

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

HERMANN KORTE und KALINA KUPCZYNSKA (Hrsgg.), *Dada zum Vergnügen* (= Reclams Universal-Bibliothek; Band 19215), Stuttgart (Reclam) 2015, 173 S., 23 Abb.

Im Februar 1916, mitten in den Wirren des Ersten Weltkriegs, trafen sich in der neutralen Schweiz, im Züricher Cabaret Voltaire zwar nur für einige wenige Monate, gleichwohl mit Folgewirkung bis in jüngste Zeit Künstler und Künstlerinnen unterschiedlicher Ausrichtung, um unter dem Etikett „Dada“ alles grundsätzlich in Frage zu stellen, was bis dahin in der etablierten bürgerlichen Gesellschaft als künstlerische Ausdrucksformen anerkannt wurde. Gleichwohl hat der Kunst- und Literaturbetrieb eben dieser bürgerlichen Gesellschaft die dadaistischen Produktionen als Kunst vereinnahmt. Und dies nicht erst zum 100-Jahr-Jubiläum mit Ausstellungen etwa in Zürich, wo man ein Dada-Jahr ausgerufen hat, und mit (Neuauflagen von) Anthologien¹⁾ sowie mit Erklärungsversuchen²⁾. Eine der bemerkenswerten Publikationen trägt den vielversprechenden Titel ›Dada zum Vergnügen‹. Kurioserweise (bewusst, quasi dadaistisch inspiriert gewählt?) erschien sie zu Faschingsbeginn am 11.11.2015³⁾. Durch den Titel und durch die verfremdende Abbildung von Hugo Ball als Lautpoesie rezitierendem „magischen Bischof“⁴⁾ auf dem Umschlag weckt sie die Erwartung, eine gleichsam dadaistisch ungewöhnliche Dada-Anthologie zu bieten. Nachdrücklich deutlich wird dadurch, dass das Komische, der Witz, der Humor, – subversives Lachen provozierend – als ein wesentliches Element der historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, speziell des Dadaismus angesehen werden können. Dem trägt beispielsweise auch das aus Anlass „100 Jahre Dada“⁵⁾ erschienene Heft von ›ART – Das Kunstmagazin‹, das im Titel Dadas Sieg feiert und auffordert: „Es lebe der Unsinn“.

¹⁾ Zum Beispiel die erstmals 1994 erschienene Anthologie: *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, hrsg. von KARL RIHA, Stuttgart 1994, Neuauffl. 2015.

²⁾ Beispielsweise durch den Komparatisten und Philosophen MARTIN MITTELMEIER, *Dada, eine Jahrhundertgeschichte*, München 2016.

³⁾ Wie auch die Neuauffl. des von RIHA herausgegebenen Titels (zit. Anm. 1)

⁴⁾ Vgl. S. 64 die Abbildung ›HUGO BALL in kubistischem Kostüm im Cabaret Voltaire, seine Lautgedichte rezitierend (1916)‹ mit der Umschlagillustration, in der Balls Kopf durch einen Totenschädel und die Unterschenkel plus Füße durch Korkezieher ersetzt sind. Die Hände erscheinen als Greifer mit vier Klauen.

⁵⁾ Vgl. ERHARD MACK, *Tanz den Dada*, in: *ART. Das Kunstmagazin* (Hamburg, Januar 1916), S. 21–30, sowie das Interview von RALF SCHLÜTER mit HANNE BERGIUS, *Was ist Dada?*, ebenda, S. 32–43.

Hermann Korte und Kalina Kupczynska, beide einschlägig durch Forschungsarbeiten zu avantgardistischer Literatur ausgewiesen,⁶⁾ führen in ihrem kompakten, auf orientierende Basisinformation fokussierten Vorwort in das Phänomen Dada und seine Geschichte ein. Wie schon angedeutet, zielen die Dadaisten auf Subversion, auf Provokation und auf Destruktion von radikal „verachtete[n] und verhöhte[n]“ (9) Ordnungen, vom gängigen Kunst- und Literaturbetrieb, von herkömmlichen Kunstvorstellungen, ja von Kunstanspruch überhaupt sowie grundsätzlich von herrschenden ethischen, ästhetischen und weltanschaulichen, besonders auch religiösen Werten. Wohl nicht zuletzt durch neue, das Weltbild revolutionierende physikalische Erkenntnisse fragwürdig gewordene Sicherheiten, Wahrheitsansprüche und Sinngebungen herausgefordert, begegnen sie der allgemeinen Sinnentleerung mit Aggression und Produktion von (scheinbarem) Unsinn. Korte und Kupczynska sehen zurecht in den tristen gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Zuständen, vor allem aber in der Erfahrung des bis dahin nicht gekannten Vernichtungspotentials des Ersten Weltkriegs die Impulssetzer für die sich als Antikunst verstehende dadaistische Bewegung. Technische und wissenschaftliche Entwicklungen ermöglichten ein Ausmaß an Zerstörung, das – Stichwort: Dialektik der Aufklärung – den Glauben an die Vernunft des Menschen und an Fortschritt grundsätzlich zerrüttete. Und eben auch den Glauben an das Gute und Schöne der Kunst. Korte und Kupczynska führen ein treffendes Zitat an aus ›Was ist Dada?‹ des niederländischen Künstlers Theo van Doesburg, der in den Jahren 1922/23 den Dadaismus in seiner Heimat durch Veranstaltungen und Publikationen bekanntmachte: „Dada ist die stärkste Negation aller kulturellen Wertmaßstäbe. [...] Dada spricht dem Leben, der Kunst, der Religion, der Philosophie oder der Politik jeden höheren geistigen Inhalt ab“ (nach S. 16). Und ebenfalls von Doesburg: Dada sei „keine Kunstrichtung“, vielmehr „eine Richtung des Lebens selbst“ (nach S. 14f.), die alle vorgefundenen Kunstrichtungen, insbesondere den Expressionismus entschieden verachtete und ablehnte. Wie alle historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts wollen die Dadaisten ins „Leben“ eingreifen, den elitären Anspruch der Kunst auf Autonomiestatus durchbrechen. Sie arbeiten entschieden an der Entauratisierung der Kunst.

