

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Buchbesprechung: Lectorium

Autor: Böschenstein, Renate / Böschenstein, Bernhard / Claivaz, David

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Lectorium

Horst Dieter Rauh, *Heilige Wildnis. Naturästhetik von Hölderlin bis Beuys*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998, 367 S.

1. Was verbindet zwei so verschiedenartige Künstler wie Matisse und Kafka? Es ist die Faszination durch die Farbe Rot – mit ihrer Schattierung Rosa –, in die der Maler Pflanzen, Zimmer und nackte Frauen taucht, während sie der Erzähler der Wunde des Knaben im *Landarzt* und der Narbe des Affen Rotpeter mitgibt, er, dessen Krankheit sich im Rot seines Sputums manifestiert. Für beide ist diese Farbe ein „Befreier von den Konventionen der Wahrnehmung“ (225). Solch unerwarteter Brückenschlag gehört zu den erhellenden Perspektiven, die das Buch von H. D. Rauh schon durch seine Anlage eröffnet. Es beglückt den an Komparatistik interessierten Leser, weil es sich jener Form von vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft anschliesst, die sich gegenüber dem traditionellen Vergleich von Werken aus verschiedenen Literaturen als die fruchtbare und zukunftssträchtige erweist. Ein Thema, Problem oder Motiv wird von Werken, die unterschiedlichen Sprachen und Künsten angehören, gleichsam eingekreist, mit dem Ziel erkennender Annäherung an den gemeinsamen Gegenstand. Thema ist in diesem Buch der Paradigmenwechsel, den der Verfasser als die Ablösung der Sinninstanz ‘Geschichte’ durch die Sinninstanz ‘Natur’ wahrnimmt und den er an literarischen und visuellen Kunstwerken demonstriert. Diese Ablösung entspricht dem “Vordringen eines im weitesten Sinne naturreligiösen Denkens” (7). Denn im “Fortgang der Säkularisierung von Kultur bietet sich Natur, verdichtet zu ‘Wildnis’, als letzte Zuflucht des Heiligen dar” (7). Daher der Titel, ein Hölderlin-Zitat. Fundiert ist diese neue Funktion der Natur in der Überzeugung, dass die Geschichte samt der Geschichtsphilosophie, der Zugriff der Technik und das aufklärerische Denken mit seiner Fortschrittsideologie und der Verhaftung an die Subjekt-Objekt-Spaltung die heutige aporetische Situation herbeigeführt haben. Dargestellt werden daher Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, die “Ausgänge aus der Geschichte” suchen, wie sie sich in ekstatischen Momenten als Epiphanie der Sinninstanz Natur erfahren lassen. Ganz ungewöhnlich ist ihre Zahl: die Namen der Schriftsteller reichen von Tieck, Novalis, Coleridge über Leopardi, Baudelaire, Flaubert, Benn, Rilke, Trakl, Musil bis zu Pavese, Bonnefoy und Ransmayr, die der bildenden Künstler von C. D. Friedrich über Moreau und Böcklin zu Beuys, die der philosophischen, psychologischen und ethnologischen Inspiratoren von Heraklit über Nietzsche und Heidegger zu Wittgenstein und Lévi-Strauss. Pate gestanden bei der Grundkonzeption des Buches hat natürlich auch Joachim Ritter mit seiner These von der kompensatorischen Ausbildung der Natur-

ästhetik in der Phase beginnender Naturbeherrschung.¹ Es finden sich englische, französische, deutsche, italienische und russische Autoren, deren Texte weithin aus lyrischer Dichtung, aber auch aus Novellen und Romanen geschöpft sind. Diese Fülle (die genannten Namen bezeichnen nur eine kleine Teilmenge) ist nicht chronologisch geordnet, sondern in Gestalt von Motivkomplexen organisiert, die um Leitmotive zentriert sind, wie Chaos, Natur als Rätsel, Wald und Baum oder – in meinen Augen die wichtigsten – Paradies und Jagd. Das Motiv Jagd mit seiner Bandbreite, die von den Höhlenzeichnungen über die erotische Dämonie der Romantiker bis zur "Gottesjagd" moderner Autoren reicht, ist besonders geeignet, die Thematik und die ihr innewohnenden Probleme greifbar zu machen. Innerhalb der diesen Motivkomplexen speziell gewidmeten Kapitel ist indes der historische Fortgang mehr oder minder gewahrt, bei mannigfachen Querverweisen. Ein Vorzug des Buches ist, dass eine Reihe von Dichtern vorgestellt wird, die ausserhalb ihres Herkunftslandes weniger bekannt sind, wie Pierre Jean Jouve oder Andrea Zanzotto. Der Verfasser hat ein grosses Geschick darin, Autoren zu charakterisieren: nicht nur enthält das Buch viele einprägsame Zitate, sondern es werden auch sehr suggestiv etwa Gedichte von Giorgio Caproni oder Jean Gionos Roman *Fragments d'un Paradis* in einer Art narrativ-interpretierender Wiedergabe evoziert. Dieses Geschick erstreckt sich auch auf die bildende Kunst, wie auf Bruegels Gemälde vom Sturz des Ikarus, der zusammen mit Prometheus die Hybris der Technik mythisch figuriert. Es bleibt aber nicht bei der Wiedergabe, sondern es gibt auch eindringliche Analysen. So wird Stifters *Waldsteig* überzeugend als "Spiegelschrift verborgenen Verlangens" dechiffriert und so in die Nähe Baudelaires gerückt (196-200). Rauh verdankt seine Kunst der Evokation einer starken Einfühlungsgabe, die bis zur Identifikation geht. So überschüttet das Buch den Leser geradezu mit Anregungen zur Lektüre und mit Denkanstössen.

