BESPRECHUNGEN

Giovanni Pico della Mirandola: *Lettere*. Edizione critica a cura di Francesco Borghesi (Studi Pichiani 19). Florenz: Leo S. Olschki, 2018. XI + 188 S., kart., € 26.–

Der Graf Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) darf ohne Zweifel als ‚towering figure' der italienischen und europäischen Renaissance bezeichnet werden. Vor allem seine *Oratio de hominis dignitate* (Über die Würde des Menschen) gilt seit Jacob Burckhardts Zeiten geradezu als rinascimentales Gründungsdokument, und auch seine philosophisch-theologischen Studien im Grenzgebiet von Platonismus, Mystik und Kabbala betrachtet man allenthalben als wegweisende Texte der Frühen Neuzeit. Die engen Kontakte zu Intellektuellen und anderen einflussreichen Persönlichkeiten seiner Zeit wie Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Lorenzo de' Medici machen Pico zur Zentralfigur der florentinischen und italienischen Kultur des 15. Jahrhunderts. Insofern darf man von einer kritischen Ausgabe von Picos Briefen, die Francesco Borghesi – unterstützt von Maria Agata Pincelli, was die Titelei des Bandes unterschlägt – hier vorlegen möchte, erheblichen Aufschluss über zahlreiche epistemologische, philosophische und kulturelle Fragestellungen von epochaler Relevanz erwarten. Die Briefe sind bisher in keiner modernen Gesamtedition zugänglich gemacht worden, was das Unternehmen Borghesis prinzipiell sehr löblich erscheinen lässt.

Der Band ist folgendermaßen aufgebaut: Einem kurzen Vorwort nebst Danksagungen folgt ein erster Teil, der sich mit der grundsätzlichen Problematik befasst, wie humanistische Briefwechsel zu publizieren seien, sodann einen Aufriss der Forschungslage zu Pico bietet, die gedruckte Editio princeps von 1496 (Bologna: Benedetto Faelli) und die weiteren frühneuzeitlichen Druckausgaben vorstellt, ferner den wichtigsten handschriftlichen Textzeugen, das Manuskript Capponiano 235, präsentiert, die Rolle des Neffen von Giovanni Pico, Giovan Francesco, als Editor der Erstausgabe diskutiert und schließlich eine „Nota al testo" der eigentlichen Textedition voranstellt. Diese bringt der folgende zweite Teil: Die Briefe Picos werden hier gemäß der Anordnung von Giovan Francescos Editio princeps dargeboten; dort nicht aufgenommene, aber mittlerweile publizierte oder handschriftlich aufgefundene Briefe Giovannis (letztere vor allem aus dem Mantuaner Archivio Gonzaga) druckt ein dritter Teil unter dem Titel „Lettere *extravagantes* di Giovanni Pico" ab. Er erweitert das Corpus der 47 aus der Druckausgabe des Neffen übernommenen Briefe auf insgesamt 74 Brieftexte der vorliegenden Ausgabe.

Eine Publikation dieser Texte ist ohne jede Frage grundsätzlich sehr nützlich. Die Art und Weise ihrer Präsentation durch den Herausgeber wirft aber Fragen auf. Zunächst einmal werden die im Vorwort (S. VII-X) in augenscheinlich programmatischer Manier berührten Punkte, nämlich die Relevanz digitaler Methoden der Textedition und der mögliche Aufschluss, den die Briefe über das intellektuelle Profil Picos und seiner Epoche liefern können, hier nirgends weiter aufgegriffen: digital humanities beschäftigen den Herausgeber und seine Mitarbeiterin sehr wohl in anderen Kontexten, die hier vorgelegte Edition hat damit aber nicht erkennbar zu tun. Auf den epistemologischen und philosophiegeschichtlichen Stellenwert der Briefe, der eingangs angesprochen wird, geht Borghesi in der Ausgabe nicht weiter ein (auch eine Kommentierung der Brieftexte in dieser Hinsicht unterbleibt gänzlich, es gibt neben einem schmalen textkritischen Apparat keine weiteren Erläuterungen zu den Briefen, auch keinen Similienapparat). Die Pertinenz des ersten Abschnitts von Teil 1 („La pubblicazione degli epistolari degli umanisti") erschließt sich

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

bei der Lektüre nicht; die weit ausgreifende und doch im Vagen bleibende Ausführung zielt höchstens auf das ‚Problem' ab, dass die uns greifbare textuelle Physiognomie von Giovannis Briefwechsel von seinem Neffen und dessen Ausgabe maßgeblich bestimmt worden ist – diesen Umstand behandelt auch Abschnitt fünf des ersten Teils („Lo *status quaestionis*"). Dabei konstruiert Borghesi zumindest teilweise ein Scheinproblem, weil er Giovan Francesco prinzipiell immer als „autore", im Sinne eines zweiten Autors neben Giovanni selbst, behandelt (vgl. bes. S. 52). Den Neffen zunächst einmal als klassischen Herausgeber statt als Autor zu behandeln, hätte hier für nicht nur terminologische Entspannung gesorgt.

Der zweite Abschnitt von Teil 1 („Interpretazioni e contributi pichiani") rekapituliert überflüssigerweise in relativer Ausführlichkeit die bekannte Forschungskontroverse um Picos Brief „De genere dicendi philosophorum" an Ermolao Barbaro, stellt in sehr detaillierter Form insbesondere die diesbezüglichen Positionen von Eugenio Garin und Francesco Bausi dar und bietet dann auf mehreren Seiten eine kommentierte fortlaufende Bibliographie zu vielen weiteren Forschungsbeiträgen bezüglich Picos. Diese Beiträge werden von der Edition aber in keiner Weise weiter herangezogen; der Sinn dieser Auflistung von Sekundärliteratur erschließt sich nicht wirklich, zudem der Band am Ende eine ausführliche Bibliographie aufweist (S. 173–179).

Der dritte Abschnitt dieses ersten Teils („L'*editio princeps* e le altre edizioni a stampa") bietet einen detaillierten, auch mit einer Landkarte der Erscheinungsorte ausgestatteten Überblick über die rinascimentalen Drucke der Briefe. Daran schließt sich eine Auflistung der 47 Briefe Picos an, wie sie die Editio princeps reiht; die überkommenen Datierungen der Briefe von Eugenio Garin werden hiermit abgeglichen (und im zweiten Teil auch direkt in die Textedition mit übernommen). Dabei wird leider kein weiteres Wort zur Begründung der einzelnen Datierungen verloren; statt dessen wiederholt Borghesi auf S. 27 aus nicht ersichtlichen Gründen eine von ihm selbst auf S. 29 als Fehler markierte Doppellistung des Briefs Nr. 21, die Garin unterlaufen war. Abschließend diskutiert dieser Abschnitt das nicht unwichtige Faktum, dass zur Editio princeps eine Parallelausgabe existiert, die wahrscheinlich eine Piratenausgabe der Druckerei von Iacopino Suigo und Nicolaus De Benedictis in Lyon ist. Die sehr große Affinität im Textbestand der beiden Drucke führt allerdings dazu, dass in etlichen Katalogisierungen Princeps und (mögliche) Piratenedition nicht differenziert werden. Eine kritische Ausgabe hätte dieses Problem unbedingt einer Klärung zuführen oder dies zumindest angestrengt versuchen müssen. Statt dessen verzichtet Borghesi auf eine detaillierte Beschreibung der Parallelausgabe (S. 23) und lässt das ganze Problem schlicht offen stehen (S. 30). Darunter leidet die auf S. 69–78 präsentierte Darstellung der „Diffusione della *editio princeps* e della successiva contraffazione lionese" durchaus, denn dort wird einfach der Datenstand diverser Kataloge wiedergegeben – und diese, wie gesagt, listen Princeps und Parallelausgabe manchmal zusammen, manchmal getrennt, so dass sich keine wirklich klare Bestandsaufnahme ergibt.

Im vierten Abschnitt des ersten Teils beschreibt Pincelli ausführlich die Briefsammlung des MS Capponiano 235, das in zwei Teilen Briefe von Pico und anderen Autoren enthält, geschrieben von einer Mehrzahl von Kopisten. Es wird eine ausführliche Liste dieser Briefe geboten. Was es mit den Schreibern auf sich hat und wie man die Tatsache einzuschätzen hat, dass zwei oder drei Briefe Picos in *beiden* Teilen des Manuskripts auftauchen, erfährt man leider nicht. Die „Nota al testo" (der sechste Abschnitt von Teil 1) verunklart dies eher noch: Denn der Tabelle auf S. 56f. sind Lesarten von drei Briefen zu entnehmen, die in beiden Teilen des Manuskripts vertreten sein sollen (Nr. 5, Nr. 41, Nr. 44), doch führt auch wiederholte Durchsicht der Gesamtliste des Inhalts von Capp. 235 nur zur Entdeckung von Nr. 5 und Nr. 44; der Doppelbestand von Nr. 41 bleibt opak. Die beiden Teile des Capp. 235 („C") werden überdies teils als „C 1" und „C 2" voneinander unterschieden (bes. S. 49 und in der erwähnten Tabelle S. 56f.), doch gibt es verwirrenderweise auch mehrfach die Differenzierung von „C" und „C 1" (S. 52 und S. 53) sowie „C" und

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

„C 2“ (etwa im kritischen Apparat zu Brief Nr. 44, der mit einer nicht näher erläuterten photographischen Reproduktion aus „C 2“ aufwartet). Dieser Ungenauigkeit entspricht, dass die beiden Abbildungen aus der Editio princeps auf S. 134f. zweimal auf 1596 statt auf 1496 datiert werden.

Zur Textkonstitution stellen sich gleichfalls Fragen. Wenn es stimmt, dass außer dem MS Capp. 235 kein weiterer handschriftlicher Textzeuge (eine detaillierte Liste dieser Zeugen auf S. 61–67) einen Textbestand bietet, der für die Textkonstitution relevant wäre, weil die weitere Handschriftenüberlieferung von der Editio princeps abhänge oder ihr doch zeitlich folge (!) („considerando le lettere contenute nei restanti manoscritti copie dalla stampa o comunque ad essa successive“, S. 50), so hätte man sich für diese Behauptung („si ritiene che i soli *C* [d.i. Capp. 235] e *p* [d.i. die princeps] siano necessari per la costituzione del testo critico“, S. 50) doch wenigstens einige wenige exemplarische Belege gewünscht. Nichts dergleichen wird aber geboten. Schließlich noch ein gewichtigerer Einwand: Der Herausgeber beobachtet, dass im Vergleich zur Editio princeps die Texte des MS Capp. 235 an einer Reihe von Stellen ‚heidnischere‘ Formulierungen bieten: Wo die Handschrift „Dii boni“ sagt, heißt es in der princeps „Deus bone“ oder fehlen solche Ausdrücke schlichtweg, wo das Manuskript „hercules“, „et Hercle“, „Me hercle“ oder dergleichen bietet, hat die Druckausgabe Wendungen wie „proculdubio“, „equidem“ oder „certe“ usw.. Und statt eines deutlichen Ausdrucks wie „Amores nostros“ (C) erscheint in der Editio princeps eine neutralere Wendung wie „Carmina nostra“ (vgl. die tabellarische Übersicht mit dem Abgleich von C und p auf S. 53–56). Daraus leitet der Herausgeber die Hypothese ab, die Editio princeps biete im Vergleich mit der Fassung der Handschrift „una revisione del testo in senso cristianizzante“ (S. 53). Das ist sehr wohl vorstellbar. Doch in diesem Fall böte Capp. 235 einen in diesem Sinne ja ‚unrevidierten‘ und der Autorintention Giovanni Picos womöglich näher stehenden Text. Dieser Umstand hätte eine ausführliche Begründung erfordert, warum trotzdem für die vorliegende Edition in erster Linie der Textbestand der Editio princeps herangezogen wird. Dies wird aber vom Herausgeber als Problem noch nicht einmal markiert (vgl. S. 50, S. 52).

So begrüßenswert eine Edition der Briefe Picos ist, so irritierend ist der hier kurz umrissene Eindruck: Selten lassen heutige kritische Editionen von Texten der italienischen Renaissance ihr Lesepublikum mit derart offenen Fragen zurück.

Bernhard Huss (Berlin)

Lucia Dall’Aia: *L’antico incantatore. Ariosto e Plutarco.* Roma: Carocci, 2017. 126 S., kart., € 13.–

Lucia Dall’Aias Buch geht von einem methodologischen Ansatz aus, den Gennaro Savarese im Jahre 1984 in Hinsicht auf die Ariost-Forschung formulierte: Das Verhältnis zwischen dem *Orlando furioso* und seinen literarischen Quellen solle nicht nur in Bezug auf die einzelnen Elemente des Stoffs untersucht werden, sondern auch, was die allgemeinen Formen und Schemata der Mythenbildung sowie der Interaktion zwischen Phantasie und Kultur angeht. Das sei notwendig, um die revolutionäre Neuheit des Ariost’schen Werks gegenüber der Dichtung seiner Zeit vollständig zu begreifen. Zu diesem Zweck untersucht Lucia Dall’Aia in dem *Furioso* Spuren von mythologischen Formen und Schemata, die auf Plutarch beziehungsweise auf den Platonismus zurückzuführen sind. Dabei setzt sie sich mit naheliegenden Themen auseinander, wie zum Beispiel dem frühneuzeitlichen Neuplatonismus und der Rezeption (spät)antiker Autoren in Ferrara am Ende des 15. Jahrhunderts.

L’antico incantatore. Ariosto e Plutarco folgt einem Parcours in drei Etappen. Die erste betrachtet das Verhältnis des jungen Ariost zum Neuplatonismus, die zweite deutet ein

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

wichtiges Motiv des *Furioso* – den Mond – als Teil einer Tradition, die auf Platon zurückgeht, die dritte untersucht den Einfluss einer Schrift Plutarchs (*De facie quae in orbe lunae apparet*) auf die Gesänge XXXIV–XXXV des *Furioso,* die die Geschichte von Rolands verlorenem Verstand und Astolfos Reise auf den Mond beschreiben.

In der Forschung ist die Rolle des Neuplatonismus in der Ausbildung Ariosts ein umstrittenes Thema. Die damit zusammenhängende kritische Debatte wird im ersten Kapitel wiederaufgenommen und dargestellt. Ausgangspunkt ist hier die Diskussion zum fragmentarischen lateinischen Text in Hexametern *De laudibus Sophiae ad Herculem Ferrariae ducem*. Darin verwendet Ariost die Mythologie als allegorische Hülle eines philosophischen Inhalts, weist auf das Motiv der Entstehung der Weisheit in Ägypten bei Hermes Trismegistos hin und bezeichnet die Weisheit selbst als Besitz eines ausgewählten Kreises. Wie Emilio Bigi festgestellt hatte und Dall'Aia hervorhebt, bezeugt dieser Text das Interesse des jungen Ariost für die florentinische neuplatonische Kultur. Darauffolgend wird auf einen Brief vom 5. Januar 1498 eingegangen, in dem Ariost Aldo Manuzio bittet, ihm alles zu schicken, was er an Werken Marsilio Ficinos und an lateinischen Übersetzungen griechischer Platoniker besitzt. Berücksichtigt werden auch die Beziehungen des Dichters zu Gregorio da Spoleto, der eng mit der florentinischen neuplatonischen Umgebung verbunden war. Schließlich fokussiert sich die Verfasserin auf die Debatte zu Ariost als Figur von Celio Calcagninis Dialog *Equitatio* (ca. 1503–1508); zu diesem Thema sind die Studien von Gennaro Savarese (1984) und Stefano Prandi (2006) von zentraler Bedeutung. Zu den Protagonisten von Calcagninis Dialog gehören bekanntlich Mario Equicola, Lilio Gregorio Giraldi, Calcagnini selbst und Ariost. Letzterer hält eine Rede, die den Gebrauch magischer Riten und Formeln aus der ägyptischen Mythologie zur Heilung körperlicher Krankheiten lächerlich macht. Lilios Antwort („solus […] Ariostus est qui misceat utile dulci") sei Dall'Aia zufolge so zu deuten, dass nur Ariost imstande wäre, einerseits die aus Mythen und Mysterien stammende Weisheit und andererseits das Prinzip des *serio ludere,* wonach ernsthafte Dingen mit Ironie betrachten werden sollen, miteinander zu vermischen.

Im zweiten Kapitel geht es um das Motiv des Mondes im *Furioso.* In der ariost'schen Darstellung des Mondes ist dies der Ort, wohin Rolands Verstand fliegt. Darin ist wie bekannt eine Spur von Platons *Timaios* zu finden und zwar die Vorstellung, dass die Menschenseelen ursprünglich in den Sternen wohnen und nach dem Tod des Körpers zu den Sternen zurückkehren. An Ariost vermittelt wird diese Vorstellung durch Dante, der in der *Commedia* (insbesondere in dem *Paradiso*) Platons Behauptung in eine Metapher verwandelt. Dall'Aia stellt fest, die Bedeutung dieser platonischen Spur für den *Furioso* sei unterschätzt worden. Für die Geschichte von Rolands Verstand bildete eine solche Vorstellung eine wichtige Grundlage, obwohl Ariost sie ironisch umschreibt. Denn die Forschung ist sich darüber einig, dass Ariosts Ironie ernsthafte Stellungnahmen miteinbezieht (man denke unter anderem an die Ergebnisse der jüngsten Studien Giorgio Fornis, Stefano Jossas, Christian Rivolettis, Giuseppe Sangirardis). Wie Dall'Aia behauptet, bekundet also die Geschichte von Rolands Verstand Ariosts Interesse am Motiv der Seelenreise zu den Sternen, welches bei Plato und in der neuplatonischen Tradition eine wichtige Rolle spielt.

Der mögliche Einfluss von Plutarchs Schrift *De facie* auf Ariost ist Gegenstand des dritten Kapitels von *L'antico incantatore.* Plutarchs Text wurde 1509 in der Originalsprache als Teil der *Moralia* veröffentlicht, die Aldo Manuzio in Venedig druckte und die der kretische Gelehrte Demetrius Ducas herausgab. Wie bekannt ist, war Ariost des Griechischen nicht mächtig; ferner gibt es keine Spur von lateinischen Übersetzungen bis zu mehreren Jahrzehnten nach seinem Tod (die erste Übertragung erschien im Jahre 1570). Jedoch ist sicher, dass ein Exemplar der *aldina*-Ausgabe sowohl in der Bibliothek von Pietro Bembo als auch in der von Celio Calcagnini stand. So vermutet Dall'Aia, dass Bembo beziehungsweise Calcagnini mit Ariost über den Inhalt von Plutarchs Schrift geredet haben könnte. Ist die philologische Grundlage dieser Annahme nicht unbestreitbar, so gibt sie doch Anlass für eine interessante Untersuchung über die Präsenz Plutarchs in Ferrara zwischen dem

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Ende des Quattrocento und dem Anfang des Cinquecento. Dabei wurde Plutarch als platonischer Philosoph mit pythagoreischen Anschauungen betrachtet, seinem Werk wurde eine ethisch-pragmatische Signifikanz zugesprochen. Er galt als Referenzpunkt für ein Verständnis von Philosophie, das sie weder als rein theoretische Spekulation noch als eine Reihe von sterilen Axiomen und Syllogismen auffasst, sondern vielmehr als Kunst- und Lebenspraxis (besonders geschätzt wurde an Plutarch die *polymathia*: die Fähigkeit, sich in mehreren Wissensgebieten auszukennen).

Ferner behauptet Dall'Aia, in dem *Furioso* hätte der Mond ein „significato mitico e poetico" (S. 95), der auf Plutarchs *De facie* zurückzuführen sei. Auf den Mond verweisend schlägt Plutarch den folgenden Vergleich vor: Wie wir Zaubersprüche anwenden, wenn sich für chronische Krankheiten gewöhnliche Arzneimittel unwirksam zeigen, so lassen wir uns von den alten Mythen zurecht verzaubern, wenn wir uns mit Gegenständen und Phänomenen auseinandersetzen, die uns auf unüberwindbare Wissensgrenzen stoßen lassen. So spricht Plutarch dem Mond eine mythisch-poetische Dimension zu, die – so stellt Dall'Aia fest – Ariost in den Gesängen XXXIV–XXXV des *Furioso* wiederaufnähme. Weiterhin bestünde eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Plutarch und Ariost bezüglich des Problems der „verosimiglianza", im Sinne der „necessità della scrittura di alludere non ad una verità univoca, ma a quello che appare più accettabile come tale dall'uomo, anche se è sempre sfuggente e può manifestarsi e arricchirsi attraverso l'incanto del mito" (S. 84). Besagte Ähnlichkeit wird in *L'antico incantatore* weder nachgewiesen noch mit textuellen Beweisen begründet, jedoch wird hier ein wichtiges Problem aufgeworfen, das einen neuen Weg für die Ariost-Forschung eröffnen könnte.

Anschließend identifiziert Dall'Aia die auffälligste Spur der *De facie* im *Furioso* in der Präsenz der Parzen auf dem Mond. Üblicherweise werden diese in den Hades gestellt, wobei Plutarchs Schrift einer weniger bekannten Tradition folgt und sie als Bewohnerinnen des Mondes bezeichnet. Indem Ariost eine solche Tradition aufgreift und den über- mit dem unterirdischen Hades vermischt, schafft er eine Darstellung des Mondes, die sowohl Fragen über das Leben als auch über den Tod aufwirft.

Insgesamt zeichnet Dall'Aia ein hochinteressantes Bild von Ariosts Überarbeitung von Plutarch und dem Platonismus, welches sowohl einzelne Elemente als auch Formen und Muster der Mythenbildung berücksichtigt. Dabei ergibt sich ein weiterer Beweis der These Alberto Casadeis, dass der Umgang Ariosts mit der klassischen Antike keineswegs als antiquarisch, sondern vielmehr als dynamisch zu bezeichnen sei.