Korte und Kupczynska betonen zurecht die für den Dadaismus so wesentliche „Denkfigur der Paradoxie“ (16), sehen in ihr sowohl ein Indiz für das schon angesprochene Fehlen eines „Sinnhorizont[s]“ (17) wie auch für das von Dada bewirkte „Vergnügen“. Als ein markantes Beispiel für Paradoxie gilt ihnen Raoul Hausmanns in der Satire ›Der deutsche Spiesser ärgert sich‹ getroffene, so ernst zu nehmende wie unernst zu verstehende Feststellung: „Wir dudeln, quietschen, fluchen, lachen die Ironie: Dada! Denn wir sind – ANTIDADAISTEN!“ (167), das heißt: Hausmanns dadaistischer Logik zufolge impliziert dadaistisch zu sein konsequenterweise zugleich antidadaistisch zu sein. Und die Paradoxie weiterführend, bedeutet dadaistisch zu sein, sich als Künstler und zugleich Antikünstler zu verstehen. Paradox auch, dass die Dadaisten „das Momenthafte ihrer Produktionen proklamierten“ (19) und doch gerade deswegen nachhaltige Wirkung erzielten.

⁶⁾ Vgl. die mehrfach aufgelegte Publikation von HERMANN KORTE, *Die Dadaisten* (= rowohlt monographien 536), Reinbek bei Hamburg 1994. KALINA KUPCZYNSKA legte 2001 an der Universität Łódź eine Magisterarbeit über ›Happening, Fluxus, Nouveau Realisme als dadaistisches Erbe‹ sowie in polnischer Sprache eine Studie über den ›Wiener Aktionismus – die Kunst der Subversiven‹, Łódź 2002, vor.

⁷⁾ Hervorhebung im Orig. Vgl. auch den Abdruck der Satire S. 152–156, hier: S. 152.

Die Geschichte des Dadaismus wird unter Betonung von dessen internationaler Verbreitung kurz, Schwerpunkte setzend, umrissen. Für die Anfänge im Züricher Cabaret Voltaire im Jahr 1916 bedeutet das die Konzentration von Korte und Kupczynska auf die irritierenden, herkömmliche Kunstvorstellungen unterlaufenden Performances, speziell auf die Präsentationen seiner Lautgedichte durch Hugo Ball, der als „magischer Bischof“ (Abb. S. 64) kostümiert rezitierte. Als weitere Beteiligte am Züricher Dadaismus werden nur erwähnt oder knappst charakterisiert: u. a. die Sängerin Emmy Ball-Hennings, Hans Arp und seine Partnerin Sophie Taeuber „mit ihren Skulpturen und Puppen“ (11), Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, die bildenden Künstler Marcel Janco und Hans Richter, der Autor Walter Serner. Die Aufzählung sagt kaum etwas über die einzelnen Personen, lässt gleichwohl erkennen, dass die Dadaisten von Anbeginn an auf Sprengung der Grenzen der Kunstsparten sowie der „Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst“ (9) zielten.

1918 implementierte Huelsenbeck mit der Verkündung des ›Dadaistischen Manifests‹ den Dadaismus in Berlin, wo die Bewegung im Gegensatz zu Zürich eine dezidiert politische und unter dem Eindruck der Gräueltaten des Ersten Weltkriegs antimilitaristische sowie antibourgeoise, die Weimarer Spießergesellschaft attackierende Ausrichtung annahm. Das provozierend performative jedoch wurde weiterhin hoch gehalten „mit aufsehenerregenden Dada-Abenden und öffentlichen Aktionen“ (11) unter Beteiligung aller Berliner Dadaisten. Zum bevorzugten „Genre erhob[en]“ sie das „Manifest“ (17), das ihnen geeignet erschien für radikale satirische Abrechnungen mit politischen Entwicklungen und deren Repräsentanten in der frühen Phase der Weimarer Republik wie Friedrich Ebert oder Philipp Heinrich Scheidemann oder auch mit klerikaler Verlogenheit durch die polemisierende „Störung eines Gottesdienstes im Berliner Dom durch Johannes Baader“ (17). Neben diesem als „Oberdada“ bezeichneten Künstler gehörten zur Berliner Gruppe der „Dadasoph“ genannte Hausmann, dem dank seiner vielfältigen künstlerischen Ausdrucksformen als Verfasser und Rezitator von Lautgedichten, als Produzent von Plakat- und sogenannten „optophonetischen“ Gedichten (man könnte noch hinzufügen: als ungewöhnlicher Tanzperformer) von Korte und Kupczynska besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Erwähnenswert wäre im Vorwort nicht nur seine zeitweilige Partnerschaft mit Hanna Höch, vielmehr besonders die gemeinsame, vor allem von der Künstlerin inspirierte Entwicklung der Photomontage. Weiters genannt werden von den Berliner Dadaisten George Grosz, Walter Mehring sowie die Begründer des bedeutenden Malik-Verlages Wieland Herzfelde und dessen Bruder John Heartfield, der mit Montagen Aufsehen erregte und daher als „Monteur-dada“ bezeichnet wurde.

Ein zwiespältiges Verhältnis zu den Berliner Dadaisten hatte Kurt Schwitters, der sich von Huelsenbeck (den er boshafter Weise als „Hülsendada“ bezeichnete) entschieden distanzierte, gleichwohl mit einigen Künstlern intensive Kontakte, ja Freundschaften pflegte. So mit Hausmann, mit dem er gemeinsam „Dada-Tourneen“ (12) unternahm und mit dem er auch noch nach 1945 ein dann nicht verwirklichtes Zeitschriften-Projekt mit dem Titel ›PIN‹ plante. Schwitters begründete als „eine eigene Variante des Dadaismus [...] die MERZ-Dichtung und die MERZ-Kunst“ (12). Hervorgehoben werden seine Weiterentwicklung der „Collagentchnik“ und „neue[r] Bildformen [...], die Gebrauchsmaterialien [...] in Malerei und Zeichnung in sogenannten Assemblagen integrierten“ (12f.).