2. Diese verdanken sich indes auch den problematischen Seiten von Rauhs Buch. Unbillig wäre es, angesichts des dargebotenen riesigen Panoramas zu bemängeln, dass nicht alle Ergebnisse der jeweiligen Einzelforschung eingearbeitet werden konnten. Die Bedenken, die ich jetzt äussern möchte, sind vielmehr methodischer Art. Die Gabe der Identifikation hat auch ihre gefährliche Kehrseite, die sich schon andeutet, wenn der Verfasser ungekennzeichnete

1 Joachim Ritter, "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft", ders., *Subjektivität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, S. 141-163.

Zitate seiner eigenen Sprache integriert: "Der dunkle Gott ist nah, doch schwer zu fassen" (261) und seine Diktion selbst oft nach dem Modell der poetischen gestaltet, wobei Metaphern sich dazu anbieten, Probleme zu überspielen: "Der Fluss Heraklits kehrt hier als Wildwasser wieder, als Quelle der Inspiration" (116). Vielleicht hat Rauhs Abneigung gegen die "leidige Subjekt-Objekt-Spaltung" (12) dazu geführt, dass sein Buch eine Klärung seiner eigenen Position in bezug auf das Thema schmerzlich vermissen lässt. Zwar finden sich im Vorwort und in den Kapiteleingängen Reflexionen, die offenbar dem Verfasser gehören, aber sie vermischen sich schnell mit denen der behandelten Autoren, zu denen kaum je ein kritischer Abstand erkennbar wird. Das wiegt um so schwerer, als es um gravierende und zudem brennend aktuelle Fragen geht. Das erhellende Brückenschlagen geht oft in einen nach meiner Ansicht unverantwortlichen Synkretismus über. So fungieren Dionysos und Heraklit als zwei antike Garanten der Tradition des "Wilden", obgleich Heraklit den Kult des Dionysos verurteilt und mit dem des Hades gleichgesetzt hat (Fragment 15 Diels-Kranz). Dass das heraklitische Feuer, in dem sich das Weltgesetz Logos materialisiert, "wild" sei, ist in den Fragmenten nirgends bezeugt. Nicht erlaubt scheint es mir, Dionysos nicht nur mit Christus, sondern auch mit dem Schöpfergott zusammenzusehen, aufgrund der vagen Gemeinsamkeit des Feurig-Lebendigen – und ohne die Versuche einer Annäherung von Dionysos und Christus, etwa bei Hölderlin, genauer zu erörtern (9f.). Der Verzicht auf eine explizit dargelegte eigene Position zieht weitere Leerstellen nach sich. Das bedeutet nicht, dass ein in den Umkreis des Themas gehöriges Phänomen unerwähnt bliebe – denn alles kommt irgendwo zur Sprache –, sondern dass es nicht seinem Gewicht nach durchdacht wird.

Da ist zunächst der Verzicht auf Begriffsklärung. 'Heilig', 'Natur', 'Religion' – diese Nomina erlauben als solche ein weites und fluides Verständnis, und so wünscht der Leser zu erfahren, in welchem Sinne, sei er auch noch so heuristisch, sie hier gebraucht werden. Beinahe möchte ich sagen, dass es sich methodisch um ein Problem des Indikativs handelt. "Wahrnehmung der Natur zielt stets auf einen Ursprung, den die Geschichte nur verdunkeln konnte" (353) – hat es zu der in den Paradiesesvorstellungen so mannigfach ausgestalteten Idee einer reinen, vollkommenen Natur je eine reale Entsprechung gegeben? "Zielen" die Wahrnehmenden auf ein einst Gewesenes, das zerstört wurde? Angesichts solcher nie beantworteter Menschheitsprobleme wären Konjunktive des Fragens und Erwägens am Platz. In das deutsche Wort 'heilig' sind bekanntlich die Bedeutungen 'sanctus' und 'sacer' eingegangen, wobei 'sanctus' nur das Göttliche, Ehrwürdige, Heilbringende bezeichnet, 'sacer'

aber, ursprünglich die Zugehörigkeit zu einem Gott meinend, auch den Sinn 'verflucht' einschliesst. Diese letztere Bedeutung wird zwar erwähnt, aber immer nur marginal (91, 242, 263), ohne dass daraus Konsequenzen gezogen würden. Denn grundlegend ist die Frage, inwiefern und inwieweit die Natur als heilig betrachtet werden und somit in der verödeten Welt eine letzte Manifestation des Religiösen darstellen kann. Zweifellos steht im Hintergrund der Natur-Vision des Verfassers die Konzeption des 'Heiligen', wie sie Rudolf Otto in seinem einflussreichen Buch *Das Heilige* (1917) entwickelt hat. Merkwürdigerweise wird er nur ganz flüchtig erwähnt (18), während der von ihm eingeführte Begriff des 'Numinosen', in dem sowohl das 'fascinatum' wie das 'tremendum' enthalten sind, sowie die strikte Trennung von Sakralem und Profanem öfter auf ihn verweisen.² Die *crux* dieser Konzeption des 'Heiligen' ist ihr Verhältnis zum Ethischen. Den Gegenpol zur Natur bildet bei Rauh die Geschichte, die immer wieder als "Gewaltgeschichte" angeklagt wird. Aber woher kommt die Gewalt in die Geschichte? Ich bin die erste, zuzustimmen, wenn der Verfasser die europäische Geschichte von der "blutigen Orgie" Krieg gezeichnet sieht (26), aber darf man wirklich von der Wendung zur Natur Erlösung aus der Gewaltgeschichte erhoffen? Am trojanischen Krieg, nach Rauh Auftakt dieser Orgie, trugen weder Aufklärung noch Technisierung die Schuld. Das 'Wilde' in der Natur ausserhalb und innerhalb des Menschen besteht nicht nur aus erotischem Begehren, Kreativität und überschäumender Energie, sondern auch aus brutaler Gewalt und – lebensnotwendigem – Egoismus. Es ist hier nicht der Ort, in die anthropologische Diskussion über die Transformation der Aggression ins Ungerichtete beim Übergang vom Tier zum Menschen einzutreten; Konsens ist aber ihre Verwurzelung in der Triebstruktur des Menschen. Rauh erwähnt zwar Freuds Reflexionen über die vom Krieg wachgerufenen atavistischen Reaktionen (48f.), setzt sie aber zum Thema nicht wirklich in Beziehung. Die Frage nach der Verantwortung des Menschen und damit nach einer Bestimmung von Gut und Böse darf aber bei der Frage nach der Heiligkeit der Natur nicht ausgespart werden. Die Unterdrückung des Problems drückt sich unge-

