

P.S.1

P.S.1

**Studentische Online-Zeitschrift des Peter Szondi-Instituts für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Herbst 2008**

Redaktion: Sabrina Jaromin, Lina Kokaly, Thomas Nehrlich, Samir Sellami,
Anne-Marie Wachs

- P.S.1.1** Taming of Shrews. Geschlechterpolitik in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und der Teenie-Filmkomödie *10 Things I Hate About You*, Elena Philipp
- P.S.1.2** Rainald Goetz' *Abfall für alle*. Produktionsästhetische Überlegungen zur „Reflexions-Baustelle“, Nicoletta Hagedorn
- P.S.1.3** Помещение – Raum. Kino und Raum in der formalistischen Filmtheorie, Ruben Donsbach

- P.S.1.4** Spiegelwelten – Erzähltheoretische Analyse von Waleri Brjussows *Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters*, Mona-Géraldine Hawari
- P.S.1.5** Exzesse der Leidenschaft und ihre Moralisierung. Boastuaus Umschrift der Bandello-Novelle von Romeo und Julia, Elena Lefevre Georgescu
- P.S.1.6** Archäologie und Ballonfahren. Versuch über die Poetik Alexander Kluges, Samir Sellami

P.S.1

Liebe Leserinnen und Leser von P.S.,

An dieser ersten Stelle eines ersten Vorworts zu einer ersten Ausgabe einer Zeitschrift stehen gewöhnlich erste Sätze. Wer nichts falsch machen will, tupft ein *Herzlich willkommen* aufs Papier. Wer dagegen mit dem Pathos der Verkündigung die Landschaft des geschriebenen Worts betritt, sagt:

Endlich ist es so weit. Wer schließlich ein Selbstbildnis als arbeitsamer Handwerker geben will, begnügt sich mit einem *nach langer Vorbereitungszeit haben wir nun...*

All dies wollen wir Ihnen ersparen. Nicht, dass wir Sie nicht willkommen heißen. Nicht, dass es uns keine Freude bereitet, endlich das Ergebnis einer nicht ganz kurzen Vorbereitungszeit zu präsentieren. Aber gleich ein Vorwort derart beginnen zu lassen? Damit machten wir uns wichtiger, als wir sind. *Was* wir sind, sei kurz gesagt: eine Plattform für studentische Arbeiten. Ein Redaktionsteam aus Studierenden der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin hat sich zusammengefunden, das aus den guten Arbeiten, die an diesem Institut entstehen, eine kleine Auswahl in Form einer Online-Zeitschrift publiziert. *P.S.* soll zu Beginn jedes Semesters erscheinen, um Arbeiten aus dem je vorletzten Semester vorzustellen und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Der Name unserer Zeitschrift bezieht sich nicht nur anerkennend auf unseren Namenspatron und Pionier der deutschen Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft Peter Szondi, sondern versteht sich zugleich als Nachgedanke und Anmerkung zum je verstrichenen Semester. Hausarbeiten sollen an dieser Stelle die Möglichkeit haben, ihr tristes Archivdasein um eine gewisse Zeitspanne hinauszuzögern. *P.S.* beerbt in dieser Funktion das Hausarbeitsarchiv der alten Homepage unseres Instituts. Damit nach Abgabe und Benotung der Arbeiten die Auseinandersetzung damit nicht abbricht, sondern im Gegenteil Anregung für neue Diskussion wird, soll diese Zeitschrift einladender Ort zum Dialog sein.

Die Redaktion hat sich um ein breites Spektrum an Texten und Themen bemüht und hofft auf eine ebenso breite Leserschaft: Studierende unseres und anderer geisteswissenschaftlicher Institute, StudienbewerberInnen, die sich mit den vielfältigen Arbeitsweisen der AVL vertraut machen wollen, Lehrende, Mitarbeiter, Freunde und Interessenten.

Natürlich stehen wir mit unserem Projekt noch am Anfang. Nicht nur deshalb sind wir angewiesen auf Ihre Anregungen, auf Lob und Kritik, auf Vor- und Ratschläge. Kontakt aufnehmen können Sie mit uns über die unten stehende E-Mail-Adresse. Selbstverständlich kann Ihr Beitrag auch den vorgestellten Arbeiten gelten. So planen wir, in der nächsten Ausgabe eine Auswahl der Beiträge in Form von Leserbriefen zu veröffentlichen.

Im Mittelpunkt von *P.S.* stehen selbstverständlich die Autoren selbst. Wir danken ihnen für ihre Mühe und Unterstützung bei der Textredaktion. Ebenso danken wir den Lehrenden, die uns mit Rat und Tat zur Seite stan-

den und diese Zeitschrift erst möglich machten. Frau Prof. Irene Albers, die mit ihrer Initiative die Realisierung von *P.S.* in die Wege geleitet hat, gilt unserer besonderer Dank. Marit Muenzberg hat für Layout und Satz gesorgt, auch dafür unser Dank.

Viel Freude beim Lesen wünscht Ihre

P.S.-Redaktion

P.S.: *P.S.* braucht noch Unterstützung. Für die Arbeit an der Zeitschrift suchen wir noch interessierte KommilitonInnen, die Lust haben, das Projekt weiter zu entwickeln. Außerdem freuen wir uns über Initiativen von AVL Studierenden, die Ihre Arbeit bei uns einreichen möchten. Reguläre Hausarbeiten aber auch kürzere Texte werden entgegengenommen, vorausgesetzt sie sind im Rahmen eines Seminars am Peter Szondi-Institut in der Zeit des Sommersemesters 2008 – Wintersemester 2008/09 entstanden.

P.P.S.: Die *P.S.*-Redaktion hat in diesem Vorwort einen *Szondi* versteckt. Finden Sie die stilistische Anspielung und senden Sie uns Ihre Lösungen an unsere E-Mail-Adresse: psredak@zedat.fu-berlin.de

Tipp: Die Formulierung ist sehr kurz und taucht im dritten Abschnitt auf.

P.S.1.1

P.S.1.1

**Taming of Shrews: Geschlechterpolitik in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und der Teenie-Filmkomödie *10 Things I Hate About You*,
Elena Philipp (13. Fachsemester)**

Einleitung

Shakespeares *The Taming of the Shrew* verhandelt die gesellschaftliche Zurichtung von Frauen als einen sprachlich und performativ vollzogenen Lernprozess. Der „curst shrew“ als unerwünschtem Ausgangszustand steht die gehorsame Ehefrau als gesellschaftlich erwünschtes Resultat

1 Frances E. Dolan, Introduction, *The Taming of the Shrew. Texts and Contexts*, Boston/New York 1996, S. 13.

2 Frances E. Dolan hat zahlreiche zeitgenössische Quellen gesammelt: Nicht nur Folk-Tales und Balladen, Eheratgeber, Predigten und Traktate, sondern auch Anleitungen zum Abrichten von Jagdfalken oder Abhandlungen über Hexerei stellen Intertexte für *The Taming of the Shrew* dar.

3 Natalie Zemon Davis, *Women on Top*, in: *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford 1975, S. 127ff.

4 Das „scold's bridle“ war ein Kopfaufsatz, an dem eine Metallstange befestigt war, die in den Mund ragte, die Zunge herunter drückte und so das Sprechen auf mitunter äußerst schmerzhaft Weise verhinderte. (Lynda E. Boose, *Scolding Brides and Bridling Scolds* (1991), in: Dana E. Aspinnall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 152f.) Dieses Zaumzeug für zänkische Frauen ist in *The Taming of the Shrew* zwar nicht als Requisit präsent, doch zahlreiche Anspielungen auf Pferde bringen das Zähmen mit dem Aufzäumen in Verbindung. (Boose, *Scolding Brides*, S. 146f.) Als Grumio von der Reise Richtung Verona und Kates Sturz vom Pferd erzählt, bleibt in seinem Bericht unklar, wessen Zaumzeug geborsten ist – das von Kates Pferd oder Kates eigenes? (*TS* IV.i.72) Lynda E. Boose weist sinnfällig auf die Homophonie der Wörter ‚bridal‘ und ‚bridle‘ hin (Boose, *Scolding Brides*, S. 147) und erläutert, dass das „scold's bridle“ zwar nicht legal war, aber in England bis 1830 Verwendung fand (Boose, *Scolding Brides*, S. 154f.).

5 Boose, *Scolding Brides*, S. 135.

6 Elke Schuch, *I exceed my sex. Inszenierungen von Geschlecht in Shakespeares Dramen: Text und Aufführung*, Trier 2003, S. 282.

gegenüber: Die „shrew“ und das Ideal der „submissive wife“¹ stellen im England der frühen Neuzeit die beiden Pole des gesellschaftlich möglichen Rollenrepertoires für Frauen dar. Die Figur der „shrew“ war ein gesellschaftliches und literarisches Stereotyp; sie war nicht nur Protagonistin in Folk-Tales, Komödien und Balladen, der Diskurs um „shrewishness“ wurde auch in Predigten, Traktaten und Ratgeberbüchern eingehegt und war strafrechtlich und sozialpolitisch von höchster Bedeutung.²

Die Familie und mithin das Verhältnis der Ehegatten galt als Grundlage für und Sinnbild von staatlicher Ordnung – einer Unterwerfung unter die Hierarchien standen als bedrohliche, weiblich konnotierte Entartungen Chaos und Gewalt entgegen. Widersetzte sich die Ehefrau ihrem Mann, bedeutete das eine Umkehrung der Hierarchien und grenzte an Hochverrat.³ Geahndet wurde das umstürzlerische Verhalten mit drakonischen Strafen wie etwa dem „cucking stool“, einem Verfahren vergleichbar der Bäckertaufe, einer Schandparade durch das Dorf oder, im schlimmsten Fall, mit dem „scold's bridle“, einem Folterinstrument, das die Schmähung mit Schmerz verband.⁴

Wie Lynda E. Boose darlegt, wurden Verbrechen und Strafmethode im späten 16. Jahrhundert zunehmend weiblich oder männlich konnotiert. Zanken, Hexerei und Hurerei etwa wurden als spezifisch weibliche Verfehlungen verstärkt geahndet. „The veritable prototype of the female offender of this era seems to be, in fact, the woman marked out as a ‚scold‘ or ‚shrew“⁵. Die „shrew“ galt als bedrohliche Störung der sozialen Ordnung, und als „offender“ wurde sie verfolgt.

The Taming of the Shrew führt die gefürchtete Phase der Unordnung oder des „misrule“ vor Augen – eine Umkehrung der Geschlechterhierarchie und eine Störung der gängigen Herrschaftsverhältnisse, verursacht von Kate, der „shrew“. Das Vergehen widerspenstiger Frauen benennt Kate in ihrem Schlussmonolog: „[to] seek for rule, supremacy and sway, / When they are bound to serve, love and obey“ (*TS* V.ii.168-69). Den Konventionen des Komödiengenres folgend endet das Stück in einer „happy marriage“ als triumphaler Wiederherstellung der sozialen Ordnung.⁶ Das Stück ist jedoch nicht nur affirmativ, sondern verleiht auch subversiven Tendenzen Ausdruck, indem es soziale Rollen als erlernbar und Geschlechtergrenzen als fluide und uneindeutig zeigt. Dass Shakespeare in seinem Stück eine aktuelle, kontrovers geführte Debatte seiner Zeit verarbeitet, soll kurz dargestellt werden, bevor *The Taming of the Shrew* und eine filmische Adaption aus den 1990er Jahren, *10 Things I Hate About You*, genauer betrachtet werden.

7 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 25.

8 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 6f.

9 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 6.

10 Thomas Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London 1990, S. 5f. „One consequence of this belief in differential homology is a fascination with the possibility of sex change“, wendet Stephen Greenblatt das homologische Geschlechtermodell auf Shakespeare an. (Stephen Greenblatt, *Fiction and Friction*, in: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley/Los Angeles 1988, S. 81.)

11 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 77.

Geschlechter in Unordnung. Die Geschlechterdebatte im frühneuzeitlichen England

Ob Geschlecht und soziale Stellung natürlich oder erlernt seien, wurde im elisabethanischen Zeitalter ausführlich diskutiert, wie etwa Elke Schuch in ihrer Monographie über die „crossdressed heroines“ in Shakespeares Komödien und die Geschlechterdebatte in der englischen Renaissance darlegt.

In der von 1570 bis 1620 andauernden sogenannten *formal controversy* diskutierte man ernsthaft und satirisch, spöttisch und aggressiv zugleich über die Frage nach Wesen und Beziehung zwischen den Geschlechtern, nach echten oder aufgezwungenen Geschlechtsmerkmalen sowie die Aufhebung des *gender*-Gegensatzes.⁷

Die überkommenen Geschlechterideologien befanden sich im Umbruch: Dem medizinisch-anatomisch begründeten „one-sex-model“ aus der Antike stand die neuere, binär kodierte Vorstellung von zwei Geschlechtern gegenüber, die sich im 19. Jahrhundert vollends durchsetzen sollte.⁸ Sind die Geschlechtergrenzen im binären Modell eindeutig, legt das „one-sex-model“ einen fließenden Übergang zwischen den Geschlechtern nahe. Der mittelalterlichen Humoralpathologie galten Frauen physiologisch als „umgekehrte Männer“ – als defizitäre Wesen, bei denen ein Mangel an Körperhitze zur Ausbildung der Geschlechtsorgane nach innen statt nach außen führe, wovon die damalige Medizin im Anschluss an Galen ausging. Männlich und weiblich „benannten den graduellen, nicht kategorialen Unterschied *einer* geschlechtlichen Bestimmung, die rein männlich war. Die perfektere Version des einen Geschlechts war der Mann, die unvollkommenere, nur in Details variierende Version desselben, die Frau.“⁹

Geschlecht war nur bedingt unabänderlich – die Geschlechter konnten sich auf der als Vorstellung zugrunde liegenden Achse, als deren Zielpunkt das männliche Geschlecht galt, einander annähern, wie Thomas Laqueur beschreibt.¹⁰ Stephen Greenblatt berichtet von der Faszination, die in der Renaissance von Hermaphroditen ausging. Hermaphroditismus veranschaulichte „a universal natural paradox: on the one hand, a single individual is in reality double, since all bodies contain both male and female elements; on the other hand, there are not two radically different sexual structures but only one – outward and visible in the man, inverted and hidden in the woman.“¹¹ Greenblatt weist auch auf antike medizinische Vorstellungen hin, denen zufolge Geschlecht nicht bereits im Embryonalstadium entwickelt wurde, sondern erst in der Kindheit, wobei der Herausbildung eindeutig männlicher Körpercharakteristika eine effemierte Phase vorausging. Die ‚erfolgreiche‘ Entwicklung zum Mann war

12 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 78.

13 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 76.

14 Die Anthropologin Gayle Rubin führte die beiden Begriffe 1975 in die Kulturwissenschaften ein. Linda J. Nicholson (Hg.), *The second wave: a reader in feminist theory*, New York / London: Routledge, 1997, S. 8f. Judith Butler war später bestrebt, diese binäre Unterscheidung wieder aufzulösen; sie versteht auch „sex“ als Effekt kultureller Praktiken. (Anna Babka, *Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus Sicht der Dekonstruktion*, in: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=25. (Zuletzt aufgerufen am 20.08.2008) Zu Butler vgl. auch S. 12ff. dieser Arbeit.)

15 Laqueur, *Making sex*, S. 8. Elke Schuch interpretiert die beiden Geschlechtermodelle genau umgekehrt: Für sie ist das „one-sex-model“ medizinisch-biologisch begründet, wohingegen das binäre Modell vor allem auf gesellschaftlich-kultureller Ebene bedeutsam ist. (Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 6.) Letztlich liegen beiden Geschlechtermodellen biologisch-medizinische Vorstellungen zugrunde, die gesellschaftlich-kulturell in Verhaltensnormen oder Kleidungsco-dices wirksam werden.

16 Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 20ff.

17 Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 3.

18 Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 20.

mit Status- und Machtgewinn verbunden: „Proper individuation occurred as a result of the successful resolution of the friction between the competing elements, a resolution that was almost entirely bound up in medical manuals, as in theological tracts, with patriarchal ideology[.]“¹²

Geschlecht ist Greenblatt zufolge denn auch das entscheidende, un-hintergehbare und doch paradoxerweise instabile Distinktionsmerkmal der frühen Neuzeit:

A man in Renaissance society had symbolic and material advantages that no woman could hope to attain, and he had them by virtue of separating himself, first as a child and then as an adult, from women. All other significant differential indices of individual existence – social class, religion, language, nation – could, at least in imagination, be stripped away, only to reveal the underlying natural fact of sexual difference. [...] Yet in Renaissance stories, paradoxically, the apparently fragile and mutable social codes are almost always reinscribed – despite his savage upbringing, the true prince reveals his noble nature – while sexual difference, the foundation of all individuation, turns out to be unstable and artificial at its origin.¹³

Die instabile Kategorie Geschlecht musste daher durch soziale Mechanismen gestützt und eindeutig fixiert werden, wenn die männlichen Eliten ihre gesellschaftliche Vorrangstellung beibehalten wollten. Implizit war die erst im 20. Jahrhundert getroffene Unterscheidung zwischen „sex“ und „gender“ – die doppelte Codierung von Geschlecht als sowohl biologische wie auch soziale Kategorie – in der englischen Renaissance bereits wirksam.¹⁴ Laqueur etwa schreibt dem „one-sex-model“ eminente soziale Konsequenzen zu:

To be a man or a woman was to hold a social rank, a place in society, to assume a cultural role, not to *be* organically one or the other of two incommensurable sexes. Sex before the seventeenth century, in other words, was still a sociological and not an ontological category.¹⁵

Geschlecht und soziale Stellung waren in der Shakespeare-Zeit somit bereits als Konstrukte durchschaubar. Offizielle Diskurse in Medizin, Religion oder Recht suchten die Geschlechterhierarchien jedoch als natürlich zu fixieren und die untergeordnete Stellung der Frau zu zementieren.¹⁶ In einer Gegenbewegung begannen Frauen in den 1590er Jahren, Männerkleidung zu tragen. Sie eigneten sich äußerlich die soziale Stellung des anderen Geschlechts an und protestierten so gegen bestehende Weiblichkeitsnormen.¹⁷ Gender war Performance – das entsprach einer histrionisch verstandenen Identitätskonzeption, die in der Renaissancezeit das mittelalterliche, essentialistische Verständnis des Selbst als unveränderlich und gottgegeben ablöste. Die eigene Identität wurde gestaltbar. Die zeitgenössische Theaterleidenschaft breiter Schichten oder die Rezeption von Castigliones Handlungsanleitung für den Höfling, *Il libro del cortegiano*, weisen auf ein ausgeprägtes Bewusstsein für soziale Rollendarstellungen hin.¹⁸

19 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 41.

20 Stephen Greenblatt führt in seinem Aufsatz *Fiction and Friction* zwei Beispiele aus dem Frankreich des 16. Jahrhunderts an, in denen Transvestitismus und gleichgeschlechtlicher Sex zur Hinrichtung bzw. Hermaphroditismus zu einer gerichtlichen Untersuchung mit Androhung der Todesstrafe führten. (Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 66f., 73ff.)

21 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 286.

22 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 3.

23 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 286. Greenblatt zufolge wird die geltende Geschlechterordnung stets wieder hergestellt. Er weist auf das „containment“ hin, das Shakespeares Komödien kennzeichnet und legt dar, wie in Shakespeares *Twelfth Night* Homosexualität als Abweichung von der Natur inszeniert wird und am Ende des Stückes die Natur triumphiert: „The sexes are sorted out, correctly paired“: „And nature’s triumph is society’s triumph, for the same clarification that keeps marriage from being scandalized by gender confusion keeps it from being scandalized by status confusion“ (Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 71).

Doch auch wenn Frauen die ihnen durch ihr Geschlecht zugewiesene, inferiore Stellung etwa durch das Tragen von Hosen zu überwinden oder mindestens zu markieren suchten, änderte sich an ihrem gesellschaftlichen Status wenig: Sie wurden von der modernen humanistischen Konstituierung des Selbst ausgeschlossen. Für Frauen gab es als Folge ihrer gesellschaftspolitischen und ideologisch bestimmten Abhängigkeit keine eigenständige Sprecherposition: „Sie waren zum Schweigen verurteilt“¹⁹. Letztlich diente die „shrew“ als disziplinierendes, sozial konstruiertes Rollenbild, das jegliche Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen delegitimierte, sie bestenfalls lächerlich und schlimmstenfalls lebensgefährlich machte.²⁰

Taming of Shrews: Shakespeare und Shakespeare heute

Die frühe Neuzeit war in England eine „Übergangszeit, in der festgefügte gesellschaftliche und geschlechtliche Konstruktionen für Momente instabil waren, bevor sie sich mit Beginn des 17. Jahrhunderts wieder neu zu formieren begannen“²¹. Literatur konnte zum Ort fiktionaler Verhandlung lebensweltlicher Machtverhältnisse werden, als „kompensatorischer Gegendiskurs“²² dienen, affirmativ oder subversiv wirken. Shakespeare reflektierte nicht nur mit den „crossdressed heroines“ in *As You Like It*, *Twelfth Night* oder *The Merchant of Venice* den ‚gender trouble‘ seiner Zeit.²³

Zahllose Hinweise auf die zeitgenössische Geschlechterdebatte finden sich in *The Taming of the Shrew*. Die Verfertigung von Gender und sozialer Rolle stehen im Mittelpunkt des Stückes: Im „taming plot“ um Kate und Petruchio wird verhandelt, wie Individuen dazu gebracht werden können, den ihnen zugewiesenen Platz in der Geschlechterhierarchie einzunehmen. Die Induction leitet auf diese Thematik hin: Christopher Sly, ein trunksüchtiger Kesselflicker, wird zum Lord erklärt und findet zunehmend Gefallen an seiner neuen Rolle. Im „subplot“ um Bianca und ihre Verehrer tauschen die Figuren mit ihrer Kleidung die soziale Rolle, um im Intrigenplot einen Vorteil zu erzielen.

Wie Gender und soziale Rolle in *The Taming of the Shrew* als mühsam oder betrügerisch errungene Konstrukte entwickelt werden, soll im ersten Teil dieser Arbeit betrachtet werden. Der zweite Teil widmet sich Kates Schlussmonolog, der „obedience speech“. Umstritten ist, wie sie zu bewerten ist: Wird die ungehorsame Katherine vollständig der patriarchalisch strukturierten Ordnung unterworfen, die in diesem Text gefeiert wird? Oder spielt sie souverän ihre Rolle als „submissive wife“ und bewahrt hinter der Maske der perfekten Gattin vor allem sprachlich ihre Unabhängigkeit?

24 Barbara Hodgdon, *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life*, in: Robert Shaughnessy (Hg.), *Shakespeare on film*, New York 1998, S. 156.

25 Für den Vergleich von Shakespeares Text mit dem Film ziehe ich vor allem eine im Internet verfügbare Vorversion des Scripts von Karen McCullah Lutz und Kirsten Smith vom 12.11.1997 sowie das Transcript eines Filmfans heran, das ebenfalls im Internet zugänglich ist. Die Sichtung des Films diente vorwiegend der Überprüfung der aus den Scripten gewonnenen Erkenntnisse und der Ergänzung, falls die filmische Inszenierung dem Text eine weitere Ebene hinzufügt. Wenn aus dem Script zitiert wird, so mache ich kenntlich, falls die Szene filmisch nicht umgesetzt wurde. Das Transcript ist auf Richtigkeit überprüft.

Transcript: http://www.awesomefilm.com/script/tenthings_transcript.html,
Script: <http://www.dailyscript.com/scripts/10Things.html>, (Zuletzt aufgerufen am 14.08.2008)

Mit dem Text sowie den Aufführungen von *The Taming of the Shrew*, so meine These, beteiligten sich Shakespeare, seine Schauspieltruppe, aber auch die Zuschauerinnen und Zuschauer an der zeitgenössischen Aushandlung von Gender-Hierarchien und (nicht nur geschlechtlich konnotierten) sozialen Rollen. Geschlechterzuordnungen werden im Stück uneindeutig, unterschiedliche soziale Rollen für Männer wie Frauen denkbar. Auch wenn *The Taming of the Shrew* in einem „frenzy of the social“²⁴ endet, werden Gender-Kategorien im Text in Bewegung versetzt.

Dass die Thematik von *The Taming of the Shrew* auch heute noch aktuell ist, zeigt die auf Shakespeares Stück basierende Teenie-Filmkomödie *10 Things I Hate About You* aus dem Jahr 1999. Die Geschlechterideologie, die im Film zum Ausdruck kommt, legt allerdings nahe, dass die zu Shakespeares Zeiten beweglich gedachten Geschlechterrollen, deren Binarität sich erst herausbildete, nunmehr völlig fixiert sind. Der Film ist konservativer und pädagogischer als Shakespeares etwa 400 Jahre früher entstandenes Stück. Ihm liegen Handlungs- und Charakternormen zugrunde, die eine Diskussion von Geschlechteridentität oder sozialer Rolle nicht zulassen. Dem Film ist der dritte Teil dieser Arbeit gewidmet.²⁵

I. Shakespeares *The Taming of the Shrew*

I.1 Gender und soziale Rolle in *The Taming of the Shrew*

I.1.1 Performativität von Gender und sozialer Rolle

Die Identität der Figuren in der Induction und dem „subplot“ von *The Taming of the Shrew* basiert nicht auf Charaktermerkmalen, Überzeugungen oder einer persönlichen Geschichte, sondern ist von äußeren Zeichen abhängig. Ihren gesellschaftlichen Status wechseln die Figuren mit ihrer Kleidung und ihrem Umfeld. Der Kesselflicker Sly wird zum Lord, indem man ihn umkleidet, in edle Gemächer bringt und ihn als Lord tituliert. Beharrt er anfangs auf seiner Identität als „tinker“ (*TS* Ind.2.20), stimmt er der neuen Identität zu, sobald er die Vorteile begriffen hat: Ihm wird ein Luxusleben ermöglicht, Sexualität ist für ihn frei verfügbar. (*TS* Ind.2.67-74) Lucentio und Tranio tauschen ihre Kleidung, um des anderen Rolle einzunehmen – und der Diener Tranio erweist sich als ein hervorragender Lucentio, der dessen Liebeshändel wie -geschäfte erfolgreich und vor allem eloquent zum Abschluss bringt. Gremio staunt: „What, this gentleman will out-talk us all.“ (*TS* I.ii.248)

26 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 7.

27 Auch hier sind gesellschaftliches Ansehen und äußerer Schein untrennbar verwoben. Die Doppeldeutigkeit des Wortes „cloak“ als Mantel und Deckmantel macht das deutlich.

28 Mihoki Suzuki, *Gender, Class, and the Ideology of Comic Form: Much Ado About Nothing and Twelfth Night*, in: Dymphna Callaghan (Hg.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford 2000/2001, S. 125.

Allein Vincentio erkennt Tranio hinter der Verkleidung des Edelmannes. (*TS* V.i.66-76) Er ist die einzige Figur, die eine eindeutige, unveränderbare Identität aufweist und sich weder dem anderen Geschlecht annähert noch einen anderen Status als den ihm zukommenden einnimmt. Gerade er wird zum Opfer der Identitätskampagnen anderer Figuren. Seine Ankunft in Padua gefährdet die Intrige von Lucentio und Tranio, die einen falschen Vincentio als Bürgen für die Mitgift installierten. Um ihren Plan zu retten, beharren sein Sohn und dessen Diener darauf, Vincentio habe seine Identität in betrügerischer Absicht angenommen. Petruchio ist entsetzt: „Why, how now, gentleman? Why, / this is flat knavery, to take upon you another man's / name.“ (*TS* V.i.31-33) Das trifft den Falschen, doch Tranio überbietet Petruchio noch: „Sir, you seem a sober, ancient gentleman by your / habit, but your words show you a madman.“ (*TS* V.i.66-67) In komischer Verkehrung wird der wahre Vincentio Opfer der Verkleidungsintrige. Kleidung und soziale Rolle – sie erweisen sich in dieser Szene als ein und dieselbe Sache.

„Countenance“ ist eine Frage der geschickten Darstellung, Identität kann zugesprochen oder aberkannt werden. Die soziale Rolle ist mithin auch ein „Effekt kultureller Diskurse“²⁶. Der Vorwurf des Betrugs kann vernichtend wirken: „What am I, sir? Nay, what are you, sir? O / immortal gods, O fine villain, a silken doublet, a velvet / hose, a scarlet cloak, and a copintank hat – O, I am / undone, I am undone!“ (*TS* V.i.58-61), klagt der verkannte Vincentio.²⁷

Suzuki folgend könnte man *The Taming of the Shrew* als einen Versuch lesen, „to manage parallel anxieties about gender and class relations by translating one into the other“²⁸, indem etwa Vincentio in Vorwegnahme seiner vorübergehenden sozialen Deklassierung von Petruchio und Kate als „maid“ angesprochen wird (*TS* IV.vi.34). Doch die beiden Diskurse bleiben meines Erachtens getrennt: Soziale Stellung wird in *The Shrew* über äußere Zeichen wie Kleidung, Umfeld und Benehmen geprägt, wohingegen Gender und die Rollenverteilung der Ehegatten ein vorwiegend verbal hergestellter Zustand ist, der noch instabiler ist als es die „class relations“ sind.

I.1.2 Gender als sprachliche Zuschreibung

Der „taming plot“ zeigt, dass Kates Status als „shrew“ vor allem auf Fremdzuschreibungen beruht beziehungsweise durch sie immer weiter verstärkt wird. Kate ist in der ihr zugewiesenen Rolle gefangen, bis Petruchio auf den

29 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 14ff.

30 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 18.

31 Kate, die „shrew“ wird als „curst and shrewd“ (TS I.i.178), als „fiend of hell“ (TS I.i.88) und „the devil’s dam“ (TS I.i.105) beschrieben. Wie ein Teufel benimmt sich auch Petruchio. „On at least three occasions [...] the space of ‘shrew’ is doubly occupied, doubly gendered“ (Barbara Hodgdon, *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Structures of Everyday Life* (1998), in: Dana E. Aspinall (Hg.), *The Taming of the Shrew*, New York, 2002, S. 354), indem sich Kate wie Petruchio gleichermaßen shrewish benehmen. Barbara Hodgdon benennt drei Szenen: Petruchio kleidet sich bei der Hochzeit unangemessen karnevalesk (TS III.ii) und verhält sich auf der Heimreise sowie gegenüber dem Schneider sonderbar (TS IV.i / IV.iii) Da die beiden ein gefährliches Spiel mit Gender-Identitäten treiben, erklärt man sie zu Teufeln: „GREMIO Why, he’s a devil, a devil, a very fiend. / TRANIO Why, she’s a devil, a devil, the devil’s dam.“ (TS III.iii.28-29) „Shrews“, egal ob männlich oder weiblich, werden aus der Gesellschaft ausgeschlossen, indem man sie zum unnatürlich Andersartigen erklärt, ihnen eine negativ konnotierte Identität zuspricht.

Plan tritt. Er thematisiert, dass die Umwelt Kate zur „shrew“ erklärt hat – „Father, ’tis thus: yourself and all the world / That talked of her have talked amiss of her“ (TS II.i.285-86) – und setzt dem eine entschlossene Identitätspolitik entgegen: „If she be curst, it is for policy, / For she’s not froward, but modest as the dove.“ (TS II.i.287-88) Kate ist keine „shrew“, behauptet er – und am Ende wird sie auch der Umwelt nicht mehr als solche erscheinen.

Petruchio handelt performativ, seine Äußerungen sind wirkmächtige Sprechakte, die ihren Aussageinhalt mit der Äußerung erst erschaffen. Durch derartige Sprechakte werden die Grenzen zwischen den Geschlechtern uneindeutig. Als Kate und Petruchio bei ihrem Ritt von Verona zurück nach Padua Vincentio begegnen, hat Petruchio Kate soeben seine Sprachregelungen aufgezwungen (TS IV.vi). Nun gibt er vor, wie Vincentio zu sehen sei:

Fair lovely maid, once more good day to thee. / Sweet Kate, embrace her for her beauty’s sake. / HORTENSIO A’ will make the man mad, to make the woman of him. / KATHERINE Young budding virgin, fair, and fresh, and sweet, / Whither away, or where is thy abode? / Happy the parents of so fair a child, / Happier the man, whom favourable stars / Allots thee for his lovely bedfellow. (TS IV.vi.34-42)

Diese vergnügliche Szene geht Vincentios oben geschilderter Begegnung mit seinem Double voraus. Seine Identität ist einmal mehr Spielball für die übrigen Figuren. Wie überzeugt er auch selbst von seiner Stellung sein mag – die anderen können sie ihm absprechen.

Die Abhängigkeit der eigenen Geschlechterrolle vom Umgang anderer damit macht Petruchio zur Grundlage seiner Zähmungsstrategie. Kate, die „shrew“, soll „conformable“ (TS II.i.273) werden, indem ihr Petruchio die Worte im Mund herum dreht. Er hört Wohlklang, wenn sie klagt, neutralisiert so jegliche ihrer Äußerungen und handelt wider ihren eigentlich unmissverständlich geäußerten Willen. (TS IV.iii) Diese Maßnahmen korrespondieren mit Ratschlägen, die in Texten wie *A Homily of the State of Matrimony*, *A Bride-Bush* oder *Of Domestical Duties* gegeben wurden, bemerkt Dolan²⁹: „Husbands are advised to use a riotous, confusing performance for disciplining their wives and to counter disorder wirth disorder.“³⁰

Petruchio schlägt Kate mit ihren eigenen Mitteln und wird temporär selbst zur „shrew“³¹: „Petruccio is Kated“ (TS III.iii.117), „he is more shrew than she“ (TS IV.i.76), berichten Gremio und Curtis. „He kills her in her own humour“ (TS VI.i.166). Letzteres ist eine Anspielung auf die bereits erwähnte mittelalterliche Humoralpathologie. Der Mann bestehe aus heißen und trockenen Anteilen, die Frau jedoch aus kalten und feuchten

32 Davis, *Women on Top*, S. 124. Die humoralpathologische Unterscheidung nutzt Shakespeare auch, um auf Kates Machtstreben zu verweisen. Petruchio beschreibt Kate und sich: „And where two raging fires meet together / They do consume the thing that feeds their fury: / Though little fire grows great with little wind, / Yet extreme gusts will blow out fire and all: / So I to her and so she yields to me“ (*TS* II.i.132-36). Das männliche Element Feuer verbindet Kate und Petruchio – und deutet Kates Usurpation männlicher Eigenschaften an.

33 Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 32f. Im Traktat *Haec Vir* (1620) vertritt die weibliche Sprecherin die Ansicht, die Frauen müssten die männliche Geschlechterrolle übernehmen, da die Männer sie nicht mehr zufriedenstellend ausfüllten. (Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 28f) „Die Vorstellung, dass Geschlechteridentität bloß eine Rolle ist oder, um Judith Butlers Terminologie anzuwenden, ‚Performanz‘ konstitutiv für die Geschlechteridentität sein könne, wurde wohl insgeheim [...] befürchtet, konnte aber wegen der Implikationen für den Status des männlichen Geschlechts nicht offen artikuliert werden.“ (Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 33)

Körpersäften und „coldness and wetness meant a changeable, deceptive, and tricky temperament“³². Physiologisch waren Frauen dafür prädestiniert, zur „shrew“ zu werden.

I.1.3 „Shrewishness“ und Subversion

Kates „shrewishness“ bedeutet eine Anmaßung männlicher Privilegien wie der freien Rede. Diese Verhaltensweise ist tabuisiert – mit dem Etikett der „shrew“ versehen, wird Kate daher gesellschaftlich neutralisiert, ihren Äußerungen von vornherein die Glaubwürdigkeit aberkannt. Petruchios Überschreitung der Geschlechtergrenzen kann für ihn jedoch ebenfalls negative Folgen zeitigen: Erinnerung sei an die rein graduelle Abweichung zwischen den Geschlechtern.

Elke Schuch erläutert, dass das gängige Homologie-Modell eine Transformation der Geschlechter in beide Richtungen jederzeit zuließ und die Paranoia schürte, dass Männlichkeit verloren gehen könne, zum Beispiel an die mit Hosen bekleideten Frauen oder an die „shrews“.³³ Petruchio ist auf einen Erfolg des „taming process“ angewiesen, sonst stünde mit seiner Gender-Identität auch seine gesellschaftliche Stellung auf dem Spiel. Daher treibt er den Prozess vehement voran. Er verspätet sich bei der Hochzeitsfeier, was bei Kate Angst hervor ruft, sitzen gelassen worden zu sein (*TS* III.ii), und bricht die Feier dann frühzeitig ab (*TS* III.iii). Er lässt Kate hungern, hält sie wach, ist unberechenbar, zornig und der Dienerschaft gegenüber gewalttätig (*TS* IV.i). Die Zeit nach der Hochzeit wird beschrieben wie eine Abfolge von Foltermethoden, die Petruchio unter dem Deckmantel der Fürsorge versteckt. Diese Strategie durchschaut Kate sehr wohl, sie weiß um den Anpassungsdruck, der auf ihr lastet und klagt über ihre neue gesellschaftliche Rolle:

What, did he marry me to famish me? / Beggars that come unto my father's door / Upon entreaty have a present aims, / If not, elsewhere they meet with charity. / But I, who never knew how to entreat, / Nor never needed that I should entreat, / Am starved for meat, giddy for lack of sleep, / With oaths kept waking and with brawling fed, / And that which spites me more than all these wants, / He does it under name of perfect love, / As who should say if I should sleep or eat, / Twere deadly sickness, or else present death. (*TS* IV.iii.3-14)

Auch wenn Petruchio reich ist, die Eheschließung für Kate materiell und sozial von Vorteil, fühlt sie sich deklassiert und vermutet hinter Petruchios Handeln böartigen Willen. Für sie als bislang weitgehend unabhängige Frau bedeutet die Ehe das Ende ihrer Freiheit. Kate sieht sich mit völlig neuen Anforderungen an ihr Verhalten konfrontiert: Sie ist nicht mehr die

34 Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, 4. Auflage, Stuttgart 2000, S. 19.

35 Zugleich spricht Kate hier von sich selbst in der dritten Person – eine maximale Selbstdistanzierung und eine starke Markierung dafür, dass sie sich bewusst ist, ihre Persönlichkeitsrechte zu veräußern, dies aber ganz pragmatisch und auf Zuraten von Hortensio tut, um einen Kompromiss zu erreichen und ihr Elternhaus besuchen zu können.

ältere Schwester, die mit Bianca verfährt, wie es ihr gefällt (*TS* II.i.1-36), sondern nun ist sie die Gedeemütigte, Unterlegene, die sich anpassen und gar um Nahrung bitten muss. Kate realisiert, dass sie tatsächlich in Petruchios Besitz übergegangen ist, wie er öffentlich verkündete. (*TS* III.iii.101-105)

Auch wenn sie sich gegen Petruchios Methoden nicht wirklich wehren kann, bedient sie sich verbaler Strategien, um seine Position zu schwächen. Zum Einen zieht sie seine Autorität in Zweifel, noch während sie sie scheinbar bestärkt. Vincentio gegenüber, den sie auf Petruchios Anweisung hin als „budding virgin“ tituliert, entschuldigt sie sich damit, dass die Sonne sie geblendet habe. (*TS* IV.vi.46-50) Die Sonne als Zentralgestirn, der Sonnenkönig als oberster Machthaber – wenn man das noch nicht anerkannte, jedoch seit dem 11./12. Jahrhundert bekannte heliozentrische Weltbild mitdenkt³⁴, dann wird hier das Zentrum der Welt instabil: Die Instanz, von der Autorität ausgeht, begünstigt und produziert „mad mistakes“ (*TS* IV.vi.50), die Kugel rollt gegen ihre Richtung (*TS* IV.vi.25-27). Auch wenn Petruchio seine Verrücktheiten planvoll produziert – wenn die Ordnung der Welt derart leicht manipuliert werden kann, ist sie dann überhaupt absolut gegeben?

In der „sun-moon-scene“ wird Kate gewaltsam eine Sprachregelung aufgezwungen, die den Tatsachen widerspricht und Sinn willkürlich erzeugt.³⁵ Kate produziert Widersinn planvoll: Eine weitere ihrer Gegenstrategien besteht in der sprachlichen Effeminierung Petruchios: „Then God be blessed, it is the blessed sun / But sun it is not when you say it is not, / And the moon changes even as your mind.“ (*TS* IV.vi.19-21) In dem Moment, in dem sie sich ihm scheinbar unterordnet und schwört, seine Worte unhinterfragt zu den ihrigen zu machen, bringt sie Petruchio mit dem unkonstanten, weiblich konnotierten Mond in Verbindung. Sie erklärt ihn zu einem Teil des als inferior gedachten weiblichen Geschlechts – und stellt sich so mit ihm auf die gleichen Hierarchiestufe.

Kate bestätigt so zugleich seine gesellschaftliche Stellung und unterläuft seine Machtposition auf subversive Weise. Shakespeare versteht es glänzend, widersprüchliche Aussagen in einer Textpassage zu vereinen und beiden Sprechern die gleiche Glaubwürdigkeit zu verleihen, wodurch die Perspektivität jeder Äußerung deutlich hervor tritt.

I.1.4 Die elisabethanische Aufführungspraxis

Nicht nur in der „sun-moon-scene“ werden mit sprachlichen Mitteln Geschlechterrollen uneindeutig. Die elisabethanische Aufführungspraxis betonte die Verwirrung von Geschlechterzuordnungen noch zusätzlich.

36 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 18.

37 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 40f.

38 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 2. Stephen Greenblatt hingegen sieht den „boy actor“ als Garanten für die Vorrangstellung des männlichen Geschlechts: „The open secret of identity – that within differentiated individuals is a single structure, identifiably male – is presented literally in the all-male cast.“ (Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 93.)

39 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 282.

40 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 32f.

41 Margie Burns, *The Ending of The Shrew* (1986), in: Dana E. Aspinall (Hg.), *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 97.

Die Rolle der Kate wurde auf der frühneuzeitlichen englischen Bühne von einem „boy actor“ gespielt. Das elisabethanische Theater war eine reine ‚Männersache‘, sie waren Autoren, Schauspieler, Manager. „Die weibliche Nichtpräsenz im elisabethanischen Theater bewirkte, dass ‚Frau‘ zu einem Produkt rein männlicher Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ innerhalb des Theaterbetriebs der Renaissance wurde“³⁶, so Schuch. Eine ausschließlich männliche Theatertruppe sei „machtpolitisches Instrumentarium einer patriarchalischen Gesellschaft, um Frauen von der öffentlichen Bühne und damit dem öffentlichen Leben fernzuhalten“³⁷.

Auf der anderen Seite machte gerade die Konvention des „boy actor“ das Theater zu einem privilegierten Medium, um die kulturelle Verfertigung von Geschlecht zu reflektieren. Es war nicht nur geeignet, sondern wurde auch gern genutzt, um die Geschlechterdebatte öffentlich zu führen, merkt Schuch an: „Das grundsätzlich Instabile der *gender*-Identität, d.h. die performative Veränderbarkeit von sozial verhandelten Identitäten, konnte auf der Bühne spielerisch transparent gemacht werden.“³⁸

Der Knabenschauspieler konnte vor den Augen der Zuschauerinnen und Zuschauer den Geschlechterunterschied oder zumindest bestimmte, als feststehend gedachte Unterscheidungsmerkmale fragwürdig werden lassen. „Der Akt des Schauspielens mit Stimme und Körper, Schminke und Kostüm wurde als *gender* konstruierendes Moment vor den Augen des Theaterpublikums greifbar.“³⁹ In theaterkritischen Schriften wurde die so bewirkte Geschlechtermobilität als Ursache für moralisches Chaos angeprangert; man beharrte, wie bereits erwähnt, auf der Bedeutung manipulierbarer, äußerlicher Zeichensysteme wie der Kleidung, um die Unterschiede zwischen Mann und Frau aufrecht zu erhalten.⁴⁰

1.1.5 Gender als Performance bei Judith Butler

Textintern ist die Geschlechterordnung, wie gezeigt wurde, nicht eindeutig festgelegt, sondern wird immer wieder in Frage gestellt. Die Grenzen zwischen Geschlechtern und sozialen Klassen werden flexibel überschritten. Sly wird zum Lord, die aufsässige Tochter zur gehorsamen Ehefrau, die gehorsame Tochter zur aufsässigen Gattin – reihum wechseln die Rollen.

The play itself leaves virtually nothing fixed; rather, its action proceeds and unfolds chiefly through a series of exchanges, including exchanges of role which entail exchanges of status, which leave status mobile and suspended in mobility at the end of the play.⁴¹

42 Judith Butler, *Gender Trouble*, New York u.a. 1990, S. 25.

43 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 8.