Irene Fantappiè (Berlin)

Bernd Roeck: *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance.* München: C.H. Beck, 3. Auflage 2018 (1. Auflage Herbst 2017). 1304 S., geb., € 44.–

Die Forschung zur Frühen Neuzeit hat sich zu großen Teilen eine vorsichtige Skepsis gegenüber dem Begriff der ‚Renaissance' angeeignet: Er gilt als ideologisch belastet und als in seiner suggestiven Rückführung einer ganzen Epoche auf die ‚Wiedergeburt der Antike' historisch womöglich verzerrend; er geht zurück auf zeitgenössische Konzepte wie Giorgio Vasaris ‚rinascita'-Begriff, auf etliche Selbstdarstellungen des quattrocentesken Florenz (etwa aus der Feder von Marsilio Ficino) und auf eine Reihe von Selbstpositionierungen und Selbstautorisierungen von humanistischen Intellektuellen dieser Zeit. Basierend darauf hat man erst in der Moderne, näherhin im 19. Jahrhundert, tatsächlich die Grundlage für den uns vertraut scheinenden Renaissance-Begriff gelegt, der dann lange Zeit nachhallte (vgl. Mignon Wiele: *Die Erfindung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance in der Literatur der französischen Romantik*, 2003). Im Bewusstsein um diese historische Bedingtheit des Terminus Renaissance hat man sich auf breiter

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Front angewöhnt, diese Epochenbezeichnung nur mehr mit spitzen Fingern anzufassen, sagt statt dessen eher Frühe Neuzeit und analysiert dort, wo man von ‚Renaissance' noch reden möchte, deren komplexe Überlappungen und Verzahnungen mit Späterem, vor allem aber auch mit Früherem (dem ‚Mittelalter') mit großer Aufmerksamkeit auf oftmals kleinräumige, aber epochal bedeutsame Diskursphänomene. Diese Kleinräumigkeit hängt zu einem Gutteil wiederum mit dem Mangel an Vertrauen in epochenumfassende oder epochenübergreifende *grands récits* zusammen, den uns die Postmoderne eingeimpft hat.

Um all das kümmert sich die voluminöse Publikation, die hier vorliegt, nicht nur nicht, sondern sie konterkariert es frohgemut. Der Begriff ‚Renaissance' wird so emphatisch benutzt, als habe es eine kritische Diskussion darüber nie gegeben und als sei es im Grunde gar nicht notwendig, ihn zu historisieren (eine Monographie wie die von Wiele kommt in Roecks 57seitiger, in petit gesetzter Bibliographie nicht vor). Die ‚Renaissance' ist, so schreit bereits der Klappentext des Bandes, eine „Revolution, die erst Europa und dann die ganze Welt für immer veränderte". Die Darstellung konzentriert sich insgesamt vorwiegend auf die ‚klassischen' Jahrhunderte, die man traditionell als Renaissance bezeichnet hat (vom 14. bis ins anbrechende 17. Jh.); die Renaissance wirkt hier aber trotzdem nicht so sehr wie eine – und sei es nur zeitlich – abgrenzbare Epoche, sondern eher wie ein katalysatorartiger Durchgangsraum, in dem sich Entwicklungen, die sich seit frühen Phasen der Menschheitsgeschichte (das Buch hat keine Angst vor der *longue durée* und führt die einschlägigen Arbeiten von Braudel auch dementsprechend ins Feld) anbahnen, sich verdichten und sich beschleunigen, um schließlich mit maximaler Wucht in die Moderne auszulaufen (diese Korridorfunktion der Renaissance verlängert sie nach hinten und nach vorn, und dies ist der Darstellung Roecks überall wesentlich, obwohl doch wiederholt an einer ziemlich traditionellen Epochenabgrenzung festgehalten wird, z. B. S. 1170: Mit Descartes sei „die ‚Renaissance', wörtlich verstanden, beendet"). Dabei scheint es keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Renaissance und der Moderne zu geben, denn die für Europa, vor allem aber für die rinascimentale Kulturphase bestimmenden „Sieben Säulen der Moderne" (S. 22) sind auch die ‚Säulen der Renaissance' (S. 23): Das ist bei näherem Hinsehen nicht überraschend, wenn man sich die Renaissance als jenen Durchgangsraum vorstellt. In ihm gehören der Renaissance dieselben geschichtlichen Säulen zu wie der Moderne, weil es sich bei ihnen eben um die „Voraussetzung[en] für die Umbrüche der beginnenden Neuzeit" (S. 23) handelt. Diese sieben Säulen, die die Gesamtanlage des Bandes teils explizit mitstrukturieren, teils implizit legitimieren und die in ihrem Ensemble so nur in Europa aufgestellt sind, sollen sein: (a) geographische und klimatische Bedingungen, (b) staatliche Vielfalt in politischer und kultureller Konkurrenz, (c) die einflussreiche Präsenz städtischer Mittelschichten (nämlich der sich hier allenthalben tummelnden „Bürger"), die für den Einfluss der ‚Horizontale' (s. u.) stehen sollen, (d) die Eindämmung der Religion (die für die ‚Vertikale' steht, s. u.), (e) der kritisch-produktive Bezug auf die antike und arabische Wissenskultur, (f) die „Medienrevolution" des Buchdrucks, (g) die Wirkung all dessen in „sehr lange[n] Zeiträume[n]" (S. 24).

Der zeitliche Bogen, den die Studie schlägt, ist tatsächlich enorm (und nicht zuletzt dies dürfte zur feuilletonistischen Etikettierung des Buchs als „veritables Epos" beigetragen haben, womit der Verlag Werbung macht): Er beginnt mit dem Abschnitt „Eurasien und das griechisch-römische Erbe" tief in der prähistorischen Phase und in der Antike und langt nach weit über 1.000 Seiten bei Reflexionen über die im 19. Jh. konstituierten europäischen Nationalstaaten und ihre moderne Kultur an. Dabei werden immer wieder lange Seitenblicke auf andere globale Räume geworfen (China, Indien, Japan, die islamische Welt), die allerdings vor allem darauf hinauslaufen, Europa im Gegensatz zum Rest der Welt die einzigartige Dynamik im Zusammenwirken jener Säulen zu bescheinigen, die letztlich nur hier und nirgends sonst zum Erstrahlen eines ‚Morgens der Welt' geführt habe (trotz rhetorischer Abwehrgesten ist das Buch in diesem wertenden Sinne eurozentrisch). Der ‚Morgen der Welt' ist dabei dezidiert positiv gemeint und konnotiert durch den Bezug

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

auf ‚Welt' als „Gegenpol zum Himmel und zum Sakralen" (S. 23) das Anbrechen einer neuen, säkularen Phase, die sich von den theologischen und sonstigen Fesseln eines jenseitsorientierten oder dogmatisch-metaphysischen Denkens befreit. Dadurch wird die von Roeck vielfach und immer wieder kritisch aufgespießte ‚Vertikale' (für die neben diversen Formen des Potentatentums vor allem auch ‚die Kirche', ‚die Priester' und dergleichen üble Kräfte der institutionalisierten Religion verantwortlich zeichnen) in die sehr viel positivere, weil gerechtere und demokratischere ‚Horizontale' umgebaut. Nicht zuletzt die epistemische und kulturelle Ermöglichung großflächiger ‚Horizontalität' zeichnet den Westen und Europa offenbar gegenüber den anderen hier besprochenen Kulturräumen besonders aus.

Die Darstellung ist ungeachtet einer Reihe von apotropäischen Passagen, die die Rolle von Zufall, Kontingenz und Unvorhersehbarkeit im historischen Ablauf betonen, letztlich in einer klaren Rückschau ‚von heute her' geschrieben und fasst die Renaissance insgesamt als einen Beschleuniger von progressistisch verstandenen (wenn schon nicht rundheraus teleologischen) ‚Entwicklungen', deren Verlaufsrichtung das Buch erkennbar begrüßt.

Wenn der Renaissance als solcher eine Fortschrittslinearität nicht schon eignet (denn natürlich thematisiert Roeck immer wieder auch die rinascimentale Hinwendung zur Antike – die freilich als etwas letztlich Abzuarbeitendes und auch erfolgreich Abgearbeitetes erscheint), so trägt sie zur Fortschrittslinie doch bedeutend und ganz wesentlich bei. Diese Perspektivierung ist, gemessen an der avancierten Epochendiskussion und der differenzierten Forschungslage zum Problem von Tradition vs. Fortschritt und Innovation, ausgesprochen herkömmlich. Ihr wird die gesamte Darstellung mit einer ungeheuren, nahezu unüberschaubaren Flut an Details untergeordnet, was bei Leser*innen mit einer gewissen Vorkenntnis zur Frühen Neuzeit zu dem Eindruck führen kann, in diesem Buch zwar irgendwann wirklich jedem denkbaren Namen und Umstand aus der kulturellen und politischen Geschichte der in Rede stehenden Jahrhunderte zu begegnen, aber nicht wirklich etwas dazuzulernen. Dieser Eindruck trübt sich durch die Beobachtung weiter ein, dass weite Teile des Buchs (wie könnte es anders sein, bei solcher Überfülle globaler Wissensthemen, die hier behandelt werden soll) nicht aus direkter Behandlung historischer Primärtexte und aus ausgedehnterem, vertieftem Quellenstudium herrühren, sondern – was beim Blick in den Anmerkungsapparat leicht erkennbar ist – aus einer großflächigen Bearbeitung zahlreicher Werke der Sekundärliteratur entwickelt sind, die ihrerseits schon oftmals globalen oder gar nur überblicksartigen Charakter haben.

Die Behauptung des Rezensenten, die vorliegende Studie rekurriere nicht stets in sauberer Weise auf historische Originaltexte, sei nur ganz exemplarisch aus seiner eigenen Warte als schwerpunktmäßig mit der italienischen Frühen Neuzeit befasster Literaturwissenschaftler belegt. Das Exempel wiegt aber nicht eben leicht, handelt es sich doch um den tatsächlichen oder vermeintlichen Begründer der Renaissance und Gründervater des Humanismus, Francesco Petrarca. Seine Texte werden in den vergleichsweise sehr knappen Literaturverweisen des Anmerkungsapparats bisweilen aus einer Gesamtausgabe „Op. Omn." zitiert, die vielleicht eine der großen *Opera omnia* des 16. Jahrhunderts sein könnte (so S. 1193 Anm. 20). Doch die Bibliographie verzeichnet statt dessen für Petrarca nur einen Abschnitt aus der von Giovanni Ponte 1968 herausgegebenen, relativ populären Mursia-Sammelausgabe der *Opere* sowie daneben eine einzige Separatedition, nämlich für die *Familiares*: Diese allerdings ist nicht die gängige vierbändige Ausgabe von Vittorio Rossi und Umberto Bosco (Florenz 1933–1942), sondern die in Florenz 1863 erschienene Publikation *Francisci Petrarcae epistolae de rebus familiaribus et variae tum quae adhuc tum quae nondum editae* (das Literaturverzeichnis verkürzt diesen Titel des alten, aber online verfügbaren Textes, der dem aktuellen wissenschaftlichen Standard nicht entspricht, und unterlässt auch die Nennung des Herausgebers Josephus/Giuseppe Fracassetti). Die Tatsache, dass selten in die Originaltexte geschaut worden ist, schlägt sich auch in relativ eklatanten Fehlgriffen nieder: etwa wenn die vielleicht berühmteste Canzone Petrarcas,

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Chiare, fresche, et dolci acque (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 126), als Sonett identifiziert wird, offenbar um als Beispiel für Petrarcas über die Maßen einflussreiche Sonettistik zu dienen (376 mit 1193 Anm. 81), oder wenn der – wie üblich canzonenartig strukturierten – Lauda von Lorenzo de' Medici *O Dio, o sommo Bene, or come fai* (Lauda Nr. 6 ed. Zanato, *Opere*, Turin: Einaudi, 1992) das Gleiche widerfährt (S. 573 mit 1198 Anm. 72): Ein schneller Blick in die Ausgabe Zanatos, die Roeck allerdings zitiert, zeigt sofort, um welche lyrische Form es sich hier handelt. Diese Unrichtigkeiten sind nicht nur oder nicht in erster Linie um ihrer selbst willen von besonderer Bedeutung, sondern aufgrund des Unbehagens, das sie beim Rezensenten bezüglich sachlicher Richtigkeit und Angemessenheit anderer Ausführungen zu Themen wachrufen können, die er weniger gut zu überschauen vermag (die Kulturgeschichte Chinas oder Indiens etwa).

Bisweilen fällt die Darstellung Roecks ausgesprochen einseitig und parteiisch aus. Die Abschnitte zu Lorenzo de' Medici etwa scheinen sich an antimediceischer Propaganda zu orientieren, die sich im Gefolge der harten Reaktion des Magnifico auf die Congiura de' Pazzi von 1478 entzündete (die immerhin ein Attentat im Florentiner Dom auf ihn selbst und seinen Bruder war, der dabei ums Leben kam; das Attentat wird von Roeck (S. 554) sehr zurückhaltend als eine nicht näher erläuterte „Verschwörung" thematisiert, der „maßlose Rachefeldzug" Lorenzos dagegen scharf abgeurteilt). Für die negative Beurteilung Lorenzos beruft sich Roeck nämlich auf Alamanno Rinuccinis „Traktat über die Freiheit von 1479" (S. 575)[1] und tituliert den Prächtigen fast im selben Atemzug als „brutale[n] Machtmensch[en], […] physisch von ausgesuchter Häßlichkeit – mit olivenfarbenem Teint, platter Nase, Froschmaul" (S. 575), zuvor bereits als „Terrorfürst" und „Mörder" (S. 573). Zu dieser geradezu plakativen Unangemessenheit in Sachen objektiver historischer Darstellung[2] stimmt beispielshalber die Einlassung gut, dass eine andere Renaissancegröße, nämlich Pietro Bembo, die (von Roeck schief dargestellte) „Theorie des Eros" seiner bedeutsamen *Asolani* aufgrund „üppiger praktischer Erfahrung" verfasst habe, „die er unter anderem im Bett der jungen Lucrezia Borgia gesammelt haben soll" (S. 682). Gegenüber derartigen Ausrutschern, die die wissenschaftliche Schmerzgrenze überschreiten, muten viele andere witzelnde Banalitäten („Es kann sehr kalt sein selbst in Italien", S. 40; „Kunst macht eben Spaß, ihre Betrachtung vertreibt die Zeit", S. 563 u. v. m.) nur noch vergleichsweise leicht irritierend an.

Der hier vorgelegte, kommerziell sehr erfolgreiche Band mag die Erwartungen eines durch diverse Diskurse der Globalisierung verunsicherten breiten Lesepublikums bedienen, das sich (vielleicht gar nicht unverständlich) nach historischer Rückversicherung im ‚eigenen' Europa sehnt – eine „bahnbrechende Geschichte der Renaissance" (so eine Pressestimme, die der Klappentext zitiert) ist er darum noch nicht.

Bernhard Huss (Berlin)

[1] Allerdings handelt es sich dabei nicht um einen Traktat, sondern um einen Dialog, vgl. den einschlägigen Aufsatz von Gernot M. Müller über „Alamanno Rinuccinis *Dialogus de libertate* und die Auflösung einer humanistischen Diskussionskultur in Florenz unter Lorenzo de' Medici". In: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance.* Hg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller. Wiesbaden: Harrassowitz, 2004, S. 125–152.

[2] Für ein sehr viel erhellenderes, dabei gleichermaßen öffentlichkeitswirksam verfasstes Porträt der schillernden Figur des Prächtigen hätte man auf die aktuelle Monographie von Giulio Busi: *Lorenzo de' Medici. Una vita da Magnifico.* Mailand: Mondadori, 2016, verweisen können.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Isabelle Stauffer: *Verführung zur Galanterie: Benehmen, Körperlichkeit und Gefühlsinszenierungen im literarischen Kulturtransfer 1664–1772* (Wolfenbütteler Forschungen 152). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2018, 327 S., geb., € 62.–

Verführung zur Galanterie ist die Mainzer Habilitationsschrift von Isabelle Stauffer, seit dem Frühjahr 2018 Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Dass Stauffer neben Artikel-Veröffentlichungen zum Barock auch über einen Hintergrund in poststrukturalistischer Geschlechtertheorie und Intermedialitätsforschung verfügt,[1] erweist sich für ihre Untersuchung galanter Literatur als Vorteil: Lange fanden solche Poetiken zwischen Barock und Aufklärung in der Germanistik wenig Beachtung, so Stauffer in ihrer ausführlichen Einleitung, da sie entweder als bloße Ausläufer des höfischen Romans oder als Vorläufer bürgerlicher Literatur profiliert wurden. Durch innovative methodische Ansätze, Fragen etwa des kulturellen Transfers oder Kippformen zwischen literarischen und didaktischen Textgattungen, gewinnt bei Stauffer hingegen das, was lange als defizitäre Zwischenstufe beschrieben wurde, an literaturgeschichtlichem Eigengewicht.

Verführung zur Galanterie nimmt dabei von herkömmlichen Epocheneinteilungen Abstand, denn der Schrift liegt die Beobachtung zugrunde, dass (quasi-barocke) Ansprüche an rhetorisch versierte Gefühlsdarstellungen und (quasi-aufklärerische) Motive vernünftigen Argumentierens sich in der galanten Epoche nicht nur verbinden, sondern dabei eine Mischung erzeugen, die sich sowohl von der barocken Tradition als auch der Aufklärung signifikant unterscheidet. Um die Epoche von der funktionalistischen Perspektive auf spätere bürgerliche Höflichkeitsdiskurse zu befreien und dem Konzept des Galanten seine Eigenlogik zuzugestehen, kann sie sich auf eine Reihe von Ergebnissen der jüngeren germanistischen Forschung stützen, die jedoch in ihrem Umfang hinter ihrer eigenen Untersuchung zurückbleiben.[2] Vor allem aber erhält sie Impulse auch aus der französischen Forschung, in der das Phänomen der Galanterie schon länger Gegenstand eines elaborierten wissenschaftlichen Diskurses ist.[3]

Die lebhafte Forschung der Franco-Romanistik wird in *Verführung zur Galanterie* inhaltlich unmittelbar virulent, wenn Stauffer im ersten der drei Hauptteile ihrer Arbeit der Nachweis gelingt, dass der deutsche Spätbarock bereits früher und ausführlicher als bislang angenommen auf französische Vorbildern referiert; allem voran auf die Schriften Madeleine de Scudérys, deren Bedeutung für die deutsche Galanterieforschung noch nicht zureichend erforscht und erkannt wurde. Akribisch vollzieht Stauffer nach, wie Scudérys Werke im Umfeld der Sprachgesellschaften übersetzt und thematisch dabei an deutsche Verhältnisse angepasst wurden: Die Galanterie, die in Frankreich in höfischem Zusammenhang entwickelt wurde, wird in deutschen Gebieten zu einer „gesellschaftlichen Leitvorstellung" (S. 40), aus der sich auch und gerade das entstehende Bürgertum speist – ein sozialer Transfer, der seinerseits mediale und geschlechtertechnische Implikationen hat.

[1] Auf die Dissertationsschrift zur Inszenierungen dandyhafter Weiblichkeit um 1900 (*Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles*. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2008) folgten nebst Barock-Themen zahlreiche Veröffentlichungen zu Popliteratur und Filmästhetik.

[2] Neben zwei Dissertationen zum Thema (Katja Barthel: *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*. Berlin/Boston 2016, und Florian Gelzer: *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*. Tübingen 2007) zitiert Stauffer jeweils eine Reihe von Artikeln u.a. von Thomas Bordstedt, Ruth Florack, Doris Kolesch, Helga Meise, Dirk Niefanger und Jörn Steigerwald.

[3] Wichtige romanistische Impulse gewinnt Stauffers Argumentation u.a. aus der Studie von Renate Baader über Schriftstellerinnen des 17. Jahrhunderts (*Dames de Lettres*, 1986), Renate Krolls Untersuchung der Poetik speziell Madeleine de Scudérys (*Femme poète*, 1996) oder Alain Vialas Monografie *La France galante* (2008).

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Nachdem die Verfasserin am Beispiel der französischen Originaltexte Scudérys Grundlagen des galanten Habitus wie Natürlichkeit, Einfachheit und Heiterkeit im Einklang mit der Forschung rekapituliert hat (S. 37–52), zeigt sie anhand des Briefwechsels von Catharina Regina von Greiffenberg und Sigmund von Birken sowie der Scudéry-Übersetzung durch Johann Wilhelm von Stubenberg und Barbara Helene Kopsch, wie sich die im französischen Original auf die mündliche Konversation hin entwickelten Umgangsformen in den Bereich des schriftlichen Verkehrs verlagern. Im Zuge dessen nivelliere sich dabei die im französischen Original postulierte dominante Rolle der Frau als Erzieherin (S. 52–73). Diesen ersten Teil der Monografie schließt ein Blick auf die in der Germanistik bereits breit diskutierte Rolle Christian Thomasius' als Galanterie-Vermittler ab, womit Stauffer ihre Beobachtungen zum französisch-deutschen Kulturtransfer an den Forschungskonsens ankoppeln kann (S. 73–109).

Nach dieser Darstellung der sprachlichen und kulturellen Adaption des Galanterie-Konzepts widmet sich der zweite Teil der Arbeit der Frage, wie weit sich das Profil der Leserschaft galanter Literatur aus ihrer Adressierung durch eben die Texte ermitteln lässt, bzw. in welcher Form eine solche Adressierung ihre Leserschaft mithin auch überhaupt erst konstituiert. In ihrer Untersuchung konzentriert sich Stauffer auf die paratextuellen Elemente von Titelblatt, Widmung und Vorrede und plausibilisiert die These, dass sich galante Texte im deutschen Kontext neben dem schon im höfischen Roman adressierten Adel auch zunehmend an Beamte und Studenten gerichtet hätten, die auf den Staatsdienst vorbereitet wurden. Dies entspricht wiederum der mit Blick auf die Scudéry-Adaptionen bereits festgestellten sozialen Verbreiterung des galanten Publikums im französisch-deutschen Kulturtransfer (S. 111–149).

Neben solchen erzieherischen Funktionen, welche Romanen zukommen, untersucht Stauffer umgekehrt auch, welche literarischen Funktionen zugleich zeitgenössischen Benimmlehren zukommen. Stauffer weist etwa in August Bohses *Galanten Frauenzimmers Scretariats-Kunst* (1662) oder Christian Friedrich Hunolds *Manier Höflich und wohl zu Reden und zu Leben* (1710) narrative Kleinformen wie die Historiette, das Exempel, die Novelle sowie Verfahren der Theatralisierung nach. Damit entsprechen diese Anstandsbücher dem galanten Anspruch an Abwechslungsreichtum und Witzigkeit. Dieser Begriff des Galanten bezeichnet dabei jedoch – entgegen seiner abwertenden Verwendung seit der Aufklärung – weder primär noch gar ausschließlich frivole Haltungen: In Bohses von Scudéry adaptiertem Diktum eines „natürlichen" Stils sieht Stauffer vielmehr bereits zentrale poetologische Bestände der Aufklärung vorweggenommen (S. 149–216).

Neben solchen Ähnlichkeiten bestehen auch markante Unterschiede zwischen galanten und aufklärerischen Postulaten. Diese arbeitet Stauffer in einer Gegenüberstellung der galanten Briefsteller mit dem Natürlichkeitsbegriff bei Christian Fürchtegott Gellert aus: Während Gellers Natürlichkeitsverständnis durch das Prinzip des Naiven (nach Charles Batteux) grundiert werde, seien die galanten Briefpoetiken noch höfischen Klugheitslehren (wie jener Baltasar Graciáns) verpflichtet (S. 184–188).