2 Zu diesem Fragenkomplex vgl. die Artikel: "Heilig und profan, religionsgeschichtlich", *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Campenhausen u.a., 3. Aufl., Tübingen, Siebeck u. Mohr, 1959, Bd. III, Spalten 146-148; "Das Numinose", *ibid.*, Bd. IV, Spalten 1543-1545; "sacer", in Karl Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, 9. Aufl., Tübingen 1951, Bd. II, Spalten 2440-2443; "sanctus", *ibid.*, Spalte 2478; "heilig", in Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. IV/2, Leipzig 1877, Spalten 827-837.

wollt im Sprachgebrauch aus. Rauh zitiert nicht nur kritiklos eine Metapher von Michel Serres: “Der westliche Mensch ist ein Wolf der Wissenschaft” (32), sondern bezeichnet auch selbst den mörderischen Einbruch eines Mannes in die von Marlen Haushofer in ihrer schönen Erzählung *Die Wand* entworfene “heilige Wildnis” als “wölfisch” (33). Aber auch der Wolf war in Teilen der antiken Religionen ‘heilig’ (sacer), dem Apollon oder Mars zugehörig, und wenn die Icherzählerin in der gleichen Geschichte eine von ihren Artgenossen ausgestossene weisse Krähe pflegt, folgt sie gerade nicht dem Gebot der Natur, sondern dem Beispiel des barmherzigen Samariters. Wo ist die Grenze des Heiligen in der Natur? Zwar geht Rauh dem Problem des Bösen nicht ganz aus dem Weg, aber wo es nicht übersehen werden kann, wie bei Baudelaire oder Giono, lässt er die Autoren unkommentiert auch im Bösen “Spuren des Sakralen” wahrnehmen (z.B. 195,323). Die Unsicherheit lässt sich in der Frage zusammenfassen, wie sich die dominante Religion des Abendlandes, das Christentum, zu der Konzeption des Heiligen als des Numinosen verhält, in der ihre Reste aufgehen sollen.

Der Verzicht auf genaue Trennung von Subjekt und Objekt in der Beschreibungssprache hat noch eine andere gravierende Folge. “Was die Natur vor der Vernutzung und Verwüstung rettet, ist ihre Transformation ins Ästhetische” (344). Häufig ist von “Ästhetisierung” und “Sakralisierung” die Rede. Der Verfasser schliesst damit an Novalis an, dessen Forderung nach “Romantisierung” der Welt er zitiert (163). Was aber schon bei Novalis undeutlich bleibt, oszilliert auch in Rauhs Beschreibungen dieses fundamentalen Vorgangs: Ist das Heilige in der Natur enthalten, so dass “Sakralisieren” einen Erkenntnisvorgang bedeutet, in dem es evident wird, oder wird es vom sehenden, liebenden Subjekt in die Natur projiziert? Für beide Konzeptionen liessen sich Stellen anführen. Und es bleibt eine zweite Unklarheit: Erstreckt sich die ästhetische “Rettung” der Natur nicht nur auf die Wiedererweckung eines vertraut-ehrfürchtigen Verhältnisses zu ihr, sondern leistet sie auch einen Beitrag zum Aufhalten der faktischen Naturzerstörung, wie es offenbar eine Zeitlang das Ziel von Beuys war (349)? Hier wird die methodische Frage zur praktisch-politischen.

3. Ich möchte abschliessend an einigen Beispielen untersuchen, wie sich die identifikatorische, suggestiv darstellende Methode bei der Interpretation einzelner Autoren auswirkt. Besondere Bedeutung kommt bei Rauh Hölderlin zu, der ihm als Begründer der “Naturästhetik als neue[r] Mythologie” gilt (331). Rauh sieht ihn im Zeichen einer Eschatologie, die, der geschichtsphilosophischen Dimension sich entziehend, in der Zeichensprache der Natur antizipiert wird. Diese Zeichen weiss der Verfasser insbesondere in den einfachen

Bildern der Spätdichtung überzeugend aufzuweisen. Er beachtet die "sichtliche Anstrengung" solcher Semiotik (332), der zunächst, etwa im *Hyperion*, die festliche Offenbarung der Natur in der Schönheit voraufgegangen war (68). Es ist hier nicht möglich, die Entwicklung von Hölderlins komplexer Naturanschauung und das Problem seiner späten 'Rechristianisierung' umfassend zu diskutieren. Einzugehen aber ist auf den besonderen Akzent, den Hölderlins eschatologische Vorstellungen bei Rauh erhalten. "Sein Eschaton ist die Heraufkunft eines bacchantischen Welttages jenseits aller Profangeschichte" (331). Nach allem, was in diesem Buch über Dionysos gesagt wird, ist damit nicht das Bild des Weingottes gemeint, das Hölderlin in "Der Einzige" entwirft, das Bild eines ordnenden, besänftigenden Gottes, der "den Grimm bezähmte der Völker", sondern das Bild eines Gottes, der "in Rausch und Pathos, in Feuer und Sturm" (71) in Griechenland einzieht. Diese Akzentuierung entspricht einerseits der Bedeutung – und hier kann Rauh sich auf wichtige Stellen stützen –, die der 'Wildnis' bei der Vorbereitung des Eschaton und bei der Einrichtung sinnvollen menschlichen Lebens in Hölderlins später hymnischer Dichtung zukommt. In der an die Madonna gerichteten Hymne wird ausdrücklich gemahnt, "[...] dass man schon / Der Wildnis, göttlichgebaut / Im reinen Gesetze [...]". Im Hymnenfragment "Die Titanen", wo es heisst: "Und es wurzelt vielesbereitend heilige Wildnis", versucht der Dichter das Wilde durch den Nachweis seiner Notwendigkeit zu integrieren: "Des Rohen brauchet es auch / Damit das Reine sich kenne." Andererseits gibt es aber bei Hölderlin auch eine Wildnis, die kaum noch ins Heilige in seinem Sinn einbegriffen werden kann.