44 Butler, *Gender Trouble*, S. 132.

45 Dolan, Introduction *Taming of the Shrew*, S. 8.

46 Hodgdon, *Katherina Bound*, in: *Aspinall*, S. 356.

Der hochreflektierte und zugleich spielerische Umgang mit dem sozialen Geschlecht lässt Shakespeares Dramentexte erstaunlich modern wirken. Der Geschlechterunterschied wird bereits in der frühen Neuzeit als das Ergebnis einer bestimmten Performance gezeigt, er ist nicht nur physiologisch verankert, sondern Ergebnis kultureller Diskurse.

Das Konzept von Gender als Ergebnis einer erlernten und durch Wiederholung aufrechterhaltenen Performanz findet im 20. Jahrhundert in diskursiv angelegten Gendertheorien verstärkte Aufmerksamkeit. Judith Butler war (nach Shakespeare) die erste, die Geschlecht als Effekt performativer Praktiken verstand. In „*Gender Trouble*“ formuliert sie das folgendermaßen: „There is no gender identity behind the expressions of gender, that identity is performatively constituted by the very ‚expressions‘ that are said to be its results.“⁴² Geschlechtsidentität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein erworbener Habitus, der auf kulturellen Zuschreibungen beruht und imitiert sowie parodiert werden kann.⁴³

Der Körper diene als Austragungsstätte für soziale Konflikte, so Butler. „If the body is synecdochal for the social system per se or a site in which open system converge, then any kind of unregulated permeability constitutes a site of pollution and endangerment.“⁴⁴ Butler bezieht sich zwar explizit auf Homosexualität – doch kann man ihre Äußerung auch auf die mit theatralen Mitteln produzierte Uneindeutigkeit des Geschlechts in Shakespeares Dramen anwenden.

Werden die Grenzen zwischen den Geschlechtern verwischt und tauschen die Machthaber ihren Platz mit den Untergebenen, wie Lucentio und Tranio, dann infiziert das die soziale Ordnung mit Instabilität, die eingeehgt werden muss oder zu einer Änderung der Machtverhältnisse führen kann. Frances E. Dolan bemerkt hierzu:

The play raises questions about the sources of legitimate authority, about the means of achieving and maintaining power, and about negotiating conflicts, as Shakespeare’s other histories do, but it explores these issues in a domestic setting.⁴⁵

Mit Barbara Hodgdon könnte man anschließen: „*Shrew’s* spectators remain conscious not just of power’s unavoidable role in sex, gender, and representation but also of how oscillating gender identities may, on occasion, unfix that power.“⁴⁶

- 47 Hodgdon, Katherina Bound, in: Aspinall, S. 356.
- 48 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 24ff.
- 49 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 26.
- 50 Neben der gängigen arrangierten Ehe wurde zu Shakespeares Zeit ein neues partnerschaftliches Ehemodell bedeutsam. (Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 42ff.) „The Shrew“ vermittelt eine Ahnung, wie bedeutsam ökonomische Gründe für eine Heirat gewesen sein mögen: Baptista überlässt Kate zwar scheinbar die Wahl des Ehemanns und beteuert, er würde der lukrativen Eheschließung nur zustimmen, wenn Kate dem künftigen Gatten auch liebevoll zugeneigt sei (*TS* II.i.128-29). Doch es ist ihm nur Recht, dass er Kate los wird und Bianca in einer Auktion an die zahlreichen Bewerber verschachern kann: „now I play a merchant's part, / And venture madly on a desperate mart“ (*TS* II.i.322-23).

I.1.6 „The Shrew“ aus männlicher Perspektive

Eine feministische Lesart von *The Taming of the Shrew* ist durchaus möglich und kann in einer Inszenierungen herausgearbeitet werden, da Kate subversive Elemente in ihre vermeintliche Affirmation einzuspeisen weiß. Doch es bleibt nicht abzustreiten, dass der historische Kontext wie auch der Text tendenziell die männliche Perspektive favorisieren. Barbara Hodgdon sieht die Induction als eine Einstimmung auf eine aus männlicher Perspektive für Männer erzählte Bühnenhandlung.⁴⁷ Die männlichen Figuren bestimmen weitgehend, wie die weiblichen Figuren wahrgenommen werden, und Petruchio hat einen wesentlich größeren Anteil am Text als Kate.⁴⁸ Sie ist nie allein auf der Bühne, sie besitzt keine legitimierte Sprecherposition und kann keinen Raum besetzen, in dem sie sich äußern könnte.

Einmal formuliert sie das dringende Verlangen, frei sprechen zu dürfen: „My tongue will tell the anger of my heart, / Or else my heart concealing it will break, / And, rather than it shall I will be free / Even to the uttermost as I please in words.“ (*TS* IV.iii.77-80) An entscheidender Stelle jedoch bleibt sie stumm: Zu Petruchios Heiratsgebot enthält sie sich nach ungehört verhallendem Protest der Stimme (*TS* II.i.292/297-98) – was nicht als Zustimmung zu werten ist, wie Dolan betont:

Katharine's baffling silences are the dramatic enactment of the process by which she, like all married women, becomes a ‚feme covert‘, that is, one who is absorbed into, or subsumed by, her husband.⁴⁹

Die Ehe ist in dem Moment, in dem Baptista und Petruchio ‚handelseinig‘ werden, bereits vollzogen und Kate gilt als stumm. Auch wenn sie ihre Stimme erhebt, schenkt man ihr kein Gehör mehr. Ihre ablehnende Haltung zur arrangierten Ehe und ihre Meinung über Vater und künftigen Ehemann äußert sie in der „wooing scene“ mehr als deutlich: „You have showed a tender fatherly regard, / To wish me wed to one half-lunatic, / A madcap ruffian and a swearing Jack, / That thinks with oaths to face the matter out.“ (*TS* II.ii.281-84) Doch Petruchio behauptet eine mit ihr abgestimmte Entscheidung, Baptista ignoriert Kates Einwand und spricht nur noch mit dem künftigen Schwiegersohn – die Eheverhandlungen sind Männersache.⁵⁰ (*TS* II.ii.285-320) Effektiver kann man eine Frau kaum zum Schweigen bringen, auch wenn sie spricht.

Kates Verhalten wird im weiteren Verlauf des Stückes vorwiegend von männlichen Figuren erwähnt. Sie berichten von ihrer „shrewishness“, schildern den Fortgang des „taming process“ oder spekulieren über Kates Handlungen (*TS* I.i.48ff. / IV.i.18ff. / V.ii.58ff.). Petruchio hingegen legt seine

51 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 26.

Strategien ausführlich dar (*TS* II.i.168-181 / IV.i.174-97) und lässt durch Beiseitesprechen während des „taming process“ seine ‚eigentliche‘, wohlwollende Haltung erkennbar werden (*TS* IV.iv.164-66). „Petruchio thus controls the resources of the stage as well as Katharines access to food and clothing.“⁵¹ Über Kates Handlungsmotivation erfährt der Leser nichts, nur Gefühlseruptionen wie die oben erwähnten deuten darauf hin, dass Kate nicht zahm und sanft ist, sondern sich innerlich weiterhin gegen die patriarchale Ordnung auflehnt. Subordination ist ihrer Ansicht nach kein wünschenswertes Verhalten: „I see a woman may be made a fool / If she had not a spirit to resist.“ (*TS* III.iii.92-93) Sie widersteht den Erziehungsversuchen Petruchios recht lange – doch letztlich scheint sie sich in die Rolle der „submissive wife“ zu ergeben.

I.2 Shakespeares „shrew“ und ihre Zähmung

I.2.1 Sprachpolitik oder Unterwerfung?

In ihrem großen Schlussmonolog, der „obedience speech“, verwandelt sich Kates Auflehnung auf den ersten Blick in Unterwerfung. In diesem Monolog beglaubigt sie, mit einer Predigt über weibliche Verfehlungen und Tugenden, öffentlich den Erfolg von Petruchios „taming process“ und bekräftigt die zeitgenössische Vorstellung hierarchischer Ordnung. Sie bezeichnet einen Ehemann als „thy lord, thy life, thy keeper / Thy head, thy sovereign“ (*TS* V.ii.151-52) und wendet sich so als vorbildhafte Gattin nicht nur an die weiblichen Figuren im Stück, sondern auch an die Zuschauerinnen. Wie kommt es zu diesem Sinneswandel?

Die „obedience speech“ wird von den meisten Leserinnen und Lesern des Stückes als problematisch wahrgenommen und darf in keiner Interpretation als Kernstück fehlen. Die zentralen Fragen können jedoch nicht abschließend beantwortet werden: Fügt sich Kate letztlich in den ihr sozial vorgeschriebenen Rahmen und wird zur gehorsamen Ehefrau oder ist ihr Monolog nur eine geschickte Performance? Schmilzt der Schluss des Textes alle entstandenen Unsicherheiten hinsichtlich Geschlecht und Status in einer neuen sozialen Harmonie wieder ein oder bleibt ein Rest an Uneindeutigkeit bestehen? Ist die „obedience speech“ eine Unabhängigkeitserklärung Kates, die einen unbeugsamen, eigenständigen Willen geschickt hinter einer erlernten Rolle verbirgt, oder eine endgültige Unterwerfung, in der eine gebrochene Frau als Puppe ihres Ehemannes einen gesellschaftlich genehmen, vorgefertigten Text spricht?

52 Ann Thompson, *Introduction*, in: *The Taming of the Shrew*, Cambridge 2003, S. 49.

53 Hodgdon weist zu Recht darauf hin, dass die jeweilige Interpretation stark von den Interessen der Interpretierenden abhängt: „How Kate’s subjectivity is constructed is always monitored and adjusted by the perceptions and desires of consuming subjects whose complex histories and multiple cultural affiliations exceed those of the textual subject.“ (Hodgdon, *Katherina Bound*, in: *Aspinall*, S. 351f.)

54 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 92.

Kates Handlungsmotive oder Gefühle bleiben dem Zuschauer, wie bereits erwähnt, weitgehend verschlossen. Gerade weil man wenig über das Innenleben der Figur Kate erfährt, lädt sie zu Deutungen ein. Möglicherweise ist ihre „shrewishness“ Strategie (*TS* II.i.287) und die „obedience speech“ geschickte Sprachpolitik? Die Urteile der Forscher über *The Taming of the Shrew* sind äußerst disparat: Ob die im Verlauf des „taming process“ von Petruchio angewandten Methoden wie Essens- oder Schlafentzug und seine zur Schau gestellte Verrücktheit Katherine Gewalt zufügen (Hodgdon), ob sie für den wohlmeinenden Pädagogen Petruchio lediglich Mittel zum Zweck sind, Kate eine positive Entwicklung zu ermöglichen (Bloom), ob die Grausamkeit dem Genre der Farce geschuldet ist und nicht mit ‚realer‘ Gewalt verwechselt werden sollte (Heilman) oder ob sie in einer romantisch verharmlosenden Komödie ein durchaus bedrohlicher Erinnerungsrest an zwar illegale, aber praktizierte Foltermethoden ist (Boose), darüber ist man sich in der Forschung uneins. *The Taming of the Shrew* ist, so scheint es, ein „endlessly controversial play“⁵².

Auf jeden Fall ist *The Shrew* ein offenes, für unterschiedliche Deutungen geeignetes Stück. Der Text lässt unterschiedliche Lesarten zu, je nach Perspektive des Lesers, denn er bleibt ebenso uneindeutig und offen wie die Rollenidentität seiner Protagonisten.⁵³ Die Figuren eröffnen unterschiedliche Sichtweisen auf das Geschehen, sie schildern es aus ihrer Perspektive so, dass Täter- und Opferrolle nicht klar zugewiesen werden können: Kate ist nicht nur eine verzweifelte, unabhängig denkende Frau, die sozial letztlich immer in Abhängigkeit leben wird, sei es als Ledige oder als Ehefrau; sie kann mit einiger Berechtigung tatsächlich als Schreckschraube gelten, die keine Scheu kennt, Petruchio grob zu beleidigen oder ihre Schwester zu schlagen (*TS* II.i). In der letzten Szene scheint ihre burleske, raubeinige Art jedoch zur sanften, gehorsamen Gesinnung einer ergebenen Ehefrau gewandelt. Mit Greenblatt könnte man schließen, dass Kate durch ein männliches Stadium hindurchgegangen ist, um – mit Petruchios Hilfe – ihre weibliche Identität stabil auszubilden; sie hat den ihr angemessenen Zielpunkt auf der Geschlechterachse eingenommen.⁵⁴

1.2.2 Die „obedience speech“

Die „obedience speech“ wird durch eine Wette der drei Ehemänner Petruchio, Lucentio und Hortensio eingeleitet. Baptista wendet sich bedauernd an Petruchio: Er habe fürwahr „the veriest shrew“ (*TS* V.ii.66) gehehlicht.

Das weist dieser zurück und bietet eine Wette an: „And he whose wife is most obedient / To come at first when he doth send for her / Shall win the wager which we will propose.“ (*TS* V.ii.69-71)

Verblüffenderweise verweigert die wohl erzogene, bislang stets gehorsame Bianca das Erscheinen – sie hat die Rolle der „shrew“ von ihrer älteren Schwester übernommen und widerspricht ihrem Gatten (*TS* V.ii.130-34). Kate hingegen lässt sich nicht zweimal bitten und setzt zu ihrer ausgefeilten Performance an. Ihr prompter Auftritt erstaunt nicht nur die Figuren im Stück, sondern auch den Lesenden. Legten Kate und Petruchio nach ihrer Sprachregelung in der „sun-moon-scene“ (*TS* IV.vi) verblüffende Einigkeit an den Tag (*TS* V.i.132-41), so ist die Wandlung der Figur von der gewitzten, eigenständigen, aber gesellschaftlich isolierten „shrew“ zur in Topoi sprechenden, sozial integrierten, gehorsamen Gattin doch ein enormer Umschwung, der zur Interpretation geradezu herausfordert.

Kate beginnt ihre Rede mit einer Aufforderung an die „scold“, ihre Zornesmiene zu glätten, um nicht verunstaltet zu wirken – sprich, ihren Marktwert nicht zu verderben: „A woman moved is like a fountain troubled, / Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty, / And while it is so, none so dry or thirsty / Will deign to sip or touch one drop of it.“ (*TS* V.ii.147-50) Ob Kate hier Bianca, die Witwe und andere anwesende Frauen anspricht oder sich mit den Worten „Fie, fie, unknit that threat'ning, unkind brow“ (*TS* V.ii.141) selbst eine Handlungsanweisung erteilt, bleibt offen.

Den Ehemann als in der Hierarchie übergeordneten Partner bestärkend, weist diese Passage auf die durch „shrewishness“ verursachte Unordnung hin: Kate vertauscht die hierarchische Ämterabfolge und zählt „thy lord, thy king, thy governor“ (*TS* V.ii.143) auf. Kate lobt die Tugenden von treu sorgenden Ehemännern:

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, / Thy head, thy sovereign, one that cares
for thee, / And for thy maintenance commits his body / To painful labour both by
sea and land, / To watch the night in storms, the day in cold, / Whilst thou liest
warm at home, secure and safe (*TS* V.ii.151-56)

Die Männer tragen die Verantwortung, während es sich die Frauen zuhause bequem machen. Genau um diese Bequemlichkeiten hat Petruchio Kate im Verlauf des „taming process“ jedoch betrogen: Sie hatte kein warmes Heim, sondern hungerte und wurde vom Schlafen abgehalten. Als sie einen Unfall erlitt, ließ ihr Mann sie im Straßenschmutz liegen. (*TS* IV.i.59-75) Möglicherweise sind Kates Verse als Aufforderung an Petruchio zu verstehen, er möge sich ebenfalls in seine Rolle fügen und für sie sorgen? Auf jeden Fall widerspricht ihre Aussage den Erfahrungen, die sie als Ehefrau

55 Hodgdon, Katherina Bound, in: Aspinall, S. 355.

gemacht hat, und kann nur bedingt wahr sein. Eine unterschwellige Doppelbödigkeit schleicht sich in die Rede ein. Ob Kate in einem „frenzy of the verbal“, einer elaborierten Parodie, ihre scheinbar ideale Ehe als fortdauerndes „topsy-turvy“ entlarvt?

Das Verhältnis zwischen Gattin und Ehemann ist kein Spiel, sondern birgt Gefahren – Kate erwähnt die Gleichsetzung von weiblichem Ungehorsam mit Hochverrat:

Such duty as the subject owes the prince, / Even such a woman oweth to her husband, / And when she is froward, peevish, sullen, sour, / And not obedient to his honest will, / What is she but a foul contending rebel, / And graceless traitor to her loving lord? (TS V.ii.160-65)

Danach folgt keine Aufzählung möglicher Strafen, sondern eine Anklage weiblichen Fehlverhaltens und ein Lobgesang auf die Unterordnung, die drakonische Strafen beziehungsweise einen Geschlechterkrieg zu vermeiden helfe: „I am ashamed that women are so simple / To offer war where they should kneel for peace, / Or seek for rule, supremacy, and sway / When they are bound to serve, love, and obey.“ (TS V.ii.166-69) Warum sind Frauen „simple“, wenn sie sich männlicher Vorherrschaft widersetzen oder selbst eine machtvolle Stellung anstreben? Welches Verhalten wäre komplexer? Die Verwendung von „bound to“ deutet jedenfalls darauf hin, dass es keine freie Entscheidung ist, sich unterzuordnen.

Frauen seien dazu geboren, sich den Männern unterzuordnen, so Kate weiter: „Why are our bodies soft, and weak, and smooth, / Unapt to toil and trouble in the world, / But that our soft conditions and our hearts / Should well agree with our external parts?“ (TS V.ii.170-73) Barbara Hodgdon kommentiert, mit Blick auf die Konvention des „boy actor“: „Such excess betrays an intense anxiety to mark the speaker’s body as feminine, and to do so, it pulls out all the culture’s – and the theatre’s – available capital.“⁵⁵

Nach einer Selbstanklage, in der Kate ihr eigenes Machtstreben geißelt, inszeniert sie ihre Erkenntnis:

My mind hath been as big as one of yours, / My heart as great, my reason haply more, / To bandy word for word and frown for frown; / But now I see our lances are but straws, / Our strength as weak, our weakness past compare, / That seeming to be most which we indeed least are. (TS V.ii.175-80)

Barbara Hodgdon liefert eine bestechende Analyse dieser Verse:

‘That seeming’ elides the ‘we’ that seems to be its subject; subject and object risk conflation; ‘most’ transforms to ‘least’; comparisons fail altogether. Is it just accident, that ‘least are’, together with other lines mentioning women’s negative attributes,

56 Hodgdon, Katherina Bound, in: Shaughnessy, S. 159.

57 Boose, Scolding Brides, S. 134.

fall outside the iambic pentameter beat and so would be called, in the Elizabethan age and (until fairly recently) in our own, „feminine rhymes“?⁵⁶

Mit dem Personalpronomen „yours“ wendet sich Kate möglicherweise nicht an die bislang angesprochenen Frauen, sondern an die Männer, denen sie sich ebenbürtig sah beziehungsweise sieht. Dann würde ihre Aufforderung, die eigene Schwäche zu erkennen, das vermeintlich starke Geschlecht treffen und Männer wie Frauen gleichermaßen als schwache menschliche Wesen darstellen. Subtil werden hier die Geschlechter in eins gesetzt, nicht zuletzt durch den weiblichen Versschluss, und affizieren sich gegenseitig, ähnlich wie in der „sun-moon-scene“. Die Geschlechterordnung ist einmal mehr uneindeutig geworden – ebenso wie Kates Performance, der genug Subversion beigemischt ist, um die scheinbare Affirmation der weiblichen Geschlechterrolle fragwürdig werden zu lassen.

„Vail your stomach“ fordert Kate ihre Geschlechtsgenossinnen schließlich auf, sich ihrem Mann zu beugen. Offenbar ist es eine Überwindung, vor allem aber ist es eine bewusste Entscheidung, in Kates Fall vermutlich um des lieben Friedens willen. Wie schon für Sly hat sich ihre neue Stellung für sie als vorteilhaft erwiesen, bekommt sie doch, was sie will, wenn sie sich Petruchio nicht widersetzt (*TS* IV.vi / V.i). Wie der Kesselflicker übernimmt sie daher ihre neue Rolle. Die letzten Verse spielen auf ein zeitgenössisches Hochzeitsritual an. Boose schildert die vor der Reformation übliche Ehezeremonie, bei der die Braut zu Füßen ihres Ehemannes niederkniet oder gar seinen Fuß küsst, je nachdem, mit welchem „endowment“ er sie ausstattet.

[T]he moment in which the woman was raised up probably dramatized her rebirth into a new identity, the only one in which she could legally participate in property rights.

[...] In its political iconography the enactment confirms hierarchy and male rule⁵⁷

Petruchios begeisterte Reaktion auf Kates Ansprache zeigt, dass sie ihre Rolle gut gespielt hat.

War Petruchio als Autor, Regisseur oder Publikum an den Proben beteiligt? Es wäre denkbar, dass Kate und Petruchio die Performance einstudiert haben (so wie Hamlet den Schauspielern ein Stück im Stück schreibt) – sei es, dass Petruchio die Aufführung angeordnet hat oder sich die beiden einigten, Kates neue und Petruchios alte Rolle in der Gesellschaft öffentlich zu bestärken. Seine Aufforderung an Kate klingt wie eine Aufgabenstellung oder ein verabredeter Code: „Katherine, I charge thee tell these headstrong women / What duty they do owe their lords and husbands.“ (*TS* V.ii.135-36) Petruchio muss sein Ansehen wieder herstellen – denn

58 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 35.

59 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 32.

60 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 35.

61 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 36.

wie lange kann ein Mann unbeschadet die „shrew“ spielen? Wäre er nicht sicher, dass Kate die Ansprache tatsächlich ablieferte – würde er wirklich eine riskante Wette wagen? Er gewinnt, und seine Stellung wird ebenso triumphal restituiert wie die gesamte gesellschaftliche Hierarchie. Kate hatte einen großen Auftritt und ist in ihrer neuen Rolle als Ehefrau bestätigt. Petruchio könnte nun wohl tatsächlich eine „taming-school“ eröffnen:

BIANCA The taming-school – what, is there such a place? / TRANIO Ay, mistress, and Petruchio is the master, / That teacheth tricks eleven-and-twenty long / To tame a shrew and charm her chattering tongue. (TS IV.ii.56-59)

Nachdem Petruchio zum Sieger erklärt wurde, kommandiert er Kate ins Bett. Die Ehe wird erst jetzt vollzogen – *The Taming of the Shrew* ist eigentlich eine einzige, lange Hochzeitszeremonie, von der „wooing scene“ im zweiten Akt bis zur „obedience speech“, wie Dolan anmerkt.⁵⁸

1.2.3 Interpretation

Die „obedience speech“ bleibt ein verstörender Text, der sich nicht befriedigend deuten lässt. Kates Rede lässt keine Angst erkennen, sondern pure Souveränität. Passt ein solcher Monolog zu einer unterworfenen, gebrochenen Frau? Diese bleibende Beunruhigung macht *The Taming of the Shrew* zu einem Problemstück. Als längster Monolog im Stück widerspricht die schiere Ausdehnung der Szene ihrem Inhalt, der Bekehrung einer „shrew“ zur gehorsamen – und somit schweigsamen – Ehefrau.⁵⁹ Dolan wertet diesen Widerspruch zu Ungunsten von Kate: „Since, in this speech, Katharine reverses all she has said in her eloquent moments of resistance, the play silences Katharine at the same time that it gives her its longest speech.“⁶⁰ Verstanden als Problemstück, sei es für die Interpretation der Schlusszene von *The Shrew* irrelevant, ob die „obedience speech“ ironisch oder ernst gemeint sei, „for it is clearly not ‚her‘ speech“⁶¹, sondern ein von einem männlichen Autor für einen Knabenschauspieler geschriebener Text, so Dolan. Es gibt jedoch Möglichkeiten für subversive Deutungen und vor allem Darstellungen, die Kates vermeintliche Unterwerfung als ihren eigentlichen Triumph erkennbar machen können.

Shakespeares Text ist ein Theatertext, das heißt, er erschöpft sich nicht in dem, was schriftlich fixiert ist. Die „obedience speech“ kann auf unterschiedlichste Weise gespielt werden. Wendet sich die Darstellerin oder der Darsteller der Kate etwa mit den Worten „Come, come, you forward and unable worms“ (TS V.ii.174) an die männlichen Figuren, dann

62 Dass „lances“ phallische Gegenstände sind, mag auf Kates Penisneid verweisen – spricht sie aus männlicher Perspektive, würde sie jedoch mit „straws“ auf die Kastrationsangst anspielen. Eine psychoanalytische Deutung der Verse könnte lohnend sein.

63 Diana E. Henderson, *A Shrew for the Times, Revisited*, in: Richard Burt / Lynda E. Boose, *Shakespeare, The Movie, II. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*, London/New York 2003, S. 125.

64 Hodgdon, *Katherina Bound*, in: *Aspinall*, S. 355.

65 Juliet Duinsberre, *The Taming of the Shrew. Women, Acting, and Power* (1993), in: Dana E. Aspinall (Hg.), *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 181.

bekämen die folgenden Verse eine völlig andere Bedeutung. Kate würde die anwesenden Männer kritisieren und zugleich – als Teil des inklusiven „we“ – deren Position einnehmen.⁶² Unter dem Deckmantel der „submissive wife“ wäre sie eine potenzierte „shrew“, die beide Geschlechter belehrt. Das muss inszenatorisch geschickt gemacht sein, es darf den männlichen Figuren nicht auffallen, dass Kate den Adressaten gewechselt hat, damit Petruchios Triumph am Ende verständlich bleibt. Dann könnte der Adressatenwechsel eine enorme Wirkung entfalten.

Das wohl bekannteste schauspielerische Verfahren, sich vom Inhalt der Rede zu distanzieren und sie als pure Performance zu deklarieren, ist Mary Pickfords berühmter „wink“, mit dem sie in Sam Taylors Verfilmung von 1929 ihrer Schwester zu verstehen gibt, dass sie die Rolle der Ehefrau perfekt zu verkörpern weiß, ohne in ihr aufzugehen.⁶³

Kate ist nicht nur die Meisterin der anwesenden Frauen (und vielleicht auch Männer), sondern sie gebietet in Perfektion über ihre Rhetorik. „Throughout, extraordinary syntactic clarity and balance characterize Kate’s speech“⁶⁴ bemerkt Barbara Hodgdon. So herrscht in diesem Moment nicht mehr Petruchio über die Bühnennittel, sondern Kate. Zudem ist der damalige Sprecher dieser Worte zu bedenken – der Knabenschauspieler, Schüler eines älteren Mimen. Er steht in der Schlusszene nicht hinter seinem Meister zurück, sondern kann einen Moment des Triumphs genießen, wie Juliet Dusinger argumentiert: „In this play, Shakespeare has allowed the apprentice to upstage the master“⁶⁵. Das erzeugt eine kognitive Dissonanz, denn die textintern dargestellte Unterwerfung bedeutet textextern eine geduldete Umkehrung der Hierarchien.

Ausschlaggebend für eine Interpretation der „obedience speech“ erscheinen mir die letzten beiden Verse von *The Taming of the Shrew*. In ihnen wird Zweifel laut, ob der „taming process“ erfolgreich abgeschlossen ist: „HORTENSIO Now go thy ways, thou hast tamed a curst shrew. / LUCENTIO ’Tis a wonder, by your leave, she will be tamed so.“ (*TS* V.ii.194-95) Sie eröffnen innerhalb der Abschlusszene die Möglichkeit, dass der „taming process“ nicht erfolgreich endete und entweder zwischen Petruchio und Kate fortgesetzt wird oder mit anderen Protagonisten neu ausgefochten werden muss.

Der Wortwechsel verdeutlicht das Prozesshafte von Gender und soziale Rolle – ihre Entwicklung ist tendenziell unabschließbar. Jede neu erreichte Stabilität ist vorläufig, ja, sie ist bereits instabil und kann als Ausgangszustand für neuen „gender trouble“ gedacht werden. Affirmation und Subversion halten sich die Waage. Elke Schuch fasst es pointiert zusammen:

66 Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 281.

67 Davis bezieht sich in ihrem Essay nicht explizit auf Shakespeare, sondern auf Rituale, Festlichkeiten oder Schrifterzeugnisse des vorindustriellen Europas im Allgemeinen, die die Inversion von Geschlechterrollen zum Inhalt haben.

68 Davis, *Women on Top*, S. 131.

69 Eine besondere Rolle hinsichtlich der Wirkmächtigkeit von Literatur spielte Shakespeares *Richard II.* Lord Essex ließ das Stück 1601 am Vorabend seines Aufstandes spielen, um auf die seiner Meinung nach auch in der Realität bestehende illegitime Usurpation des Königsthrones durch Elisabeth I. hinzuweisen und im gleichen Zuge seinen Umsturz zu legitimieren. (Schabert, *Shakespeare-Handbuch*, S. 358)

70 Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, New York 2002, S. 87.

[A]bgesehen davon, dass *containment* immer auch die Anerkennung dessen bedeutet, das marginalisiert oder eingedämmt werden soll, lassen sich Shakespeares Stücke weder im Sinne der Eindämmung noch der Subversion einseitig vereinnahmen, sondern sind vielmehr Ort der permanenten Auseinandersetzung, die sowohl subversive als auch affirmative Tendenzen zulässt.⁶⁶

Es ist dem Zuschauer oder Leser überlassen, seine Schlussfolgerungen zu ziehen und die geltenden Geschlechterverhältnisse zu überdenken. Doch konnte oder kann das Stück tatsächlich gesellschaftliche Veränderungen bewirken? Natalie Zemon Davis beteuert in ihrem einschlägigen Essay *Women on Top* die Wirkmächtigkeit kultureller Praktiken: Die literarische oder karnevalistische Inversion der sexuellen – und im Renaissance-Verständnis somit auch der sozialen – Ordnung mündet ihrer Ansicht nach nicht einfach nur in eine Feier von Ordnung und Stabilität in einer hierarchischen Gesellschaft.⁶⁷

On the contrary, it was a multivalent image that could operate [... first,] to widen behavioral options for women within and even outside marriage[.] Play with the unruly woman is partly a chance for temporary release from the traditional and stable hierarchy; but it is also part of the conflict over efforts to change the basic distribution of power within society. The woman-on-top might even facilitate innovation in historical theory and political behavior.⁶⁸

Meines Erachtens können Theater und Literatur soziale Konflikte darstellen, reflektieren und diskutieren, so dass Auswege oder neue Ansätze sichtbar werden. Doch verändernd eingreifen können sie nicht, sie sind bestenfalls Mittel zum Zweck.⁶⁹ Historisch hat sich jedenfalls nicht genug oder nichts dauerhaft genug verändert, um Gender als etwas Verhandlungsbares, stets zu Hinterfragendes zu konzipieren; das sich in der Renaissance herausbildende Zwei-Geschlechter-Modell scheint gesellschaftlich verfestigt, wie die Analyse der Teenie-Filmkonödie *10 Things I Hate About You* erweisen mag.

II. Queens of Teens: High School-„Shrews“

II.1 Figurenkonstellation und Plot

Baz Luhrmanns Verfilmung von *Romeo und Juliet* (1996) „launched a fleet of teen Shakespeare adaptations“⁷⁰, so Douglas Lanier. Dazu zählt auch *10 Things I Hate About You* (1999). Der Film basiert auf Figurenkonstellationen und Plotelementen aus *The Taming of the Shrew*. Er spielt an der Padua High School in Seattle, Washington. Abgesehen von einem Zitat aus dem Stück – „I burn! I pine, I perish“ (*TS* I.i.146) –, aus *Macbeth* und

71 Lanier, *Popular Culture*, S. 4f.

Sonnett 56 wird Shakespeares Text außen vor gelassen, die Dialoge sind umgangssprachlich gehalten. Einige deutliche Hinweise stellen die Verbindung zu Shakespeare jedoch her: Mandella, eine Figur ohne Entsprechung in Shakespeares Drama, ist mit Will S. „involved“, in ihrem Schließfach hängt ein Portrait des Bardens. Shakespeares Sonnette sind Stoff im Englischunterricht.

Wie geht diese populärkulturelle filmische Appropriation⁷¹ mit Shakespeares Vorlage um? Die Hauptfiguren des Films sind, wie in *The Taming of the Shrew*, die Schwestern Kat und Bianca. Kat Stratford ist betont ruppig und an Gleichaltrigen nicht interessiert, sie liest viel und ist am Ostküsten-College Sarah Lawrence angenommen worden. Bianca Stratford ist „everybody’s darling“ und von einem Schwarm von Verehrern umgeben. Ihr Vater Walter (alias Baptista Minola) ist Gynäkologe und äußerst besorgt angesichts einer möglichen Teenager-Schwangerschaft. Daher gibt es zwei Hausregeln bei den Stratfords: „#1: no dating till you graduate. #2: no dating till you graduate.“ (Transcript 13) Als Bianca quengelt, sie sei das einzige Mädchen an der Schule, das kein Date habe, ersinnt Walter eine neue Regel:

Okay, here’s how we solve this one. Old rule out. New rule: Bianca can date... (Bianca lights up and Kat looks upset.) WALTER (continuing) ...when she does. (points at Kat) BIANCA But she’s a mutant! What if she never dates? WALTER (very pleased with his new rule) Then you’ll never date. (Transcript 14)

Kat ist eine rabiate Feministin, die die Jungs an der High School als „miscreants“ bezeichnet (Transcript 13). Sie wird in einer der ersten Szenen beiläufig als „shrew“ und „mewling, rampalian wretch“ (Transcript 11) eingeführt und böse als „a bitter self-righteous hag who has no friends“ (Transcript 6) und „heinous bitch“ (Transcript 8) bezeichnet. Biancas Aussichten auf ein Date sind also nicht besonders gut.

Ihr Verehrer Cameron (alias Lucentio), neu an der High School, schlägt ihr daraufhin eine Intrige vor: Gemeinsam mit dem „local man“ Michael (alias Tranio, er fungiert als Unterhändler für Cameron) sucht er für Kat einen Bewerber, der ebenso „extreme“ (Transcript 15) sein muss wie sie: „I’m sure, you know, that there’s lots of guys who wouldn’t mind going out with a ... difficult woman. I mean, you know, people jump out of airplanes, ski off cliffs. It would be like extreme dating.“ (Transcript 15) Sie entscheiden sich für Patrick Verona (alias Petruchio aus Verona), der ein Jahr nicht an der Schule war und um dessen Abwesenheit sich Mythen ranken: „I heard he was doing porn movies“ (Script 9), berichtet Mandella. An Mädchen ist Patrick nicht interessiert, er muss bezahlt werden und so schalten Cameron und Michael Joey (alias Gremio und zugleich Horten-

72 *Juno* (2007), ebenfalls eine Teenie-Filmkonödie, in der die 16jährige Protagonistin schwanger wird, ist ein gutes Gegenbeispiel zu *10 Things*: Der Film nimmt seine Hauptfiguren durchweg ernst. Die ersten Filmminuten, in denen Juno den positiven Schwangerschaftstest macht, entscheidet, ob sie abtreibt oder das Kind zur Adoption freigibt und dem Vater des Kindes mitteilt, dass sie schwanger ist, sind konsequent aus Junos Perspektive erzählt. Kein Erwachsener mischt sich in den Entscheidungsprozess ein. Zu Recht hat Diablo Cody für ihr Drehbuch den Oscar gewonnen.

sio) als Geldgeber ein. Joey finanziert Patricks Auftragsdates mit Kat und denkt, er würde in eigenem Interesse handeln – wie Cameron möchte er Bianca gewinnen.

II.2 Die High School-Typologie

Dargestellt werden in *10 Things* Typen, die durch bestimmte Attribute, Aussagen und Accessoires gekennzeichnet sind und kaum individuelle Charakterzüge aufweisen. Kats Lektüre, ihre Riot Grrrl-CDs und die politisch korrekten Sätze, die ihre Schwester bereits mitsprechen kann, markieren sie als veritable Nachwuchsfeministin. Michael, „future MBA“ und „Ivy League accepted“ (Transcript 4) muss als Erkennungszeichen ein Lacoste-Poloshirt tragen, Bianca liebt ihren Prada-Rucksack, der sie zum modebewussten „chick“ stempelt, und Patrick machen Zigaretten und Rockerkumpels zu einem coolen Kerl. Für jede Zuschauerin und jeden Zuschauer ist ein Image dabei – und es ist käuflich.

Die Autorinnen Karen McCullah Lutz und Kirsten Smith distanzieren sich auf diese Weise – gewollt oder nicht – von ihren Figuren. Einzig an einer Stelle im Script, die im Film nicht umgesetzt wurde, findet auf Figurenebene eine Reflexion über soziale Rollen statt. In *The Taming of the Shrew* hingegen macht die Selbstreflexion eine Textebene aus – etwa wenn Kate von sich in der dritten Person spricht oder Tranio seine Auftragsarbeit für Lucentio beschreibt. In *10 Things* bewegen sich die Figuren nicht auf der Metaebene, sie handeln und fühlen direkt – möglicherweise ein dramaturgischer Trick, der dem Publikum die Identifikation erleichtern soll.

In der gestrichenen Szene gesteht Bianca Cameron, dass sie von ihrem eigenen „blonde babble“ zum Thema Haartönung genervt ist, ihrem Image aber hilflos ausgeliefert ist: „You know how sometimes you just become this ‚persona‘? And you don’t know how to quit?“ (Script 76) Der selbstironische Verweis auf eine Autoreninstanz, die keine komplexere „persona“ schaffen kann, wirkt wie eine hilflose Distanzierung der Autorinnen von ihrem Produkt.⁷²

II.3 Schreiben nach Shakespeare

Der Prozess des „re-writing“ eines Shakespeare-Textes wird von den beiden Drehbuchautorinnen zum Zentrum des Filmes gemacht: Kat schreibt Shakespeares Sonnett 141 für ihre Lebenssituation um. In Shakespeares

73 Kats Gedicht folgt nicht dem Reimschema eines englischen *sonnet*, dessen drei Quartette in ein Couplet münden (a-b-a-b c-d-c-d e-f-e-f g-g), sondern besteht aus vier Quartetten mit nur jeweils einem Reimpaar (a-b-a-c d-e-d-f g-h-g-i j-k-j-l). Ganz Schulaufgabe, holpert Kats Gedicht: Vier Versfüße alternieren mit drei Hebungen, das Versmaß schwankt unmotiviert zwischen Jambus und Anapäst, die Zahl der Silben pro Vers variiert beträchtlich.

74 Henderson, *Shrew Revisited*, S. 137.

75 Henderson, *Shrew Revisited*, S. 135.

Sonnett fühlt sich die Sprecherinstanz zwar sinnlich und verstandesmäßig nicht vom Gegenüber angezogen, „But my five wits nor my five senses can / Dissuade one foolish heart from serving thee“ (Sonnet 141.10-11). Der Sprecher bleibt dem Liebesobjekt wider besseren Wissens verfallen und wird auf masochistische Weise befriedigt: „Only my plague thus far I count my gain: / That she that makes me sin awards me pain“ (Sonnet 141.13-14).

In *10 Things I Hate About You* stellt Kat in ihrem Sonnett ebenfalls ihre vermeintliche Abneigung aus, die jedoch im letzten Vers komplett zurückgenommen wird: „I hate it when you’re not around / And the fact that you didn’t call, / But mostly I hate the way I don’t hate you; / Not even close; / Not even a little bit; / Not even at all.“⁷³ (Transcript 74) Kats Version des Sonnetts funktioniert im Film kurz vor dem Happy End als Liebeserklärung und ist Kats Version der obedience speech. Ihre vorherige Rolle des feministischen Girlies legt sie in diesem Moment ab. Das Gedicht liefert zudem den Filmtitel, dem als Konnotationen dadurch „Bekehrung, Unterordnung“ beigegeben werden.

Bislang gegenüber dem männlichen Geschlecht abwehrend und desinteressiert, als überkritisch und „scary“ verschrien, bekennt Kat vor versammelter Klasse ihre Gefühle für Patrick, von dessen bezahltem Auftrag, sie zu daten, sie kurz zuvor erfahren hat. Nach dem Schlussvers verlässt sie unter Tränen die Klasse. „Taming this shrew means temporarily erasing her intelligence and sarcasm, and replacing them with emotional submission“⁷⁴.

Kat wird von Patrick auf dem Schulparkplatz eingeholt. Er hat ihr von Joeys Geld eine Fender Stratocaster gekauft, damit sie endlich selbst die erträumte Band gründen kann. Noch hat Kat seine Unehrlichkeit nicht verwunden und protestiert:

KAT You can’t just buy me a guitar every time you screw up, you know. (He winces.)
 PATRICK Yeah, I know. But then, you know, there’s always drums and bass and maybe even one day a tambourine. (He gives her another kiss, which she breaks off again.) KAT And don’t just think you can... (He kisses her to shut her up, not letting her end it this time.) (Transcript 75)

Ähnlich wie in *The Taming of the Shrew* lässt der Schluss einen neuen Blick auf den Anfang zu. Patrick hat an Kat gutes Geld verdient, das er nun in seine neue Partnerin reinvestiert und sich so von seiner Fehlhandlung erfolgreich frei kauft. Henderson nennt das „transformation of bribe into gift“⁷⁵. In der Schlusszene wird Kat, die Kritische, die gesellschaftliche Konventionen wie die Prom hinterfragte, sanft zum Verstummen gebracht – was an Frances Dolans Interpretation der „obedience speech“ als finale Unterwerfung denken lässt.

II.4 Identität binär

Wie in Shakespeares Stück steht also eine Unterordnung der Frau am Schluss des Films. Die Fragen, wie Geschlecht oder soziale Rolle konstituiert sind und welche gesellschaftlichen Vereinbarungen einer Paarbeziehung zugrunde liegen, werden – anders als bei Shakespeare – nicht thematisiert. Alles fügt sich in *10 Things* wie von unsichtbarer Hand, scheinbar natürlich. Der Film zeigt den Prozess des Übergangs von einem Zustand in den nächsten, wobei Ausgangs- und zu erreichender Zustand strikt binär kodiert sind als kein Sex/Sex, keine Beziehung/heterosexuelle Paarbeziehung, nicht erwachsen/erwachsen.

Auch Identität ist binär schematisiert als wahr oder falsch. Es gibt ein „wahres Du“ hinter der alltäglichen Maske, das ein Liebender zu erfassen sucht. Joey etwa lässt Bianca auf Bogeys Party links liegen, sobald sie ihre Aufmerksamkeit nicht mehr voll und ganz auf ihn richtet – er liebt nicht sie, sondern die Verfügbarkeit seiner Bewundererinnen. Cameron hingegen hört Biancas endlosem Gerede über Styling zu, weil er hofft, ihr eigentliches Wesen zu erkennen – das er bereits bei der ersten Begegnung erahnte. (Script 76)

Kat und Patrick befragen einander über den Wahrheitsgehalt der schlimmen Gerüchte, die über den jeweils anderen kursieren, und im Anschluss bittet Kat: „KAT Tell me something true. PATRICK Something true? I hate peas. KAT No. Something real.“ (Transcript 60) Sie möchte den ‚wahren‘, eigentlichen Patrick hinter der Maske des coolen Kerls erkennen. Patrick war nicht im Gefängnis und hat keine Pornofilme gedreht, als er für ein Jahr von der Schule verschwunden war. Er hat seinen Großvater gepflegt und ist durch und durch ein guter Mensch. (Script 84) Kat als seine Vertraute darf als einzige seinen wahren Charakter kennen lernen.

II.5 Der Übergang in das Erwachsenenleben...

10 Things I Hate About You ist ein Coming-of-Age-Movie, das den Übergang ganz normaler Teenager in das Erwachsenenalter bebildert. Die Jugendlichen langweilen sich in der Schule, gehen auf Parties, trinken Alkohol und haben Sex. Äußerlich bleiben sie zwar, wer sie sind – anders als in *The Taming of the Shrew* gibt es keine Verkleidungs- und Verdoppelungsszenen –, doch in ihrem Inneren vollzieht sich eine positive Entwicklung: Alle einsichtigen Figuren werden am Ende des Films ‚de-shrewed‘, sie werden zu reiferen Charakteren, unter anderem indem sie Eigenschaften der ihnen antagonistisch zugeordneten und sie spiegelnden Figuren integrieren.

76 Richard Burt, *T(e)en Things I Hate about Girlene Shakesploitation Flicks in the Late 1990s, or, Not-So-Fast Times at Shakespeaere High*, in: Courtney Lehmann/Lisa S. Starks (Hg.), *Spectacular Shakespeare: critical theory and popular cinema*, Cranbury/London u.a. 2002, S. 213.