An diese Feststellungen könnten Überlegungen auch in Bezug auf rhetorische Belange anschließen: Inwieweit verflacht in der Aufklärung und dann vor allem der bürgerlichen Romanliteratur das Bewusstsein für die Rhetorizität von Natürlichkeit? – Wilfried Barner wandte den langwierigen Schwulst-Vorwurf im Rückgriff auf Überlegungen Friedrich Nietzsches bekanntlich zum Postulat einer erhöhten rhetorischen Sensibilität des Barocks.[4] Hier hätte somit die Frage anschließen können, ob der galanten Rhetorik ein ähnlicher reflexiver Vorsprung wie dem Barock vor seinen beidseitigen Kritikern in und seit der Aufklärung zukommen könnte; ob also galante Texte ihre Natürlichkeit möglicherweise mitunter ebenfalls bewusster inszenieren als aufklärerische und empfindsame Poetiken.

[4] Vgl. Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Niemeyer, 1970. S. 3–21.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Im dritten und letzten Teil geht die Arbeit der Inszenierung von Emotion am Beispiel von galanten Romanen Bohses und Hunolds nach. Bei Bohse lässt sich dabei die unbedingte Bereitschaft der offenen Kommunikation von Gefühlen herausstellen. Bei Hunold zeigt sich dagegen ein großes Raffinement in der Verstellung von Gefühlen im Zeichen hintersinnigerer erotischer, gelegentlich auch ehelicher Vorhaben (S. 217–237). Um im Spannungsfeld von Stilisierung und Authentizität den Aspekt des Physischen verstärkt in die Untersuchung einzubeziehen, untersucht Stauffer Körper-Beschreibungen in der Poetik Hunolds im Rückgriff auf Tanztraktate Louis Bonins und Johann Leonhard Rosts, anhand derer die Rolle der Körperhaltung im Zusammenhang von Formationen des sozialen Aufstiegs thematisiert wird (S. 245–269).

Nachdem Stauffer viel Wert darauf gelegt hat, dass Formen von Vernünftigkeit im galanten Diskurs eine wichtige Rolle zukommen, interessiert sie sich abschließend auch für ein mögliches Nachleben galanter Motive in Poetiken, die gängig der Aufklärung zugerechnet werden. So widmet sie sich gegen Schluss ihrer Abhandlung mit Johann Michael von Loen einem Schriftsteller, dessen prägende literarische Arbeiten in den 1740er-Jahren erscheinen, über die Grenzen der galanten Epoche also hinausgehen (S. 237–245). Und noch weiter stoßen ihre Überlegungen zeitlich vor, wenn im Nachwort auch Überlegungen zu galanten Elementen in Lessings Brief-Poetik folgen (S. 271–282).

Isabelle Stauffers Studie bündelt somit mehrere neue Einsichten: Nebst den für die Galanterie-Forschung höchst interessanten neuen Erkenntnissen zum frühen Einfluss der Schriften Madeleine de Scudérys auf die Ästhetik der deutschen Galanterie gibt Stauffers Untersuchung der Wechselwirkung von didaktischer und erzählender Prosa der Epoche ein hohes Reflexionsniveau vor. Für ein breiteres Fachpublikum sind dabei zum einen nur die Beobachtungen zur Eigenlogik galanter Literatur interessant. Zum anderen öffnet die Frage nach galanten Einflüssen auf Poetiken der Aufklärung Perspektiven für weitere Untersuchungen zur Literatur des 18. Jahrhunderts.

Nicolas von Passavant (Frankfurt/M.)

Daniel Fulda: *„Die Geschichte trägt der Aufklärung die Fackel vor". Eine deutsch-französische Bild-Geschichte* (IZEA. Kleine Schriften 7). Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag, 2017. 216 S., kart., Abb., € 16.–

Die Aufklärung als ein meteorologisches Phänomen ist in der Sprachverwendung längst hinter die metaphorischen Verwendungen des Begriffs zurückgetreten und vielfach wurde untersucht, inwieweit die Metapher der Aufklärung die Idee der gleichnamigen Epoche erkennen lässt. Weniger im Fokus der Forschung steht Friedrich Nicolais Wendung „Die Geschichte trägt der Aufklärung die Fackel vor", die Daniel Fuldas Buch den Titel leiht. Das Bild der Fackel, als einer Fackel der Geschichte, die der Aufklärung vorangehe, konnte nicht so selbstverständlich in den Sprachschatz eingehen wie die metaphorische Verwendung der Aufklärung. Es ist ja auch eine sperrige Konstruktion, die zweifach – Fackel und Aufklärung – und ganz unterschiedlich – aktiv und passiv – das Licht einbezieht. Dennoch, so zeigt Fulda, lohnt es sich, der Metapher 'der Aufklärung die Fackel vortragen' nachzugehen, da sich hier in nuce das Geschichtsverständnis der Epoche – oder besser: die unterschiedlichen Geschichtsverständnisse der Epoche zeigen.

Fulda spürt der Metapher nicht allein in Texten nach, sondern sucht zudem nach dem Bildmotiv, insbesondere in Kupferstichen. Eindrücklich ist die vorgetragene Fackel beispielsweise in einem Frontispiz zu Jacob Friedrich Reimmanns *Versuch einer Einleitung In die Historiam Literariam Derer Teutschen* umgesetzt. Der Fackelträger führt einen Wagen ins Helle, dem auf der einen Seite zwei Pferde vorgespannt sind, auf der anderen Seite zwei Esel (vgl. S. 61). „Der Weißheit Weg", so zeigt die ins Auge fallende Dichotomie des

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Bildes an, geht „in das Land der ordentlich aufgeführten (Lehr-)Gebäude“, dagegen führt der „Thorheit Steg“ in das unfruchtbare, ruinöse Land (S. 62). Mit der Historia Literaria wird hier also eine Zukunftserwartung verknüpft, die Fulda als Fortschrittserwartung deutet.

Dieses Frontispiz bringt Fulda in einen direkten Zusammenhang mit Nicolais Wendung, denn der Kupferstich habe wahrscheinlich als Anregung für dessen Metaphernbildung gedient (S. 65). Neben dem philologischen Befund ist vor allem Fuldas Ausgriff auf die Geschichtsverständnisse aufschlussreich: Sowohl bei Reimmann als auch bei Nicolai arbeitet die Geschichtswissenschaft am Fortschritt mit, insofern sie zeigt, wie die Erkenntnisse der Wissenschaft in die gesellschaftliche Praxis umgesetzt werden können. Gerade die Geschichte öffnet den Blick für die Möglichkeit einer Wahl: „Auch bei Reimmann ist schon ein umfassender, zunächst auf die Erkenntnis, dann aber auch auf die Lebensverhältnisse gerichteter Verbesserungsanspruch erkennbar, untermauert durch die Suggestion, zwischen gut und schlecht wählen zu können und zu müssen.“ (S. 65) Solche Parallelen, die Fulda zwischen Geschichtsauffassungen darstellt, die zunächst weit entfernt voneinander zu stehen scheinen, sind es, die seine kleine Studie auszeichnen. Schlaglichtartig verdeutlicht sich hier das Verständnis der Aufklärer von der Geschichte und ihrer Zukunftserwartung.

Außer der deutschen Aufklärung nimmt die Studie noch die Wendung ‚le flambeau de l’histoire‘ in französischen Texten und Bildern in den Blick. Zunächst wird die Metapher in den französischen Texten anders aufgefasst: Nicht die Geschichte leuchtet hier mit einer Fackel vor, sondern die Geschichte bedarf einer Fackel, um selbst nicht vom Weg abzukommen (S.104). Fulda geht einen Umweg über eine zweite Metapher, die für diesen Zusammenhang in der französischen Literatur noch bedeutsamer ist: das Auge. Die Hilfswissenschaften Chronologie und Geographie seien das rechte und das linke Auge der Historie. An dieser Stelle erweist sich der enge Zuschnitt der Studie als Problem: Die Konkurrenz der beiden Metaphern, die zwar, wie Fulda anmerkt, beide auf das „Sehenkönnen“ (S. 105) bezogen sind, hätte jedenfalls stärker ausgebreitet werden können, da durchaus unterschiedliche Selbstverständnisse der Geschichtswissenschaft durch die Metaphern nahezuliegen scheinen.

An Voltaire diskutiert Fulda, wie die Metapher in den französischen Schriften und Bildern der mittleren Aufklärung genutzt wird. Hier leuchtet die Fackel der Geschichte in die Vergangenheit hinein, um diese zu erhellen, also zugänglich zu machen. Zunächst ist zu konstatieren, dass die Fackel-Metapher nicht einen so triumphalen Gestus einnimmt wie in der deutschen Literatur, ja „dass die frühe deutsche Aufklärung die Fackel-der-Historie-Metapher aktivistischer, zukunftsbetonter, fortschrittsfreudiger und mit reflektierterer Aufmerksamkeit für die Funktion der Historie in der Gesellschaft einsetzt als die mittlere französische“ (S. 117). Der Befund ist sicherlich überraschend, und er erlaubt es, die Leistung der Hallenser Frühaufklärung in Bezug auf die Historie neu zu bedenken. Allerdings wäre es auch an dieser Stelle wünschenswert gewesen, Fulda hätte den engen Rahmen seiner Metaphern-Studie etwas weiter überschritten, da verallgemeinernde Schlüsse von den Verwendungsweisen einer einzigen Metapher selbstverständlich kaum möglich sind.

Trotz dieser, dem Format geschuldeten, Enge der Darstellung, ist Fuldas Buch äußerst anregend. Das liegt nicht zuletzt daran, dass hier eine Studie vorliegt, die direkt der wissenschaftlichen Praxis entspringt. Sehr instruktiv legt Fulda dar, wie er methodisch vorgeht und welche Probleme die Quellenlage mit sich bringt (vgl. Kap 3).

Die Lesefreundlichkeit soll schließlich besonders hervorgehoben werden: Im letzten Kapitel werden die entscheidenden Ergebnisse zusammengefasst und noch einmal in den Zusammenhang des aufklärerischen Geschichtsverständnisses gestellt. Auf das wesentliche reduziert schreibt Fulda so beispielsweise im Hinblick auf die Säkularisierungstendenzen des Jahrhunderts: „Einen großen Streitpunkt unter den Autoren ‚philosophischer‘

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Geschichten bildet die Rolle der Religion im Allgemeinen und des Christentums im Besonderen. Die (christliche) Religion kann sowohl als 'dunkler' Bereich des Fanatismus, der kritisch zu beleuchten sei, wie auch als Lichtquell, ja als das wahre Licht dargestellt werden. Der Fackelmetapher bedienen sich katholische Geistliche ebenso wie Kirchen- und Religionskritiker oder aufklärerische überformte protestantische Theologen." (S. 176) Solche widerstreitenden Verwendungsweisen zeigen noch einmal die Relevanz der Studie an, da hier deutlich wird, wie der Streit um die angemessene Verwendung einer Metapher Ansichten oder gar Ideologien spiegeln kann. Der ausschnitthafte, aber genaue Blick auf eine populäre Metapher und ihre Verwendung lässt die Widersprüchlichkeit des Jahrhunderts hervortreten. So zeichnet Fulda in seiner kleinen Studie, bei aller thetischen Zuspitzung, ein differenziertes Bild der Historie im 18. Jahrhundert.

Christian Wiebe (Braunschweig)

Karl Philipp Moritz: *Schriften zur Ästhetik*. Hg. von Christof Wingertszahn. Stuttgart: Reclam, 2018. 198 S., kart., € 6,60

Die Kombination von Christof Wingertszahn und Karl Philipp Moritz bürgt seit langem für Außerordentliches, und dies wird auch in dem gerade erschienen Reclam-Band aufs Neue bestätigt. Erstmals liegt mit ihm eine historisch-kritische Ausgabe der wichtigsten ästhetischen Schriften von Karl Philipp Moritz (1756–1793) in mustergültiger Kommentierung vor. Erstaunlich ist dies, weil die Ästhetik in Moritz' Werk einen großen Raum einnimmt und zusammen mit der Psychologie und Mythologie zu den entscheidenden Anliegen dieses Autors gehört. Das spiegeln nicht nur seine Publikationen wieder, sondern das wird auch durch seine Vorlesungen an der Berliner *Akademie der Wissenschaften* zwischen 1789 und 1793 deutlich, die sich um die Achse Mythologie/Ästhetik drehen und dabei zu klären versuchen, wie die Antike wieder zum Teil des gelebten Alltags werden kann und welchen Mehrwert als Kontingenzbewältigungsmittel die Mythologie für die Moderne gegenüber der Religion hat.

Die erste bedeutende kritische Zusammenstellung der Moritz'schen Texte zur Ästhetik wurde 1962 von Hans-Joachim Schrimpf besorgt und war lange die einzige zuverlässige Quelle für das Gesamt der ästhetischen Schriften.[1] 1981 wurden Teile dieses Werkkomplexes dann innerhalb der dreibändigen Werkausgabe von Hort Günther einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht[2] und 1997 dann durch Heide Hollmer und Albert Meier in der zweibändigen Werk-Ausgabe des Deutschen Klassiker-Verlags kanonisiert.[3] Doch erst mit diesem Reclam-Band liegt eine Ausgabe der Ästhetischen Schriften vor, die die Würde der historisch-kritischen Erschließung aller wichtigen Texte mit dem Komfort eines Kommentars verbindet.

Der Band beginnt mit dem *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, jenem Moses Mendelssohn zugeeigneten Aufsatz des Jahres 1785, in dem Moritz entscheidende Impulse des Berliner Sokrates für seine eigenen ästhetischen Gedanken aufnahm. Im *Versuch* unterscheidet Moritz u. a. zwischen Nützlichkeit und Schönheit und entwickelt daraus Gedanken zur Autonomie

[1] Karl Philipp Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962; teilweise neu aufgelegt in: Karl Philipp Moritz: *Beiträge zur Ästhetik* (exzerpta classica). Hg. und kommentiert von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler. Mainz 1989.

[2] Karl Philipp Moritz: *Werke* (3 Bde.). Hg. von Horst Günther. Frankfurt/M. 1981.

[3] Karl Philipp Moritz: *Werke in zwei Bänden*. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt/M. 1997/1999.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

des Kunstwerks. Hierbei wendet er sich allmählich von seinem Mentor Mendelssohn und dessen wirkungsästhetischen Idealen ab und entwickelt (im Rückgriff auf Positionen des jungen Mendelssohn) Argumente, die bereits auf die spätere Schrift *Über die bildendende Nachahmung des Schönen* deuten. Dieser 1788 als selbstständiges Büchlein erschienene Aufsatz ist Moritz' wohl komplexeste und dunkelste Schrift. Noch heute stellt sie uns vor Rätsel, die Wingertszahn sowohl im Kommentar wie im Nachwort seiner Ausgabe zu entwirren versucht. Doch was macht es so schwierig, sich dieser Schrift zu nähern? Zum einen ist es ihre Komplexität. Moritz beschreibt auf etwa 50 Seiten, was das Schöne ist, wie es zur ‚Bildung' des Schönen kommt und welche anthropologische Funktion das Schöne hat. Dabei treten bekannte schulphilosophische Argumente in harter Fügung neben ganz Neues, und diese Reibung, die Moritz in einer nachgerade dichterischen Sprache zu bewältigen sucht, macht die *Bildende Nachahmung* zur ultimativen Herausforderung nicht nur des Seminaralltags.

Entscheidend ist die von Moritz hier zum Schibboleth des Schönen gemachte Denkfigur des *In-sich-selbst-Vollendeten*, die schon bald eine ungeheure Konjunktur im Denken zwischen Klassik und Romantik erleben sollte. Das Kunstwerk, so Moritz, ist autonom, weil es ein *in sich selbst vollendetes Ganzes* ist. Im letzten Absatz der Schrift fasst Moritz seine Gedanken zusammen:

> Tod und Zerstöhrung selbst verlieren sich in den Begriff der ewig bildenden Nachahmung des über |52| die Bildung selbst erhabnen Schönen, dem nicht anders als, durch immerwährend sich verjüngendes Daseyn, nachgeahmt werden kann. Durch diess sich stets verjüngende Daseyn, sind wir selber. Dass wir selber sind, ist unser höchster und edelster Gedanke. – Und von sterblichen Lippen, lässt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: es ist! (S. 57)

Innerhalb des Zitates zeigt sich eine Besonderheit der Ausgabe: Durch die Zahlen zwischen den senkrechten Strichen wird die Paginierung der Erstausgabe angegeben. Diese Hilfestellung findet sich schon in der *Kommentierten Kritischen Moritz-Ausgabe* und ist bei der Arbeit mit unterschiedlichen Textzeugnissen äußerst hilfreich.[4]

In der sich anschließenden Schrift *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können* nimmt Moritz gleich zu Beginn den mythologischen und mythopoietischen Faden wieder auf; zugleich ist dieser Essay, der von der Forschung bislang eher stiefmütterlich behandelt wird und oft im Schatten der *Bildenden Nachahmung* steht, ein wichtiger wissenstechnischer Verhandlungsort zur Abgrenzung der schönen Wissenschaften von den schönen Künsten. Damit führt Moritz eine von Lessing 1766 im *Laokoon* begonnene Debatte fort und verknüpft sie auf originelle Weise mit seiner Idee des *in sich selbst vollendeten* Kunstwerks. Dass Moritz hier erstmals seine fundamentale Winckelmann-Kritik artikuliert, die er dann im folgenden Text *Über die Allegorie* ausdifferenziert, weist eindrücklich auf die gedankliche Stringenz, die zwischen den Texten existiert.

Mit *Über die Allegorie* endet der Textteil der Edition; es folgt der Anhang, der zwei Drittel des Bandes umfasst. Nach einem kurzen bibliographischen Abriss, den Dokumen-

[4] Von der bei De Gruyter erscheinenden *Kritischen Moritz-Ausgabe*, die auf 13 Bände angelegt ist, liegen bisher vor: Band 1 [2 Teilbände]: *Anton Reiser*. Hg. von Christof Wingertszahn (2006); Bd. 4: *Schriften zur Mythologie und Altertumskunde*. Teil 1: *Anthusa oder Roms Alterthümer*. Hg. von Yvonne Pauly (2005); Band 5.1: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. Hg. von Jürgen Jahnke und Christof Wingertszahn (2015); Band 6: *Schriften zur Pädagogik und Freimaurerei*. Hg. von Jürgen Jahnke (2013); Band 9: *Briefsteller*. Hg. von Albert Meier und Christof Wingertszahn (2008); Band 11: *Denkwürdigkeiten*. Hg. von Claudia Stockinger (2013); angekündigt für Dezember 2018 ist Teilband 4.2, in dem die *Götterlehre* in der Edition Martin Disselkamps enthalten ist.

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

tationen der Überlieferungen der Texte und dem Nachweis der Textvarianten kommt Wingertszahn zum Kommentar. Dieser erschließt alle wichtigen Aspekte der Schriften, klärt Begriffe und Konzepte und kontextualisiert jede Schrift ausführlich. Besonders gelungen ist Wingertszahns Freilegung der Intertextualität der ästhetischen Schriften. Hier wird klar, dass Moritz ständige Selbstzitate und -verweise eben kein Ausweis versiegender Ideen oder eines (zu) hohen Produktionsdrucks sind, sondern konsequente klassizistische Versuche, die einmal gefundene Formel, das einmal gewählte Bild gültig festzuschreiben und auf die verschiedensten Kontexte anzuwenden.

In seinem *Nachwort* zeigt sich Wingertszahn erneut als der führende Moritz-Kenner und -Virtuose, der gekonnt die großen Zusammenhänge der ästhetischen Schriften und ihren Stellenwert im Gefüge der Werke von Moritz zeigt. Seine Ausführungen machen die Bedeutung von Moritz' ästhetischem Denken für die Literatur und Kultur um 1800 evident, die gerade in der Formationsphase der idealistischen Ästhetik der von „Kant und Schiller" (S. 124) zumindest gleichkommt. Wingertszahn lässt dabei den anstrengenden biographischen Weg nicht außer Acht, den Moritz ging, um sich aus dem vierten Stand zum Professor der Schönen Künste an der Berliner Akademie zu bilden. Der Herausgeber möchte aber nicht nur ein einseitiges Bild von Moritz als Vorreiter der Ästhetik zeichnen, sondern auch auf sein weiteres schöpferisches Potenzial und auf dessen werkinterne wie -externe Vernetzung verweisen, das er in den Bereichen Erfahrungsseelenkunde, Sprachlehre, Apodemika und Mythologie entfaltete. Man darf Christof Wingertszahn gleich mehrfach danken: Zunächst für die Möglichkeit, Moritz' ästhetische Schriften zu einem kleinen Preis nun endlich im Seminar lesen zu können. Zum anderen aber für die Konzentration und Geschlossenheit dieses kleinen und feinen Bandes, der, ganz nach Moritz' Idealen, in sich selbst vollendet ist.

Franziska-Katharina Schlieker (Braunschweig)

Johann Gottfried Seume: *Mein Leben*. Erstmals ungekürzt herausgegeben von Dirk Sangmeister. Göttingen: Wallstein, 2018. 479 S., geb., Abb., € 34,90

Dirk Sangmeisters mustergültige Edition erschließt Johann Gottfried Seumes fragmentarische Autobiographie *Mein Leben* erstmals in originaler, ungekürzter und ungeglätteter Form aus der Handschrift.[1] So kann man endlich, mehr als 200 Jahre nach der Erstpublikation, dieses einzigartige Dokument in seiner ganzen politischen Unbotmäßigkeit und stilistischen Erratik lesen. Die hier angezeigte Edition ersetzt daher alle vorherigen.