Und dem Brande gleich,
 Der Häuser verzehret, schlägt
 Empor, achtlos, und schonet
 Den Raum nicht, und die Pfade bedeckt,
 Weitgärend, ein dampfend Gewölk
 die unbeholfene Wildnis. ("Wenn aber die Himmlischen ...")

Rauh erwähnt zwar die Formulierung "unbeholfen", glaubt aber den Gegensatz zum "Göttlichgebauten" durch ein "dennoch" überbrücken zu können (101). Zeus hat aber nicht nur zu Unrecht den heiligen Vater Saturnus in den Abgrund verwiesen, sondern auch "mit Recht" die "Wilden", d.h. die Titanen ("Natur und Kunst"), und "Wilde" heissen auch gerade die seelenlos-hektischen Arbeiter, welche die moderne Mentalität figurieren ("Der Archipelagus"). "Heilig" nennt Hölderlin die aus exotischen und heimatlichen Elementen zusammengesetzte "Wildnis", die er am Eingang des Hymnenfragments "Tinian" entwirft. Gerade bei der Evokation dieses

wunderbaren, aber nur sehr bruchstückhaft überlieferten Gedichts empfinde ich die Problematik des suggestiven Indikativs.

Die Blumen gibt es,
Nicht von der Erde gezeugt, von selber
Aus lockerem Boden sprossen die,
Ein Widerschein des Tages, nicht ist
Es ziemend, diese zu pflücken,
Denn golden stehen,
Unzubereitet,
Ja schon die unbelaubten
Gedanken gleich, [...]

Für Rauh sind diese Blumen ohne weiteres "Gottesgeschenk, Gaben des Lichts", "gleichsam von selber wachsend, wildwüchsig also, keiner menschlichen Kunst sich verdankend, eignet ihnen etwas Heiliges" (101). Denkbar ist aber auch, dass diese Blumen tabuisiert sind, weil sie, nicht der heiligen Mutter Erde entwachsen, hybrides Blendwerk sind, "Unzeitiges Wachstum" bezeugend ("Wenn aber die Himmlischen ..."). In solchen Fällen wäre der fragende Konjunktiv angezeigt, denn Leser, die nicht selbst den späten Hölderlin kennen, laufen Gefahr, eine *mögliche* Interpretation als fraglos *gültige* zu akzeptieren. Solche Gefahr gilt noch mehr für die Charakterisierung dieser Poesie als "ästhetische Wildnis", deren Stilprinzip die Diskontinuität sei (334). Diese nach Adornos "Parataxis"-Aufsatz³ eine Zeitlang verbreitete Deutung des Fragmentarischen beim späten Hölderlin hat genauer Analyse nicht standgehalten; es zeigt sich vielmehr, dass er gerade in diesen zerrissen wirkenden Dichtungen um gedankliche Klärung und durchgehaltene Reflexion kämpft.

Wie positiv es sich auswirkt, wenn der Verfasser sich von seiner Fixierung auf die Idee der Rettung des Heiligen durch die ästhetisierte Natur löst, zeigt seine Darstellung von Leopardis Naturverständnis. In diesem ganzen Abschnitt (297-305) ist der Begriff des 'Heiligen' abwesend, wie es dem Weltbild des Autors entspricht. Leopardi ist dem Verfasser sichtlich nahe durch seine Absage an die aktuelle geschichtliche Situation sowie an Vernunft- und Fortschrittsglauben. Rauh mutet ihm keine Dialektik zu, mit deren Hilfe er in der Natur einen Sinnhorizont erschliessen könnte. Stattdessen zeichnet er die Linie nach, die Leopardi von einer relativen Anerkennung der Natur zur radikalen Desillusionierung über ihr Verhält-

3 Theodor W. Adorno, "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins", *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1965, S. 165-209.

nis zu ihren Geschöpfen im allgemeinen und zum Menschen insbesondere führt. Dabei werden so grossartige Texte vergegenwärtigt wie die Gedichte "L'Infinito" und "La Ginestra" und so fesselnde wie die weniger bekannten Dialoge, so derjenige zwischen der Natur und der Seele und derjenige zwischen der Natur und einem Isländer. In "L'Infinito" bietet ein kleiner Naturraum dem Geist die Möglichkeit zum Absprung ins Unendliche der Reflexion; in den Dialogen zeigt sich die zur Person allegorisierte Natur als "unergründliche, blinde, ja grausame Göttin" (301), deren Gleichgültigkeit die Kontingenz zum Weltprinzip macht (303). Der Ginster, der einsam an dem von der Lava verwüsteten Hang des Vesuvs blüht, verlockt in seinem späten Gedicht Leopardi nicht etwa zur Rührung über die Lebenskraft der Pflanzen, sondern ruft extrem bittere Reflexionen über die Fragilität des Menschengeschlechts wach, das von seiner "dura nutrice" vernichtet wird wie ein Ameisenvolk, und über die ihrer eigenen Bedeutung geltenden Illusionen der Menschen und ihre utopischen Hoffnungen. Der zähe Ginster aber wird zur Metapher des Gegenprinzips zur Natur, des illusionslos Todgeweihten – der Kunst. Hier erlaubt es das identifikatorische Verhalten dem Interpreten, ein Sprechen aus der Perspektive des vereinsamten modernen Subjekts eindrucksvoll nachzuvollziehen, wobei er zugleich implizit einbekennt, dass dessen Trennung vom Objekt Welt nicht von aufgeklärten Denkmodellen verschuldet ist, sondern ihm von der fundamentalen Alterität des Gegenstands auferlegt wird.

