

die ihm kontextuell angelagert werden können (und zu seinem besseren Verständnis auch angelagert werden müssen). Hinter dieser komplizierten Formulierung verbirgt sich die bekannte Erfahrung, daß Texte nicht allein aus sich heraus, durch einen ‚intrinsic approach‘⁷², verstanden werden können, sondern daß sie immer auch auf andere Texte rekurren. Der Raum dieser Rekurrenzen ist kaum konkret abzustecken. Für die Komparatistik werden jene Kontexte entweder durch Texte aus anderen Sprachen oder solche aus anderen Disziplinen gebildet. Jedenfalls ist der Textbegriff in komparatistischem Verständnis durchlässig für weitere Texte; komparatistische ‚Lektüren‘ eröffnen inter- oder multinationale Perspektiven und umfassen auch die Wissenschaften und die anderen Künste.⁷³

Teilt die Komparatistik grundsätzlich ihren Text- und Literaturbegriff mit den anderen Philologien, setzt sie sich doch durch eine besondere Akzentuierung von ihren philologischen ‚Schwestern‘ ab. Sie ist weniger auf die immanente Struktur einzelner Texte ausgerichtet als auf die Nahtstellen, die sich im komplexen System der Texte in ihren kulturellen Kontexten ergeben. Die Komparatistik hat es nicht nur mit Texten, sondern vor allem mit deren Kontexten zu tun. Ihr Textbegriff muß deshalb für die anderen, den jeweiligen Kontexten entstammenden Texte durchlässig sein: Ein Text im Sinne der Komparatistik ist immer ein offenes System, in dem sich der Austausch, das Mit- und Gegeneinander verschiedener Diskurse vollzieht oder auch: ein Spiel mit vielfältigen Kontexten.

⁷² Ein solches Vorgehen einer textnahen und -genauen Analyse ist kennzeichnend für den New Criticism, der von ca. 1950 bis 1970 die amerikanische Literaturwissenschaft beherrschte und sowohl in seiner Konzeption als auch in seiner Benennung auf Benedetto Croce, den großen Kritiker der Komparatistik, zurückgriff.

⁷³ Genaueres zum Fachverständnis unten in Kapitel II,1.

4. Komparatistik und Kontextualität: Prolegomena zu einer Theorie der ‚Textumgebung‘

Die Bestimmung von Begriffen wie ‚Text‘, ‚Literatur‘ oder ‚Fiktionalität‘ zielt auf zentrale Fragen der Literaturwissenschaften und betrifft damit zugleich auch die Komparatistik. Obwohl diese Terminologie gegenüber ihrer Verwendung innerhalb der Einzelphilologien veränderte Akzente setzt, ist der Kern komparatistischer Literaturforschung durch einen anderen Begriff besetzt: ‚Kontext‘. Ausschließlichkeit im Sinne einer Alleinverwendung innerhalb der Komparatistik ist damit nicht behauptet, denn auch die anderen Philologien betrachten Texte in Kontexten – freilich, anders als die AVL, nicht ausschließlich und nicht in systematischer Absicht. Die bisherigen Überlegungen zusammenfassend und künftige vorausnehmend, bildet das soeben begonnene Kapitel gleichsam einen Drehpunkt der Darstellung; es ist thematisch einer Verbindung gewidmet, die im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Fachdiskussion bisher so gut wie keine Rolle gespielt hat⁷⁴, der Relation von Text(en) und Kontext(en). Wie schon im vorigen Kapitel ausgeführt, ist der Literaturbegriff der AVL ein besonderer, gleichsam kombinatorischer – führt er doch dazu, daß Texte nicht nur immanent behandelt, sondern vor allem zu anderen Texten in Beziehung gesetzt werden, kurz: für die Komparatistik stehen, bedingt durch den vergleichenden Ansatz, Texte immer in Kontexten. Was in den Nationalphilologien je nach Fragestellung auch geschieht, ist in der Komparatistik die Regel, gleichsam das fachkonstituierende Muß: Der Vergleich macht die Komparatistik aus, und dieser erschließt Kontexte. Dabei basiert die vergleichende Analyse von Texten auf der zumeist uneingestanden (weil im Grunde selbstverständlichen) Voraussetzung, daß der Vergleich sinnvoll ist und gegenüber einer textimmanenten Betrachtung zu neuen Einsichten oder Erkenntnissen führt.

Nun setzt ein Vergleich die Notwendigkeit von mindestens zwei Vergleichsgliedern (*comparandum* und *comparatum*) und einen beide verbindenden Gesichtspunkt der Betrachtung, das *tertium comparationis*, voraus: Ein Vergleich ist deshalb immer schon kontextualisierend. Wie sich am Ursprung jeder verstehenden Lektüre eine Kombinatorik vollzieht, die im übrigen, wie oben schon dargestellt, durch die Schriftlichkeit des Textes allererst ermöglicht wird, erhebt die Komparatistik eine ganz bestimmte Kombinatorik zum Prinzip ihrer Arbeit – um welche ‚Lesart‘ es sich handelt und warum man sie anwendet, soll nun erläutert werden. Jede verstehend-interpretierende Lektüre (jene, die für literarische Texte allemal unabdingbar ist) nimmt eine Kontextualisierung vor. Wie die unmittelbare Leseerfahrung bereits zeigt, wird zum Verständnis einer gegebenen

⁷⁴ Das gilt in ganz ähnlicher Weise im übrigen auch für die Nationalphilologien: Zwar findet der Begriff ‚Kontext‘ häufig Verwendung, definiert aber wird er kaum.

passage die bereits vergangene Lektüre anderer Passagen desselben Textes reaktualisiert: Verstehen umfaßt Assoziation und Erinnerung. Mehr noch: die Kombination verschiedener Textelemente wird erst sinnvoll durch den Vergleich – andernfalls wäre sie für die Zusammenstellung von Text und Kontext rein zufällig und damit eben nicht bedeutungsbildend.

Das Ideal einer gelungenen Lektüre, das, wie jedes Ideal, in der Praxis immer nur zu Annäherungswerten führen kann, besteht darin, die permanente Verfügbarkeit des gesamten Textes im Gedächtnis zu gewährleisten, so daß prinzipiell jede Textpassage den Verstehenshorizont jeder anderen bilden kann – das Modell für diese globalisierende Lektüre stellt der Computer (mit seinen so genannten ‚Hypertexten‘) und im weiteren der Cyberspace dar. Jedem Leser ist die Erfahrung vertraut, daß man in einen längeren Erzähltext, dessen Lektüre man für einige Zeit unterbrach, nur schwer wieder hineinkommt – was oftmals zu dem Entschluß führt, wieder am Anfang zu beginnen: Das Gelesene ist zwischenzeitlich dem Gedächtnis entglitten. Bei stark aktionsorientierten Texten wie zum Beispiel dem Drama ist in jedem Moment die Kenntnis des jeweils vorausgegangenen Geschehens erforderlich, andernfalls bleibt der Handlungsverlauf dunkel. Die Folgerung ist deutlich: Lektüre ohne Erinnerung (und damit auch: ohne Kontextualisierung) müßte in letzter Konsequenz das Ende des Verstehens bedeuten oder seine Möglichkeit von vornherein vereiteln. Mit fortschreitender Lektüre wird das ‚Gepäck‘ des bereits Gelesenen immer schwerer – wodurch gleichzeitig klar wird, warum Lesen ein so hervorragendes Gedächtnistraining ist; ohne Erinnerung gibt es kein Verstehen.

Die fortschreitende und variable Kontextualisierung innerhalb ein und desselben Werkes ist indes nur der (vielleicht nicht immer einfache, jedenfalls aber) einfachste Fall einer verstehenden Lektüre. Auch mentale Reaktualisierungen anderer Texte finden beim Lesen statt und führen komplexe Verstehensleistungen herbei – Erinnerungen an das, was dem Gedächtnis schon vorher zur Verfügung stand, an zuvor gelesene Texte verschiedener Art und Genese.⁷⁵ Damit wird klar, daß Begriff und Verfahren der Kontextualisierung auf einen komplexen Vorgang abzielen, dessen Verständnis durch die Unterscheidung von realen und virtuellen Kontexten erleichtert werden kann. Die Kontextualisierung kombiniert einerseits solche Texte, die in einem Verhältnis systematischer Zugehörigkeit zum Ausgangstext stehen, führt andererseits aber Texte zusammen, die durch freie Assoziation mit dem gegebenen Text verbunden werden: Im ersten Falle sprechen wir von realen, im zweiten von virtuellen Kontexten. Wer einen Text zu anderen Werken desselben Autors in ein kombinatorisches Verhältnis setzt, es mit anderen Werken derselben Gattung oder mit Texten aus derselben Epoche

⁷⁵ Ferner muß bei Überlegungen zur Kontextualisierung mitbedacht werden, daß sich in der Lektüre nicht nur eine Aktualisierung von Texten, sondern auch von Erfahrungen vollzieht.

vergleicht, bringt einen systematischen Gesichtspunkt ins Spiel. Nun kann man aber aller Erfahrung nach bei der Lektüre eines Textes an viele andere Texte denken, die man bereits gelesen hat, und nichts spricht dagegen, daß diese Kenntnisse für das Verständnis des gegebenen Textes hilfreich sind. Allerdings ist auch leicht zu bemerken, daß eine solche Form assoziativer Verbindung kaum systematisierbar ist – was die Literaturwissenschaft freilich nicht hinderte, im Konzept der ‚Intertextualität‘ freie, virtuelle Relationen zwischen Texten vorzusehen.

Mit dieser komplexen Lektüreerfahrung, die mehr als einen Text umfaßt und viele Kontexte aktivieren kann, nähern wir uns dem an, was die Besonderheit komparatistischer Kontextualisierung ausmacht. Immer dann, wenn ein Kontext gegenüber dem Ausgangstext literarische Werke anderer Sprachen betrifft, kann von einer komparatistischen Lektüre im Sinne der Vergleichenden Literaturwissenschaft die Rede sein. Die Kontexte einer spezifisch komparatistischen Lektüre müssen die Bedingung erfüllen, daß die Beziehung zwischen Text und Kontext das Moment der Fremdheit enthält. Obwohl ‚Fremdheit‘ für die Kontexte innerhalb der Komparatistik bestimmend ist, kann sie sich, über die historisch gewachsene Verschiedenheit der Sprachen und ihrer Literaturen hinaus, auf weitere Relationen beziehen. Auch unter texttypologischem Aspekt ist Fremdheit möglich und für das Textverstehen nicht minder befruchtend: Die Kombination eines literarischen Textes mit Texten aus anderen Disziplinen – der Theologie, Philosophie, Medizin etc. – ist ebenfalls eine Kontextualisierung auf der Basis eines elementaren Unterschieds. Während ein literarischer Text im Sinne der Belletristik ästhetische Zwecke verfolgt, ist es demgegenüber die Aufgabenstellung wissenschaftlicher Texte, bestimmte Sachverhalte begründet darzulegen. Daraus entstehen sowohl eine Gemeinsamkeit als auch ein Unterschied. Die Gemeinsamkeit liegt in der Erscheinungsweise oder der Verfaßtheit als Text (oder: in der Strategie des Diskurses), der Unterschied hingegen auf der Ebene der Schreibintention, denn im einen, dem ‚literarischen‘ Fall, werden ästhetische Ansprüche erfüllt, im anderen Fall dient der Diskurs der Bildung und Verbreitung von Wissen und Erkenntnis.

Dagegen ließe sich einwenden, daß auch literarische Texte Einsichten und Informationen vermitteln können und daß umgekehrt die Lektüre wissenschaftlicher Texte auf ästhetische Erfahrungen keineswegs verzichten muß. Das ist zwar richtig, betrifft aber in beiden Fällen nur einen (durchaus angenehmen und wünschenswerten) Sekundäreffekt, der an dem primären Anliegen der Texte nichts ändert. Es kommt im Gegenteil sogar vor, daß je nachdem die ästhetische Qualität oder die Wissensvermittlung durch einen solchen Sekundäreffekt noch verstärkt wird: Das ästhetische Vergnügen an literarischen Texten kann sich durch konkrete Schilderungen, zum Beispiel von Orten, durchaus erhöhen, so wie umgekehrt ein systematisch-argumentativer Text leichter zu rezipieren ist,

wenn er nicht nur sachlich überzeugt, sondern auch gut geschrieben und angenehm zu lesen ist.⁷⁶ Die elementare Fremdheit zwischen Kunst und Wissenschaft, die dem Verhältnis von Text und Kontext eignet, bleibt von solchen Differenzierungen und Durchlässigkeiten aber unberührt.