In seiner Autobiographie erzählt der 1763 geborene Seume die ersten zwanzig Jahre seines Lebens. Der Text bricht mit den Worten „Und nun" im Jahre 1783 ab, und zwar ausgerechnet an jenem spannenden Augenblick, an dem der aus dem Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zurückgekehrte Zwangsgeworbene sich zur Flucht aus der Armee entschließt. Zuvor berichtet der Landwirtssohn Seume, wie er als Student der Theologie den Glauben verlor, wie er auf dem Weg nach Metz hessischen Werbern in die Hände fiel, wie er vom Landgrafen von Hessen-Kassel an die Briten ‚vermietet' und zum Kampf gegen die Amerikanische Unabhängigkeitsbewegung gezwungen wurde – und viele andere sozialgeschichtlich wichtige und nur hier zu findende Geschichten. Die spätere Erfolgsgeschichte seines Lebens – die Seume, dem die Flucht 1783 zwar gelang, der aber kurz darauf preußischen Werbern in die Hände fiel und dem Soldatenleben erst 1787 entkommen konnte, über das Studium der Rechtswissenschaften, Philosophie, Philologie und Geschichte (das er 1792 mit einer militärgeschichtlichen Habilitation abschloss) und über die Hofmeisterlaufbahn bis an die Seite des russischen Generals Otto Heinrich von

[1] Sie befindet sich in der Bibliotheca Bodmeriana in Cologny bei Genf.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Igelström führte und von dort in das Verlagshaus Göschen – bleibt im Manuskript von *Mein Leben* ebenso unerzählt wie die Torsionen der Seume'schen Vita nach 1797, in deren Verlauf die großen Fußreisen nach Italien und Russland unternommen und in zwei bedeutenden kulturhistorischen Reiseberichten geschildert wurden.[2] Die Anregung, dieses bewegte Leben aufzuzeichnen, hat der Verfasser zu unterschiedlichen Zeiten von so unterschiedlichen Männern wie Wieland, Schiller, Gleim und Herder bekommen. Als er sich endlich entschloss, sie umzusetzen, war es schon (fast) zu spät: Der frühe Tod des unheilbar Kranken im Jahre 1810 hat die Vollendung von *Mein Leben* verhindert. Wie der Text letzten Endes ausgesehen hätte, lässt sich daher nur vermuten.

Was mit Seumes Fragment nach 1810 geschah, wird im präzisen *Editionsbericht* (S. 139–169) minutiös rekonstruiert. Entscheidend dabei ist die radikale Revision, die Seumes Freund und zeitweiliger Arbeitgeber, der Verleger Georg Joachim Göschen, nach Seumes Tod vornahm. Um den Verstorbenen als aufrechten und gottesfürchtigen Mann darstellen zu können, hat Göschen viele religions- und glaubenskritische Passagen gestrichen, andere gemildert oder ganz umgeschrieben.[3] Auch Seumes Kritik an der Obrigkeit findet sich in Göschens Fassung (wenn überhaupt) nur noch sehr vermittelt; und schließlich hat er sich ganz offenbar an der ‚körnichten' Schreibart Seumes gestört oder diese jedenfalls für nicht verkaufsfördernd gehalten und deshalb an zahlreichen Stellen geglättet. „Die umfangreichsten Streichungen, die Göschen in Seumes Text vornahm", so Sangmeister, „sind freilich die grundsätzlichen Überlegungen zum hessischen Soldatenhandel: hier hat der Verleger knapp zwei Manuskriptseiten in toto eliminiert" (S. 333). All das wird im von Sangmeister edierten Text nun zurückgenommen resp. vervollständigt, so dass selbst die Kenner von *Mein Leben* viel Neues entdecken werden.

Ähnlich fesselnd wie die Editions- ist auch die Druckgeschichte des Textes, von dem zunächst ein kleiner Auszug 1810 im von Carl August Böttiger im Auftrag Wielands redigierten *Neuen Teutschen Merkur* der Öffentlichkeit präsentiert wurde. 1813 erschien dann der erste halbwegs vollständige Druck in Göschens Zeitschrift *Die Sonntagsstunde*, verteilt auf acht Nummern. Im selben Jahr noch verlegte Göschen Seumes Text dann als Buch im eigenen Haus – nunmehr ‚vervollständigt' von der Fortsetzung des Seume'schen Lebengangs durch Göschen und einen *Epilog* des Leipziger Philosophieprofessors Christian August Heinrich Clodius.[4]

In seinem so umfangreichen wie informativen Nachwort (S. 311–447) geht der Herausgeber ausführlich auf die Umstände der Entstehung, aber auch auf die Lücken der Aufzeichnungen Seumes ein. Diese sind bemerkenswert: Sowohl seine vier Geschwister wie auch der Freund Johann Gottlob Schulz – der mit Seume die Lebensdaten und das Metier des Autors teilte – finden keine Erwähnung. Und auch zwei biographische Leerstellen geben Rätsel auf: „sein Verschwinden aus Leipzig Ende Juni und die am 4. Juli 1781 erfolgte Rekrutierung durch die hessischen Werber in Vacha" (S. 363). So stellt sich auch nach der Lektüre die Frage: „Was genau ist in Vacha vorgefallen? Wurde Seume mit Waffengewalt zwangsrekrutiert oder ‚bloß' mit List und Tücke gepresst, mit Lug und Trug gekeilt? […] War es ein fatales Amalgam von Orientierungslosigkeit, Abenteuerlust und Fernweh, das ihn in die Netze der weglagernden Werber gehen ließ, oder wurde Seume ein Opfer seiner eigenen militärischen Ambitionen, die er schon in jungen Jahren gehegt haben will?" (S. 366)

Diese Fragen lassen sich auch nach der Lektüre der unentstellten Autobiographie nicht klären. Für alle anderen Fragen jedoch bietet der reichhaltige Kommentar dieser Ausgabe

[2] Nämlich dem *Spaziergang nach Syrakus* (1802) und *Mein Sommer 1805* (1806).

[3] Vgl. etwa die ausführlichen Textbeispiele im Anhang der vorliegenden Edition auf den S. 331ff.

[4] In dieser Form ist das Buch mehrfach digitalisiert, die Erstausgabe von google books, eine unzuverlässige spätere rätselhafterweise vom Münchner Digitalisierungszentrum.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

auf den S. 170–298 Klärung genug. Zusammen mit den gut gewählten Abbildungen und faksimilierten Seiten aus Seumes Manuskript lässt dieses auch verlegerisch ansprechend gestaltete Buch (dem lediglich ein Lesebändchen fehlt) keine Wünsche an eine kommentierte historisch-kritische Ausgabe offen. Dirk Sangmeisters Edition von Seumes *Mein Leben* bietet so dem Kenner viel Neues und dem Neuling einen der faszinierendsten Einblicke in die ‚ungeraden' Lebensläufe und in das soziale Gefüge um 1800.

Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig)

Eduard Mutschelknauss (Hg.): *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Bd. 18). Hannover: Wehrhahn, 2011. 393 S., geb., Abb., € 34.–

Der vorliegende Band versammelt 15 Beiträge einer Tagung, die vom 8.–10.3.2007 im Rahmen des von Conrad Wiedemann initiierten und von Claudia Sedlarz geleiteten Projekts zur ‚Berliner Klassik' an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand und sich mit dem Berliner Musikleben von der spätfriderizianischen Zeit bis ins frühe 19. Jahrhundert befasste. Für die Musikgeschichtsschreibung ist dieses Kapitel methodisch nicht einfach. ‚Zwischen den Epochen' angesiedelt, ohne Großmeister, mit Hilfe derer man hätte Heroengeschichtsschreibung betreiben können, und überdies mit bis heute geläufigen Narrativen aus dem Kontext der deutschen Nationalstaatsbildung versetzt – erinnert sei an die Darstellung der Uraufführung von Carl Maria von Webers *Freischütz* –, war dies verminte Gelände lange wenig attraktiv und galt als Gebiet für Regionalforschung, oft also als supplementär. Überdies bleibt vieles im Rahmen einer auf den Gegenstand Musik verengten Geschichtsschreibung schlichtweg unverständlich. Das beste Beispiel dafür ist vielleicht Johann Friedrich Reichardt. Eine angemessene Würdigung des wirkmächtigen Publizisten, Komponisten und als Anhänger der Französischen Revolution in die Provinz verbannten Hofkapellmeisters kann nur gelingen, wenn die Perspektive auf ihn über die Grenzen heutiger akademischer Disziplinen hinaus geöffnet werden. Insofern profitiert der Band von seinem Kontext, einem vor allem in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft angesiedelten Akademieprojekt.

Der Begriff ‚Klassik' wird vom Herausgeber Eduard Mutschelknauss in seiner Einleitung als Epochenbezeichnung für die Jahrzehnte um 1800 verwandt; erst Günter Hartung diskutiert den mehrdeutigen Terminus in seinem Beitrag über Reichardt, allerdings nicht auf Musik bezogen. Auf sie angewandt, erweist sich der Begriff als besonders problematisch, da der Bezug auf eine Maßstäbe setzende Antike hier kaum möglich ist. Der Doppelsinn von überzeitlicher Kunst einerseits und als Epochenbegriff andererseits wurde daher in der Musikwissenschaft breit diskutiert.

Die Folge der Beiträge eröffnen Norbert Millers Überlegungen zur Rezeption von Mozarts *Zauberflöte*. Von Ludwig Tiecks Interesse an Shakespeare und am Wunderbaren auf dem Theater ausgehend legt Miller dar, dass Schikaneders und Mozarts *Zauberflöte* nur in mehrfach vermittelter und für die norddeutschen Verhältnisse übersetzter Form als Beitrag zum Projekt einer großen, deutschsprachigen Nationaloper taugte, da sie als zu regional und von der Stilhöhe her als unpassend wahrgenommen wurde. Vielmehr stützten sich Reichardt und sein Librettist Friedrich Wilhelm Gotter in der *Geisterinsel* (1798) auf Shakespeare, Tieck, Gozzi, französische Feenmärchen und italienische Rittergeschichten und trugen von hier aus zu dem Projekt einer deutschen Oper jenseits des Singspiels bei.

Die anschließenden Aufsätze gliedern sich in vier Gruppen. Sie beleuchten „Amt, Organisation und Gesellschaftsgegenwart", „Öffentliche, ‚halböffentliche' und private Kulturräume", „Diskursivität und Zeitkritik" und „(Chor-)Liedästhetiken: Ursprünge und

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Rezeptionswege“. In der ersten Abteilung stellt Gottfried Eberle, seinen einschlägigen Band von 1991 ergänzend, die Sing-Akademie als Ort dezidiert bürgerlicher Kunstpflege in Berlin vor. Matthias Röder rekonstruiert den Geschmack des Berliner Publikums und das Repertoire damaligen Musiklebens anhand der Kataloge des Musikalienhändlers Carl Friedrich Rellstab. Aufschlußreich sind die Kommentare Rellstabs zu den von ihm vertriebenen Werken aus der Feder etwa von Carl Philipp Emanuel Bach, vor allem aber jenseits der Musikwissenschaft kaum mehr bekannter Komponisten wie Johann Heinrich Rolle, Johann Gottlieb Naumann, Johann Christoph Vogel oder Joseph Schuster. Aus heutiger Perspektive interessant zu lesen ist, dass Rellstab aktuelle Musikalien in einem modernen Lesezirkeln vergleichbaren Verfahren verlieh und handschriftlich hergestellte Musik für Tasteninstrumente im Abonnement anbot, ebenso Bearbeitungen für Amateurformationen. Überdies betrieb er einen Instrumentenverleih und betätigte sich als Konzertveranstalter. Karim Hassan und Günter Hartung stellen die beiden Kapellmeister Bernhard Anselm Weber am Nationaltheater und Johann Friedrich Reichardt an der Hofoper vor. Hassan zeigt, dass Weber in Berlin eine Nationaloper nach schwedischem Modell vorschwebte. Die Lektüre der beiden Beiträge macht die Konkurrenzsituation der beiden Theater ebenso deutlich wie Andersartigkeit des Grenzverlaufs zwischen Musik- und Sprechtheaters, verglichen mit heute. Sein Interesse am Verhältnis von Kunst und Politik verfolgend, befasst sich Günter Hartung mit Johann Friedrich Reichardt nicht als Musiker, sondern als politischem Kopf. Unter kulturhistorischer Perspektive steckt er das Feld für Reichardts Aktivitäten ab und setzt sein Denken auf der Basis seiner Schriften ins Verhältnis zu Vertretern der offiziellen preußischen Reformpolitik.

Eine weitere Grenze, die heute anders – und vor allem eindeutiger – verläuft als um 1800 ist die Trennlinie zwischen privaten und öffentlichen Räumen. Ganz schlüssig ist die Disposition des Bandes an dieser Stelle nicht, denn auch hier hätte man die Sing-Akademie als prototypischen Ort für ‚halböffentliches‘ Musizieren ansiedeln können. Diese Gruppe von Beiträgen befasst sich mit dem Singen als gesellschaftlicher Praxis unter den Vorzeichen der Aufklärung (Walter Salmen), mit den Berliner Orten für die geistliche Musik, die vor allem von pietistisch beeinflussten Pastoren sowie den theologischen Interessen des jeweiligen Herrschers bestimmt wurden (Günther Wagner), und mit Räumen für das öffentliche Musizieren zu einer Zeit, in der es Konzertsäle im heutigen Verständnis auch andernorts noch kaum gab: „Es gab keine öffentlichen, einem anonymen Publikum zugänglichen musikalischen Veranstaltungen“, umreißt Inge Allihn die Ausgangssituation um 1770 (S. 204). Die Zeitgenossen hätten, so die Autorin, die Phase bis 1800 sogar als Niedergang erlebt. Gasthäuser und Biergärten waren wenig prestigeträchtige Spielorte, die zudem lange als wissenschaftsunwürdig und zugleich schwierig zu erforschen weitgehend ignoriert wurden. Eine weitere Hürde auf dem Weg zu einem bürgerlichen Konzertleben war der Umstand, dass es in der Residenzstadt Berlin (traditionsgemäß) zunächst keine Universität gab. Auch die politische Situation war ungünstig; nach 1806 kam das öffentliche Konzertleben vollständig zum Erliegen, und unterstützende Aktivitäten des Nationaltheaters fielen nach dem spektakulären Brand des Schauspielhauses 1817 ebenfalls aus. Dem ephemeren Charakter der Musik und der daraus resultierenden Quellenlage mag es geschuldet sein, dass sie in Petra Wilhelmys *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert* (erstmals Berlin 1989) nur gestreift und erst später in separaten Veröffentlichungen Wilhelmy(-Dollingers) zum Gegenstand wurde. Hierzu trägt die Autorin nun mit einen weiteren, quellengesättigten und perspektivenreichen Aufsatz bei. „Auch Salons, in denen musiziert wurde, waren vor allem Konversationssalons“, führt sie aus und weist darauf hin, dass „Konversation“ im ursprünglichen Begriffsgebrauch weniger das Gespräch als vielmehr den Umgang miteinander meinte (S. 142). Sie betont die integrative Funktion des gemeinsamen Musizierens von Amateuren und Berufsmusikern im umgrenzten gesellschaftlichen Freiraum des Salons als dem Ort für den Aufstieg der auf der sozialen Stufe von Dienern und Lakaien sich bewegenden Berufsmusiker zu Gebildeten und Künstlern.

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Mit öffentlichen und privaten Debatten über Musik befassen sich die Beiträge des dritten Abschnitts. Musik als Thema in der Berliner Presse um 1800 ist der Gegenstand von Ulrich Taddays eindrucksvoller Studie. Von den etwa dreißig Musikzeitschriften des Untersuchungszeitraums erschienen allein sieben in Berlin, dem allerdings ab etwa 1800 durch die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* seine führende Position als Ort der Musikpublizistik streitig gemacht wurde. Taddays Beitrag zeigt ein breites Spektrum der Positionen zwischen Aufklärung und Romantik und ist überdies methodisch sehr aufschlussreich. Helmut Loos verfolgt die Berliner Beethoven-Rezeption vor dem Hintergrund der Befreiungskriege, Hans-Günter Ottenberg befasst sich mit Berliner Debatten um Händels *Messias* am Beispiel der Korrespondenz zwischen Goethe und Zelter sowie weiterer Quellen und erschließt damit eine aufschlußreiche Gegenüberlieferung zum Aufführungsmaterial des Werks in Zelters eigner Bearbeitung, das zu den kriegsbedingt nach Kiew verlagerten und spektakulär nach Berlin zurückgekehrten Beständen der Sing-Akademie gehört.

Das solistische Klavier- sowie das Chorlied steht im Zentrum des letzten Abschnitts. Mit ihrem Beitrag zur Gattungsgeschichte des Liedes wird die Musikstadt Berlin üblicherweise in Verbindung gebracht. Ist von der erst im zwanzigsten Jahrhundert so titulierten „Berliner Liederschule" die Rede, wird sie weniger mit Liedern von Reichardt, Zelter oder anderen Komponisten aus dem Umfeld des Berliner Hofs in Verbindung gebracht, als vielmehr mit des eher randständigen Komponisten Johann Peter Abraham Schulz' Vertonung von Matthias Claudius *Der Mond ist aufgegangen*. An Reichardts und Franz Schuberts parallelen Goethe-Vertonungen (*Freudvoll und leidvoll* und *Meeres Stille*) zeigt Hans-Joachim Hinrichsen im Anschluß an Thrasybulos Georgiades den zeitgenössischen Umgang mit Gedichten als Textvorlagen, in die einzugreifen als legitim galt, wenn es darum ging „das lyrische Gebilde des Gedichts in der Musik wieder erstehen zu lassen" (S. 286). Hinrichsen geht es nicht um eine Fortschrittsgeschichte der Gattung ‚Lied', sondern, anders als Georgiades, darum, von Schubert abweichende Konzepte zu eigner Geltung zu verhelfen. Anhand von zwei sehr verschiedenen Schiller-Vertonungen zeigt Helen Geyer Zelters Übersetzung von Versmetrik in Musik. Der Umgang mit den elegischen Distichen in *Die Sänger der Vorwelt* sind ebenso eine kompositorische Herausforderung wie die vielstrophige Ballade *Der Graf von Habsburg*. Friedhelm Brusniak stellt mit dem *Entwurf einer Tischordnung für die Liedertafel* aus dem Jahr 1809 eine autographe Quelle Zelters vor, mit deren Hilfe er die weitverbreitete Auffassung widerlegt, die – wie die Quelle belegt: exklusive – Liedertafel sei Wegbereiterin des Männergesangs als einer Form des Breitenmusizierens gewesen.

Den Band rundet ein Anhang von Ina Fuji, Marie Günther, Rambusch, Friederike Schüler und Therese Strasser ab. Die Gruppe von Studierenden der Humboldt-Universität hatte im Rahmen einer Lehrveranstaltung bei Ullrich Scheideler und Matthias Tischer das Berliner Musikleben im Jahr 1810 rekonstruiert und die Ergebnisse des Seminars in einer Ausstellung im Staatlichen Institut für Musikforschung präsentiert. Insgesamt liefert er weniger einen theoretischen Beitrag zur historischen Großstadtforschung in Bezug auf Berlin um 1800 als vielmehr eine Fülle von Detailstudien, bei denen das ‚italienische' und ‚französische' Berlin der Hofoper überdies ausgeklammert bleibt. Der Band macht deutlich, dass der Gegenstand, die Musik in Berlin um 1800 mit ihren Institutionen und Vertretern, ihren öffentlichen wie privaten, realen wie metaphorischen Räumen bis heute eine historiographische Herausforderung darstellt, deren Bewältigung in jedem Fall mit dem Blick über die Grenzen der Disziplinen hinweg erfolgen muss. Insofern ist diese Veröffentlichung ein Anfang; hingewiesen sei auf weitere Bände, die aus diesem Akademie-Projekt hervorgegangen sind (*Integer vita. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen [1809–1832]* sowie *Dichten, Singen, Komponieren. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen [1809–1945]*, beide hg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann. Hannover 2014 und 2016) sowie ergänzend auf Rüdiger v. Treskows Studie zum ersten großen Berliner Mietshaus und seinen Bewohnern. Treskow entwirft anhand einer 1912

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

abgerissen Immobilie das Portrait der Trägerschicht einer Kultur, deren integraler Bestandteil die Musik war (Rüdiger v. Treskow: *„Das Ideal der Glückseligkeit". Berliner Geistesleben im Georgehaus 1798–1824.* In: *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2017.* Hg. von Werner Breunig und Uwe Schaper. Berlin 2017, S. 77–109).

Susanne Fontaine (Berlin)

Edoardo Costadura, Diana di Maria und Sebastian Neumeister (Hg.) (2015): *Leopardi und die europäische Romantik*. Heidelberg: Winter.

Der italienische Dichter und Denker Giacomo Leopardi konnte weder Deutsch noch Englisch. Dennoch behaupten die Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes, dass Leopardis lyrisches und philosophisches Werk im Horizont der deutschen und der englischen Romantik gelesen werden müsse und dementsprechend den Rang eines transnationalen europäischen Autors beanspruchen könne. Dass Leopardi vermöge seiner klassischen Bildung, die auf mannigfachen Wegen Eingang in sein Dichten und Denken gefunden hat, schon immer ein europäischer Autor war, versteht sich von selbst. Die Verbindung zur zeitgenössischen europäischen Avantgarde in Gestalt der deutschen, englischen und nicht zuletzt der französischen Romantik ist hingegen verwickelt und bedarf des informierten philologischen Zugriffs jenseits italianistischer Kompetenzen. Diesem Erfordernis – so viel sei vorweggenommen – sind die komparatistisch orientierten Beiträgerinnen und Beiträger dieses Sammelbandes ohne Zweifel nachgekommen.

Leopardis Rezeption der deutschen und englischen Romantik erklären die Herausgeber mit Hilfe zweier Modelle. Da wäre zum einen das sogenannte ‚klimatische' Modell, das auf den gemeinsamen epistemischen Horizont der großen europäischen Romantiker und – man muss wohl hinzufügen – deutschen Stürmer und Dränger abzielt, eine Konstellation, die Phänomene wie Melancholie, Sehnsucht, unglückliches Bewusstsein und anderes mehr hervorbringt, die sich in der Summe zu einem transnationalen Sinnsystem zusammenschließen. Da wäre zum anderen das so bezeichnete ‚genetische' Modell, auf dessen Basis Leopardis Lektüren und Kenntnisse in positivistischer Manier rekonstruiert werden. Im Folgenden zeigt sich, dass in den meisten Beiträgen beide Modelle zum Einsatz kommen.

Schon den eröffnenden Beitrag von Arnaldo Di Benedetto („Leopardi und die Romantik") könnte man als Zeugnis für den impliziten Bezug auf die genannten Modelle anführen. Zum Auftakt weist Di Benedetto am Beispiel etlicher poetologischer und philosophischer Äußerungen Leopardis nach, dass dieser als entschiedener Gegner der Romantik zu gelten habe. Das zeige sich in prononcierter Weise in Leopardis Entzauberung der alten Welt mit ihren *illusioni*, zu denen neben den antiken Göttersystemen auch die christliche Religion gehöre und darüber hinaus auch jene zeitgenössischen romantischen Illusionen, die mit der Verklärung des Mittelalters, des Orients, aber auch mit der Idee einer neuen katholischen Christenheit in Europa einhergehen. Stattdessen empfiehlt Leopardi in seiner *Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca italiana* (1816) die Lektüre der Griechen, Lateiner und Italiener, die „scrittori del Nord" dagegen solle man meiden (S. 25). Diesem klaren antiromantischen Befund, der auf der Basis von Gebrauchstexten erfolgt, steht aber Leopardis poetische Praxis gegenüber. Im Folgenden erläutert Di Benedetto anhand des vielmals interpretierten Gedichts *L'infinito*, inwiefern die darin geäußerte Idee der Unendlichkeit an zentrale Konzepte der nordischen Romantik anschlussfähig ist. Dazu zählt er die Malerei eines Caspar David Friedrich, der wie Leopardi darum bemüht war, weniger mimetische als vielmehr beseelte Landschaften zu entwerfen, aber auch den frühen Hegel und sein philosophisches Umfeld, das in einschlägigen Gedichten beim Betrachten der Nacht dem Ewigen und Unermesslichen huldige. Ähnliche Ideen äußere Leopardi nicht zuletzt im *Zibaldone*, worin die Nacht als bevorzugtes Fluidum für poetische Zustände

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

nominiert werde. Die abschließenden kursorischen Statements zu Musik und Nationalismus hätten die Herausgeber streichen oder in den Fußnotentext verlegen können.