77 Wer nicht auf innere Werte achtet, sondern den schönen Schein bevorzugt, der wird bestraft. „Joey becomes the scapegoat replacement for an erased social order, and thus is gradually revealed to be the cause for almost all the anti-social and conflicted behavior – even that between females.“ (Henderson, *Shrew Revisited*, S. 134)

Bianca wird vom oberflächlichen blonden Girlie zur herzlich zugelegten, treuen Freundin mit neuem Durchsetzungsvermögen – was sie von Kat abgeschaut hat. Anfangs zart und unschuldig, streckt sie auf dem Abschlussball Joey mit einem Kinnhaken und einem Tritt zwischen die Beine nieder und verteidigt ihren Lover Cameron. (Transcript 70) Kat wird von der raubeinigen Feministin zur liebevollen Partnerin, die Bianca gar nicht unähnlich ist. Sie muss nicht gezähmt werden, sondern findet selbst den ‚richtigen‘ Weg, wie Richard Burt bemerkt.⁷⁶ Patrick verwandelt sich vom wüsten Partygänger in einen aufmerksamen Freund, und der schüchterne Cameron wird mit Patricks Hilfe zu einem selbstbewussten jungen Mann.

Die Bekehrung der Figuren ist als Wendepunkt im Film inszeniert und dessen längste Szene: Bogeys Party, auf der sich Kat und Patrick näher kommen und Bianca sich gegen Joey und für Cameron entscheidet. Die neue soziale Harmonie, die beim Abschlussball erreicht wird, wirkt stabil, alle losen Enden des Plots werden in den letzten Szenen zusammengeführt. Mandella wurde in den Figurenreigen vermutlich eingeführt, damit auch Michael am Ende glücklich gebunden ist. Der egoistische, ökonomisch denkende, oberflächliche Joey und die männerversessene, ebenso oberflächliche Chastity, die wie eine Abspaltung der negativen Charaktereigenschaften ihrer Freundin Bianca wirkt, werden als „shrews“ aus der glücklichen Gemeinschaft ausgeschlossen, weil sie nicht dem im Film propagierten Liebesmodell entsprechen.⁷⁷ Die beiden gehen der Vollständigkeit halber ebenfalls eine Beziehung ein. Alle Figuren sind gepaart, keine Verbindung bleibt offen – ein wahrer „frenzy of the social“.

II.6 ...ist ein Übergang ohne Widersprüche

10 Things I Hate You ist ein verbrämt ideologischer Film. Aus dem Figurenhandeln resultierende Widersprüche werden nicht reflektiert oder problematisiert, sondern implizit als „Nebenwirkungen“ der Übergangsphase von der Pubertät ins Erwachsenenalter abgetan. Nicht zur Prom zu gehen sei ein Statement, so Kat in einer Filmszene (Transcript 53) – doch dass sie schließlich auf den Ball geht, ist kein performativer Widerspruch. Erwachsen zu werden, so vermittelt der Film, ist nun einmal mit dem Eingehen von Kompromissen verbunden.

Der Film propagiert ein Ideal der „teenage normalcy“ als Mittelmäßigkeit, Durchschnittlichkeit. „Padua High, your typical upper-middle-class high school“, heißt es im ersten Satz des Filmscripts. (Script 1) Das Konstrukt dieser Normalität wirkt rigide und unausweichlich, gerade weil

78 Im Script war Mandella suizidgefährdet. Kat kritisiert sie: „killing yourself so you can be with William Shakespeare is beyond the scope of normal teenage obsessions. You're venturing far past daytime talk show fodder“ (Script 9). Dass Mandella 'Shakespeare' am Ende überwindet, führt auch sie zurück in den Bereich der „teenage normalcy“.

79 Henderson erläutert, „the causes for female subaltern behavior have been erased in this film, to the extent that Kat's anger at patriarchy can become a running joke“ (Henderson, *Shrew Revisited*, S. 135). Ihr Vater ist noch mit den Folgen der Trennung von seiner Frau beschäftigt, an der Schule scheint es keine männliche Autoritätsperson zu geben – Mr. Morgan hat schon lange vor der aufsässigen Schülerin Kat kapituliert.

es nicht als solches gezeigt wird. Es ist ein tendenziell totalitäres Konzept, das die gesamte Persönlichkeit mit einbezieht. Implizit heißt die Moral des Films: ‚grown-up normalcy‘ erlangt man, indem man die sozialen Anforderungen erfüllt.⁷⁸

Die aus Gender-Gesichtspunkten bedenkliche Schlusszene ist mit Musik von Kats Lieblingsband unterlegt und suggeriert so ein glückliches Ende, das Kat volle Entfaltung ermöglicht. Doch weil sie zuvor zum Schweigen gebracht wurde, bleibt der Eindruck, dass sie von Patrick ‚gekauft‘ worden ist: Sie kann mit der neuen Gitarre eine Band starten, die vielleicht einmal so erfolgreich sein wird wie ihre Lieblingsgruppe. Der Preis ist, dass sie eine andere Identität annimmt.

Kats feministisch geprägte Identität oder vielmehr Phase scheint nur eine Vorstufe für ihre eigentliche Persönlichkeit zu sein, die sich erst mit ihrer Zustimmung zu den gesellschaftlichen Konventionen entfalten kann.⁷⁹ Nach der Prom unterhält sie sich erstmals ernsthaft mit ihrem Vater, der ihr seine Überfürsorglichkeit erklärt:

You know, fathers don't like to admit it when their daughters are capable of running their own lives. It means we've become spectators. Bianca still lets me play a few innings. You've had me on the bench for years. (Transcript 70)

Walter Stratford gibt keine Anweisungen mehr, er spricht nicht mehr in Vorschriften, sondern kommuniziert Kat seine verletzten Gefühle und führt mit ihr ein Gespräch unter gleichberechtigten Erwachsenen.

Alles strebt dem „containment“ zu. Kats „shrewishness“ ist eine bewusste Strategie und wird als verbindendes Element mit Patrick gezeigt: Das Script hebt darauf ab, dass sich beide vor ihrer Umwelt schützen, bis sie zum Übertritt in eine neue Lebensphase bereit sind. Eine Regieanweisung im Script lautet: „They eye each other, sharing a moment of connection, realizing they're [sic] both created the same exterior for themselves.“ (Script 59) „Shrewishness“ ist ihrer beider Verkleidung.

Kats verschrobenes, abweisendes Verhalten hat einen Hintergrund, der im Film nach und nach enthüllt wird. Bianca berichtet über Kats Verstocktheit: „She used to be really popular, and then it was like... she got sick of it. Or something. There is a [bet] as to why, but I'm pretty sure she's just incapable of human interaction.“ (Transcript 15) Was der Anlass für den Wandel war, berichtet Kat Bianca später:

KAT Joey never told you that we went out, did he? [...] BIANCA But you hate Joey
KAT Now I do. BIANCA So what happened? (Kat indicates with a nod and a raised eyebrow that they went all the way.) BIANCA Oh! Please tell me you're joking. KAT Just once, right after mom left. Everyone was doing it, so... I did it. Afterwards, I told

80 Henderson, Shrew Revisited, S. 136.

81 Unter <http://www.10stupidthings.com/> (zuletzt aufgerufen am 20.08.2008) findet sich die Publikation einer amerikanischen Autorin, Jessie Haynes: *10 Stupid Things College Kids Do*. Neben Drogen- und Alkoholabusus sowie dem Überziehen ihrer Kreditkarte findet sich auch sexuelle Promiskuität auf der Liste. Ein Jahr nach *10 Things I Hate About You* entstanden, wirkt es wie ein Handbuch für Kat & Co., die nun ein College besuchen.

82 Richard Burt zufolge könnte das auch einen Rückschluss auf die Überzeugung der Autorinnen zulassen: „Materialist feminists tend to read romantic love negatively as a mystification created by consumer capitalism.“ (Burt, T(e)en Things, S. 225)

83 Burt, T(e)en Things, S. 207.

him I didn't want to anymore because I wasn't ready and he got pissed and dumped me. (Transcript 64)

Kat entschied sich aus freien Stücken, gegen die Teenie-Konventionen Party-Alkohol-Sex zu verstoßen und selbst zu bestimmen, wann sie sich dafür reif fühlt. Ihre Verschrobenheit ist eigentlich Charakterstärke – sie als einzige tut nicht, was alle anderen tun. Am Ende winkt der Lohn, „another gorgeous hunk as the reward for female acceptance of normative romance“⁸⁰.

II.7 10 Things I Hate About You – Ein Lehrfilm?

Der Film will eine eindeutige Moral vermitteln, er bebildert unter anderem das Erziehungsziel einer enthaltsamen Jugend. Während Kats „obedience sonnet“ ist an der Klassenzimmerwand ein Banner zu lesen: „What is popular is not always right; what is right is not always popular“. Das ist keine Pädagogik mehr, sondern grenzt an Indoktrination. Der Titel des Films lässt passenderweise an die Zehn Gebote denken, erinnert aber auch an To-Do-Listen oder Leitfäden.⁸¹ Als Patrick Kat in einen feministischen Buchladen folgt, sind im Regal einige Buchtitel erkennbar: *10 Stupid Things Men Do To Mess Up Their Lives*, *10 Stupid Things Women Do To Mess Up Their Lives* und ökonomische Ratgeber von Stephen R. Covey wie *The 7 Habits of Highly Effective People: Powerful Lessons in Personal Change*, *Principle Centered Leadership* oder *First Things First Every Day*. Wie das andere Geschlecht funktioniert, kann man – wie schon im elisabethanischen Zeitalter – aus der Ratgeberliteratur lernen. Sollen die Anleitungen zur Selbstoptimierung von High-Performern einen Hinweis darauf liefern, dass romantische Liebe heutzutage vom kalten Kapitalismus bestimmt wird? Oder auf das hindeuten, was die Protagonistinnen und Protagonisten des Films im nächsten Lebensabschnitt erwartet? Sind sie möglicherweise der Versuch, sich so kritisch vom dargestellten Ideal der romantischen, heterosexuellen Liebe zu distanzieren?⁸²

10 Things I Hate About You bietet für weiße Mittelstandskids ein Rundum-Wohlfühlszenario: Auch „nerds“ können ihren Platz in der Gesellschaft einnehmen, wenn sie sich an die (von Erwachsenen aufgestellten) Spielregeln halten, wie Richard Burt in seinem Aufsatz über „late nineties Shakesploi flicks“⁸³ feststellt. Andere Interessengruppen haben keinen Zugang zu dieser Welt: Die meisten Darstellerinnen und Darsteller sind Weiße, von den Protagonisten ist nur Chastity eine Afroamerikanerin –

84 Kats Feminismus wird etwa durch die im Script vorgesehenen Namen ihrer bevorzugten Bands lächerlich gemacht: „Gigglepuss“ (Script 36) und „Screaming Menstrual Bitches“ (Script 37).

85 Lanier, *Popular Culture*, S. 9.

und sie spielt eine eher unrühmliche Rolle. Homosexuelle oder lesbische Paarbeziehungen werden außen vor gelassen. Politik, Gesellschaft, Gender, Klasse oder Rasse spielen keine Rolle.

Dass das Script standortgebunden und hinsichtlich seiner Verortung zugleich unreflektiert ist, scheint auch den Verantwortlichen beim Film aufgefallen zu sein. Als kleines Feigenblatt für die politische Unkorrektheit wurde die Rolle des Englischlehrers Mr. Morgan (im Script: eine neurotische Englischlehrerin) hinzugeschrieben, der als Afroamerikaner gegen Kats „upper middle class“-Denken antritt und es aus seiner Sicht perspektiviert:

Kat. I want to thank you for your point of view. (She smiles to herself, her social indignation justified.) MR. MORGAN (continuing) I know how difficult it must be for you to overcome all those years of upper middle class suburban oppression. It must be tough. (She deflates and becomes bitter again.) MR. MORGAN (continuing) But the next time you storm around the PTA crusading for better lunch meat, or whatever it is you white girls complain about, ask them why they can't buy a book written by a black man! (Transcript 6)

Auch er muss jedoch Shakespeares kulturelle Unantastbarkeit bezeugen und sich ihm symbolisch unterwerfen: „I know Shakespeare's a dead white guy. But he knows his shit, so we can overlook that.“ (Transcript 50) Das Script der beiden Autorinnen stellt – zugespitzt gesagt – eine Geste der Selbstunterwerfung unter die geltenden Normen dar. Progressive Geschlechterverhältnisse werden nicht in Betracht gezogen, die bestehenden Rollen nicht in Frage gestellt oder diskutiert, feministische Haltungen werden verunglimpft und durch die „Bekehrung“ der Protagonistin als bloßes Durchgangsstadium karikiert. Die Kenntnis des literarischen Kanons und sprachliche Fähigkeiten werden ins Lächerliche gezogen: Kat, die Shakespeare gelesen hat, mit einer Ausgabe von Sylvia Plaths *Bell Jar* gezeigt wird, Charlotte Brontë und Simone De Beauvoir als Schullektüre wünscht (Transcript 6), setzt dieses Wissen dazu ein, der Schulpsychologin ausgefallene Wörter für deren pornographische Romane zu liefern (Transcript 7).⁸⁴

II.8 Shakespeare, der große Legitimierer

Warum schreiben die Autorinnen nicht einfach das Script für eine Teenie-Filmkomödie, sondern tun das auf Grundlage eines Shakespeare-Stückes? Lanier zufolge verbindet eine Eigenschaft die unterschiedlichen Zielsetzungen, mit denen Shakespeare in der Populärkultur eingesetzt wird: „Shakespeare' serves as a trademark for time-tested quality and wisdom, and so it lends legitimacy to whatever it is associated with.“⁸⁵

- 86 Lanier, *Popular Culture*, S. 36.
 87 Lanier, *Popular Culture*, S. 35.
 88 Lanier, *Popular Culture*, S. 7.
 89 Lanier, *Popular Culture*, S. 53.
 90 Burt, *T(e)en Things*, S. 226.
 91 Lanier, *Popular Culture*, S. 14.
 92 Die Crew teilte Cliffs Notes aus, eine kurze Zusammenfassung der Inhalte, der historischen Rahmenbedingungen und gängiger Interpretationen, die im Schulunterricht eingesetzt wird. (Burt, *T(e)en Things*, S. 228)

Die historische Entwicklung vom brillanten populären Unterhalter hin zum Qualitätsgaranten beschreibt Lanier in dem Kapitel *Unpopularizing Shakespeare*: „Throughout the nineteenth century Shakespeare was being transformed from mere entertainment into an agent of bourgeois socialization.“⁸⁶ In der viktorianischen Zeit sollten die Stücke als „strengtheners of virtue“⁸⁷ dienen. Wegen dieser zivilisierenden, humanisierenden Wirkung werde Shakespeares Werk an Schulen gelehrt, so Lanier; eine Dimension des Pädagogischen fand bereits im 19. Jahrhundert Eingang in die Shakespeare-Rezeption.⁸⁸

Diese Dimension weist auch *10 Things* auf: Der Film zeigt einen Einübungsprozess, eine ‚éducation sentimentale‘, die Jugendliche ermuntern soll, den im Film als richtig gekennzeichneten Weg zu gehen, auch wenn er unpopulär sein mag. Shakespeare soll dafür einstehen, dass dieser Weg schon immer der Richtige war. Douglas Laniers Aussage erscheint treffend: „popular citation is not necessarily progressive“⁸⁹. Es ist eine clevere Marktstrategie, das Script auf Grundlage eines Shakespeare-Dramas zu erstellen, um eine breitere Zielgruppe zu erschließen: Nicht nur die Teenies sind begeistert, auch Wissenschaftler nehmen den Film zur Kenntnis und vielleicht sind sein pädagogischer Anspruch und die dargestellte Charakterwandlung ein Beruhigungsmittel für Väter und Mütter, die ähnlich übervorsichtig sind wie Walter Stratford oder die wissen möchten, wie ihre Kids eigentlich ticken.⁹⁰

Like the Bible, Shakespeare is widely regarded as a repository of fundamental truths, and like the Bible, Shakespeare has the power to sanctify the ‚profane‘ media, languages, and speakers it comes in contact with, to make them vehicles for truth or art.⁹¹

Für die Legitimation vermeintlicher Wahrheiten genügt der Name, die eigentlichen Inhalte und besonders Shakespeares Sprache scheinen zu kompliziert: „TEACHER I realize the language of Mr. Shakespeare makes him a bit daunting, but I’m sure you’re all doing your best.“ (Script 7) Burt zufolge hatte keiner der Darstellerinnen und Darsteller das Shakespeare-Stück vor der Verfilmung gelesen.⁹²

Die letzte Szene des Scripts, die im Film nicht umgesetzt wurde, zeigt die Paare beim Grillen im Garten der Stratfords. Michael und Mandella „[are s]everely making-out“, was Mandella von ihrer phantasmagorischen Liebe zu Will S. kuriert: „I can’t remember a word of Shakespeare right now. Isn’t that weird?“ (Script 93) Und mit ihr sind es die Zuschauer, die Shakespeare überwinden sollen: Wer braucht Literatur, wenn er Sex haben kann?

Zusammenfassung

The Taming of the Shrew ist ein polyvalenter Text, der Geschlecht als Kategorie nicht fixiert, sondern als uneindeutig darstellt. Geschlecht wie soziale Rolle werden im Stück sprachlich und performativ entwickelt, verändert und aufrecht erhalten. Die Konstruktion von Geschlecht als vor allem sprachlicher Akt ist Thema des „taming plot“ um Kate und Petruchio. Die Abhängigkeit der sozialen Stellung von entsprechender Kleidung und Verhalten wird in den beiden dem „taming plot“ beigeordneten Strängen, der Induction und dem „subplot“ um Bianca und ihre Verehrer, verhandelt.

The Taming of the Shrew entstand in einer Zeit, in der die überkommenen Geschlechterrollen brüchig geworden waren und das mittelalterliche „one-sex-model“ von der neuzeitlichen, binär kodierten Vorstellung abgelöst zu werden begann. Die Unterordnung der Frau in Ehe und Öffentlichkeit wurde noch immer als Grundlage für die Stabilität der sozialen Ordnung angesehen und von offizieller Seite propagiert. Zeitgleich wurde in der „formal controversy“ lebhaft darüber diskutiert, ob Gender und soziale Stellung natürlich gegeben oder erworben seien.

An der Geschlechterdebatte seiner Zeit beteiligt sich Shakespeare mit *The Taming of the Shrew*, ohne eine eindeutige Position zu beziehen. Das genretypische Komödienende der „happy marriage“, in dem die soziale Ordnung und die erwünschten Geschlechterverhältnisse triumphal restituiert werden, bleibt jedoch fragwürdig: Die letzten beiden Verse des Stückes ziehen den harmonischen Schluss in Zweifel – das „containment“ ist ein scheinbares.

Shakespeares Text ist vielstimmig, voller Spiegelungen und Resonanzen, die eine Äußerung mit zuvor Gesagtem affizieren und sie mehrdeutig aufladen. Der Text bringt Gender-Kategorien in Bewegung, seine Protagonisten wechseln auf der Skala des einen Geschlechts zwischen männlich und weiblich flexibel ihre Position. Gender und soziale Rolle erscheinen nicht als natürlich, biologisch verankert oder gottgegeben, sondern als Effekt kultureller Diskurse – sie sind Ergebnis performativer Handlungen und sprachlicher Zuschreibungen.

Verkörpernte ein „boy actor“ die weiblichen Figuren, wie auf der Bühne der Shakespeare-Zeit üblich, wurde ‚Weiblichkeit‘ in ihrer Darstellung von männlichen Vorstellungen dominiert. Diese Theaterkonvention ließ essentialistische Konzeptionen von Gender fragwürdig erscheinen, denn eine Frau konnte von einem Mann offenbar glaubwürdig imitiert werden. Theaterkritische Stimmen sahen in dieser Geschlechtermobilität eine Ursache für moralisches Chaos.

Gender und soziale Rolle sind in *The Shrew* prozesshaft und instabil. *The Taming of the Shrew* wirkt daher erstaunlich modern und ist mit post-modernen, diskursiven Gendertheorien wie derjenigen von Judith Butler gut interpretierbar. Das in der frühen Neuzeit entwickelte binäre Geschlechtermodell erwies sich lange Zeit als stabil. Theoretikerinnen wie Judith Butler versuchen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, es wieder aufzulösen, an den Ausgangspunkt zurück zu biegen und Gender erneut als Performance und mithin als Verhandlungssache erkennbar werden zu lassen.

Der auf dem Stück basierende Film *10 Things I Hate About You* blendet das Zweifelhafte, Uneindeutige aus, das in *The Taming of the Shrew* als beunruhigender und zum Denken anregender Rest verbleibt. Die Geschlechterverhältnisse im Film scheinen präformiert, sie werden offenbar als natürlich verstanden und nicht problematisiert oder diskutiert. Am Ende des Films steht der ungebrochene Triumph der männlichen Ordnung: Kat wird von Patrick mit einem Kuss zum Verstummen gebracht. Sie protestiert halbherzig und ohne Erfolg und wird, ähnlich wie Kate, zu einem Objekt, über das Patrick verfügen kann.

Die Teenie-Filmkomödie reduziert die Frage gesellschaftlicher Anpassung an Geschlechternormen auf ein Pubertätsproblem. Der durch Accessoires und Schlagwörter betonte Feminismus der Protagonistin wird als Nebenprodukt der Übergangsphase zur Erwachsenen dargestellt: Ihre „shrewishness“ ist eine Schutzhaltung, die ihre frei gewählte Keuschheit zu bewahren hilft. Die heterosexuelle Paarbeziehung gilt als zu erreichender Status, sie ist die gesellschaftlich erwünschte Anschlussphase an die Pubertät. Der Film hat ein pädagogisches Interesse: Außerhalb einer stabilen Paarbeziehung keinen Sex zu haben, wird als richtige Entscheidung vermittelt, auch wenn sie „unpopular“ sein sollte.

Shakespeares Vorlage dient der Legitimation dieses Anliegens. Im Verlauf des Filmes, dessen Dialoge nicht von Shakespeare stammen, wird die Kenntnis von Shakespeares Werken als unnützes Wissen abgetan, das bestenfalls Liebesromane sprachlich aufwertet.

Das Reflexionsniveau des Filmes bleibt weit hinter dem seiner Vorlage zurück, die die Herstellung von Gender und sozialer Rolle multiperspektivisch umkreist. „A hundred marks my Kate does put her down“ (*TS* V.ii.35) tönt Petruchio in der Schlusszene. Hätte Shakespeare mit dem Zuschauer gegen die Autorinnen von *10 Things I Hate About You* gewettet – „A hundred marks my Kate does put them down“ – die Wette hätte er 400 Jahre nach Entstehung seines Textes noch gewonnen.

Literaturverzeichnis

- Anonym: *A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife Lapped in Morel's Skin, for Her Good Behavior*, in: Frances E. Dolan (Hg.): *The Taming of the Shrew. Texts and Contexts*, Boston/New York 1996, S. 254-288.
- Anonym: *10 Things I Hate About You*, Transcript, http://www.awesomefilm.com/script/tenthings_transcript.html
- McCullah Lutz, Karen/Kirsten Smith: *10 Things I Hate About You*, Script, <http://www.dailyscript.com/scripts/10Things.html>
- Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*, (The New Cambridge Shakespeare), hg. Ann Thompson, Cambridge 2003.
- Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*, (Oxford Shakespeare), hg. John Jowett/ William Montgomery u.a., Oxford 2005, S. 25-53.
- Aspinall, Dana E.: The Play and the Critics, in: Dana E. Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew. Critical Essays*, New York 2002, S. 3-38.
- Babka, Anna: *Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus Sicht der Dekonstruktion*, in: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=25. (Zuletzt aufgerufen am 20.08.2008)
- Bloom, Harold: *Shakespeare. The Invention of the Human*, London 1999.
- Boose, Lynda E.: *Scolding Brides and Bridling Scolds* (1991), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 130-167.
- Burns, Margie: *The Ending of The Shrew* (1986), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 84-105.
- Burt, Richard: *T(e)en Things I Hate about Girlene Shakesploitation Flicks in the Late 1990s*, or, *Not-So-Fast Times at Shakespeaere High*, in: Courtney Lehmann/Lisa S. Starks (Hg.): *Spectacular Shakespeare: critical theory and popular cinema*, Cranbury/London u.a. 2002, S. 205-232.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*, New York u.a. 1990.
- Davis, Natalie Zemon: *Women on Top*, in: *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford 1975.
- Dolan, Frances E.: *Introduction*, in: dies. (Hg.): *The Taming of the Shrew. Texts and Contexts*, Boston/New York 1996, S. 1-38.
- Duinsberre, Juliet: *The Taming of the Shrew. Women, Acting, and Power* (1993), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 168-185.
- Greenblatt, Stephen: *Fiction and Friction*, in: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley/Los Angeles 1988, S. 66-93.
- Heilman, Robert: *The Taming Untamed; or, The Return of the Shrew* (1966), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 45-57.
- Henderson, Diana E.: *A Shrew for the Times*, Revisited, in: Richard Burt/Lynda E. Boose: *Shakespeare, The Movie, II. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*, London/New York 2003, S. 120-139.
- Hodgdon, Barbara: *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life* (1998), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, 2002, S. 351-387.
- Hodgdon, Barbara: *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life*, in: Robert Shaughnessy (Hg.): *Shakespeare on film*, New York 1998, S. 156-172.
- Lanier, Douglas: *Shakespeare and Modern Popular Culture*, New York 2002.
- Laqueur, Thomas: *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London 1990.
- Nicholson, Linda J. (Hg.): *The second wave: a reader in feminist theory*, New York/London 1997.
- Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch*, 4. Auflage, Stuttgart 2000.
- Schuch, Elke: *I exceed my sex. Inszenierungen von Geschlecht in Shakespeares Dramen: Text und Aufführung*, Trier 2003.
- Suzuki, Mihoki: *Gender, Class, and the Ideology of Comic Form: Much Ado About Nothing and Twelfth Night*, in: Dymrna Callaghan (Hg.): *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford 2000/2001, S. 121-143.
- Thompson, Ann: *Introduction*, in: dies (Hg.): *The Taming of the Shrew*, Cambridge 2003, S. 1-50.

P.S.1.2

P.S.1.2

Rainald Goetz' *Abfall für alle*. Produktionsästhetische Überlegungen zur „Reflexions-Baustelle“, Nicoletta Hagedorn (7. Fachsemester)

Einleitung

„Man hat den Eindruck, man könnte der Entstehung dieser Werke zuschauen. Aber auch das ist etwas, was sich so halb darstellt und halb entzieht“.¹

1 Lutz Hagestedt im Interview mit Rainald Goetz, in Rainald Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, Berlin 2001, S. 152.

2 Sabine Mainberger, *Von der Liste zum Text - vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur. Mit einem Blick in Perecs Cahier des charges zu La vie mode d'emploi*, in: *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. v. Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 265-283, S. 268.

3 Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris 1994, S. 7.

4 Louis Hay, *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer ‚critique génétique‘*, in: *Poetica* 16 (1984), S. 307-323, S. 308.

5 Hay, *Die dritte Dimension*, S. 310.

6 Im Folgenden mit ‚Abfall‘ abgekürzt.

7 Vgl. zum Begriff der Schreibszenen (hier verwendet im erweiterten Sinne der zusammenfassenden Aufzählung Stingelins, der unter dem Begriff alle das „Schreiben“ betreffenden Umstände subsumiert.) Martin Stingelin, *Schreiben*, in: *Realexikon der deutsch Literaturwissenschaft* Bd. III, : P-Z. Hrsg. v. Müller, Jan-Dirk u.a., Berlin/ New York 2003, S. 387-389; vgl. auch Rüdiger Campe grundlegendem Aufsatz zur Schreibszenen: Rüdiger Campe, *Die Schreibszenen. Schreiben*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1991.

8 Diese Seite existiert mittlerweile nicht mehr.

9 Eckhard Schumacher, „Jetzt, ja, nochmal. Jetzt.“ Rainald Goetz' *Geschichte der Gegenwart*, in: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2003, S. 113-154, S. 113.

Seit dem sich im 19. Jahrhundert die Kunst der eigenen Historizität bewusst wurde und ihre Werke als Ergebnis eines Schaffensprozesses zu verstehen begann, haben Künstler und Dichter zunehmend auch die Zeugnisse ihrer Werkgenesen in den Blickpunkt der interessierten Öffentlichkeit gerückt.² Dabei hat sich mittlerweile ein Forschungszweig entwickelt, der es sich zur Aufgabe gemacht hat „les manuscrits littéraires, la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir“³ zu verfolgen. Das Interesse textgenetischer Studien gilt also der Untersuchung von Schreibverfahren und Werkgenesen. Eine Ästhetik des Entwurfs lässt sich dabei besonders gut an Manuskripten entwickeln, die physische Schreibspuren enthalten. Die Forschungsrichtung der „critique génétique“ nimmt dabei „die handschriftlichen Zeugen der Textentstehung“⁴ in den Blick und untersucht Manuskripte, (Hand-) Geschriebenes auf ihre Rolle für die Werkgenese.⁵

*Abfall für alle*⁶ von Rainald Goetz ist dabei als zunächst im Internet veröffentlichter, literarischer Text ein untypischer Untersuchungsgegenstand. Trotzdem lässt sich der Frage nach der Produktionsästhetik auch an diesem Beispiel nachgehen. Besonders an *Abfall* ist die kurze Zeitspanne zwischen Schreiben und Publikation im Internet und die Orientierung des Schreibens an der jeweiligen Gegenwart. Dadurch wird auch die Frage aufgeworfen, inwiefern hier Prätext und Text überhaupt voneinander zu trennen sind. Im Folgenden wird sich die Untersuchung dem Text unter der Fragestellung widmen, in welcher Form er die eigene Entstehung reflektiert und den Produktionsprozess in Goetz' Schaffen dokumentiert. Das Internettagebuch lässt sich möglicherweise als eine Art Arbeitsbericht lesen, gibt Aufschluss über die Schreibszenen⁷ der Entstehung des Werkzyklus *Heute morgen*.

I Abfall für Alle: Allgemeines

Ein Jahr lang, zwischen Februar 1998 und Januar 1999, veröffentlichte der Schriftsteller Rainald Goetz täglich unter dem Titel *Abfall für alle* Texteinträge auf der Internetseite www.rainaldgoetz.de.⁸ Obwohl die Veröffentlichung im Internet dazu einlädt die Möglichkeiten der Intermedialität auszunutzen, verzichtete Goetz vollständig auf den Einsatz von Hyperlinks und auf den jede weitere intermediale Textgestaltung.⁹

Als Massenmedium und als Ort, an dem Literatur stattfindet, wurde das Internet in den frühen 90er Jahren erobert. Weblogs, zu deren Gattung man *Abfall* aus heutiger Sicht zählen kann, wurden dagegen erst in den frühen 2000er Jahren populär. *Abfall* kann daher als Produkt der späten

10 Petra Gropp, Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945, Bielefeld 2006, S. 393.

11 Wobei das Medium, wie im Folgenden zu zeigen ist, geradezu konstitutives Element des Projekts eines Schreibens an der Gegenwart entlang und Bedingung seiner Durchführbarkeit ist.

12 Goetz, Jahrzehnt der schönen Frauen, S. 152.

13 Vgl. Goetz, *Abfall*, 1999, (Klappentext): „Keiner weiß, was als nächstes passiert. Davon erzählt *Abfall für alle*. Wie es war, als man noch nicht tot war und nicht daran dachte, wie es weiter geht. Augenblick, Moment. Und jetzt?“

14 Siegel hebt dies noch 2006 hervor und erklärt die umgekehrte Chronologie mit dem Bestreben des Autors, das Tagebuch von einer Autobiographie abzugrenzen: „The latter is written from the perspective of looking back at the past and, therefore, can shape the past into a teleological narration, whereas the former is written in close temporal proximity to present.“ (Elke Siegel, *Remains of the Day: Rainald Goetz's Internet Diary* *Abfall für alle*, in: *The Germanic Review*, Vol. 81.3 (Sommer 2006), S. 235-254, S. 252 Endnote 2 mit Verweis auf Peter Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart 1969, S. 13).

15 Dies kann jedoch nur für die vorliegende Ausgabe mit Sicherheit festgestellt werden (s. Literaturverzeichnis).

16 Allerdings „geistert“ der Text immer noch an verschiedenen Stellen im Internet herum.

17 Vgl. stellv. für alle Michael und Ronda Hauben, *Netizens*, Los Alamitos, CA 1997.

90er Jahre durchaus eine Vorreiterposition hinsichtlich der Weblogkultur zuerkannt werden. Das Internet ist das Medium, welches vor allen anderen die Beobachtung sich vollziehender, dynamischer Verkörperungsprozesse von Schrift ermöglicht.¹⁰ Die Entscheidung das Literaturprojekt erst einmal nur online stattfinden zu lassen¹¹ und zugänglich zu machen, brachte deshalb besondere Umstände sowohl für die Produktion des Textes auf Seiten des Verfassers, als auch für die Rezeption der Texte am heimischen Bildschirm des Lesers mit sich. Diesem wurde mit *Abfall* nun nicht mehr ein fertiges, vollendetes Werk vorgestellt, das in chronologischer Reihenfolge alle Einträge in einem Buch vereinte. Vielmehr unterschied sich das Internetprojekt enorm von der später erschienenen Buchfassung, weil die Veröffentlichung der „Tagesberichte“¹² im Netz einer linearen Zeitstruktur der Täglichkeit unterworfen war. Der User war in seiner Lesefreiheit eingeschränkt, weil ihm täglich jeweils nur ein neuer Beitrag mit dem Datum des vergangenen Tages zugänglich gemacht wurde, deren nachfolgender Textbeitrag zu diesem Zeitpunkt wiederum noch völlig unvorhersehbar war.¹³ Nicht zuletzt mussten sich die Leser zudem erst an die Publikationsweise gewöhnen, dass der aktuellste Beitrag stets auf der Startseite der Homepage platziert war und das „Tagebuch“ in der umgekehrten Chronologie dargeboten wurde. Diese Veröffentlichungsweise hat sich in Weblogs heute längst durchgesetzt und kann niemanden mehr irritieren, 1998 bedeutete diese Form jedoch eine Neuheit und eine Umstellung des Leseverhaltens.¹⁴ Zum Paratext des Internetprojekts gehörte vor allem die Internetadresse www.rainald-goetz.de. Damit war der Name des Autors in der Adressleiste des Browsers ständig präsent und verwies auf eine Instanz außerhalb des Textes, aber innerhalb der virtuellen Welt des Internet. Auch auf dem Buchrücken von *Abfall* steht die Internetadresse¹⁵, obwohl die Website in der Realität längst nicht mehr erreichbar ist.¹⁶ Der Autor kann auf den Text des Buches nicht mehr zugreifen. Im Internet hingegen ist die Adressleiste üblicherweise im Browser ständig präsent. In einer Zeit, in welcher bereits von „Netizens“ oder „Netzbewohnern“ häufiger die Rede ist,¹⁷ lässt sich der Besuch einer Homepage durchaus mit dem Besuch einer fremden Wohnung vergleichen. Auch diese ist durch das Namensschild einem Besitzer zugeordnet. Der Betreiber einer Website und in unserem Fall der Autor von sogenannter Netzliteratur steht dabei irgendwo hinter dem für den User sichtbaren Text und kann jederzeit die Inhalte auf seiner Website und damit auch den literarischen Text manipulieren, ohne dass der Rezipient darauf Einfluss nehmen könnte. Die Veränderung muss nicht

18 Die Verwendung des Präsens erklärt sich daraus, dass an dieser Stelle sowohl auf das Internetprojekt als auch auf das Buch Bezug genommen wird.

19 PRAXIS hieß die fünfteilige Vorlesung, welche Rainald Goetz 1998 im Rahmen der bekannten „Frankfurter Poetikvorlesung“ abhielt. Mit Praxis versucht der Autor, den „Prozeß seiner ästhetischen Praxis“ nachzuvollziehen (vgl. *Abfall*, 231) und in der Vorlesung selbst zu inszenieren. Die fünf Teile der Vorlesung behandeln demgemäß auch in dieser Reihenfolge 1. „Formphantasie“, ein laut Goetz vager, unpräziser Gedanke, einen Text in noch nicht gewählter Form zu verfassen, 2. Thema 3. Welt (in der dieses Thema verhandelt wird) 4. Text (-entstehung), 5. Kritik. Zum Ganzen Goetz, *Abfall*, S. 229ff.

20 Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 113.

21 Vgl. Mainberger, *Von der Liste zum Text*, S. 265, 268f; dies., *Schreibtischporträts. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge*, in: *Europa: Kultur der Sekretäre*, hg. v. Bernhard Siegert und Joseph Vogel, Berlin 2003, S. 175-192, S. 176.

einmal kenntlich gemacht werden. Indem Goetz unter der Adresse des eigenen Namens *Abfall* ins Netz stellte, wurde das autofiktive Element des Projekts besonders hervorgehoben.

Der innere Aufbau von *Abfall* folgt einer Einteilung der einjährigen Projektphase in 7 große Abschnitte, die wiederum in 7 Wochen à 7 Tage untergliedert sind.¹⁸ Die täglichen Einträge in *Abfall* sind jeweils mit den Ordnungsziffern und minutengenauen Zeitangaben des jeweiligen Tages überschrieben. Die römischen Zahlen von I-VII bezeichnen die 7 Großabschnitte, die arabischen Zahlen folgen dann der Einteilung der Wochen und Tage ebenfalls in 7er Schritten. Jeder Tag hat eine eigene Überschrift. Wie die Texte selbst erstrecken sich diese von Gedankenketten bis hin zu Zitatfragmenten aus der Medienwelt. Die Inhalte der einzelnen Texteinheiten bewegen sich in ihrer Vielfalt von alleinstehenden Wörtern, unkommentierten Zeitangaben über Satzrudimente bis hin zu narrativen Passagen, sogar die vollständige Vorlesung PRAXIS¹⁹ ist Bestandteil des Werkes.

Entgegen der strengen äußeren Form ist der einzelne Eintrag in seinem inneren Aufbau sowie inhaltlich an keine Regeln gebunden. Mit *Abfall* geht es Goetz nicht darum, den jeweiligen Tag „auf den Punkt zu bringen“ oder täglich ein Fazit aus dem Erlebten zu ziehen, vielmehr bestehen die Einträge aus allem was „alltäglich anfällt,“²⁰ zum Beispiel aus Einkaufslisten, Fernsehzitat und Tratsch – aber auch poetologische Reflexionen.

Abfall für alle. Mein tägliches Textgebet.

Tagebuch,
Reflexions-Baustelle,
Existenz-Experiment.
Geschichte des Augenblicks,
der Zeit,
Roman des Umbruch-Jahres 1998. (Klappentext)

Textgenetische Studien widmen sich der Entstehung des Textes, fokussieren in ihren Analysen Praktiken des Schreibens (an literarischen Texten) und hinterfragen damit auch Ursprungsmythen der Literatur wie sie zum Beispiel von der romantischen Genieästhetik angeboten wurden.²¹ Goetz steht einer Betrachtung des Schreibens, welche den Schreibprozess auch als technischen, handwerklichen begreift und einer Überhöhung des „zündenden Gedanken“ als genialen Einfall entgegenarbeitet, skeptisch gegenüber. Dabei bezieht sich der Schriftsteller mit seiner Kritik vor allem auf die jeweiligen Autoren selbst, welche der Öffentlichkeit freiwillig Zutritt zu

22 Vgl. zum Schreibverfahren, insb. zum Schreibort Arno Schmidts stellv. für alle Mainberger, Schreibtischportraits, S. 178-181.

23 Vgl. Goetz, *Abfall*, S. 204 und S. 125.

ihren Archiven des Schreibens und den Schreibwerkstätten gewähren und verwendet die bekannten Bilder der Literaten in deren Arbeitsumfeld für seine Polemiken gegen die entsprechenden Autoren:

Der komische Valéry hat doch all seine gravitätischen Notizen immer in diesen heroischen Morgenstunden der Stille gemacht. Das war vielleicht für ihn zum Machen gut, aber für die Resultate wahrscheinlich eher nicht. Ich sehe immer dieses Foto von ihm vor mir, mit traurigem Hundeblick. Der Blick eines SEHR dummen Menschen, tut mir leid. [...]. Dann erschienen die Valéry Cahiers, und es war ein größeres Thema mit Diedrich, eine Zeit, wie wir das finden [...] das machte mich so traurig dieser angestrengte Unsinn. (125)

In seiner Poetikvorlesung wendet sich Goetz explizit gegen eine „Fetischisierung“ des Arbeitsprozesses. Exemplarisch ruft er seinen Zuhörern das bekannte Bild von Arno Schmidt, mit einer Pinzette an seinem Zettelkasten sitzend, ins Gedächtnis und schließt seine Ausführung dazu mit den Worten: „Wo man sich immer denkt: Alter, ist das bitter. Daß man also letztlich das Gefühl hat, entweder es schwingt sich auf und ereignet sich, oder eben nicht.“ (234)²²

Aber die häufige Thematisierung des eigenen Produktionsprozesses in *Abfall* zeugt sehr wohl auch von einer Faszination des Autors für das weite Feld der Textgenese. Dieses Interesse beschränkt sich nicht auf das eigene Schaffen. Neben Verweisen auf die eigene Schreibarbeit finden sich in *Abfall* auch Bemerkungen zu KollegInnen. Arno Schmidt und weitere Schriftsteller werden erwähnt, die ebenfalls immer wieder in textgenetischen Studien auftauchen. Unter den Genannten befinden sich Friederike Mayröcker, Wolfgang Koeppen oder auch Paul Valéry.²³ Sogar der Fotoband *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen* von Herlinde Kolbl, in welchem zahlreiche Schriftsteller zu Hause in ihrer Schreibumgebung in Bild und Text porträtiert werden, liegt am 4.1.99 „heute den ganzen Tag irgendwo aufgeschlagen“ (845). Im gleichen Eintrag bringt Goetz des Weiteren aber auch sein Unverständnis darüber zum Ausdruck, dass die in dem Band porträtierten Künstler „sich überhaupt so ausgesetzt zeigen, so dezidiert zu diesen Fragen äußern wollen. Daß sie sich, vor allem sich selber gegenüber, so nahe ans Magische der Hardware, der alltäglichen Organisation, der seltsamen Rituale trauen.“ (845) Goetz ist von der Idee fasziniert, dass sich das Schreiben aus einem genialen Einfall heraus ereignet. Deshalb lehnt er die Beobachtung und Zur-Schau-Stellung der eigenen literarischen Arbeit, die Entlarvung der eigenen Schreib-Arbeit als Arbeit vor sich selbst und vor der Öffentlichkeit ab. Die Skepsis gegenüber einer Preisgabe der „Berufsgeheimnisse“ des Schriftstellers erweist sich als

24 Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 144. Auf die Feststellung des Interviewers, dass *Abfall* die Genese des Projektes *Heute morgen* dokumentiere, antwortet der Autor: „[...] Der Hauptkick kam durchs Internet. Ich dachte während der Niederschrift von „Rave“, ich habe ein tolles Jahr vor mir, mit „Praxis“, ich will dies und jenes schreiben für „Heute morgen“; ich könnte doch die Notizen, die ich immer schon gemacht habe, seit „Irre“, seit 1982 also, probeweise mal jeden Tag in diese seltsame Suböffentlichkeit des Internets rausrashen. Auch weil in „Rave“ wieder so vieles, was ich da noch erzählen wollte, ungesagt geblieben war.“

25 Vgl. Mainberger, *Von der Liste zum Text*, S. 272.

26 Vgl. Mainberger, *Schreibtischporträts*, S. 176f.

27 Goetz, *Abfall*, Klappentext.

28 Goetz, *Abfall*, Klappentext; vgl. ders.: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 169; Gropp, *Szenen der Schrift*, S. 395.

29 Goetz, *Abfall*, Klappentext.

wesentliches Element in Goetz' Poiesis, was beispielsweise an dem Eintrag vom 10.4.98 deutlich wird: „1355. Zur Frage der Magie der Produktion. Ganz konkret jetzt für die PRAXIS Abende. Ich darf mir natürlich durch die Darlegungen nicht die Arbeit zerstören, durch das Reden über den Prozeß der Entstehung nicht die Entstehung behindern oder gar verhindern. Das wäre ja nun echt absurd.“ (186) Goetz legt seine Auffassung von einer Magie geleiteten Produktion dar, welche er durch eine Preisgabe der eigenen Schreibverfahren entweiht und gefährdet sieht.

