgische Aspekte des Dramas, wobei der ideologisch-politische Zeitgeist der 30er-Jahre spürbar wird. Richard Oswalds Film ›Dreyfus‹ (1930) erhielt nur spärliche Besprechungen, was laut ZIEGER an der damals noch kaum entwickelten Filmkritik liegen mag. Bemerkenswert ist auf jeden Fall, dass die Dreyfus-Affäre nicht zuletzt durch Zolas energische Interventionen noch drei Jahrzehnte nach der Rehabilitierung des Opfers im deutschsprachigen Raum den öffentlichen Diskurs bestimmte.

Etwas abseits vom Thema bewegt sich WOLFGANG PÖCKLS Überblick über H.C. Artmann als Übersetzer aus dem Französischen, der sich vor allem mit seiner aus dem Jahr 1968 stammenden Mundart-Übertragung von François Villons Balladen einen Namen gemacht hat. Wie PÖCKL notiert, bemühte sich Artmann „nicht grundsätzlich, die technisch schwierigen Formen Villons nachzubilden“ (259). Als wichtige Figur des französisch-österreichischen Literaturtransfers gilt er fernerhin dank seiner deutschen Versionen französischer Komödien von Molière bis Giraudoux, die er für das Sommertheater auf Schloss Porcia verfertigte. Wiewohl Artmann einen recht freien Umgang mit den französischen Stücken zugibt, bezeichnet ihn der Verfasser als kompetenten Übersetzer, der allerdings „keine gewagten Nachschöpfungen und keine vor Originalität strotzenden Übertragungen“ (264) liefere.

MARLENE MUSSNER spürt französisches Wortgut in Arthur Schnitzlers ›Leutnant Gustl‹ auf. Nach einem Aufriss der Geschichte des lexikalischen Transfers vom Französischen ins Deutsche sichtet sie ihr Korpus im Hinblick auf gesamtdeutsche Gallicismen wie „Rouleaux“, „chambre séparée“ oder „fad“, österreichisch-süddeutsche wie „Falott“ und wienerisch-östösterreichische. Generell lasse sich, so Mussner, für das österreichische Deutsch festhalten, dass es noch französische Fremdwörter verwende, die im Binnendeutschen nicht mehr gebräuchlich seien, wobei zudem ein innerösterreichisches Ost-West-Gefälle bestehe, dem das stärkere Auftreten von französischen Fremdwörtern im Wiener Raum geschuldet sei. „Manche der bei Schnitzler verwendeten Wörter“, resümiert Mussner, „sind nach wie vor im Deutschen sehr gebräuchlich [...]“ (287).

Der von SIGURD PAUL SCHEICHL und KARL ZIEGER edierte Sammelband besticht durch eine Fülle minutiös recherchierter Informationen über den österreichisch-französischen Kulturaustausch zwischen 1867 bis 1938 und illustriert die Lebendigkeit historischer Transferprozesse jenseits sprachlicher und kultureller Barrieren. Der konsequent empirische Ansatz dieser Forschungen entbehrt freilich bisweilen einer theoretischen Grundierung, die, man darf es sich wünschen, künftige Fachpublikationen leisten werden.

Walter Wagner (Wien)

BENJAMIN SPECHT, Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800 (= Studien zur Deutschen Literatur; Band 193). Berlin (de Gruyter) 2010. 448 S.

Benjamin Specht legt eine hervorragende Studie zur Kontextualisierung der physikalischen Elektrizitätslehre um 1800 in geschichtsphilosophische, anthropologische und ästhetische Zusammenhänge vor. Die Studie setzt sich als Ziel, einerseits herauszuarbeiten, wie Vokabular, Erkenntnisse und Methode der neuen physikalischen Theorie die kommunikative Semantik der Epoche prägen, und andererseits darzulegen, welchen Beitrag die literarischen Texte dazu leisten, den weltanschaulichen Gehalt der neuen Theorie zu reflektieren (3). Die Untersuchung beleuchtet aber auch – am Beispiel der Elektrizität, die um 1800 als Phänomen auch in der Physiologie, Meteorologie, Chemie, Medizin beobachtet und untersucht wurde – die Übergangsphase von der holistischen Naturlehre zur Ausdifferenzierung der Physik als eigenständiger Disziplin.