Eine andere Herangehensweise verfolgt Elena Polledri mit ihrem Beitrag „Leopardi und die *scrittori romantici* Italiens: Romanticismo oder Romantik?". Ihr geht es zunächst einmal weniger um explizite Äußerungen vonseiten Leopardis, sondern um eine Rekonstruktion des italienischen Wissenshorizontes hinsichtlich der deutschen Romantik. Dabei wird schnell klar, dass die zeitgenössischen italienischen Mittlerfiguren einen sehr weiten Begriff von „Romantik" hatten, der mehr oder weniger die deutsche Literaturproduktion seit 1750 und darüber hinaus auch Autoren wie Dante und Shakespeare umfasste. Die deutsche Frühromantik im engeren Sinne hingegen werde in Italien erst im 20. Jahrhundert rezipiert. Dementsprechend bezieht sich Leopardis Romantikkritik in seinem einschlägigen *Discorso di un italiano alla poesia romantica* in der Regel kaum auf jene deutschen Autoren, die in der heutigen Germanistik der Romantik zugeordnet werden. Dass Leopardi nolens volens in einem gemeinsamen Wissenshorizont mit den sogenannten *romantici tedeschi* steht, demonstriert Polledri abschließend am Beispiel des deutschen Stürmers und Drängers Johann Gottfried Herder. Auf überzeugende Weise werden dabei die zwischen Herder und Leopardi bestehenden Parallelen auf den Feldern der Sprach- und Geschichtsphilosophie herausgearbeitet, die, wie Polledri nachweisen kann, oftmals auf gemeinsame vorgängige Quellen zurückgehen, u. a. auf Vico, Condillac und Diderot. Bei aller Übereinstimmung – so Polledri – müsse aber festgehalten werden, dass Leopardi als erklärter Vertreter eines *pessimismo cosmico* mit Herders spätaufklärerischem Perfektibilitätsdenken nicht mehr auf einen Nenner gebracht werden könne.

Genau an diesem Punkt setzt auch Franca Janowski mit ihrem Beitrag „Die Wehen der Geschichte. Reflexionen zu Leopardi und Herder" an, die in dem deutschen Dichter, Philosophen und Theologen Herder ebenfalls einen Geistesverwandten Leopardis identifiziert. Die bei Polledri angelegten Ideen werden von Janowski im Rückgriff auf die philosophischen Schriften beider Denker vertieft, wobei auch hier die spezifische Differenz beider Autoren –Geschichtsoptimismus versus Geschichtsskepsis – nicht unerwähnt bleibt. Diese Differenz wird von Janowski jedoch abschließend zur Disposition gestellt, indem sowohl Herders Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) als auch Leopardis spätes Gedicht *La ginestra* auf kühne Weise als ‚romantische Epen' gelesen werden. Die Nivellierung der Unterschiede erfolgt also zunächst einmal durch die Form. Sie wird darüber hinaus auch vom Gehalt beider Texte abgeleitet, insofern nämlich auf der einen Seite Herders optimistische *Philosophie der Geschichte* deutliche Anzeichen von Kontingenzerfahrungen aufweise und Leopardis zivilisationskritischer *Canto* auf der anderen Seite in Gestalt des Ginsters auch ein zukunftweisendes utopisches Zeichen enthalte. Die Wüstenstrauchblume sei „der wahre melancholische Held des romantischen Epos" (S. 92).

Leopardis (indirektem) Dialog mit den Weimarer Klassikern Schiller und Goethe widmet sich Edoardo Costadura mit seinem Beitrag „Die verschleierte / entschleierte Natur. Leopardi – Schiller – Goethe". Auch in Bezug auf die Rezeption von Schiller und Goethe liegen nur mittelbare Zeugnisse vor, in erster Linie Mme de Staëls berühmte Schrift *De l'Allemagne*, in die Schillers notorische Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* Eingang gefunden hatte und auf diesem Wege Leopardi bekannt gewesen sein dürfte. So erstaunt es nicht, dass sowohl Schiller als auch Leopardi in ihrer Einschätzung der antiken Dichtung übereinstimmen, die als „naiv" im positiven Sinne von „einfach" und „unverbildet" eingestuft wurde. Immerhin – so Costadura – sehe Leopardi in der *sprezzatura* ein probates Mittel, mit dessen Hilfe der moderne Schleier der Natürlichkeit gelüftet werden kann. Dabei handele es sich um eine Art zweite Naivität, mit der es Leopardi zufolge auch dem sentimentalischen resp. melancholischen Dichter vergönnt ist die Natur zu ergründen und nachzuahmen. Abschließend vergleicht Costadura Leopardis Auffassung der Natur mit Goethes Naturphilosophie. Letzterer macht sich in einer Reihe

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

von Spottgedichten über die salbungsvolle Idee von der verschleierten Natur lustig, indem er behauptet, das Problem liege im Auge des Betrachters. Auch aus der Sicht des späten Leopardi – so Costadura – zeige sich die Natur gänzlich unverborgen, freilich weniger als „lebendiger Organismus" (S. 106) wie bei Goethe, sondern als gleichgültig, grausam und feindlich.

Mit der Kultur der Übersetzung bringt Sebastian Neumeister eine wichtige Facette der deutschen Romantik ins Spiel. In seinem Beitrag „Leopardi und die Übersetzungsutopien der deutschen Romantik" versammelt er eingangs die von Seiten Mme de Staëls konstruierten Mythen über die neue europäische Vorbildfunktion der deutschen Literatur und Kultur, wobei Leopardi davon nicht ganz unbeeinflusst zu sein schien. Immerhin, so Neumeister, attestiere Leopardi – unter dem Einfluss Mme de Staëls stehend – der deutschen Sprache aufgrund ihrer Beweglichkeit eine besondere Eignung als Übersetzungssprache. Allerdings geht er dabei nicht so weit wie August Wilhelm Schlegel, der seinerzeit wohl wichtigste deutsche Übersetzungstheoretiker. Dieser wollte das Deutsche zu einer poetischen Übersetzungskunst ausbauen, die Übersetzung, Poesie und sogar Übersetzungskritik im Sinne einer romantischen Universalpoesie in sich vereinte und „allgemeines Organ der Mitteilung für die gebildeten Nationen" (S. 115) sein sollte. Diesen hochfliegenden Ideen wollte Leopardi jedoch nicht folgen. Beim Übersetzen solle man sich zwar in den „animo dello scrittore" (S. 119) hineinversetzen, aber die Strukturen der Zielsprache ließen sich dabei nicht ohne Verluste verbiegen, wenn man einschlägigen Notizen in seinem *Zibaldone* glauben mag. Aber auch Leopardis alternativer Vorschlag einer historisierenden Übersetzungspraxis stellt keine Lösung dar, wie Neumeister abschließend unter Hinweis auf Rudolf Borchardts skurrile Übersetzung der *Divina Commedia* anmerkt, die im Gewand eines alemannisch gefärbten Altdeutsch ihren umstrittenen Auftritt im Deutschland der 1920er Jahre hatte. Dass deutsche Dante-Übersetzungen von der literarischen Öffentlichkeit in unserem Lande besonders kritisch aufgenommen werden, konnten wir auch in der jüngeren Vergangenheit zum wiederholten Male erfahren.

Auf den Spuren der zoroastrischen Gottheit Ahriman wandelt Eva-Tabea Meineke in ihrem Beitrag „‚Creatio ex nihilo'. Die Figur des Ahriman bei Byron, Shelley und Leopardi". Ahriman ist der Gott des Bösen in der altpersischen Religion, von der man dank philologischer Studien seit dem 18. Jahrhundert ein tieferes Verständnis erlangte, das insbesondere über die großen aufklärerischen Religionskritiker Pierre Bayle und Voltaire in Europa weite Verbreitung fand. Die Romantiker Byron und Shelley aus dem nordischen Flachland sehen in der menschenlosen Schneewüste der Hochalpen eine Verkörperung Ahrimans, dessen moralische Negativität auf die Landschaft abstrahlt. Demgegenüber positioniert sich sowohl in Byrons Drama *Manfred* als auch in Shelleys Gedicht *Mont Blanc* das romantische Subjekt, das dem Grauen der boshaften Natur die Stirn bietet und dem Tod selbstbewusst ins Auge blickt. Eine andere Strategie verfolgt Leopardi in seinem *Inno ad Arimane*, den Meineke mit Schulz-Buschhaus als ironischen Lobgesang interpretiert und dabei einer präzisen Textanalyse unterzieht. Demzufolge biete das frenetische Lob des Bösen ein poetisches Vehikel für Leopardis *pessimismo cosmico*. Gleichwohl – so das Resümee – gehe der *Inno* nicht eins zu eins in Leopardis skeptischem Denken auf, weil die rhetorische Figur der Ironie stets auch das Gegenteil des Gesagten evoziere.

Milan Herolds Beitrag „Liebe ohne Anfang – Ende der romantischen Liebe? Lamartines *Invocation* und Leopardis *Io qui vagando*" ist dem eminenten Thema der romantischen Liebe gewidmet, mit einem Seitenblick auf Frankreich. Wie schon in den Vergleichen mit der deutschen und englischen Romantik ergeben sich auch im Kontrast zu Lamartine als *dem* Vertreter der französischen Romantik interessante Aufschlüsse im Hinblick auf Leopardis Stellung in der europäischen Romantik. Als Basis seines Vergleichs legt Herold zwei thematisch und strukturell verwandte Gedichte beider Autoren zugrunde, die jeweils um 1820 entstanden sind. Da wäre auf der einen Seite Lamartines Gedicht *Invocation* aus den *Méditations poétiques*, das – verkürzt gesprochen – für die romantische Konzeption

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

der Liebe als *amour passion* stehe und dabei ältere Liebeskonzeptionen nicht ausschließe, was mit guten Argumenten untermauert wird. Auf der anderen Seite steht Leopardis *Io qui vagando* aus den *Canti e frammenti*. Zwar weisen Thema („Liebe") und Struktur („Anrufung") eine enge Verwandtschaft zu Lamartines Gedicht auf, aber die Durchführung könnte nicht unterschiedlicher sein. Während bei Lamartine die überlieferten Konzepte der Liebe in Gestalt der höfischen, göttlichen und der romantischen Liebe mit der adressatenbezogenen Ausrichtung religiöser Rede noch zusammengehalten und summarisch in eine neuartige ‚authentische' *profondeur* eingebunden werden, verhallt Leopardis Invokation im Nichts. Das verheißungsvolle „vagare" im Auftakt wird in den folgenden Versen systematisch mit dysphorischen Erfahrungen konterkariert, die den lyrischen Sprecher schließlich als Geblendeten zurücklassen. Die von Herold in Bezug auf Leopardi vorgeschlagene Formulierung vom „Modernen wider Willen" (S. 143) trifft diesen Befund recht gut, weil Leopardi – zumindest in diesem Gedicht – der Romantik weit enteilt ist, das heißt, die von Herold aufgeworfene Frage nach dem Ende der romantischen Liebe kann eindeutig mit „Ja" beantwortet werden.

Das Fragment steht bekanntlich hoch im Kurs in der Kultur der Romantik. Es bietet sich als schriftliches Ausdrucksmittel für das Werdende, Diskontinuierliche bzw. Nichtabgeschlossene an und steht somit in Opposition zum systematischen Denken der klassischen Doktrin. Auf den ersten Blick lässt sich Leopardi mit seinem fragmentarischen *Zibaldone* wohl der erstgenannten Tendenz zuordnen. Aber, wie Diana Di Maria in ihrem Beitrag „Leopardis Poetiken des Unvollendeten. Vom romantischen Fragment zum unendlichen Aphorismus" zeigt, knüpft der italienische Dichter und Denker darüber hinaus auch an das aufklärerische Bemühen um systematisches und kontinuierliches Denken an. Di Maria begründet das zum einen damit, dass Leopardi in den späten 1820er Jahren begann, seinen *Zibaldone* mit Indices zu versehen, um damit den inneren Zusammenhang der Fragmente hervorzuheben. Zum anderen wählt er in den letzten Lebensjahren bei der Niederschrift der *Pensieri* den Aphorismus, um seinem Denken eine neue kohärente Form zu geben. Damit aber, so Di Maria, wählt er eine Textsorte, die eher in der Tradition des klassischen Zeitalters steht und die von Theophrast über La Bruyère bis zu Chamfort insbesondere in der französischen Moralistik von großer Bedeutung war. Deshalb könne man Leopardi als „romantisch und antiromantisch zugleich" (S. 181) bezeichnen.

Die beiden abschließenden Artikel von Luca Viglialoro („Zu einer Metaphysik der Jugend. Walter Benjamin als Leser von Leopardi") und Horst Heintze („Karl Vosslers *Leopardi* und einige Folgen") befassen sich mit der deutschen Leopardi-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert und suggerieren zu Recht, dass die erstaunliche Beachtung, die Leopardi im deutschsprachigen Kulturraum traditionell erfährt, womöglich auf die Mittlerrolle Friedrich Hölderlins zurückzuführen ist. Letzterer war ein Solitär im langen 19. Jahrhundert und er wird in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit schon früh als Geistesverwandter Leopardis eingestuft, wenn man den deutschen Philologen Walter Benjamin und Karl Vossler glauben mag.

Dietrich Scholler (Mainz)

Ann Lawson Lucas: *Emilio Salgari. Una mitologia moderna tra letteratura, politica, società.* Bd. I: *Fine secolo 1883–1915. Le verità di una vita letteraria.* Firenze: Olschki, 2017. 441 S., kart., Abb., € 29.–

Die Salgari-Spezialistin und Übersetzerin Ann Lawson Lucas deklariert bereits im Titel ihrer umfangreichen Forschungsarbeit deren inhaltliches, methodisches und forschungsethisches Programm: Sie rekonstruiert die Werkbiographie des italienischen Autors Emilio Salgari, dekuvriert Mythen, expliziert seine Funktion(alisierung)en in der literarischen, politischen und sozialen Geschichte Italiens, und sie zielt auf nicht weniger als die Wahr-

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

heiten über ein Schriftstellerleben ab. Die zu rezensierende Monographie ist der erste Band einer Tetralogie, die das Werk Salgaris und dessen ideologisierte Rezeption als „Salgari fascista" (S. 11) in Italien im Faschismus (Bd. 2), dessen kritischer Rehabilitierung in der Nachkriegszeit (Bd. 3) sowie seit den 2000er Jahren (Bd. 4 mit einer umfangreichen Bibliographie bis 2012) detailliert nachzeichnet. Für diese Forschungsarbeit knüpft die Autorin an ihre einschlägigen Studien, zentral: *La Ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventure di Emilio Salgari* (2000), an und ergänzt diese durch intensive Recherchearbeiten. Damit legt sie einen der exhaustivsten und grundlegendsten Forschungsbeiträge zu Salgari der letzten Jahre vor. Der erste Band von Lawson Lucas stellt die literarische Biographie Salgaris in den Mittelpunkt: von 1883, dem Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeiten, bis 1915, als einige Jahre nach Salgaris Freitod 1911 der letzte posthume Roman von ihm erscheint.

Den wissenschaftlichen Ausgangspunkt bildet ein gewissermaßen investigatives Anliegen: Die Autorin will mit Vorurteilen, falschen Informationen über Salgaris Leben und verschiedenen Aspekten einer kolportierten „mitologia" aufräumen. „In questi libri", betont sie, „come prima cosa, cerco la verità" (S. 13). Dabei geht es ihr um die Rekonstruktion biographischer Fakten, welche sie ferner für die Grundlage präziser, um nicht zu sagen: korrekter Lektüren des Salgari'schen Werks hält. Ziel ist also „di demitologizzare la vita e la storia editoriale e di sostituirvi la verità, e questo per rendere possibile una lettura precisa dell'opera" (S. 12).

Bereits in der Einleitung umreißt die Autorin das Programm der gesamten vier Bände: Es sei ein kardinaler Fehler, Salgari nur in die Kinder- und Jugendliteratur einzuordnen (vgl., S. 9), denn sein Werk und Leben gäben Aufschluss über massenkulturelle Phänomene („lo scrittore offriva un'apertura sul panorama della cultura di massa", ebd.). Neben der Biographie ist Lawson Lucas' Forschung auch eine Editionsgeschichte in Form eines „resoconto della storia editoriale dell'associazione Salgari-Bemporad" (S. 11). Lawson Lucas zeichnet Salgaris schriftstellerischen und journalistischen Lebensweg in drei Kapiteln entlang seiner Stationen nach: Verona-Torino (1883–1897), Genova-Torino (1897–1906) und Torino-Firenze (1906–1915), von seinen Tätigkeiten bei der veronesischen *Nuova Arena* über die von Salgari herausgegebene Wochenzeitschrift *Per Terra e Per Mare*, die Zusammenarbeit mit Illustratoren wie etwa Pipein Gamba oder De Amicis bis hin zu den Publikationsbedingungen bei seinen Verlegern von Donath bis Bemporad (die z. T. mit detaillierten Informationen zu Vertragsbedingungen, Verkaufspreisen, Briefwechseln etc. belegt sind). Diese Editionsgeschichte will zweierlei: Einerseits die historische Situierung des Salgari'schen Schaffens innerhalb eines technologisierten literarischen Felds und des *nation-building*-Prozesses in Italien erfassen und andererseits all jene Texte auf ihre Authentizität hin überprüfen, die Salgaris Autorschaft zugeschrieben werden und/oder unter Pseudonym veröffentlicht wurden.

In der Einleitung benennt die Autorin einen ganzen Katalog an Forschungszielen, die sich vor allem gegen die gängige Rezeption und Salgari-Forschung in Italien richten. Es sind dies vor allem die sentimentale Glorifizierung oder die ideologisch-politische Instrumentalisierung von Salgaris Person und Leben: etwa als wagemutiger und nautisch versierter „Capitan Salgari", als minderwertiger Kinder- und Jugendliterat (vgl. S. 9) oder Zeitungsredakteur, als England-Gegner (ein unter dem Faschismus gepflegter Mythos) etc. Lawson Lucas korrigiert in ihrer Studie neben der Salgari zugeschriebenen Anglophobie oder seinem minderwertigen Stil auch den ihm oftmals vorgeworfenen Rassismus, indem sie sogar ganz im Gegenteil den dezidiert anti-kolonialistischen Charakter der Salgari'schen Texte ausstellt: Der Autorin zufolge repetiere Salgari's Werk keine kolonialistischen Motive oder funktioniere als Metapher oder Allegorie für den Kolonialismus, sondern beweise gerade das Gegenteil (vgl. S. 107). Salgaris literarische Konstruktionen um Könige oder Herrscherfiguren seien Erforschungen eines einzelnen weißen Machtinhabers inmitten von Indigenen, welche von Salgari oftmals als freundlich und hilfsbereit (und nicht als exotische Wilde) gezeichnet würden. Auch habe Salgari in keinem seiner Texte von afrikanischen

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Menschen erzählt, die misshandelt oder als „selvaggi incolti“ behandelt würden (S. 125). Diese antikolonialistische Lektüre erscheint der Rezensentin als problematisch, denn die euphemistische Wendung europäisch-kolonialistischer Stereotype könnte man auch als rein positivierte Figur – etwa in der Tradition des Edlen Wilden – des Kolonialdiskurses verstehen. Demgemäß sind die freundlichen oder widerständigen Indigenen aber keine antikolonialistischen Figuren im Sinne kontrakolonialistischer Diskursivierungen, sondern schlichte Inversionen desselben kolonialen Machtverhältnisses.

Die Autorin will durch die biographische Werkgeschichte Salgaris – und hier durch die detaillierte Rekonstruktion – Texte selbst ins Zentrum rücken. Aus diesem Grund resümiert Lawson Lucas eingangs die Charakteristika von Salgari's *opera*: erstens seine charismatischen (weiblichen wie männlichen) Figuren, die allen sozialen Schichten, Religionen und Ethnien entstammen und als unterdrückte, kolonisierte, gefangene Held_innen die ‚Guten‘ sind, während die europäischen Kolonisatoren die Rolle der ‚Bösen‘ übernehmen und die als Protagonistinnen gleichermaßen weiblich und unabhängig, stark und aktiv gezeichnet werden (vgl. dazu insbesondere S. 276ff); zweitens sei die wirkmächtigste Protagonistin in Salgaris Werk nach Lawson Lucas die Natur, die Salgari mit großen naturkundlichen Kenntnissen in seinen Texten evoziere und als Erfahrungsraum auf Meeren und Schiffen lebendig werden lasse; und drittens unterstreicht Lawson Lucas insbesondere den Stil Salgaris, den sie entgegen der gängigen Forschungsmeinung nicht als minderwertig oder nachlässig, sondern nachgerade als originell, freiheitlich und experimentell, als „Stilo Liberty“ (S. 275) apostrophiert (vgl. S. 14f).