Trotzdem lassen sich in *Abfall* zahlreiche Hinweise auf die eigene Schreibarbeit ausmachen. *Abfall* sollte während seiner Produktion selbst „lediglich“ Ort, die Notizen für *Heute morgen* „rauszutrashen“ sein.²⁴ Die Ablehnung textgenetischer Studien, den Schaffensprozess rein teleologisch auf ein am Ende stehendes abgeschlossenes Werk hin zu betrachten, fügt sich somit in die Prinzipien des eigenen Schaffens.²⁵ Es entsteht in *Abfall* eine eigentümliche Spannung zwischen dem Schreiben gegen eine Ästhetisierung der Schreibwerkstatt, der sich in ihr vollziehenden Vorgänge, und ihrer Offenlegung vor dem Leser. Der Text erteilt Auskunft über den Schreibprozess an *Heute Morgen* und darüber hinaus, kommentiert dabei selbstironisch die im Text selbst enthaltene Kritik. Ihre Stellung als Werkteil weist sie als fiktional aus, ihr dokumentarischer Wert wird von der poetischen Stilisierung stets begleitet.²⁶

II Schreibweise des Jetzt

1 Tagebuch

Während das Internetprojekt keiner literarischen Gattung unterstellt ist, qualifiziert der Klappentext der gedruckten Ausgabe *Abfall* eindeutig als Tagebuch.²⁷ Dessen tägliche Einträge protokollieren nicht nur erlebte oder medial vermittelte Ereignisse des „Schreiber-Ichs“, sondern geben häufig auch seine selbstreflexiven Beobachtungen wieder.²⁸ Goetz' Tagebuch berichtet als eine solche tägliche „Reflexions-Baustelle“²⁹ auch von seiner eigenen Textgenese und ist zugleich deren Schauplatz. *Abfall* protokolliert und reflektiert die Arbeit des „Schreiber-Ichs“, verweist auf bekannte Schreibszenen, nennt Valéry, Schmidt, Mayröcker, Koeppen. Auch Tagebücher anderer Schriftsteller liest Goetz im Verlauf des Jahres 1998 immer wieder und setzt diese ins Verhältnis zum eigenen Schreiben.

Es geht um den Kick des Internets, der für mich mehr als in Interaktivität in der Geschwindigkeit, in Gegenwartsmöglichkeit, in Aktivitätsnähe besteht. Ich las die

30 Johannes Windrich, *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München, 2007, S. 55, Fn. 105.

31 Erwähnt werden in *Abfall* neben Arno Schmidt, Paul Valéry und Wolfgang Koeppen auch Friederike Mayröcker und häufiger Ernst Jünger, dessen Tod in die dritte Woche des *Abfall*-Projektes fällt und Goetz sehr beschäftigt, er verfasst einen Nachruf in der SZ (vgl. S. 53) (zu Jünger des Weiteren zum Beispiel S. 314, S. 357), Peter Handke (S. 99, S. 137, u. v. m.) oder Helmut Krausser (S. 391, S. 758, S. 765).

32 Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 150; Windrich, *Technotheater*, S. 55, Fn. 105.

33 Vgl. Siegel, *Remains of the Day*, S. 236f.

34 Siegel, *Remains of the Day*, S. 235.

35 Goetz, *Abfall*, S. 114; vgl. Windrich, *Technotheater*, S. 55.

36 So wird Heute morgen als „zur Zeit erscheinende Geschichte“ während der Veröffentlichungsphase aller Elemente des Zyklus in den jeweiligen Klappentexten, die von Goetz selbst verfasst wurden, genannt. Vgl. auch Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 114.

37 Zu Goetz' Poetik der Übersetzung des Mündlichen in Schrift vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, sowie Windrich, *Technotheater*, die ausführlich darauf eingehen.

Tagebücher von Jünger, Krausser oder Rühmkorf, und dachte immer: wenn man nur wüßte wie es JETZT steht, was er JETZT macht, JETZT denkt. (357)

Obwohl Goetz an keiner Stelle explizit sein Projekt als Tagebuch ausweist,³⁰ stellt er doch an zahlreichen Stellen Überlegungen zu Tagebuchprosa an und setzt sein eigenes Projekt dazu ins Verhältnis.³¹ In einem Interview antwortet Goetz auf die Frage, ob er *Abfall* selbst nie als Tagebuch betrachtet habe: „Nein, ich habe es als Internet-Projekt gesehen am Anfang. Dabei habe ich erst nach einer Zeit richtig realisiert, dass ich mit meiner Tagesvorgabe, der strikt formalen Vorgabe, „diese Seite erneuert sich jeden Tag“, auch wenn ich nur das Datum hinschreibe, das war die Minimalforderung, automatisch im Gespräch bin mit allen anderen Tagebüchern.“³² Schließlich unterscheidet das Internetprojekt *Abfall* von anderen Tagebüchern auch wesentliche formale Eigenschaften, allen voran die Veröffentlichungsweise, welche dem Rhythmus des täglichen Tagebuch-Schreibens folgt, und eben nicht ein Erscheinen en bloc zum Abschluss einer Periode des Schreibens.³³

2 Jetzt

Goetz' Schaffen zeichnet sich durch stetige Reflexion über die Zeit aus. Darauf weisen bereits Titel wie *Kronos, 1989* aber auch derjenige der zuletzt erschienenen Pentalogie *Heute morgen* hin.³⁴ Die fünf Bände von *Heute morgen* verbindet das Bestreben des Autors Rainald Goetz „die Gegenwart, deren Ganzes, das Ganze der Gegenwart auf je unterschiedliche Weise zum Sprechen zu bringen.“³⁵ Zusammen ergeben sie eine „Geschichte der Gegenwart.“³⁶ Dabei sticht *Abfall* in besonderer Weise hervor, weil sich das Werk durch die doppelte Veröffentlichung im Internet und als Buch auch auf verschiedene Weise zur Gegenwart ins Verhältnis setzt.

In einem seiner Einträge greift Goetz die Bemerkung eines Bekannten auf und bezeichnet sich selbst als „Chronist des Augenblicks“ (833). Das Konzept, welches *Abfall* zugrunde liegt, beruht auf dem Versuch, den gegenwärtigen Moment, das JETZT realistisch im Schreiben einzufangen, das heißt den je gegenwärtigen Augenblick adäquat in Schrift zu übersetzen.³⁷ Insofern trifft die Selbstbeschreibung des Autors als „Chronist des Augenblicks“ den Kern seines literarischen Bestrebens sehr genau. Es geht dabei jedoch nicht um eine schriftlich-literarische Repräsentation einer von außen beobachteten Gegenwart. Diese kann nach Goetz überhaupt nicht distanziert dargestellt werden, weil man sich selbst nur „innerhalb“

38 Goetz, *Abfall*, S. 93. Goetz bezieht sich auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns, wonach ein autopoietisches System sich zunächst einmal nicht selbst beobachten kann, sondern zur Beobachtung eine Unterscheidung zwischen System und Umwelt getroffen werden muss. Bei Luhmann wird diese Unmöglichkeit der Selbstbeobachtung durch die Idee des „re-entry“ überwunden. Einen solchen Schritt sieht Goetz' Denkfigur jedoch nicht vor. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1992, S. 85 und Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 796; Vgl. zum Thema Windrich, *Technotheater*, S. 53-102, S. 255-265.

39 Vgl. Windrich, *Technotheater*, S. 100f. und Eckhard Schumacher, *From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur*, in: *Sound Signatures. Pop-Splitter*, hg.v. Jochen Bonz, Frankfurt a. M. 2001, S. 190-213, S. 205f.

40 Schumacher, *From the Garbage*, S. 206.

41 Siegel, *Remains of the Day*, S. 237.

42 Vgl. die Zusammenfassung des Begriffs im Katalog zur Online-Ausstellung *Hypertemporality*, abrufbar unter <http://museums.richmond.edu/hypertemporality/catalog.html> (zuletzt besucht am 16.5. 2008).

43 Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 123f.; vgl. auch Siegel, *Remains of the Day*, S. 236.

44 Vgl. zur Bedeutung des Datums für die Schreibszenen bzw. das Schreiben Campe, *Schreibszenen*, 760ff.

45 Vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 121 und Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 136.

der Gegenwart, der gegenwärtigen Welt, befinden kann, sie nur von innen heraus betrachten kann.³⁸ Somit findet auch die Übersetzung der Gegenwart in Schrift in der Gegenwart selbst statt, im Schreiben stellt sich Gegenwart auch immer wieder neu erst her.³⁹ *Abfall* ist demnach nicht von einem inhaltlichen Interesse geleitet, sondern vielmehr von der Fragestellung motiviert, ob und wie sich ein JETZT, eine Gegenwart schriftlich konstruieren lässt.⁴⁰ Goetz verfolgt mit seinem Internettagebuch das Ziel, „immer wieder einfach nur von NULL aus anzufangen, jeden Tag.“ (197) Im Internet muss sich Kunst dem Phänomen der Hypertemporality⁴¹ stellen und macht sogar die Unausweichlichkeit der „rapid obsolescence“⁴² im Netz zum Thema. Daran schließt Goetz mit seinem Tagebuch über das JETZT an: „Bloß nicht rumsuhlen im Alten.“ (13) JETZT, von Goetz stets in Majuskeln geschrieben, bezeichnet in *Abfall* den jeweiligen Moment des Schreibens und den Augenblick des Geschehens. Der Begriff oszilliert jedoch auch zwischen der unmittelbaren Gegenwart und ihrer historisierten Form. Das JETZT kann somit auch die Vergegenwärtigung des Vergangenen (der vergangenen Gegenwart) bezeichnen.⁴³

Merkmale dieses Schreibens sind zunächst die Zeitziffern, welche fast jedem Eintrag mit Minutengenauigkeit einen Zeitpunkt zuweisen: „1919. Am Rad, das heißt beim Radfahren: ich will die ganze Zeit auf die Uhr kucken, um zu schauen, wieviel Grad unter Null es hat. Aber da steht ja nur die Uhrzeit. Es ist eisig kalt, wirklich, echt, brutal. / 1925. Wöhlerstraße 20.“ (750) Durch die Verwendung des Präsens wird der Eindruck hervorgerufen, dass hier der Zeitpunkt des beschriebenen Ereignisses mit dem Augenblick seines Niederschreibens zusammenfällt, wohingegen die inhaltliche Ebene die Notwendigkeit einer zeitlichen Differenz zwischen Erleben und Protokollieren betont.⁴⁴ Solche Einträge ironisieren das eigene Schreibverfahren vor allem in Kontrast zu anderen *Abfall*-Texten die entweder in Vergangenheitsform verfasst sind oder sich gar nicht auf äußere Ereignisse beziehen. Zugleich wird die Fiktionalität einer solchen „Gegenwartsabschrift“ durch die um einen Tag versetzte Veröffentlichung im Netz betont.⁴⁵ Der gedruckte Text hingegen kann auf dieses Spiel mit der Zeit nur noch retrospektiv verweisen, es aber selbst nicht mehr vollziehen. Im Buch heben die unzähligen Zeitziffern diese rückschauende Perspektive noch hervor. Auch das Prinzip der umgekehrten Chronologie erübrigt sich aus der Retrospektive und mit Veröffentlichung aller Einträge in einem Buch. Darauf weist auch der Untertitel *Roman eines Jahres* hin. Daraus ergibt sich sowohl für das Internetprojekt als auch für das Buch *Abfall* hinsichtlich der Zeitziffern die Frage, welche Stellung diese im Verhältnis

46 Gérard Genette, *Paratexte*, aus dem Französischen v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M./New York 1989, S. 10: „Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Grenze als um eine Schwelle oder - [...] um eine „unbestimmte Zone“ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist [...]“

47 Vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 123.

48 Twitter nennt sich ein relativ junges sogenanntes Soziales Netzwerk im Internet. Der Dienst ermöglicht es, kurze Textnachrichten von bis zu 140 Zeichen über verschiedene Online-Dienste an Freunde und Bekannte zu verschicken. Mithilfe des Mobiltelefon o. ä. ist es also möglich, unterwegs online schriftlich mit kürzester Zeitverzögerung zu kommunizieren, ähnlich dem Chat. (<http://www.twitter.com>)

49 Vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 120.

50 Vgl. dazu Sabine Kyora, die den geschichtswissenschaftlichen Aspekt des Konzeptes beleuchtet. Durch die Möglichkeit, Texte wieder zu löschen, soll „die Rekonstruktion der Vergangenheit durch das gewählte Medium [blockiert werden]“. Fälschlicherweise geht Kyora aber davon aus, dass ältere Einträge in Goetz' Internettagebuch gelöscht worden seien. Dies ist jedoch nicht der Fall. Wie in den mittlerweile weit verbreiteten Weblogs üblich und auch von Goetz selbst erläutert, stand lediglich der aktuellste Text auf der Startseite, die anderen waren jedoch in der umgekehrten Reihenfolge im Archiv noch abrufbar. (*Abfall*, S. 621) Allein die Möglichkeit der Löschung bestand, sie wurde keineswegs während des Projekts in die Tat umgesetzt. Vgl. Sabine Kyora,

zum Text und zur Fiktionalität einnehmen. Gemäß Genettes Unterscheidung zwischen Text und Paratext⁴⁶ lässt sich für diese Zeitangaben zweierlei festhalten: Einerseits sind die Ziffern dem Beitrag übergeordnet und gehören zum Paratext. Dabei stellen Datum und Zeit die einzelnen, inhaltlich keinem roten Faden folgenden Einträge unter eine gemeinsame Ordnung, sie strukturieren den Text und stellen Kontinuität her.⁴⁷ Außerdem soll durch die Einordnung der Einträge in ein reales Zeitschema Authentizität evoziert werden. Andererseits sind die Zeitangaben aber auch fiktional und somit der Textebene zuzuweisen, denn wie das oben genannte Zitat deutlich macht, erfolgen Erleben, Schreiben und Veröffentlichen in der Realität zwingend ungleichzeitig. Ihr tatsächliches Zusammenfallen in einem Zeitpunkt ist selbst mit heutigen Echtzeitkommunikationsmitteln wie Twitter⁴⁸ oder Realtime-Chats nicht realisierbar.⁴⁹ In jedem Fall zeigen die Ziffern an, dass sich der Schreiber dem Diktat der Zeit und der Regelmäßigkeit der Täglichkeit unterstellt. Diese Subordination macht dadurch wesentlich das Schreibsystem aus, welches *Abfall für Alle* zugrunde liegt. Mittels der Simulation einer über den Tag verteilten, zerstückelten Eintragungsweise in Textblöcke mit genauer Zeitangabe inszeniert Goetz ein Schreiben des JETZT, welches aber nie vom Text eingeholt werden kann, weil sich die Einträge immer auf eine schon historische Gegenwart beziehen und bereits im Augenblick des Schreibens ein Moment der Nachträglichkeit beinhalten.⁵⁰ Im Buch wird diese Schreibweise der Gegenwart, welche sie doch nicht einholen kann, erst recht historisiert. Sie wird rückblickend und vom Ende her lesbar. Dadurch entstehen wiederum neue Relationen und Brüche zwischen den Faktoren Schreiben, Text und Gegenwart.⁵¹ Die Beibehaltung der Flüchtigkeitsfehler in der gedruckten Fassung zum Beispiel verweist auf die Gegenwartsfiktion des Onlineprojekts, hebt zugleich hervor, dass das Buch die „Totenform“⁵² des Projekts ist, welche das Spezifische des Schreibens an Abfall, bestimmten Regeln hinsichtlich einer Gegenwartsnähe unterworfen zu sein, nur noch retrospektiv und mittelbar transportiert.

3 Snapshots, Notizen

Der Autor Rainald Goetz ist dafür bekannt, seine Kamera überall dabei zu haben und bei jeder Gelegenheit Schnappschüsse zu erstellen. Dabei handelt es sich keineswegs lediglich um ein rein privates Freizeitvergnügen. Im Gegenteil, sein Beitrag zu der Anthologie *Mesopotamia*⁵³ besteht zum Beispiel ausschließlich aus solchen Fotos, und auch der Sammelband *Celebration* enthält zu einem nicht unwesentlichen Anteil selbst geschossene

„Literarische Inszenierungen von Subjekt und Geschichte in Zeiten der Postmoderne“, in: *Historisierte Subjekte - Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, hg. v. Stefan Deines, Stephan Jaeger und Ansgar Nünning, Berlin/New York 2003, S. 265 und Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 120f, S. 125.

51 Vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 115f.

52 Goetz, *Abfall*, S. 724.

53 Rainald Goetz, „Samstag, 5. Juni 1999, Hotel Europa“, in: *Mesopotamien. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*, hg v. Christian Kracht, Stuttgart 1999.

54 Vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 123f. und Siegel, *Remains of the Day*, S. 239.

55 Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 144 und S. 174.

56 Siegel, *Remains of the Day*, S. 235.

57 Vgl. Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 144.

58 Zur Brinkmann-Rezeption bei Goetz vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 126, S. 134 und Gropp, *Szenen der Schrift*, S. 400.

Fotos des „Schreiber-Ichs“. Eine von Goetz' bekanntesten Aufnahmen ist dabei ein Selbstporträt aus den 90er Jahren, welches auch im Klappentext zu *Dekonspiratione* abgedruckt ist. Dieses Bild zeigt den Autor Rainald Goetz wie er im Begriff ist, sich selbst beim Fotografieren abzulichten. Dabei schaut der Schriftsteller von oben auf die in seinen Händen in Brusthöhe befindliche Kamera. Diese Aufnahme spiegelt den Ansatz des Schreibens von *Abfall* wider, den immer zum Scheitern verurteilten Moment des Schreibens der Gegenwart schriftlich einzufangen. Das Polaroid gestattet als Sofortbild nicht nur den fast sofortigen Anblick des geschossenen Fotos, sondern lässt den Betrachter gar bei der Entwicklung des Bildes zusehen. „Natürlich geht es auch darum, was drauf ist, auf dem Bild. Aber ebenso sehr um die ART der Bildherstellung, das Vorgehen bei der Produktion, die Methode, was ganz Formales also. Sich zu erinnern, nicht an früher, sondern an JETZT.“ (200) Wesentliches Merkmal der Bildherstellung beim Polaroid ist die dem Betrachter ermöglichte Beobachtung der Entwicklung, des Werdens dieses Fotos. Die Gelegenheit, dem Verfertigungsprozess zuzuschauen macht den Charme des Polaroid gerade aus. Mit dem Internet-tagebuch *Abfall* überträgt Goetz dieses Prinzip auf das Schreiben, der User wohnt der Entwicklung des Projekts bei.⁵⁴ Das fertige Foto, so lässt sich der Vergleich weiter treiben, entspricht dann dem Textkonvolut des Buches, das auf die Entwicklung nunmehr vom Ende her zurückblickt.

Seit den frühen 80er Jahren schon führt Goetz beständig ein Notizbuch mit sich, in welches er unverdrießlich unzählige Notizen zu allem gerade Gesehenen, Gedachten oder Erlebten hineinschreibt.⁵⁵ „Micronotation“ nennt Elke Siegel dieses unentwegte Notieren der Gegenwart.⁵⁶ Die Gesamtheit der Aufzeichnungen besteht aus „allem, was anfällt“. Dabei gehen viele Notizen in irgendeiner Form in die Einträge von *Abfall* ein⁵⁷, auch als Reflexionen über das Notieren selbst: „1705. Im Unseldschen Haus also, beim berühmten Kritikerempfang. [...] Herr Unseld: Sie dichten? Ja. Aha. Ich dichte. So so. Ich schreib das einfach alles mit. Der nächste: Wilde Mitschriften? Genau.“ (634) Mitunter verwendet Goetz den Ausdruck „Snapshots“ für seine Notizen - ein Verweis auf den Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann, welcher diesen Begriff bereits in den 60er Jahren auf bestimmte literarische Verfahren übertrug.⁵⁸ Goetz versteht darunter „Die Vorstellung der Momentaufnahme. Der Snapshot. Polaroid vom geistigen Zustand, im Augenblick.“ (200) Im Unterschied zum Polaroid ist dieser Prozess aber weniger teleologisch, das Ende des Projekts wird nicht durch ein Ergebnis, ein vollendetes Werk, sondern nur durch ein vorher festgelegtes Datum bestimmt. Eine weitere Gemeinsamkeit von Polaroid und

59 Goetz, Jahrzehnt der schönen Frauen, S. 125; Schumacher, From the garbage, S. 209.

60 Vgl. dazu diese Arbeit, S. 8 und Fußnote 31 sowie Goetz, *Abfall*, S. 93.

Textgenese ist die zugrundeliegende Motivation des Produzenten: „Dauernd merkt man, was alles los ist, was man diffus wahrnimmt, aber unmöglich erfassen kann, hier im Raum zum Beispiel, an den Rändern. Das sieht man dann im Nachhinein auf den Fotos, was die Augen gesehen haben, aber das Bewusstsein nicht.“⁵⁹ Sowohl in der Fotografie als auch beim Schreiben geht es also immer um den Versuch, sprachlich auf die Gegenwart einen Zugriff zu bekommen. Dabei soll von vorneherein vermieden werden, auf Basis distanzierter Betrachtung eine Selektion der Beobachtungen zu betreiben, vielmehr will Goetz die Zeit „mehr oder weniger einfach durch sich durch“ lassen.⁶⁰

4 Notizen und Schreibhemmung

Die Vorarbeiten zu Goetz' eigentlicher literarischer Produktion bestehen aus „Notaten und Notizen“ (164), das heißt Exzerpte, Gedanken oder

fast bürokratische Selbstvergewisserungen, was man über das Beabsichtigte schon weiß, oder eher eigentlich nur heute gerade denkt, über irgendein Detail der Sache. Das wird dann ganz stumpf, ganz uninspiriert hingeschrieben, steht da, schaut nicht sehr gut aus, und beruhigt einen trotzdem ein bisschen. Man hats versucht. Es war nur leider nichts, war niemand da, der Geist war stumm. (844)

Häufig dient die Verfertigung von Marginalien und Vortexten als Schwunggeberin, um in die „richtige Stimmung“ für das Schreiben zu kommen. Dies gelingt nicht immer und Goetz kommt in solchen Fällen häufig über den Entwurf nicht hinaus. In *Abfall* berichtet er, wie in der Vergangenheit Schreibhemmungen die Kontrolle über seine Arbeit übernahmen:

Ich hatte gedacht, denn so hatte ich das VON ANFANG AN erlebt, diese Blockade WÄRE Schreiben, daß der Block also die Normalität dieser Aktivität des Schreibens wäre. Das unterschiedlich lang dauernde: nicht Wissen, Zaudern, unsicher Sein, Harren. Warten und Probieren. // Dabei geht es nicht um die Dämonie des viel beschworenen weißen Blatts. Meine Blätter waren immer voll. Voll mit Schrift. Lauter Unsinn halt. Als wäre das die Normalität, dachte ich: man schreibt irgendwas, und weiß, daß das falsch ist. Und wird von diesem Wissen natürlich betrübt. Nimmt das aber hin, als Teil dieses Arbeitsprozesses. Nur wenn das richtig lange dauert, dieses immerzu Falsches Schreiben [...] Dann wird man mürbe. Dann wirds langsam finster. (323)

Solche Schreibkrisen können zur dauerhaften Blockade anwachsen, wie an einer anderen Stelle in *Abfall* ausgeführt:

Für 1989 habe ich in einem knappen halben Jahr über 3000 Seiten Text rausgegast, mit der Hand. Und zur Beruhigung, weil ich eigentlich an meinen Theaterstücken schreiben wollte, sagte ich mir: dieses dauerhafte Anlangen der Worte, mit der Hand, dieses massenhafte Berühren des basalen Materials, das kann nicht ganz falsch sein. Für irgendwas wird das schon gut sein, wer weiß, für was. (474)

61 Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 144: „Ich dachte während der Niederschrift von ‚Rave‘, ich habe ein tolles Jahr vor mir, mit ‚Praxis‘, ich will dies und jenes schreiben für ‚Heute Morgen‘; ich könnte doch die Notizen, die ich immer schon gemacht habe, seit ‚Irre‘, seit 1982 also, probeweise mal jeden Tag in diese seltsame Suböffentlichkeit des Internets raustrashen.“

62 Goetz, *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 144.

Für die Arbeit an *Jeff Koons* erwies sich diese technische massenhafte Schreibarbeit als produktiv und anregend, in dem sich Goetz gewinnbringend dem durchs Schreiben erworbenen autonomen „Handwissen“ seiner Hand, von dem „das Denken“ gar nichts wisse, auslieferte. (ebf 474) Schließlich bleibt aber noch eine dritte Schreibblockade von der in *Abfall* die Rede ist, zu erwähnen.

Korrektur der beiden Zeilen vom gestrigen Tag. Die müssen eventuell noch bißchen gekürzt werden. Oder präzisiert vielleicht. Vier Stunden später Revision der gestrigen Korrektur an den drei Zeilen vom vorgestrigen Tag, usw usw. (153)

In diesem Zustand der Blockade machte Goetz gleichzeitig weiter unablässig seine Notizen. Auch diese Tätigkeit wurde bis zur Unerträglichkeit ausgedehnt, um der Tatsache nicht ins Auge sehen zu müssen, dass die literarische Produktion stillstand.

Die Schrift in meinem Notizbuch wurde immer kleiner. Es kam mir so großkotzig vor, da mit Schwung zu schreiben und Notizen zu machen. Auf eine Doppelseite Brunnen-Büchlein im Postkarten-Format ging in Gestalt dieser Mikrogramme-Schrift etwa eine ganze Woche, Tag für Tag. Keine Ahnung, was ich da noch zu notieren hatte. Finster, sehr finster. PRAXIS. (153)

Wie alle drei Schreibblockaden zeigen, sind diese keineswegs mit einer Schreibhemmung im wörtlichen Sinne, das heißt einer Schreibhemmung, die sich bereits auf die bloße Tätigkeit des Schreibens (ohne literarischen Anspruch) bezieht, verknüpft - im Gegenteil. Gerade das extensive, geradezu ausufernde Produzieren von Schrift um der bloßen Produktion Willen wird zum Indikator des „Writer's Block“. Auf Goetz' literarisches Schaffen im Sinne seiner Poetik übertragen, lässt dies die Schlussfolgerung zu, dass der Schreibakt als solcher tatsächlich im Zentrum von Goetz' Schreibverfahren steht.

Das Schreiben an *Abfall* enthält immer auch ein Moment des Vorläufigen. Das ist nicht nur der starken Präsenz von - vorläufigen - Notizen und Bemerkungen geschuldet, sondern der von Goetz selbst gesetzten Arbeitsprämisse, dass *Abfall* am Rande des Schaffens entstehen soll und die Verfertigung der anderen Werke gewissermaßen begleitet.⁶¹ Die dadurch geschaffene Möglichkeit, Einträge auch einfach mal „rauszutrashen“⁶² wird dabei zur Arbeitsgrundlage. Seine Praxis des abgebrochenen, tastenden und notizhaften Schreibens verweist auf diese Produktionsversessenheit, die sich aus dem Bedürfnis konstituiert, den Moment festzuhalten. Gerade aus dieser der Notiz wesensmäßigen Vorläufigkeit entsteht dabei aber auch das Schreiben entlang der drohenden Blockade, in welcher der Bogen zu einer literarischen Form der Vorläufigkeit nicht mehr zu schlagen ist.

63 Rainald Goetz, „*Ein Haus ins Lächerliche*“. Interview mit Volker Hage in: *Der Spiegel* 50/1999 vom 13.12.1999, Seite 250f.

64 Vgl. Windrich, *Technotheater*, S. 55, Fn. 104.

65 Vgl. zum Umschlag Genette, *Paratexte*, S. 27f., sowie zum Motto ders.: *Paratexte*, S. 141-156.

66 Vgl. Goetz, *Abfall*, S. 773.

67 Vgl. Goetz, *Abfall*, S. 377 und S. 379.

III Sammlung, Ordnung

1 „Und als wirrer Mensch fühlt man sich von Systematisierungen angezogen.“⁶³

Auf verschiedenen Ebenen zeigt *Abfall*, dass die Tätigkeit des Schreibens in enger Beziehung zu dem Ordnung, Struktur und Systematik oder auch der Tätigkeit des Ordnen und Räumens steht. Bereits bei näherer Betrachtung des penibel gegliederten Buches *Abfall* wird Goetz' Lust an der Herstellung von Ordnung ganz deutlich. Goetz beginnt bei der Werkgruppe *Heute morgen* mit der Nummerierung seiner Texte und setzt mit der Ziffer 5 ein.⁶⁴ *Heute morgen* sind die Ordnungszahlen 5.1-5.5 zugeordnet. Außerdem sind die beiden Werkgruppen *Festung* und *Heute morgen* jeweils farblich einheitlich gestaltet. Jeder Bestandteil von *Heute morgen* wird auf einer der Umschlagseiten außerdem mit dem Werk übergreifenden Motto „Heute morgen um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe“ eröffnet.⁶⁵ Allein auf den Umschlagseiten von *Abfall* befindet sich drei Mal dessen Ordnungsnummer 5 in verschiedenen Varianten: Unter dem Motto als „Buch 5“ (Umschlagseite 3), auf Umschlagseite 4 als „Heute Morgen 5.5“ und darunter im Rahmen der Auflistung aller Bestandteile von *Heute Morgen*: „5.5 Abfall für alle. Roman eines Jahres, 1999.“ Auch die innere Ordnung von *Abfall*, die bereits im ersten Kapitel beschrieben wurde, fügt sich in diese Systematik.

Die Ordnungsbesessenheit des Schreiber-Ichs ergibt sich jedoch erst aus einer anderen Obsession, dem leidenschaftlichen Sammeln von Medienmaterial. Damit sind vor allem Zeitungen und Zeitschriften gemeint, die über Jahre hinweg gesammelt wurden und dann bei Gelegenheit beziehungsweise bei Bedarf, sortiert und aufgeräumt werden. Aber auch die Zitate aus audiovisuellen Medien gehören zum Material dazu. Die Notwendigkeit dazu besteht bei dem Schreiber zumindest immer dann, wenn es mit dem Schreiben nicht vorangeht oder erst gar kein Anfang gefunden wird. Dieses wechselseitige Verhältnis von Ordnen und Schreiben wird in *Abfall* an zahlreichen Stellen zu Protokoll gegeben. Beispielsweise werden Notizen mehrfach in direkter Verbindung zum Aufräumen genannt: „Ich räumte in der Küche Zeitungen weg und machte Notizen in verschiedene Richtungen. Geriet quasi absichtslos rein ins Schreiben am Stück.“ (91) Goetz benutzt das Aufräumen als Konzentrationshilfe.⁶⁶ Aufräumen ist dem Notieren zeitlich folglich zunächst einmal vorgelagert.⁶⁷ Wie sich aus dem Eintrag vom 4.1.99 ergibt, gehört zum Räumen besonders auch das wiederholte Sortieren und Neuordnen der für die Arbeit bereitliegen-

68 Goetz, *Abfall*: „2126. Sonne, Ruhe, Zeitungen. Wie gestern. Erst komme ich mir vor wie ein Verrückter, aber je länger es geht, je mehr Zeit – und Text-trance entsteht, je sinnloser es erscheint, umso besser, schneller, effektiver und vernünftiger geht es voran. Packen von 92 sind auch dabei, ich weiß überhaupt nicht, woher und wieso.“ (S. 828)

69 Vgl. Jörg Kreienbrock, *Paying Attention: Reading Rainald Goetz Reading*, in: *The Germanic Review*, Vol. 81.3 (Sommer 2006), S. 221-234, S. 222f.

70 Bei der Lektüre von *Abfall* wird schnell deutlich, dass Goetz regelmäßig zahlreiche Printmedien besorgt. Da es sich dabei häufig jedoch – zumindest für sich stehend – um banale Aussagen handelt, wird eine dezidierte Aufzählung an dieser Stelle als redundant erachtet und deshalb ausgelassen.

71 Vgl. Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 134f., der auch auf die Vorbilder einer solchen Literatur verweist, namentlich Warhol, Burroughs, Brinkmann und Vostell. Er weist auch daraufhin, dass eine solche zitierende Schreibweise die Idee des „Einfalls“ freilich in Frage stellt.

den und bereits vorbereiteten Prätexte und Materialien: „Den ganzen Tag mit Papieren und Büchern, blättern, ordnend, mich verlesend und verliebend auf der Suche danach, in die richtige Stimmung für Dekonspiratione zu kommen, hinüberzugleiten, hineinzugeraten. Ist aber nicht, war nicht, nicht wirklich. Nur Notizen.“ (844)

Möglichkeiten zum Aufräumen scheinen in Goetz' Schreibung ausreichend vorhanden zu sein, wenn man *Abfall* Glauben schenken darf. Beim Sortieren und Wegwerfen findet Goetz deshalb schon einmal Zeitungsstapel, die weit über 5 Jahre alt sind.⁶⁸ Sammeln und Aufbewahren aller möglichen Unterlagen, darunter unzählige Zeitungen, gehören ebenso wie die Gewohnheit des ständigen Notierens zum Lebens- und Arbeitsalltag des „Schreiber-Ichs“. In seinen Beschreibungen verwendet Goetz Ausdrücke des Exzesses und der Superlative, so dass der Vergleich der Sammelleidenschaft des Schriftstellers mit dem exzessiven Notieren nahe liegt. „1924. Rekonstruktion. Wie kommt es eigentlich zu diesen Bergen der Unvernunft und des Wahnsinns aus Papier? Ich versuche dauernd zu verstehen, nach welchen Kriterien und Prinzipien da aufgehoben und gesammelt wird. Schrecklicherweise eben nach überhaupt keinen. Es wird aufgehoben, was da ist, alles ist ja toll, schön, interessant, wahnsinnig wichtig, jetzt und erst recht für später. Wahnsinn.“ (529) Das Sammeln von Material ist Konsequenz von Goetz' Vorstellung des idealen Schriftvoraussetzungszustands. Dieser besteht in Dezentrierung (18), einer ungerichteten Aufmerksamkeit, die es dem Schreiber erlaubt, so viele Beobachtungen wie möglich gleichzeitig und unforciert aufzunehmen, „durch sich hindurch zu lassen“.⁶⁹ Die nahezu wahllose Sammlung aller gekauften Zeitungen⁷⁰ ist die materielle Seite dieser Aufmerksamkeit „in alle Richtungen“ (50). Auch hierin besteht eine Parallele zum Notieren, welches dem Sammeln von Beobachtungen und deren „Abschrift“ gleichkommt. Und schließlich werden auch die Notizen selbst gesammelt. Goetz verweist ebenfalls auf diese Entsprechung, indem er seine Arbeit an *Abfall* als Sammel- und Ordnungsstelle der Gegenwartsbeobachtungen beschreibt: „Kurz also doch noch schnell paar Splitter und Scherben der letzten Woche hier zusammenfegen und fügen und Fetzen und Lumpen aufklauben und sammeln. Wat wa denn nu allet jewesen, an nicht jese-nem und jewesenem? –Wie bitte?“ (52) In den drei Bänden 1989 mit dem programmatischen Untertitel *Material* hat Goetz solche Sammlungen von Zitaten aus allen Medien auf 1500 Buchseiten unkommentiert aneinander- und ineinandergeschnitten präsentiert.⁷¹ Der Umgang mit einer solchen Materialmasse hat für Goetz' Arbeitssystem Folgen. Auf der einen

72 Goetz, *Abfall*, S. 52.

Seite erlaubt nur die überbordende Materialfülle eine geduldige, „santelnde“ und „taumelnde“ Bewegung, aus welcher das literarische Schreiben entsteht.⁷² Aber die ständig lauernernde Gefahr in dem Materialwust den Überblick zu verlieren, ruft beim „Schreiber-Ich“ schließlich immer wieder das Bedürfnis hervor, gründlich aufzuräumen. In der ersten Frankfurter Vorlesung, deren Verlauf primär von der Aufregung und Fehlplanung des Redners' geprägt ist, verliert dieser zwischendurch den Überblick über seine Papiere und erläutert entschuldigend:

Was durchaus mit der Art, wie der Produktionsprozess bei mir vonstatten geht, zu tun hat. Ja, nee. Also wirklich, es wächst mir immer das vorgearbeitete Material derartig über den Kopf, und mir ist es dann zu hohl und zu blöde, genau nachzusehen, wie es denn jetzt war und das wieder zu finden. Und ich denke, dann wird's halt noch mal neu gemacht. (234)

Dieser Vorgehensweise stellt er im Anschluss das bereits zitierte Bild Arno Schmidts entgegen. Goetz präsentiert damit sein Schreiben als von zwei konzeptuell widersprüchlichen Arbeitsweisen bestimmt. Auf der einen Seite sammelt er Unmengen an Material, woraus sich sein Schreiben nährt. Er vollzieht damit technische Arbeitsschritte, die zumindest in *Abfall* nicht schon unmittelbar literarisches Schaffen darstellen. Es liegt auch nicht ein solcher Fall vor wie 1989. *Material*. Auf der anderen Seite begreift Goetz sein Schreiben aber als aus einem von allen Hilfsmitteln und Vorarbeiten unabhängigen, höheren Einfall erwachsend. Der von einem solchen Einfall begünstigte Dichter hat es dann nicht mehr nötig, die zuvor mühsam angesammelten Materialien wiederum mit großer Mühe zu durchsuchen. Seine Poetik der Abschrift von Gegenwartsmomenten sieht dabei auch vor, dass Goetz seine Beobachtungen lieber aufs Neue denkt und aufschreibt, bevor er sich mit der Suche nach alten Gedanken lange aufhält. Goetz umschreibt diese Arbeits- und Lebenshaltung mit dem Appell „bloß nicht im Alten rumsuhlen.“ (13)

2 „Plötzlich kommt eine Liste vor, und ich sage, Moment, das muß ich kurz notieren“ (766)

Über die Listen und Aufzählungen ließen sich aufgrund ihrer Quantität und Vielfalt sicher ganz eigene Abhandlungen verfassen. Eine Behandlung im Rahmen dieser Untersuchung kann deshalb über das stichprobenartige Anreißen einiger Aspekte des Enumerativen im Zusammenhang mit der Produktionsästhetik Goetz' nicht hinausgehen. Trotzdem sollen die Aufzählungen aufgrund ihrer starken Präsenz in *Abfall* hier nicht gänzlich

73 Mainberger, Von der Liste zum Text, S. 269; Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/New York 2003, S. 118.

74 Mainberger, Die Kunst des Aufzählens, S. 126.

75 Vgl. Fußnote 11.

76 Vgl. Mainberger, Die Kunst des Aufzählens, S. 5f. Danach ist die Aufzählung die zur Liste allgemeinere Kategorie, die Liste selbst zeichnet sich außerdem vor allem durch ihre vertikale Leserichtung aus.

77 Zum Beispiel Goetz, *Abfall*, S. 769.

78 Zum Beispiel Goetz, *Abfall*, S. 563.

79 Zum Verhältnis von Listen und Wort- bzw. Begriffssammlungen vgl. Mainberger, Die Kunst des Aufzählens, 309-317. Mainberger exemplifiziert dabei ihre Ausführungen an Hand von Francis Ponges Werk.

unerwähnt bleiben. Sie sind Merkmal einer Schreibweise, die sich dem Status des Fertigen, Abgeschlossenen verweigert. Wortlisten gehören zu meist zu den Paratexten.⁷³ Als solcher ist ihre Grenze zum literarischen Text stets durchlässig und transitiv, die Listen vollziehen selbst den Übergang vom Paratext zum literarischen Text, werden in *Abfall* gar zu dessen Bestandteil.⁷⁴ Sie heben die Grenze jedoch nicht auf, weil sie stets auch aus dem Text heraus auf den Paratext der Material anhäufenden, notizhaften Vorarbeiten verweisen.

Das Konzept *Abfall* sieht für jeden Tag einen neuen Eintrag vor, dessen Form im Einzelnen keiner weiteren Restriktion unterliegt. Die Form des Tagebuchs enthält im Ganzen damit bereits ein enumeratives Moment als Aufzählung der einzelnen Tage. Über 850 Seiten erstreckt sich dieses Ritual der täglichen Addition eines weiteren „Tagesberichts“⁷⁵ in *Abfall*. Viele der Einträge bestehen aber selbst wiederum aus Aufzählungen. Es handelt sich um Listen⁷⁶ oder um im Fließtext enthaltene Aufzählungen. Diese zahlreichen Enumerationen in *Abfall* stehen in besonderem Verhältnis zu den bereits beschriebenen Kernprinzipien der Goetz'schen Poiesis: des Notierens sowie des Sammeln und Ordnen.

Einerseits stehen die Listen als Ergebnis unerbittlicher Reduktion von Text auf einen Begriff kontrastiv den überbordenden Material- und Notizanhäufungen des Autors gegenüber, was in maximaler Übersichtlichkeit resultiert. Andererseits kann man die Aufzählungen selbst wiederum als Notizsammlungen interpretieren:

Also eine Liste machen, Stoffsammlung, wie in der Schule. Man fängt an, setzt sich einfach hin, und wundert sich dann nur noch, was da so vor einem erscheint, auf dem Papier. Es purzelt einfach raus, aus dem Kopf, das fühlt sich lustig an, daß das so äußerlich triggerbar ist. Man muß sich nur sagen, Stoffsammlung. (441)

Als vertikale Auflistung einzelner Worte, Begriffe, Namen oder lediglich Ziffern reduzieren die Listen einen ganzen Tag auf die bloße Nennung von einigen Zeitpunkten, wie beispielsweise am 24.12.98: „1337. // 1405. // 1458. // 1842. // 1857. // 2018.“ An anderen Stellen werden die Zeitpunkte mit (Aufenthalts-)Orten verknüpft, wie auf Seite 415: „1502. Auf diesem Gelände gilt die STVO. / 1504. ZAHNKLINIK. / 1506. U-Bahnhof Potsdamer Platz [...]“. Manchmal werden unkommentiert oder mit Schlagworten versehen bloße Jahreszahlen aufgelistet,⁷⁷ welche das entsprechende Jahr repräsentieren.⁷⁸

Betrachtet man Quantität und Umfang der Aufzählungen, so lässt sich andererseits aber auch leicht der Bogen zu Goetz' Arbeitsweise des exzessiven, ungerichteten Sammelns schlagen.⁷⁹ Über Seiten hinweg werden

80 Beispielsweise Goetz, *Abfall*, S. 368f.

81 Beispielsweise Goetz, *Abfall*, S. 151.

beispielsweise Begriffe und Namen aus Goetz' Lebenswelt aufgezählt.⁸⁰ Manche Listen bestehen auch aus Medienzitaten, Gesprächsfetzen und Gedanken.⁸¹ Nicht selten werden Goetz' Tätigkeiten und Verrichtungen im Laufe eines Tages aufgelistet. Es handelt sich jeweils zumeist um Aufzählungen einzelner, für sich stehender Begriffe, welche die beobachtete Gegenwart zitieren oder protokollieren – zum Beispiel durch die Abschrift von Einkaufsquittungen wie am 24.10.98 (682) – aber durch die notwendige Selektion gewollt oder ungewollt immer auch kommentieren. Für den Leser wird nicht immer deutlich, ob es sich um eine kohärente Aufzählung unter einem gemeinsamen Bezugspunkt handelt oder um eine mehr oder weniger willkürliche Akkumulation.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Untersuchung lässt sich für die zahlreichen Aufzählungen die Vermutung aufstellen, dass sie vor allem und zunächst einmal ganz lapidar das Ordnungs- und Sortierungsbedürfnis von Goetz hinsichtlich seines Materials und seiner Gedanken stillen. Immer wieder trägt Goetz' Listen von zu kaufenden Büchern in *Abfall* ein, schreibt unter dem Titel „Galerie der Gegenwart“ im Eintrag vom 5.4.98 eine Reihe offenbar zu einer Ausstellung in Hamburg gehörender Werktitel und deren Künstler ab, oder muss sich selbst

an das Spektrum des Möglichen, ALLES MÖGLICHEN erinnern:

Radio

Fernseher

Musik

andere Musik

Bücher

Zeitungen / Zeitschriften-/ [...] (34).