Ein weiterer Kontext, der für die Komparatistik von zentraler Bedeutung ist, betrifft das Verhältnis der Künste und, im weiteren, der neuen Medien zur Literatur. Es muß kaum eigens ausgeführt werden, daß sich die Literatur in vielfacher Hinsicht mit den anderen Künsten berührt – nicht nur, indem sie Musik und Musiker, Malerei und Maler thematisiert, sondern auch dadurch, daß sie sich medial, in ihren Ausdrucks- und Darstellungsformen, den anderen Künsten annähert. Das ‚Tableau‘ im Drama und im Roman – ein Verfahren, das die Handlung fast plakativ und mit dem Ziel unmittelbarer, anrührender Wirkung stillstellt – ist hierfür ebenso ein Beispiel wie die ‚musikalische‘ Komposition von Huxleys *Point counter point* oder T.S. Eliots *Four Quartets*. Auch das Verhältnis von Text und (Ver)Film(ung) sowie die Beziehung zwischen Literatur und Photographie gehören in diesen Zusammenhang.⁷⁷ Gegenüber den bisher betrachteten Kontexten besteht allerdings ein grundsätzlicher Unterschied: Literatur fremder Sprache ist ebenso Text und Diskurs wie das Schrifttum der Wissenschaften; die anderen Künste aber produzieren Texte nur in einem sehr weiten Sinne, der nun wiederum die Systematik im Gebrauch des Textbegriffs aufzuweichen droht: ihre Zeichen sind *nicht* Bestandteil einer natürlichen Sprache. Indem sie Kontexte dieser Art konzipiert, verläßt die Komparatistik Raum und Rahmen der Sprachen. Mit dem Begriff sprachlicher Texte freilich teilt dieser mediale Textbegriff die Vorstellung von einem systematisierten Zeichengebrauch: Zwischen den einzelnen Zeichen entsteht durch eine spezifische und bedeutungsträchtige Anordnung jenes ‚Gewebe‘, das nicht nur etymologisch, sondern auch inhaltlich den Textbegriff konstituiert. ‚Texte‘ wären die anderen Künste und die Medien nur insofern, als sie ein geordnetes, gedanklich nachvollziehbares System von Zeichen bilden. Dabei sind die einzelnen Zeichen zwar nicht sprachlicher Art; ihre Zusammenstellung oder Komposition aber ist, ganz ähnlich wie in einer natürlichen Sprache, sinnsetzend.

Was folgt aus diesen Überlegungen für das Verständnis der Komparatistik? Es hat sich der Eindruck eingestellt und im Verlauf der Darstellung verfestigt, daß dieses Fach ein breites, kaum auf den Begriff zu bringendes Spektrum von Fragestellungen abdeckt. Auch mag bei der Betrachtung von Komparatistik und Kontextualität die Befürchtung entstanden sein, hier würden zwei fremde Ter-

⁷⁶ Ein Beispiel für einen solchen Text enthält das Kapitel IV, 3: „Literatur und Wissenschaften“.

⁷⁷ Zum Verhältnis von Literatur und Photographie existiert eine Studie aus speziell komparatistischer Sicht; vgl. Koppen, Erwin: *Literatur und Fotografie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987.

mini verwendet, ohne daß damit Vertrautheit zu gewinnen wäre. Tatsächlich bedarf die Verwendung des Kontextbegriffes, zumal wenn sie systematische Zwecke verfolgt, eines kurzen Kommentars – nicht zuletzt deshalb, weil ‚Kontext‘ bereits von einer anderen Disziplin, der Linguistik, wissenschaftlich bestimmt (oder: ‚vereinnahmt‘) wurde. Im gegebenen Zusammenhang einer Einführung muß sich der Kommentar auf nur wenige Hinweise beschränken.

‚Kontext‘, ein Begriff der Umgangssprache, verdankt seinen Rang als Terminus der Wissenschaft bestimmten Fragestellungen innerhalb der Pragmalinguistik, jener Disziplin also, die Sprache als soziales Handeln konzipiert und sie in Handlungsweisen und -räume eingliedert.⁷⁸ Im Extremfall wird eine sprachliche Äußerung vollkommen unverständlich, wenn der Rahmen fehlt, in dem sie getätigt wurde. Vor allem bei Kulturkreisen, die sich von unseren Gepflogenheiten stark unterscheiden, ist die Kenntnis ihrer Sprache noch keinesfalls hinreichend, um die Bedeutung von Sprechakten zu verstehen. Nun bedarf es nicht unbedingt einer Wissenschaft, um einsichtig zu machen, daß sprachliche Äußerungen in bestimmten Situationen getätigt werden und teilweise auch nur in diesem Kontext richtig entschlüsselt werden können. In einer gegebenen Kommunikationssituation⁷⁹ bezeichnet ‚Kontext‘ die Totalität all jener Äußerungsformen, die jenseits der semantisch entfalteten Sachlage (dem, was unmittelbar durch Wörter geäußert wird) zu deren Verständnis beitragen; man kann hier von einer primären und einer sekundären Semantisierung sprechen. Wird der Text als ein ‚focal (linguistic) event‘ verstanden, so meint ‚Kontext‘ jenes Bündel zusätzlicher Informationen, die sich aus Wortwahl, Intonation, Gestik beim Sprechen, bemerkbarer persönlicher Einstellung, Stilebene, Höflichkeitsformeln etc. ergeben. So bedeutet der Text mehr, als er sagt; dieser Mehrwert an Information wird als ‚Kontext‘ bezeichnet. Der Kontextbegriff eignet sich auch für solche Aktionsräume der Kommunikation, die nicht sprachlicher Natur sind. Wie aus den genannten Beispielen folgt, sind nach pragmalinguistischem Verständnis durchaus nicht alle Kontexte Texte: Gestik und Intonation beim Sprechen haben zwar semiotischen Charakter, können aber, da sie nicht mit sprachlichen Zeichen operieren, nicht unmittelbar als Texte angesehen werden. So vermag, was selbst nicht textueller Natur ist, das Verstehen von Texten zu steuern. Der Hinweis auf solche Weiterungen mag hier genügen, und wie bei der Unterscheidung der Kontexte soll die Virtualität momentan den Vorrang haben gegenüber der Realität.

⁷⁸ Der Begriff wurde in wissenschaftlichem Sinne erstmals 1975 von Jenny und John Gumperz verwendet. Die folgende Darstellung nimmt Bezug auf Peter Auers Artikel „Context and Contextualisation“. In: Verschueren, Jef (Hg.): *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia 1995.

⁷⁹ Wie aus den folgenden Erörterungen hervorgeht, ist gemäß der Ausrichtung der Linguistik hiermit primär eine mündliche Äußerung gemeint.

Für die Anwendung der Terminologie ist aber vor allem der folgende Gedanke von Bedeutung: Der Aufweis eines Kontexts bringt, da auch dieser selbst wieder kontextualisiert ist, weitere Kontexte hervor, so daß sich der Text in prinzipiell unendlicher Brechung perspektiviert oder auch verliert. Neuere Textbegriffe, auf die am Ende unserer Darstellung (im „Ausblick“) Bezug genommen wird, können hierfür ebenso in Anschlag gebracht werden wie der literaturwissenschaftliche Terminus der ‚mise en abyme‘.⁸⁰ Gleichviel: Obwohl sich die Literaturwissenschaft bisher noch kaum mit der Frage befaßt hat, ob nicht die linguistische Kontextforschung auch für die Analyse literarischer Texte nutzbar gemacht werden könnte⁸¹, hält die Kontextualisierung vielfältige Perspektiven bereit: Sie betreffen zunächst 1. den Lese- und Rezeptionsvorgang, 2. aber nicht minder die Gattungstypologie in texttheoretischer Sicht und 3. vor allem die ‚Einbettung‘ von Texten in größere, von zahlreichen weiteren Texten oder sonstigen Zeichensystemen gebildete Zusammenhänge.

So viel sollte deutlich werden: Der Kontextbegriff ist für die Bestimmung der Komparatistik tauglich und kann bei der konkreten Arbeit mit Texten gewinnbringend eingesetzt werden. Schon das Lesen, war der Grundgedanke, erfolgt relational; seine Vorgehensweise kann als Basis und als Beispiel für die Verwendung des Kontextbegriffs auch in anderen Hinsichten gelten. Wenn einem gegebenen Ausgangstext Texte anderer Sprachen, anderer systematischer Verfaßtheit (etwa der Wissenschaften) oder Sinnsysteme, die mit nicht-sprachlichen Zeichen arbeiten (die anderen Künste), zugeordnet werden, handelt es sich um eine komparatistische Verfahrensweise. Auch wenn es nach diesem Satz nicht unbedingt evident ist: Die Verwendung des Kontextbegriffs in der Komparatistik hat den Vorteil einer ohne ihn kaum zu erreichenden Systematik. Ein erster Zugang zum Fach AVL könnte nämlich den Eindruck erwecken, hier werde, durch eine kaum zu überblickende Vielfalt fachlicher Perspektiven, einem nur im besten Falle produktiven Durcheinander das Wort geredet: Die Komparatistik vergleicht Literaturen verschiedener Sprachen, Literatur und Wissenschaften, Literatur und die anderen Künste. Sollte es wirklich in diesem triadisch aufgefächerten und inhaltlich divergenten Aufgabenfeld keine Markierungen geben?

⁸⁰ Hierunter ist die Selbstbespiegelung (Selbstreflexion) der Literatur in ihren vielfachen Brechungen zu verstehen. Vgl. Daellenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977. Zu den Grundlagen dieses Konzepts auch Schaeffer, Jean-Marie: „Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art.“ In: Bessière, Jean; Schmeling, Manfred (Hgg.): *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris 2002, S. 15-28.

⁸¹ Vgl. aber: Fohrmann, Jürgen: „Textzugänge. Über Text und Kontext.“ In: *Scientia poetica* 1, 1997, S. 207-223 sowie Plumpe, Gerhard; Werber, Niels (Hgg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*, Opladen 1995.

Die Komparatistik vergleicht, was den Vergleich erst fruchtbar macht: das Verschiedene; sie betrachtet aber auch, was ihn überhaupt ermöglicht: die Analogie; beide Perspektiven fügt sie zusammen unter dem allgemeinen Aspekt einer Kontextualisierung im Zeichen der Fremdheit. Zu einem jeweils gegebenen, ausgewählten Text (*comparandum*) werden andere Texte vergleichend in Beziehung gesetzt (als *comparata*) und unter einem bestimmten Gesichtspunkt (*tertium comparationis*) miteinander verglichen. Dabei bildet das eine jeweils den Kontext für das andere, so daß die ‚Rollen‘ von Text und Kontext sich entsprechend der gewählten Perspektive verändern können. In der Komparatistik stehen Text und Kontext, durch Fremdheit und eine gleichsam innere Entfernung bedingt, in relativ großer Distanz zueinander. Sie immer wieder vergleichend zusammenzuführen bildet die Aufgabe und die stets neue Herausforderung komparatistischen Lehrens, Lernens und Forschens. Dabei bedeutet der Vergleich zunächst nicht mehr als ein Arbeitsinstrument, das im übrigen auch von anderen Disziplinen angewandt wird. Komparatistisch ist er erst dann, wenn er sich auf Texte und Kontexte im Wechselverhältnis von Analogie und Differenz richtet; dabei leitet er aus der internen Fremdheit seines Materials Ergebnisse her, die immer auch auf ein Allgemeines abzielen und damit grundsätzlich auf viele weitere Phänomene übertragbar sind. Aus der kontextualisierenden Verbindung von Texten entsteht ein Text-*Corpus* höherer Ordnung, ähnlich dem Hypertext im Internet.⁸² In der (oder: für die) Komparatistik ist die Literatur kein isoliertes Phänomen; vielmehr steht sie in vielfältigen kulturellen Kontexten – realen oder virtuellen –, an denen die Geschichte mitschrieb und die jeder Leser weiterdenkt.