In Köln fanden sich noch für kurze Zeit Johannes Theodor Baargeld, genannt „Zentrodada“, und der später auch im Surrealismus Anerkennung findende Maler Max Ernst

zusammen, der mit seiner Skulptur ›dadafex maximus⁸⁾› ironisch auf sich selbst verweist. Zeitweilig stand der Kölner Gruppe auch Hans Arp nahe. Als Indiz für die Internationalität der dadaistischen Bewegung wird verwiesen auf Aktivitäten in den Niederlanden, vor allem aber in New York und in Paris, dort verbunden mit der kurioserweise „nach einer Hausnummer benannten Zeitschrift 291“ sowie mit den Namen des Photographen Man Ray, kurzzeitig des Schriftstellers E. E. Cummings sowie vor allem der Künstler Marcel Duchamp, dessen *objets trouvés* zur dadaistisch „provokierenden Überschreitung der Grenzen der Kunst“ (11f.) gehören, und Francis Picabia. Dieser war gemeinsam mit Tzara zudem der wichtigste Vermittler für Dada nach Paris, wo sie von dem späteren Vordenker des Surrealismus André Breton offen empfangen wurden.

Korte und Kupczynska betonen nachdrücklich, dass der Dadaismus, wie schon eingangs betont, „konsequent auf Lachen und Verlachen, Spaß und Spott, Zynismus und Clownerie, Ironie und Selbstironie“ (18) pochte und gerade deswegen Nachwirkung bis in die unmittelbare Gegenwart erzielte. Das Aktionistische, „ein aktives Eingreifen in [...] festgefahrene Ordnung[en]“, fand Nachfolge in der Form des „Happening[s] oder auch der „Aktionskunst“. Verschiedene „Gruppierungen – Situationisten, Lettristen, Neo-Dada“ (18f.), man könnte konkret auch die Autoren der ›Wiener Gruppe‹ oder die Bemühungen um Hausmann und die Anschlussversuche an die Avantgarden in den Zeitschriften ›manuskripte‹ und ›neue texte⁹⁾› anführen, orientierten sich an den „dadaistische[n] Geisteshaltungen, um dem Geist des Opportunismus der Nachkriegsgesellschaften den Garaus zu machen“ (19). Insofern scheint Hausmann mit seiner 1966 im ›Dadaspruch für Österreich‹ getroffenen Behauptung, „Dada kam, sah und siegte, und Dada lebt“,¹⁰⁾ Recht zu haben. Schon erwähnt wurde das Paradoxon, dass Dadaisten mit ihrem Hang zum Aktionistischen einem Unmittelbarkeitspostulat folgen, dass gleichwohl Dada nicht nur weiterwirkt, vielmehr mit seinen literarischen Produktionen Eingang in die Literaturgeschichte und mit seinen Objekten (wie den *Readymades*) Eingang in namhafte Museen gefunden hat. Und so auch in Anthologien, wie der vorliegenden, die naturgemäß das Performative als Ausdruck einer „widersprüchliche[n] Geisteshaltung“ (19) nur andeuten kann.¹¹⁾ Wohl aber wird einiges schon mit dem ersten, quasi programmatischen Text Mehrings, ›Was also war Dada?‹, in dem sich der Autor als „Walt Merin Dada“ (21) einführt, klargestellt. Diesem klug ausgewählten Text wird in der vorliegenden Anthologie insofern ein Sonderstatus zugebilligt, als er als einzelner den übrigen knapp siebzig Texten und Abbildungen, die sich in vier Kapiteln gruppiert finden, vorangestellt ist. Drei Abschnitte sind überschrieben mit Titeln von Texten Hausmanns (›Legen sie ihr Geld in dada an!‹), Baargelds (›Bimbamresonanz‹) und von Schwitters (›Kümmernisspiele‹) sowie eines mit der Bezeichnung des von Hausmann entwickelten Verfahrens der *Optophonetische[n] Konstruktion*. Mehrings Text lässt erkennen, dass dem Phänomen Dada mit den Regeln der herkömmlichen Logik nicht beizukommen ist. Eine Antwort auf die Frage nach einer Definition von Dada wird mithin verweigert, scheinbar verweigert, denn, was dadaistisch ist, wird zwar nicht diskursiv zu erfassen versucht,

⁸⁾ Vgl. die auf S. 107 abgedruckte Abbildung eines Fotos von Max Ernst aus dem Jahr 1920.

⁹⁾ Vgl. ausführlich über diese Bemühungen ADELHEID KOCH, „Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs“. Raoul Hausmann – Dada und Neodada, Innsbruck 1994.

¹⁰⁾ RAOUL HAUSMANN, Dadaspruch für Österreich, in: manuskripte 6 (1966), H. 16, S. 2.

¹¹⁾ Vgl. die schon genannte Abbildung von Hugo Ball als „magischer Bischof“ (64) oder auch Marco Jankos Ölgemälde ›Cabaret Voltaire aus dem Jahr 1916‹ (68).

zeigt sich in Mehrings Text jedoch im dadaistischen Gestus, im Unterlaufen von Genre-grenzen, im Sprengen von grammatikalischen Regeln, in der lustvollen Destruktion von Erwartungen. Wie soll aber auch der Paradoxien zugeneigte Dadaismus definitiv erfassbar sein, wenn gilt, was Hausmann im erwähnten ›Dadaspruch‹ mit eben fragwürdiger Logik apodiktisch postuliert: „Dada war, ist und bleibt: mehr als Dada“¹²). Daher gilt auch: Nur wer für und zugleich gegen ein 1918 von fast allen Berliner Dadaisten unterzeichnetes ›dadaistisches Manifest‹ ist, kann ein „Dadaist sein“ (38). Korte und Kupczynska gehen darauf nicht ein, dass das Wort „Dada“ zufällig gefunden wurde, dies und das bedeuten kann, sich jeder Bedeutungsfestlegung entzieht, ja seine Faszination geradezu dem freien Schweben von Bedeutung(en) beziehungsweise Nicht-Bedeutung verdankt. „Dada“ heißt im Rumänischen „Ja, ja“, im Französischen „Steckenpferdchen“, kann im Deutschen als Ausdruck kindlicher Naivität gelten, bezeichnet in der Schweiz Toilettenartikel.