Dieser ganz zu Beginn von *Abfall* verfasste Beitrag am 7.2.98 verweist auf das gegenwartsbezogene Schreiben des Autors, welches zu großen Teilen auf Grundlage des aus Medienbeobachtungen bestehenden Materials entsteht. Das Zitat erscheint wie eine für sich selbst privat verfasste Notiz, mit welcher sich der Schreiber das Material noch einmal vergegenwärtigen, das Arbeitsfeld zu Beginn des Projekts abstecken will. Zugleich gehören die Listen selbst zu dem was Goetz in seinen Einträgen in *Abfall* darstellen möchte: „Abfall für alle“, Alltägliches, nicht das außergewöhnliche Ereignis, sondern das, was sich dem Einzelnen Tag für Tag in der Umwelt präsentiert. „Ich wollte die Verbindung des literarischen Schreibens zu seinen lebensalltäglichen Wurzeln nie ganz aufgeben, davon immer irgendwie auch ausgehen, vom Schreiben von Briefen, Tagebüchern, Tabellen und Listen, von Einkaufszetteln und kleinen Notizen wie: bin gleich zurück.“

82 Mainberger, Die Kunst des Aufzählens, S. 13 und S. 18-20.

83 Mainberger, Die Kunst des Aufzählens, S. 125.

(321) Aufzählungen wie Einkaufsquittungen sind für sich genommen dabei keine Literatur, sondern werden durch ihre Stellung im Text erst ästhetisiert und poetisiert.⁸² Dadurch gewährt Goetz dem Leser Einblick in die Quellen, Hilfsmittel und Bücher, aus welchen er sein Schreiben speist, wie beispielsweise am 13.2.98:

Apropos, das Ding. Folgende Bücher soll ich für mich besorgen:
 Mark Ravenhill, Shoppen und Ficken, Rowohlt
 Jelinek, Sportstück
 Blixa Bargeld, Einstürzende Texte, Gestalten
 Wagner, Das Ding und Big Story
 Kurt Löcher, Malerei des XVI. Jahrhunderts, Hatje
 Artforum, Diedrich Artikel
 Patrik Marber, Hautnah
 Ballard, Crash
 Leonard Michals, Shuffle, Suhrkamp
 Richard Maier, Building the Getty
 Thomas Bernhards Andere Häuser
 Blanchot, Der Gesang der Sirenen
 Autonome Afrika Gruppe, Komm. Guerilla, Schwarze Risse
 Kerr, Berlin Buch. (51)

Wie im hier gewählten Beispiel lässt sich auch vielen vergleichbaren Listen in *Abfall* keine Systematik entnehmen, der einzige erkennbare egalisierende Gesichtspunkt der Aufzählung ist ein persönliches Interesse des Autors an den genannten Büchern, das keinem bestimmten, die Literaturoauswahl begründenden Anlass geschuldet zu sein scheint. Auffallend ist die Formulierung „soll ich für mich besorgen“, die dem „Schreiber-Ich“ eine weitere, offenbar übergeordnete „Ich-Instanz“ zugesellt. Während das hier sprechende Ich die Besorgungen erledigt, ist die befehlende Instanz für die Lektüre zuständig oder sucht doch zumindest die Lektüre aus. Diese Konstruktion lässt erneut an Goetz' Vorstellung des „schöpferischen Ichs“ denken, das sein Schreiben dem „Genie“ verdankt. Durch die Zweiteilung des Ichs bricht Goetz aber gleichzeitig ironisch mit dieser Vorstellung, indem er eingesteht, dass das andere, „intellektuelle“ Ich immerhin noch auf die „Besorgungen“ seines ausführenden Dichterlakaien angewiesen ist. Die zitierte Liste der Bücher ist nicht die einzige in *Abfall*, im Gegenteil: Aufzählungen von Autoren und Buchtiteln finden sich immer wieder und zeigen damit an, dass *Abfall* im intertextuellen Dialog mit anderer Literatur steht.⁸³ Besonders deutlich wird dies freilich bei Aufzählungen, die sich unmittelbar auf das eigene Schaffen beziehen: „Ich las die Tagebücher von Jünger, Krausser oder Rühmkorf, und dachte immer: wenn man nur wüsste wie es JETZT steht, was JETZT macht, JETZT denkt.“ (357)

84 Mainberger verweist mit Grésillon auf die Möglichkeit der Restituierung mit Hilfe entsprechender Software: Von der Liste zum Text, S. 273.

Andere Listen wie beispielsweise auf S. 28 oder auch S. 328 verraten zwar nichts über die Quellen und die materiellen Anregungen des Autors, gewähren dafür aber Einblick in den Werktag des Schriftstellers, komprimiert auf wenige Zeilen und wenige Worte:

in ERREGUNG
geraten
sich losreißen
sich verhaken, verbohren
verbohrt verlieren
da sitzen
aufspringen
durchatmen am Fenster
ans Fenster stürzen
in der Küche mit der Tasse in der Hand am Fenster
trinken
aufstöhnen
wieder am Schreibtisch
planvoll und ruhig
neue Idee
das Alte schnell aufgeben
ruhen lassen zumindest
ABSTURZ
des Computers
Abschrift, Neustart
das Verlorene rekonstruieren
das Zerstörte alles da
KRANK

Die zunehmende Substituierung der Handschriftlichkeit bei der Arbeit des Dichters durch den Computer, der keine physikalischen Schreibspuren hinterlässt, führt dazu, dass Teile der Forschung um ihr Arbeitsgebiet der Textgenese bangen. Hier zeigt sich jedoch, dass der Einsatz des Computers ganz neue Zeugnisse der Dynamik des Schreibens eröffnet. Ein Beispiel dafür wäre das heute bereits rar gewordene, in den 90er Jahren hingegen noch ständig gegenwärtige und alle Arbeit zu vernichten drohende Abstürzen der PC während des Schreibens. Unzählige halbfertige Werke als Sicherungskopien auf Disketten und CDs verbergen sich in den Schreibtischschubladen der Dichter, aber auch für immer verlorene Textfragmente, die auf den Festplatten herumgeistern, ohne von dort je zurückgeholt zu werden.⁸⁴ Nach zahllosen Abstürzen wurden sie jeweils neu- und umgeschrieben und fanden so nie Eingang in ein fertiges Werk. Ein aktuelles Beispiel für die Rekonstruktion am PC vollzogenen literarischen Schaffens wären dabei die Tagebücher Einar Schleefs, die zur Zeit herausgegeben werden und deren 2001 verstorbener Verfasser den Editoren hauptsächlich

85 Vgl. dazu <http://www.complit.fu-berlin.de/institut/forschung/forschung.html#Schleef>

86 Literarische Beispiele für ein solches hinauszögerndes Aufzählen wären zum Beispiel die Sheherazade, die eine Geschichte nach der anderen erzählt um ihre Hinrichtung hinauszuschieben, oder Hermann Burgers „Brenner“. Vgl. Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens*, S. 249; dies: *Schreibtischporträts*, S. 185ff.

87 Unter der Bezeichnung „Realität und Renitenz“, welche im Rahmen der Poetikvorlesung Praxis im fünften Teil untergebracht ist (368), und die unter dem Titel „Verschwende Deine Jugend“ untergebrachte Liste der Seite 672.

88 Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens*, S. 9.

89 Vgl. zur Frage der Darstellung von Zeit und der Herstellung von Zeiträumen durch Absätze, Satzzeichen und ähnliche Formalia in Abfall Schumacher, *Geschichte der Gegenwart*, S. 121f. sowie im allg. Theodor W. Adorno, *Satzzeichen*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1990, S. 106-113, S. 109. Zur Visualisierung von Zeitstrukturen im Schriftbild in Abfall vgl. Nathalie Binczek, »Wo ist also der Ort des Textes?« – Rainald Goetz' *Abfall für alle*, in: *Formen interaktiver Medienkunst*, hg. v. Peter Gondolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider und M. Spangenberg. Frankfurt/M. 2001, S. 291–318, S. 291, 294.

unübersichtliche Dateiodner voll von schwerlich systematisch oder chronologisch identifizierbaren Tagebucheinträgen und Textfragmente auf seinem PC hinterlassen hat.⁸⁵

„Wieder ein Prozeß von Ahnen und Tasten, Probieren, sich Irren, neu Ansetzen, enttäuscht Werden, es offenbar falsch gemacht haben, es wieder Probieren, und letztlich auf eine Art zäh werden und dabei irgendwie kaputt gehen.“ (328) Aufzählungen schieben die Notwendigkeit des Voranschreitens und Weitermachens im Schreiben auf, sind Ausdruck eines Zögerns, indem sie in der Aufzählung aller Eventualitäten, aller Kleinstschritte, aller im Museum gesehenen Werke vorläufig verharren.⁸⁶ Hervorzuheben sind noch zwei Listen,⁸⁷ welche sich jeweils aus Namen und Werken verschiedener Kunstgattungen konstituieren. In der zweiten Liste mit dem Titel „Verschwende Deine Jugend“ sind neben Namen wie Dorian Gray, Barbarella, Nina Hagen, die mit dem Motto „Verschwende Deine Jugend“ assoziiert wurden, auch Schlagwörter und Konzepte wie „Liebe“, „Ich“ oder „Nein“ untergebracht. Aufzählungen stehen immer in einem besonderen Verhältnis zur Zeit. Ihr repetitives, monotones Moment verweist auf den Zeitverlauf, auf die Zeitspanne die beim Lesen oder Sprechen umfasst wird.⁸⁸ Enumerationen ermöglichen es dem Schriftsteller, alle Beobachtungen und Gedanken ohne hierarchisierende, wertende Gliederung oder Selektion niederzuschreiben. Gleichzeitig kann er auf eine Ausformulierung verzichten, die dem Text Endgültigkeit verliehe und dadurch auch dem Versuchen, den gegenwärtigen Moment im Schreiben zu erheischen, ein Ende setzen würde. Hier zeigt sich erneut die Verbindung der Listen zu den ständigen Notizen Goetz'.

Andere Listen in *Abfall*, welche den Alltag des Schriftstellers in Stichpunkten wiedergeben, beziehen sich sogar in der räumlichen Gestaltung auf den Tagesverlauf. Zum Beispiel werden zwischen einigen Listeneinträgen Leerzeilen eingefügt, die eine Zwischenzeit, einen zeitlichen Verlauf markieren. Die Leerräume, welche die Absätze zwischen den Zeilen herstellen, verweisen wiederum auf eine Zeitspanne, auf einen Zeitraum, welcher mittels der Liste verbildlicht wird.⁸⁹

las

aß

fernsehte

dämmerte

duschte

trank Tee

schrieb am Stück

dann war Feierabend

das klingt gut [...] (90f.)

Schluss

„Ein Tagebuch zunächst mal also, so erzählt Abfall für alle vom Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin. Er sitzt an dieser Arbeit, schreibt und probiert zu schreiben, er geht einkaufen, schaut Fernsehen und liest die Zeitungen.“ (Klappentext)

Das autofiktive Tagebuch Abfall erzählt von der Produktion des Zyklus Heute morgen. Zugleich ist es auch Bestandteil desselben. In Abfall wird mithin auch über sein eigenes Entstehen reflektiert. Verschiedene Faktoren erweisen sich als das Schreibverfahren des „Schreiber-Ichs“ Rainald Goetz wesentlich bestimmend.

In *Abfall* wird deutlich, dass sich die Besonderheiten der Werkgenese im Werk selbst niederschlagen, was vor dem Hintergrund an Bedeutung gewinnt, dass bei *Abfall* Entstehung und Veröffentlichung zusammenfallen. Dem Internettagebuch liegt die Arbeitsprämisse zu Grunde, die Gegenwart täglich in Schrift zu übersetzen. Daraus resultieren die in dieser Untersuchung herausgestellten Komponenten des Schreibsystems. Der Zugriff auf die Gegenwart erfolgt über die Notiz sowie das exzessive Sammeln und Ordnen von Material. Es wurde gezeigt, dass sich diese Prätexte und Arbeitsstrategien auch im Text niederschlagen. Das entwurfsartige, vorläufige Schreiben der prätextuellen Notizen dominiert auch die Einträge in *Abfall* selbst. Insofern ist Goetz' Schreiben auch von einer Po(i)etik der Notiz bestimmt. Der Umgang mit den Materialwusten resultiert in einem ausgeprägten Ordnungsbedürfnis des Schreiber-Ichs, welches sich in den zahlreichen Aufzählungen in *Abfall* manifestiert. Listen können schließlich auch Resultat des Versuchs sein, über Material, Gedanken und Text die Kontrolle zu bewahren, indem sie in ein restriktives Schema gepresst werden. *Abfall* reflektiert mithin nicht nur die eigene Werkgenese, sondern ästhetisiert den eigenen Status als „work in progress“, darüber hinaus werden die besonderen Strategien seiner Verfertigung im Text selbst reproduziert.

Literaturverzeichnis

- Goetz, Rainald: *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt a. M. 1999.
- Goetz, Rainald: „Ein Haus ins Lächerliche“, Interview mit Volker Hage in: *Der Spiegel* 50/1999 vom 13.12.1999, Seite 250f.
- Goetz, Rainald: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, Berlin 2001.
- Goetz, Rainald: „Samstag, 5. Juni 1999, Hotel Europa“, in: *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*, hg. v. Christian Kracht, Stuttgart 1999.
- Adorno, Theodor W.: *Satzzeichen*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. 11, Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1990, S. 106-113.
- Binczek, Nathalie: »Wo ist also der Ort des Textes?« – Rainald Goetz' *Abfall für alle*, in: *Formen interaktiver Medienkunst*, hg. v. Peter Gondolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider und M. Spangenberg. Frankfurt/M. 2001, S. 291–318.
- Boerner, Peter: *Tagebuch*, Stuttgart 1969.
- Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene. Schreiben*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1991.
- Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene. Schreiben*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1991.
- Genette, Gérard: *Paratexte*, aus dem Französischen v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. / New York 1989.
- Grésillon, Almuth: *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris 1994.
- Gropp, Petra: *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*, Bielefeld 2006.
- Hauben, Michael und Ronda: *Netizens*, Los Alamitos, CA 1997.
- Hay, Louis: *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer ‚critique génétique‘*, in: *Poetica* 16 (1984), S. 307-323.
- Kreienbrock, Jörg: *Paying Attention: Reading Rainald Goetz Reading*, in: *The Germanic Review*, Vol. 81.3 (Sommer 2006), S. 221-234.
- Kyora, Sabine: *Literarische Inszenierungen von Subjekt und Geschichte in Zeiten der Postmoderne*, in: *Historisierte Subjekte - Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, hg. v. Stefan Deines, Stephan Jaeger und Ansgar Nünning, Berlin / New York 2003.
- Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1992.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.
- Mainberger, Sabine: *Von der Liste zum Text - vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur. Mit einem Blick in Perecs Cahier des charges zu La vie mode d'emploi*, in: *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. v. Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 265-283.
- Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/New York 2003.
- Mainberger, Sabine: *Schreibtischporträts. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge*, in: *Europa: Kultur der Sekretäre*, hg. v. Bernhard Siegert und Joseph Vogel, Berlin 2003, S. 175-192.
- Schumacher, Eckhard: „Jetzt, ja, nochmal. Jetzt.“ Rainald Goetz' *Geschichte der Gegenwart*, in: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2003, S. 113-154.
- Schumacher, Eckhard: *From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur*, in: *Sound Signatures. Pop-Splitter*, hg. v. Jochen Bonz, Frankfurt a.M. 2001, S. 190-213.
- Siegel, Elke: *Remains of the Day: Rainald Goetz's Internet Diary Abfall für alle*, in: *The Germanic Review*, Vol. 81.3 (Sommer 2006), S. 235-254.
- Stingelin, Martin: *Schreiben*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. III, : P-Z. Hrsg. v. Müller, Jan-Dirk u.a., Berlin/New York 2003, S. 387-389.
- Windrich, Johannes: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München, 2007.

P.S.1.3

P.S.1.3

Помещение – Raum. Kino und Raum in der formalistischen Filmtheorie, Ruben Donsbach (3. Fachsemester)

1 „Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme“¹

Ebenso wie Christopher Columbus mit der „Entdeckung“ Amerikas den denkbaren geographischen Raum in einem erneuten Urknall erweitert hat, so hat das Kino den imaginären Raum revolutioniert und ausgedehnt. Der Schock, den ein früher Kinogänger durch einen auf ihn zurasenden Zug

- 1 Rainer Werner Fassbinder.
- 2 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika Kino*, Frankfurt am Main 2005, S. 238-244, hier S. 242.
- 3 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, in: *Poetika Kino*, Frankfurt am Main 2005, S. 177f., hier S. 177.
- 4 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, S. 177.
- 5 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, S. 177.
- 6 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, S. 239.

erlitten haben muss, war sicher ähnlich der Gewissheit, nicht mehr alleine im Zentrum der Welt, sondern im Zweifelsfall an deren äußerster Peripherie zu leben.

Die ambivalente „Räumlichkeit“, die dem Kino eigen ist – Tiefe auf einer zweidimensionalen Leinwand, Ortswechsel in einem fest verorteten Saal – macht seine Faszination aus. In den frühen Filmtheorien der russischen Formalisten spielt der Begriff des Raumes folglich eine zentrale Rolle. Zunächst als konkreter Kinosaal mit Leinwand und Projektor, den man dem klassischen Theatersaal gegenüberstellt. Dann der Filmraum an sich, jener imaginierte Zauberraum, in dem durch die Montage ein dynamischer, „begehbarer“ Ort entsteht.

Dieser Essay soll einen kurzen Einblick über die verschiedenen Funktionen des Begriffs „Raum“ in der formalistischen Filmtheorie geben und dabei besonders das Verhältnis des theatralischen zum cineastischen Raum untersuchen. Schließlich gibt es einen kurzen Exkurs auf die Filmemacher der *Nouvelle Vague* und des neuen deutschen Films, die rückwirkend – man könnte behaupten im Sinne der russischen Formalisten – wieder das ursprünglich Filmische des Films herausgearbeitet haben.

2 „Der Film hat die Rede zerlegt. Die Zeit ausgedehnt. Den Raum verschoben.“²

Laut Boris Ejchenbaum sind die Mängel der Bühne im Theater gravierend. Symptomatisch sei die „Unbeweglichkeit der Bühne und die damit verbundene Unbeweglichkeit des Blickpunkts“³. Die Entfernung des Zuschauers zur Bühne sowie eine verzerrte Perspektive durch auf der Bühne zu überbrückende „perspektivisch gestaffelte Ebenen“⁴ beeinträchtigen das Erlebnis. Die „Aufteilung des Lichts“, die Beleuchtung also, würde lediglich eine „klägliche Nachahmung des Kinematographen“ darstellen. So habe die „Dynamik des Films [...] das Theater besiegt“⁵.

Jury Tynjanov schreibt, dass der Bühnenraum den Körper des Schauspielers, perspektivisch verzerrt, unwirklich klein erscheinen lässt. Im Guckkasten des bürgerlichen Theaters, limitiert durch seine starren Wände, sei selbst die Zeit dazu verdammt, rein linear zu verlaufen. Sie kann weder „zurück noch zur Seite“⁶ fließen. Eine Vorgeschichte zu vermitteln, etwa durch Rückblende, sei ebenso schwierig wie ein plausibler Ortswechsel.

Jan Mukařovský bemerkt, dass der Theaterraum eben ein dreidimensionaler Raum ist mit dreidimensionalen Körpern, die in ihm interagieren. Der projizierte Film im Kino aber, der auf zweidimensionaler Fläche

- 7 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, S. 178.
- 8 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, S. 242.
- 9 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, S. 239.
- 10 Boris Ejchenbaum: *Die Leinwand und die Bühne*, S. 178.
- 11 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1964, S. 16.
- 12 Adrian Piotrovskij, *Die Kinofizierung des Theaters*, in *Poetika Kino*, S. 199-202, hier S. 199.
- 13 Adrian Piotrovskij, *Die Kinofizierung des Theaters*, S. 200.

projiziert einen offenen „Illusionsraum“ erzeuge, kenne die Einschränkungen des dreidimensionalen Raumes nicht. Ejchenbaum bemerkt zu diesem Paradox: „Die Leinwand ist ein imaginärer Punkt, und dessen Unbeweglichkeit ist nicht minder imaginär.“⁷ Somit glauben alle drei, die räumlichen Mängel des Theatersaals wären im Kino durch Leinwand und Projektor gelöst worden. So sagt Tynjanov: „Der Film hat die Rede zerlegt. Die Zeit ausgedehnt. Den Raum verschoben. Genau deshalb ist er maximal.“⁸ In diesem Kontinuum „wird der Held nie eine Fliege sein“⁹, denn „das Gesicht des Schauspielers“ kann jederzeit „hyperbolisch vergrößert werden“¹⁰.

Man sollte an dieser Stelle anmerken, dass die martialische Sprache, mit der hier das Theater in Grund und Boden geschrieben wird, ein Theater, das vom Film „besiegt“ worden wäre, in der gesellschaftlichen Rolle des Films begründet liegen mag. Denn er musste zu dieser Zeit erst als Kunst behauptet und durchgesetzt werden. Das Theater als bourgeoiser Zeitvertreib war der Feind. Zum anderen ist es angebracht, die formalistische Kritik an der limitierten, dramatischen Einrichtung Theater mit einem Verweis auf Peter Szondi abzuschließen, der zu Recht auf die Art und Weise der dramatischen Form aufmerksam machte. So schreibt Szondi: „Die Bühnenform, die sich das Drama der Renaissance und der Klassik schuf, die vielgeschmähte ‚Guckkastenbühne‘, ist der Absolutheit des Dramas als einzige adäquat und zeugt von ihr in jedem ihrer Züge.“¹¹ Im Zuge dieses Konfliktes gab es Überlegungen, wie man das Theater im Geiste des Films erneuern könnte.

3 „Der Einsatz der Kinoleinwand sprengt den unmittelbaren Zusammenhang der Theaterhandlung...“¹²

...behauptet Adrian Piotrovskij. Eine solche Inszenierung wäre nur möglich, wenn keine „Illusion hergestellt werden soll und das künstlerische Ganze hinter dem effektvollen Gesamteindruck zurücktritt.“¹³ Damit ist er sicherlich auf der Höhe seiner Zeit und beschreibt gut die aktuelle castorf'sche Dekonstruktion, bei der zusehends allerdings selbst der Effekt ausbleibt.

Piotrovskij formuliert allerdings in seinem Essay „Die Kinofizierung des Theaters“ die Möglichkeit des theatralischen Raumes, mit cineastischen Mitteln Wirkung zu erzielen, die den eigenen Wirkungshorizont im Allgemeinen übersteige. Somit bietet er eine Art intermedialer Anleitung zu einem filmischen Theater. Interessant ist dabei, wie der dreidimensionale Raum des Theaters mit den Raumordnungsstrategien des Films bewältigt und paradoxerweise durch Begrenzung erweitert werden kann.

14 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 199.

15 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 199.

16 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 199.

17 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 202.

18 Boris Ejchenbaum, *Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag*, in *Poetika Kino*, S. 186–188, hier S. 187.

19 Jan Mukařovský, *Zur Ästhetik des Films*, in *Poetika Kino*, S. 356.

20 Jan Mukařovský, *Zur Ästhetik des Films*, S. 353–367, hier S. 356.

Zunächst konstatiert Piotrovskij den „Zerfall des einheitlichen dramatischen Aktes in eine Folge schroff ablösender Episoden.“ Für diese „Neuerung“ des (damals) zeitgenössischen, avantgardistischen Theaters sei „die direkte Relevanz des Kinos [...] unbestritten.“¹⁴ Jene Neuerungen betreffen somit neben der Struktur der Inszenierung Licht, Bühnenbild und Dekoration.

Piotrovskij dokumentiert am Beispiel einer meyerholdschen Inszenierung des *Revisor* von Gogol die Umsetzung der filmischen Mittel. Zuvor schon hätte sich eine „kinematographische Beleuchtung“ im „avantgardistischen Theater eingebürgert“.¹⁵ Dieser „gebündelte Lichtstrahl“ von „Jupiterlampe und Scheinwerfer“ hätte wiederum zum „Zerfall des einheitlichen dramatischen Aktes“ durch Fragmentierung zu „Episoden“ beigetragen.¹⁶

Während er die traditionelle Theaterdekoration als „statisch“ beschreibt, die filmische aber als „dynamisiert“, gelänge im *Revisor* zunächst durch das „Spiel auf künstlich verkleinerter Spielfläche“ eine verdichtete, „geradezu kinematographische Einstellung“. Im Sprung von dieser limitierten Fläche auf den gesamten Bühnenraum im Verlauf des Stückes sei der Überhang von der „Großaufnahme zum Gesamtbild“ gelungen. In dem augenblicklichen Ausspielen einer „Traumsequenz“ bzw. der Erinnerung an einen Tanz durch die Schauspieler habe man mit dem Mittel der „Rückblende“ eine „Montage von verdinglichten Metaphern“, eine assoziative „Filmtechnik des modernen Ejzenstejnschen und expressionistischen Kinos“ erzeugt.¹⁷

Zentral aber sind die Begrenzung auf eine räumliche „Einstellung“ und der Effekt der Montage durch den „Zoom“ aufs Gesamtbild. Jenen Effekt der Entgrenzung nach der Nahaufnahme auf den vormals ja nur imaginierbaren Raum außerhalb der „Großaufnahme“, beschreibt wiederum Jan Mukařovský als ein Mittel zur Bildung des *filmischen Raums* an sich.

4 „Die Megaphone auf den Straßen und der surrende Projektor im dunklen Saal – das ist unsere Stadtkunst.“¹⁸

Zunächst erklärt Mukařovský in seinem Beitrag „Zur Ästhetik des Films“ den zweidimensionalen Schauspieler auf der Leinwand zu einem „Bestandteil des projizierten Gesamtbildes“. Dies könne man mit der Malerei vergleichen, wo ja ein „Protagonist“ ebenso mit den Farben verschmelze. Schon zur Zeit der Barockmalerei habe es ein dezidiertes Spiel mit der Perspektive gegeben, ein Aus-dem-Bild-Verweisen: durch Richtung von Gesten, Bewegungen usw. „Grundlage des Filmraums ist also [laut Mukařovský, R. D.] der illusionistische Bildraum“²⁰.

- 21 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 22 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 361.
- 23 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 24 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 25 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 26 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 27 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 358.
- 28 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 360.

Konkret nennt Mukařovský zwei Hauptmerkmale des filmischen Raums, die beide der Malerei entlehnt seien: den Einstellungswechsel und die Großaufnahme. Durch den Einstellungswechsel würde sich Einheit durch eine Anreihung von Ausschnitten ergeben: so könne man „einzelne [illusionistische] Bildräume empfinden, die auf der Leinwandfläche als Bilder einzelner Ausschnitte eines einheitlichen, dreidimensionalen Raumes vorgeführt werden.“²¹ In einer Semiotik des Bildausschnitts vergleicht er eine *Filmsequenz* mit einem *Satz*: „Zeichen des literarischen Raums nämlich ist das Wort, Zeichen des Filmraums hingegen die Einstellung.“²² Zwar wüsste man beim ersten Wort / bei der ersten Einstellung noch nicht sicher, welcher ein Sinn sich zum Schluss des Satzes / der Sequenz ergeben wird, doch helfe uns ein „Bewusstsein der Einheitlichkeit des Raums“²³ semantisch erschließbare Erfahrungen zu machen. Die „Vorstellung dieses Raums gewinnt an Bestimmtheit mit dem Fortschreiten der Bildfolge“²⁴, so Mukařovský. „Filmraum“ hat nach diesem Verständnis „Raumbedeutung“ insofern, als dass er durch „sukzessive Bilder [...] illusionistischer Raumausschnitte“ Teilzeichen aneinander reiht, „deren Summe den ganzen Raum [...] [,bezeichnen]“²⁵. Einstellung für Einstellung / Wort für Wort bildet sich ein Bedeutungsraum, in dem, verschieden kombinierbar, Aussagen getroffen werden können: „[Der Film] ist durch keines seiner Bilder ganz gegeben; jedes Bild aber wird begleitet von dem Bewusstsein der Einheitlichkeit des Raums, und die Vorstellung dieses Raums gewinnt an Bestimmtheit mit dem Fortschreiten der Bildfolge.“²⁶

Mukařovskýs zweite „Bedingung“ für die Herstellung eines filmischen Raums ist die Großaufnahme. Sie umgibt ein noch nicht gezeigter Raum, eine „noch geahnte Raumbedeutung, [die] tatsächlich tausende von Möglichkeiten birgt.“ So verweist er auf das Beispiel einer Hand, die nach einem Revolver greift und ihn abfeuert, ohne dass wir sehen auf wen oder was. „Nur dort“ so Mukařovský, „wo wir ein intensives Bewusstsein vom außerbildlichen Raum haben, kann man von einer dynamischen Großaufnahme sprechen.“²⁷ Diese Dynamik ist es, die den filmischen Raum vom theatralischen unterscheidet. Denn, noch einmal, der theatralische Raum verberge nichts, sei traditionell starr: „Diese Polysemie der Großaufnahme wird gerade dadurch möglich, dass der Raum, in den dieser Revolver gerichtet ist und seine Kugel abfeuert, im Moment der Projektion der Großaufnahme noch eine geahnte Raumbedeutung ist, die tatsächlich ‚Tausende von Möglichkeiten‘ birgt.“²⁸ In diesen Möglichkeitsräumen entsteht Kino.

29 Jury Tynjanov, *Über die Grundlagen des Films*, in *Poetika Kino*, S. 56–85, hier S. 65.

30 Boris Ejchenbaum, *Ist der Film eine Kunst?*, S. 187.

31 Rainer Werner Fassbinder auf die Frage eines Journalisten, warum sein doch recht „provinziell“ gemachter Film „Angst essen Seele auf“ 1974 in Cannes mit Begeisterung aufgenommen wurde.

32 Florian Rötzer, *Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge* in: Christian Schulte (Hrsg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000, S. 35.

Mukařovský entwirft ein plastisches, zeichentheoretisches Bild einer *filmischen Sprache*, die eben nicht durch das reine Abfilmen sondern in der Kombination / Montage entsteht (siehe auch Tynjanov: „[D]ie filmische Bewegung existiert nicht an sich, sondern als ein bedeutungshaftes Zeichen.“²⁹). Dies ist nicht nur ein formalistisches Konzept *par excellence*, sondern auch ein frühes Bekenntnis zum Filmischen im Film! Neben den bereits besprochenen Bedingungen des „filmischen Raums“, also vor allem Montage und Großaufnahme, die in der Theorie in eine textuelle, semiotische Metaphorik gebettet sind, ermöglicht der „Kulturumbruch“ des Films die Realisation formalistischer Kunstanforderungen.

So lässt sich auch die Kritik der Formalisten an Farbe und Ton im Film erklären. Alles, was die Übergänge und Brüche verwischt und verdeckt, beeinträchtigt den Film in der Fähigkeit durch Verortung bzw. Nichtverortung zu irritieren, zu berühren und zu verfremden. In der Betonung der filmischen Natur der Montage verwirklicht sich das formalistische Anliegen einer betörenden, ent-automatisierenden Kunst. Und so kann Boris Ejchenbaum mit modernistisch-utopischem Pathos sagen: „Das Radio und das Kino sind die Zeichen der neuen Kultur. Die Megaphone auf den Straßen und der surrende Projektor im dunklen Saal – das ist unsere Stadtkunst.“³⁰

5 „Der Film ist vielleicht nicht so provinziell, wie ihr es seid.“³¹

Das formalistische Verständnis von Film ist noch in der europäischen Filmavantgarde der 60er und 70er auf große Resonanz gestoßen. Das Wiederhervorbringen des von Mukařovský beschriebenen Filmsraums war ein wesentliches Anliegen der Erneuerer der *Nouvelle Vague* und des Neuen Deutschen Films. So sagt Alexander Kluge, Preisträger des goldenen Löwen von Venedig und Mitbegründer des Filmverlags der Autoren: „Durch die Montage der Bilder versuche ich, Zwischenräume zu schaffen, die nicht Bilder werden, sondern in denen ein drittes Bild entstehen kann [...]. Das ist Montage, die gar nichts mit Addition oder Multiplikation zu tun hat, sondern damit, dass sich die beiden Bilder an der Schnittstelle zerstören. Wenn das geschieht, dann ist das Kino.“³² In diesem dritten Bild und Zwischenraum verwirklicht sich unsere ursprüngliche Sehnsucht nach dem Magischen, der neuen Welt und den Sternen.

Literaturverzeichnis

Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.):

Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt am Main 2005.

darin:

Ejchenbaum, Boris: *Die Leinwand und die Bühne*, S. 177f.

Ejchenbaum, Boris: *Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag*, S. 186-188.

Mukařovský, Jan: *Zur Ästhetik des Films*, S. 353-367.

Piotrovskij, Adrian: *Die Kinofizierung des Theaters*, S. 199-202.

Tynjanov, Jury: *Kino – Wort – Musik*, S. 238-244.

Tynjanov, Jury: *Über die Grundlagen des Films*, S. 56-85.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1964.

Schulte, Christian (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000.

P.S.1.4

P.S.1.4

**Spiegelwelten – Erzähltheoretische Analyse von Waleri Brjussows
Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters, Mona-Géraldine Hawari
(1. Fachsemester)**

Waleri Brjussow hat mit seiner Erzählung *Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters* vordergründig ein Werk geschaffen, das, durchzogen mit phantastischen Elementen, eine kohärente Parallelwelt entwirft; darüber hinaus berührt die Erzählung im Kern jedoch ein fundamental-mensch-

1 Vgl. Sigmund Freud, 31. Vorlesung: *Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit*, in: *Gesammelte Werke*. Bd. 15 Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1969, S. 86.

2 Waleri Brjussow, *Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters in Zwischen Himmel und Erde. Russische Erzählungen*, hg. v. Miriam Kronstädter u. Hans-Joachim Simm, Frankfurt a. M. 2003, S. 361.

3 Vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 33f.

liches Streben, den Wunsch nach der vollkommenen Selbsterfahrung, dem Eins-Sein mit sich selbst, wie Sigmund Freud es ausdrückte: „Wo Es war, soll Ich werden.“¹

Die Protagonistin der Erzählung versucht, über die Beschäftigung mit ihrem Spiegelbild die Einheit der eigenen Persönlichkeit herzustellen. Dabei geht sie soweit, dem Gegenstand „Spiegel“ ein Eigenleben zu attestieren. In ihrer Vorstellung sind Spiegel durch die reflektierenden Abbilder realer Personen verlebendigt und in der Folge hat für die Protagonistin jeder Spiegel einen individuellen Charakter, der durchaus vergleichbar ist mit der Persönlichkeit eines Menschen.

Im Folgenden werde ich untersuchen, inwiefern die Interaktionen der Protagonistin mit ihrem Spiegelbild in den Wahrheitsbereich der Erzählung fallen oder ob sich diese phantastisch anmutenden Ereignisse lediglich im Kopf der Frau zugespielt haben. Bei der erzähltheoretischen Analyse ist dabei die Frage zentral, welchen Zweck die phantastischen Elemente innerhalb der Erzählung erfüllen und ob sie Rückschlüsse auf den Realitätsbegriff Waleri Brjussows zulassen.

Erzähltheoretische Analyse der Erzählung *Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters*

Wenn Waleri Brjussow seine Erzählung mit den Worten „Ich liebe Spiegel, seit ich denken kann“² beginnen lässt, um dann die Ich-Erzählerin sogleich in Form einer *Analepse*³, also eines Rückblicks, einen „Sprung“ in die eigene Kindheit unternehmen zu lassen, so baut er mit diesem Erzählverfahren einen Spannungsbogen auf, der den Leser gleichermaßen fesselt wie auf die Spiegel-Thematik der Erzählung hinführt.

Für den Leser gilt es nun, zu erfahren, warum die Protagonistin, die zugleich auch als Ich-Erzählerin fungiert, schon seit ihrer Kindheit eine so starke Affinität zu Spiegeln und dem darin sichtbaren eigenen Spiegelbild hat und welche Folgen diese Tatsache für den Fortgang der Erzählung haben wird.

Warum erzielen erzählerische Techniken bestimmte Reaktionen? Mit welchen Mitteln gelingt es Brjussow, dem Leser die Welt seiner Erzählung zugänglich zu machen? Im Folgenden werde ich mit Referenz auf die erzähltheoretischen Termini der Autoren Matias Martinez, Michael Scheffel und ergänzend auch Gérard Genette die narrativen Strukturen der Erzählung *Im Spiegel* untersuchen.

4 Vgl. Martinez/Scheffel, Erzähltheorie, S. 17.

5 Brjussow, *Im Spiegel*, S. 365.

Grundlagen der Analyse

Bei der Erzählung handelt es sich um einen fiktionalen Text. Im Gegensatz zum faktualen Text, bei dem der Autor unmittelbar über die Schilderung von Tatsachen mit dem Leser kommuniziert (reale Kommunikation)⁴, sind fiktionale Texte um eine Kommunikationsebene erweitert; der vom Autor erschaffene und somit fiktive Erzähler vermittelt dem Leser in einer imaginären Kommunikation auf textinterner Ebene authentische Behauptungen. Im vorliegenden Text berichtet die Ich-Erzählerin aus der für sie realen Welt. Dabei ist zu beachten, dass die Protagonistin autodiegetische Erzählerin ist: das Verschmelzen von Hauptfigur und Erzähler hat in der fiktionalen Welt von *Im Spiegel* zur Folge, dass das Erzählte ohne Abstraktionen eines Außenstehenden direkt wiedergegeben wird – die Erzählerin hat somit nicht den Status eines privilegierten Erzählers, dessen mimetische Sätze der Leser als wahr annimmt. Allerdings wird beim Leser durch die „Überzeugungskraft“ der Erzählerfigur eine große Nähe zum dargestellten Geschehen evoziert. Die Ich-Erzählerin schildert ihre in mimetischen Sätzen geschriebene Geschichte stringent logisch, bisweilen sogar selbstreflexiv und in klarer Sprache. Ein Beispiel dafür findet sich etwa in der Mitte der Erzählung, als die Protagonistin nach dem Kauf des „Trumeaus“, eines Spiegels, der die Frau besonders intensiv in seinen Bann zieht, einerseits beginnt, sich der Obsession mit dem eigenen Spiegelbild hinzugeben, sich dessen aber auf der anderen Seite durchaus bewusst ist:

Ich wußte, sie führte mich wohlüberlegt, behutsam, aber unausweichlich ins Verderben, doch ich wehrte mich nicht mehr. [...] Ein Dezembertag, vor den Feiertagen, wurde mir zum Verhängnis. Ich erinnere mich an alles ganz klar und deutlich, bis in alle Einzelheiten; nichts ist in meinem Gedächtnis durcheinandergeraten.⁵

Vor allem an der zweiten Hälfte des obigen Zitats wird die Bemühung der Ich-Erzählerin um Glaubwürdigkeit deutlich. Durch ihre Beteuerungen, sowie die Nennung eines konkreten Tages möchte die Erzählerin den Leser vollkommen von der Realität ihrer Welt überzeugen; obwohl diese Welt fiktiv ist und in ihr Übernatürliches geschieht, sind die Regeln, die diese Welt bestimmen, für die Dauer der Lektüre gültig. Die Protagonistin kommuniziert mit ihrem Spiegelbild und als diese Interaktionen darin gipfeln, dass die Ich-Erzählerin in einer phantastischen Passage aus der realen Welt in die Spiegelwelt gerissen wird, so überrascht dieses Ereignis nicht; vielmehr passt es in das logische textinterne System, an das sich der Leser seit Beginn der Erzählung bereits ‚gewöhnt‘ hat. Die Ereignisse im Text sind zwar nach real-menschlichen Maßstäben physikalisch unmöglich, logisch sind sie jedoch möglich.

6 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 129-132.

7 Vgl. Brjussow, *Im Spiegel*, S. 364, 368.

8 Vgl. Brjussow, *Im Spiegel*, S. 366, 370.

9 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 75f.

10 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 78.

11 Vgl. Gerard Genette, *Die Erzählung*, München 1998, S. 176.

Aus diesen Überlegungen lässt sich folgern, dass die Welt der Erzählung *Im Spiegel* zwar eine übernatürliche, aber keine unmögliche ist, und somit zu den möglichen Welten zählt.⁶

Affirmative versus psychopathologische Lesart

Ich habe eingangs auf zwei mögliche Lesarten der Erzählung *Im Spiegel* hingewiesen. Dieses Phänomen werde ich nun genauer behandeln, da es kausal für die Bestimmung und das Verständnis der erzählten Welt ist. Eine mögliche Lesart ordnet die obskuren Geschehnisse, die die Protagonistin mit ihrem Spiegelbild erlebt, so z.B. die Zweikämpfe⁷ oder den „Körpertauch“⁸, in den Wirklichkeitsbereich der fiktiven Welt der Erzählung ein. Im Folgenden bezeichne ich diese Lesart als die *affirmative*, weil sie die Welt, die die Erzählung entwirft, annimmt. Die andere Lesart wertet jene oben angeführten Begebenheiten als Resultate der labilen Psyche einer verwirrten Frau, die zudem Patientin in einer psychiatrischen Klinik ist, wie sich am Ende der Erzählung herausstellt. Ich nenne diese Lesart von nun an die *psychopathologische*, weil ihr die Annahme einer psychischen Anomalie der Protagonistin vorausgeht.

Die erzählte Welt von *Im Spiegel* ist eine heterogene. Dieser Feststellung liegt die Aufspaltung der Erzählung in eine extradiegetische Rahmenhandlung und eine intradiegetische Binnenhandlung zu Grunde.⁹ Auf der extradiegetischen Ebene berichtet die Erzählerin, die sich in einer psychiatrischen Klinik aufhält, von ihrer Spiegel-Obsession; es handelt sich hier um eine homogene und stabile Welt, denn sie ist für den Leser schlüssig, einheitlich und nachvollziehbar. Die Binnenhandlung ist für die Rahmenhandlung kausal,¹⁰ da sich die Protagonistin wohl kaum in einer Psychiatrie aufhalten würde, wären ihr nicht die Geschehnisse, die in den Bereich der Binnenhandlung fallen, zugestoßen. Die intradiegetische Binnenhandlung hat zwar dieselbe Hauptfigur und auch dieselbe autodiegetische Erzählerin wie die Rahmenhandlung, dem Leser wird aber eine Welt eröffnet, von der nicht klar ist, ob sie in den Erlebnisbereich der Protagonistin einzuordnen ist oder ob das intradiegetisch Geschilderte lediglich dem Geist eben dieser Frau zuzuschreiben ist. Folglich ist es strittig, ob auf der Ebene der Binnenhandlung eine homo- oder heterogene Welt vorliegt.

Auch die Perspektivierung der Erzählung beleuchtet diese Problematik: Gérard Genette bezeichnet das Autodiegetische als „den höchsten Grad des Homodiegetischen“¹¹. Er betont damit die sehr geringe Distanz des Erzählers zum Geschehen. Gleichmaßen erschwert die in *Im Spiegel*

12 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 64-66.

13 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 50.

14 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 45f.

15 Vgl. Brjussow, *Im Spiegel*, S. 364.

16 Brjussow, *Im Spiegel*, S. 363.

17 Brjussow, *Im Spiegel*, S. 363.

vorliegende interne Fokalisierung¹², also die Tatsache, dass die Erzählerin nicht mehr sagt, als die Figur weiß, die Abgrenzung zwischen erlebter und imaginierter Wirklichkeit der Protagonistin – es handelt sich hier somit um einen dramatischen Modus, die Handlung wird direkt und fast ohne Distanz wiedergegeben.¹³ Das einzig entscheidende distanzierende Moment bildet die zeitliche Distanz zum Geschehen der Binnenhandlung. Während die Rahmenhandlung im Präsens verfasst ist, schafft das Präteritum, die verwendete Zeitform in der Binnenhandlung, den minimalen Abstand zum Geschehen, der für die Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur eine entscheidende Rolle spielt. Schließlich sind die selbstreflexiven Mitteilungen der Erzählerin nur dann glaubwürdig, wenn der Leser annehmen kann, und sei es nur theoretisch, dass die Erzählerin wohlüberlegte Äußerungen macht. Der dramatische Modus erhält allerdings durch die dominant singulative Erzählweise (die Erzählerin berichtet einmal, was sich auch nur einmal ereignet hat)¹⁴ eine besondere Emphase. Vereinzelt fasst die Erzählerin zusammen, was sich wiederholt ereignet hat. Sie wechselt kurz vom singulativen in den iterativen Erzählstil, und erreicht damit eine Verdichtung des dargestellten Sachverhalts – ein Beispiel aus der Erzählung verdeutlicht dies:

Dieser Zweikampf wiederholte sich jetzt Tag für Tag. [iterativ, Anm. d. Verf.] Ich begriff, daß diese Abenteurerin absichtlich in mein Heim eingedrungen war, um mich zu vernichten und meinen Platz in unserer Welt einzunehmen. [singulativ, Anm. d. Verf.]¹⁵

Die Erzählerin konstatiert zunächst sehr sachlich in iterativer Form, dass sich der Kampf täglich wiederholte, um dann auf fast schon pathetische Weise das Ausmaß dieses Kampfes im singulativen Modus zu schildern. Gerade die Kombination der beiden Erzählweisen schafft hier den subjektivierten Erzählstil, der durch die Einheit von Protagonistin und Erzählerin die Perspektivierung der gesamten Erzählung beherrscht.

Ich möchte nun unter Bezugnahme auf die affirmative und die psychopathologische Lesart zu der Frage zurückkehren, ob die intradiegetische Binnenhandlung eine homo- oder heterogene Welt entwirft.

Eine Homogenität der Binnenhandlung liegt vor, wenn man diese psychopathologisch interpretiert: Die Protagonistin lebt nach außen hin ein normales Leben, sie „ging mit [ihrem] Mann ins Theater, lachte übertrieben und gab [sich] heiter“¹⁶. Auf der anderen Seite führt ihre Gedankenwelt die Frau in eine düstere Abhängigkeit von ihrem Spiegelbild, „in tiefster Seele war stets der Gedanke an die Rivalin gegenwärtig, die geduldig und selbstsicher wartete, daß [sie] zu ihr zurückkehrte“¹⁷. Obgleich alle

18 Vgl. Brjussow, *Im Spiegel*, S. 366, S. 370.

19 Vgl. Brjussow, *Im Spiegel*, S. 367, S. 369f.

20 Vgl. Birgit Grein: *Phantastik*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 524.

21 Brjussow, *Im Spiegel*, S. 369.

obskuren Ereignisse von der Erzählerin als Tatsachen formuliert sind, wie auch das Zitat zeigt, werden sie im Rahmen der psychopathologischen Lesart der kranken Psyche der Protagonistin zugeschrieben. Somit bleibt die ‚Außenwelt‘, die dann dieselbe wie die der Rahmenhandlung ist, homogen. Alle phantastischen und übernatürlichen Elemente werden ausgeklammert und der übersteigerten Phantasie der Protagonistin zugeordnet. Der Subtitel der Erzählung, „Aus dem Archiv eines Psychiaters“, unterstützt dieses Vorgehen; da der Leser den Subtitel bereits vor der Lektüre des Textes aufnimmt, kann er als Vorzeichen für die psychopathologische Lesart verstanden werden.