Diese Auflistung ist nicht nur eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse, sondern vor allem eine Gegenrede gegen all jene Forschungsposition, die über Salgari urteilen, ihm sei vor allem Kopie und Plagiat (vgl. S. 226ff.) vorzuwerfen und bspw. die Nähe zum Werk von Jules Verne nicht zu übersehen. Gleichwohl mache laut Lawson Lucas diese intertextuelle Relation Salgari mitnichten zu einem „Verne italiano“ (S. 105). Mit dem französischen Schriftsteller verbinde Salgari etwas ganz anderes: eine Faszination für das Genre der Reise- und Abenteuerliteratur (vgl. S. 105). Und auch im Zusammenhang mit der Genre-Diskussion bezieht Lawson Lucas eindeutig Stellung gegen die Meinung, Salgari habe historische Romane verfasst (vgl. S. 105), da die temporale Einbettung nach Auffassung der Autorin eher Dekor als zentrales Element sei. Salgari stehe vielmehr für ein neues Genre von Erzähltexten in Italien – spätestens seit dem Höhepunkt seiner Karriere 1897. Er sei durch seine Abenteuergeschichte in der Ferne, weitab vom italienischen Regionalismus zum Nationalheld der Kinder geworden und habe ferner eine neue Gruppe an Leserschaft adressiert und damit konstituiert: Jugendliche/Heranwachsende (vgl. S. 127). Dabei seien Salgaris Erzählungen, so Lawson Lucas, keine bloßen Abenteuergeschichten für Kinder, Jugendliche oder Erwachsene (insbes. seit seinem Wechsel zu Bemporad, vgl. S. 281), sondern immanent durch die historisch-politischen Diskurse in der jungen Nation Italien geprägt: Mit seinen Geschichten, die etwa Alaska oder aber insbesondere Sibirien zum Schauplatz machten, lege Salgari seine Handlungen „più politica, più ideologica“ an, „nel senso che le idee del nichilismo, e la posizione contro il sistema zarista, ebbero risonanza anche nell'Europa occidentale, e nella stessa Italia: difatti la giovane nazione, in parte creata da un re e rimasta una monarchia“ (S. 159).

Doch trotz des Erfolgs seiner Erzählungen und der z. T. rührenden Leser_innenbriefe seiner v. a. kindlichen und jugendlichen Leserschaft, die die Autorin in Auszügen rekonstruiert (vgl. S. 319f.), rutscht Salgari unaufhörlich in die Depression (vgl. S. 317). Sein Privatleben ist geschüttelt von Krisen und Krankheit, und sein Leben endet mit einem spektakulären Suizid in Form eines japanischen Harakiris – ein Feld, das schon ausgiebig von Forschung und Feuilleton beackert wurde. Bei Salgari (ein ähnliches Schicksal war ja auch Verne beschieden) gehen Erfolg und Ruhm nicht unbedingt Hand in Hand. Die Übersetzungen finden in den europäischen Nachbarländern, insbesondere in Frankreich, zwar großen Absatz, in Italien aber bleibe Salgari „mascherato“ (vgl. S. 184ff.).

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Lawson Lucas' Studie ist ein editorisches Schmuckstück: Im Vierfarb-Druck sind der Monographie zahlreiche Abbildungen beigefügt, die sehr eindrucksvoll Cover und Textillustrationen der Salgari'schen Texte wiedergeben. Dabei sind diese Abbildungen kein bloßes Dekor, sondern für das Verständnis des Werks von großer Bedeutung. Lawson Lucas zeigt nämlich in ihrer Studie die Interdependenz zwischen Text und Graphiken, die enge Freundschaft zwischen Salgari und seinem Illustrator Gamba auf und illustriert nicht zuletzt auch, dass Salgaris Tätigkeit als Redakteur und Journalist in der Bebilderung seiner Texte wiederzufinden ist.

Der erste Band der Studie von Lawson Lucas zu Salgaris Werkbiographie und dessen Rezeption ist eine sorgfältig recherchierte, detail- und kenntnisreiche Einführung in Leben und Werk des italienischen Autors. Die Autorin versteht es recht eindrücklich, Lebensweg und literarisches bzw. journalistisches Schaffen Salgaris miteinander zu verweben und nicht in die Falle zu geraten, die familiären und psychischen Krisen des Autors effekthascherisch zu rekonstruieren. Allein der von der Autorin vehement und iterativ vorgetragene Anspruch auf die Rekonstruktion der Wahrheit/en über Salgari lässt sich zwar als Reaktion auf die Rezeption (und nicht zuletzt auch auf die Mythen, die Salgari selbst um sein Leben gesponnen hat) plausibilisieren, als wissenschaftlicher Anspruch ist er (zumindest für die deutschsprachige Italianistik) doch etwas befremdlich. Gleichwohl stellt die Arbeit von Lawson Lucas wohl eine der profundesten Aufarbeitungen von Salgaris Werdegang und Schaffen der letzten Jahre dar und verspricht in den folgenden Bänden weitere Erkenntnisse über die Salgari-Rezeption.

Karen Struve (Bremen)

Joana van de Löcht: *Aufzeichnungen aus dem Malstrom. Die Genese der „Strahlungen" aus Ernst Jüngers privaten Tagebüchern (1939–1958)* (Das Abendland. Neue Folge 42). Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2018. 393 S., geb., € 79.–

Dass Ernst Jünger ein manischer Arbeiter an seinen Texten war und deren Gestalt selbst nach der Erstpublikation immer wieder modifizierte, ist mittlerweile auch über die engere Jünger-Forschung hinaus bekannt. Insbesondere die beiden zu Lebzeiten des Autors erschienenen Werkausgaben zeugen davon;[1] für beide hat Jünger jeweils nahezu alle älteren Texte einer intensiven Bearbeitung unterzogen.[2] Das extremste Beispiel für diese Bearbeitungsmanie ist sicher das Kriegstagebuch *In Stahlgewittern*, dessen Basis – das von Helmuth Kiesel erstmals 2010 aus dem Nachlass kritisch edierte *Kriegstagebuch 1914–1918* – zwischen 1920 und 1978 insgesamt sieben gravierende Umarbeitungen erfuhr.[3] Seit Kiesels historisch-kritischer Ausgabe der *Stahlgewitter*, die in synchronoptischem Druck die verschiedenen Fassungen sozusagen ‚übereinanderlegt',[4] können wir genau verfolgen, nach welchen weltanschaulichen und stilistischen Maßgaben Jünger sein Erleben des Ersten

[1] Ernst Jünger: *Werke* (10 Bde.). Stuttgart: Klett, 1960–1965; Ders.: *Sämtliche Werke* (18 Bde. und 4 Ergänzungsbände), Stuttgart: Klett-Cotta, 1978–1983 und 1998–2003.

[2] Barbara Hahn: *Die Werkausgaben 1960–1965 und 1978–2003*. In: *Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Matthias Schöning. Stuttgart: Metzler, 2014, S. 285–288, vgl. insbesondere S. 286f.

[3] Vgl. Wojciech Kunicki: *Projektionen des Geschichtlichen. Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von „In Stahlgewittern"* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 36). Frankfurt/M. u.a.: Lang, 1993.

[4] Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. Historisch-kritische Ausgabe (2 Bde.). Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta, 2013.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Weltkriegs immer wieder neu bearbeitet hat.[5] Für das weitere Tagebuchwerk Jüngers liegen solche Ausgaben bisher nicht vor, und angesichts der zunehmenden Komplexität der Texte dürfte dieses Desiderat wohl auch noch einige Zeit Bestand haben.[6]

Umso begrüßenswerter muss die vorliegende Heidelberger Dissertation von Joana van de Löcht sein. In ihr untersucht die Verfasserin nämlich den Komplex der *Strahlungen* – also jene Tagebücher, in denen Jünger die Ereignisse der Jahre 1939 bis 1948 aufzeichnet und literarisch überformt – im Hinblick auf die Transformationsprozesse zwischen Niederschrift und Publikation. Zu den *Strahlungen* gehören der 1942 – also noch während des Krieges – erschienene Band *Gärten und Straßen*, das *Erste* und *Zweite Pariser Tagebuch*, zwischen denen die *Kaukasischen Aufzeichnungen* platziert sind, die *Kirchhorster Blätter* und schließlich die *Jahre der Okkupation*. In dieser Gestalt allerdings präsentiert sich die Suite der *Strahlungen* erst seit der Ausgabe der *Werke*; hier finden sich die Texte in den 1962 und 1963 erschienenen Bänden 2 und 3 in dieser Anordnung. In der 1949 publizierten Originalausgabe der *Strahlungen* jedoch „folgen nach einem Vorwort unter dem Titel „Strahlungen" (7–18) die explizit als diaristische Aufzeichnungen markierten Texte: *Das Erste Pariser Tagebuch* (19–192), *Kaukasische Aufzeichnungen* (193–270), *Das Zweite Pariser Tagebuch* (271–546), *Kirchhorster Blätter* (547–648)".[7] Zur Komplexität der Textkonfiguration der *Strahlungen* tritt, wie man hier sieht, also die der Veröffentlichungsgeschichte.

Dass die Texte der *Strahlungen* literarisch intensiv überarbeitet sind, hat Jünger selbst immer wieder betont, ja als elementaren Teil seiner Poetik des Tagebuchs ausgewiesen. Das ist auch schon auf den ersten Blick zu erkennen: Zahlreiche Personen sind ano- oder pseudonymisiert,[8] zahlreiche Ereignisse stark überformt.[9] Von diesem Befund ausgehend hat van de Löcht die im Deutschen Literatur Archiv Marbach (DLA) liegenden Manuskripte Jüngers im Hinblick auf die Textgenese der *Strahlungen* einer intensiven Autopsie unterzogen.[10] „Aus den Unterschieden zwischen privatem und veröffentlichtem Text und unter Einbeziehung von Jüngers Korrespondenzen", so van de Löcht, „ergab sich schließlich die grundlegende Frage dieser Arbeit: *Wie gelangten die privaten Aufzeichnungen Jüngers in ein Buch?* Und genauer: *Welche Faktoren bedingten die Textveränderungen, die der Publikation von Ernst Jüngers Tagebüchern vorangingen?*" (S. 9)

Diesem doppelten Erkenntnisinteresse geht die Verfasserin in zwei großen Kapiteln – *II. Publikationsprozess* und *III. Textgenese* – nach. Zuvor jedoch, und das verleiht ihrer Studie eine enorme Lesbarkeit und qualifiziert sie als Einführung in die Gattung ‚Tagebuch' allgemein und ganz spezifisch als Einführung in die Tagebücher Ernst Jüngers, bietet sie im ersten Kapitel (*Grundlagen*) einen präzisen thematischen Überblick über das in den

[5] Vgl. Cord-Friedrich Berghahn: *„Im gefährlichen Raum". Autobiographie und Erster Weltkrieg bei Ernst Jünger.* In: *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914* (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 64). Hg. von Jan Röhnert. Heidelberg: Winter, 2014, S. 105–124.

[6] Vgl. Cord-Friedrich Berghahn: *Philologie des Krieges, Archive des Schreibens. Ernst Jünger als Nachlassphänomen.* In: *Zeitschrift für Germanistik*. NF 21 (2011), S. 577–586.

[7] Ralf Klausnitzer: *Strahlungen.* In: *Ernst Jünger Handbuch* (Anm. 2), S. 165–174, hier S. 165.

[8] Vgl. dazu Tobias Wimbauers unverzichtbares *Personenregister der Tagebücher Ernst Jüngers.* 4., aktualisierte Auflage (Nimmertal 75 / Fünfter Band der Schriftenreihe des Antiquariats Wimbauer). Hagen: Wimbauer-Buchversand, 2017.

[9] So etwa die notorische ‚Burgunder-Szene' im *Zweiten Pariser Tagebuch*, vgl. dazu die Aufsätze in: Tobias Wimbauer (Hg.): *Ernst Jünger in Paris: Ernst Jünger, Sophie Ravoux, die Burgunderszene und eine Hinrichtung* (Bibliotope 6). Hagen-Berchum: Eisenhut-Verlag, 2011.

[10] Die dabei vorgenommene Transkription der Tagebücher lässt auf eine spätere Edition hoffen!

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

sechs Texten Verhandelte. Diesem schließt sich ein Forschungsreferat an, das von einer Einführung in „Jüngers diaristische Theorie und Praxis“ gefolgt wird. In diesem letzten Abschnitt des ersten Kapitels macht van de Löcht klar, wie intensiv auch Jüngers Tagebuch*lektüren* (von Autoren wie Léon Bloy, André Gide, den Goncourts, Friedrich Hebbel u. v. a. m.) mit der Produktion der *Strahlungen* verzwirnt sind.

Aus dem von ihr gesichteten Nachlassmaterial des DLA hat van de Löcht die folgende poetologische Trouvaille gefördert,[11] die Jüngers Strategie der Überarbeitung seiner diaristischen Aufzeichnungen zwischen Eso- und Exoterik beschreibt:

> *Tagebücher. Schön, wenn sie ein Vexierbild mit mehreren Potenzen sind. Der Text müßte ~~einem~~ zunächst allen zugänglich sein, wie ein ~~großer, dem Publikum~~ fürstlicher Garten, der dem Publikum geöffnet ist. Freilich sind ° darin ° Bäume, Pflanzen und mythologische Figuren, die nur der Eingeweihte ° der Mann von Bildung ° mit Namen kennt, doch deren Formen auch den Einfachen erfreuen. Sodann gibt es Rondelle, Laubengänge, Galerien, mit denen ~~ein~~ der kleine Kreis Erinnerungen verknüpft an Tage intimer Festlichkeiten, an denen der Park der Menge verschlossen war. Und wiederum gibt es einen, zwei oder drei, denen die Andeutungen, die Bilder ° und die Begegnungen ° der inneren Gemächer verständlich sind Endlich hat auch der Autor zur eigensten Lektüre sich Runen eingeschnitten, ~~die ein lebendiger Stoff~~ denen auf wunderliche Weise im lebendigen Stoff Bedeutung zuwächst, die kein anderer kennt. Darin liegt Ironie und Vorbehalt des Eigentums bei hoher Generosität. ~~Und doch, trotz aller dieser Kreise, muß die Einheit herrschen~~.* (S. 69)[12]

Doch nicht nur diese poetologischen Aspekte sind für die Tagebuchautorschaft Jüngers bedeutsam, sondern auch konkret politische. So spielen Strategien der Verschlüsselung und Anonymisierung, wie van de Löcht demonstriert, eine entscheidende Rolle, wobei es oftmals Jahrzehnte dauerte, bis die hinter den Pseudonymen Stehenden – etwa der Autor Céline (‚Merline‘) – dechiffriert wurden.

Darüber hinaus kann die Verfasserin belegen, dass Jünger als Tagebuchautor keineswegs jener unbeirrte Anarch ist, als der er sich seit dem Rückzug aus der Politik (und literarischen Öffentlichkeit) nach 1933 immer wieder inszeniert hat. Vielmehr lassen sich zahlreiche Änderungen zwischen Erstdruck und späteren Ausgaben als direkte Reaktionen auf literarische Kritik erklären. So tilgte Jünger etwa jene von Peter de Mendelssohn 1949 ridikülisierten Passagen, in denen er dem Kult exklusiver Schreibgeräte huldigt.[13] Von Interesse für jede zukünftige Ausgaben der Jünger’schen Tagebücher ist darüber hinaus die Neigung des Autors, Realien in die Aufzeichnungen zu collagieren. Zeitungsberichte, Federn, Blätter, Photos und andere Dokumente finden sich hier in großer Zahl. In den gedruckten Tagebüchern sind sie dann nicht mehr ‚sichtbar‘, allenfalls finden sich ihre Spu-

[11] Sie findet sich mit gravierenden Modifikationen und Erweiterungen in *Jahre der Okkupation* unter dem Datum des zweiten Juni 1945.

[12] Die Kursive markiert in der Studie Jüngers unpublizierte Aufzeichnungen.

[13] Peter de Mendelssohn schrieb 1949 nach dem Erscheinen der *Strahlungen*: „Etwas allzu bereitwillig, für meinen Sinn, zeigte er uns die Handschriften seiner Bücher, darunter das Manuskript der *Mamorklippen*, ganze dreiundvierzig, von einer hauchdünnen, winzigen, spinnenartigen Schrift bedeckte Büttenblätter, und die schweren, goldgeprägten, prachtvoll gearbeiteten Lederkassetten, die er sich für diese Blätter in Paris […] eigens anfertigen ließ. Merkwürdig, wie die Eitelkeit hier die geistige Disziplin einfach überspielt.“ (Peter de Mendelssohn: *Gegenstrahlungen. Ein Tagebuch zu Ernst Jüngers Tagebuch*. In: *Der Monat* 2 (1949), S. 149–174, hier S. 151; bei van de Löcht zitiert auf S. 74).

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

ren in Jüngers Beschreibungen. Diese Dinge in einer – und sei es digitalen – Ausgabe zu erschließen bleibt der Jünger-Philologie als Aufgabe für die kommenden Jahre.[14]

Im Kapitel zum *Publikationsprozess* der Strahlungen arbeitet die Verfasserin zunächst philologisch exakt die verschiedenen Manuskriptbestände in ihren zeitlichen Zusammenhängen auf. Dabei geht sie für *Gärten und Straßen*, *Strahlungen* und *Jahre der Okkupation* einheitlich vor und stellt jeweils „Erhaltene Manuskripte", „Schreibgeschichte" und „Publikationsgeschichte" detailliert vor. So wird klar, wie komplex diese drei Faktoren miteinander verschaltet sind, zumal durch die Zäsur des (erst 1949 aufgehobenen) Publikationsverbots, das die Alliierten 1945 über Jünger verhängt hatten.

Das dritte Großkapitel – *Textgenese* – ist der eigentliche Hauptteil der Arbeit. Aufgrund der hier erstmals überhaupt zu lesenden – teilweise sensationellen – Entdeckungen soll es ausführlicher als die anderen Kapitel referiert werden. Van de Löcht subsumiert ihre Autopsie der Entstehung der publizierten *Strahlungen* unter vier Begriffe, die sie den Änderungskategorien Quintilians angleicht. Dieser hat im ersten Buch seiner *Institutio Oratoria* die *quadripartita ratio* aufgestellt: vier Arten der Textmodifikation, nämlich „*adiectio* – Zugabe, *detractio* – Wegnahme, *immutatio* – Austausch und *transmutatio* – Platztausch" (S. 169). Mit Hilfe dieser vier Kategorien gelingt es der Verfasserin überzeugend, ihr gewaltiges Material auf 170 Seiten zu ordnen und dabei die ausgesprochen heterogenen Befunde in all ihrer Differenziertheit aufzeigen zu können, ohne zugleich unübersichtlich zu werden und die großen Linien der Darstellung aus den Augen zu verlieren.

Die Vielzahl der von ihr gemachten Beobachtungen können hier nicht angemessen diskutiert werden. Entscheidend ist die Erkenntnis, dass die Überarbeitungen keiner einfachen Logik gehorchen, sondern ausgesprochen vielschichtig (und nicht immer begründbar) sind. Jüngers Tagebücher, das ist eine der entscheidenden Einsichten dieser dritten Abschnitts, sind *literarische* Tagebücher, sind mehr Literatur als Dokument. Dennoch lassen sich unter den gewählten Kategorien gewichtige Beobachtungen systematisieren. Im Hinblick auf die Streichungen etwa gehört dazu die Erkenntnis, dass Jünger seine unmittelbaren Aufzeichnungen keiner vorzeitigen Selbstzensur unterwarf, sondern sie im vollen Bewusstsein der Möglichkeit späteren Kürzens niederschrieb. So finden sich in den Manuskripten zahlreiche private Bemerkungen und intime Selbstbeobachtungen, die von vorneherein nicht für den Druck bestimmt waren. Hier kann van de Löcht bestätigen, dass Jüngers Selbstinszenierung in den publizierten Tagebüchern in erheblichem Maße jenem Ideal der ‚kalten' *persona* verpflichtet ist, das Helmut Lethen 1994 in seiner Studie *Verhaltenslehren der Kälte* herausgearbeitet hat.

Van de Löcht ordnet die Streichungen drei Gruppen zu: Zunächst sind da die von Jünger vorgenommenen De-Kontextualisierungen. Sie dienen einerseits dem Schutz der Privatsphäre, andererseits eskamotiert der Autor mit ihrer Hilfe den historischen Hintergrund des Krieges teilweise aus dem Text, und zwar mit dem Ziel der Verallgemeinerung und phänomenologischen In-Bezug-Setzung des Zweiten Weltkriegs mit dem von Jünger seit den frühen 1930er Jahren prognostizierten (und zunächst frenetisch begrüßten) Zeitalter des *Arbeiters* und der ‚totalen Mobilmachung'. Als zweite Gruppe finden sich die Streichungen hinsichtlich der eigenen Person, die intime Details, die eigene Hinfälligkeit und Sterblichkeit sowie (bedauerlicherweise) auch den Umgang mit aufgeschnappten Witzen und Anekdoten betreffen. In der dritten Gruppe finden sich jene Streichungen, die Dritte betreffen und die entweder – in *Gärten und Straßen* – zu ihrem Schutz vorgenommen wur-

[14] Die Vielfalt der Formen und der Reichtum des Materials ist im „Marbacher Katalog Nr. 64" *Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund.* Hg. von Heike Gfrereis. Marbach 2013, auf den Seiten 101–164 dokumentiert.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

den oder die – etwa im Fall der Liebe zu Sophie Ravoux[15] – dem Schutz der Jünger'schen Privatsphäre (und Ehe) dienen.

Die weitaus interessanteste Gruppe ist die vierte dieses Abschnitts, sie betrifft das „Unästhetische des Schreckens" (S. 214). Mit dieser Formulierung spielt die Verfasserin auf die Jünger-Studie *Die Ästhetik des Schreckens* an, in der Karl Heinz Bohrer 1978 die Nähe des frühen Jünger zur pessimistischen Romantik und zum Surrealismus anhand seiner prononcierten Inszenierung des Schreckens diskutierte. Van de Löcht nun kann im Gegenzug rekonstruieren, dass der spätere Jünger, der Verfasser der *Strahlungen*, in einer gegenstrebigen Bewegung das zunächst protokollierte ‚Unästhetische' für den Druck tilgte. Diese Streichungen betreffen v. a. sechs Themenkomplexe, nämlich, *erstens*, die Zustände im besetzten Paris, das unter den hohen Kosten für die Besetzung besonders zu leiden hatte.[16] Hier traten Hunger und Mangelerscheinungen offen zutage, was sich in den publizierten *Strahlungen* nur noch sehr vermittelt findet. In den Manuskripten hingegen liest man etwa folgendes Notat: „*Mittags mit Sophie* [Ravoux] *vor dem Colisée. Die Sonne ~~schien~~ ° strahlte ° schon recht warm. Sophie behauptete, in den Abteilen der Metro schon den Azeton-Geruch wahrzunehmen, wie ihn Körper entwickeln, die am Verhungern sind.*" (S. 216)

Zweitens betreffen diese Streichungen des ‚Unästhetischen' den „Osten als Ort des Schreckens" (S. 219). Ein Beispiel dafür ist die folgende Aufzeichnung:

> *Bericht über den Vorbeimarsch von 34000 Gefangenen, die sich vorüberschleppten, mit einem Schußkommando von acht Mann, die jeden, der liegenblieb, ausbliesen. Ein Unteroffizier der Feldgendarmerie wurde von seinen Kameraden ‚Salome' genannt, weil er, wenn er sich eines Gefangenen entledigen wollte, auf den nächsten Strohhaufen zu zeigen pflegte und dabei das russische Wort für Stroh ‚Saloma' rief. Wenn der Gefangene dann dorthin eilte, schoß er ihm ins Genick.* (S. 221)

[15] Vgl. zu Jüngers Beziehung zu Sophie Ravoux jetzt Detlev Schöttker: *Ernst Jünger, Sophie Ravoux und Joseph Breitbach. Zum deutsch-jüdischen Widerstand in Paris (1941–1944)*. In: *Ernst Jünger und das Judentum*. Hg. von Thomas Bantle, Alexander Pschera und Detlef Schöttker (*Jünger Debatte* 1/2017). Sophie Ravoux, die 1906 als Sophie Koch in Magdeburg geboren wurde, emigrierte Mitte der 1930er Jahre nach Paris, wo sie Paul Ravoux heiratete. Jünger traf sie dort 1941, sah sie – abgesehen von seinem Aufenthalt im Kaukasus – fast täglich und hatte mit ihr sehr wahrscheinlich (auch ein Brief Gretha Jüngers aus dem Jahr 1948 legt das nah) eine Affäre. Unter wechselnden Namen („Doctoresse", „Charmille", „Camilla", „Mme. Dancart", „Mme. D'Armenonville") firmiert sie in den *Pariser Tagebüchern*. Entscheidend ist aber weniger die erotische Dimension dieser Beziehung als vielmehr die Tatsache, dass Jünger über Paul Ravoux, einem aktiven Mitglied der Résistance, der als Übersetzer zugleich Kenntnis von Jüngers literarischem Werk hatte, Kontakt zum Pariser Widerstand knüpfen konnte. Das nämlich lässt Jüngers Intervention gegen die willkürlichen Geiselerschießungen durch die Wehrmacht in einem ganz neuen Licht erscheinen und bestätigt so indirekt auch die von Alfred Andersch gegebene Information, derzufolge Jünger „vielen französische Juden das Leben gerettet [habe], indem er sie rechtzeitig über die Daten im antisemitischen Terminkalender der deutschen Verwaltung" informierte (zitiert bei Schöttker S. 60).