Leider erweist sich die identifikatorische Methode als gefährlich aber gerade da, wo der Kontext für unsere Gegenwart brisant ist. Mit Erstaunen lese ich, dass Ernst Jünger als "Diagnostiker der Erdrevolution" zu den "wichtigsten Autoren nach dem Zweiten Weltkrieg" zähle (16). In der Tat hat Jünger früh die Hybris der zunehmenden Technisierung signalisiert, in der Tat gelingen ihm oft funkelnde Formulierungen. Aber entgehen dem Verfasser die vielen Trivialitäten, die sich unter diese mischen, und entgeht ihm die Hybris, mit der wiederum Jünger Anspruch auf eine tiefdringende intuitive Erkenntnis des Universums und der Menschen erhebt, die ihn zu einer Art von Eingeweihtem macht? Ist dieser Autor wirklich befähigt, "verborgene Ordnung noch im Chaotischen" wahrzunehmen (29)? Das eigentlich Gefährliche aber ist seine Konzeption der Wildnis und des Heiligen als einer Form der Anarchie, die den Gegenpol zur posthistorischen "fellachoiden Versumpfung auf alexandrinischer Grundlage" bildet (30f.). Sonderbar berührt mich die Übernahme des berühmten kühlen, unbeteiligten Blicks, der Jünger etwa konstatieren lässt, Katastrophen hätten als Momente der "grossen Didaxis" ihren Platz in der Welt (14). Solche Kühle teilt der ältere Jünger bekanntlich mit dem frühen, dessen "Ästhetisierung

des Krieges" Rauh nicht verschweigt, aber gelassen referiert: "Die Naturalisierung des Krieges, auf Nietzsches Spuren vollzogen, bedeutet gewollten Verzicht auf historisch-ethische Reflexion" (46). Rauh kontrastiert Nietzsches "noch literarischen Immoralismus" mit Jüngers Evokation des realen Ausbruchs des triebgesteuerten Urmenschen im Krieg – aber gerade hier, wo man eine Analyse aus der Sicht des heutigen Interpreten erwartet, bricht der Gedankengang ab (46). Zwar kommt das Grauensvolle des Kriegs anlässlich von Trakls Gedicht "Grodek" zur Sprache, doch wird das verzweiflungsvolle Todesbild des Textes zu einem von Nietzsche inspirierten "Untergang zur Ewigen Wiederkehr" umgedeutet (166f.). Mit Zurückhaltung attestiert Rauh dem vom Motiv Blut faszinierten Pavese eine "gewisse Nähe zum faschistischen Denken" (123). Ist solche Objektivität angezeigt nach Jahren mannigfacher Versuche, das Phänomen Gewalt intellektuell zu rehabilitieren? Beileibe möchte ich dem Verfasser nicht unterstellen, damit zu sympathisieren, aber auf die Gefahr hin, von ihm für eine Anhängerin bornierter Aufklärung und eine naive Moralistin gehalten zu werden, möchte ich angesichts solcher Problematik für Klarheit und Entschiedenheit des Ausdrucks plädieren. Ich kann mich dabei auf den vom Verfasser verehrten Hölderlin berufen: "Unterschiedenes ist / gut".⁴

Renate Böschenstein

4 Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, hg. v. Jochen Schmidt (= Sämtliche Werke und Briefe, 3 Bd., Bd. I), Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 436 (Bruchstück 44).

Peter Gossens, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung*. Edition und Kommentar, Heidelberg, Winter, 2000 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd.9)

Der Titel dieser Bonner Dissertation von 1998 wird erst durch den Untertitel verdeutlicht. Aber auch dieser Untertitel gibt noch keine genaue Auskunft über den Inhalt des Buchs. Denn unter "Kommentar" wird hier nicht etwa ein Stellenkommentar der 56 von Paul Celan übersetzten Gedichte Giuseppe Ungarettis verstanden, sondern eine poetologisch gerichtete Darstellung von Celans Übersetzungsverfahren. Das Telos der Studie ist in erster Linie die Erstellung eines für Celans Ungaretti-Übersetzungen geeigneten Editionsmodells. An zehn Beispielen wird dieses Modell durchgeführt, ohne kommentierenden Begleittext, da der Verfasser die Mündigkeit seiner Leser respektieren will, die er sich als Interpreten der von ihm erarbeiteten Genese vorstellt.

Der Verfasser gibt anhand dieser zehn Übersetzungen bereits bis ins Detail ausgeführte Beispiele einer Edition, die als Teil eines künftigen Bandes der möglichen Fortsetzung der von Beda Allemann begründeten Bonner historisch-kritischen Celan-Ausgabe, nämlich der an die Gedichtbände anschliessenden Übersetzungsbände, gelten können. Das präzise und erschöpfend gearbeitete editorische Modell hält sich in den grossen Linien an die Bonner Vorlage und verbindet Vollständigkeit mit Transparenz, wobei es neben dem Originaltext, unter den Celan die erste Fassung zu schreiben pflegte, auch die zweite jeweils entscheidende Übersetzungsvorlage – in Gestalt einer vorangehenden Übersetzung – einbezieht. Für den 1950 erschienenen Zyklus *La terra promessa* bildet Viktor Wittkowskis in Teilen 1959 herausgekommene Übersetzung Ungarettis, die vor allem 19 *Cori di Didone* enthält, Celans wichtigste Voraussetzung. Diese Arbeit wird, wie nicht anders zu erwarten war, vor allem als Text zu einem Celanschen prägnanten Gegentext bedeutsam. Für den zehn Jahre danach erschienenen späten Zyklus *Il taccuino del vecchio* ist dieser Prätext, der den Gegentext mit auslöst, Michael Marschall von Biebersteins Übertragung von 1967. Celan hat übrigens seine Übersetzungen im Verhältnis zur Entstehungszeit der beiden Zyklen in umgekehrter Reihenfolge zwischen Februar und Juli 1968 verfasst, weil *Das Merkbuch des Alten* in seiner im Vergleich zum *Verheissenen Land* weit weniger traditionsbezogenen lakonischen Gestalt ihm mehr entsprach.