Indessen folgt aus der affirmativen Lesart die Einordnung der Binnenhandlung in die heterogenen Welten. Die phantastischen Begebenheiten, so z.B. der schon erwähnte Körpertausch¹⁸ oder die lebendige Welt im Spiegel¹⁹, werden in die Welt, die die fiktionale Erzählung ähnlich der real-menschlichen entworfen hat, integriert, es entsteht eine Mischwelt. Aus dieser Integration von ‚weltfremden‘ Elementen in eine erzählte Welt entsteht beim Leser eine Unsicherheit, ein Konflikt aus bereits etabliertem Weltbild und der Einordnung von unerklärlichen Ereignissen in dieses – mit anderen Worten: Phantastik im engeren Sinne.²⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass auf der intradiegetischen Ebene sowohl das Vorliegen einer homogenen als auch das einer heterogenen Welt begründbar ist. Wie sind jedoch Binnen- und Rahmenhandlung als Einheit, also die Erzählung als Ganzes, einzuordnen? Auch diese Frage ist auf Grund der zwei möglichen Lesarten nicht abschließend zu klären – sowohl eine heterogene als auch eine homogene Welt ist denkbar. Die Entscheidung, die ich diesbezüglich schon im ersten Satz dieses Unterkapitels getroffen habe, ist letztlich eine subjektive – dennoch werde ich sie kurz begründen: Die dem Text implizite Phantastik bildet das Gerüst einer stimmigen

Parallelwelt, die so das Potenzial birgt, den Wirklichkeitsbegriff der real-menschlichen Welt durchaus humoristisch anzurühren, wie das folgende Beispiel, eine Passage aus der lebendigen Spiegelwelt, zeigt:

An einem hellen Frühlingstag kamen plötzlich Männer mit Brettern und Beilen in mein Boudoir. [...] Die Männer begannen an dem Spiegel, der meine Welt war, herumzuklopfen. Und die Seelen, die sie mit mir zusammen bevölkerten, wurden eine nach der anderen wach und nahmen ihre Schattengestalt in Form von Spiegelbildern an.²¹

22 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 127f.

23 Vgl. Martinez/Scheffel, *Erzähltheorie*, S. 128f.

24 Felix Philipp Ingold: *Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiel zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus*, in: *Die Welt der Slaven. Halbjahresschrift für Slavistik. Jg. XXVI*, 1981, S. 37-61, hier S. 43.

Der natürliche, physikalischen Gesetzen folgende Vorgang, bei dem sich Handwerker, die im Begriff sind, einen Spiegel zu demontieren, in eben diesem Stück Glas spiegeln, erhält hier eine zweite Dimension – die phantastische. Nur durch die Synthese dieser beiden Dimensionen entsteht die schlüssige Parallelwelt.

Unter der Voraussetzung, dass die erzählte Welt von *Im Spiegel* heterogen ist, ergibt sich, dass die Welt der Binnenhandlung eine andere ist als die Welt der Rahmenhandlung der Erzählung. Es liegt, auf die gesamte Erzählung bezogen, eine pluriregionale Welt vor, deren ‚Teilwelten‘ diegetisch voneinander getrennt sind²² und nach unterschiedlichen Regeln funktionieren.

Im folgenden Abschnitt bleibt zu untersuchen, ob die pluriregionale, heterogene und mögliche Welt der Erzählung, zu den stabilen oder instabilen Welten zu zählen ist. Eine stabile Welt zeichnet sich durch ihre Eindeutigkeit aus. Auch heterogene, übernatürliche Welten können stabil sein, wenn eindeutig klar ist, welche Regeln in der jeweiligen Welt Anwendung finden und welche außerhalb dieses Bereiches liegen.²³ Die Unschlüssigkeit, in die der Leser der hier zu untersuchenden Erzählung versetzt wird, ist ein Beleg dafür, dass die Welt von *Im Spiegel* eine instabile ist. Der Leser kann zu keinem Zeitpunkt klar unterscheiden, ob die übernatürlichen Ereignisse der Binnenhandlung lediglich imaginiert oder tatsächlich geschehen sind; diese Unklarheit wird auch in der Perspektivierung der Erzählung vorangetrieben. Im vorliegenden Fall macht unter anderem die interne Fokalisierung die Unentscheidbarkeit zwischen den denkbaren Varianten eines logischen Aufbaus der Erzählung aus.

Da der Autor der Erzählung, Waleri Brjussow, die Erzählerin und mit ihr die Widersprüchlichkeiten der Erzählung erschaffen hat, liegt es nahe, dass die soeben thematisierte Unschlüssigkeit beim Leser nicht auflösbar ist, weil der Autor eben dies eindeutig nicht beabsichtigte, als er seine Parallelwelt entwarf.

Das Spiegelstadium – ein Seitenblick

Welche Reichweite hat das Motiv des Spiegels in der vorliegenden Erzählung? Ist es „Modethema“ des symbolistischen Kunsttextes, wie Felix Philipp Ingold andeutet?²⁴

Nicht nur die Literatur hat das Spiegel-Motiv in den verschiedenen Epochen zu ihrem Gegenstand gemacht, symbolisiert der Spiegel doch die Zerrissenheit des Subjekts in der Welt. Den Psychoanalytiker Jacques Lacan beschäftigt in seiner Theorie des Spiegelstadiums die Frage nach der

- 25 Vgl. Annegreth Horatschek, *Spiegelstadium*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 671.
- 26 Hans Hiebel, *Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan)*, in: Klaus Michael Bogdal (Hg), *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*, Göttingen 2005.
- 27 Brjussow, *Im Spiegel*, S. 371.
- 28 Vgl. Klaus Städtke: *Nachwort*, in: Waleri Brjussow, *Die Republik des Südkreuzes*, Frankfurt a.M. 1990, S. 151-158, hier S. 155.

Identitätsfindung des Menschen, und dies vor allem in seiner frühkindlichen Entwicklungsphase; demnach erfährt ein Kind zuallererst über das eigene Spiegelbild den „Körper als Ganzheit“²⁵. Da das Spiegelbild aber nicht mit der eigentlichen Person gleichzusetzen ist, es ist bloß Abbild und nicht Urbild, gründet sich die Identitätsfindung des Menschen auf eine Lüge. Die Psyche labiler Menschen erscheint unter dieser Betrachtungsweise nicht mehr schwer nachvollziehbar. Vielmehr entlarvt sie einen fehlerhaften Entwicklungsprozess, im drastischen Fall „führt die Regression zurück bis auf die Vorstellung vom zerstückelten Körper“²⁶. Nach Lacan wird das Ich dabei nach dem illusionären Abbild geschaffen, also entsteht das Bild vor dem Original. Ganz folgerichtig vermutet bzw. befürchtet das die Protagonistin: „Was, wenn mein wirkliches Ich dort ist? Dann wäre ich selbst, ich, die das denkt, ich, die das schreibt, ein Schatten, eine Erscheinung, ein Spiegelbild.“²⁷

Schlussbetrachtung

Abschließend kann gesagt werden, dass die fiktionale Welt, die Waleri Brjussow mit *Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters* entworfen hat, nicht eindeutig vorgibt, wie sie gelesen werden soll; vielmehr wirft sie den Leser in einen ähnlich ungewissen Zustand wie es der der Protagonistin am Ende der Erzählung ist. Was ist wahr? Welcher Lesart ist zu folgen?

Man kann weder behaupten, dass die Erlebnisse der Protagonistin mit Sicherheit in den Wahrheitsbereich der Erzählung fallen, noch kann bewiesen werden, dass diese Erlebnisse wirklich einer übersteigerten Phantasie entspringen.

Es bleibt dem Leser überlassen, welcher Lesart er zu folgen beabsichtigt. Aber vielleicht hat Waleri Brjussow selbst eine mögliche Antwort auf diese Frage gefunden: „Das, was wir gewöhnlich phantastisch nennen, ist vielleicht die höhere Realität der Welt, und die allgemein anerkannte Realität ist vielleicht der furchtbarste Fieberwahn.“²⁸ Der Autor scheint für sein Werk genau die Unschlüssigkeit, die in der vorliegenden Erzählung gegeben ist, definiert zu haben.

Literaturverzeichnis

- Brjussow, Waleri: *Im Spiegel. Aus dem Archiv eines Psychiaters* [1903]. In: *Zwischen Himmel und Erde. Russische Erzählungen*, hg. v. Miriam Kronstädter u. Hans-Joachim Simm, Frankfurt a. M. 2003.
- Brjussow, Waleri: *Die Republik des Südkreuzes*, Frankfurt a.M. 1990.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. 15 Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1969.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1998.
- Grein, Birgit: *Phantastik*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 524.
- Horatschek, Annegreth: *Spiegelstadium*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004. S. 614-615.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.
- Siwxyzk-Lammers, Sabina: *Brjusov und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus*, Wiesbaden 2002.
- Städtke Klaus. *Nachwort*, in: Waleri Brjusov: *Die Republik des Südkreuzes*, Frankfurt a. M. 1990, S. 151-158.

P.S.1.5

P.S.1.5

Exzesse der Leidenschaft und ihre Moralisierung. Boaiustuaus Umschrift der Bandello-Novelle von Romeo und Julia, Elena Lefevre Georgescu
(6. Fachsemester)

Die Untersuchung künstlerischer Praktiken und Poetiken der Affektdarstellung kann verschiedentlich motiviert sein. Als Teilbereich einer breiter angelegten Erforschung der Zusammenhänge von Sprache und Emotion, wie sie etwa das neu gegründete Exzellenz-Cluster *Languages of Emotion* in und um Berlin anstrebt, ist das übergreifende

1 Für eine ausführlichere Selbstdarstellung des Clusters und seines Arbeitsvorhabens siehe dessen Internetseite, zugänglich unter www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/languagesofemotion/; letzter Zugriff am 04.03.2008.

2 Wolfgang Matzat, *Leidenschaft*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2001, S. 151-164, hier S. 151.

3 Matzat, *Leidenschaft*, S. 151.

4 Matzat, *Leidenschaft*, S. 160.

5 Matzat, *Leidenschaft*, S. 160.

6 Matzat, *Leidenschaft*, S. 160.

7 Winfried Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare. Pierre Boaistuau's Romeo und Julia-Version*, in: *Poetica* 19 (1987), S. 3-31, hier S. 6. In seinen Ausführungen zu Shakespeares Sprache der Liebe folgt Menninghaus nach eigenen Angaben weitgehend Inge Leimberg, *Shakespeares Romeo und Julia. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie*, München 1968.

8 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 3.

9 Zwar gilt Menninghaus' Darstellung der Rezeption dieser beiden *Romeo und Julia*-Versionen zufolge die Negativ-Etikette ‚Moral‘ nur dem Stil Boaistuau's (vgl. Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 12), jedoch hat es dementsprechende Zuschreibungen auch in Bezug auf Bandello gegeben, wie Ulrich Schulz-Buschhaus mit Verweis auf eine Bemerkung Hermann H. Wetzels feststellt. Vgl. Wetzels, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977, S. 95; so zitiert in Schulz-Buschhaus, *Bandellos Realismus*, in: *Romanisches Jahrbuch* 37 (1986), S. 107-126, hier S. 108.

emotionswissenschaftliche Erkenntnisinteresse an einer solchen Untersuchung betont interdisziplinär, mit dem integrativen Moment eines im weitesten Sinne anthropologischen oder kulturwissenschaftlichen gemeinsamen Interesses.¹ Aber auch dezidiert literaturwissenschaftliche Erkenntnisinteressen legen die Untersuchung künstlerischer Emotionsdarstellung nahe. Insbesondere die literarische Praktik und Poetik der Darstellung von Leidenschaften im Sinne besonders „intensiver emotionaler Zustände“ bietet sich hierbei als Untersuchungsgegenstand an, da gerade Leidenschaften „einen primären Gegenstand literarischer Gestaltungen bilden“, wie Wolfgang Matzat in einem Beitrag zum sprachlich-rhetorischen Leidenschaftsausdruck feststellt.² Auf den Zusammenhang von Rhetorik und Poetik der Affekte bedacht, sieht Matzat in solch einem Fokus auf die Leidenschaften oder „heftigen Affekte“ grundsätzlich auch Fragen nach dem „moralischen Status“ des „rhetorischen Affektausdrucks“ hervortreten.³ In seiner Zusammenfassung der literarischen Leidenschaftsdarstellung in der frühen Neuzeit ist es dann auch gerade eine Änderung dieses „moralischen Status“, an der Matzat eine wesentliche Funktionsverschiebung der Affektrhetorik von einer moralisierenden „Apellfunktion“ hin zu einer davon unabhängigen „Ausdrucksfunktion“ festmacht.⁴

Diese gewissermaßen entmoralisierende Funktionsverschiebung literarischer Leidenschaftsdarstellung in der frühen Neuzeit „vom Medium der Überzeugung zum Ausdrucksmedium psychischer Zustände“ ist Matzat zufolge insbesondere als Implikat eines Typus der neuzeitlichen Liebestragödie erkennbar: der „Leidenschaftstragödie“.⁵ Matzats Beschreibung dieses Tragödientyps, in dessen Zentrum eine Leidenschaftsdarstellung stehe, die „durch und durch sprachlich und damit rhetorisch“⁶ sei, erinnert dabei an einen Aufsatz von Winfried Menninghaus, in dem dieser William Shakespeares *Romeo and Juliet* (erstmalig erschienen 1597) als ein „Drama der Liebe“ ausweist, welches von Shakespeare als ein „Drama der Rhetorik“ und schlechthin als „Drama der Sprache“ gestaltet werde.⁷ Angesichts der erwähnten Bemerkungen Matzats, die einen engen Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Verständnis des Shakespeare-Dramas als ‚Drama der Sprache‘ und der funktionalen Entmoralisiertheit seiner Leidenschaftsdarstellung nahelegen, erscheint es überraschend, dass Menninghaus sich im weiteren Verlauf seines Aufsatzes gerade nicht Shakespeares *Romeo and Juliet* widmet, sondern dem Vergleich zweier früherer Versionen dieser „vielleicht berühmtesten und meistvariierten Liebesgeschichte der Weltliteratur“⁸, die gerade aufgrund der in ihnen wahrgenommenen Moralisierungstendenzen⁹ gemeinhin als literarische

10 Zitiert nach Matteo Bandello, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Bd. 1, a cura di Francesco Flora, Verona 1952, sowie nach Matteo Bandello, *Novellen*, Bd. 2., dt. Übersetzung v. Caesar Rymarowicz, Berlin 1988.

11 Zitiert nach Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques*, édition critique publiée par Richard A. Carr, Paris 1977.

12 Vgl. Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 7 und 31.

13 Die Sammlungen der *Novelle* Bandellos und der *Histoires tragiques* Boaistuaus, in denen diese beiden *Romeo und Julia*-Geschichten erschienen sind, können hier leider nicht als Ganzes untersucht werden. Auch die Forschungsliteratur zu ihnen als Ganzem kann daher hier nicht vollständig überblickt und dargestellt werden.

Fehlschläge abgeurteilt und lediglich als Transporteure des *Romeo und Julia*-Stoffes gewürdigt worden sind: Matteo Bandellos *novella La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*¹⁰ sowie Pierre Boaistuaus *histoire tragique De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*¹¹. Und dem nicht genug, Menninghaus hebt sogar die „Polarisierung der Sprache“ in Boaistuaus *histoire tragique* als ein stilistisches Verdienst hervor, ohne welches Shakespeares Drama in seiner Form kaum denkbar wäre.¹²

Indem Menninghaus sich somit allerdings auf die Sprache dieser beiden *Romeo und Julia*-Versionen und insbesondere auf deren stilistische Sublimierung in der *histoire tragique* Boaistuaus konzentriert, spielen Fragen nach dem funktionalen Zusammenhang von Leidenschaftsdarstellung und Moral bei ihm nur eine untergeordnete Rolle. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen diese Fragen in den Mittelpunkt der vergleichenden Untersuchung gerückt werden. Um folglich Aussagen darüber treffen zu können, ob und wie – das heißt, nach welchen Bewertungsmustern und mittels welcher Darstellungsstrategien und Erzählverfahren – Leidenschaft in den genannten *Romeo und Julia*-Versionen Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus moralisiert wird, soll in einem ersten Schritt zunächst ein kurzer Überblick über einige Schwerpunkte innerhalb der Sekundärliteratur zu den beiden Texten geboten werden. In einem zweiten Schritt gilt es, die eigene Herangehensweise sowie die Moralisierung der Leidenschaft als Vergleichsgegenstand zu entwickeln, was unter anderem durch eine analytische Verknüpfung der jeweiligen Handlungsmotivationen der Figuren mit der jeweiligen narrativen Motivation der Erzählung erreicht werden soll. Als dritter Schritt folgt daraufhin die vergleichende Textanalyse, die ein besonderes Augenmerk auch auf das Zusammenspiel der verschiedenen Erzählebenen bei der Leidenschaftsdarstellung und Moralisierung legen wird, bevor die Untersuchungsergebnisse schließlich zusammengefasst und mögliche Anknüpfungspunkte an die vorliegende Arbeit aufgezeigt werden.

Zu den Texten und ihrer Erforschung

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der hier zu behandelnden *novella* Bandellos (erstmalig erschienen 1554) und ihrer Umschrift in der *histoire tragique* Boaistuaus (erstmalig erschienen 1559) ist weitgehend durch ein stoffgeschichtliches Interesse an der *Romeo und Julia*-Geschichte bestimmt, das beide Versionen in erster Linie unter die Vorläufer oder Quellen für Shakespeares Drama subsumiert.¹³ Von möglichen Vorbildern

14 Hierfür siehe etwa Armel H. Divverres, *The Pyramus and Thisbe Story and Its Contribution to the Romeo and Juliet Legend*, in: *The Classical Tradition in French Literature*, hg. v. Henry T. Barnwell, Edinburgh 1977, S. 9-22, sowie Carol Gesner, *Shakespeare & the Greek Romance: A Study of Origins*, Lexington 1970, S. 62-64.

15 Für Aufzählungen dieser verschiedenen *Romeo und Julia*-Versionen vgl. etwa Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, Jill L. Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, in: *Studies in Philology* 81 (1984), S. 325-347, sowie Nicole Prunster, *Romeo and Juliet before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love by Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, and Pierre Boaistuau*, Toronto 2000.

16 Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 327.

17 Barry Jones, *Romeo and Juliet. The Genesis of a Classic*, in: *Italian Storytellers*, hg. v. Eric Haywood, Dublin 1989, S. 150-181, S. 151 f.

18 Richard Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques. A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill 1979, S. 32.

19 Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques*, S. 32.

20 Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 325.

21 Als solche bezeichnet sie etwa Levenson in *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 327, und auch der Titelzusatz der *Histoires tragiques* selbst („extraictes des œuvres Italiennes de Bandel, et mises en langue Française“) weist diese als Übersetzung aus, wie Carr in *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques*, S. 32 bemerkt.

22 Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques*, S. 45.

23 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 7-31.

in der griechischen und römischen Antike einmal abgesehen,¹⁴ werden als Vorgänger der *Romeo und Julia*-Version Matteo Bandellos vornehmlich Novellen Masuccio Salernitanos (erstmal erschienen 1476) und Luigi DaPortos (erstmal erschienen 1535) genannt. Als Nachfolger der Adaption Pierre Boaistuaus wird neben Arthur Brookes Version in Versform auch William Painters Version in Prosaform aufgeführt.¹⁵ Gemäß dieser linearen Genealogie erscheinen Bandello und Boaistuau somit als Mittelsmänner, die in erster Linie dazu beitrugen, die Geschichte „from Italy across the Alps to England“ zu übermitteln, wie es Jill L. Levenson in einem Artikel aus dem Jahr 1984 anschaulich formuliert hat.¹⁶

Gerade die Linearität dieser Vorstellung einer wiederholten Weitergabe des Stoffes, bei der jede neue Version zugleich Quelle der nächsten Version wird, hat jedoch auch Kritik erfahren. So argumentierte etwa Barry Jones 1989, dass diese Textquellen lediglich einen Teil der „narrative matrix“ darstellten, welche das „cultural repertoire“ des jeweiligen Autors ausmache und aus der heraus die jeweilige Version der Geschichte entstanden sei.¹⁷ Richard Carr bemerkte in seiner Monographie zu Pierre Boaistuaus *Histoires tragiques* von 1979 darüber hinaus bezüglich der Übernahme von Themen und Inhalten, dass „subject matter was pillaged shamelessly“ zur Zeit der Renaissance.¹⁸ In dieser Einsicht begründet er seine Beobachtung, dass bereits in den 1970er Jahren eine Umorientierung innerhalb der Forschung zu Schriftstellern des 16. Jahrhunderts stattgefunden habe, von einer Beschäftigung mit ihren literarischen Quellen hin zu einer Betonung des „degree to which their borrowings are incorporated within a new and original vision“.¹⁹

Eine solche Betonung der Eigenständigkeit scheint auch Levenson hinsichtlich der verschiedenen *Romeo und Julia*-Versionen befürwortet zu haben, indem sie eine angeblich noch ausstehende Analyse von „structure and tone“ der Erzählung „in its novella form“ forderte.²⁰ Allerdings unterscheidet Levenson im Anschluss daran nicht zwischen den Versionen da Portos, Bandellos, Boaistuaus, Brookes und Painters, die sie stattdessen unter dem Sammelbegriff der „Novellen vor Shakespeare“ nivellierend zusammenfasst. In Bezug auf die hier zu besprechenden Texte Bandellos und Boaistuaus steht Levensons Herangehensweise somit im Gegensatz sowohl zu der Auffassung Carrs, dass es sich bei Boaistuaus angeblicher Übersetzung²¹ der Bandello-Novelle tatsächlich um ein „free interplay of imitation and originality“ handele,²² als auch zu der einleitend genannten vergleichenden Analyse von Winfried Menninghaus, die ja gerade die sprachstilistischen Unterschiede zwischen den Versionen Bandellos und Boaistuaus herausarbeitet.²³

24 Roland Galle, *Tragisch/Tragik*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, hg. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2005, S. 117-171, hier S. 135.

25 Nancy E. Virtue, *Translation as Violation. A Reading of Pierre Boaistuau's Histoires tragiques*, in: *Renaissance and Reformation* 22:3 (1998), S. 35-58.

26 Prunster, *Romeo and Juliet before Shakespeare*.

27 Ein weiterer Artikel von Adelin Charles Fiorato, der 2003 in einer Beilage der Zeitschrift *Studi Francesi* erschienen ist und sich dem Titel nach mit der Moralisierung der Bandello-Novellen in den *Histoires tragiques* Boaistuaus und Belleforests befasst – und der somit für die hier zu behandelnde Fragestellung besonders relevant gewesen wäre – konnte hier leider nicht berücksichtigt werden, da das betreffende Supplement nicht verfügbar war. Vgl. Adelin Charles Fiorato, *Les Histoires tragiques de Boaistuau et Belleforest, ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in: *Studi Francesi* 139:[Supplement] (2003 Jan.-Apr.), S. 135-44.

28 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 13.

Darüber hinaus wird eine solche Gleichmachung der Ansicht nicht gerecht, die Boaistuau durch seine „Übersetzung und Bearbeitung“ der Novellen Matteo Bandellos in Zusammenarbeit mit François Belleforest als den Begründer einer neuen und eigenständigen „Gattungsform“ der *histoires tragiques* versteht, wie es etwa Roland Galle in einem Handbuchartikel zu Tragik und Tragischem aus dem Jahr 2005 tut.²⁴ Auch Nancy E. Virtue widmet sich dementsprechend in einem Artikel aus dem Jahr 1998 vor allem den Unterschieden zwischen Bandellos *Novelle* und Boaistuaus *Histoires tragiques*, wobei sie letztere als eine Art misogyne Reaktion Boaistuaus auf den Skandal um seine vielkritisierte Edition von Marguerite de Navarres *Heptaméron* liest.²⁵ Dass das Interesse aktuellerer Studien an den hier zu behandelnden Texten um ihrer selbst willen über ein bloß stoffgeschichtliches Interesse hinausgeht, zeigt auch eine Veröffentlichung aus dem Jahr 2000, in der Nicole Prunster englischsprachige Übersetzungen der *Romeo und Julia*-Versionen von Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello und Pierre Boaistuau vorgelegt hat.²⁶

Auch die vorliegende Arbeit kennzeichnet ein solches Interesse an den Texten um ihrer selbst willen, und dem anzustellenden Vergleich liegt Auffassung zugrunde, dass es sich unabhängig aller Elemente der Übernahme oder Übersetzung bei beiden Versionen der *Romeo und Julia*-Geschichte in erster Linie um eigenständige Texte handelt, die einander auf Augenhöhe zu begegnen haben. Die offensichtlichste Abgrenzung der vorliegenden Arbeit von den soeben vorgestellten Beiträgen liegt derweil in dem gewählten Analysefokus auf die Darstellung und Moralisierung von Leidenschaft, der im Folgenden entwickelt werden soll.²⁷

Zum Zusammenhang zwischen ethischer Literaturkritik, Moralisierung von Leidenschaft und narrativer Motivation

Wie einleitend erwähnt wurde, sind sowohl Boaistuaus *Histoires tragiques* als auch Bandellos *Novelle* in ihrer Rezeption mit der Negativ-Etikette ‚Moral‘ versehen worden. Ein solches Werturteil sagt allerdings nicht nur etwas über die beurteilten Werke aus, sondern auch oder vielmehr noch etwas über die beurteilende Instanz. So bemerkt Menninghaus etwa, dass das Stichwort ‚Moral‘, unter welches ihm zufolge speziell Boaistuaus *Histoires* fielen, „spätestens seit 1800 von sich aus keinen Anspruch mehr auf ästhetische Wertschätzung“ begründe.²⁸ Die ästhetische Grundauffassung, auf die Menninghaus hier anspielt, und welche die Autonomie von Kunst und Ästhetik automatisch auch mit ihrer

- 29 Guido Kreis, *Moralisch – amoralisch. I. Einleitung und Überblick*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002.
- 30 Kreis, *Moralisch – amoralisch*, S. 183f.
- 31 Kreis, *Moralisch – amoralisch*, S. 183.
- 32 Vgl. Jutta Zimmermann, *Einleitung. Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 9-23.
- 33 Rüdiger Heinze, *The Return of the Repressed. Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neuen Literaturkritik*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 265-281, hier S. 274.
- 34 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 274.
- 35 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 275.
- 36 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 276.

Unabhängigkeit von moralischen Bindungen gleichsetzt, findet sich auch in einem Handbuchartikel zum Moralischen in der Ästhetik von Guido Kreis aus dem Jahre 2002 wieder.²⁹ So sieht Kreis in der Thematisierung des Moralischen innerhalb der Ästhetik grundsätzlich das „genuin moderne[] Problem“ der Frage nach einer Verhältnisbestimmung oder Abgrenzung des Ästhetischen zum Moralischen, welche wiederum die „Entwicklung eines Selbstverständnisses des Ästhetischen“ in Gang setze.³⁰ Gleichzeitig bricht Kreis die Vorstellung eines gegenseitigen Ausschlussverhältnisses von Kunst und Moral aber auch auf, indem er bemerkt: „Kunstwerke und ästhetische Erfahrungen können moralisch belehren [...], aber auch bewußt mit moralischen Normen brechen, die Darstellung des Unmoralischen propagieren oder sich selbst radikal von jedem moralischen Einfluß distanzieren.“³¹ Diese Anerkennung einer Vielzahl möglicher Verhältnisse von Kunstwerken zum Moralischen verweist wiederum auf literaturwissenschaftliche Ansätze nach dem sogenannten „ethical turn“, die sich gerade um eine Überwindung der „Dichotomie von Moralismus und Ästhetizismus“ bemühen.³²

In einem Artikel zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neueren Literaturkritik aus dem Jahr 2006 zeigt Rüdiger Heinze verschiedene Schwerpunkte einer solchen ethischen Literaturkritik auf. Seiner Darstellung zufolge gehen etwa Ansätze, welche die Relation von Ethik zu Literatur mit einem Fokus auf Narration konzipieren, davon aus, dass das Erzählen gerade deshalb einen naheliegenden Ausgangspunkt für ethische Literaturkritik darstelle, „weil Geschichten von Ereignissen, Handlungen und Charakteren immer in einer moralischen Gemeinschaft oder – abstrakter – einem moralischen ‚Raum‘ lokalisiert sind, also innerhalb eines Werte- und Normensystems“³³. Demzufolge sei es auch eine Tatsache, „dass jede Geschichte bestimmte ethische Urteile enthält, bestimmte Werte annimmt und andere verwirft, Handlungen positiv oder negativ bewertet (oft nur implizit durch Erzählstruktur, Perspektive, etc.) und die Persönlichkeit einer Figur verurteilt oder lobt“³⁴. Ein Verständnis von Ethik als Moralphilosophie, die unter anderem untersuche, „wie moralische Urteile zustande kommen und gerechtfertigt werden“³⁵, führt Heinze daraufhin zur folgenden Konzeption ethischer Literaturkritik:

Ethische Literaturkritik beurteilt nicht die Moralitäten eines Textes im Sinne von ‚akzeptabel‘ oder ‚verwerflich‘, sondern wie diese Moralitäten, wie moralische Urteile und Weltbilder in einem und durch einen Text konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert werden. Sie beurteilt die Position, die der Leser einnehmen kann bzw. wie der Leser konstituiert wird.³⁶

37 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 277.

38 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 276 (siehe oben).

39 Zu den verschiedenen Erzählebenen, deren möglichen Formen und Funktionen siehe etwa Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 20035, S. 75-80.

40 Menninghaus, „Zwischen Bandello und Shakespeare,“ S. 22.

Ohne diese von inhaltlichen Aspekten trennen zu wollen, betont Heinze dabei insbesondere die „ethische Relevanz literarischer Formen“ und in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass in der ethisch-literaturwissenschaftlichen Analyse „die Strukturen ethischer Fragen und Probleme den Strukturen formalliterarischer Stilmittel gegenübergestellt und beide miteinander verglichen werden“³⁷.

Diesen Arbeitsauftrag ethischer Literaturkritik macht sich auch die vorliegende Arbeit zu eigen. Wenn nämlich gemäß der einleitenden Formulierung untersucht werden soll, ob und wie – also nach welchen Bewertungsmustern und mittels welcher Darstellungsstrategien und Erzählverfahren – Leidenschaft in den *Romeo und Julia*-Versionen Matteo Bandellos und Pierre Boaistuau moralisiert wird, geht es genau darum zu beurteilen, wie bestimmte „Moralitäten, wie moralische Urteile und Weltbilder“ in diesen und durch diese Texte „konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert“ werden.³⁸ Wie aber soll hierfür bei der vergleichenden Analyse im Einzelnen vorgegangen werden? Zunächst stellt sich die Frage, wer oder welche Instanz in den Texten wem gegenüber was moralisiert, also die Frage nach Subjekt, Adressat und Objekt der Moralisierung. Da sowohl Boaistuau als auch Bandellos *Romeo und Julia*-Erzählungen mehr oder weniger in Rahmenerzählungen eingebettet sind, müssen dabei die verschiedenen Erzählebenen berücksichtigt werden, da nicht zuletzt die Rahmenerzählungen Aussagen treffen über die Funktion oder Bedeutung des pragmatischen Akts, den das Erzählen der jeweiligen *Romeo und Julia*-Geschichte in ihnen darstellt³⁹ – und somit auch über den moralischen Status dieser Binnengeschichte oder über das, was Menninghaus ihre „Wirkungsabsicht“ nennt.⁴⁰ Der Begriff der ‚Moralisierung‘ selbst soll zum einen in der Bedeutung moralischer Überlegungen verstanden werden, also Überlegungen zu ethisch-sittlichen Normen, Grundsätzen oder Werten, die das zwischenmenschliche Verhalten in einer Gesellschaft regulieren. In diesem Sinne gilt es zunächst herauszufinden, wie sich das laut Fragestellung für die vorliegende Untersuchung festgelegte Objekt der Moralisierung – die Leidenschaft – in solche Überlegungen innerhalb der besagten Texte einfügt. Zum anderen soll ‚Moralisierung‘ auch als moralische Wertung begriffen werden, die besagt, ob etwa Leidenschaft im Kontext sittlicher Normen oder gesellschaftlicher Verhaltensgrundsätze als positiv oder negativ, gut oder schlecht, richtig oder falsch zu beurteilen sei.

Da sich Leidenschaft nicht zuletzt in zwischenmenschlichem Handeln manifestiert, soll sie dementsprechend aber nicht nur als Konzept oder abstrakte Größe verstanden werden, sondern insbesondere als konkrete Handlungsmotivation der Figuren und möglicherweise auch der Erzähler.

- 41 Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a.M. 1976. [Erstausgabe: Berlin 1932.]
- 42 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 68.
- 43 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 44 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 45 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 46 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 60.
- 47 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 48 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 34.

Folglich muss es in der Analyse auch darum gehen, die moralischen Bewertungen in Bezug auf diese Handlungsmotivation freizulegen. Bei der darin notwendig enthaltenen Verhältnisbestimmung zwischen der Leidenschaft und den Handlungen der Figuren gilt es auch zu fragen, ob oder inwieweit die Figuren überhaupt Handlungsautonomie besitzen oder aber als fremdbestimmt erscheinen. Dies wiederum wirft darüber hinaus die Frage auf nach der übergeordneten narrativen Motivation der jeweiligen Erzählung. Dieser Begriff der Motivation geht auf eine Arbeit Clemens Lugowskis zur Form der Individualität im Roman aus dem Jahr 1932 zurück, die auch Winfried Menninghaus in seinem Artikel zitiert und die zudem 1996 in recht ausführlicher Weise von Matías Martínez wieder aufgegriffen wurde.⁴¹ Lugowski unterscheidet zwischen „vorbereitender Motivation“⁴² oder Motivation von vorn und „Motivation von hinten“ und beschreibt diese zunächst als „Stileigentümlichkeit“.⁴³

Während unter der vorbereitenden Motivation von vorn die psychologische Motivation der Figuren einer Erzählung verstanden werden kann, die Lugowski zufolge zunächst am offensichtlichsten einen „Zusammenhang zwischen Motivierendem und Motiviertem“ herzustellen scheint,⁴⁴ ist seine Konzeption der ‚Motivation von hinten‘ deutlich komplexer. Hierfür geht Lugowski von „Motivation als einem *technischen* Mittel zur Schaffung einer eigenen dichterisch-künstlichen Wirklichkeit“ aus, was dazu führt, dass technisch gesehen „das Motivierende um des Motivierten willen da“ sei, dass also das Ergebnis eines erzählten Geschehens diesem vorausgeht bzw. noch vor ihm feststeht.⁴⁵ Eines der Stilmerkmale einer solchen Motivation von hinten sei, dass die Figuren zum einen in erster Linie oder sogar ausschließlich als „Träger einer bestimmten Handlungsfunktion“⁴⁶ auftreten und dass sie zum anderen durch ein „Gehabtsein“⁴⁷ ausgezeichnet sind, wie Lugowski es an den Liebenden in Boccaccios *Decamerone* festmacht:

Diese Liebenden sind alle mehr Ergriffene als Ergreifende, ergriffen von einem verzehrenden Wahnsinn [...] alle sind so sehr nur Vakuum, mit Liebe und nichts als Liebe, immer derselben Liebe erfüllt, daß sie wie Traumwandler, ohne sich auch nur einmal umzuschauen, vorwärtsstreben und ihr Schicksal erfüllen. Sie können gar nicht anders; denn lieben heißt hier eben: einem Übermenschlichen, Ewigen verfallen, das nicht „durch menschliche Vorkehrungen vertilgt“ werden kann. Sie bewegen sich nicht selbst, sondern werden bewegt [...].⁴⁸

In seiner Monographie zu Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens übersetzt Martínez Lugowskis „Motivation von vorn“ in „kausale Motivation“, die aus einem „Geschehen“ überhaupt erst eine „Geschichte“ werden lasse, indem sie eine „Gesamtheit von Ereignissen“ in einen kausalen

49 Matías Martínez, *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, S. 22f.

50 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

51 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

52 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

53 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

54 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

Zusammenhang stellt.⁴⁹ Lugowskis „Motivation von hinten“ unterteilt Martínez in „finale Motivation“ und „kompositorische Motivation“.⁵⁰ Mit dieser Aufgliederung bemüht sich Martínez nicht zuletzt eine genauere Bestimmung dessen, was Lugowski im eben angeführten Zitat als „Schicksal“ oder „Übermenschliche[s]“ bezeichnet, und von dem die Figuren einer Erzählung, in der die Motivation von hinten überwiegt, ‚gehabt‘ sind. Die finale Motivation ordnet Martínez somit der „Providentiawelt“ zu, also einer erzählten Welt, innerhalb derer „die Kraft, die das Geschehen von hinten her motiviert,“ in Form von „Gott“ bereits angesiedelt ist.⁵¹ So rechtfertigt die finale Motivation auch das Geschehen, das „nicht hinreichend durch die gegebene Motivation von vorn erklärt werden kann“⁵². Die kompositorische Motivation wiederum ordnet Martínez der „Fortunawelt“ zu.⁵³ Hier nämlich drücke sich die Motivation von hinten aus, die immer dann spürbar werde, „wenn sie nicht ausreichend durch vorbereitende Motivation (von vorn) gedeckt ist“, in der Komposition aus, also in der „Zusammenfügung der Teile zu einem sinnvollen Ganzen“.⁵⁴

Wenngleich die Begründung dieser sehr eindeutigen Zuordnung unter Umständen Probleme bereiten dürfte, da doch grundsätzlich auch denkbar wäre, dass die ‚Fortuna‘ ähnlich wie ‚Gott‘ als eine textimmanente transzendente Kraft auftreten könnte, so erscheint doch die Unterscheidung zwischen der Providentia- und Fortunawelt samt der Kopplung an zwei verschiedene Arten narrativer Motivation gerade in Bezug auf die beiden hier zu untersuchenden Texte und die Verfasstheit der in ihnen erzählten Welten sehr reizvoll und durchaus vielversprechend. Ihre Aussagekraft soll daher in der folgenden Analyse überprüft werden. Insgesamt sollte es die vorgeschlagene analytische Verknüpfung einer Untersuchung der Moralisierung von Leidenschaft als Handlungsmotivation der Figuren mit einer Untersuchung der narrativen Motivation außerdem ermöglichen, im Rahmen der vorliegenden Arbeit mehr über den jeweiligen Erzähltypus der vorliegenden Texte zu erfahren, anstatt diesen durch das Aufdrücken einer letztlich nur sehr unbestimmten Etikette der ‚Moral‘ als minderwertig abzutun. Besonders interessant erscheint daran, dass gerade das Element, welches in der Vergangenheit zu einem solchen bloßen Abtun der Texte geführt hat – nämlich die Moralisierung – als Schlüssel zu einer eingehenden Beschäftigung mit ihnen und einem besseren Verständnis ihrer erzählerischen Strategien dienen kann.

55 Unter Paratexten sind Begleittexte zu einem bestimmten Haupttext zu verstehen, die diesen ergänzen oder kommentieren, wie etwa Titel, Vor- und Nachworte oder Widmungen. Vgl. Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987, sowie in deutscher Übersetzung ders., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 1989.

56 Zu den verschiedenen weiteren Vermittlungsebenen der *Novelle*, die hier leider nicht berücksichtigt werden können, und zu der Bedeutung insbesondere der Schriftlichkeit bei Bandello vgl. Dorothea Kullmann, *Die Schriftlichkeit der Novelle. Überlegungen zu Matteo Bandello*, in: *Romanische Forschungen* 115:1 (2003), S. 28-51.

57 Da aus dem Fließtext stets ersichtlich sein wird, von welchem Text gerade die Rede ist, erscheint als Quellenangabe im Folgenden jeweils nur die Seitenzahl aus Boaistuaus *Histoires tragiques* oder Bandellos *Tutte le opere*, wobei letztere jeweils um die Angabe der Seitenzahl in der deutschen Übersetzung von Bandellos Novellen ergänzt wird. Für einen vollständigen Nachweis der zitierten Ausgaben vgl. die Fußnoten 10 und 11.

58 Die hier verwendeten narratologischen Begriffe gehen auf Gérard Genette zurück und sind weitgehend der zusammenfassenden Darstellung von Martínez/Scheffel entnommen. Vgl. Martínez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, sowie Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, und in dt. Übersetzung ders., *Die Erzählung*, München 1994.

Vergleichende Textanalyse: Die Rahmenerzählungen

Wie oben bereits erwähnt wurde, sind sowohl Boaistuaus als auch Bandellos *Romeo und Julia*-Erzählungen mehr oder weniger in Rahmenerzählungen eingebettet. Diese Rahmenerzählungen gilt es nun sowohl daraufhin zu untersuchen, welche Aussagen sie treffen bezüglich des moralischen Status der jeweiligen *Romeo und Julia*-Geschichte bzw. der Wirkungsabsicht ihres Erzählens, als auch daraufhin, welche moralischen Überlegungen zur Leidenschaft sie vornehmen und welche Wertungen sie diesbezüglich setzen, unter denen dann die jeweilige *Romeo und Julia*-Geschichte zu lesen sei. Bei den Paratexten⁵⁵, die hierfür zu Rate gezogen werden, handelt es sich zum einen um den Widmungsbrief, welcher der *novella* Bandellos vorangestellt ist,⁵⁶ zum anderen um den *Sommaire*, welcher der *histoire* vorausgeht, sowie um den Widmungsbrief und das *Advertissement au lecteur*, welche die Sammlung der *Histoires tragiques* Boaistuaus einleiten.⁵⁷

Der Widmungsbrief zur *novella* Bandellos

Der Widmungsbrief zu Bandellos *novella* entwirft zunächst eine extradiegetische⁵⁸ Sprechsituation, in der die narrative Instanz als „Bandello“ und Schreiber des Briefes auftritt (726, dt. 61). Als narrativer Adressat und Empfänger dieses Briefes wird der „molto magnifico ed eccellente messer Girolamo Fracastoro poeta e medico“ angegeben (ebd.). Das Verhältnis von Schreiber und Adressat wird zum einen über die Figur eines „signor Cesare Franco“ erläutert, der ein „grandissimo amico“ Girolamo Fracastoros und „Bandellos“ Herr sei (ebd.). Zum anderen verweist „Bandello“ auf eine Begebenheit „qui in Verona“ (hier in Verona), als der Adressat eine Nierenerkrankung des Schreibenden mit Heilwasser aus der Stadt Caldero kuriert habe (ebd.). Dieses Heilbad wiederum erscheint als Schauplatz einer intradiegetischen Erzählsituation, die „Bandello“ daraufhin schildert. Der Schreibende berichtet nämlich, wie er mit seinem Herren Cesare Franco mehrere Tage dort verweilte und wie dieser währenddessen verschiedene „gentiluomini“ als Gäste empfing (726, dt. 62). Man vergnügte sich folglich mit „varii e piacevoli giochi“ und vertrieb sich auf möglichst angenehme Weise die Zeit (ebd.). Eines Tages, ohne dass diese Begebenheit im Bericht des Schreibenden weiter begründet würde, unterhielt man sich über die „casi fortunevoli che ne le cose de l'amore avversi avvengono“, und in diesem Zusammenhang berichtet „Bandello“, dass „il capitano Alessandro Peregrino“ eine „pietosa istoria“ erzählte, die sich in Verona zur Zeit des „signor Bartalomeo Scala“ ereignet habe (726f., dt. 62).