Anknüpfend an Mehrings ›Was also war Dada?‹ präsentieren Korte und Kupczynska im Kapitel „Legen sie ihr Geld in dada an!“ weitere Texte, die das Phänomen „Dada“ in seiner Widersprüchlichkeit beleuchten. Hausmanns absurde titelgebende Werbung aus dem Jahr 1919, dem „ZENTRALAMT DES DADAISMUS“ (27) zugeschrieben, unterläuft ironisch jegliche politisch gesellschaftliche wie ökonomische Ordnung und jegliches ideologische Sinnangebot. Zielscheibe Hausmanns sind besonders diverse Religionen, einschließlich Taoismus und Hinduismus, vor allem aber der Katholizismus, nicht frei von Blasphemie, wenn göttliche Worte aus der Genesis „es werde Licht! da ward es nicht Licht, sondern dada“ (26) ironisch unterlaufen werden oder wenn die Behauptung aufgestellt wird, vatikanische Vermögen würden, von Dada gesegnet, „der heiligen mama in den Schoß“ (27) geschoben. Dada scheint allmächtig, kann für dies oder jenes stehen, „es bedeutet ja nichts, gar nichts“ (43), so der französische Künstler Francis Picabia in seinem ›Manifest Cannibale Dada‹, „eine DADA-Wahrheit gibt es nicht“, so André Breton in ›Dada-Schlittschuhlauf‹, beide 1920. Und der französische Surrealist Benjamin Péret verkündet 1922: „Dada ist tot“ (48) – und doch wieder nicht? Ergänzt werden die genannten Texte durch Baaders konstruierte Größenwahnkundgebung ›Reclame für mich‹ (1919), Huelsenbecks ›Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?‹ (1919), Tzaras berühmte, aleatorische Textproduktion postulierende Anleitung zum Verfassen eines dadaistischen Gedichts von 1921, Baaders „Großes“ durch politische Wende ironisierenden Text ›WAS ist denn groß geschehen‹, die das Genre verfremdende Plakatankündigung ›Dadaisten gegen Weimar‹ (1919), unterzeichnet vom „dadaistische[n] Zentralrat der Weltrevolution“ (54), und Balls Gedicht ›Der Dorfdadaist‹, das – formal traditionell – gegen feinsinnige Kunst polemisiert. Ergänzt werden die genannten Texte durch das ›Dadabild‹ von George Grosz, das herkömmliche Kunstvorstellungen ebenso sprengt wie Sophie Taeubers ›Dadakopf (Portrait Hans Arp)‹, und durch eine Abbildung einer dadaistischen Ankündigung des Verlags Kurt Wolff aus dem Jahr 1919.

Ein Schwerpunkt im zweiten Abschnitt der Textsammlung liegt, wie schon im Titel ›Bimmelresonanz‹ anklingt, bei Lautgedichten wie Arps ›te gri ro ro‹ oder Balls ›Karawane‹. Hervorsticht, dass alle diese Texte nicht nur lautspielerisch verfahren und den Materialcharakter der Sprache betonen, vielmehr auch in unterschiedlicher Weise Grenzen sprengen. Die ›Karawane‹ überschreitet die Grenze zur bildenden Kunst, Arp behauptet

¹²) HAUSMANN, Dadaspruch (zit. Anm. 10), S. 2.

Kausalzusammenhänge, die jedoch keinen Sinn ergeben, sein Text ›weh unser guter kaspar ist tot‹ (61), gewissermaßen ein Trauergesang, tendiert ebenfalls zu Sinnfreiheit. Dies gilt auch für Baaders ›Bimmelresonanz I‹ und ›II‹, Tzaras ›Das erste himmlische Abenteuer des Herrn Antipyrene (Fragment)‹ oder das berühmte, grammatikalische Korrektheit und Logik unterlaufende ›Anna Blume‹ von Schwitters, von dem auch der Klischees travestierende ›Onkel Heini-Schlager‹ ausgewählt ist. Zu den fünf Abbildungen, die das zweite Kapitel abrunden, gehören neben dem erwähnten Bild von Hugo Ball als „magische[m] Bischof“, das die Turbulenzen um die Dadaperformances einfangende Ölbild ›Cabaret Voltaire‹ aus dem Jahr 1916 von Janco und eine Maske desselben Künstlers sowie Fotos von ›Picabia auf dem Holzpferdchen Dada‹ und von Duchamp und Man Ray beim Schachspiel.

Ein Drittel der Texte des dritten Abschnitts der Anthologie stammt von Hausmann, dessen Begriff „optophonetisch“ auf die Kombination „visuelle[r] und akustische[r], lautgedichtliche[r] Elemente“ unter Verzicht auf „konventionellen sprachlichen Ausdruck“ (166) verweist. Gewissermaßen als Prototyp eines „optophonetischen Gedichts“ kann das durch unterschiedliche Drucktypen, -größen und -stärken auf die lautliche Gestaltung verweisende ›kp'erioUM‹ gelten. Von Hausmann wären insbesondere noch das aleatorische „Plakatgedicht“ ›OFFEAHBDC‹ und das sprachliche und geometrische Versatzstücke kombinierende konstruktivistische ›D 2818‹ zu nennen. An weiteren Beispielen hervorzuheben sind das lautspielerische, an Blasphemie rührende ›Krippenspiel‹ von Hugo Ball und anderen, sowie Tzaras ›Textbild‹ und die Konstellation ›brüllt‹, schließlich ein von jeglichem sprachlichen Ausdruck abstrahierendes Bild Man Rays und ›Das i-Gedicht‹ von Schwitters, das erste Beispiel für ein Poème trouvé.