Bisherige Richtungen der *literature and science*-Forschung fasst Specht unter dem Vorzeichen dreier Entwicklungstendenzen zusammen: der „Kompensation“ (Odo Marquard), der „Konvergenz“ (Jürgen Vogls kulturwissenschaftliche Orientierung der „Poetologie des Wissens“) und der „Konkurrenz“ (gemeint sind wohl die *science wars* der 90er-Jahre) (16–18). Benjamin Specht kritisiert einerseits die extremen Positionen der *science wars*, die lediglich die Unterschiede in den Prämissen und Methoden kultur- und naturwissenschaftlicher Zugänge markieren und sich somit um die Möglichkeit eines produktiven Dialogs bringen, aber auch jene kulturwissenschaftlichen Richtungen, die den literarischen Texten ästhetische und stilistische Eigenheiten absprechen. Als methodische Ausgangsbasis setzt Spechts Studie auf Michael Titzmanns Konzept des „kulturellen Wissens“, also auf die literar-, kultur- und wissenschaftshistorische Kontextualisierung des physikalischen Wissens, und fragt zugleich auch nach dessen spezifisch literarischer Funktionalisierung, um die ästhetischen Strategien seiner Poetisierung herauszuarbeiten.

MARLENE MUSSNER spürt französisches Wortgut in Arthur Schnitzlers ›Leutnant Gustl‹ auf. Nach einem Aufriss der Geschichte des lexikalischen Transfers vom Französischen ins Deutsche sichtet sie ihr Korpus im Hinblick auf gesamtdeutsche Gallicismen wie „Rouleaux“, „chambre séparée“ oder „fad“, österreichisch-süddeutsche wie „Falott“ und wienerisch-östösterreichische. Generell lasse sich, so Mussner, für das österreichische Deutsch festhalten, dass es noch französische Fremdwörter verwende, die im Binnendeutschen nicht mehr gebräuchlich seien, wobei zudem ein innerösterreichisches Ost-West-Gefälle bestehe, dem das stärkere Auftreten von französischen Fremdwörtern im Wiener Raum geschuldet sei. „Manche der bei Schnitzler verwendeten Wörter“, resümiert Mussner, „sind nach wie vor im Deutschen sehr gebräuchlich [...]“ (287).

Der von SIGURD PAUL SCHEICHL und KARL ZIEGER edierte Sammelband besticht durch eine Fülle minutiös recherchierter Informationen über den österreichisch-französischen Kulturaustausch zwischen 1867 bis 1938 und illustriert die Lebendigkeit historischer Transferprozesse jenseits sprachlicher und kultureller Barrieren. Der konsequent empirische Ansatz dieser Forschungen entbehrt freilich bisweilen einer theoretischen Grundierung, die, man darf es sich wünschen, künftige Fachpublikationen leisten werden.

Walter Wagner (Wien)

BENJAMIN SPECHT, Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800 (= Studien zur Deutschen Literatur; Band 193). Berlin (de Gruyter) 2010. 448 S.

Benjamin Specht legt eine hervorragende Studie zur Kontextualisierung der physikalischen Elektrizitätslehre um 1800 in geschichtsphilosophische, anthropologische und ästhetische Zusammenhänge vor. Die Studie setzt sich als Ziel, einerseits herauszuarbeiten, wie Vokabular, Erkenntnisse und Methode der neuen physikalischen Theorie die kommunikative Semantik der Epoche prägen, und andererseits darzulegen, welchen Beitrag die literarischen Texte dazu leisten, den weltanschaulichen Gehalt der neuen Theorie zu reflektieren (3). Die Untersuchung beleuchtet aber auch – am Beispiel der Elektrizität, die um 1800 als Phänomen auch in der Physiologie, Meteorologie, Chemie, Medizin beobachtet und untersucht wurde – die Übergangsphase von der holistischen Naturlehre zur Ausdifferenzierung der Physik als eigenständiger Disziplin.