Der Verfasser erforscht die Vorgeschichte von Celans Ungaretti-Übersetzungen in mannigfacher Hinsicht. So werden die deutschsprachigen Übersetzungen des italienischen Dichters im Zeitraum von 1930 bis 1968 vorgestellt. Dabei ergibt sich die Gelegenheit, begabte, aber durch die Ungunst der politischen Verhältnisse in Italien und Deutschland schwer benachteiligte Übersetzer der Vergessenheit zu entreissen, wie etwa Hans Leifhelm. Ein anderes Ka-

pitel widmet sich Celans Annäherungen an Italien in seiner eigenen Dichtung, z.B. in den Gedichten *Assisi* und "DIE EWIGKEIT altert: in / Cerveteri ...". Auch einer Reise Celans zu Lesungen nach Rom und Mailand 1964 wird eine für die spätere Übersetzung bedeutsame Rolle zugemessen. Celans Verhältnis zur italienischen Dichtung wird teilweise durch Mandelstam mitbestimmt, z.B. seine Beziehung zu Dante und Petrarca. Für die Wahl der beiden Zyklen von Ungaretti ist indes massgebend, dass der Insel-Verlag die Rechte dafür besass und nach der Publikation von Ingeborg Bachmanns Übertragung vor allem des Frühwerks *L'Allegria* eine dichterisch herausragende Fassung auch für die späten Gedichte anstrebte. Dies spiegelt sich in den Briefwechseln mit der kompetenten Lektorin des Insel-Verlags Anneliese Botond, aus denen der Verfasser ausgiebig zitiert. In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass Celan für die Beschäftigung mit dem Italienischen sprachliche Hilfsmittel angefordert hat. Und damit hängt vielleicht auch zusammen, dass hier ausnahmsweise eine zweisprachige Ausgabe erschien, ohne den sonst von Celan erhobenen Anspruch einer ganz und gar selbständigen Neuschöpfung. Der Verfasser betont hier die Äquivalenz der beiden gleichberechtigten Texte.

Besonders ergiebig ist die zunächst nur Ungarettis Gedicht Nr. 18 aus den *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* gewidmete eigenständige intertextuelle Exploration des Verfassers. Sie greift ebenso auf Vergils *Aeneis* wie auf seine *Georgica* zurück, geht danach den Spuren von Dantes *Inferno*, aber auch von D'Annunzio nach und stellt schliesslich von einem Eigennamen aus, der "Via Ardeatina", dem Ort von Massakern an römischen Zivilisten 1944, in der Zeit der Besetzung durch die Nationalsozialisten, eine Brücke zu dem in diesem Gedicht vorkommenden seltenen Wort "ardea" (Reiher) wie zu der bei Vergil genannten Stadt "Ardea" her, Topoi, denen ein Hauptteil der intertextuellen Erkundung gegolten hat. All dies ist indes nur kontrastiv zu Celans Übersetzungsleistung verwendbar, die diese topische Vielschichtigkeit des Originals in der Formel "Aschenreiher" für "ardee [...] cineree" natürlich nicht zum Sprechen bringen kann, zumal Celan von diesen zahlreichen historischen Anspielungen die meisten kaum gekannt haben wird. Die jetzt anschliessende Analyse von Celans eigenem Übersetzungsverfahren leitet immer wieder auf Celans sprachliche Entscheidungen hin, die mit seiner eigenen Dichtung und mit seiner Poetik in Zusammenhang gebracht werden. Dabei wird das genetische Material als richtungweisend stets miteinbezogen. Zwischen der Hervorhebung von Celans in der Übersetzung dieses 18. Chors hervortretenden sprachlichen Eigenart und der Summe der intertextuellen Exploration des italienischen Originals lässt sich kaum eine relevante Beziehung

herstellen. Die stete Betonung von Celans poetologischer Konzeption wird öfter mit den Ergebnissen von Peter Szondis Untersuchung von Celans Übersetzung des 105. Sonetts von Shakespeare verbunden. Szondis dort geleistete Anwendung einer theoretisch formulierten Übersetzungskonzeption Celans lässt sich freilich nicht ohne weiteres auf das Beispiel Ungarettis übertragen. Hier greift der Verfasser auf seine im Katalog der Marbacher Ausstellung *Fremde Nähe* erschienene Studie über Szondi als Interpreten von Celans Übersetzungsarbeit zurück. Szondi wird für den Verfasser als schlechthin leitend im Hinblick auf ein theoretisches Programm der Übersetzungsanalyse angeführt. Es ist in diesem Zusammenhang indes schade, dass das Bewusstsein, dass die Einzelinterpretation von Celans Arbeit an 56 Gedichten umfangmässig nicht zu leisten ist, schliesslich zur Folge hat, dass nur ein einziges Gedicht überhaupt kommentiert wurde.

Wie zu Anfang schon angedeutet, schwebt dem Verfasser vor, dass es dem mündigen Leser gelingen soll, den genetisch vermittelten Übersetzungsprozess Celans in seiner Dynamik nachzuvollziehen. Er möchte ihn vor der Willkür eines notwendig subjektiv verfahrenen, hermeneutischen Referenzen unterworfenen interpretatorischen Zugriffs bewahren. Daher erklärt sich die hier so rigoros und, in bezug auf Kommentierung, so asketisch verfolgte editorische Verfahrensweise.

Bernhard Böschenstein

Philippe Baron et Anne Mantero, *Bagatelles pour l'éternité: L'art du bref en littérature*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises (pufc), 2000, collection Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 692 p.

Pour l'amateur de paradoxes, le titre du collectif publié par Philippe Baron et Anne Mantero est plus engageant, mais aussi plus énigmatique que le titre de Céline qu'il pastiche (peut-être)¹: le sous-titre de l'ouvrage "l'art du bref en littérature" est plus explicite. La nature du sujet peut faire craindre que l'ouvrage se contente d'une plate collection de curiosités, sans offrir une véritable vision et des outils conceptuels pour aborder la problématique des formes courtes en littérature: non que les curiosités soient à proscrire purement et simplement du champ littéraire (il en est de charmantes), mais elles ne prennent toute leur saveur que si elles sont correctement mises en perspective.