Das letzte Kapitel steht unter dem Schwitters-Titel „Kümmernisspiele“. Der als „dramatischer Entwurf“ (117) bezeichnete Text beginnt mit einer Verhörszene, die – dieses Genre in dadaistischer Weise destruiierend – in eine Publikumsprovokation kippt. Im ebenfalls von Schwitters verfassten Gedicht ›Welt voll Irrsinn‹ wird Irrsinn nicht beschrieben, vielmehr durch das Verfahren konkretisiert. Gegen Irrsinn schreibt Hausmann auch in seinem ›Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung‹ wie in der Satire ›Der deutsche Spiesser ärgert sich‹ in für Dada typischem, aggressivem Ton an. Der Autor prangert die „Moralidiotie des Rechtsstaats“ (122), die Psychoanalyse wie die bürgerliche Bildung, insbesondere die klassische Literatur an, erklärt die Kunst für „tot“ (154) und beschwört dagegen die „Heiligkeit des Sinnlosen“ (123), mit einem Wort Dada als Heilmittel. Überwiegend finden sich in den Texten dieses Kapitels politische Akzentuierungen, in Mehrings als „*Erstes Original-dada-Couplet*“ (127, kursiv im Orig.) bezeichnetem ›berlin simultan‹, in Huelsenbecks mit surrealistischen Bildern operierendem Langzeilengedicht ›Ende der Welt‹ und in seinem formal traditionell verfahrenen, gleichwohl auf die aktuelle politische Lage bezogenen ›Gesang der Vaterlandsfreunde‹ oder in Baaders ›Deutschlands Größe und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada‹. Die durch die Beschleunigung des modernen Lebens verursachte ver-rückte Wahrnehmung der Großstadt prägt den ›Gesang an die Welt‹ von George Grosz und Mehrings ›Sensation!‹ sowie dessen wiederum formal traditionell verfahrenes Gedicht ›Heimat Berlin‹, das „Keine Zeit!“ (150) als Schrei der „Neue[n] Zeit!“ (151) wahrnimmt. Den Schlusspunkt, wiederum treffend gewählt, setzt Max Ernsts ›Dada est mort, vive Dada!‹ mit einem *Namedropping* der Dada-„Helden“, die jeder gegen jeden agieren. Dennoch: Mit einem „neuen Dada-Rütli“ wird zum „letzten, entscheidenden Schlage“ (162) ausgeholt. Mit Hausmann: „Dada lebt“ und „Dada [...] bleibt mehr als Dada“.

Es ist ein schwieriges Unterfangen, dem Dadaismus in seiner Vielfalt gerecht zu werden. Der vorliegenden Anthologie kann man attestieren, dass ihr dies durch das informative Vorwort und die Textauswahl, vor allem durch die Präsentation unterschiedlicher Verfahrensweisen und des zentralen Anliegens der Destruktion von Ordnungen auf knappstem Raum gelungen ist. Und das: Vergnügen bereitend.

Kurt Bartsch (Graz)

JULIANE WERNER, Thomas Bernhard und Jean-Paul Sartre (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; Band 193), Berlin (Weidler) 2016, 200 S.

Wie kein anderer Vertreter der österreichischen Nachkriegsliteratur hat sich Thomas Bernhard die französische Literatur – wengleich meist auf bloßes Namedropping reduziert – anverwandelt. Dieses Phänomen ist in zahlreichen Artikeln, Buchbeiträgen und vereinzelt Monografien¹⁾ untersucht, aber noch nicht hinlänglich aufgearbeitet worden. Juliane Werner hat mit der jüngst veröffentlichten Druckfassung ihrer Masterarbeit, die sie an der Wiener Komparatistik vorlegte, eine weitere Brücke zwischen dem österreichischen Autor und der in seinem Werk viel gepriesenen Literatur französischer Provenienz geschlagen.

Der in drei große Abschnitte gegliederte Band widmet sich zunächst der hiesigen Rezeption des Existenzialismus, dessen zukunfts-gewandte, optimistische Theorie nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs gerade unter Intellektuellen und Schriftstellern des deutschsprachigen Raumes auf fruchtbaren Boden fällt. Als diesseitiger Humanismus, der als lebensgestaltendes Prinzip die Verantwortung des Einzelnen einmahnt und unter Betonung des freien Willens die Möglichkeit unbegrenzter Selbstentwürfe propagiert, übt diese Philosophie auf Autoren wie Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard und andere eine besondere Anziehungskraft aus, die im jeweiligen Werk ihre Spuren hinterlässt. Literatur-, Kunst- und Kulturzeitschriften wie ›Wort und Tat‹, ›Plan‹, ›Der Turm‹ und die katholisch orientierte Monatsschrift ›Wort und Wahrheit‹ sorgen neben Besprechungen von aktuellen Sartre-Aufführungen in Wiener Theatern für die Verbreitung existenzialistischen Gedankenguts. Hinzu kommen die nach dem Krieg erschienenen Übertragungen von ›L'existentialisme est un humanisme‹ (dt. 1947) und ›L'Être et le Néant‹ (dt. 1952), die Interessierten und des Französischen nicht mächtigen Lesern eine Vertiefung in die neue französische Philosophie ermöglichen. Sartres Doktrin, deren „polarisierende Wirkung“ (25) den intellektuellen Diskurs hierzulande prägt, erreicht schließlich auch die

¹⁾ Vgl. THOMAS KLINKERT, Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard (= Romanica Monacensia 48), Tübingen 1996; – WALTER WAGNER, „Franzose wäre ich gern gewesen.“ Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII. Vergleichende Literaturwissenschaft), Frankfurt/M., Berlin u. a. 1999; – AZADEH SHARIFI, Das Theater Thomas Bernhards zwischen Artaud und Brecht. Der Ignorant und der Wahnsinnige, Saarbrücken 2007; – KOCH TINE, Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhards (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 306), Heidelberg 2012.

Universität Wien, wo Eduard J. Sturs ›Der Begriff der Freiheit bei Jean Paul Sartre‹ überschrriebene Dissertation 1950 approbiert wird.

Der Existenzialismus-Boom fällt in die Zeit der schriftstellerischen Anfänge von Bernhard, der, wie die Verfasserin unter Verweis auf den Regisseur, Schauspieler und Intendanten Herbert Wochinz anführt, in den 1950er-Jahren sämtlichen Stücken beiwohnt, die auf Wiener Bühnen gegeben werden. Der Autor dürfte deshalb schon früh mit der aus Frankreich importierten Philosophie in Berührung gekommen sein. Tangible Belege für Bernhards Interesse an dem französischen Schriftstellerphilosophen befanden sich darüber hinaus in der nachgelassenen Bibliothek des Ohlsdorfer Autors, die laut Werner „sechs übersetzte Sartre-Werke“ (72) aufweist: ›Was ist Literatur?‹ (1958), ›Freundschaft und Ereignis‹ (1962), zwei Ausgaben von ›Die Wörter‹ (1965 und 1979), ›Sartre über Sartre‹ (1977) und ›Der Ekel‹ (1980). Hinsichtlich der Frage, inwieweit sich Bernhard in Sartres Literatur tatsächlich vertieft habe, ließen sich trotz der Präsenz der genannten Bände lediglich Mutmaßungen anstellen. Diesbezügliche Aussagen von Zeitzeugen divergierten jedenfalls in diesem Punkt.