*kontextualisierende
Verbindung*

⁸² Die Thematik von Literatur und Cyperspace wird in letzter Zeit intensiv diskutiert. Vgl. Hautzinger, Nina: *Vom Buch zum Internet? Eine Analyse der Auswirkungen hypertextueller Strukturen auf Text und Literatur*, St. Ingbert 1999.

II. Konturen der Komparatistik

1. Fragen nach dem Fachverständnis

Nicht selten provoziert die vom Leser mit Recht geforderte Einteilung des Stoffes in Kapitel und Unterkapitel ein nicht zu beschwichtigendes Unbehagen auf Seiten des Autors. Aus didaktischen Gründen, aber auch mit dem Ziel, historisch gewachsene und teilweise üppig wuchernde Phänomene den Regeln unseres Verstandes, den Bedürfnissen unseres Wissenserwerbs anzupassen, zerlegt der Autor seine Gegenstände in Teile und kommt dabei nicht um die Einsicht herum, daß häufig sachlich etwas vorausgesetzt werden müsste, das für eine Darstellung erst noch ansteht. Auch wortreich beschworen, bleibt das Dilemma bestehen: Für Einsichten in das Fachverständnis ist die Fachgeschichte Voraussetzung, die wiederum dem Leser nicht ohne das Fachverständnis vermittelt werden kann. Es liegt in der Natur eines Dilemmas, daß jede mögliche Lösung, je nach Perspektive, so gut oder so schlecht ist wie jede andere. Trotzdem spricht ein Argument dafür, das Fachverständnis vor der Fachgeschichte zu behandeln, denn kaum eine Frage wird den Lehrenden und Lernenden des Faches AVL innerhalb und außerhalb der Universität so häufig gestellt wie die einfachste: Was ist AVL? Demgegenüber findet die Fachgeschichte geringeres und jedenfalls nachgeordnetes Interesse. Leicht gestellt und schwer zu beantworten, ist die Frage nach der Definition des Faches nicht zu umgehen. Ihre Beantwortung wird, dem Verlauf der Fachdiskussion entsprechend, in zwei Etappen erfolgen; die erste hat den Vergleich der Literaturen und damit die Frühzeit der Fachdiskussion zum Thema.

Die nicht nur für den Laien naheliegende Antwort, dieses Fach vergleiche Literatur, ist weder sachlich nachvollziehbar noch in sich aussagekräftig und wird nur als Tribut (oder Erinnerung) an leidige Erfahrungen überhaupt angeführt. Jene unzureichende Antwort ruft nämlich weitere Fragen hervor: Was heißt ‚Literatur‘, was wird verglichen, auf welche Weise vergleicht man ‚Literatur‘ (oder nicht vielmehr: die Literaturen?) und warum? Hier sind Klärungen dringend geboten. Paul Van Tieghem, der 1931 die erste Einführung in die Komparatistik vorlegte, sah den Gegenstandsbereich der AVL darin, Werke verschiedener Literaturen in ihren wechselseitigen Beziehungen zu untersuchen: „L'objet de la littérature comparée [...] est essentiellement d'étudier les œuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres.“⁸³ Die Komparatistik ist demzufolge eine international orientierte Literaturwissenschaft.

Die Untersuchung internationaler Literaturbeziehungen, so wie sie von Van Tieghem als Aufgabe der Komparatistik angesehen wird, findet ihre kompetentesten Fürsprecher und ihre besten Argumente in den historischen Sachverhalten

⁸³ Van Tieghem, Paul: *La littérature comparée*, Paris 1931, S. 57.

selbst. So lange es Literatur gibt, so lange (oder um wenigstens verschoben) gibt es auch den Austausch zwischen den Literaturen⁸⁴; historisch betrachtet ist er zwar unterschiedlich intensiv und betrifft jeweils verschiedene Sprach- und Kulturräume, ein Austausch als solcher aber prägt und kennzeichnet die Geschichte der Literatur seit ihren Anfängen. Durch die gegebenen historischen Verbindungen zwischen den Literaturen hat die AVL allen Grund, der Konstellationen ihres Beginns eingedenk zu sein und eine vergleichende Literaturgeschichte zu bleiben. Sie vergleicht grundsätzlich alle Literaturen verschiedener Sprachen miteinander und nimmt keine nationalen oder historischen Ausgrenzungen vor – zumindest nicht ihrer Programmatik nach; daß es faktisch zu einer Konzentration auf Europa kam, wurde schon in anderem Zusammenhang erwähnt.⁸⁵ Selbst wenn aus pragmatischen Gründen Ausgrenzungen bestimmter Literaturen oder Kulturbereiche vorgenommen werden, blickt der Komparatist sozusagen mit Sorge auf einen kaum zu bearbeitenden Gegenstandsbereich: Wer könnte kompetent sein für alle Literaturen der Welt? Die Problemstellung ist bekannt. Doch geht es bei der Frage nach dem grundlegenden Fachverständnis nicht darum, ob die Definition des Faches konkret einlösbar, faktisch realisierbar ist; stattdessen muß von einer verbindlichen Definition erwartet werden, daß sie alle nur denkbaren Fälle umfaßt und nicht von vornherein jene Einschränkungen erläßt, die aller Erwartung nach später durch die Praxis erforderlich werden. Freilich ist nicht jede Grenzziehung bloß der ‚Machbarkeit‘ geschuldet, sondern kann unter Umständen sachliche Gründe für sich geltend machen. Bedingt durch ihre Entstehung im Frankreich des 19. Jahrhunderts, blieb die Komparatistik lange Zeit *de facto* auf den Vergleich der europäischen Literaturen beschränkt. Wie Jan C. Brandt Corstius darlegt, war dabei eine bestimmte Vorstellung der bedingende Faktor – jene von der Einheit der europäischen Literaturen:

Western literature forms a historical community of national literatures, which manifests itself in each of them. [...] Literary movements and literary criticism also document this basic unity of Western Literature.⁸⁶

Ob es in anderer Richtung angebracht wäre, von der ‚basic unity of Eastern Literature‘ zu sprechen, muß hier nicht entschieden, darf aber angenommen werden. Die historische Einheit der westlichen Literatur, die sich in jeder der einzelnen Nationalliteraturen manifestiert, bildet jedenfalls das Hauptargument für die zunächst ‚eurozentrische‘ Komparatistik. Im Verlauf der Geschichte (die heute,

⁸⁴ Unter diesem Aspekt ist es verwunderlich, daß die Komparatistik nicht etwa die älteste, sondern die jüngste der Philologien ist. Zur Begründung vgl. das nächste Kapitel.

⁸⁵ Vgl. oben S. 22.

⁸⁶ Jan Brandt Corstius, zitiert bei Clements, Robert J.: *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards*, New York 1978, S. 5 f.

im Unterschied zu jenen Anfangszeiten der Komparatistik, nicht nur als Literaturgeschichte verstanden wird) bildeten sich zwischen den verschiedenen europäischen Literaturen konkrete Verbindungen heraus. Solche ‚rapports de fait‘, schon seit Beginn des Faches seine Basis, erleichtern den Vergleich, da sie ihn durch die Literaturgeschichte selbst gleichsam abgesichert sehen. Gibt es somit einerseits gute Gründe für eine ‚europäische‘ AVL, muß man auf der anderen Seite und mit mindestens ebenso guten Gründen konzedieren, daß der Raum der Literatur nicht auf Europa beschränkt ist. René Étiemble war bereits in anderem Zusammenhang als ein sehr kritischer Komparatist vorgestellt worden; er kann im Fach als derjenige gelten, der zuerst und mit Vehemenz eine weltweite komparatistische Perspektive forderte und sich der historisch bedingten eurozentrischen Ausrichtung des Faches widersetzte. Sein Buch *Comparaison n'est pas raison*⁸⁷ ist eine Streitschrift für eine Komparatistik, die – aus der Sicht des Autors: endlich! – ihre Konzentration auf die Literaturen Europas überwinden müsse, um die Literaturen der Welt zu umfassen. Für eine nur europäische Komparatistik gibt es Étiemble zufolge in der Tat keinen ‚Grund‘.

Gegen diese Programmatik sind zwar praktische Einwände möglich (wer kann sich schon rühmen, auch nur die wichtigsten Literatursprachen der Welt zu beherrschen?), grundsätzliche hingegen nicht. Da die Komparatistik eine Literaturwissenschaft ist, muß die Literatur im Zentrum ihres Interesses stehen, ja dieses insgesamt ausmachen; woher die Literatur jeweils stammt, in welcher Sprache sie verfaßt ist, spielt in dem Augenblick keine Rolle mehr, wo sich im Vergleich der Texte signifikante Analogien oder Parallelen, aber auch für das Verständnis des einzelnen Textes wesentliche Differenzen auf tun. Im Unterschied zu den Einzelphilologien befaßt sich die AVL mit Literaturen im internationalen Vergleich und in grenzüberschreitender Perspektive: Die Nationen können über die ganze Welt verteilt, die Grenzen überall auf der Erde gezogen sein. Obgleich Étiemble den Aktionsraum der Komparatistik mondial definiert und unter diesem Aspekt als ein kühner, ja ikonoklastischer Neuerer innerhalb des Faches gelten muß, beschränkt auch er sich, insoweit ganz Traditionalist, auf den Vergleich der Literaturen. Dies entspricht der Tradition im Heimatland des Faches und macht das Fachverständnis der sogenannten ‚französischen Schule‘ aus. Es folgt aus der Struktur des Bildungssystems in Frankreich, daß die Komparatistik, akademisch im Bereich der ‚Lettres‘ angesiedelt, zunächst und auf lange Sicht nur den Vergleich literarischer Texte umfaßte; Vergleiche zwischen der Literatur und den anderen Künsten wurden hingegen lange Zeit der Poetik und Ästhetik zugeordnet.⁸⁸

⁸⁷ Étiemble, René: *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris 1963.

⁸⁸ Für die neuere Zeit, etwa die letzten drei Jahrzehnte, gilt diese traditionelle Ausrichtung der französischen Komparatistik nicht mehr; stattdessen macht sich auch dort der amerikanische Einfluß geltend.

solut gesetzt werden; die Grenzen des „field for literary study“ sind die Grenzen der Literatur:

In short, we should forget that comparative literature is concerned with two or more national literatures. We should insist that comparative literature is the most rewarding field for literary study because it recognizes the full implications and responsibilities of the study of literature.¹⁹⁷

Der Vergleich, namensgebend für unser Fach, übt im Rahmen der Komparatistik die doppelte Funktion aus, Erkenntnisse sowohl hervorzubringen als auch zu relativieren. Ihre Gegenstände findet die AVL überall dort, wo die Literatur Grenzen überschreitet, und auch der Vergleich ist in der Komparatistik durch seine grenzüberschreitende Funktion definiert. Mehr oder weniger nutzlos wird auf Fachkongressen immer wieder über die Existenz oder Nichtexistenz einer eigenen, spezifisch komparatistischen Methode gestritten, obwohl mit der Grenzüberschreitung und der Kontextualisierung durch ‚Fremdes‘ sowohl Gegenstand als auch Methode des Faches bereits bestimmt sind. Der Streit bleibt eitel, denn auch die Nationalphilologien verfügen nicht über eine jeweils eigene Methode, haben aber wohl einen jeweils eigenen Gegenstand.

Obschon der Vergleich, so läßt sich zusammenfassend sagen, zur Komparatistik wesentlich dazugehört, wurden bislang innerhalb des Faches nur wenige Versuche unternommen, ihn, wenn nicht theoretisch und systematisch, so doch zumindest unter praktischem Aspekt, gleichsam als Begründungsgestus des Faches, zu konkretisieren. Der „reflektierende Vergleich“ ist mehr Programm als Realität, solange er nicht in seinen konkreten Verfahrensweisen durchdacht und entsprechend angewendet wird. Vergleichen *in toto* als Grundlage der Komparatistik zu propagieren verbietet sich schon deshalb, weil die Verbindungen zwischen den Texten, aber auch die charakteristischen Unterschiede, erst durch eine solche Binnendifferenzierung, also gleichsam durch einen Querschnitt, vergleichend erarbeitet werden können. Es gilt also, vergleichend vor den Vergleich zurückzugehen. Andernfalls könnte wahr werden, was als Verdikt drohend über jedem Vergleich schwebt: Man vergleicht Äpfel mit Birnen um festzustellen, es handle sich um Kernobst, das auf Bäumen wächst. Wußte man das nicht schon?