[16] So musste Frankreich 400 Millionen Francs (ca. 20 Millionen Reichsmark) *täglich* für die Besatzungskosten zahlen; vgl. Allan Mitchell: *Nazi Paris. The History of an Occupation*. Oxford/New York: Berghahn Books, 2010, S. 14.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

In den *Strahlungen* findet sich von dieser grausigen Schilderung eines Kriegsverbrechens (wie von zahlreichen anderen) dann nur noch der Hinweis auf „fürchterliche Einzelheiten" (6.4.1942).

In die Nähe dieses Themenkomplexes gehören, *drittens*, Nachrichten über Kannibalismus an der Ostfront. Hier wurde Jünger von den surrealistischen Visionen des *Abenteuerlichen Herzens* (1929, rev. 1938) sozusagen eingeholt, in dessen Prosastück „Violette Endivien" Kannibalismus das Signum unheimlicher Eliten ist. Gegenüber der parabolischen Prosa des *Abenteuerlichen Herzens* freilich nehmen sich die von Jünger aufgezeichneten Schilderungen abstoßend und hoffnungslos aus. „Das Bestialische des Menschen", so van de Löcht, „wird in diesen Berichten in einem solchen Übermaß gezeigt, dass sie nicht mehr nur erschütternd, sondern geradezu grotesk wirken" (S. 226). Damit entzogen sie sich diese Aufzeichnungen jener von Jünger für notwendig erachteten ästhetischen Überformung.

Viertens fallen Schilderungen über Vergewaltigungen unter die Kategorie des ‚Unästhetischen', das nur in gedämpfter Form publiziert wird. Allerdings finden sich gerade in den *Jahren der Okkupation* immer wieder Hinweise und Schilderungen von Vergewaltigungen, denen deutsche Frauen zum Opfer fielen, während aufgezeichnete Fälle in Frankreich – die möglicherweise von deutschen Soldaten begangen wurde – weder 1942 noch 1949 oder 1962 ihren Weg in die gedruckten Tagebücher fanden (vgl. S. 230f.). Anders sieht dies, *fünftens*, im Hinblick auf Schilderungen der Shoah aus. Zwar gibt es immer wieder Hinweise auf die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden, aber gerade angesichts der von Jünger zumeist kultvierten überscharfen Beobachtung muten diese oft merkwürdig distanziert und ‚unscharf' an. Ein Blick in Jüngers Aufzeichnungen offenbart hingegen, so van de Löcht, dass hier eigene Beobachtungen präzise festgehalten und v. a. detaillierte Berichte durch Dritte genau verzeichnet sind. Ein Beispiel: Im *Zweiten Pariser Tagebuch* liest man anlässlich eines Berichts über Massenexekutionen von Juden, der Jünger durch einen Dritten zugetragen wird, dass „unter den Dingen, die er erzählte, […] besonders die Schilderung einer Erschießung von Juden schauerlich war".[17] Der von van de Löcht in diesem Zusammenhang transkribierte Bericht ist da deutlich expliziter und grausiger:

> *Wenn man ihm Glauben schenken darf, so wurden die Juden zu Tausenden in einen Steinbruch ~~getrieben~~ geworfen, nachdem SS-Leute mit kleinen Pistolen, deren Knall fast nicht ~~gehört wurde~~ ° zu hören war °, ihnen den Genickschuß erteilt hatten. Den Oberst führte der ~~SS-Mann~~ ° Arzt ° durch das Lager, der das Humane dieser Methode rühmte und sagte, daß nur zuweilen einem der Kinder der Fangschuß gegeben werden mußte, weil der Wirbelknochen noch zu wenig gebildet sei. Übrigens sollen diese Erschießungen nicht mehr stattfinden, da man zur Vergasung der Opfer übergegangen ist.* (S. 236)

Die Gründe für die Streichungen in den publizierten Texten sind gerade angesichts der Shoah vielschichtig und nicht mit letzter Sicherheit zu benennen. Einerseits, so die Verfasserin, sah Jünger hier wahrscheinlich keine Möglichkeit der ästhetischen Bewälti-

[17] 21.04.1943.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

gung;[18] andererseits könnte es die Angst vor Repressionen in der Nachkriegszeit gewesen sein, die hinter den umfangreichen Streichungen und Veruneindeutlichungen stand: „Das Gerücht und die Wiedergabe eines solchen bedeuten noch kein Eingeweiht-Sein in die tatsächlich geschehenen Gräuel im Rahmen des Holocaust." (S. 235)

Sechstens schließlich betreffen die vor dem Druck durchgeführten Streichungen auch Passagen, in denen Jünger unmittelbar die Nationalsozialisten mit den Alliierten – in denen er vorrangig Besatzer sah – verglich und beide als autoritäre Obrigkeit auf eine Stufe stellte. So heißt es im ungedruckten Manuskript: „*Zugleich aber, und das bleibt den Tätern* [Jünger meint damit die Alliierten!] *verborgen, rückt das deutsche Volk durch diese Leiden wieder gewaltig in die Rechtssphäre ein, werden die Klagen brüchig, mit denen man es überhäufte. Wer solche Schuld anhäuft, erweist sich als Partei, und geht verlustig der richterlichen Qualität, ist Geißel und nicht mehr in Gottes Hand.* (S. 242) Verfolgt man das in diesem Abschnitt zusammengetragene Material, erklärt sich auch Jüngers Demokratieskepsis, denn die Aufzeichnungen deuten unmissverständlich darauf hin, dass er einen „*Überfluß an Demokratie*" und das Versagen der Aristokratie für den Zusammenbruch Weimars verantwortlich machte (vgl. S. 244f.). Hier wird Jüngers politische Option des Anarchen (und Antidemokraten) sehr viel plausibler als durch die alleinige Lektüre der gedruckten *Strahlungen*.

Das *Einfügen* von Material in die Aufzeichnungen gehorcht, so die Verfasserin, mehreren poetologischen Maximen: Zunächst werden die teilweise stichpunktartigen Notate mit Hilfe von Einführungen verständlich gemacht und kontextualisiert. Dann sind es oft stilistische Erwägungen, die Jünger zur Ergänzung und Transformation des Ausgangsmaterials führen. Darüber hinaus – und das ist für die Lektüre der *Strahlungen* entscheidender, „bietet die nachträgliche Einfügung dem Schreibenden die Möglichkeit, bereits Geschehenes neu zu bewerten und erst nachträglich erhaltene Informationen einfließen zu lassen" (S. 350). Diese Strategie zielt in zwei Richtungen: Einerseits steht in den publizierten Tagebüchern so tatsächlich „Konkretes und Gesichertes"; andererseits diesen diese Einfügungen oftmals auch dazu, den Autor post festum informierter erscheinen zu lassen – „die Einfügung wird hier zum Mittel der Selbststilisierung" (S. 351). In dieser Hinsicht, das kann van de Löcht an ausgewählten Beispielen verdeutlichen, ist es die Rolle des *poeta doctus*, die Jünger oft wählt und auf die hin er seine Eintragungen überarbeitet (vgl. S. 253ff.).

[18] In die Richtung dieser Vermutung deutet auch die Zustimmung, die Jünger Jahre später im Briefwechsel mit Joseph Wulf hinsichtlich der dokumentarischen Methode im Umgang mit der Shoah artikulierte. Der 1912 in Chemnitz geborenen Rabbiner, Widerstandskämpfer und Historiker Joseph Wulf war Jünger durch seine großen Dokumentationen *Das Dritte Reich und die Juden* (1955), *Das Dritte Reich und seine Diener* (1956) und *Das Dritte Reich und seine Vollstrecker* (1961) bekannt; er selbst schätzte Jünger als Autor und als moralische Instanz. In seiner Materialsammlung *Literatur und Dichtung im Dritten Reich* von 1964 zitiert er Jünger als Beispiel für die Möglichkeit der Verweigerung und der Inneren Emigration. Faszinierend an dem durch persönliche Nähe und Unmittelbarkeit geführten Briefwechsel sind insbesondere die Positionen, die Jünger im Hinblick auf die Aufarbeitung des ‚Dritten Reichs' entwickelt: Er avanciert hier nämlich zum Befürworter einer radikalen Praxis der Dokumentation. Dazu gehört etwa, dass er das Theater Rolf Hochhuths als legitimes und dem Grauen des Dargestellten angemessenes Verfahren für den Umgang mit der Shoah würdigt und Wulfs Arbeit durch Auskünfte und Ermutigung fördert. Vgl. den Teilabdruck des Briefwechsels, ediert von Detlev Schöttker und Anja S. Hübner (*Ernst Jünger / Joseph Wulf: „In Beurteilung der Schandtaten". Aus dem Briefwechsel.* In: *Ernst Jünger und das Judentum* (Anm. 15), S. 123–164).

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Zahlreiche Einfügungen gehorchen jedoch auch einer anderen Logik. So hat Jünger immer wieder Gespräche ergänzt, die sich nicht in den Aufzeichnungen nachweisen lassen. Damit werden die Tagebücher lebendiger und vermitteln den Eindruck unmittelbarer Zeugenschaft. Inwiefern diese eingefügten Gespräche – etwa über die Geschehnisse des 20. Juli 1944 und ihre Wirkung auf die in Paris stationierten Soldaten – nun wirklich geführt wurden, näherungsweise Rekonstruktionen oder aber Fiktionen sind, lässt sich heute nicht mehr entscheiden.

Ersetzungen stellen, so van de Löcht, gewissermaßen eine Kombination aus Streichungen und Einfügungen dar. „Anstatt einer Leerstelle präsentiert Jünger einen Ersatztext, der in einigen Fällen eine Variation des Ursprungstextes darstellt, in anderen Fällen jedoch gänzlich neu kreiert wurde." (S. 353) Besonders spannend ist diese Art der Bearbeitung im Falle der Bewertung von Personen der Zeitgeschichte. So dokumentiert van de Löcht, dass Jünger im Falle Otto von Stülpnagels – zu dem Jünger ein ausgesprochen ambivalentes Verhältnis hatte, in dessen Auftrag er jedoch 1942 die für den internen Gebrauch vorgesehene Denkschrift *Zur Geiselfrage* verfasste[19] – von der Technik des Ersetzens ausgiebigen Gebrauch machte. In den gedruckten *Strahlungen* findet sich daher ein ganz anderer Pariser Militärbefehlshaber als in den Aufzeichnungen: „So entfielen die Beschreibungen Stülpnagels, die den Militärbefehlshaber eher wie eine Witzfigur als wie einen zurechnungsfähigen Offizier erscheinen lassen." (S. 285) Liest man etwa in den Manuskripten noch Bemerkungen, die Stülpnagels „*papageienartige[ ] Vorbewegung des Kopfes*" ironisieren (ebd.), so machte der weitere Gang der Dinge diese Notate für ihren Autor fragwürdig: „Das negative Urteil Jüngers über seinen Vorgesetzten konnte spätestens nach dessen Selbstmord im französischen Gefängnis in der Rue Cherche Midi nicht ohne weiteres in einer Publikation aufrecht erhalten werden […]" (S. 286). Weitere Formen von Ersetzungen ästhetisieren das ‚Unästhetische' der Aufzeichnungen für den Druck; das betrifft etwa Schilderungen erfrorener Leichen an der Ostfront und auch direkte Mitteilungen über Kriegsverbrechen, die dann in den *Strahlungen* sehr viel vermittelter erscheinen (vgl. S. 294).

Die vierte textgenetische Strategie – *Beibehalten und Verschieben* – ist vor allem im Hinblick auf Jüngers Literarisierung von Träumen interessant. Träume spielen in den Texten der *Strahlungen* (wie in Jüngers ganzem Werk) eine bedeutende Rolle. Van de Löcht nun kann zeigen, wie intensiv Jünger sowohl über die Aufzeichnung seiner (und anderer) Träume wie über den genauen Ort ihrer Publikation nachgedacht hat. Diese intensive Arbeit hängt eng mit dem Selbstbild des Autors Jünger zusammen, der sich in seinen Tagebüchern als *poeta doctus*, aber auch als *vates*, als Seher inszeniert. Das betrifft vor allem die mantischen Träume, von denen es in den *Strahlungen* viele gibt; viele andere jedoch haben es nicht in den Druck geschafft, weil sie, so van de Löcht, mit keinem tatsächlichen Ereignis zu verbinden sind. Etwa dieser beklemmende und faszinierende Traum Gretha Jüngers, der an Filme von David Lynch erinnert; am 29. Mai 1945

> *teilte Perpetua [Jüngers Tagebuchname für Gretha] einen Traum mit, den sie vor wenigen Tagen gehabt hatte: Sie war mit mir spazieren gegangen und wir waren dabei einem Mann mit Kapuze begegnet, der einen großen ° Schlapp ° Hut trug, ~~dessen Schirm~~ ° der ° ihm ° wie eine Mulde ° über die Augen fiel. Als er ihn zurückschlug, wußte ~~Perpetua~~ sie sogleich „Das ist er." Der Mann sagte zu ihr, daß sie am 4. Februar sterben würde, eigentlich sei ihr Tod bereits für diesen Juni festgesetzt gewesen, doch die gewaltigen Umwälzungen ° auf dem Erdball ° hätten eine Verschiebung notwendig gemacht.* (S. 319)

[19] Sie ist mittlerweile vorzüglich ediert und kommentiert: Ernst Jünger: *Zur Geiselfrage. Schilderung der Fälle und ihrer Auswirkungen*. Hg. von Sven Olaf Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011.

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Schließlich finden zwischen Niederschrift und Druck auch zahlreiche Transformationen des Textes statt – und zwar vorwiegend als ‚Überführungen' von Tagebuchmaterial in andere Gattungen. Im Hinblick auf Jüngers Roman *Heliopolis* wurde von der Forschung wiederholt die Nähe seiner Figurenkonstellation zur Situation Jüngers im besetzten Paris bemerkt; im Anschluss daran kann van de Löcht nun rekonstruieren, dass der Autor das handschriftliche Material seiner Tagebücher auch „als Inspiration für weitere Texte" nutzte. Die im Anhang der vorliegenden Studie abgedruckte und bislang unveröffentlichte Erzählung *Feuer am Roten Rhein* ist das vielleicht bemerkenswerteste Beispiel für diese textuelle Strategie, denn Jünger überarbeitet die Aufzeichnungen der militärischen Vorfälle an seinem 50. Geburtstag – den er auf dem Frankreichfeldzug begeht – ganz ähnlich wie er mehr als 30 Jahre zuvor das Kriegstagebuch für die *Stahlgewitter* revidiert hat.

Zuletzt untersucht die Verfasserin eine Transformation, die Jünger in Absprache mit seinem Verleger und im Zusammenhang der ersten Werkausgabe vornahm. In ihrem Rahmen wurden ausgewählte Passagen der Tagebücher nicht in die *Strahlungen* übernommen, sondern in die *Sgraffiti*, die eine Art ‚Fortsetzung' des *Abenteuerlichen Herzens* darstellen. Diese Befunde legen eine Neubewertung dieser und anderer Prosa als Satellitentexte der Tagebücher nah und belegen die „immense Bedeutung des Tagebuchs für Jüngers Autorschaft" und zwar zum einen „als eigenständiges Werk" und zum anderen als „Inspirationsquelle für sämtliche anderen Gattungen" (S. 338).

Soweit einige Einsichten in diese faszinierende Arbeit, die philologische Sorgfalt mit literarischem Gespür verzwirnt. Sie wird das Bild des Diaristen Jünger nicht unerheblich verschieben – und zwar sowohl durch ihre Überlegungen zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Strahlungen*, die Grundsätzliches über den Autor Jünger und über sein Verständnis eines *literarischen* Tagebuchs vermitteln, wie auch durch das hier abgedruckte transkribierte Material aus dem Nachlass Jüngers im DLA. Was das für die weitere Editionsgeschichte dieses (mir) immer rätselhafteren Autors bedeutet, wird die Zukunft zeigen.

Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig)

Judith Kasper: *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante* (Mimesis. Romanische Literaturen der Welt 63). Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, 286 S., geb., € 99,95

Der traumatisierte Raum beschränkt sich nicht auf den Raum des Traumas – das Lager als konkreten Ort oder juridisch-politisches Moment. Was Judith Kaspers Studie über *Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante* von so vielen Arbeiten über Literatur und Shoah unterscheidet, ist, dass das Lager nicht nur im Titel fehlt, sondern die Verf. bewusst „eine Akzentverschiebung von der *Holocaust*-Literatur auf die Holocaust-*Literatur*" (S. 22) vornehmen möchte. Die Literatur, die in der Forschung – auch und gerade der literaturwissenschaftlichen – oft als ein Medium der Zeugenschaft neben anderen behandelt wird, sozusagen als besonders ästhetisiertes Dokument, soll hier zu ihrem Recht kommen. Die Stärke der Arbeit besteht darin, einen Begriff von Literatur zu haben, ohne sich voreilig und unnötigerweise festzulegen, *was* Literatur sei. Die entscheidende Weichenstellung ist dabei der Ansatz, den traumatisierten Raum nicht als Gegenstand der untersuchten Texte zu betrachten, sondern als Verfahren – Verfahren der Welterschließung und damit des Schreibens sowie des Lesens. Knackpunkt der Habilitationsschrift ist nun die Übersetzung dieses Verfahrens auf der Lektüreseite in eine handhabbare philologische Methode. Das geschieht in zwei Schritten. Zunächst wird die theoretische Grundlegung des Ansatzes im Hinblick auf die räumliche Dimension knapp mit Foucaults

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Heterotopie-Konzept und Agambens Lager-Begriff skizziert. Die Wendung in die zeitliche Dimension und damit auch in die Literatur erfolgt mit dem Traumabegriff der Psychoanalyse. Dieser erweist sich für die Literaturanalyse als besonders geeignet, da mit ihm das Trauma nicht als bzw. im Affektausdruck gesehen wird – was philologisch gewendet nur bei der Suche nach literarischen Gegenständen bzw. Motiven enden würde –, sondern gerade die Unmöglichkeit der unmittelbaren Affektabfuhr im traumatischen Moment eine Verschiebung, bzw., psychoanalytisch gesprochen, eine Abspaltung bewirkt. Die konkrete Manifestation des Traumas ist dann durch Wiederholung und Nachträglichkeit bestimmt: „Das Trauma, da es immer erst in seiner Nachträglichkeit gefasst wird, […] existiert nur im Modus der Sequenzen, in denen es (sich) wiederholend insistiert." (S. 10) Die Literatur als narrative Form der Wiederholung der Lagererfahrung im Phantasmatischen soll also nach diesem Modus und nicht primär nach ihren Gegenständen befragt werden.

Ihr Lektüreverfahren versteht die Verfasserin als ein durchaus passives, das bereit ist, sich der Insistenz des Traumatischen in den behandelten Texten auszusetzen und selbst im Modus der Wiederholung, genauer: der Montage (Benjamin) arbeitet. Für das konkrete Vorgehen hat das zwei Konsequenzen. So folgt das Verfahren keiner strengen (literatur-)geschichtlichen Linearität, da es „in einem spezifischen Sinne *gegen-historisch* arbeitet, insofern als die Geschichte sehr wohl interessiert, allerdings als stets verschobene, entstellte und sich entziehende Größe: als Phantasma" (S. 9); collagierend will die Arbeit den Blick auf Paradigmatisches lenken, anstatt sich der unterschwelligen Gerichtetheit etablierter literaturgeschichtlicher Zusammenhänge zu unterwerfen. Zudem ist die Deutungsarbeit als Lesen konzipiert, das lange beim Signifikanten verweilt. Implizit führt die Verf. hier die psychoanalytische Traumatheorie mit den Errungenschaften aus der Überwindung traditioneller philologischer Hermeneutik zusammen, die bei ihrer hektisch-gemütlichen Suche nach Signifikaten gerne auf Abwege gerät. Erinnert sei hier nur an Gadamers Lektüre von Celans Gedicht *Weißgrau* (aus *Atemwende*, 1967): „Rauch von Brunnengesängen", im siebten Vers, „weckt" beim Hermeneutiker „ein Vielfaches: rauchende Kamine menschlicher Wohnungen, dörfliche Brunnen, menschliche Laute, Gesang" (*Wer bin Ich und wer bist Du*, 1986). Nun kann es gerade nicht darum gehen, Gadamers unsäglich heimelige Interpretation als ‚Übersetzungsfehler' zu brandmarken und Celans Vers anstatt in eine Dorfidylle in den Schrecken der Krematorien ‚zurückzuübersetzen'. Vielmehr muss gerade die Textur des literarischen Werkes bis in ihre kleinsten Elemente hinein ernst genommen werden, ohne der Versuchung der sofortigen Übertragung ins Bildhafte zu erliegen. Im Folgenden sei auf Beispiele aus dem zentralen Kapitel zu Primo Levi eingegangen.