Im zweiten Teil ihrer Arbeit legt die Autorin nach einem knappen Aufriss der Rezeption französischer Literatur bei Bernhard intertextuelle Referenzen auf Sartre und seine Existenzphilosophie im Sinne eines genetischen Vergleichs frei. Es fällt auf, dass insbesondere die autobiografischen Schriften des Österreicherers von der existenzialistischen Terminologie durchdrungen sind. Eine explizite Referenz auf den französischen Autor findet sich in ›Auslöschung‹, wo Murau mit seinen Freunden Zacchi und Maria leidenschaftlich über ›Die Wörter‹ diskutiert, und zwar „in einer Ausführlichkeit, die [sie] noch keinem Buch vorher zuteil werden haben lassen.“²⁾ Eine manifeste Anspielung auf Sartre glaubt Werner zudem in dem ›Scharfsinnig und schwachsinnig‹ betitelten Prosastück aus ›Der Stimmenimitator‹ zu erkennen, wo „der weltberühmte französische Philosoph“³⁾ an der Wiener Akademie der Wissenschaften einen zuvor in Moskau gehaltenen Vortrag wiederholt.

Neben den für einen genetischen Vergleich relevanten intertextuellen Übernahmen aus dem Œuvre des Verfassers von ›La nausée‹ ortet Werner einige markante biografische Konvergenzen zwischen Sartre und Bernhard. Beide seien vaterlos aufgewachsen und hätten von übermächtigen, dem Stereotyp des Bernhard’schen Geistesmenschen korrespondierenden Großvätern wichtige intellektuelle Impulse erhalten, die darauf abgezielt hätten, das vermeintliche Genie ihrer Enkel zur Entfaltung zu bringen. Der Buchautor und *agrégé d’allemand* Charles Schweitzer wirkte, wie man weiß, bis zu seiner Pensionierung als Deutschautor an einem Gymnasium, Johannes Freumbichler hingegen erhielt als mäßig erfolgreicher Schriftsteller 1937 den Österreichischen Staatspreis für Literatur. Sowohl Sartre als auch Bernhard seien in einer von Büchern und Erwachsenen dominierten Umgebung aufgewachsen, hätten aber als Kinder wenig Kontakt zu Gleichaltrigen gehabt. Die genannten biografischen Analogien spiegeln sich in ›Les mots‹ und ›Ein Kind‹, wie Werner notiert: „Auch fällt dort die inhaltliche Schnittmenge am größten aus, da beide Schriften die gleichen Kindheitsjahre porträtieren“ (54).

Im dritten großen Abschnitt unternimmt die Autorin einen Vergleich zwischen Bernhards ›Beton‹ und Sartres ›La nausée‹, der nicht auf Intertexten, sondern auf poetologischen, inhaltlich-thematischen und motivischen Übereinstimmungen beruht. Diese in klassischer komparatistischer Manier durchgeführte Analyse zweier Texte, die verschie-

²⁾ THOMAS BERNHARD, *Auslöschung. Ein Zerfall* (= st 2558), Frankfurt/M. 1996, S. 472.

³⁾ DERS., *Der Stimmenimitator* (= st 1473), Frankfurt/M. 1987, S. 54.

denen nationalliterarischen Kanons angehören, fokussiert ihre typologischen Beziehungen im Hinblick auf „ähnliche gesellschaftliche und sprachliche Bedingungen, die [...] die Einwirkung eines Autors auf einen anderen erklären“.⁴⁾

Die Protagonisten, Sartres Roquentin und Bernhards Rudolf, arbeiten an einer historischen bzw. musikwissenschaftlichen Studie und fassen ihr Schreiben oder den Wunsch, dies zu tun, als alleinige Daseinsberechtigung auf. Als egomanische Einzelgänger, die vorzugsweise Selbstgespräche führen, verlieren sie sich in der Beobachtung der eigenen Existenz sowie der von Zufallsbekanntschaften und realisieren solcherart, wie Werner ausführt, das in Sartres ›L'Être et le Néant‹ entwickelte existenzialistische Blick-Motiv. Die Figuren würden von episodischen Ekelanfällen heimgesucht, als deren Auslöser bestimmte Gegenstände, Nahrungsmittel, Mitmenschen, die Natur und schließlich das eigene Dasein fungierten. Einen Ausweg aus dieser depressiv grundierten Malaise, die stets in obsessives philosophisches Reflektieren münde, biete lediglich die Musik. Die Angst und die Verzweiflung, die Werner jeweils als „zentrale Stimmung des Existenzialismus“ (155) identifiziert, bestimmten sowohl Roquentins als auch Rudolfs In-der-Welt-Sein. Als weiteres Schlüsselkonzept des Sartre'schen Existenzialismus lasse sich die *mauvaise foi* bzw. Unaufrichtigkeit auf die genannten Figuren anwenden, zumal sie, um sich über die Unmöglichkeit eines An-Sich hinwegzutäuschen, Rollen spielten und damit ihre Selbstlügen inszenierten.

Werner kommt am Ende ihrer minutiösen Untersuchung zu dem Ergebnis, dass „›Be-ton‹ wie kein anderes Werk Bernhards mit ›La Nausée‹ vergleichbar“ (171) sei, und verweist künftige Bernhard-Adepten auf komparatistische Desiderate, zu denen sie unter anderem die Gegenüberstellung von ›Huis clos‹ und ›Ritter, Dene, Voss‹ zählt. Mit diesem ambitionierten Beitrag belegt Werner schlüssig die in der Forschung bisher unterbelichtete und zugleich unterschätzte Rolle Sartres sowie seiner Existenzphilosophie für den frankophilen Schriftsteller Thomas Bernhard und markiert damit einen weiteren Meilenstein in der wissenschaftlichen Aufarbeitung französisch-österreichischer Kulturtransfers nach 1945.

Walter Wagner (Wien)

⁴⁾ PETER V. ZIMA, *Komparatistik* (= UTB 1705), Tübingen 1992, S. 94.

WERNER MICHLER, *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750–1950*, Göttingen (Wallstein) 2015, 712 S.