¹⁹⁷ Malone, „The ‚Comparative‘ in Comparative Literature“, a.a.O., S. 20.

4. Im Vorübergehen: Ein Fallbeispiel komparatistischer Textanalyse

Die Vorstellung des Faches ist inzwischen so weit vorangeschritten, daß, wie bei einem Menschen, den man gut kennt, Physiognomie und Charakter der Komparatistik erkennbar werden. Manches blieb dabei theoretisch; doch das soll nicht so bleiben. Die folgende Darstellung versteht sich als eine Modellanalyse, aus der deutlich werden soll, wie eine komparatistische Textinterpretation methodisch vorgeht und welche Einsichten sie eröffnet. Dabei wird es in erster Linie darauf ankommen, die Methodik des Textvergleichs anschaulich zu machen. Wie schon aus den Darlegungen des vorigen Kapitels zu erahnen, ist diese Methodik nicht ohne innere Probleme und Komplikationen – ganz so wie ihr Gegenstand, die Literatur, auch. Für die folgenden Modellanalysen wurden lyrische Texte gewählt, weil diese Gattung sich im Vergleich zu anderen durch relative Kürze und Überschaubarkeit auszeichnet.¹⁹⁸ Daß die Lyrik zugleich die komplexeste aller literarischen Gattungen ist, erleichtert zwar nicht den Vergleich, macht ihn aber zu einem Abenteuer *in litteris*, dessen Verlauf, wie bei Abenteuern üblich, einige Überraschungen bereithält.

Das folgende Gedicht von Hugo von Hofmannsthal ist in der Analyse das erste, seiner Entstehungszeit nach das letzte von drei Gedichten, die nun miteinander verglichen werden sollen:

Du hast mich an Dinge gemahnet,
Die heimlich in mir sind,
Du warst für die Saiten der Seele
Der nächtliche flüsternde Wind

Und wie das rätselhafte,
Das Rufen der atmenden Nacht,
Wenn draußen die Wolken gleiten
Und man aus dem Traum erwacht,

Zu blauer weicher Weite
Die enge Nähe schwillt,
Durch Zweige vor dem Monde
Ein leises Zittern quillt.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Paul Van Tieghem weist zwar darauf hin, daß sich lyrische Texte aufgrund der Bedeutung ihrer Form für einen Vergleich gar nicht gut eignen, doch läßt sich dieser Einwand durch die kommende Analyse entkräften. (Vgl. Tieghem, Paul van: „La notion de littérature comparée“, a.a.O., S. 282.)

¹⁹⁹ Hofmannsthal, Hugo von: „Einem, der vorübergeht“. In: Ders.: *Gedichte. Dramen I 1891-1898*, Frankfurt am Main 1979, S. 121. (= *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch).

Der Text weist eine eigenartige syntaktische Struktur auf: Nach der doppelten Anrede an ein „Du“ in der ersten Strophe folgen eine metaphorische Wendung („Du warst [...] Der nächtliche flüsternde Wind“) und ein Vergleich („Du warst [...] wie das rätselhafte“); an diesen Vergleich schließt sich ein Temporalsatz an („Wenn draußen die Wolken gleiten“), der in verkürzter Form und mit anderer Aussage noch zweimal variiert wird: („Wenn“) „zu blauer weicher Weite“; („Wenn“) „Durch Zweige vor dem Monde“. Schon aus dieser syntaktischen Konstruktion geht hervor, daß sich der Text in seinem syntaktisch sehr eigenartigen Verlauf von den konkreten Aussagen der ersten Strophe entfernt – die Wirkung jenes „Du“ erst metaphorisiert und sie dann mit der Nacht vergleicht, die nun ihrerseits eine weitaus genauere Bestimmung erfährt als das „Du“ zuvor.

Dennoch wirkt das Gedicht bei der ersten Lektüre nicht kompliziert, sondern schafft eine eigenartige, von den vorherrschend dunklen Vokalen getragene Atmosphäre. Die Klangmetapher von den „Saiten der Seele“ charakterisiert die Musikalität des Gedichts, das die Schwingungen der Saiten reproduziert, so daß jener Seelenklang, von dem die Rede ist, im Gedicht selbst verwirklicht wird. Die Begegnung mit einem nicht näher bestimmten „Du“ beschwört eine Erinnerung herauf, die sich im Bild der Nacht kristallisiert, sich aber hier auch in Klang übersetzt und in ihm auflöst. Zu Beginn der zweiten Strophe fällt das Wort „rätselhaft“ – rätselhaft ist, was konkret geschah und wer die Angesprochene ist; die Angesprochene? Das Gedicht spricht von einer anderen Person, durch welche offenbar das sprechende Ich in der Tiefe seiner Seele affiziert wurde: Momenthaft trat ins Bewußtsein, was „heimlich“ und verborgen war. Die evozierte Stimmung der „atmenden“ Nacht, das Zittern, das durch die Zweige geht, schafft eine verkappt erotische Atmosphäre, die dazu verleitet, das angesprochene „Du“ als Frau zu identifizieren – entsprechend jener Geschlechterzuordnung, die dem Sprechenden, maskulinen Ich des Dichters ein feminines Pendant zuschreibt. Der rätselhafte Text wäre dann ein sehr zartes, nur andeutend-verhaltenes Liebesgedicht.

Doch es trägt den Titel „Einem, der vorübergeht“ und weist somit das „Du“ als einen Mann aus. Das Rätsel ist damit nicht gelöst, im Gegenteil. Obwohl mit „Du“ beginnend, spricht der Text fortan vom „Ich“ und davon, was sich in jenem Ich ereignet. Doch auch dem „Ich“ ist im Verlauf des Diskurses keine lange Dauer beschieden: Es weicht dem allgemeinen „man“, bis schließlich gar keine Person mehr greifbar, sondern nur noch ein Geschehen in der Natur (mit dem altertümlichen Adjektiv „nächtig“ bezeichnet) vorhanden ist. Auch dieses wird nicht als einmalig, sondern als potentiell wiederholbar verstanden – als ein Rufen, das sich immer dann ereignet, „(w)enn draußen die Wolken gleiten / Und man aus dem Traum erwacht“. Die Natur entsteht mit dem Erwachen aus dem Traum, ist sogar dessen Grund. So eignet der Wahrnehmung die besondere, aus der Wirklichkeit entrückte Qualität eines Momentes, der ambivalent zwischen

Träumen und Wachen steht. Der Text endet mit einem durch den Vergleich geschaffenen Bild: es verbindet eine erotisierte Natur mit einem eben aus dem Traum erwachten Menschen.

Und doch befindet sich alles im Modus der Uneigentlichkeit: Das Gedicht kennt keine Gegenwart, kein unmittelbares Geschehen, sondern besteht nur aus einer Erinnerung, einer Metapher und einem weit ausgespannenen Vergleich. Scheinbar geschieht nichts; doch es ist etwas geschehen, das überhaupt erst den Text hervorbrachte. Wenn die Begegnung mit dem anderen so tiefgreifend und so bedeutsam war, wie die erste Strophe glauben machen will: Warum entfernt sich dann der Text immer weiter von jenem, der vorübergeht? – weil er nicht nur eine Begegnung in der Vergangenheit zum Thema hat, sondern vor allem jene Bewegung des Sich-Entfernens, in die das „Du“ eingebunden ist. Auch der Text verhält, schreitet vorüber, geht fort von der wie auch immer gearteten konkreten Begegnung, von der man nichts hört als die Folgen, die sie zeitigte. Neben „rätselhaft“ ist auch „heimlich“ ein „verrätseltes“ Begriff. Was heimlich, verborgen war, wird nicht näher bestimmt, und ob die Erinnerung daran eine beglückende oder eine belastende war, wird ebenfalls verschwiegen. Mit den Hinweisen auf die Vergangenheit, mit dem Verschweigen dessen, was konkret geschah (geschah überhaupt ‚etwas‘?), und dem Sich-Entfernen von dem Moment der Begegnung begibt sich der Text in eine dezidierte, aber eben deshalb poetische Distanz zur unmittelbaren Wirklichkeit.

Zu fragen was dieses Gedicht denn ‚sage‘, aussage, wäre dem Text unangemessen – es spricht und macht das Sprechen selbst zum Thema: nur zum Thema oder auch zum Problem? Das kurze und so schlicht erscheinende Gedicht von Hofmannsthal ist voller innerer Spannungen und beläßt alles, was an eine konkrete Begegnung erinnern könnte, im dunkeln, obwohl es, biographisch betrachtet, eine solche gab: Sie fand 1891 in Wien statt und führte den jungen Hugo von Hofmannsthal und den um fünf Jahre älteren Stefan George zusammen. Das Gedicht sagt darüber konkret nichts. Vielmehr ist es in hohem Maße verrätelt und von jener Art der Rätselhaftigkeit, welche auch die Nachwelt nicht aufklären kann oder soll. Da nicht klar ist, ob die ‚Mahnung‘ an heimliche Dinge ein Tabu betrifft oder einen erweckten inneren Reichtum, mag sich Hofmannsthal für den ersten Fall das Vorübergehen im Sinne eines Vorbeigehens gewünscht haben. Wäre es so, hätte George recht mit seiner enttäuschten Reaktion auf jenes Gedicht: „[...] aber bleibe ich für Sie nicht mehr als einer der ‚vorübergeht‘?“ hatte er Hofmannsthal in einem Brief gefragt.²⁰⁰ Im anderen Fall aber, der Erweckung eines inneren Reichtums, wäre ein ‚komparatistischer‘ Bezug geknüpft, dessen literarischer Partner dann Baudelaire sein müßte...

²⁰⁰ Hierzu und zum Kontext vgl. Vf.: „... zuweilen beim Vorübergehen ...“. Ein Motiv Hofmannsthal im Kontext der Moderne.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1, 1993, S. 235-262; das George-Zitat ist nachgewiesen S. 257.

Eine Interpretation soll einen Text entschlüsseln, darf ihm aber nicht sein Geheimnis nehmen. Durch eine vergleichende Textanalyse wird das Gedicht von Hofmannsthal nicht ‚entzaubert‘; vielmehr erhält es einen Kontext, der zwar manche Ambivalenz entschärft, dem Text aber nichts von seinem Anspielungsreichtum nimmt. Der Titel „Einem der vorübergeht“ ist eine Reminiszenz an Baudelaires Gedicht „A une passante“ („Einer Vorübergehenden“):

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!²⁰¹

Mit dem Unterschied der geschlechtsspezifischen Zuweisung trägt dieses Gedicht denselben Titel wie das von Hofmannsthal. Doch während bei Hofmannsthal von einer konkreten Situation oder einem äußeren Geschehen keine Rede sein kann, ist diese Ebene (mit Genot:) der ‚Welthaltigkeit‘ bei Baudelaire ausdrücklich thematisiert. Die erste Zeile beschreibt als Ort des Gedichts eine Straße, deren Lärm („assourdissant“ [ohrenbetäubend] und „hurler“ [heulen]) auf die Großstadt verweist. Vor diesem Hintergrund hebt sich eine Frauengestalt hervor: Sie trägt Trauer („en grand deuil“), führt elegante Bewegungen aus, hebt mit einer gravitätischen Geste ihren weit schwingenden Rock an und und zeigt insgesamt eine Noblesse, die zum Ort des Geschehens in klarem Kontrast steht. Das Erscheinungsbild dieser Frau ist der Alltäglichkeit und Anonymität einer lärmenden Großstadt entzogen. Zwischen der Passantin und dem Sprechenden Ich des Gedichts kommt es zu einem Blickkon-

²⁰¹ Baudelaire, Charles: „A une passante“. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois, 2 Bde., Paris 1975, hier Bd. I, S. 92 f. Dieses Gedicht ist im weiteren auch Beispiel für die Darstellung der literarischen Übersetzung im Kapitel II, 4. Dort findet der Leser, der „A une passante“ nicht im Original lesen kann, mehrere Übersetzungen, darunter (wohl am geeignetsten für das unmittelbare Verstehen) die Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp.

takt, der in seiner Faszination eine imaginäre Erotik offenbart. „Angespannt wie ein Extravaganter“ („crispé comme un extravagant“) hebt sich das Sprechende Ich in ähnlicher Weise aus der Masse heraus wie die Frau, die vorübergeht. Diese Gemeinsamkeit bildet den Ursprung für jene Erotisierung der Szene, die schlagartig auf beiden Seiten erfolgt: Die Ruhe und Gelassenheit der Frau ist (oder erscheint als) eine Täuschung, denn in ihrem Blick brodet ein „Orkan“.