Bisherige Richtungen der *literature and science*-Forschung fasst Specht unter dem Vorzeichen dreier Entwicklungstendenzen zusammen: der „Kompensation“ (Odo Marquard), der „Konvergenz“ (Jürgen Vogls kulturwissenschaftliche Orientierung der „Poetologie des Wissens“) und der „Konkurrenz“ (gemeint sind wohl die *science wars* der 90er-Jahre) (16–18). Benjamin Specht kritisiert einerseits die extremen Positionen der *science wars*, die lediglich die Unterschiede in den Prämissen und Methoden kultur- und naturwissenschaftlicher Zugänge markieren und sich somit um die Möglichkeit eines produktiven Dialogs bringen, aber auch jene kulturwissenschaftlichen Richtungen, die den literarischen Texten ästhetische und stilistische Eigenheiten absprechen. Als methodische Ausgangsbasis setzt Spechts Studie auf Michael Titzmanns Konzept des „kulturellen Wissens“, also auf die literar-, kultur- und wissenschaftshistorische Kontextualisierung des physikalischen Wissens, und fragt zugleich auch nach dessen spezifisch literarischer Funktionalisierung, um die ästhetischen Strategien seiner Poetisierung herauszuarbeiten.

Spechts Textkorpus fokussiert Texte aus der Feder von Autoren, die selbst eine naturwissenschaftliche Ausbildung hatten und somit direkt mit den Fragestellungen, Aporien und Problemen der Physik ihrer Zeit konfrontiert waren: Johann Wilhelm Ritter, Friedrich von Hardenberg, Heinrich von Kleist. So wird im ersten Teil der wissenschaftshistorischen Kontextualisierung deutlich gemacht, wie die Literatur noch in der Phase der reinen Experimentalpraxis schon Teil hat an den diskursiven Praktiken der Konzeptualisierung des empirischen Phänomens „Elektrizität“. Hier konkurrieren zunächst das induktive Newton'sche mit dem deduktiven Descartes'schen Modell um die Deutungshoheit als explikative Muster. Später wird mit dem Elektrizitätskonzept Benjamin Franklins in den »Briefen von der Elektrizität« (1751, dt. 1758) (67) ein erstes mathematisches Modell für die Beschreibung des Phänomens vorgelegt, das dann ergänzt wird von Galvanis berühmten Experimenten zur „tierischen Elektrizität“ (1791). Diese führten zum berühmten „Galvanismus-Streit“, den Volta durch die Beschreibung der „metallischen Elektrizität“ und der Erfindung der Ladungssäule um 1800 (79) für sich entschied. Der Rekonstruktion des wissenschaftshistorischen Kontextes der Elektrizitätsforschung ist zu entnehmen, mit welchen Erklärungsdefiziten diese bis zur endgültigen feldtheoretischen Formulierung durch Faraday konfrontiert wurde. Zugleich ist auch zu sehen, wie im wissenschaftlichen Diskurs mit dem Prozess der zunehmenden Epistemologisierung und Formalisierung immer wieder neue Modelle und Konzepte erarbeitet werden, um das Phänomen qualitativ und quantitativ zu fassen. Dies macht unmittelbar deutlich, wie die unterschiedlichen Erklärungsansätze aus verschiedenen Disziplinen zunächst metonymisch in die (poetische) Sprache übergehen, sodann aber metaphorisch verwendet und kulturell tradiert werden, selbst wenn ihr ursprünglicher wissenschaftshistorischer Kontext nicht mehr präsent ist. (57)

Ein besonderes Verdienst der Studie ist der Ausgangspunkt der Analyse, der vom Konnex kulturhistorischer und wissenschaftsgeschichtlicher Fragestellungen insofern profitiert, als damit gezeigt werden kann, wie die Elektrizität als nicht erklärtes Phänomen ein Faszinosum sowohl für die Physiologie als auch für die Physik und die angehende Witterungslehre (später Meteorologie) war, aber auch für philosophische und literarische Fragestellungen. So wird in dem Kapitel zu J. W. Ritters »Physik als Kunst« deutlich, wieso das unerklärte Phänomen der Elektrizität Wissenschaftler und Dichter zugleich faszinieren konnte: weil es sich als verbindendes Medium zwischen Organischem und Anorganischem, Kraft und Phänomen, Geist und Materie konzeptualisieren ließ (90).