Voilà, c'est un livre!, möchte man angesichts dieser meisterlichen Studie über die kulturstiftenden Wirkung der literarischen Gattungen ausrufen, alle Konventionen des am Prinzip *sine ira et studio* orientierten akademischen Rezensierens über Bord werfend. Denn sagen wir es ohne Umschweife: ›Kulturen der Gattung‹ ist ein Zeugnis wirklicher Gelehrsamkeit, die man in dieser Form bereits verschollen glaubte. Was Werner Michler in elf großen Kapiteln entwirft und entwickelt – manche dieser Teile wären auch als monographische Einzelpublikationen vorstellbar gewesen –, gleicht einem Panorama, das aus sichtbar gemachten Tiefenschichten einer literarischen Morphologie besteht.

›Kulturen der Gattung‹ ist der seltene Fall eines literaturtheoretischen Werkes, dessen Lektüre von Anbeginn anregt und genau das weit über sechshundert Seiten lang vermag. Zwar kann man dieses Werk nur in Etappen lesen, weil es gilt, seinen Vertiefungen nachzugehen oder nachzusinnen, dieses und jenes nachzuarbeiten; in der Phase der Lektüre jedoch wird man sich des Anfangs erinnern, der für eine Arbeit dieser Art ungewöhnlichen Einstimmung, die auch den Wissenschaftshistoriker Michler verrät:

Ein Vogel lässt sich beschreiben: seine Farbe, sein Verhalten, der Eindruck auf den Beschauer; die bevorzugte Nahrung, die Stimme; die Struktur des Skeletts, die Textur des Federkleides. Nur als Amsel oder als Sperling lässt sich der einzelne Vogel nicht beschreiben, dazu bedarf es einer Vielzahl verschiedener Tiere, auch als Tier erst, wenn eine Vielzahl von Lebewesen bekannt ist. Ebenso ist die Gattung dasjenige am Text, was man nicht lesen kann. Kategorien von viel heiklerer Evidenz wie das Motiv, der Plot, selbst der Stil lassen sich einem Text *ablesen*; die Gattung hingegen geht aus einem Text nicht *hervor*, sie ist nicht *im* Text. (9)

Wer mit einer solch' subtilen Analogie sein literatur- und kulturhistorisches Geschäft beginnt und sich somit nicht sogleich hinter einer verquastenen Terminologie verschanzte, ist sich seiner Sache – und seines Wissens – sicher. Dass dieser sinnige Beginn überdies den wertschätzenden Kenner Adalbert Stifters verrät, sei nur nebenbei bemerkt.

Es wäre absurd, diese elf Kapitel hier ‚referieren‘ zu wollen. Man soll sie lesen! Bevor hier nur die eine oder andere Anmerkung zu ihnen folgen soll, sei ketzerisch gefragt: Sind Gattungen in Kunst und Literatur, in der Musik ohnehin, nicht – Illusionen? Warum regt sich in uns das Bedürfnis nach Klassifizierungen? Ist es der Wille zur Ordnung oder zumindest zur Orientierung im Dickicht der Texte?

Von Künstlern ist bekannt (etwa von Ingeborg Bachmann in ihrer Spätphase), dass sie auf Gattungen pfeifen oder zumindest vorgeben, es zu tun. Die Schlüsselfrage vom Standpunkt der sogenannten Produktionsästhetik ist ja: Beginnt ein Komponist seine Komposition damit, dass er sich sagt, er wolle jetzt eine Bagatelle, ein Impromptu oder eine symphonische Dichtung schreiben? Oder entwickelt sich ihm der musikalische Gedanke gleichsam unter der Hand in diese oder jene Form? Mag sein, er erhält einen Auftrag, eine bestimmte Werk-Art zu einem bestimmten Anlass zu schaffen; dann steht tatsächlich die Gattung im Vordergrund. Man wird demnach zumindest eine latente Spannung zwischen Schaffensimpuls und Formintention im Künstler zu konstatieren haben, die eigenwillige ästhetische Konsequenzen zeitigt.

An einer wichtigen Stelle in ihrer provokanten Studie ›Wagner Theater‹ fragt Nike Wagner:

Hätte Wagner nicht überhaupt einen Roman schreiben müssen, um den Forderungen der ‚Universalpoesie‘ gerecht zu werden, hat er sich in der Kunstgattung geirrt? Novalis hatte doch ausdrücklich erklärt, nur der Roman könne alles an literarischen Genres, an geschichtlicher Zeit und märchenhafter Urzeit, an permanenter magischer Transformation der Personen und Geschehnisse in sich bergen, nur dem Roman gelinge die Projektion in die Grenzenlosigkeit von Traum und Raum und Zeit.¹⁾

Zwar habe Wagner dann doch „zum Glück“ keinen Roman geschrieben, aber gerade diese Frage – sie stellte sich Nike Wagner im Zusammenhang mit der Oper ›Lohengrin‹, die sie probeweise als novellistisches Fragment imaginierte – hat ihren besonderen Wert,

¹⁾ NIKE WAGNER, Wagner Theater. Frankfurt/M. und Leipzig 1998, S. 85.

wie eine in dieser Hinsicht einschlägige Studie belegt.²⁾ Gerade im literarischen Umfeld Wagners fallen die Gattungs-Cross-overs besonders auf, was durch die strukturelle und mythenbewusste Eigenart seiner Werke mit bedingt gewesen sein mag. Dass sie sogar das Filmische antizipierten, zeigen gerade die frühen, vielfach Wagner verpflichteten Entwürfe zur Filmästhetik etwa bei Béla Balázs.

Spricht dieser gattungsästhetische Relativismus gegen eine intensive Auseinandersetzung mit den Gattungen und der/den von ihnen geprägten Kultur(en)? Ist das Denken in Klassifikationen eine Form von Fiktion? Dagegen spricht nicht nur der hohe Erkenntnisgewinn über kulturelle Funktionsmechanismen, den Michlers Studie bietet, sondern auch das ungebrochene Interesse an gattungsspezifischen Fragestellungen. Man kann sogar von einer Gattung der Gattungslehren sprechen, deren systematischste Aufarbeitung Dieter Lamping vorgelegt hat.³⁾

Was Michler ausspart? Kühner Weise das Tagebuch, das Essay, den Brief, das Gedicht, das Fragment – vom Epos abgesehen. Anders gesagt – und das hat einiges für sich – er untersucht die ‚gesicherten‘ Gattungen, die weniger im Fluss sind als die genannten Ausparungen, wobei es fraglos seinen Reiz hätte, die *unreliable genres*, die unverlässlichen Gattungen also eigens ähnlich umfassend zu untersuchen.