Nachdem die Erotik des Imaginären aus der Passantin die Partnerin gemacht hatte, spricht die Ich-Instanz nicht mehr in der dritten Person des Singular von der Frau, sondern in der zweiten zu ihr. Die Metapher vom Orkan, dem Bereich des Wettergeschehens entnommen und auf den Blick der Frau bezogen, unterstützt das Bild vom Blitz („Un éclair ... puis la nuit“), der das Ich buchstäblich durchfährt. Was sich dann ereignet, ist wie ein Tabu der sprachlichen Wiedergabe entzogen und nur durch die Auslassungspunkte zwischen dem Blitz und der Nacht im Text verrätelt gegenwärtig. Der Nacht kam auch in Hofmannsthals Gedicht eine Bedeutung zu, und zwar eine weitaus größere als bei Baudelaire. Sollte der Text von Hofmannsthal die Leerstelle zwischen Blitz und Nacht gleichsam auffüllen und auf diese Weise poetisch interpretieren, was Baudelaire aussparte und verschwie? Es spricht für diese Deutung, daß im folgenden bei Baudelaire das Motiv der Wiedergeburt und des neuen Lebens auftaucht, nachdem das Sprechende Ich die tödliche Lust erfahren hatte („le plaisir qui tue“). Diese Wiedergeburt ist zugleich die Überwindung der Sterblichkeit, aus der sich die Gewißheit herleitet, der Vorübergehenden in der Ewigkeit wiederzubegegnen („Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?“).

Das durch Kursivdruck hervorgehobene „*jamais*“ unterstreicht die Resignation, die mit dem wahrscheinlich unerfüllten Wunsch nach einem Wiedersehen im Leben (und nicht erst nach dem Tode) verbunden ist. Beider Wege werden sich nicht mehr kreuzen: „Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du weißt nicht, wohin ich gehe“ („Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais“); was der Zufall herbeiführte, eine Begegnung von Unbekannten im Getümmel der Großstadt, läßt sich nicht wiederholen. Die ‚Andersheit‘ der beiden Figuren gegenüber der anonymen Großstadtmenge weckt die Vorstellung eines „Anderswo“ („ailleurs“), dessen rein imaginäre und deshalb instabile Realität sprachlich durch die folgenden Negationen unterstrichen wird: Enthält „*jamais*“ eine noch implizite Verneinung, so wird sie explizit in „ignorer“ und „tu ne sais“. Doch alle Unsicherheit *in concreto* kann nicht die Gewißheit aufheben, daß zwei einander unbekannte Menschen, die sich nur in einem Moment begegneten, durch die Liebe verbunden wären – verbunden? Die Beziehung ist nur einseitig: „O du die ich geliebt hätte, o du die es wußte!“

Die Großstadt als der Ort, der diese Begegnung ermöglichte, ist zugleich der Grund, der sie vereitelte. Diese Negativität findet in der Fremdheit, mit der Hofmannsthal und, wie später zu zeigen sein wird, George zur Großstadt stehen, ihr Analogon. Paris läßt Intimität nur in der Einsamkeit zu, und erst hier erklärt sich die befremdliche Wendung vom „extravaganter“ Ich. Als jemand, der zur Menge nicht

dazugehört und insofern ‚ausschweifend‘ ist, kann er seine Imagination soweit kultivieren, daß sie ihm ein Erlebnis von der geschilderten Art bereitet (oder auch nur vorgaukelt). Als letzte und fortan einzige Verbindung bleibt die Gewißheit, daß unter glücklichen Umständen eine Beziehung möglich gewesen wäre. In diesem gemeinsamen Wissen ‚begegnen‘ sich beide erneut. Wenn über das Gedicht Hofmannsthals gesagt wurde, daß es sich von jener Konkretheit entfernt hat, so gilt dies unter veränderten Vorzeichen auch für das Sonett von Baudelaire. Aus der Momenthaftigkeit der Begegnung im großstädtischen Raum entsteht die Heftigkeit des Begehrens; doch was dann folgt, spielt sich im Innenraum und nicht mehr in der äußeren Realität ab. Insofern entfernt sich auch der Text Baudelaire von seinem Ausgangspunkt und von der Konkretheit einer tatsächlichen Begegnung; George und Hofmannsthal werden hierauf ‚antworten‘. Die Wendung in den Innenraum der Imagination ist durch die ‚blitzartige‘ Kürze der Begegnung im Blick unmittelbar bedingt; sie schreibt im Imaginären fort, was die Realität offenließ.

Unter dem Titel „Von einer Begegnung“ greift auch Stefan George das Motiv des Vorübergehens auf:

Nun rufen lange schatten mildre gluten
Und wallen nach der lippen kühler welle
Die glieder die im mittag müde ruhten –
Da kreuzest unter säulen du die schwelle.

Die blicke mein so mich dem pfad enttrafften
Auf weisser wange weisser schläfe sammt
Wie karg und scheu nur wagten sie zu haften
Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!

An süßem leib im gang den schlanken bogen
Sie zur umarmung zaubertoll erschauten
Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen
Eh sie in deine sich zu tauchen trauten.

O dass die laune dich zurück mir brächte!
Dass neue nicht die fernen formen stören!
Wie ward es mir gebot für lange nächte
Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!

Umsonst · ein steter regen bitterer lauge
Benetzt und bleicht was mühevoll ich male.
Es geht ... wie war dein haar und wie dein auge?
Es geht und stirbt in bebendem finale.²⁰²

²⁰² George, Stefan: „Von einer Begegnung“. In: Ders.: *Werke. Ausgabe in vier Bänden*, München 1983, S. 14f. (Aus: *Hymnen*, 1890)

Die Frage nach dem Ort des Geschehens hatte für Hofmannsthal den von nächtlicher Stimmung charakterisierten Innenraum des sprechenden Ich hervortreten lassen; bei Baudelaire wird die anfänglich konkrete Szene einer lärmenden Großstadt durch eine imaginäre Vision in den Innenraum transponiert. Bei George nun evoziert der Schauplatz eine Stätte in südlicher, mit Reminiszenzen an die Antike ausgestatteter Landschaft. In der Kühle des Spätnachmittags, nach einer Siesta und auf dem Weg zu einem Bad im Meer begegnet das sprechende Ich jenem „Du“, das durch die von ihm ausgehende Faszination den Weg sogleich unterbricht: ein Innehalten. Der Blick umfaßt das samtig-zarte Weiß von Wange und Schläfe und erblickt den Körper des anderen in Bewegung: „An süßem leib im gang den schlanken bogen / Sie zur umarmung zaubertoll erschauten.“ Schon bei diesem Versuch einer Paraphrase wird deutlich, daß der Text poetisch verfremdend verfäht; durch die verbale Überhöhung des Geschehens, die George allenthalben vornimmt, entsteht stilistisch ein starker Kontrast sowohl zu Hofmannsthal als auch zu Baudelaire.

Nun kann freilich eine Paraphrase von der Art „Was will uns der Dichter sagen?“ nicht das Ziel einer Interpretation sein; doch sie läßt kontrastiv die von George angestrebte ästhetische Sublimierung des Ereignisses hervortreten. Im Unterschied zu Baudelaire gibt es bei George zwischen den beiden Personen, die einander begegnen, keinen Blickkontakt. Entstand dort aus einem Blick ein erotisches Geschehen, so führt bei George das schon durch das Anschauen des anderen erwachte Begehren zu einem Stillstand; es läßt den Blick in die Augen gar nicht zu: „Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen / Eh sie in deine sich zu tauchen trauten.“ Der Blick ist einseitig und in höchstem Maße tabuisiert („wie karg und scheu nur wagten sie zu haften“). Der nicht gewagte Kontakt der Augen läßt eine Leerstelle entstehen, die nach einem Zeitsprung („gebot für lange nächte“) durch die Erinnerung ausgefüllt werden soll. Doch auch sie ist flüchtig wie die Begegnung selbst. Was sich in den Nächten ereignet, ob das „Malen“ wörtlich oder im übertragenen Sinne verstanden werden muß, bleibt letztlich offen. Der „stete regen bitterer lauge“ wischt das mühevoll entstandene Bild wieder aus: Geht es um ein Vorstellungsbild, das die Tränen verwischen, oder um ein Gemälde, auf das Tränen fallen, die es „benetzen“ und „bleichen“?

Dieses Vergehen des Bildes ist die Entsprechung zum Vorübergehen der Person: Die Kunst, aufgerufen, die Erinnerung zu bewahren, kann ihre Aufgabe nicht erfüllen, und so benennt die Frage: „wie war dein haar und wie dein auge?“ den Verlust des Bildes, das „geht und stirbt in bebendem finale.“ In einer als Höhepunkt verstandenen Formulierung koinzidiert das ‚Ende‘ des Bildes und der Schluß des Gedichts. Beide bezeichnen mit dem Begriff des Finales auch das definitive Ende der Begegnung, die flüchtig war und sogar der Bewahrung durch das Kunstwerk entzogen ist. Doch vor dem Finale, das die Koinzidenz verschiedener Formen des Endens benennt und beschwört, war es im Gedicht selbst, in

Sprache und nicht im Bild, zu einer Begegnung gekommen: Der raum-zeitliche Rahmen beim Auftritt des anderen, dessen Erscheinungsbild und die im Ich sich vollziehende Erotisierung waren ebenso Thema des Diskurses wie das Bemühen um das Bild und sein Scheitern. Insofern bezeichnet die gewählte Vokabel „Finale“ nur teilweise das Ende und das Vergehen: Sie faßt das Gesagte zusammen und läßt es künstlerisch ausklingen. Festgefügt, widersteht das Gedicht selbst der Flüchtigkeit.

Bei Hofmannsthal war der Bezug zu Baudelaire konkret an jener Leerstelle zu situieren gewesen, die das Geschehen zwischen dem „Blitz“ und der „Nacht“ ausspart und einem komplexen inneren Vorgang mit Schweigen begegnet. Bei Stefan George hingegen findet der Rückgriff auf Baudelaires Sonett an einer anderen Stelle statt: Das „ailleurs“, das dem möglichen Wiedersehen Distanz und Fremdheit zuordnet, wird bei Stefan George konkretisiert. Das ferne, heiße Land mit seinen (antiken?) Säulen ist Schauplatz einer Begegnung, die ihrerseits keine Nähe zuläßt. War schon bei Baudelaire der Blickkontakt eine aufs äußerste reduzierte Form der ‚Begegnung‘, so wird diese Reduktion bei George noch verschärft. Mögliche Nähe schafft Angst, und nur in dem vom Ich gestalteten Bild wäre die Gegenwart des anderen erlaubt; doch hier tritt sie nicht ein. Der Versuch, in einem Akt der Projektion den anderen verfügbar zu machen, scheitert. Wenn die erotische Anziehung, die bei Baudelaire – freilich im Konjunktiv – als Liebe gedeutet wird, auch bei George diesen Namen verdient, schließt sie das Verfügen über den Geliebten aus. Sich den anderen dienstbar machen zu wollen wäre nur das Bestreben, ihn zu besitzen, nicht aber der Wunsch nach Liebe. Es ist gleichsam die Rettung des anderen, daß die Begegnung sich gegen die Dauer eines Bildes sperrt.