Auf dieser intradiegetischen Erzählebene ist also der Hauptmann Alessandro Peregrino der Erzähler der *Romeo und Julia*-Geschichte, und „Bandello“, der Verfasser des Briefes, ist einer der Zuhörer in diesem fiktionalen Erzählvorgang der Rahmenhandlung. Als solcher berichtet „Bandello“ dann auch von der emotionalen Wirkung der Geschichte, „la quale per il suo infelice fine quasi tutti ci fece piangere“ (727, dt. 62). Interessant ist, dass dieses Mitleid, welches die Geschichte auf der intradiegetischen Erzählebene auslöste, nun vom Schreiber des Briefes, also der narrativen Instanz der extradiegetischen Ebene, als Grund für ihre darauf folgende Verschriftlichung und Weitergabe genannt wird:

E perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi. (727, dt. 62)

Neben dem Grund für das Aufschreiben der Geschichte, ihrer Würdigkeit zur „compassione“, wird hier auch der Zweck ihrer Weitergabe angegeben, nämlich die Ermahnung junger Leute, „dass sie lernen sollen, sich maßvoll aufzuführen und nicht in Raserei zu verfallen“ (dt. 62). Insofern spricht der Schreiber des Briefes – also die narrative Instanz der extradiegetischen Erzählebene der *Romeo und Julia*-Geschichte, die in Anbetracht des zuvor entworfenen fiktionalen Erzählvorgangs der Rahmenhandlung auf intradiegetischer Ebene als schriftliche Nacherzählung einer somit metadiegetischen Binnenerzählung konstruiert wird – der Geschichte eine erzieherische oder belehrende Wirkungsabsicht zu, die über das Mitempfinden erfüllt werden solle. Allerdings fügt er noch einen weiteren Zweck der Weitergabe dieser Nacherzählung hinzu, der sich konkreter an den Adressaten des Briefes Girolamo Fracastoro wendet und darin bestehe, dass dieser sein „ciancie“, also sein Geschwätz oder auch seine Lügengeschichten gerne lese:

Quella adunque da me scritta a voi mando e dono, conoscendo per esperienza le ciancie mie esservi grate e che volentieri quelle legete. (727, dt. 62)

Dieses Moment des Vergnügens, das die Geschichte somit zu bereiten gedenkt, passt zudem zur Erzählsituation der intradiegetischen Rahmenhandlung, die ja als eine Gesellschaft dargestellt wird, die sich mit Spielen und eben auch Gesprächen und Erzählungen auf möglichst angenehme Weise die Zeit vertreibt.

Folglich präsentiert dieser Widmungsbrief zunächst ein Nebeneinander verschiedener Wirkungsabsichten der *Romeo und Julia*-Geschichte, die sich gegenseitig nicht auszuschließen scheinen: zum Mitgefühl zu bewegen, zu belehren und zu erfreuen. Da diesen unterschiedlichen

59 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 24.

60 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 24.

Wirkungsabsichten auch unterschiedliche moralische Funktionen zuzuordnen sind, wobei insbesondere die Absicht des Belehrens mit einer Moralisierung im Sinne des eindeutigen Setzens moralischer Werturteile einhergehen dürfte, muss in der Analyse der *Romeo und Julia*-Geschichte nach Möglichkeit geprüft werden, welche dieser Wirkungsabsichten in den erzählerischen Strategien die größte Resonanz findet. Winfried Menninghaus sieht in seinem Artikel die „Hierarchie der Wirkungsabsichten“ in Bandellos Novellen ganz klar wie folgt verteilt: „delectare – movere – docere“.⁵⁹ Dies gelte selbst für die „traurig bewegenden oder mit Lehrabsicht dargebotenen Geschichten“, wobei das *movere* im Falle der *Romeo und Julia*-Geschichte fast gleichauf mit dem *delectare* sei.⁶⁰

Bezüglich der moralischen Überlegungen und Wertungen, die in diesem Widmungsbrief zur Leidenschaft vorgenommen und gesetzt werden, fällt zunächst einmal die Verwandtschaft des zentralen Mitleidsbegriffs *compassione* mit dem Leidenschaftsbegriff *passione* auf. Die Möglichkeit einer solchen Assoziation hätte durch eine andere Wortwahl, wie etwa *pietà* für Mitleid, vermieden werden können. Ohne die Entscheidung für den Begriff der *compassione* überinterpretieren zu wollen, scheint somit doch eine deutliche Betonung auf die Wirkungsabsicht des Bewegens und Involvierens der potenziellen Leserschaft gelegt zu werden, bei denen folglich nicht nur Mitleid erregt werden soll, sondern die es regelrecht in ‚Mitleidschaft‘ zu ziehen gilt. Weiterhin deutet diese positive Verwendung des Begriffs der *compassione* an, dass auch eine positive Konnotation des Leidenschaftsbegriffs *passione* naheliegend oder zumindest nicht ausgeschlossen ist, wenngleich hierüber keine expliziten Aussagen getroffen werden. Die einzige Leidenschaft, der einzige intensive emotionale Zustand, der im Widmungsbrief konkret benannt und bewertet wird, ist die *furia*, also die exzessive Wut oder „Raserei“ (727, dt. 62). Diese wird allerdings eindeutig negativ bewertet, sollen doch die jungen Leute mithilfe der *Romeo und Julia*-Geschichte vor ihr gewarnt werden. Der *furia* und somit dem Exzess, der Maßlosigkeit, tritt folglich als wünschenswerte Alternative die Moderation entgegen, von der das Verhalten der zu erziehenden jungen Leute geprägt sein sollte.

Wenngleich die Formulierung einer unter anderem belehrenden Funktion der *Romeo und Julia*-Geschichte durch das „ammonir“ (727, „ermahnen“ dt. 62) nahelegt, dass Menschen als autonome Handlungssubjekte verstanden werden, insofern sie lernen können, durch Moderation der Raserei zu entgehen, kommt im Widmungsbrief der *novella* auch das Schicksal zum Tragen, wenn die zu erzählende Geschichte in die „casi

fortunevoli, che ne le cose de l'amore avversi avvengano“ eingereicht wird. Hier sind die widrigen Fälle, die sich in Sachen Liebe ereignen können, eindeutig von der Fortuna gewollt. Demnach bestimmt das Schicksal die Handlungen, die im Kontext der Liebe stattfinden. Auch der Titel lässt auf eine solche große Bedeutung der Schicksalhaftigkeit und eine Fremdbestimmung der handelnden Figuren schließen, insofern von „[l]a sfortunata morte di dui infelicissimi amanti“ die Rede ist (727, dt. 63). Aber auch die Leidenschaft wird hier als Handlungssubjekt eingeführt, indem der Schmerz als Todesursache identifiziert wird, wenn es über die Liebenden weiter heißt, „che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono“ (ebd.). Dass überdies in dieser ‚Fortunawelt‘ statt der Providenz die Kontingenz waltet, wird durch den Zusatz „con varii accidenti“ (ebd.) angedeutet und muss in der Analyse der Binnenerzählung selbst überprüft werden.

Der *Sommaire* zur *histoire* Boaistuaus, Widmungsbrief und *Advertisement au lecteur*

Der *Sommaire*, welcher Boaistuaus *histoire* vorangestellt ist, entwirft im Gegensatz zu Bandellos Widmungsbrief keinerlei Rahmenhandlung, die über die Funktion des Erzählens der *Romeo und Julia*-Geschichte Auskunft geben könnte. Darüber hinaus wird hier auch kein expliziter Adressat genannt, an den sich die narrative Instanz des *Sommaire* richtet. Vielmehr stellt diese einige scheinbar allgemeine Überlegungen und Setzungen bezüglich der Leidenschaft an. Der Begriff der Leidenschaft selbst fällt an dieser Stelle zwar nicht, dafür findet aber die Liebe recht ausführliche Erwähnung. Sie wird dabei in zwei verschiedene Konzepte und Begriffe unterteilt: Zum einen ist die Rede von der „amitié“, die als positiv bewertet wird – vorausgesetzt, die Attribute „rare“ und „parfaicte“ können als positive Konnotationen für „amitié“ aufgefasst werden (61). Dieser guten „amitié“ ist die gefährliche „amour“ entgegengesetzt, die eine eindeutig negative Konnotation erhält (ebd.). So ist von den „furieuses flammes du trop ardent amour“ die Rede, „amour“ erscheint durch „violence“ geprägt und verzehrt nach und nach die positiv besetzten „vertuz“ (ebd.). Gerade das Exzessive wird so eindeutig als etwas Negatives gesetzt, das selbst in der Verbindung mit dem Inbegriff positiver Emotion tödlich sei, wenn es heißt, viele Männer und Frauen seien „morts par une trop excessive joye“ (61).

Insofern der *Sommaire* in diesen allgemein gehaltenen Überlegungen und Setzungen zudem die folgende Geschichte ankündigt, trifft er auch bereits Aussagen über die Gefühle zwischen den beiden Liebenden. Somit

besteht zwischen Rhomeo und Julliette sowohl eine negative, da zu exzessive, zu leidenschaftliche Liebe als auch eine positive Art der Zuneigung, eine freundschaftliche Liebe im Sinne der tugendhaften *amitié*. Warum die mörderische *amour* sich schließlich durchsetzt, erscheint im *Sommaire* zunächst schicksalhaft, indem von einer „infortunée mort“ der beiden gesprochen wird (62). Als Handlungssubjekte treten hier also vor allem die fast personifizierte *amour* als Hauptakteur und dann auch das Schicksal auf, nicht jedoch die Menschen. Die „varii accidenti“ aus dem Titel der *novella* Bandellos, die zuvor als Hinweis auf die Kontingenz der in ihr entworfenen Fortunawelt gelesen wurden, tauchen im *Sommaire* zu Boaistuaus *histoire* wieder auf und erfahren eine grundlegende Umdeutung. So kommt hier vor allem die Sorge zum Ausdruck, dass „la varieté des accidens estranges“, die in der Geschichte beschrieben werden, den Eindruck der Unglaublichkeit erwecken könnte (61). Diesen Eindruck sucht der *Sommaire* zu korrigieren, indem er betont, die Geschichte sei zwar „admirable“ (62), nicht jedoch „fabuleuse“ (61), sondern „veritable“ (62). Als eine Art Letztbegründung wird diese „varieté des accidens estranges“ zudem gleich im ersten Satz des *Sommaire* auf einen göttlichen Plan zurückgeführt, der an der menschlichen Vorstellungskraft ebenso wenig zu messen sei wie die Neuartigkeit der *amitié* zwischen Rhomeo und Julliette, wenn die narrative Instanz verkündet:

Je m'assure que ceux qui mesurent la grandeur des œuvres de Dieu selon la capacité de leur rude entendement n'adjusteront pas legerement foy à ceste histoire, tant pour la varieté des accidens estranges qui y sont descrits, que pour la nouveauté d'une si rare et parfaite amitié. (62)

Der „Sommaire“ trifft somit bereits eine Aussage über die narrative Motivation der folgenden *Romeo und Julia*-Geschichte, indem er diese in das einzubetten sucht, was Martínez als Providentiawelt bezeichnet hat. Als weiterer Hinweis darauf, dass die Fortuna im Sinne einer kontingenten Schicksalhaftigkeit in der *histoire* Boaistuaus im Vergleich zur *novella* Bandellos an Bedeutung verloren haben soll, können außerdem die kleinen Unterschiede in den weitgehend identischen Titeln der beiden Texte liefern, insofern in der französischen Version nicht nur der Zusatz „con varii accidenti“ sondern auch der Vorsatz „[l]a sfortunata morte“ fehlt.

Da der *Sommaire* zur *histoire* im Gegensatz zum Widmungsbrief der *novella* zur Funktion und somit auch zum moralischen Status, den der pragmatische Akt des Erzählens der *Romeo und Julia*-Geschichte erfüllt, keine Aussagen trifft, sollen hierfür nun auch der Widmungsbrief und das *Advertissement au lecteur* hinzugezogen werden, die beide der Sammlung

61 Pierre Boaistuau, *Le Théâtre du monde* (1558), édition critique par Michel Simonin, Genève 1981.

der *Histoires tragiques* als Ganzer vorangestellt sind. Im Widmungsbrief wendet sich die narrative Instanz „Pierre Boaistuau“ an „monseigneur Matthieu de Mauny, abbé des Noyers“, der kürzlich eine traurige Nachricht erhalten habe (3). Da es sich bei Matthieu de Mauny um eine historische Person handelt, ergänzt die hier zitierte Ausgabe der *Histoires tragiques* die Annahme, dass sich dies auf den Tod seines Onkels beziehe (3, Fußnote 2). Der Umgang mit diesem Tod im Verlauf des Briefes demonstriert die auch anhand des *Sommaire* angestellte Beobachtung, dass sich Schicksalhaftigkeit in den Paratexten zur *histoire* letztlich in göttlicher Bestimmung auflöst. So spricht der Schreiber diesbezüglich zum Adressaten zwar von „vostre fortune“ (5), bezeichnet „la mort“ im Allgemeinen aber als „messagere implacable de Dieu“, angesichts derer die Menschen „reconnoissent leurs infirmités et miseres“ (4).

Bezüglich der Funktion der *histoire* gibt nun „Pierre Boaistuau“ als Schreiber des Widmungsbriefes an, dass seine Absicht gewesen sei, etwas darzubringen „qui donnast treves à voz nouveaux ennuyez“, also etwas, das dem Adressaten eine kleine Ruhepause oder Ablenkung von seinen Problemen gewähren könnte (3). Daraufhin spricht „Boaistuau“ allerdings statt über die *Histoires tragiques* zunächst einmal über die Philosophie, welche „la vraie medecine de toutes les plus cruelles passions de l'ame“ sei (3). Während hier nun auch der Leidenschaftsbegriff als solcher eindeutig negativ konnotiert wird, verweist „Boaistuau“ mit der Philosophie zunächst auf sein *Théâtre du Monde*⁶¹, in dem der „Chrestien diligent“ ein „assez ample subject en quoy s'exercer“ finde (4). Während dies eine deutliche christlich-moralische Wirkungsabsicht des *Theatre du Monde* nahe legt, ist somit allerdings über die *Histoires tragiques* noch nichts gesagt. Dies geschieht erst gegen Ende des Briefes, wo „Boaistuau“ schreibt:

[...] il m'a semblé convenable à vostre fortune vous faire maintenant offre de je ne sçay quoy de plus gay, à fin d'adoucir et donner quelque relasche à voz ennuyez. Et n'ayant pour le present autre chose en main digne de vous que ce traicté d'histoires [...]. (5)

Der Widmungsbrief gibt also vor, dass die Sammlung der *Histoires tragiques* in Bezug auf seinen Adressaten die konkrete Wirkungsabsicht verfolgen, ihm eine Milderung oder Erleichterung seiner Probleme im Sinne einer Ablenkung von ihnen zu verschaffen. Im darauf folgenden *Advertissement au lecteur*, in dem der „lecteur“ im Allgemeinen angesprochen wird, ist außerdem die Rede von „plaisir ou contentement, lequel tu pourras recevoir de cest oeuvre“ (6). Während sich der *Sommaire* diesbezüglich gänzlich zurückhält, bestimmen Widmungsbrief und *Advertissement* also die

62 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 24.

63 Jill Levenson schlägt als feste Bestandteile der ihr zufolge konstanten Sequenz der *Romeo und Julia*-Geschichte zwölf Ereignisse vor, die jedoch hier nicht alle in ihrer Einzelheit untersucht werden können. Für eine Aufzählung dieser zwölf Ereignisse siehe Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 329.

Wirkungsabsicht der *Histoires tragiques* zunächst als das Erfreuen, wenn auch vor dem Hintergrund christlich-moralischer Belehrung, die hier aber in keinen direkten funktionalen Zusammenhang mit den *Histoires* gestellt wird. Die Absicht des Bewegens wird hingegen nicht ausgesprochen. Diese Beobachtung widerspricht Menninghaus Beurteilung der *Romeo und Julia*-Geschichte, derzufolge Boaistuau die Hierarchie der Wirkungsabsichten Bandellos auf den Kopf stelle: „Das delectare landet bei ihm [Boaistuau] auf dem letzten Platz: pathetisches movere und sittliches docere regieren die Geschichte.“⁶² Nicht zuletzt im Bewusstsein der Tatsache, dass einerseits Programm und literarische Praktik weit auseinandergehen können und es sich andererseits bei den Aussagen der untersuchten Paratexte womöglich um kalkulierte moralische oder eben nicht moralische Posen handelt, die erst im Zusammenhang mit der jeweiligen Geschichte als solche erkennbar werden, gilt es daher im Folgenden, die bisher vorgeschlagenen Ergebnisse anhand einer Analyse der beiden *Romeo und Julia*-Geschichten zu überprüfen.

Vergleichende Textanalyse: Die *Romeo und Julia*-Geschichte

Gemäß der zuvor formulierten Fragestellung soll es in der Analyse der *Romeo und Julia*-Versionen Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus nun vorrangig darum gehen, jeweils die moralischen Überlegungen und Bewertungen bezüglich der Leidenschaft als konkreter Handlungsmotivation der Figuren herauszuarbeiten und im Anschluss an die Frage, wer oder welche Instanz in den Texten diese Leidenschaft gegenüber wem moralisiert, letztlich die zur fraglichen Moralisierung von Leidenschaft verwendeten Darstellungsstrategien und Erzählverfahren der beiden Texte zu vergleichen. Die oben erläuterten Konzepte narrativer Motivation (nämlich kausaler, finaler und kompositorischer Motivation) sowie deren Verknüpfung mit verschiedenen Typen erzählter Welten (nämlich der Fortunawelt und der Providentiawelt), sollen dabei als Referenzrahmen dienen, um über die Analyse der Darstellung und Moralisierung von Leidenschaft hinaus auch weitergehende Aussagen über den jeweiligen literarischen Erzähltypus der vorliegenden Texte treffen zu können. Dabei wird sich die Untersuchung der Handlungsmotivationen und deren moralischer Bewertung auf die drei zentralen Figuren Julia, Romeo und Bruder Lorenzo beschränken und auf fünf Schlüsselereignisse konzentrieren: den Moment, in dem sich Romeo und Julia verlieben, ihre Heirat, den Tod Tybalds, die Einnahme des Schlafmittels durch Julia sowie den Tod der Liebenden.⁶³

Wie Romeo und Julia sich verlieben

Sowohl in Boaistuau's *histoire* als auch in der *novella* Bandellos wird zuerst beschrieben, wie sich Romeo in Julia verliebt, bevor auch ihre Sicht erläutert wird. In beiden Texten wird dabei dieses neue Gefühl als Feuer und Gift beschrieben, das von Romeo Besitz ergreift und bereits die Antizipation des Todes beinhaltet. So ist etwa in der *histoire* die Rede von „le doux venin amoureux, duquel il fut en fin si bien empoisonné qu'il fina ses jours par une cruelle mort“ (68f.), und in der *novella* trinkt der von den Flammen der Liebe „che mai piú dapoï se non per morte si spensero“ ergriffene Romeo „il dolce amoroso velono“ (731, dt. 67). Während Julia bei Bandello als „la garzona che cotanto a Romeo piaceva“ vorgestellt wird (731, dt. 68), ist sie bei Boaistuau diejenige, „pour qui Rhomeo souffroit une si estrange passion“ (69f.). In der *histoire* wird also die Leidenschaft als eine Art Krankheit eingeführt, an der Rhomeo leidet. Er bleibt mit diesem Gefühl jedoch nicht allein, denn auch Julia wird sofort von der Liebe ergriffen und entflammt. Während sich in der *novella* die Möglichkeit zu einer ersten Unterhaltung der beiden scheinbar ohne das Zutun höherer Mächte ergibt, indem Romeo sich eine Spielregel des gerade im Gange befindlichen Fackeltanzes zu Nutze macht (732, dt. 68), ist es in der *histoire* die „fortune“, die der Liebe und den Liebenden zur Hilfe kommt:

Amour ayant faict ceste breche au cueur de ces amans, ainsi qu'ils cherchoient tous deux les moyens de parler ensemble, fortune leur en appresta une prompte occasion.
(69)

Während bei Bandello also die Handlungsautonomie an dieser Stelle Romeo zugesprochen wird, treten bei Boaistuau gerade nicht die Figuren Romeo oder Julia als Handlungsakteure auf, sondern vielmehr die Liebe und das Schicksal.

In der folgenden Unterhaltung wird nun bereits ein erster Unterschied in der Moralisierung von Leidenschaft deutlich. In der *novella* nämlich bekunden Romeo und Giulietta an dieser Stelle nur ihre gegenseitige Zuneigung, ohne dass Überlegungen zur Modalität ihres Ausdrucks angestellt werden (732f., dt. 69f.). In der *histoire* hingegen knüpft Julliette ihre Zuneigungsbekundung an eine Einschränkung durch den Begriff der Ehre oder Ehrenhaftigkeit, indem sie Rhomeo sagt, sie sei „disposée de vous obeyr en tout ce que l'honneur pourra souffrir“ (71). Auch fällt auf, dass Julliette in diesem Zusammenhang den Begriff „amitié“ verwendet, um ihre Gefühle zu benennen (ebd.), also den positiv konnotierten Begriff, der bereits im *Sommaire* der leidenschaftlichen *amour* entgegengesetzt wird.

64 In Abgrenzung zur Frage ‚Wer spricht?‘ geht es beim Begriff der Fokalisierung um die Frage ‚Wer sieht?‘ bzw. ‚Wer nimmt wahr?‘, also darum, aus welcher Sicht das Erzählte vermittelt wird. Bei einer Nullfokalisierung nimmt die Erzählinstanz mehr wahr bzw. sagt mehr als irgendeine Figur der erzählten Welt, bei interner Fokalisierung sagt sie nicht mehr als eine Figur wahrnimmt, bei externer Fokalisierung sagt sie weniger. Vgl. Martínez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 63-67.

In Bezug auf die Frage nach den jeweiligen Moralisierungsinstanzen lässt sich in dieser Szene außerdem beobachten, dass bei *Boaistuaau* neben dem extradiegetischen Erzähler auch eine Figur der erzählten Welt als Subjekt der Moralisierung auftritt, wenn Juliette ihre Liebe, die zudem eine betont nicht-leidenschaftliche sei, auf diese Weise an den ethisch-sittlichen Wert der Ehrenhaftigkeit bindet.

Auch die Haltung der Erzähler in beiden Geschichten weist trotz einiger Ähnlichkeiten doch wesentliche Unterschiede auf, gerade in Bezug auf die Handlungsmotivationen der Figuren. Sowohl in der *novella* als auch in der *histoire* entsprechen die Erzählinstanzen den extradiegetischen Erzählern der Rahmentexte, wobei das jeweilige, in Bezug auf diese Binnerzählung heterodiegetische Sprecher-Ich nur zu Beginn der *Romeo und Julia*-Geschichten noch als solches auftritt und sich sehr bald hinter die Geschichte zurückzieht. Bei *Bandello* ist insgesamt eine Nullfokalisierung⁶⁴ dieser Erzählinstanz zu beobachten, allerdings mit einer abschnittsweise wechselnden internen Fokalisierung auf die einzelnen Figuren. Diese Null- oder interne Fokalisierung wird jedoch immer wieder durch kurze Einschübe externer Fokalisierung auf einzelne Figuren unterbrochen, und zwar immer dann, wenn es um deren Handlungsmotivation geht. So wird etwa gleich zu Beginn der *novella* jegliche Aussage über die Ursache der Feindschaft zwischen den Familien Romeos und Giuliettas – in dessen exzessives Moment die Leidenschaft der beiden ja eingebettet ist – verweigert: „[...] i Montecchi e i Capelletti, le quali tra loro, che che se ne fosse cagione, ebbero fiera e sanguinolente nemicizia“ (727, dt. 63). Obwohl die Erzählinstanz insgesamt also durchaus in der Lage ist, Auskünfte über das Innenleben der Figuren zu geben, gibt sie vor, gerade über deren Handlungsmotivationen keine eindeutigen Aussagen treffen zu können. Einer potenziellen Moralisierung dieser Handlungsmotivationen wird somit sozusagen das Fundament entzogen. In der *histoire* *Boaistuaus* hingegen finden sich keine solchen Einschübe markierter externer Fokalisierung, die nullfokalisierte Erzählinstanz weiß vielmehr alles zu erklären oder zu begründen. Im Falle des eben genannten Beispiels etwa wird der Neid als Grund für die Feindschaft der Familien angeführt: „[...] ainsi que le plus souvent il y a envie entre ceux qui sont en pareil degré d’honneur, aussi survint-il quelque inimité entr’eux [les Montesches et les Capellets]“ (64). Wenn also in der *novella* *Bandellos* bewusst Lücken von Ambivalenz oder auch von Kontingenz – wenn etwa ihre nächste Begegnung dadurch zustande kommt, dass Giulietta möglicherweise zufällig, „o che Giulietta il sentisse o qual se ne fosse la cagione“ (735, dt. 72), gerade zur rechten Zeit das Fenster öffnet, um draußen

Romeo zu entdecken – gelassen werden, erscheinen die Erklärungen der Erzählinstanz in der *histoire* Boaistuaus fast wie der Ausdruck eines Zwangs zu einer lückenlosen kausalen Motivation.

Wie Romeo und Julia heiraten

Bei ihrer nächsten Unterhaltung ist es in beiden Texten Julia, die für die Ausübung der festgestellten Zuneigung auf einer Heirat mit Romeo besteht, und es fällt jeweils der Begriff der „onor“ (735, dt. 73) bzw. „honneur“ (75) im Zusammenhang mit dieser Bedingung. Während aber in der *novella* Giulietta die „matrimonio“ schlicht als „convenevole nodo“ (736), als „schickliches Band der Ehe“ (dt. 73) bezeichnet und Romeo versichert, sie wäre unter der alleinigen Bedingung der Heirat bereit, mit ihm überall hinzugehen, benennt Julliette als weitere Bedingungen noch eine Reihe von notwendigen Handlungsmotiven Rhomeos, die mit der Ehe zusammenzuhängen haben: „[...] si vostre volonté est saincte, et l'amitié, laquelle vous dictes me porter, soit fondée sur la vertu, et qu'elle se consume par mariage [...]“ (75). Wenngleich an dieser Stelle sowohl bei Boaistuaus als auch bei Bandello Julia die Liebe moralisiert, indem sie ihre leidenschaftliche Ausübung mit der Bedingung einer Heirat verknüpft, wird doch auch deutlich, dass ‚Moral‘ hier nicht gleich ‚Moral‘ ist. Denn während Bandellos Giulietta moralisch entscheidet im Sinne von Sittlichkeit und vor allem Legalität, ihr Bezugsrahmen also vor allem die diesbezügliche gesellschaftliche Norm ist, moralisiert Boaistuaus Julliette die Leidenschaft über diesen Rahmen gesellschaftlicher Akzeptanz hinaus auch hinsichtlich der Gefühle und tieferen Beweggründe oder Handlungsmotivationen Rhomeos. So steht die *amor* Romeos oder Julias für die Giulietta der *novella* gar nicht zur Debatte, es geht ihr lediglich um die ordentliche Regelung ihrer Ausübung. Die Julliette der *histoire* jedoch verlangt von Rhomeo nicht nur die bereits durch die Erzählinstanz moralisch abgesegnete, da besonders leidenschaftsferne Liebe der *amitié*, sondern auch noch eine ganz besonders tugendhafte *amitié* sowie einen Willen („volonté [...] saincte“, ebd.), der in seiner Reinheit bereits die Idee der Heiligkeit der in der *histoire* angestrebten Ehe enthält.

Ein weiterer interessanter Punkt bei diesem Entschluss zur Heirat – in die Romeo in beiden Texten sofort einwilligt – ist auch, dass in der *novella* Julia diejenige ist, die nicht nur auf einer Heirat, sondern auf einer Trauung „a la presenza del reverendo frate Lorenzo da Reggio“ besteht, „perché le cose nostre ordinatamente si facciamo“ (736), damit also

ihre beider Angelegenheiten „ordentlich geregelt werden“ (dt. 74); in der *histoire* hingegen ist es Rhomeo, der die Angelegenheit in die Hand nimmt und „frere Laurens“ vorschlägt. Eigentlich zeichnet bereits seine Funktion als Mönch diesen Bruder Lorenz als eine Instanz der Moral und Sittlichkeit innerhalb der Geschichte aus. Wenn man außerdem die Ehe im Rahmen der beiden Texte als eine Moralisierung der Leidenschaft im Sinne des Versuchs ihrer moralischen Legitimierung und Besserstellung auffasst, so erscheint er erst recht als Schlüsselfigur der Moralisierung. Von dieser Annahme ausgehend, Bruder Lorenz sei eine Instanz der Moral und Moralisierung par excellence, erscheinen die Unterschiede der beiden Texte bezüglich der Darstellung des Mönchs durch den extradiegetischen Erzähler auffallend groß und bezeichnend. In der *novella* Bandellos nämlich wird frate Lorenzo als „buon frate“ vorgestellt, der „in buona opinione del volgo“ (736), also „beim Volk in gutem Ruf“ stehen und gleichzeitig „auch jene Freuden genießen wollte, die ihm in den Sinn kamen“ (dt. 74), „ed anco goder di quei dilette che gli capevano ne la mente“ (736). Daher sucht er sich zunächst für seinen Eigennutz die Unterstützung vornehmer Leute, wie etwa die Unterstützung durch Romeos Vater, der wiederum frate Lorenzo für „santissimo“ halte (736). Eine solch seichte Heiligkeit erlaubt die *histoire* ihrem frere Laurens jedoch nicht. Er will keinerlei ‚Freuden‘ genießen und hat es daher auch nicht nötig, sich bewusst um seinen guten Ruf zu kümmern, der sich vielmehr aus seinem guten Handeln von selbst zu ergeben scheint. Das einzige, was frere Laurens in diesem Zusammenhang gefährlich werden könnte, ist seine „intelligence de la Magie et des autres sciences cachées et occultes“, die jedoch „ne diminueit en rien sa reputation, car il n'en abusoit point“ (76).

Dieser unterschiedlichen Charakterisierung und moralischen Bewertung des Bruder Lorenz durch die Erzählinstanz entsprechend, verhält der Mönch sich auch dem Anliegen Romeos und Julias gegenüber verschieden. In der *novella* ist er sofort bereit zu helfen, weil er Romeo zum Einen ohnehin nichts abschlagen kann und weil er zum Anderen hofft, die Gunst des Stadtregenten Signor Bartolomeo durch eine mögliche Versöhnung der beiden verfeindeten Familien zu gewinnen (737, dt. 74f.). Zumindest der zweite Grund ist also wieder in erster Linie ein eigennütziger. In der *histoire* hingegen zögert frere Laurens und führt zunächst „tous les inconveniens de ce mariage clandestin“ auf, bevor er („le bon homme“) schließlich doch einwilligt – „vaincu de sa pertinacité“ und in der stillen und diesmal offenbar uneigennütigen Hoffnung, dass „ce mariage seroit (peut estre) moyen de reconcilier ces deux lignées“ (77). Auch bei der Trauung selbst

geht Bruder Lorenz in den beiden Versionen jeweils unterschiedlich vor: In der *novella* Bandellos verheiratet frate Lorenzo Giulietta und Romeo zuerst und nimmt erst dann Giulietta, ihrer Mutter und deren Frauen die Beichte ab (738f., dt. 79), wobei Romeo leer auszugehen scheint; in der *histoire* Boaistuaus jedoch nimmt frere Laurens zuerst Julliette und Rhomeo die Beichte ab und erst dann verheiratet er sie (78f.).

Wie Tybald stirbt

Nach der Hochzeitsnacht, die in der *novella* deutlich freizügiger, lustvoller und beglückender geschildert wird als in der *histoire* und zudem nicht in Julias Zimmer, sondern im Garten stattfindet, wird im Text Bandellos erwähnt, wie frate Lorenzo sich in der darauffolgenden Zeit um eine Friedensstiftung bemüht, damit die Heirat bald bekanntgegeben werden kann (739, dt. 80). In der Version Boaistuaus wartet dagegen Rhomeo darauf, dass „la fortune“ ihnen die Gelegenheit einer solchen Bekanntgabe gewähre (82). Diese scheint dem Erzähler zufolge jedoch andere Pläne zu haben: „[...] la fortune (envieuse de leur prospérité) tourna sa roue pour les faire trebucher en un tel abisme qu'ils luy payerent l'usure de leurs plaisirs passez par une trescruelle et trespitoyable mort“ (82). Als Handlungsakteur tritt in der *novella* also wieder eine Figur der erzählten Welt auf, in der *histoire* hingegen die Macht der Fortuna. Gleichzeitig wird hier der gesamte Verlauf der Geschichte bei Boaistuaus in einen größeren schicksalhaften Zusammenhang gestellt, der als solcher jedoch nicht kontingent, also grundlos oder zufällig erscheint, sondern durchaus vorbestimmt, insofern Rhomeo und Julliette mit ihrer „trescruelle et trespitoyable mort“ (ebd.) für ihre vorangegangenen Freuden bezahlen. Dabei fällt auf, dass sie somit weltliche Freuden mit weltlichem Leiden in Form einer besonders grausamen Todesart vergelten müssen, die Vergeltung erfolgt also unter Schirmherrschaft der Fortuna bereits im Diesseits und nicht etwa erst im Jenseits durch ein göttliches Gericht. Obwohl ihnen Handlungsautonomie also weitgehend abgesprochen wird, werden die beiden Liebenden für ihr Handeln zur Verantwortung gezogen, wobei die *plaisirs* ihrer Leidenschaft als Fehlverhalten bewertet werden. Eine solche moralisierende Bewertung erfolgt in Bandellos *novella* nicht. Im Gegenteil wird der Verlauf der *Romeo und Julia*-Geschichte an anderer Stelle, obwohl ja gerade die Figuren in der erzählten Welt der *novella* immer wieder als Handlungsakteure auftreten, eindeutig als „infortunio grandissimo“ (727, dt. 63) bezeichnet.

Diese Unterschiede in der moralischen Bewertung und Kommentierung der Geschehnisse durch die jeweilige Erzählinstanz oder durch die Figuren selbst zeigen sich auch in der Darstellung des Todes Tybalds, mit dem sich für Romeo und Julia gewissermaßen das Blatt wendet. In der *novella* Bandellos wird die Begegnung zwischen Romeo und Giuliettas Cousin Tebaldo mit kaum einem Kommentar bedacht. So begründet Romeo zum Beispiel nicht, warum er sich Tebaldo gegenüber ein friedliches Zusammenleben wünscht, „che oramai viviamo insieme da buoni cittadini“ (740, dt. 81). Und wenngleich der Erzähler einmal mehr offenlässt, warum sich Tebaldo dennoch aggressiv gegen Romeo verhält, „o non intendesse ciò che Romeo diceva o facesse vista di non intenderlo“ (741, dt. 81), geht aus der Darstellung des Zweikampfes zwischen Tebaldo und Romeo doch ganz eindeutig hervor, dass Tebaldo Romeo regelrecht in die Klinge läuft und Romeo ihn nur in Notwehr tötet, sowie dass dieser Ablauf von vielen Anwesenden bezeugt wird (741, dt. 81). In der *histoire* Boaistuaus sieht das Ganze etwas anders aus: Zunächst begründet Rhomeo seinen Wunsch nach Frieden ausführlich, spricht zu seinen Freunden davon, dass Gott „grandement offensé“ sei, dass „nous“ allen ein Skandal seien und die „republique en desordre“ versetzen (83). Thibault gegenüber betont Rhomeo, dass er sich nicht „par deffout de courage“ zu kämpfen weigere, sondern dass es „quelqueautre particulier respect“ gebe (84), der ihn davon abhalte. Der Zweikampf selbst erscheint hier als ein Handgemenge, in dem kaum auszumachen ist, wer wem welchen Schlag zufügt, was sprachlich durch die konsequente Verwendung von Personalpronomina in der dritten Person Singular Maskulinum für beide, also Rhomeo und Thibault, anstelle ihrer Namen zum Ausdruck gebracht wird (84). Während Bandellos Romeo seinen Wunsch nach Frieden also nicht weiter reflektiert, moralisiert Boaistuaus Rhomeo seine eigene Handlungsmotivation, also seinen Beweggrund für ein leidenschaftsloses anstatt eines exzessiv gewalttätigen Handelns, mit Bezug auf Gott und die Gesellschaft. Als gemeinsames Ergebnis beider Texte bleibt jedoch der Tod des Cousins durch die Hand Romeos bestehen.

Mindestens so wichtig wie die Darstellung des Todes Tybalds sind hinsichtlich der Frage nach einer Moralisierung von Leidenschaft sind die Reaktionen auf seinen Tod. Insbesondere Julia wird hier in den beiden Texten als Figur ganz unterschiedlich dargestellt. In der *novella* weint, trauert und quält sich Giulietta zwar über die verlorene Hoffnung auf eine Aussöhnung der Familien durch ihre Heirat mit Romeo, sie scheint sich jedoch schnell wieder so weit zu fangen, dass sie in der Lage ist, Romeo einen Brief zu schreiben, um mit ihm nach einer Lösung zu suchen (741f.,

dt. 82f.). In der *histoire* ist „l’infortunée Julliette“ hingegen „trop outragée de son extreme passion“ (85), um ähnlich geistesgegenwärtig zu handeln. Stattdessen stimmt sie einen ausführlichen Klagemonolog an (85-87), in dem sie zuerst eine Wut auf Rhomeo zum Ausdruck bringt, der sie mit seinen „cruelles mains“ verschont habe. Dann richtet sie ihre Wut auf diese Wut selbst, oder genauer gesagt auf die „langue meurtriére de l’honneur d’autrui“, die denjenigen anklage, den sonst jeder für unschuldig halte (86). Daraufhin verfällt Julliette in einen scheinototen Zustand, eine „extase“, aus der sie erst ihre Amme („la bonne vieille“) wieder zurückholt (87).

Juliettes Wut auf Rhomeo in der *histoire* deutet bereits an, dass sie den Tod Thibaults und Rhomeos Tat anders bewertet, als Giulietta dies in der *novella* tut. Noch deutlicher wird diese unterschiedliche moralische Wertung in der darauf folgenden Szene, dem Treffen Julias und Romeos in der Nacht nach Tybalds Tod. In der Version Bandellos treffen sich die beiden auf Juliettas Wunsch wieder im Garten, küssen und umarmen sich, weinen und jammern gemeinsam über „la contraria fortuna ai lor amori“ (742, dt. 83), bevor sie sich „lustvoll mehrere Male“ vereinigen, „piú volte amoro-samente insieme presero piacere“ (742, dt. 83), und Pläne für einen Ausweg aus ihrer misslichen Lage schmieden. In Boastuaus Version folgen auf die Küsse und Umarmungen mehrere wörtliche Reden Rhomeos und Juliettes, in denen die beiden unterschiedliche Werthaltungen in Bezug auf die extremen Ereignisse zum Ausdruck bringen. Dabei spricht zunächst Rhomeo von „la diversité des accidens estranges de l’inconstante et fragile fortune, laquelle esleve l’homme en un moment au plus hault degré de sa roue“ und von menschlichen Aufgaben, die „determiné de Dieu“ oder „destiné de Dieu“ seien (89). Juliette unterbricht ihn jedoch mit ihrer Interpretation der Ereignisse, die Rhomeo keine so vollständige Absolution von den Konsequenzen seiner Handlungen – wie etwa von seiner Verbannung – erteilt. Denn während es ihr scheine, als wenn „la mort [...] me veult conserver la vie à fin de se delecter en ma passion et triumphe à mon mal“, verhalte Rhomeo sich „comme ministre et tyran de sa cruauté“ (90). Der Lösungsvorschlag, den Juliette dann doch noch macht, vermischt sich in Form rhetorischer Fragen mit Vorwürfen gegen Rhomeo (90f.). Daraufhin bittet sie dieser „au nom de Dieu et de la fervente amitié“, von ihrem Vorhaben Abstand zu nehmen und appelliert an sie: „moderez desormais voz passions“ (91).

Während in der *novella* Bandellos Romeo und Giulietta also den Tod Tebaldos gemeinsam als „contraria fortuna“ (742, dt. 83) bewerten und als solche zwar beklagen, aber doch hinnehmen und – nach einem Intermezzo körperlicher Leidenschaft – ein sehr pragmatisches und lösungs-

orientiertes Verhalten an den Tag legen, verstricken sich Rhomeo und Julliette in der *histoire* Boastuaus in widersprüchliche moralische Bewertungen der Geschehnisse – für die Rhomeo die Verantwortung auf die wechselhafte Fortuna sowie auf göttliche Bestimmung oder Vorsehung zu schieben versucht, während Julliette ihn zum Handlanger des Todes ernennt, der sie in seiner Grausamkeit verschont habe – und bringen sich so einmal mehr um jene Freuden, für die sie mit dem Tod bezahlen sollen. Auffällig ist dabei, dass die Julliette Boastuaus im Gegensatz zur Giulietta Bandellos als besonders unkontrolliert leidenschaftlich dargestellt wird und von Rhomeo zur Moderation ihrer *passions* ermahnt werden muss.

Wie Julia das Schlafmittel nimmt

Nach Romeos Flucht nach Mantua verschlechtert sich Julias Zustand. In der *novella* Bandellos isst und schläft sie kaum und weint viel (743, dt. 84), in der *histoire* Boastuaus wird betont, dass sie „l’interieur de sa passion“ nicht zu verbergen vermag (92). Als Julia – in beiden Texten als wohlmeinend dargestellte – Eltern eine Verheiratung ihrer Tochter mit dem Grafen Paris von Lodrone arrangieren, wendet sie sich Hilfe suchend an Bruder Lorenz. Im Gespräch mit ihm zeigt sich die Giulietta der *novella* unzufrieden mit den bislang leeren Rettungsversprechungen, die Romeo ihr in Briefen schreibt, und reagiert einsichtig, als frate Lorenzo ihren Fluchtplan als zu gefährlich zurückweist (747f., dt. 89f.). Dass Lorenzo ihr hilft, ist wiederum keinen Moment fraglich, und er tut dies von Mitleid bewegt, „a pietá di lei commosso“ (749, dt. 91). Die Julliette der *histoire* Boastuaus erscheint im Gespräch mit frere Laurens viel aufgelöster, so dass er – ähnlich wie es zuvor Rhomeo getan hatte – an sie appelliert: „Ma damoiselle Julliette, je vous prie au nom de Dieu, moderez quelque peu vostre ennuy“ (97). Und wieder entschließt frere Laurens sich erst nach einiger Überlegung zur Hilfe, für die insbesondere zwei Gründe genannt werden: Zum einen sei er – ähnlich wie frate Lorenzo der *novella* – „vaincu de pitié“ und zum anderen heißt es, „il aimoit mieux hazarder son honneur que de souffrir l’adultere de Paris avec Julliette“ (98). Indem hier die Unsittlichkeit des Ehebruchs ins Spiel gebracht wird und die Erzählinstanz dadurch die Handlungsmotivation des Mönchs moralisch aufwertet, wird die Figur des Bruder Lorenz noch wesentlich stärker als zuvor als Sittenwächter und somit als eine Instanz der Moral und Moralisierung gesetzt. Der Eindruck, dass es dabei auch oder gerade um eine (christlich-)religiöse Moral gehe, wird durch dessen Bezeichnung als „le religieux“ an dieser Stelle unterstützt (98). In ähnlich

stark moralisierender Form liefert außerdem Julliette in der *histoire* Boistuau eine Lesart für ihre eigene Schicksalsgeschichte, bevor sie das besondere Schlafmittel des frere Laurens zu sich nimmt:

Pour moy n'y a au monde que malheur, misere et mortelle tristesse, puis que mon infortune m'a reduite a telle extremite que, pour saulver mon honneur et ma conscience, il fault que je devore icy un breverage duquel je ne sçay la vertu (104).

Der Zustand der Extremität, wie ja auch die Leidenschaft ein Zustand extremer Emotion ist, wird hier also als etwas eindeutig Negatives präsentiert, auf das man ‚reduziert‘ wird.

In beiden Texten befinden die konsultierten Ärzte Julia für tot und nehmen an, sie sei „morte de melancholie“ (106) bzw. „che ella veramente de soverchio dolor soffocata fosse morta“ (754). Die jeweiligen Reaktionen Romeos auf die Nachricht vom Tod Julias sind höchst unterschiedlich. In der *histoire* Boistuau werden die Vorgänge in seinem Inneren von der Erzählinstanz beschrieben und erklärt:

Rhomeo commença à mener tel dueil qu'il sembloit que ses espricts, ennuyez du martyre de sa passion, deussent à l'instant abandonner son corps. Mais forte amour, qui ne le peut permettre faillir jusques à l'extremite, luy meist en sa fantasie que s'il pouvoit mourir aupres d'elle, sa mort seroit plus glorieuse, et elle (ce luy sembloit) mieux satisfaicte. (108)

Der Erzähler der *histoire* nimmt hier also eine erneute Abwertung der Leidenschaft vor, wenn er vom Martyrium der „passion“ spricht, das Rhomeos Lebensgeister von seinem Körper zu trennen droht, ähnlich wie Julliette zuvor in einen scheinototen Zustand der Extase verfallen ist. Zudem ergreift er die Gelegenheit, um noch eine allgemeine Setzung bezüglich der „forte amour“ anzustellen, der starken, leidenschaftlichen Liebe, die ihm zufolge notwendig mit dem Extremen zusammengeht und Rhomeo Todesphantaisen in den Kopf setzt. Daraufhin verhält sich dieser allerdings sogleich völlig rational, besorgt sich tödliches Gift, lässt Vorkehrungen für seinen Besuch in Verona treffen und schreibt einen Brief an seinen Vater (108f.). In Bandellos *novella* stellt sich Romeos Reaktion ganz anders dar. Nur kurz wird er von der Erzählinstanz als „quasi fuor di se stesso“ und „come forsennato,“ also „ganz außer sich“ und „wie wahnsinnig“ beschrieben (757, dt. 99), dann bricht Romeo in einen Klagemonolog aus, in dem er sich selbst die Schuld an Giuliettas Tod gibt, und begeht einen Selbstmordversuch im Affekt, der jedoch von seinem Diener Pietro vereitelt wird. Erst danach entschließt sich Romeo bewusst zum Selbstmord, lässt Vorkehrungen treffen und schreibt den Brief an seinen Vater. Wieder scheitert also die Figur Boistuau im Gegensatz zu der Bandellos

65 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 25.