Michler geht von einem kulturstiftenden Gattungsbewusstsein aus (20), wobei er mit Horst Steinmetz davon spricht, dass Gattungen „konventionalisierte Wirklichkeitsstrukturierungen“ seien. Er zeigt zudem wiederholt, wie eine organisch-biologische Begrifflichkeit oder Metaphorik den Diskurs über Gattungen geprägt hat. Denn die Frage drängt sich ja rein begriffsphänomenologisch auf: Was begattet einander in den Gattungen? Struktur und Aussage? Wille zur Form und Wille zur Kenntlichkeit?

Aus literaturhistorischer Sicht drängt sich zudem die bei Michler vielfach und ein-drucksvoll differenziert behandelte Frage nach den Gründen dafür auf, dass bestimmte Epochen bestimmte Gattungen favorisiert haben. Michlers Kronzeugen für die gattungsbegründete Kulturbildung sind Herder und Goethe, die Romantiker, natürlich auch Stifter, der das Einteilen und gattungsmäßige Erfassen von ‚Dingen‘ sogar zum Gegenstand des Erzählens gemacht hat, namentlich im ›Nachsommer‹, dessen Protagonist, Heinrich Drendorf, sogar den Gattungen zuliebe seine Pflanzen und Steine zeichnet und darüber erzählt.

Michler gelingt es, mit drei Stichworten kapitelbegründende Kernaussagen zur Gattungsproblematik zu liefern: „Hermetisierung“ (Goethes Gattungsarbeit im ersten Weimarer Jahrzehnt), „Produktivierung“ (Goethes Arbeit an der ›Zauberflöte‹ – hier hätte Michler auf eine einschlägige Vorarbeit jüngerer Datums zurückgreifen können⁴⁾) und „Nobilitierung“ (am Beispiel der Novellenpoetik).

²⁾ HUGH RIDLEY, *Wagner and the Novel. Wagner's Operas and the European Realist Novel: An exploration of genre*, Amsterdam und New York 2012.

³⁾ DIETER LAMPING (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit SANDRA POPPE, SASCHA SEILER und FRANK ZIPFEL, *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009. Mit LAMPING und RIDLEY sind denn auch die beiden einzigen Arbeiten von Gewicht genannt, die in Michlers an und für sich schon lesenswerter Bibliographie zu seiner Studie fehlen.

⁴⁾ ANDREAS BLÖDORN, „Fortgehn ins Unendliche“. Goethes *Der Zauberflöte* Zweyter Theil als kosmologische Allegorie auf Mozarts Oper, in: RÜDIGER GÖRNER (Hrsg. unter Mitarbeit von CARLY McLAUGHLIN), *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken. Mozart / A Challenge for Literature and Thought*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A. Bd. 89 (2007), S. 125–150.

Auf gattungstheoretisch gewagtes Terrain begibt sich Michler in den beiden letzten Kapiteln, die Hofmannsthal und den „Krisen“ der Jahrhundertwende sowie der Politisierung des Gattungswesens in der Dichtung bei Brecht, dem auffallend gattungsbewussten Dogmatiker unter den Dichtern, gelten, wobei er die Antipoden Brecht und Hofmannsthal einem aufschlussreichen Vergleich hinsichtlich ihrer Gattungspoetik unterzieht. Wie wichtig dieser Vergleich im Hinblick auf die der literarischen Moderne inhärenten Spannung zwischen Ästhetik und Politik ist, veranschaulichen Brechts Äußerungen zur Gattung ebenso wie Hofmannsthals poetisch-politische Reden, aber auch die vielwertige Dichtung ›Frau ohne Schatten‹, die zwischen Prosa, Drama und Libretto schwankt. Zentral ist dabei Brechts Aussage zur Formalismusdebatte, die Michler ausführlich zitiert und kritisch würdigt. Brecht notierte: „Ich habe die alten Formen der Lyrik, der Erzählung, der Dramatik und des Theaters zu verschiedenen Zeiten studiert und sie nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im Weg standen. Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen [...]“ (594). Noch signifikanter ist die Aussage Elisabeth Hauptmanns über Brechts schriftstellerisches Verfahren: „Brecht lernte damals [Mai/Juni 1926] Kurzgeschichten schreiben. Er nahm sich so Genres vor, und die musste er dann beherrschen.“ Geringeren Autoren kann freilich das Missgeschick widerfahren, dass sie von bestimmten Genres beherrscht werden. Doch der springende Punkt ist: Man muss genau kennen, worauf man sich schreibend einlässt oder wovon man sich absetzt, sei es die klassische Tragödie oder die dem Bänkelsang abgelauschte Ballade. Die Überschreitung oder Verschleifung der Gattungsgrenzen als Signum ‚modernen‘ Schaffens kann nur dann glaubwürdig sein, wenn erkennbar bleibt, was die Ausgangsformen gewesen sind; denn jedem Kunstschaffen und jeglicher Kunstkritik liegt eine Art ästhetischer Orientierung zugrunde, eine Fühlungnahme mit dem Gewesenen und Überkommenen.

Der Schlussteil von Michlers großem Wurf will kein Ende sein, sondern besteht aus einem betont knappen ‚Envoi‘, einem Einwurf, der in Peter Handkes ›Die Wiederholung‹ (1986) und ›Bildverlust‹ (2002) Texte sieht, die Aspekte der Gattungstheorie wie das „Universalienproblem [...], Gesetzesfragen, Institutionentheorien, Naturformen und Sprechakte“ erprobt haben. Es ist die einzige Seite dieses außergewöhnlichen Buches, die zaghaft wirkt, übervorsichtig, wohl auch deshalb, weil sich hier eine noch größere Herausforderung für die literarische und kulturwissenschaftlich ausgerichtete Gattungstheorie abzeichnet: Ort und Sinn der Gattungen in der Nachmoderne zu ermitteln, im literarischen Schaffen der Gegenwart, deren digitale Vorzeichen nicht mehr zu übergehen sind. Dieser Herausforderung aber lässt sich auf der Grundlage dieser unvergleichlichen Arbeit von Werner Michler durchaus begegnen.

Rüdiger G ö r n e r (Queen Mary University of London)