Die Angst freilich ist damit noch nicht erklärt. Bei Baudelaire hatte die Begegnung momenthaft einen Mann und eine Frau zusammengeführt; bei George hingegen ist das Geschlecht der Person, die plötzlich auftaucht und in ihrer Schönheit beschrieben wird, unbestimmt. Wurde die Frau bei Baudelaire in ihrem Erscheinungsbild gezeigt und gleichsam aus allem, auch aus dem Begehren der Ich-Instanz, herausgehoben, war sie, kurz gesagt, selbstbestimmt und autonom, so erscheint die andere Person bei George nur in der Sicht des Ich – als Reiz, den sie ausübt. Doch woher stammt das Zögern, das Tabu? Baudelaire kannte solche Vorbehalte nicht, sondern stellte das Begehren und dessen momenthaft-extravagante Befriedigung („le plaisir qui tue“) in aller Offenheit und im Rahmen der großstädtischen Öffentlichkeit zur Schau. Wäre die andere Person bei George ein Mann? Sicherheit ist hierüber nicht zu gewinnen, doch scheint allein diese Interpretation das Zaudern zu erklären: Es wäre Ausdruck eines Tabus nicht in der Liebe schlechthin, sondern in der Liebe, sofern sie homoerotisch ausgerichtet ist. Sich zu bekennen ist dem sprechenden Ich versagt; deshalb ist der Text im Unbestimmten befangen, deshalb glückt nicht einmal das

‚Bild‘ des Geliebten. In der Benennung des anderen war Hofmannsthal explizit: Es ist ein Mann, der vorübergeht und an den sich das Gedicht, dessen Titel eine Widmung ist, richtet. „Herrn Stefan George“ spezifiziert der Untertitel. Doch auch dieser Text enthält ein Tabu: Was ist geschehen, das diese Tiefe des inneren Lebens affiziert? Hierzu schweigt das Gedicht. Seine Wirkung liegt in der Suggestion, nicht in der Schilderung. Und wenn sich der Text von seinem Anfang entfernt, so flieht er gleichsam vor der konkreten Begegnung, die eine solche Öffnung des Innenraums hervorrief. Auch dies ist ein Tabu, doch ein subtil kassiertes.

Im Vergleich der Texte entstehen mit jeder Deutung neue Rätsel, und mit jedem interpretatorischen Schritt tut sich eine neue Ungewißheit auf. Trotzdem soll nun als Resümee der vergleichenden Interpretation versucht werden, die verschiedenen Ebenen, auf denen der Vergleich vorgenommen wurde, zu systematisieren. Äußerer Rahmen der Begegnung, zugleich aber die Bedingung ihrer Möglichkeit, ist bei Baudelaire die moderne Großstadt. Bei George hingegen wird die Begegnung in ein fernes, südliches Land verlegt, das zugleich einen gegenüber dem Gewohnten ‚anderen‘ Raum erschließt. Hofmannsthal hingegen spart jegliche konkret-räumliche Zuordnung aus und verlegt das eigentliche Geschehen in den Innenraum der Seele, deren „Saiten“ im Bild der Äolsharfe beschworen werden. Alles, was der konkreten Umwelt zuzugehören scheint, ist nur ein Bild der Vorstellung, metaphorisches Äquivalent einer imaginierten nächtlichen Stimmung.

Die Ich-Instanz der Gedichte ist die nächste Ebene des Vergleichs. Sie ist bei Baudelaire explizit in das Geschehen eingebunden. Nach der Darstellung der Begegnung, die bei dem Ich und seinem erotischen Erlebnis mit dem zweiten Quartett endet, setzt eine Deutung des Ereignisses ein, verbunden mit dem Wunsch, die Begegnung zu perpetuieren oder zumindest zu wiederholen. Doch der Zufall agiert nur einmal, der Moment ist seiner Bestimmung nach weder von Dauer, noch ist er wiederholbar. In dieser inneren Mangelsituation imaginiert das Ich Möglichkeiten des Wiedersehens, die jedoch in Resignation münden. Als letztes Mittel, Gemeinsamkeit herzustellen, dient die doppelte Beschwörung in der letzten Zeile. Das Ich bei Stefan George ist von anderer Art. Einem ähnlichen Geschehen ausgesetzt wie das Ich bei Baudelaire, aber doch weitaus weniger befriedigt als dieses, gelangt es zu einer ansatzweise künstlerischen Aktivität, indem es das Bild des anderen zu beschwören versucht. Inwieweit dieses Bemühen konkret ist oder sich wiederum nur im Innenraum abspielt, läßt der Text offen. Doch scheint die im Vergleich zu Baudelaire reduzierte Nähe jenen Akt der Darstellung hervorgerufen zu haben; indem er scheitert, bringt er das Ende einer Begegnung und der Erinnerung daran zu einer Engführung, die im „Finale“ wie in einem grandiosen Schlußakkord ausklingt. Bei Baudelaire führt das Ende des Sonetts die *dramatis personae* noch einmal zusammen, indem das Ich zu der Frau

spricht; bei George hingegen tritt das Ich zurück und überläßt das Ende dem Bild, das so vergeht, wie der andere vorübergegangen war. Bei Hofmannsthal taucht das Ich nur in der grammatischen Form des Pronomens („mich“, „mir“) und im direkten Zusammenhang mit dem Du auf. Dieses Ich ist eine Funktion des anderen. Nicht handelnd, sondern gleichsam erleidend ist es gegenwärtig: als etwas, an dem sich durch den anderen etwas vollzieht („Du hast mich [...] gemahnet“), als Hort verborgener „Dinge“.

Bei diesem Versuch, die Ich-Instanz der Texte vergleichend zu beschreiben, wird die Schwierigkeit deutlich, das Ich gegen das Du abzugrenzen. Das eine scheint eine Funktion des anderen zu sein, beide sind in unterschiedlicher Intensität miteinander verbunden. Bei Baudelaire verfügt die Frau über das im Vergleich größte Maß an Selbständigkeit: Hier wird sie relativ genau beschrieben, so genau jedenfalls, daß auch im Leser ein Bild von ihr entsteht – als elegante Erscheinung, unnahbar durch die Trauerkleidung, gegenüber der Masse herausgehoben durch die Geschmeidigkeit ihrer Bewegungen („agile“) und die Noblesse ihres Auftretens. Befremdlich bleibt im Gesamtbild die „jambe de statue“, das statuarische Bein. Es widerspricht, scheinbar unpoetisch, der Bewegtheit ihrer Erscheinung, aus der wiederum die Kürze der Begegnung resultiert. Als sowohl die Poesie als auch die Dynamik hemmender Fremdkörper paßt dieses statuenhafte Bein nicht zum sonstigen Erscheinungsbild der Frau: Was soll es bewirken – eine Desillusionierung? Die Frage ist auf der Ebene der werkimmanenten Interpretation, auf der wir uns im Moment bewegen, nicht zu beantworten; doch immerhin wird dadurch bemerkbar, an welche Grenzen das ‚close reading‘ den Interpreten führen kann.

Ergibt sich bei Baudelaire ein Gesamteindruck von der „passante“, bleibt das Bild bei George fragmentarisch. Die Person, der das sprechende Ich begegnete, ist schlank, vermutlich noch recht jung – worauf der „sammt“ von Wange und Schläfe hinweist – und entspricht mit dem Weiß ihres Gesichts der Helligkeit des südlichen Schauplatzes. Ist auch sie fremd in dieser Landschaft, obwohl sie dem Ort zu entsprechen scheint durch den „schlanken bogen“, der auf das von Säulen getragene Gewölbe verweist? Es ist nicht die Alltäglichkeit des Gewohnten, die zur Begegnung führt, sondern die Faszination des Fremden. Die Person wird bei George auf wenige Aspekte reduziert, bildet nicht wie die Frau bei Baudelaire ein Gesamtbild. Deshalb scheitert die Übertragung in ein inneres oder äußeres Bild, und die in Tränen sich äußernde Verzweiflung des sprechenden Ich gilt der Unbestimmtheit der Erinnerung nicht minder als dem sich auflösenden Bild. War bei Baudelaire die Frau eine vor ihrem Hintergrund zwar fremdartige, aber doch in sich harmonische Erscheinung, ist der/die andere bei George nur eine Funktion des fremden Blicks; und da dieser dem Blick des anderen ausweicht, verfügt er auch nicht über das Bild. Bei der Begegnung bleibt der/die andere fremd, jenem „ailleurs“ Baudelaires verhaftet, das George interpretiert. Doch was als Ideal er-

scheint, verweigert sich dem Kontakt. Vom Geschehen einer Begegnung kann hier nur ansatzweise die Rede sein; vielmehr soll das Bild die Begegnung erst schaffen und die Erinnerung daran bewahren. Das Ergebnis ist bekannt.

Bei Hofmannsthal war, so wurde oben ausgeführt, das Ich eine Funktion des Du; ebenso ist umgekehrt das Du eine Funktion des Ich. So unbestimmt wie hier ist die Konstellation der Personen weder bei George noch und *a fortiori* bei Baudelaire. Selbst spärliche Züge der äußeren Erscheinung, wie sie bei George noch vorhanden waren, fehlen bei Hofmannsthal; nur was der andere für das Ich bedeutet, kommt überhaupt zur Sprache, und selbst dies nur in Form der Metapher und des Vergleichs. Eine besondere Atmosphäre, von der nicht gesagt wird, ob sie der Imagination oder der Erfahrung entstammt, charakterisiert – nicht den anderen, sondern die von ihm ausgehende Wirkung. Die Sprachfigur „Du warst [...] wie“ bringt den, der vorübergeht, nur im Modus der Uneigentlichkeit zur Erscheinung; eine ‚personale‘ Gegenwart hat er nicht. Der Text befolgt eine Strategie der Vermeidung: Das Ich bleibt so unbestimmt wie das Du, und auch das Geschehen erscheint nur andeutungsweise und in seiner Wirkung auf die ‚heimliche‘ Innenwelt des Ich.

Eine weitere Vergleichsebene ergibt sich aus der Thematik (mit Genot: U-s‘). Alle Gedichte schildern eine kurze, aber eben durch ihre Momenthaftigkeit folgenreiche Begegnung, alle versehen dieses Ereignis mit einer erotischen Konnotation. Baudelaire läßt an Deutlichkeit nichts vermissen; behutsamer verfährt George, Hofmannsthal schließlich erreicht den höchsten Grad von Verrätselung. Ist „A une passante“ ein Liebesgedicht, so bringt Georges Gedicht „Von einer Begegnung“ den Aspekt der künstlerischen Bewahrung des Flüchtigen mit ein; bei Hofmannsthal ist die Zuordnung zum Genre des Liebesgedichts zweifelhaft, ob schon der Text in seinem Verlauf eine erotische Atmosphäre aufbaut. Die in allen Texten thematisierte Begegnung hat ihre Kürze und Flüchtigkeit als Charakteristikum: diese Liebe ist ohne Dauer und kann sich in der Lebenswirklichkeit nicht bewähren. Um so größer ist ihr imaginäres Potential. Weil sie im Konkreten vorübergeht, ist sie in der Imagination verhaftet: Aus dieser gewinnen die Gedichte ihr poetisches Potential, denn schließlich ist die zufällige Begegnung als solche nicht an sich schon ein Faktum, das es verdiente, in die Erinnerung oder gar in die Literatur einzugehen. Der Reiz des Themas liegt in der Nobilitierung des Banalen, in jenem Akt, der aus einem alltäglichen Vorgang ein poetisches Ereignis macht.