La crainte du décousu est en réalité rapidement dissipée par l'excellent avant-propos que les éditeurs donnent à leur ouvrage. D'emblée, les points de repère principaux de la problématique du bref sont bien mis en perspective: différence entre perception absolue et perception relative, nécessaire recours à l'intertextualité pour l'étude des textes brefs et inscription dans la théorie littéraire. Deux idées en particulier retiennent l'attention: d'une part, hormis les cas où elle est évidente, la brièveté s'évalue par comparaison, un texte n'étant bref que par rapport à d'autres textes (la nouvelle par rapport au roman, par exemple); d'autre part, l'œuvre courte est fréquemment dans une position dérivée, d'où l'absolue nécessité de l'étudier dans son intertextualité, ce qu'illustrera une bonne partie des contributions.

A mesure que l'on se plonge dans la lecture des contributions, on se rend compte que le jeu des échos, c'est-à-dire les parentés méthodiques et problématiques entre les articles, permet des constructions particulièrement élaborées. Chacune des parties du collectif décline et approfondit les repères posés dans la préface.

La première partie, intitulée "Récits", décrit dans l'œuvre narrative courte une série de questions théoriques d'un niveau comparable à celui des œuvres longues. Le titre de l'article de Cécile Daube "L'épopée raccourcie ou la brièveté d'Esopé" est, dans cette perspective, révélateur et trompeur à la fois: le "raccourci" doit être situé au niveau de la "quantité d'épisode" et non pas au niveau de la structure narrative de l'œuvre courte, qui reste aussi riche que celle de l'épopée, ce que montre également la contribution qu'Andrée Mansau consacre à Jorge Luis Borgès.

1 Le quatrième de couverture relie plutôt le titre à un jugement de Pline sur Martial: "il a écrit ses bagatelles en vue de la postérité".

La deuxième partie, intitulée “Du fragment à l’instantané”, réunit des contributions qui font voir l’évolution chronologique des modèles épistémologiques sous-jacents dans le cadre de la forme brève. L’article de Louis van Delft “Le modèle anatomique de la forme brève” propose une convaincante mise en parallèle entre l’anatomie et le propos des moralistes de l’âge classique. A la fixité de la planche d’anatomie succèdera, dans le rôle de modèle sous-jacent, la quête de la fixation de l’instantané, comme le montre, par exemple, l’étude que Jacques Poirier consacre à “L’écriture de soi par instantané”. Au passage, les romantiques allemands auront tenté de faire du bref un miroir des systèmes, comme l’explique Elisabeth Kessler.

Dans la troisième partie, intitulée “Poétiques du vide”, le propos s’oriente vers les formes poétiques brèves. On a pris l’habitude, depuis Edgar Poe et Baudelaire, d’associer presque “naturellement” poésie et formes brèves. Dans ce champ bien balisé, le mérite de l’article d’Anne Mantero, consacré aux théories de l’épigramme à l’âge baroque, est de montrer, avec beaucoup de finesse et d’intelligence dans la perception des textes étudiés, l’intérêt de la réflexion sur les formes brèves dans une période qui plaçait les grands genres au sommet de la hiérarchie poétique. Dans un autre type de relation entre le bref et le long, Paola d’Angelo part de l’étude de *Cent phrases pour éventails* pour pénétrer très en profondeur les liens entre Claudel et la poésie d’Extrême-Orient.

La quatrième partie, intitulée “Pratiques théâtrales” propose la découverte de quelques objets littéraires non identifiés à travers une série de formes théâtrales brèves très peu connues. La prise en compte des ces formes dans l’histoire du théâtre permet de rendre compte d’une tendance importante des formes contemporaines: la fonction de laboratoire exercée par les productions nécessitant des moyens limités.

Les dix-sept études réunies par Anne Mantero et Philippe Baron constituent une introduction réussie aux diverses problématiques contenues dans la question du texte bref. Elles constituent un complément utile aux articles réunis dans le deuxième volume de la nouvelle collection SEGES ², lui aussi consacré aux formes brèves.

David Claivaz

2 E. Marsch, G. Pozzi (ed.), *Thematologie des Kleinen. Petits thèmes littéraires*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, “Collection SEGES”, 1986.

Salvatore Attardo, *Humorous Texts. A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, "Humor Research 6", 2001.

Attardos Buch erkundet die Möglichkeiten der linguistischen Komikanalyse langer Texte und bietet zu dieser Frage sowohl profunde Theoriegrundlagen als auch genaue Beispielanalysen. Zwar liegt der Akzent auf der linguistischen Theoriebildung, aber durch die Konzentration auf längere literarische Texte ist die Arbeit in vielen Teilen ebenso relevant für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft.

Das erste Kapitel referiert die Grundlagen der von Attardo vertretenen "Allgemeinen Theorie der verbalen Komik" [General Theory of Verbal Humor, kurz: GTVH]. Kern der GTVH ist die von Victor Raskin entwickelte semantische Definition des witzigen Textes als (a) vollständig oder teilweise kompatibel mit zwei verschiedenen Skripten, wobei (b) beide Skripte zueinander in Opposition stehen. Attardo gibt zu dieser Definition erhellende Erklärungen: Er verortet Raskins "Skript" im Rahmen neuerer Erkenntnisse der kognitiven Linguistik (2-8) und bietet Ausführungen zum Begriff der 'semantischen Opposition' (18-20). Die GTVH beachtet über das Merkmal der Skriptopposition hinaus weitere 'Wissensressourcen' ("Knowledge Resources") wie 'Sprache', 'Erzählstrategie', 'Tendenz' ("target"), 'Situation' und 'Logischen Mechanismus' (22-28). Attardo stützt sich in diesem Teil stark auf ältere Arbeiten zur GTVH¹ und fasst seine Ausführungen zu diesen Wissensressourcen sehr kurz. An dieser Stelle wäre eine ausführlichere Darstellung wünschenswert gewesen, denn diese Zusatzannahmen erlauben die umfassende linguistische Beschreibung komischer Texte.