Die Verfasserin stellt eingangs fest, dass die Beschäftigung mit Levis autobiographischen Büchern auf der einen Seite „von einem Pathos, das den Blick auf seine *écriture* häufig zu verstellen droht", geprägt ist, auf der anderen aber gleichzeitig eine „rein sachorientierte Lesart zu beobachten" sei (S. 81, 82). Beiden Ansätzen ist gemein, dass sie das spezifisch Literarische auflösen. Als Beispiel für die in der vorliegenden Arbeit vehement vertretene Auseinandersetzung mit der poetologischen Dimension von Levis Werk sei hier ein längerer Abschnitt angeführt, der den Grad der Aufmerksamkeit für diese Dimension bis zur Mikroebene des einzelnen Satzes veranschaulicht. Dabei handelt sich um einen Satz, der sich in einem entscheidenden Moment von *Se questo è un uomo* findet, nämlich dem der Befreiung:

> Im Zuge dieses geschilderten, unendlich schwierigen Prozesses, inmitten einer Landschaft aus Leichenbergen wieder Subjekt zu werden, ruft Primos französischer Freund Charles am fünften Tag (den 23. Januar 1945) staunend und zugleich verstört aus: „Primo, on est dehors!" […]
> „Primo, on est dehors!", nicht: „Nous sommes libres". „On est dehors" gemahnt, selbst wenn hier zum ersten Mal eine Idee von Freiheit anklingt, immer auch an

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

> jenes „fuori“, mit dem Levi die eigentümliche Zeit- und Weltlosigkeit des Lagers bezeichnet. Auf die persönliche Anrede des Freundes Primo folgt unmittelbar das unpersönliche Pronomen „on“. Der scheinbar so eindeutige Ausruf erweist sich bei genauer Lektüre als überaus äquivok. Denn der Eigenname neigt dazu, sich in die Ordnungszahl „primo“ [erster] zu verwandeln, was an die Auslöschung des Namens durch die KZ-Nummer gemahnt, oder verweist überhaupt auf etwas „Erstes“, von dem unentschieden bleibt, ob es etwas Neues, nun Beginnendes impliziert oder vielmehr das Enden des Lagers meint, das noch ganz am Anfang steht. Darüber hinaus trägt die Insistenz des graphischen Zeichens „o“ in den emphatischen Verweis auf ein Außen wiederum die Vorstellung des Eingeschlossenseins ein.
>
> Die Aussage „On est dehors“, die im Raum dieser Zeit- und Weltlosigkeit ausgesprochen wird, verweist auf eine Situation, in der Freiheit und Außen-Sein, Ausgenommen-Sein, Ausnahme-Sein ununterscheidbar geworden sind. Der Ausgang aus dem Lager in die zivile Welt bedeutet also keinen Übergang in die Freiheit, sondern impliziert den Eintritt in ein Außen, von dem bislang nur eine unendlich scheinende „pianura livida“ erkennbar ist. (S. 100 f.)

Der dokumentarische Wert des von Levi bezeugten Satzes wird nicht negiert, seine Bedeutung durch die Aufmerksamkeit noch für das kleinste Graphem jedoch moduliert. Nicht die vereindeutigende Übersetzung ist der Leitstern der Deutung dieser Passage, bei der Agambens Lager-Begriff durchaus durchscheint, ohne jedoch die Funktion des endgültigen Signifikats zu haben. Für dieses Zerbrechen bzw. Zerbrechlichmachen starrer Bilder – also Deutungen – durch Kasper sei ein weiteres, für die Levi-Forschung zentrales Beispiel angeführt. Es betrifft die berühmtesten Passagen von *Se questo è un uomo*, nämlich die (Re-) Zitationen aus dem Inferno von Dantes *Commedia*. Die Verf. kritisiert die These, dass die Hinzufügung zahlreicher Dante-Reminiszenzen in der Ausgabe von 1958 gegenüber der ersten Version von 1947 vor allem der Vermittlung des an Auschwitz Undarstellbaren habe dienen sollen. Sie weist nach, dass Levi die vermeintliche Analogie zwischen Lager und Inferno immer wieder selbst durchkreuzt, bis letztlich sogar der vermeintlich eindeutige Satz „Questo è l’inferno.“, mit dem Levi im zweiten Kapitel die Hölle als Trope für die Lagererfahrung zu aktualisieren scheint, fraglich wird. Denn auf den deiktisch anhebenden Satz folgt eben kein Doppelpunkt, sondern ein Punkt, der ihn von der sich anschließenden Beschreibung abgrenzt. „Wenn er ein selbstreferentieller Satz ist, dann wird durch ihn das autobiographische Schreiben als Prozess lesbar, der mit dem Durchgang des Ichs durch das Inferno zu tun hat. Dies würde Sinn machen, da die *Commedia* insgesamt […] als ein Dispositiv der Durcharbeitung einer weitgehend unbenannten und unbenennbaren Verlusterfahrung lesbar ist. Nicht das Inferno ist die traumatische Verlusterfahrung; es ist schon Teil der sprachlichen Bearbeitung dieser Erfahrung.“ (S. 126) Diese Feststellung schlägt auf der letzten Seite des Levi-Kapitels den Bogen zum Dante-Kapitel, das nach den Untersuchungen von Kertész’ *Roman eines Schicksallosen* und Sebalds *Austerlitz*, die hier nicht mehr gewürdigt werden können, die Studie abschließt. Dantes *Commedia*, v. a. das Inferno als privilegierter Intertext so vieler literarischer Zeugnisse zur Shoah, gilt Kasper nicht als Allegorie, die dem Darstellbarmachen gilt; sie entwickelt die Hypothese, „dass schon in der Commedia selbst etwas unbewältigt bleibt, das sich nachträglich und vornehmlich in Texten des 20. Jahrhunderts, insbesondere in literarischen Texten über die nationalsozialistischen Lager, manifestiert.“ Es stellt sich also die Frage, „welche Elemente die *Commedia* insgesamt bereitstellt, die […] von einem narrativen und poetisch avancierten Umgang mit traumatischen Ereignissen zeugen“ (S. 195), eine Frage, die erst ausgehend von den Werken Levis, Kertész’ und Sebalds formuliert werden konnte. Mit dieser Fragerichtung geht ein ethischer Anspruch einher, der mit der *Holocaust-Literatur* verbunden ist, sich jedoch nicht allein vom Gegenstand des Holocaust in der Literatur herleiten kann,

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

sondern grundlegender einer der Literatur und damit auch der Literaturwissenschaft ist, wie die Arbeit über den traumatisierten Raum eindrucksvoll zeigt.

Marco Gutjahr (Rostock)

Frank Oliver Jäger: *Literarische Selbstinszenierung zwischen Transgression und Paradoxie. Zur Hybridisierung autobiographischen Schreibens bei Marcel Proust, Michel Leiris und Claude Simon* (Freiburger Romanistische Arbeiten 6). Freiburg/Br.: Rombach, 2014. 316 S., kart., € 48.–

Neue Formen autobiographischen Schreibens, die gezielt die Grenze von Fakt und Fiktion umspielen bzw. transgredieren, haben in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten einen außerordentlichen Boom erlebt. Der reichen literarischen Produktion ist auch die wissenschaftliche Untersuchung dieser Texte gefolgt. Allein zum Thema Autofiktion liegen mittlerweile eine schier unüberschaubare Menge an Publikationen mit durchaus diversen Beschreibungs- und Theoretisierungsversuchen vor. Vor diesem Hintergrund kann es als ebenso mutig wie gewagt gelten, etwas Neues zu diesem Thema sagen zu wollen. Der Verfasser der vorliegenden Freiburger Dissertation, Frank Oliver Jäger, hat sich dieser Herausforderung gestellt. Er fragt sich, „wo die Weichen für diese Entwicklung gestellt wurden" (S. 56) und lenkt daher den Blick auf solche Werke, die besagten neueren Formen autobiographischen Schreibens den Weg geebnet haben.

Als Marksteine identifiziert er drei ‚Klassiker' der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts: Marcel Proust, Michel Leiris und Claude Simon. An ihnen studiert er, was er als zentral für die genannte Entwicklung determiniert: „die allmähliche Ausdifferenzierung d[es] Spannungsverhältnisses" von „referentieller und selbstreferentieller Ästhetik im Bereich des autobiographischen Schreibens" (S. 17), welche sich insbesondere „im variantenreichen Spiel mit Erzählpositionen und Wirklichkeits- beziehungsweise Erfahrungsdarstellung" (S. 56) niederschlägt. Auf den einleitenden Theorie- und Methodenteil (S. 15–56) folgen drei Analysekapitel zu „Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* als Prätext transgressiver Selbstinszenierung" (S. 57–123), „Michel Leiris – Le degré zéro de l'écriture autobiographique" (S. 125–215) und „Claude Simon – zu einer ästhetischen Autobiographie" (S. 217–293). Das Buch endet mit einer knappen „Zusammenfassung" (S. 295–299).

Ausgangspunkt von Jägers Studie ist die Diagnose, dass die traditionelle Autobiographie im 20. Jahrhundert angesichts einer umfassenderen, letztlich epistemologisch bedingten Subjekt- und Sprachkrise in die Krise geraten musste: Ihre Grundprämisse einer stabilen Subjektidentität, die sich in der Sprache verlässlich und adäquat darstellen lässt, musste nunmehr als überholt gelten. Ins Zentrum seiner Analysen stellt Jäger daher das bei den Autoren jeweils vorfindliche Verhältnis einer Identitätskrise und Sprachkrise, welches er mit der ‚Transgression' von Gattungsgrenzen und dem Spannungsverhältnis von referentieller und selbstreferentieller Sprachfunktion in Zusammenhang zu bringen versucht. Für Proust kommt er dabei zu dem Ergebnis, dass dieser mit Marcel einen Ich-Erzähler inszeniert, der ausgehend von einer Erinnerungskrise in eine Identitäts- und Sprachkrise gerät, die er am Ende durch sein Schreibprojekt zu überwinden sucht. Die „Identitätssuche des Ich" wird dabei, so Jäger, „zugunsten einer Identitätssuche der *écriture*" abgelöst: Die Autobiographie wird bei Proust zu einer „Autobiographie des Schreibens" (S. 119). Jäger basiert seine Argumentation wesentlich auf Ursula Link-Heers mittlerweile klassische Studie zur ternären Struktur des Proust'schen Ich-Erzählers und betont die Rolle des *je intermédiaire* bei dem (letztlich scheiternden) Versuch, die „Kluft zwischen Erfahrung und ihrer Versprachlichung" (S. 73) zu überwinden. Was Jäger insgesamt allerdings unzureichend reflektiert, ist die Tatsache, dass es sich bei dem von ihm untersuchten autobiographischen Projekt um das einer *Romanfigur* (Marcel) handelt und

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

damit die Vergleichbarkeit zu den Leiris- und Simon-Analysen nur bedingt gegeben ist: Bei Proust betrachtet Jäger ausschließlich die Ebene des internen Kommunikationssystems (Erzähler – Figuren), bei Leiris und Simon hingegen die Relation von äußerem und innerem Kommunikationssystem (realer Autor – Erzähler/Figuren). Ebenfalls nicht weiter hinterfragt wird von Jäger, inwiefern es für seine Fragestellung einen Unterschied macht, dass Proust und Simon das autobiographische Schreiben vom Roman her ‚aufbrechen', während Leiris vom Autobiographischen her kommt. Hier wäre die rezeptionssteuernde Wirkung von Gattungsbegriffen und der damit jeweils assoziierten, historisch variablen Konventionen mit zu reflektieren.

Im Zugriff auf Leiris stellt Jäger ebenfalls die problematische, sich ständig neu konstituierende Identität des Subjekts als zentral heraus. Allerdings entwickele sich bei Leiris die Identitätskrise, anders als bei Proust, „nicht primär aus einer Erinnerungs-, sondern aus einer Sprachkrise heraus" (S. 126). Der Kluft von Welt und Sprache begegnet Leiris in seinem großen autobiographischen Projekt *La Règle du jeu* unter anderem mit dem Versuch, die Wörter „mit autobiographischen Konnotationen auf[zu]laden" (S. 129) und in endlosem Kreisen um den nie zu behebenden Mangel immer wieder neu zu bestimmen. Jäger betont dabei insbesondere die Rolle des Wortspiels sowie gewisser Figuren der Transgression (u. a. den Traum, das Theater, das Spiel etc.). Mit Leiris' spätem „Eingeständnis eines totalen Scheiterns (‚échec partout')" sieht Jäger den Autor an einem „Nullpunkt des infiniten Regresses" (S. 184) angelangt, der zu einer Kehrtwende führe: Die bis dahin sich stets verdichtende sprachliche Form wandele sich im dritten Band der *Règle du jeu* zu einer offeneren, hybriden Form, die, zunehmend fragmentarisch, „[p]rosaische und poetisch-lyrische Teile" (S. 188) mische und keiner etablierten Gattung mehr zurechenbar sei (vgl. S. 204–210). Unbeantwortet lässt Jäger allerdings die Frage, wie es eigentlich zusammenpasst, dass Leiris „von Anfang an das fiktionale Erzählen abgelehnt" (S. 129, Anm. 16) habe, in seinem Werk gleichwohl „das Reale und das Fiktionale […] derart miteinander verschwimme[ ], dass eine klare Trennung nicht länger möglich" (S. 202) sei. Offen bleibt ebenfalls, was es heißt, der „Poesie komm[e] die Funktion zu, die Grenzen des autobiographischen Schreibens […] nicht nur aufzubrechen, sondern sie regelrecht aufzulösen" (S. 197): Auch wenn Jäger dazu angibt, „[k]onkret [sei] damit die Untergrabung althergebrachter Sinn- und Verweiszusammenhänge gemeint" (ebd.), so besagt dies doch kaum etwas Genaueres, solange man nicht erfährt, woher die Poesie das Potential hierzu bezieht und wie diese ‚Untergrabung' im Text funktioniert. Hiermit ist eine generelle Schwäche von Jägers Arbeit angesprochen: Die Studie ist gezeichnet von einem nahezu dramatischen Mangel an Textarbeit, die die Thesen und Befunde veranschaulichen und stützen würde. Abgesehen von einigen wenigen Passagen, die auf konkrete Textstellen eingehen (u. a. S. 100–105 zu Proust und S. 254–268 zu Simon), erschöpfen sich die Analysen meist in abstrakten Beschreibungen der Makrostruktur der Texte. Zugegeben, das Textkorpus ist umfangreich und strukturell komplex. Umso wünschenswerter wäre es jedoch gewesen, gewisse Phänomene exemplarisch an Textauszügen zu demonstrieren.

Für Claude Simon kommt Jäger zu dem Ergebnis, dass dieser, im Unterschied zu Proust und Leiris, gar nicht mehr erst versuche, „die Kluft zwischen Erfahrung und Versprachlichung zu überwinden oder zu schließen", sondern „als Raum ästhetischer Gestaltung" (S. 218) nutzbar zu machen. Gleichwohl liest Jäger Simons Gesamtwerk ganz wesentlich autobiographisch: geprägt von einer traumatisch bedingten Identitätskrise, ausgelöst durch eine Erfahrung des Autors Claude Simon im Zweiten Weltkrieg (vgl. die rekurrente Figur eines in einen Hinterhalt geratenen Kavalleristen, die Jäger als „Urszene" [S. 222] interpretiert). Simons Problem sei, anders als für Proust, nicht „die Unfähigkeit, sich zu erinnern, sondern im Gegenteil die Unentrinnbarkeit der Erinnerung" (S. 223). Letztlich gehe es Simon aber um die Frage nach der „menschliche[n] Erkenntnisfähigkeit überhaupt" (S. 230), die er mit spezifisch sprachlich-narrativen Mitteln (präsentisches Erzählen, bewusstes Oszillieren zwischen referentieller und poetisch-selbstreferentieller

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

Sprachfunktion) beständig auszuloten versuche. Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Theoriebildung (Nouveau Roman, Tel Quel, Dekonstruktion) entwickele sich Simons Schreiben immer mehr zu einer „Autobiographie des Schreibens" (S. 250), deren Ziel „weniger die Konstruktion einer narrativen Identität als vielmehr die Konstitution einer Textidentität" (S. 251) sei. (Was Prousts ‚Autobiographie des Schreibens' [s. o.] von der Simon'schen Variante unterscheidet, sagt Jäger freilich an dieser Stelle nicht).

Ähnlich wie im Fall von Proust geht Jäger auch in Bezug auf Simon nicht näher auf die Gattungsproblematik ein. Er stellt die Frage erst gar nicht, warum Simon am Romanbegriff festhält und seine Werke als „romans à base de vécu" (S. 220) bezeichnet. Freilich hätte hier eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Konzept der Autofiktion, wie sie sich von Doubrovsky herleitet und nicht nur bei Simon, sondern auch anderen Nouveaux Romanciers (insbesondere Alain Robbe-Grillet) realisiert findet, weitergeholfen. Jäger bleibt diesbezüglich aber ausgesprochen oberflächlich. Er orientiert sich bei der Bestimmung von ‚Autofiktion' im Wesentlichen an einer einzigen, nicht unumstrittenen Handbuchdefinition (Zipfel 2009) und kommt vor diesem Hintergrund zu dem nicht wirklich befriedigenden Ergebnis, dass der Begriff der Autofiktion Simons Texten „nur bedingt gerecht" werde (S. 292). Dabei übersieht er insbesondere, dass sein Argument, dass Simons Texte „durch die Verschränkung von Erfahrungsdarstellung und ästhetischer Selbstspiegelung als auch durch das Spiel mit der autobiographischen Lesart eine eindeutige Klassifizierung nicht zul[ieß]en" und die „Frage nach Fiktion oder Autobiographie […] nicht beantwortbar" (S. 292) sei, ja gerade auch ein zentrales Kennzeichen der Autofiktion ist, die letztlich seit Doubrovsky gezielt eine solche Uneindeutigkeit und das ständige Oszillieren zwischen Referentialität und Selbstreferentialität in Szene setzt (dies vermerkt Jäger im Übrigen an anderer Stelle [vgl. S. 55] selbst). Im Grunde scheint Jäger unentschlossen, ob Simons Werk nun der Autofiktion zuzurechnen sei oder nicht. Dahinter scheint eine mangelnde theoretische Auseinandersetzung zu stecken: Zwar hat er sich vorgenommen zu zeigen, „aus welcher Schreibtradition heraus die heute benutzten Begriffe ‚Autofiktion', ‚Autoportrait' oder ‚autobiographischer Roman' hervorgegangen sind" (S. 24), unterlässt es aber bereits, die genannten Begriffe und damit assoziierten Phänomene genauer zu bestimmen. Die Auseinandersetzung mit den Konzepten Autofiktion und Autoportrait (S. 52–56) bleibt – ohne Berücksichtigung der durchaus kontroversen Forschungslage – oberflächlich und einseitig. Zum autobiographischen Roman fehlt die begriffliche Annäherung gleich ganz.

Nicht weniger gravierend scheint mir der Umstand, dass Jägers Argumentation nicht frei von inneren Widersprüchen ist. Betroffen ist hiervon auch die Kernthese der „Transgression" konventioneller Gattungsgrenzen bzw. der „Hybridisierung" der Gattungen Autobiographie und Roman (S. 19–24). Einerseits hebt Jäger darauf ab, dass im Zuge dieser Hybridisierung „ein Drittes" (S. 37) entstehe, ein „Übergangsraum" (S. 22), der in sich von einer „widersprüchliche[n] Struktur" geprägt sei: jenem unauflösbaren, „widersprüchliche[n] Spannungsverhältnis" zwischen Referentialität und Selbstreferentialität, das Jäger als „Paradoxie" (S. 38) fasst. Andererseits spricht er entgegen dieser – wie mir scheint: richtigen – These wiederholt davon, dass die untersuchten Hybridformen das Spannungsverhältnis bzw. die Grenze „aufzulösen" (S. 39, 197) bemüht seien, „nahezu aufgelöst" (S. 285) hätten oder „weiter auflöst[en]" (S. 292). Anstatt von einer solchen ‚Auflösung' oder auch „Ununterscheidbarkeit zwischen den Gattungen Roman und Autobiographie" (S. 37) auszugehen, hätte Jäger schlicht konsequent das von ihm selbst ins Spiel gebrachte ‚Dritte' ansetzen müssen. Die von ihm untersuchten Texte, sofern sie gezielt mit der Grenze zwischen Roman und Autobiographie spielen, lösen diese Grenze weniger auf, als dass sie sie umspielen, transgredieren und damit implizit gerade voraussetzen. Die konventionellen Gattungsgrenzen sind diesen Texten als Folie eingeschrieben. Gäbe es tatsächlich eine „Ununterscheidbarkeit von romaneskem beziehungsweise fiktionalem Schreiben einerseits und autobiographischem Schreiben andererseits" (S. 24), wäre das

© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -

diesbezügliche Spannungsverhältnis, das Jäger in seinen Analysen immer wieder zu greifen versucht, ja gar nicht mehr (re)konstruierbar. Neben diversen anderen Unstimmigkeiten[1] ist es vor allem dieser Widerspruch in Jägers Argumentation, der die Rezensentin einigermaßen enttäuscht zurücklässt. So vielversprechend sich das Projekt zu Beginn ausnimmt, so ernüchternd ist das Ergebnis. Hier ist ein an sich guter Ansatz nicht konsequent zu Ende gedacht bzw. geführt worden, was insbesondere deswegen schade ist, weil man das Gefühl hat, dass Jäger sein Material, die Primärtexte, kennt und, ja, liebt.

Christina Schaefer (Berlin)

[1] Ambivalent gestaltet sich etwa auch Jägers Verhältnis zur Dekonstruktion, von der er eingangs – einigermaßen vage – sagt, dass sie „zwar in ihrer Bedeutung […] berücksichtigt werden", jedoch „in einer Radikalität, welche die referentielle Sprachfunktion negiert, nicht zur Anwendung kommen" (S. 46) solle, vor deren Hintergrund er später dann aber u. a. Prousts *Recherche* „als eine Entsprechung des von Derrida beschriebenen Phänomens des Aufschubs und der Differenz" analysiert (S. 117). Zumindest einige der sich hieraus ergebenden Inkonsistenzen ließen sich durch eine saubere Differenzierung von Objekt- und Metaebene der Untersuchung vermeiden: Ob sich manche der untersuchten Texte (qua Objekt) zu poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Ideen in Bezug setzen lassen, ist unabhängig davon, ob der Vf. selbst (auf der Metaebene der Untersuchung) dekonstruktivistische Verfahren ‚anwendet' oder nicht.

Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.4 (2018)
© Universitätsverlag WINTER Heidelberg
- no unauthorized distribution -