Alle Figuren, die vorübergehen, sind mit einem eigenartigen Nimbus umgeben; sie treten auf wie etwas Besonderes, ohne daß diese Signifikanz sich irgendwo eindeutig zuordnen ließe. Eleganz bei der „passante“ Baudelaires, die jugendlich-reine, antikisierende Schönheit des/der anderen bei George, das Geheimnisvolle des ‚Vorübergehenden‘ bei Hofmannsthal: Haben sie bei aller Verschiedenheit etwas gemeinsam, das die Faszination erklären könnte? Die Figu-

ren, die vorübergehen, werden jeweils mit der Kunst in Verbindung gebracht. Bei Baudelaire ist es der in „jambe de statue“ liegende Hinweis auf die Bildhauerkunst, bei George bildet die Architektur den Hintergrund für die Begegnung, und der Versuch, ein Bild zu malen, verweist ebenfalls auf die bildende Kunst. Bei Hofmannsthal ist diese Verbindung komplexer. Zwar ist die Äolsharfe ein künstlich konstruiertes Musikinstrument, doch die Klänge, die es produziert, werden von der Bewegung des Windes hervorgerufen. Wie die Saiten der Äolsharfe durch den Wind, waren die „Saiten der Seele“ durch die Begegnung mit dem anderen in Schwingungen versetzt worden, der wie der „nächtige, flüsternde Wind“ war: eine Naturkunst gleichsam. Der harmonisch-sonore Klangcharakter des Gedichts vollzieht eine Musikalisierung des Geschehens und damit zugleich im Ansatz eine Desemantisierung. Zu sagen, was hier dargestellt sei, ist bei diesem Text besonders schwierig, weil der Klang der Sprache der Tendenz nach die Bedeutung der Worte überdeckt. *Mutatis mutandis* ist der Text Ausdruck der in Schwingung versetzten „Saiten der Seele“ und an den Moment des Sprechens gebunden, der zugleich der Augenblick des Vorübergehens ist. Der eigenartige Nimbus der Figuren ist ihre Nähe zur Kunst, ihre Prädisposition, in ein Kunstwerk einzugehen. Sie repräsentieren Schönheit und Eleganz (bei Baudelaire und George), bei Hofmannsthal die inspirierte Innerlichkeit, aus welcher der Sprechakt seinen Grund gewinnt. Die metaphorische Ebene des Bezugs zur Kunst bringt zur Erscheinung, was die Besonderheit dieser Figuren ausmacht: Sie sind herausgehoben nicht nur durch ihre Schönheit, sondern vor allem durch ihre Affinität zur Kunst.

Was ist nun auf der Konzeptebene die Botschaft dieser Texte? Das Thema einer flüchtigen Begegnung ist nicht von jener Besonderheit, die von den Texten suggeriert wird; vielmehr kann es zu solchen Begegnungen zwischen einander Unbekannten in einer modernen, mobilen Welt alltäglich kommen. Doch die Begegnungen der Gedichte ereignen sich an Orten und zu Zeiten, wo man sie nicht erwartet; sie sind der Einbruch der Transzendenz in die Welt der Erfahrung. Bei Baudelaire, wo auch das Wort „Ewigkeit“ fällt, ist diese Art der Epiphanie am deutlichsten. Der oben dargestellte Nimbus der Figuren hängt nicht nur mit ihrer Affinität zur Kunst, sondern auch mit ihrer Zugehörigkeit zu einer jenseitig-transzendenten Welt zusammen. Damit wird implizit zugleich eine Aussage über die Kunst gemacht. Die Gedichte, in denen das transzendente Geschehen zur Darstellung kommt, sind jenseitig wie dieses. Obwohl flüchtig, bringen die Begegnungen Verborgenes – mit Hofmannsthal: Heimliches – ans Licht. Die in ihnen eröffnete Innenwelt ist von erotischem Begehren erfüllt; und der Eros gilt seit Platons *Symposion* (um 380 v. Chr.) als die Kraft zur Überwindung der Sterblichkeit. Entscheidend für die Wirkung dieser Begegnungen ist deren Bezug sowohl zur Diesseitigkeit als auch zur Jenseitigkeit: beide kommen momenthaft zur Ko-

inzidenz. Hieraus ergibt sich das Überwältigende des Vorübergehens zuletzt das Bestreben, das Flüchtige im Kunstwerk zu bannen.

In den vorangegangenen Interpretationen sollte dargelegt werden, wie der Vergleich auf verschiedenen Ebenen bewegt, die aus methodischen Gründen sauber voneinander unterschieden werden müssen. Wo sich eine Vergleichsebene und ein *tertium comparationis* ergibt, ist unterschiedlich; deshalb versteht sich die folgende Auflistung nur als eine Möglichkeit der Annäherung, die im gegebenen Einzelfall revidiert werden muß:

Inhalte	Textorganisation	Historisches
Thema	Narration / Deskription	Einflüsse
Motivik	Poesie / Prosa	Epochen
Schauplätze	Stilebenen	andere Künste
Figuren	Sprechinstanzen	Wissenschaften
Konzeptebene	Diskurs	Gattung

Am Ende der weitgehend textimmanenten vergleichenden Betrachtung der Gedichte kündigen sich Fragen an, zu deren Beantwortung die weitere Darstellung direkt oder indirekt beitragen wird: Wie sind jeweils die Entstehungsbedingungen der Gedichte? Was bedeutet der in allen Texten vorhandene Bezug zu einer anderen Kunst? Wodurch erklärt sich der – gegenüber Baudelaire – von George und Hofmannsthal vollzogene Ortswechsel? Woher läßt sich das Motiv der Begegnung ableiten: Hat Baudelaire es ‚erdacht‘, ist es vielleicht typisch für das Lebensgefühl der Moderne? Welche Bedeutung hat die Gattung für die Thematik? Weitere Fragen sind denkbar, sollten aber hier nicht gestellt werden, denn für den Augenblick kommt es auf etwas anderes an: Die Faszination des Fremden kann ausgedehnt werden auf die Botschaft und die formale Anlage der Gedichte selbst, so daß sich Thematik und Konzeption durchdringen und im Vergleich eine ganz eigene Fremdheit und Differenz offenbaren. Der Vergleich legt nicht nur die Tiefenschicht literarischer Beziehungen offen, sondern läßt auch, im Fremdkontext situiert, eine produktive Alterität, eine Andersheit hervortreten, die Einsicht, Erkenntnis fördert.

Fremdheit ist, unabhängig vom gegebenen Einzelfall, das *tertium comparationis*, das die Komparatistik an die Texte heranträgt oder aus ihnen heraustreibt. Sie kennzeichnet zunächst, auf der Ebene der Sprache, das Gedicht von Baudelaire einerseits, die Gedichte von Hofmannsthal und George andererseits. Eine besondere Intensität der Verbindung (und eine genaue Lektüre) entsteht freilich daraus, daß beider Sprachkenntnisse das Studium des Originals erlauben. Sowohl das Gedicht von George als auch das Gedicht von Hofmannsthal unterscheiden sich, bei aller thematischen Verwandtschaft, tiefgreifend von dem Sonett Baudelaires: Sie haben eine andere lyrische Form, auch sprachlich einen anderen Ton.

Daß der Schauplatz Paris nicht übernommen wird, erscheint schlüssig, doch wird der Ort des Geschehens grundlegend verändert: Es handelt sich nicht mehr um eine Großstadt. Ein Bezug der Fremdheit entsteht auch innerhalb der Thematik. Offenbar wird die unverstellte, krude Erotik Baudelaires gedämpft und larviert, das Außenseitertum des Dichters noch dadurch verschärft, daß das Geschehen jenseits des Alltags situiert wird: Statt einer Sublimierung findet eine Vermeidung des Banalen statt. Auch wird der Aspekt der Kunst, den Baudelaire der Frau zuschreibt, zum sprechenden Ich hin verschoben: dieses malt bei George und bringt bei Hofmannsthals seine Saiten zum Klingen.

Vergleiche des Fremden sind Aufgabe der Komparatistik. Dabei ist einzuräumen, daß ein literarischer Text (und darüber hinaus auch ein Kunstwerk generell) wohl immer einen gewissen Anteil an Fremdheit sein eigen nennt. Diesen Aspekt teilt das Fach mit seinem Gegenstand. Und wem die Komparatistik noch immer fremd vorkommen mag, weiß nun, warum.

III. Vergleich der Literaturen

1. Einfluß-, Wirkungs-, und Rezeptionsforschung

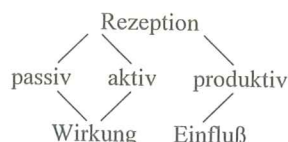
a) Zum Begriffsverständnis

Während bisher das Fach in seinen Grundlagen vorgestellt wurde, wird es nun darum gehen, seine speziellen Arbeitsbereiche zu umreißen und ihr jeweiliges Vorgehen zu charakterisieren. Anhand der bisherigen Darlegungen sollte hervortreten, welch breites Spektrum von literaturwissenschaftlichen Fragestellungen die Komparatistik umfaßt. Das Terrain ist zwar vermessen, das auf ihm zu errichtende Gebäude entworfen, seine Stockwerke und Zimmer aber wären noch zu errichten. Wenn die Darlegungen von nun an zu den Arbeitsbereichen des Faches vorstoßen und konkret veranschaulichen, auf welchen Gebieten Komparatisten tätig werden (müssen), gilt die Aufmerksamkeit zuerst dem Vergleich der Literaturen als dem ersten und ältesten Interessenschwerpunkt der (zunächst noch nur) Vergleichenden Literaturwissenschaft. Seit ihren akademischen Anfängen widmet sich die Komparatistik mit besonderer Intensität der Einfluß- und Wirkungsforschung, deren traditionell zentrale Position innerhalb des Faches in neuerer Zeit durch die Rezeptionsästhetik noch untermauert wird.

Die Komparatistik umfaßt nicht nur ein breites Spektrum von Fragestellungen, sondern zeigt diese auch in enger Verflechtung. Geht es um Einfluß, Wirkung und Rezeption, ist eine kurze Rekapitulation dessen hilfreich, was im Zusammenhang mit Āurišins Konzeption der verschiedenen Beziehungen und Zusammenhänge bereits dargestellt wurde. Die Unterscheidung von genetisch-kontaktologischen und typologischen Kontakten erleichtert die Annäherung an die Problematik von Einfluß, Wirkung und Rezeption der Literatur, weil dieser Bereich der Aufnahme eine Kontaktbeziehung voraussetzt. Dabei ist zwischen externen, quasi äußerlich bleibenden Kontakten (Wirkung) und internen Kontakten (Einfluß) zu unterscheiden. Ein interner, genetischer Kontakt hätte dieser Definition nach ein weiteres Werk zur Folge und beträfe deshalb nur jene Rezipienten, die selbst Autoren, ‚Dichter‘ sind (oder es durch diese Begegnung werden): Hier vollzieht sich ein ‚Einfluß‘; seine Folge ist ein neues, von den Spuren dieses Rezeptionsaktes geprägtes Werk oder, in Āurišins Terminologie: es handelt sich um einen aktiven oder passiven internen Kontakt.

Im Unterschied zum internen Kontakt oder Einfluß wird der externe Kontakt unter den Begriff „Wirkung“ subsumiert. Dabei ist Wirkung oder Rezeption allemal die Voraussetzung für einen Einfluß. Eine Wirkung tritt schon bei der Begegnung mit einem Werk ein und hat in der großen Mehrzahl der Fälle keine unmittelbaren konkreten Folgen: Ärger, Freude oder auch Ergriffenheit mögen tiefgreifend sein, vergehen aber bald. Interner Kontakt und Einfluß, externer

Kontakt und Wirkung gehen im Begriff der Rezeption auf, der jegliche Art der Aufnahme von Literatur (und Kunst allgemein) benennt. Bevor die genannten Termini näher bestimmt werden, kann das folgende Schaubild das Verhältnis von Einfluß, Wirkung und Rezeption verdeutlichen:



Der Begriff „Einfluß“ zählt zu den alt-ehrwürdigen Termini der Komparatistik. Schon von Beginn an findet er Verwendung²⁰³ und bildet, weil er in seiner konkreten Ausrichtung dem positivistischen Ansatz der Disziplin exakt entspricht, zunächst sogar das Fundament der neuen Wissenschaft. Internationale Einflüsse innerhalb der verschiedenen Literaturen zeigen jene Abhängigkeiten und Verflechtungen auf, deren Untersuchung sich die Komparatistik in ihren Anfängen zuwendet. Unter formalem Aspekt ist hervorzuheben, daß der Einfluß mindestens zwei Werke voraussetzt, eines, das den Einfluß ausübt, und ein zweites, das ihn empfängt – Weisstein spricht in diesem Zusammenhang von ‚emitter‘ und ‚receiver‘.²⁰⁴ Insofern ist „Einfluß“ an sich schon ein ‚komparatistischer‘ Begriff. Einflüsse können von einzelnen Werken oder Autoren ausgehen, können sich aber auch ausgehend von Gattungen, innerhalb bestimmter Epochen oder auch zwischen verschiedenen Ländern vollziehen; Beispiele hierfür sind zahlreich: Zur Zeit des Fin-de-Siècle findet ein Einfluß der lyrischen Gattung auf das Drama statt, die Antike als Epoche beeinflusst in hohem Maße die Renaissance, und schließlich vollzieht sich im Frankreich des 18. Jahrhunderts ein fast überall spürbarer Einfluß Englands. Obwohl die Väter des Faches (mit Ausnahme von Ampère) ihr Augenmerk nur auf innerliterarische Einflüsse richteten, muß nach neuerem Verständnis des Faches der Einflußbegriff um die anderen Künste und auch die Wissenschaften – jeweils in ihrem Verhältnis zu Literatur – erweitert werden. Dabei handelt es sich immer um historisch nachweisbare konkrete Beziehungen. In der Fachsystematik steht der Einfluß auf Seiten der kontaktologisch/genetischen Zusammenhänge; er postuliert eine zumindest partielle Abhängigkeit des einen Werkes vom anderen und kann mehr oder weniger intensiv, mehr oder weniger umfassend sein. Ein Einfluß geht oftmals nicht nur von einem Werk auf das andere aus, sondern wirkt, in mehr oder weniger großem Umfang,

²⁰³ Es sei an Abel François Villemains Vorlesung erinnert, die nach landläufiger Meinung den Beginn der Komparatistik als akademische Disziplin markiert: „Examen de l'influence exercée par des écrivains français du dix-huitième siècle sur les littératures étrangères ou l'esprit européen“ (1828; Hbg. A.C.-H.).