66 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 25 f.

an der körperlichen Veräußerlichung seiner Leidenschaft. Dadurch verliert in diesem Fall gerade das darauf folgende rationale, scheinbar leidenschaftslose Verhalten Rhomeos in der *histoire* gegenüber dem (wieder) gefassten Verhalten Romeos (im Anschluss an dessen Gefühlsausbruch) in der *novella* an Glaubwürdigkeit oder Nachvollziehbarkeit in Bezug auf dessen kausale Motivation.

Wie Romeo und Julia sterben

Schließlich erfährt auch die Todesszene Romeos und Julias einige einschneidende Veränderungen in der *histoire* Boaistuaus verglichen mit der *novella* Bandellos. In der *novella* erwacht Giulietta aus ihrem scheinbaren Zustand, während Romeo zwar noch lebt, das tödliche Gift aber bereits getrunken hat. Darauf folgt ein ausgedehnter Dialog bzw. Wechselmonolog zwischen Julia und Romeo, bevor Romeo stirbt. Giulietta haucht ihr Leben sodann kraft ihres Willens aus. In der *histoire* stirbt Rhomeo an dem Gift, noch bevor Julliette erwacht, so dass beide nur noch Monologe führen können. Julliette bringt sich daraufhin um, indem sie sich mit Rhomeos Degen mehrfach selbst ins Herz sticht. Auch das Nachspiel zum Tod der beiden Liebenden unterscheidet sich. Während nämlich in Bandellos *novella* allen Beteiligten auf recht unkomplizierte Art verziehen wird, sieht die *histoire* Boaistuaus vor der Urteilsverkündung – und nachdem zunächst die toten Körper im Theater aufgestellt werden – ein öffentliches Verhör vor, in dessen Rahmen frere Laurens zu seiner Rechtfertigung wiederum einen langen Monolog hält, der zunächst in direkter wörtlicher Rede wiedergegeben wird, bevor dann die Erzählinstanz eine recht ausführliche Zusammenfassung seiner Darstellung der Ereignisse unternimmt.

Winfried Menninghaus hebt in Bezug auf die Änderung der letzten Begegnungs- und Todesszene Romeos und Julias von Bandellos *novella* zur *histoire* Boaistuaus das „Fehlen des dénouement“ hervor, also „des gemeinsamen Erkennens der schicksalhaften Verkennungen durch die Liebenden zu einem Zeitpunkt, wo diese Erkenntnis [...] zu spät kommt“.⁶⁵ Indem somit in der *histoire* „zumindest Romeo und der gesamten Darstellung“ diese „jedem versöhnlichen Gedanken spottende Entdeckung der Möglichkeit gemeinsamen Lebens zu einem Zeitpunkt, wo gerade von eigener Hand dessen Unmöglichkeit gesetzt wurde“ erspart bleibe, siege hier im Gegensatz zur *novella* „die Idee der Versöhnung [...] über die nackte Verzweiflung [...], die ‚tragische Läuterung‘ über die sensationalistische Ästhetik“.⁶⁶ Dass diese Szene bei Boaistuaus tatsächlich weniger

67 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 25f.

68 Da eine eingehende Diskussion des Katharsis-Begriffs und seiner unterschiedlichen Auslegungen hier nicht geleistet werden kann, sei an dieser Stelle nur auf die Ausführungen hierzu in Matzat, *Leidenschaft*, S. 159 verwiesen, die mit den Überlegungen der vorliegenden Arbeit in engem Zusammenhang stehen.

Verzweiflung und „sensationalistische Ästhetik“ kennzeichne, erscheint allerdings gerade mit Blick auf Julias Todesart durchaus fragwürdig, wenn in der *histoire* sehr ausdrücklich beschrieben wird, wie sich Juliette Rhomeos Degen mehrfach durch ihr eigenes Herz rammt, bevor sie noch den letzten Absatz ihres Klagemonologs anstimmt: „Et ayant tiré la dague que Rhomeo avoit ceincte à son costé, se donna de la pointe plusieurs coups au travers du cueur [...]“ (113). Wenn auch Giuliettas Tod in der *novella* weit wundersamer anmuten mag, so kommt er doch nicht nur ohne jegliche Hilfsmittel, sondern auch ohne jeglichen Splatter bzw. ohne solch offenkundig grausame äußere Gewaltanwendung aus: „[Giulietta] in tutto si dispose voler morire. Ristretti adunque in sé gli spirti, con il suo Romeo in grembo, senza dir nulla se ne morì“ (765, dt. 110). Das Moment der Versöhnung und Vereinigung der Liebenden im Tod ist dabei in beiden Versionen durchaus präsent. In der *novella* etwa wendet sich Giulietta vor ihrem Selbstmord an den toten Romeo und verspricht ihm, dass sie ihm bald ins Jenseits folgen werde, um dort für immer mit ihm zusammen zu sein, so wie er sie zuvor habe im Jenseits wiederfinden wollen: „Gía non ti persuadevi andar a l'altro mondo e non mi vi ritrovare“ (764, dt. 109). „Sí che, signor mio caro, sta sicuro che io tantosto verrò a starmi sempre teco“ (765, dt. 110). In der *histoire* drücken Juliettes letzte Worte, die ebenfalls dem toten Rhomeo gelten, die Hoffnung und Erwartung aus, „que noz esprits, sortans de ceste lumiere, soient eternellement vivans ensemble au lieu d'eternelle immortalité“ (113).

Was das „dénouement“ betrifft, so wird es in der *histoire* Boaistuaus zwar in der Tat nur von Juliette erfahren und nicht von beiden Liebenden gemeinsam, es ist somit aber doch vorhanden. Damit stellt sich allerdings in Bezug auf beide Versionen der Geschichte die Frage, welche Art von „schicksalhaften Verkennungen“ darin erkannt werden, und wie genau diese Erkenntnis mit jener „Läuterung“ zusammenhängen mag, die Menninghaus wiederum in der *histoire* Boaistuaus verortet.⁶⁷ Insofern diese fragliche Läuterung als eine Art kathartischer Reinigung zu verstehen sein kann, wäre diesbezüglich zu erörtern, ob dieser Katharsis in den beiden Geschichten eine moralisierende Funktion zugeschrieben wird – ob etwa eine moralische Verbesserung durch eine Reinigung der Leidenschaften oder vielmehr von Leidenschaft erreicht werden soll.⁶⁸ Auf die Figuren der Geschichte bezogen muss hier also gefragt werden, ob und wie sich das jeweilige Ergebnismoment der Ereignisse auf eine Moralisierung von Leidenschaft als Handlungsmotivation auswirkt. In Bezug auf Romeo fällt auf, dass er sich sowohl in der *novella* – und somit in dem Wissen, dass

er sterben wird, während Julietta lebt – als auch in der *histoire* – und somit in dem Glauben, dass er Juliette in den Tod folgt – bei Tybald dafür entschuldigt, ihn getötet zu haben. Auch wendet Romeo sich in beiden Versionen an Gott, wobei er in Bandellos *novella* eindeutig die Hoffnung ausspricht, dass dieser ihm seinen Selbstmord verzeihen möge: „Iddio per sua misericordia ed infinita bontá mi perdoni, perciò che me stesso non ho io ucciso per offenderlo, ma per non rimanere in vita senza la cara mia consorte“ (760, dt. 104). In Boaistuaus *histoire* bittet Rhomeo Gott dagegen formelhafter darum, Mitleid mit seiner armen Seele zu haben: „Seigneur Dieu, [...] je te supplie prendre compassion de ceste pauvre ame affligée, car je cognois bien que ce corps n'est plus que terre“ (110). Im Moment des dénouement bricht Julia in beiden Versionen in verzweifelter Klagen aus, das allerdings in der *novella* weitgehend im Erzählerbericht zusammengefasst wird, während ihr Monolog in der *histoire* wörtlich zitiert wird. Während also der Erzähler der *novella* berichtet, dass „Giulietta fieramente del lor infortunio si querelava i chiamava il cielo e le stelle con tutti gli elementi crudelissimi“ (762, dt. 107), klagt die Juliette der *histoire* nicht von Unglück oder gegen Himmel und Sterne, sondern darüber, wie ihr Versuch, ihren Leidenschaften Abhilfe zu verschaffen, in die Katastrophe geführt habe: „pensant trouver remede à mes passions, j'ay esmoulu le couteau qui a faict la cruelle playe dont je reçoý le mortel dommage“ (112). Während sich also Romeo in beiden Versionen gewissermaßen einsichtiger, ja womöglich geläuterter zeigt als die offenbar verzweifeltere Julia, spielt doch Leidenschaft als Handlungsmotivation und Gegenstand einer rückblickenden Moralisierung höchstens in Juliettes Klagen eine Rolle, insofern hier der Versuch, ein Mittel gegen die Krankheit der Leidenschaft zu finden, als der entscheidende, wenngleich unwissentlich begangene Fehler erscheint.

Diejenige Figur, die an dieser Stelle in Bezug auf ihre Handlungsmotivation einer eindeutigeren, wenn auch sehr unterschiedlichen Moralisierung unterzogen wird, ist Bruder Lorenz. Was demnach seinen Anteil am Ergebnis der Geschichte betrifft, so wird die Motivation seines Verhaltens in der *novella* Bandellos einmal mehr in betonter Ambivalenz belassen: „Fra Lorenzo, che che fosse la cagione, non volle Giulietta portar a la camera quella notte che fu spellita“ (763, dt. 108). Der Erzähler zieht sich somit wiederum aus der Verlegenheit, diesbezüglich eine moralisierende Bewertung auszusprechen, die etwa frate Lorenzos möglicherweise nachlässiges Verhalten als Fehler identifizieren könnte. In der *histoire* Bois-

69 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 25.

tuaus dagegen bemüht sich die Erzählinstanz ausdrücklich darum, frere Laurens von jedem Fehlverhalten reinzuwaschen, indem sie sein Handeln eindeutig als von Umsicht und Sorge motiviert darstellt:

Frere Laurens, qui cognoissoit le periode certain de l'operation de sa poudre, esmerveillé qu'il n'avoit aucune response de la lettre qu'il avoit envoyée à Rhomeo par son compaignon frere Anselm, s'en part de saint François, et avec instrumens propres, deliberoit d'ouvrir le sepulchre pour donner air à Juliette, laquelle estoit preste à s'veiller. (111)

Dennoch ist es gerade frere Laurens, der sich in der *histoire* für sein Verhalten rechtfertigen muss, während dem frate Lorenzo der *novella* unkompliziert verziehen wird. Frere Laurens beteuert sodann seine Unschuld, indem er neben seinem guten Ruf betont, dass „je me reconnoisse devant Dieu“ (115), er die Geschehnisse in erster Linie den leidenschaftlich Liebenden zuschreibt und wie folgt bewertet: „[C]es deux pauvres passionnez amans ont esté forts et patiens à s'exposer à la misericorde de la mort pour la fervente et indissoluble amitié qu'ils se sont portez“ (116). Diese Unterschiede in der Darstellung und Moralisierung der Handlungsmotivationen des Bruder Lorenz sind nicht zuletzt auch als ein weiterer Hinweis darauf zu lesen, was in Bezug auf die ausführlichen Erklärungen der Erzählinstanz in der *histoire* Boaistuaus als scheinbarer Zwang zu einer lückenlosen kausalen Motivation bezeichnet worden ist.

Schließlich macht Menninghaus noch eine weitere Feststellung bezüglich der Änderungen innerhalb der letzten Begegnungs- und Todesszene in der *histoire* Boaistuaus verglichen mit der *novella* Bandellos. Selbst mit diesen Änderungen nämlich werde „das Schicksal der Liebenden“ nicht „objektiv‘ sinnvoller oder notwendiger“ – vielmehr bleibe es, und hier verweist Menninghaus auf eine Bemerkung Hegels in dessen *Vorlesungen über die Ästhetik*, „ein bloßes Mißverständnis ohne die ‚substantielle‘ Notwendigkeit antiker Tragik, und ein gegenteiliges Ende wäre genauso gut möglich, wenn auch weniger bewegend“.⁶⁹ Begreift man diese Feststellung, der aufgrund der hier angestellten Beobachtungen nur zugestimmt werden kann, als Hinweis auf die narrative Motivation der Texte, so bedeutet dies, dass das Geschehen ein kontingentes ist, bzw. dass die gesamte Geschichte maßgeblich von Kontingenz bestimmt wird. Dies mag ob der gerade bei Boaistuaus festgestellten Tendenz zu einer christlich daherkommenden Moralisierung verwundern, und doch offenbart sich hier, dass Gott auch in der erzählten Welt der *histoire* nicht als transzendente Kraft vorhanden ist, sondern eben nur als Bezugsgröße, als soziales Phänomen, das sich gerade im Reden über Gott manifestiert.

70 Menninghaus, „Zwischen Bandello und Shakespeare,“ S. 27ff.

Was sich hier, am Schluss der Geschichte, nämlich konkret zeigt, ist, dass eben keinerlei zuvor verborgene Providenz aufgedeckt wird – das Ergebnis der Geschichte wird also nicht als göttliche Vorsehung oder Vorherbestimmung identifiziert, sondern erscheint schlicht als unbegründetes oder kontingentes ‚Unglück‘. Die erzählte Welt ist demnach keine Providentiawelt im Sinne von Martínez, sondern eine Fortunawelt, und die narrative Motivation der Erzählung ist demnach nicht final. Im Gegenteil bemüht sich ja gerade auch die oben erwähnte, vom Erzähler der *histoire* zusammengefasste Darstellung der Geschehnisse durch frere Laurens bei dessen Anhörung noch einmal betont um eine möglichst lückenlose kausale Motivationskette, wie es zuvor im Verlauf der gesamten Geschichte die Erzählinstanz getan hat. Wenn auch mittels dieser Strategien die Momente der Kontingenz zu tilgen versucht werden, geht doch diese Rechnung nicht recht auf, da einerseits – wie Menninghaus eindrücklich vorgeführt hat⁷⁰ – die zusätzlichen kausalen Motivationselemente der *histoire* wiederum neue Lücken erzeugen und da andererseits trotz der Rede von Gott keine finale Motivation diese Lücken im Nachhinein mit ‚göttlichem Sinn‘ füllt. In Bandellos *novella* hingegen wird das Kontingente offen zugegeben, wenn etwa bezüglich der Handlungsmotivationen der Figuren nicht nur Ambivalenz, sondern auch mögliche Zufälligkeit oder Grundlosigkeit markiert werden. Gerade durch diesen ‚Mut zur Lücke‘ erscheint der Zusammenhang der Geschehnisse in der *novella* Bandellos letztlich weniger unbeholfen kompositorisch motiviert als in der *histoire* Boaistuaus.

Schluss

Zur Beantwortung der einleitend formulierten Frage, ob und wie – also nach welchen Bewertungsmustern und mittels welcher Darstellungsstrategien und Erzählverfahren – Leidenschaft in den *Romeo und Julia*-Geschichten Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus moralisiert wird, hat sich die vorliegende Arbeit grundsätzlich einen Arbeitsauftrag ethischer Literaturkritik zu eigen gemacht, die sich darum bemüht zu beurteilen, wie bestimmte Moralitäten, moralische Urteile und Weltbilder in Texten und durch Texte konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert werden. Durch diesen Analysefokus auf Moralisierung diente gerade dasjenige Element als Schlüssel zu einer eingehenden Beschäftigung mit den besagten Erzählungen, das in der Vergangenheit zu einer automatischen Abwertung der Texte und einem rein stoffgeschichtlichen Interesse an ihnen beigetragen hat. Leidenschaft als besonders intensiver emotionaler Zustand

und Gegenstand der fraglichen Moralisierung wurde dabei nicht nur als Konzept oder abstrakte Größe innerhalb der Texte verstanden, sondern insbesondere als konkrete Handlungsmotivation der Figuren der erzählten Welten, was wiederum eine analytische Verknüpfung der jeweiligen Handlungsmotivationen der Figuren mit der jeweiligen narrativen Motivation der Erzählung nahelegte.

Da sowohl die untersuchte *novella* Bandellos als auch die *histoire* Boaistuaus mehr oder weniger in Rahmenerzählungen eingebettet sind, wurde in der Textanalyse zunächst untersucht, welche moralischen Überlegungen und Wertungen die Rahmentexte in Bezug auf Leidenschaft setzen sowie welchen moralischen Status oder welche Wirkungsabsicht sie jeweils dem Erzählen der *Romeo und Julia*-Geschichte zuschreiben. Der Widmungsbrief zur *novella* Bandellos präsentiert hier ein Nebeneinander verschiedener Wirkungsabsichten der Geschichte, die folglich sowohl zum Mitgefühl bewegen, als auch belehren und erfreuen wolle. Wenngleich eine Hierarchie dieser Wirkungsabsichten zunächst nicht erkennbar war, erschien im Folgenden doch gerade die Idee des Mitgefühls oder der ‚Mitleidenschaft‘ (*compassione*) zentral. Während dieser Begriff im Widmungsbrief positiv verwendet wird, erhält allerdings die Raserei (*furia*) und somit auch der Exzess oder die Maßlosigkeit eine negative Bewertung. Als Handlungssubjekte werden im Widmungsbrief neben den Menschen auch das Schicksal – und zwar im Sinne einer kontingent waltenden Fortuna – sowie die Leidenschaft identifiziert. Der *Sommaire* zur *histoire* Boaistuaus trifft bezüglich deren Wirkungsabsicht keinerlei Aussagen. Dafür bestimmen Widmungsbrief und *Advertissement au lecteur* die Wirkungsabsicht der *Histoires tragiques* insgesamt ausdrücklich als das Erfreuen, wenn auch vor dem Hintergrund christlich-moralischer Belehrung, die mit den *Histoires* jedoch nur in einen indirekten Zusammenhang gestellt wird. Die Absicht des Bewegens wird indes nicht formuliert. Der *Sommaire* wiederum liefert einige allgemeine Überlegungen und Setzungen bezüglich der Leidenschaft, indem er die Liebe in die positiv konnotierte *amitié* und die negativ bewertete, da zu exzessive und leidenschaftliche *amour* unterteilt. Als Handlungssubjekte treten hier vor allem diese nahezu personifizierte *amour* als Hauptakteur und dann auch das Schicksal auf, nicht jedoch die Menschen. Außerdem erfährt das, was im Widmungsbrief der *novella* Bandellos noch als Hinweis auf Kontingenz gelesen werden konnte, im *Sommaire* eine grundlegende Umdeutung und Letztbegründung in einem

göttlichen Plan. Insofern sucht der *Sommaire* die *Romeo und Julia*-Geschichte in eine final motivierte Providentiawelt einzubetten, in der sich Schicksalhaftigkeit letztlich in göttlicher Bestimmung oder Vorsehung auflöst.

In der vergleichenden Analyse der beiden *Romeo und Julia*-Erzählungen selbst wurde hingegen deutlich, dass sich im Ende der Geschichte weder in der *novella* noch in der *histoire* eine zuvor verborgene Providenz und finale Motivation offenbart. Vielmehr zeigte sich, dass beide Erzählungen als maßgeblich kompositorisch motiviert einzustufen sind, wobei allerdings der große Unterschied zwischen Bandellos *novella* und Boistuaus *histoire* darin besteht, wie mit diesem Überhang der kompositorischen Motivation und der damit einhergehenden Kontingenz, also der Zufälligkeit oder Grundlosigkeit der erzählten Geschehnisse umgegangen wird. Insbesondere in der Haltung der Erzählinstanz gegenüber den Handlungsmotivationen der Figuren wurden diesbezüglich maßgebliche Unterschiede festgestellt. Die Erzählinstanz der *novella* lässt dabei ganz bewusst Lücken von Kontingenz, indem sie vorgibt, über die Handlungsmotivationen der Figuren nur höchst ambivalente Aussagen treffen zu können, was erzählerisch durch kurze Einschübe externer Fokalisierung in die ansonsten null- oder intern fokalisierte Erzählperspektive dargestellt wird. Die Erzählinstanz der *histoire* hingegen bemüht sich, stets alles zu erklären und zu begründen und so eine lückenlose kausale Motivationskette herzustellen. Jedoch erzeugt dabei jedes neu eingeführte kausale Motivations-element eine neue Lücke, die den Zusammenhang und die Plausibilität der Geschehnisse gerade durch dieses Scheitern des Versuchs einer erzwungenen Kontingenzbeseitigung weit mehr stört, als es die Momente markierter Kontingenz und Ambivalenz in der *novella* tun.

Indem die Erzählinstanz der *novella* Bandellos sich also gerade bezüglich der Handlungsmotivationen der Figuren eindeutiger Aussagen enthält, entzieht sie auch einer potentiellen Moralisierung dieser Handlungsmotivationen das Fundament. Die Figuren Romeo, Giulietta und frate Lorenzo verhalten sich als mögliche Instanzen der Moralisierung von Leidenschaft ebenfalls zurückhaltend, insofern ihre Bewertung der Ereignisse als kontingent-schicksalhaft trotz ihrer eigenen weitgehenden Handlungsautonomie deutlich überwiegt. Die einzige wirklich nennenswerte Moralisierung erfährt die Leidenschaft durch Giulietta, welche ihre körperliche Auslebung Romeo gegenüber an die Bedingung einer Heirat knüpft. Doch während Giuliettas moralische Wertung hier auf Sittlichkeit und Legalität abzielt, sich also vor allem auf eine gesellschaftliche Norm bezieht, moralisiert die Julliette der *histoire* Boistuaus in der gleichen Situation über

diesen Rahmen der gesellschaftlichen Akzeptanz hinaus auch die Gefühle und tieferen Beweggründe oder Handlungsmotivationen Romeos. Dies wiederum tut sie anhand der im *Sommaire* gesetzten Bewertungsmuster. Obwohl in der *histoire* gerade nicht die Figuren als Handlungsakteure auftreten, sondern vielmehr die Liebe und das Schicksal, werden die Freuden der Leidenschaft von der Erzählinstanz als ein Fehlverhalten dargestellt, für das Romeo und Julliette im Rahmen eines größeren – nur angeblich providenten – schicksalhaften Zusammenhangs bezahlen müssten. Die wiederholte moralische Abwertung von Leidenschaft durch Erzähler und Figuren betont dabei insbesondere ihr extremes, exzessives Moment.

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit bieten nun verschiedene Anknüpfungspunkte für mögliche weitergehende Studien. So ließe sich untersuchen, wie die jeweiligen historischen und anthropologischen Voraussetzungen der beiden hier behandelten Texte mit den festgestellten Ähnlichkeiten, Unterschieden und auch Widersprüchlichkeiten in ihrer jeweiligen Moralisierung von Leidenschaft und narrativen Motivation in Verbindung zu bringen sind. Auch unter literaturgeschichtlichen Gesichtspunkten erscheint ein solches Weiterdenken der hier gemachten Beobachtungen reizvoll, insofern der Fall Bandello-Boaistuau die Annahme eines historisch-evolutiven Nacheinanders in der Entwicklung der Literatur – wie sie etwa am Verhältnis vom Ästhetischen zum Moralischen festgemacht wird – infrage zu stellen verspricht. Während sich außerdem natürlich Erweiterungen im Sinne breiter vergleichend angelegter, emotionswissenschaftlich oder ethisch motivierter Literaturwissenschaft anbieten, kann die vorliegende Arbeit nicht zuletzt auch als ein Vorschlag zu einer eingehenderen Beschäftigung mit dem oft vorschnell abgeurteilten Genre der *histoires tragiques* verstanden werden.

Literaturverzeichnis

- Bandello, Matteo: *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Bd. 1, a cura di Francesco Flora, Verona 1952.
- Bandello, Matteo: *Novellen*, Bd. 2, dt. Übersetzung v. Caesar Rymarowicz, Berlin 1988.
- Boaistuau, Pierre: *Histoires tragiques*, édition critique publiée par Richard A. Carr, Paris 1977.
- Boaistuau, Pierre: *Le Théâtre du monde (1558)*, édition critique par Michel Simonin, Genève 1981.
- Carr, Richard: *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques. A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill 1979.
- Diverres, Armel H.: *The Pyramus and Thisbe Story and Its Contribution to the Romeo and Juliet Legend*, in: *The Classical Tradition in French Literature*, hg. v. Henry T. Barnwell, Edinburgh 1977, S. 9-22.
- Fiorato, Adelin Charles: *Les Histoires tragiques de Boaistuau et Belleforest, ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in: *Studi Francesi* 139:[Supplement] (2003 Januar-April), S. 135-44.
- Galle, Roland: *Tragisch/Tragik*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2005, S. 117-171.
- Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972.
- Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987.
- Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 1989.
- Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1994.
- Gesner, Carol: *Shakespeare & the Greek Romance: A Study of Origins*, Lexington 1970.
- Heinze, Rüdiger: *The Return of the Repressed. Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neuen Literaturkritik*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 265-281.
- Jones, Barry: *Romeo and Juliet. The Genesis of a Classic*, in: *Italian Storytellers*, hg. v. Eric Haywood, Dublin 1989, S. 150-181.
- Kreis, Guido: *Moralisch – amoralisch. I. Einleitung und Überblick*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002, S. 183-185.
- Kullmann, Dorothea: *Die Schriftlichkeit der Novelle. Überlegungen zu Matteo Bandello*, in: *Romanische Forschungen* 115:1 (2003), S. 28-51.
- Languages of Emotion: Selbstdarstellung des Exzellenz-Clusters online zugänglich unter: www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/languagesofemotion/; letzter Zugriff am 04.03.2008.
- Leimberg, Inge: *Shakespeares Romeo und Julia. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie*, München 1968.
- Levenson, Jill L.: *Romeo and Juliet before Shakespeare*, in: *Studies in Philology* 81 (1984), S. 325-347.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a.M. 1976. [Erstausgabe: Berlin 1932.]
- Martínez, Matias und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 20035.
- Martínez, Matias: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996.
- Matzat, Wolfgang: *Leidenschaft*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2001, S. 151-164.
- Menninghaus, Winfried: *Zwischen Bandello und Shakespeare. Pierre Boaistuaus Romeo und Julia-Version*, in: *Poetica* 19 (1987), S. 3-31.
- Prunster, Nicole: *Romeo and Juliet before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love by Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, and Pierre Boaistuau*, Toronto 2000.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Bandellos Realismus*, in: *Romanisches Jahrbuch* 37 (1986), S. 107-126.
- Virtue, Nancy E.: *Translation as Violation. A Reading of Pierre Boaistuau's Histoires tragiques*, in: *Renaissance and Reformation* 22:3 (1998), S. 35-58.
- Wetzel, Hermann H.: *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977.
- Zimmermann, Jutta: *Einleitung. Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 9-23.

P.S.1.6

P.S.1.6

Archäologie und Ballonfahren. Versuch über die Poetik Alexander Kluges, Samir Sellami (1. Fachsemester)

Erster Teil: Nachricht

Ursprünglich war diese Arbeit als vergleichende Studie zwischen den Werken Alexander Kluges¹ und der *Archäologie des Wissens*² von Michel Foucault konzipiert. Dem wissenden Leser wird nicht entgehen, dass sich an

1 Ich beziehe mich in diesem Text ausschließlich auf: Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle. Band I. Basisgeschichten*, Frankfurt am Main 2004.

2 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981.

3 Kluge, *Chronik der Gefühle I*, S. 424.

4 Ebd.

5 Kluge, *Chronik der Gefühle I*, S. 423.

einigen Stellen offensichtliche Parallelen zwischen den beiden Projekten erkennen lassen. Andernorts wurden Konvergenzen zu Foucault von Kluge bis zur Unkenntlichkeit ins *Textdienliche umgestaltet*.

Während der vergleichenden Bearbeitung hat sich allerdings herausgestellt, dass sich die beiden sperrigen Formationen unaufhaltsam voneinander entfernten, je näher man sie zusammen brachte. Auf die so entstandene Verwirrung wurde mit einseitiger Bearbeitung Kluges reagiert, in der die sich abzeichnende Autonomie und klare Differenz Kluge/Foucault *willentlich* nachvollzogen wurde. Ausgerechnet dieses Verfahren näherte die beiden Projekte aber wieder auf verblüffende Weise einander an. Bei beiden Teilversuchen war also bei gleichzeitig spürbarer Distanz eine aufschlussreiche Konvergenz der beiden Projekte feststellbar. Ich betrachte das, im Sinne der beiden, als erfolgreichen Versuch eines Vergleichs.

Zweiter Teil: Archäologie und Ballonfahren

Schon zu Beginn des vierten Kapitels *Heidegger auf der Krim* in Alexander Kluges *Chronik der Gefühle* begeht Heidegger, Beigeordneter der Kommission zur Forschung nach Spuren des Ostgotenreichs, einen Irrtum. Der Philosoph aus Meßkirch, „geladener Gast“³ einer Exekution, behauptet, die Abschreckungswirkung sei bei einer nichtöffentlichen Hinrichtung von Zwangsarbeitern, 13 km außerhalb des Armeehauptquartiers, nicht gegeben. „Doch, sie besteht darin, daß es sich herumspricht. Das Unsichtbare wirkt, antwortet Polizeirat Wernicke, der Ruhe zeigt, weil er selbst nicht viel zu tun hat, weil er delegiert. Es wird wirksam, sagt er, für Wochen, die Wirkung setzt nach Ende der Maßnahme ein.“⁴ Die Hinrichtung, das Unglück, hat niemand gesehen und doch wird darüber gesprochen. Die Möglichkeit, dass sich Aussagen bilden, die maximale Abschreckung erwirken, besteht gerade aus dem Vorenthalten einer Erfahrung mit sinnlich präsentem Gegenstand. Die Nachrichten, die im Lager über die Exekution kursieren, haben kein einheitliches Subjekt, das sie mit Wahrheitsanspruch hervorbringen könnte. Sie werden ausgehend von der erfahrenen Abwesenheit der Mitgefangenen gebildet und beziehen sich auf eine Leerstelle der Erfahrung. Den noch funktionierenden Zwangsarbeitern (den Überlebenden) wird so die Gelegenheit verwehrt ihren Blick abzuhärten.

Das lernt der weltenferne Heidegger, der schon „in Marburg das Leben abketten wollte“⁵, vom einfachen, aber lebenspraktischen Polizeirat Wernicke. Die urheberlosen Nachrichten beziehen sich auf ein Etwas, das nicht gesehen werden darf, vom Standpunkt des Berichtenden also auf ein

6 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 513.

7 Burkhardt Wolf, *Sichtverhältnisse im Krieg. Zur historischen Dokumentation und Spurensicherung bei Alexander Kluge*, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft, Vol. 48 No 1 (2002), S. 5-23, hier S. 10.

8 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 514.

9 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 513f.

10 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 523.

11 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 424.

12 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 425.

Nichts, das all dessen ungeachtet eine maximale Abschreckungswirkung entfaltet. Sie sind Nicht-Nachrichten, ähnlich dem Kessel von Stalingrad.⁶ Der Unterschied allerdings liegt darin, dass dort nicht genug gesehen werden konnte, während hier gar nicht gesehen werden durfte. Aus der Perspektive der Mächtigen aber spielt diese Unterscheidung keine besondere Rolle. In beiden Fällen wird den Untergeordneten planmäßig Übersicht entzogen. Der Kessel von Stalingrad kann als Nicht-Nachricht verstanden werden, insofern in ihm Soldaten gefangen sind, denen die technisch mögliche Potenz der Übersicht (durch Luftaufnahme) gewaltsam entzogen wurde. Den Mächtigen bleibt diese Potenz durchaus erhalten, sie können sich gegen Stalingrad verhalten wie Museumsbesucher (das sind auch Privilegierte) vor einem Gemälde, „das man aus der Nähe nicht ansehen kann, sondern von dem man abtreten muß, um es voll würdigen zu können.“⁷

Die Hierarchisierung der Sichtverhältnisse konvergiert mit den Machtverteilungen in der „Staatsanstalt“⁸. Die Zahl der Unterdrückten ist dabei größer als geglaubt: „Einige Offiziere meinten, sie hätten sich schuldig gemacht, weil sie die Mannschaften in aussichtslose Lage nach Stalingrad geführt hätten. Sie hatten zu ‚solcher‘ Führung aber gar nicht die Macht. Die 6. Armee war nie eine *Maschine*, das *Instrument*, das die Stäbe zu führen meinten.“⁹ Das Unglück Stalingrad bringt sich selbst hervor, baut sich seinen eigenen Abgrund organisatorisch auf. Die anthropologischen Voraussetzungen für diese „fabrikmäßig[e]“ Konstruktion eines Unglücks sind das Mängelwesen Mensch und seine Kompensationsvermögen: „Arbeitskraft, Hoffnungen, Vertrauen, der unabweisbare Wille, in der Nähe des Realitätssinns zu bleiben [...]“¹⁰

Dieser anonymen und unwirklichen, aber beharrlichen Konstruktionswut der menschlichen Vermögen, die gewissermaßen hinter dem Rücken unablässig wirken, sieht sich auch Heidegger wiederholt konfrontiert. So hält er, während er der Vorbereitungen der Exekution beiwohnt, plötzlich die Hand eines gefangenen Mädchens in seiner eigenen. „[Eine] kleinwüchsige Frau hat eine Kinderhand in meine gelegt, und ich habe zugegriffen.“¹¹ Aber wer ist dieses zugreifende Ich, von dem Heidegger spricht? Ist es überhaupt ein Ich im strengen Sinne, das da zugegriffen hat? Ist dieses Zugreifen nicht eher Produkt eines „unmittelbaren Hin-und Hergerissen-Werden[s] durch einen Gemütsruck, der uns selbst überrascht und gewissermaßen ohne Befragung des Ich oder einer Verwaltungsbehörde etwas getan hat, während wir noch dabei sind, dies zu bemerken [...]“¹² Ist es unwirklich oder paradox, dass die Handlungen Heideggers, der „das Meer [habe] sehen wollen und auch dem Meer unterwegs dessen griechische

- 13 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 426.
- 14 Vgl. Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 428, Anm. 7.
- 15 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 425.
- 16 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 497. Burkhardt Wolf weist auf die zentrale Bedeutung dieses Abschnitt für Kluges Poetik hin: „Es kann keinen Untergang ohne Abschied oder Spur geben“. Wolf erklärt dies zur schlechthinnigen Arbeitsprämisse Kluges, der nicht zuletzt deshalb gegen das Vergessen scheinbar spurloser Katastrophen protestiert, weil „Erinnerungslosigkeit unreal ist.“ Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 511.
- 17 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 427.
- 18 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 425.
- 19 Heideggers Begriffskurzschluss: „Halten“ heißt ursprünglich „hüten“ verdichtet diese nachträgliche Bemächtigung auf eindrucksvolle Art und Weise.
- 20 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 101.
- 21 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 422.
- 22 Ebd.

Bezeichnung zugerufen“¹³ habe, ausgerechnet von seinen lebensfernen, *griechischen Vorstellungen*¹⁴ geprägt sind? So ließe sich beispielsweise aus seiner Aussage kurz nach dem Vorfall mit dem jüdischen Kind („Halten heißt ursprünglich *hüten*“¹⁵) schließen, dass seine Entscheidung, das Kind zu behalten, ganz wirklichkeitsfremd auf einem altgriechischen Begriffskurzschluss fußt.

Entscheidend aus der Klugeschen Perspektive ist nun aber, dass sich die Frage nach dem Wirklichkeitssinn seiner Handlungen erst gar nicht stellt. Im Mittelpunkt seiner Geschichten steht gerade das Insistieren und die Entscheidungspotenz dieser „nachrichtenlosen Tatsachen“¹⁶. So wird Heideggers Wirklichkeitsferne zur Voraussetzung für den zentralen *wirklichen* Vorgang des Abschnitts, die Rettung des Mädchens, während der militärische Ernstfall etwa als Unwirklichkeit, als „ORT DES UNMÖGLICHEN“¹⁷ charakterisiert wird. Gerade weil Heidegger nicht Herr seiner Handlungen ist, sondern durchaus bewusstes Opfer jenes „ES ÜBERFÄLLT UNS“¹⁸, ist ihm die Rettung allererst möglich. Wie die Offiziere, weit davon entfernt, die 6. Armee nach Stalingrad zu *führen*, ihre Soldaten *begleiten*, begleitet Heidegger gewissermaßen seine Rettungstat, *während er noch dabei ist, dies zu bemerken*. Die Grenzen der Macht im Sinne willentlicher Beherrschung sind eng gesteckt, bei Heidegger enden sie schon am eigenen Körper. Erst nachträglich gelingt es ihm sich seiner Handlung zu *bemächtigen*.¹⁹

In Kluges Kommentar zu Heiner Müllers Gedicht *Mommsens Block* findet sich zugleich eine interessante Parallele zur Heidegger-Erzählung sowie neue Gedanken zum Nachträglichkeitscharakter der Macht. „Er [Tiberius] hat keinen Einfluss auf die Exekution der Kinder. Auch nicht darauf, daß das Mädchen gerettet wird. Gar kein Handlungsbeitrag. Ihm wird alles zugeschrieben werden. Er zieht eine Schleppe von Verantwortlichkeit hinter sich her. Das ist die Macht. Sie besteht nicht aus TUN, sondern aus Zuschreibung.“²⁰ Heidegger selbst vergegenwärtigt sich dies mit Nietzsche: „Das Wesen der Macht bedeutet Herr-Sein über die je erreichte Machtstufe.“²¹ Dieses Herr-Sein ist Resultat nachträglicher Zuschreibung, nicht etwa bewusstes, ständiges Im-Griff-Behalten der Zustände.

Aber die Form der nachträglichen Zuschreibung umfasst nur eine Seite der Macht. Die andere ist eine in die Zukunft gerichtete, vorgreifende: „Die Wege der Freiheit. Gerechtigkeit als Funktion einer weit umherschauenden Macht, welche über die Perspektiven von Gut und Böse hinausieht, also die weiteren Horizonte des VORTEILS hat.“²² Aus diesem Zusammenwirken von vorgreifendem Zugriff und nachträglicher Zuschreibung

- 23 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 427.
- 24 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 257.
- 25 „Es kämpften von Tagesbeginn an verschiedene Zeitgefüge miteinander.“ Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 262.
- 26 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 258.
- 27 Kluge, Chronik der Gefühle I, S. 263.
- 28 Ebd.
- 29 Wolf, Sichtverhältnisse im Krieg, S. 10.

heraus wird Macht in der *absoluten Gegenwart* verortet. Das scheint zunächst verwirrend, wurde doch gerade festgestellt, dass sich Macht aus einem zwei-zeitigen Ansatz, aus Nachträglichkeit und Vorläufigkeit heraus konstituiert. Die Verortung der Macht in der absoluten Gegenwart macht erst dann Sinn, wenn man wiederum Heideggers Hinweis einbezieht, „daß ein Ort kein Punkt in Raum und Zeit ist, sondern ein Vorgang, vergleichbar einer Röhre oder einem Tunnel oder der Enge einer Sanduhr.“²³ Die *absolute Gegenwart* der Macht führt unter den Voraussetzungen einer solchen Raumdefinition zu einer absoluten Macht der Gegenwart, einem *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*: die Zeit dehnt sich aus.

In der Episode „Die Wahrheit des Raums“²⁴ schließlich kommt, bezeichnenderweise unter der Hand des *Großen Konzentrierers* Napoleon, all dies zusammen. Die Zwei-Zeitigkeit, die am Wirken einer Machtausübung festgestellt wurde, wird auf den Zustand der Feldzüge übertragen.²⁵ Auch die Macht des Unsichtbaren geht vom Kaiser aus: „[Der] Schlaf drückt Konzentration aus, obwohl wir es nicht sehen.“²⁶ Und bei Napoleon wiederholt sich auch jenes sprunghafte Denken, das keinen Urheber hat, was schon Heidegger als Phänomen zeitversetzt bei sich ausgemacht hat: „Das ‚Ich-denke‘ kommt in der Schlacht nirgends vor. Der Kaiser ist dafür zu beschäftigt; es gibt etwas, das ‚durch ihn hindurchdenkt‘.“²⁷ Niemand, so der Kommentator der Aufzeichnungen François de Lespines, Mitarbeiter Napoleons, der für die Mitführung einer Ballonausrüstung und zweier Teleskope verantwortlich ist, sei „fähig, dieser Entscheidung zuzusehen, weil sie innerhalb der Menschen stattfindet und der äußeren Bewegung, der Bajonette und Kugeln, spottet. Ich könnte beide Teleskope aufstellen und sähe diese entscheidenden Faktoren nicht; vom Ballon aus sähe ich auch bei schönem Wetter davon so gut wie nichts. [...] Ein geübter Ballonbeobachter könnte sie zumindest poetisch beschreiben und Vermutungen anstellen.“²⁸

Im Kommentar zu Müllers Gedicht drängt sich eine zweite entscheidende Bestimmung der Arbeitsweise Alexander Kluges aufdrängt. Die Figur des archäologischen Spurenlesers, die Burkhardt Wolf vor allem aus den *Schlachtbeschreibungen* heraus gelesen hat, liefert noch nicht das vollständige Bild seiner Poetik. Hinzu tritt besagte Figur des poetischen Ballonfahrers, die mit dem Archäologen kombiniert werden muss. Wolf fasst diese Verfahrensmontage, die Kluges Werk ausmacht, als „erzählerisches Beharren auf Nahsicht vor dem historischen Detail bei gleichzeitiger Übersicht über die breiteren Strukturzusammenhänge“²⁹ auf. Dabei will seine

30 Kluge, *Chronik der Gefühle I*, S. 513.

31 Der Unterschied beispielsweise zu den Soldaten in Stalingrad ist, dass der Leser sich auf diese Materialschlacht *einlassen* kann. Diese *Wahlfreiheit* ist dem deutschen Wehrmachtssoldaten genauso wie dem sowjetischen Rotarmisten als Organisiertem nicht gegeben.

32 Kluge, *Chronik der Gefühle I*, S. 198.

33 Vgl. Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt am Main 1992, S. 31ff.

34 Kluge, *Chronik der Gefühle I*, S. 198.

Poetik wirklichkeitsadäquat sein. Der Leser findet sich den zwei Sichtweisen genauso gegenübergestellt wie die historischen Protagonisten, die Soldaten im Kriegsgeschehen.

Kluges Erzähler provozieren eine Leseweise des dezentrierten Blicks. Die Texte sind durch Fußnoten, Abbildungen, Auslassungen, Sprünge und Verwirrspiele mit dem Wirklichkeitssinn dermaßen aufgeraut, dass jeder Versuch der linearen Decodierung misslingt. Ein Unglück wie Stalingrad ist „unmöglich mit zwei Augen“³⁰ anzusehen. Der Leser ist dem historischen Detail mit der Dürftigkeit seiner zwei Augen ausgeliefert. Er kämpft inmitten einer schriftbildlichen Materialschlacht, die er nicht gewinnen kann, solange er das Material *bewältigen* will.³¹ Andernorts findet er sich in einem Ballon wieder, mit einer plötzlichen Übersicht ausgestattet, die ihm aber selbst bei gutem Wetter, keinen Nahblick in das Innere der Menschen ermöglicht.

Weder die einseitige Festlegung auf eines dieser Verfahren, noch ihr unvermitteltes Zusammendenken bietet einen Ausweg aus diesen Schwierigkeiten. Die Aufforderung, die von diesem ernüchternden Resultat ausgeht, ist klar und wird von Alexander Kluge in zahlreichen Kommentaren, Vorworten und Interviews wiederholt expliziert: der Leser muss selbständig werden. Er muss das Spiel des ballonfahrenden Archäologen nachspielen, sogar neu spielen, muss „Pausen einlegen, aus dem Geschäftsbetrieb der Tage Zeit herausstanzen.“³² Dieses *muss* ist dabei keineswegs ein neuer Machtfaktor, der die alte Vorherrschaft von Werk, Autor und Tradition ersetzt, sondern ein ebenso intransitives *es muss* wie das *es gibt* der Sprache.³³ So schreibt sich die *Chronik der Gefühle* von selbst und für jeden neu. Lesen wird bei Alexander Kluge zu einer „poetischen Tätigkeit“, zur „Herstellung einer Absenz.“³⁴

Literaturverzeichnis

Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt am Main 1992.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981.

Kluge, Alexander: *Chronik der Gefühle. Band 1. Basisgeschichten*. Frankfurt am Main 2004.

Wolf, Burkhardt: *Sichtverhältnisse im Krieg. Zur historischen Dokumentation und Spurensicherung bei Alexander Kluge*, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft, Vol. 48 No 1 (2002), S. 5-23.