Die GTVH wurde (wie die meisten Ansätze in der Komiktheorie, 37-45) an kurzen Witzen und witzähnlichen Texten entwickelt und allenfalls direkt auf die Analyse längerer Texte übertragen. Attardo aber wendet die GTVH nicht tel quel auf längere Texte an, sondern erweitert die theoretischen Grundlagen in den Kapiteln drei bis fünf. So ergänzt er sie um einen textlinguistischen Teil (48-60), was nur wenig Einfluss auf die Argumentation hat, und er untersucht Textsorten, die mehrere Witze umfassen (61-78). Zusätzlich wird die Erzähltheorie mit einbezogen (32f., 79-102). Von grösster Bedeutung für die Analysemethode ist das von Attardo entwickelte Vokabular, um längere komische Texte zu beschreiben (83-92). Er unterscheidet abschliessende komische Textstellen ("punch line") von komischen Stellen, die mitten im Text vorkommen ("jab line"), sowie "line" als

1 Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Reidel, 1985; Salvatore Attardo, V. Raskin: "Script Theory Revis(it)ed", *Humor*, 4, 1991, S. 293-347.

deren Oberbegriff. "Stränge" ("strands") sind (insbesondere durch Wissensressourcen, 135f.) thematisch oder formal verknüpfte 'lines'. Durch die Projektion dieser Faktoren auf einen Vektor, der den fortlaufenden Text repräsentiert, gewinnt Attardo weitere Grundformen: Kommt ein Strang mehrmals hintereinander im Text vor, dann wird von einem "Kamm" ("comb") gesprochen. Bestehen lange Abstände zwischen einzelnen Vorkommen, dann liegt eine "Brücke" vor. Wie Attardo in seinen Analysen aufzeigt, ergibt die Untersuchung der Verteilung von 'lines' und ihrer gegenseitigen Relationen in 'Kämmen' und 'Brücken' Muster, die charakteristisch für bestimmte Texte oder gar Autoren sind. So ist die Komik in Wildes *Lord Arthur Savile's Crime* sehr unregelmässig verteilt (203-206), während z.B. Peachams *Merry Discourse of Meum and Tuum* [1639] eine regelmässige, flache Verteilung aufweist (142).

Das 6. Kapitel behandelt die Wahl komischer Stilregister und die Ironie als Sonderfragen. Diese Phänomene beschäftigen Attardo als 'diffuse Disjunkturen', deren Komik nicht wie in den meisten Witzen auf einem Skriptwechsel an einem bestimmten Begriff, sondern auf der Formulierung ganzer Sätze beruht. Für die Stilanalyse dürfte Attardos Unterscheidung von Opposition der Stilregister *in praesentia* und *in absentia* interessant sein (104-110). Opposition *in praesentia* ist die Verwendung von nicht zusammenpassenden Stilregistern, *in absentia* ist das Sprechen mit einem dem Gegenstand unangemessenen Stilregister. Zur Ironie macht Attardo einen Ergänzungsvorschlag zu den Griceschen Konversationsmaximen: Er postuliert ein 'Prinzip der kleinsten Unterbrechung', mit dessen Hilfe ein Hörer eine unangemessene Aussage als "ironisch" interpretieren kann (110-125).

Die Analysen literarischer Texte machen gegenüber der Theorie nur knapp das letzte Drittel des Buches aus. Es wird eine vielseitige Auswahl von hauptsächlich episch-fiktionalen Texten präsentiert: Nebst den bereits genannten Texten von Wilde und Peacham werden Voltaire (*Candide*), Allais (*Han Rybeck*), Peacock (*Headlong Hall*, *Nightmare Abbey*), Poe (*The System of Dr. Tarr and Dr. Fethers*), Woody Allen (*The Kugelmass Episode*) und Eco (*Il nome della Rosa*) untersucht. Attardo bemüht sich auch um andere Genres: Ein Gedicht von Anne Sexton (*Cinderella*) erprobt die Analyse-methode an einem lyrischen Erzähltext und als dramatisches Beispiel wird eine Folge aus der Sitcom *The Mary Tyler Show* betrachtet.

Auf das gesamte Buch bezogen gibt es nur wenig zu kritisieren: An manchen Stellen hätte man sich eine aufmerksamere Korrektur des Drucks gewünscht. Störend ist die ständige Verwendung von Akronymen für Titel und Begriffe, insbesondere wenn diese un-

durchsichtig sind (wieso wird *Han Rybeck ou le coup de l'étrier* mit HRCI abgekürzt?). Bei einigen Definitionen könnte man andere Akzente setzen, so scheint mir an seiner Definition der Erzählung das qualitative Kriterium der 'realistischen Illusion' einer in sich stimmigen Textwelt überflüssig zu sein (80f.). Zur Erzähltheorie vermisst man unter den zitierten Autoren Genette, mit dessen Hilfe Attardo "Metanarration" an Erzählebenen bzw. Erzählen und nicht an 'Wortmeldungen' hätte festmachen können (154f.). Bei der Analyse der dramatischen Form der Sitcom (128-134) erweist sich Attardos (auf Erzählschritten beruhende) Segmentierung des Textes in "micronarratives" (80f.) als problematisch. Das Positive überwiegt deutlich: Attardo macht immer klare Definitionen, was seine Arbeit zu einem hilfreichen Instrument macht. Er pflegt einen offenen, argumentierenden Stil, was eine gute Lesbarkeit ergibt. Seine Analysen gehen schrittweise vor und sind ebenso detailliert wie anregend. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Attardos Arbeit ein zentraler Beitrag zur literarischen Komikanalyse ist.

Ralph Müller