Das Kapitel zu Friedrich von Hardenberg analysiert sowohl dessen erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Reflexionen in Bezug auf die galvanische Elektrizitätslehre und die daraus resultierenden Darstellungsprobleme als auch deren Funktionalisierung im poetischen Werk. Sehr interessant ist Spechts Hypothese, dass Hardenberg nicht nur fundierte Kenntnisse über Ergebnisse der physikalischen Forschung seiner Zeit besaß, sondern dass er auch das dreigliedrige Funktionsprinzip der galvanischen Kette per Analogieschluss umwandelt: zum grundsätzlichen Interaktionsprinzip zwischen Verstand, Sinn und Seele im Erkenntnisprozess (261). Specht zufolge ist die Poetisierung nicht lediglich die Wiedergabe oder Umsetzung des theoretischen Konzepts in literarische Sprache, sondern ein schöpferischer Prozess, durch den das ursprünglich physikalische Modell weiterentwickelt und umfunktioniert wird. So beschreibt Specht in einer so subtilen wie tiefgehenden Analyse den Konnex zwischen der Galvanismus-Forschung und Hardenbergs Symboltheorie (269) und zeigt dessen Konsequenzen für die poetische Praxis anhand des »Klingsohr«-Märchens.

Kleists Poetik funktionalisiert die Theorie der Elektrizität im genau entgegengesetzten Sinne: sie setzt nicht auf die Denkfigur einer höheren Synthese, sondern inszeniert die polaren Gegensätze als Poetologie des Widerspruchs. Das zeigt Specht sowohl anhand von Kleists Essays ›Allerneuester Erziehungsplan‹ und ›Über das Marionettentheater‹ als auch an der Novelle ›Der Findling‹, die das Prinzip des Widerspruchs inszeniert und zugleich subvertiert.

Sein Fazit zieht Benjamin Specht, indem er in Anlehnung an Hans Blumenbergs ›Paradigmen zu einer Metaphorologie‹ und an Harald Weinrichs Konzeption der Metapher als Bildfeldtheorie fünf Kriterien formuliert, nach denen die Elektrizität als „epochale Metapher“ um 1800 fungieren kann: die Schwierigkeiten der wissenschaftlichen Konzeptualisierung des Phänomens zwischen Experimentalpraxis und formalisierter Beschreibung, das spannungsvolle Verhältnis zwischen Bild und Begriff, die damit verbundene Breite des Deutungsspielraums zwischen Offenheit und Konvention, die Syntheseleistung der metaphorischen Begrifflichkeit zwischen Konkrektion vs. Abstraktion und die tropische Funktionalisierung der Elektrizität im schwankenden Pendeln zwischen dem Metaphorischen und dem Metonymischen. Anhand dessen legt Specht sehr überzeugend dar, dass die Aporien, die die Elektrizitätslehre um 1800 im wissenschaftlichen Kontext aufwirft, ihre Entsprechungen im kulturhistorischen Kontext haben und dass ausgerechnet anhand des spannungsvollen Bildfelds, das die Elektrizität bietet, epochale Problemkonstellationen benannt werden können, die in den literarischen Texten nicht nur topisch oder motivisch aufgegriffen werden, sondern auch deren Struktur, poetologische Voraussetzungen und epistemologische Implikationen prägen.

Benjamin Spechts Monographie ist fundamental für die *literature and science studies*, die sich den wissenschafts-, kultur- und literarhistorischen Problemkontexten der Sattelzeit widmen, und wird, gemeinsam mit Michael Gampers 2009 erschienenen Monographie ›Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740–1870‹, wegweisend sein für das im deutschsprachigen Raum bisher wenig beachtete Forschungsfeld der Interrelationen zwischen Physik und Literatur.

Aura Heydenreich (Erlangen)