²⁰⁴ Vgl. Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 88.

oftmals gleich auf mehrere Werke. Stehen beispielsweise zwei Werke unter dem Einfluß einer bestimmten Epoche, sagen wir: des Fin-de-Siècle, entsteht zwischen diesen Werken ein typologischer Zusammenhang.²⁰⁵

Freilich: Alter und Verbreitung des Einflußbegriffs stehen seinem systematischen Gebrauch im Sinne eines *terminus technicus* teilweise entgegen. Zu den Nachteilen des Begriffs gehört aus fachlicher Sicht der Umstand, daß „Einfluß“ auch in anderen Disziplinen Verwendung findet; außerdem ist der Begriff Bestandteil des allgemeinen Sprachgebrauchs, was ihn für wissenschaftliche Zwecke nur teilweise tauglich macht. Ferner erweckt die metaphorisch geprägte Wortbildung („hineinfließen“) das sachlich nicht unbedingt angemessene Bild von Zwangsläufigkeit und – seitens des ‚Beeinflussten‘ – Ausgeliefertsein. Gleichwohl: die Existenz des Begriffs und die Hartnäckigkeit, mit der er sich gegen seine Auslöschung in der literaturwissenschaftlichen Fachdiskussion wehrt, schaffen Fakten; zumal in der Komparatistik, deren Anfänge im Zeichen internationaler literarischer Einflüsse standen, hat er sein Heimatrecht bis heute verteidigt.

Mit dem Einflußbegriff verwandt, aber anders akzentuiert ist der Terminus „Wirkung“. Vollzieht sich ein Einfluß in erster Linie zwischen literarischen Texten und, im weiteren Sinne, zwischen Werken (auch solchen der anderen Künste und der Wissenschaften), bezieht sich „Wirkung“ vorrangig auf den Rezipienten. Die Lektüre eines Textes ruft beim Leser eine Wirkung hervor, und was für den einzelnen gilt, kann auch größere Gruppen (etwa bei Bühnenwerken) oder ganze Länder (als ‚mainstream‘ geistesgeschichtlicher Prozesse) betreffen. Für eine Wirkung gilt, daß die Begegnung mit dem Werk nicht im künstlerischen Sinne produktiv wird. Zwar braucht eine Wirkung nicht sprachlos zu sein – sie bleibt aber ohne künstlerische Umsetzung und vollzieht sich nur im Raum der emotionalen oder rationalen Reaktionen des Rezipienten. Besonders anschaulich im Sinne eines Beispiels läßt sich die Wirkung von Dramen beschreiben, die bühnen-wirksam werden (sollen) und beim Publikum Beifalls- oder auch Mißfallensäußerungen hervorrufen. Doch jenseits solcher konkreten und fast meßbaren Wirkungen der Kunst ist die Relevanz des Begriffs auch dort spürbar, wo Wirkungen weniger markant verlaufen. Die Wirkungsästhetik, deren ältestes und berühmtestes Zeugnis die Aristotelische Konzeption der tragischen Katharsis ist – der Reinigung von den Leidenschaften durch dargestelltes Leid auf der Bühne –, lebt geradezu von dem Gedanken, daß Kunst im Rezipienten Spuren hinterläßt. Wenn wir heute die Wirkung von Gewaltdarstellungen in den Medien diskutieren, liegt auch hier der Gedanke zugrunde, daß Kunst, ihrer Fiktionalität unge-

²⁰⁵ Hieraus erhellt, daß Dürisins Unterscheidung von genetischen und typologischen Ähnlichkeiten nur für den Vergleich von einzelnen literarischen Werken, nicht aber für deren Einbettung in größere Zusammenhänge gilt.

achtet, Bewußtsein und Handlungsweisen von Menschen prägt und verändert, also eine ‚Wirkung‘ entfaltet.

Beide Begriffe – der ‚poetische‘ des Einflusses und der eher sozial und psychologisch akzentuierte der Wirkung – gehen in den Terminus der Rezeption mit ein und in diesem auch auf. Daß dabei ‚Rezeption‘ trotz der latinisierenden Form nicht unbedingt präziser ist als ‚Einfluß‘ und ‚Wirkung‘, muß dem Begriff nicht zum Nachteil gereichen, denn Rezeptionsprozesse zeichnen sich durch die kaum faßbare Komplexität aus, mit der sie auf den verschiedenen Ebenen unseres Bewußtseins verlaufen und wirksam werden. Insofern erscheint die Unklarheit des Begriffs sogar als Vorteil. Die von Hans Robert Jauß konzipierte Rezeptionsästhetik, die der Literaturgeschichtsschreibung neue Impulse vermitteln wollte und die Literatur recht eigentlich in ihrer Geschichtlichkeit zu erfassen suchte, bezieht sich auf eine Fülle von zumeist mentalen Prozessen, deren Binnendifferenzierung den Wissenschaftler vor mannigfache unerwünschte Probleme stellt: Sie bezeichnet sowohl die Aufnahme eines Werkes durch seine Leser, die sich zum Beispiel an Verkaufszahlen und Übersetzungen ablesen läßt, als auch die Reaktionen der Literaturkritik in Form von Rezensionen; sie umfaßt darüber hinaus private Äußerungen von Lesern in Form von Briefen oder Tagebuchaufzeichnungen sowie schließlich die kreative, ihrerseits zu einem neuen Werk führende Auseinandersetzung im Rahmen literarischer Einflüsse. Gegenüber ‚Einfluß‘ und ‚Wirkung‘ hat ‚Rezeption‘ den Vorteil, die Aktivität zu bezeichnen, die in der Auseinandersetzung mit Werken der Literatur stattfindet – anstelle jener impliziten Passivität, mit der man einen Einfluß erleidet oder einer Wirkung ausgesetzt ist. Vollzieht sich eine Rezeption, tritt der Leser in Aktion; daß wir von dieser Aktivität zumeist keine Zeugnisse besitzen und die Reaktion der Mehrzahl der Leser nicht dokumentiert ist, nimmt das konkret historische Gewicht des Konzepts zwar in gewisser Weise zurück, ändert aber nichts an dessen Innovationspotential. Relativ allumfassend, durch seine Herkunft als Fachterminus erkennbar und offenbar völlig wertneutral, hat ‚Rezeption‘ scheinbar eine Fülle von Vorteilen. Freilich ist der Begriff, entgegen dem positiven Anschein, teilweise verätselt, denn er benennt auch den (literatur-)wissenschaftlich nur schwer faßbaren Tatbestand, daß ein Werk verbreitet, gekauft und gelesen wird, ohne daß dieser Vorgang überhaupt Zeugnisse irgendwelcher Art hervorbrächte. Diese ‚stumme‘ Rezeption ist bei weitem die umfänglichste, ist aber auch, zumal in zeitlich weit zurückliegenden Epochen, am schwersten faßbar.

b) Anwendungsbeispiele

Nun bedarf es nicht der Literaturwissenschaft und auch nicht der Komparatistik, um Begriffe wie Einfluß, Wirkung, Rezeption zu erklären. Aufgabe unserer Disziplin ist es vielmehr, diese Phänomene aufzuspüren und zu interpretieren. Für die Komparatistik sind solche ‚Rezeptionsprozesse‘, wie sie im Folgenden der Einfachheit halber genannt werden sollen, gegenüber den Einzelphilologien anders gelagert. Zwischen dem ‚Gebenden‘ und dem ‚Nehmenden‘ liegt, wenn es sich um innerliterarische Einflüsse handelt, eine Sprachgrenze; im Falle eines Einflusses seitens der Künste und Wissenschaften betrifft die Grenze die jeweiligen Kunstmittel oder den Diskurstypus. Mit diesen allgemeinen Aussagen ist nicht viel mehr als ein Anfang gemacht, denn weiterhin stellt sich die Frage, in welcher Form der fremde Text rezipiert wurde: im Original oder in einer Übersetzung, in Form der Lektüre oder durch andere Quellen wie zum Beispiel Texte über diesen Text oder durch Berichte eines Vermittlers?

Konkreter könnte die Frage lauten: Gibt es zwischen Baudelaire's Sonett „A une passante“ und Hofmannsthal's Gedicht „Einem, der vorübergeht“ einen Rezeptionsprozeß? Und wenn ein solcher nachweisbar ist – vollzog er sich durch die Lektüre des Originals, einer Übersetzung oder durch die Vermittlung eines Dritten? Es ist, was den Sachverhalt nicht klarer macht, all dies möglich und alles wahrscheinlich; gewiß ist aber eines: daß Hofmannsthal mit George bei dessen Besuch in Wien 1891 über die neue französische Literatur sprach.²⁰⁶ Obwohl dieser streng genommen nicht zugehörig²⁰⁷, fällt dabei unter anderem der Name Baudelaire. Möglich, daß Hofmannsthal das Gedicht von Baudelaire im Original las (was er mit seinen Französischkenntnissen mühelos vermocht hätte); möglich auch, daß er die Übersetzung von George bereits sah²⁰⁸, an der dieser seinerzeit gerade arbeitete. Sicher war Baudelaire Gegenstand des Gesprächs zwischen den beiden jungen Autoren. Doch auch ohne die Daten und Informationen, die in Hofmannsthal's Tagebuch-Aufzeichnungen überliefert sind, wäre ein Einfluß wahrscheinlich: Ist nicht „Einem, der vorübergeht“, ins Maskulinum transponiert, geradezu die Übersetzung von „A une passante“ und somit die Nachahmung des Baudelaire'schen Titels? Das Gedicht selbst hat freilich seinen eigenen Ton und ist sicher nicht bloße Imitation des Textes von Baudelaire; ein Einfluß aber ist unverkennbar und wird durch die persönlichen Zeugnisse von Hofmannsthal zusätzlich gestützt. Das Gedicht „Einem, der vorübergeht“ enthält zwar im Titel

²⁰⁶ Zur Begegnung von George und Hofmannsthal in Wien vgl: Rieckmann, Jens: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer ‚Episode‘ aus der Jahrhundertwende*, Tübingen und Basel 1997.

²⁰⁷ Das Gedicht „A une passante“ ist innerhalb der *Fleurs du mal* (Blumen des Bösen) Teil der „Tableaux parisiens“, die 1861 dem Zyklus beigefügt wurden.

²⁰⁸ Sie ist zitiert unten S. 185.

eine deutliche Bezugnahme auf Baudelaire, läßt aber offen, wie sich der Einfluß gestaltet haben könnte.

Der Text thematisiert die Ambivalenz einer Begegnung, von der nicht gesagt wird, ob sie eine erotische Dimension habe oder nicht. Vor dem Hintergrund von „A une passante“ gelesen, wird jedoch die verdeckte, ‚heimliche‘ Erotik evident. Hofmannsthal's Gedicht fügt sich an der Stelle in Baudelaire's Sonett ein, als von dem Blitz und der Nacht die Rede ist – in elliptischen Sätzen und mit Auslassungspunkten. Hier öffnet sich der Raum für die unbestimmte, verrätselte Erotik²⁰⁹ des Gedichts von Hofmannsthal, das mit dem Baudelaire-Text die Innerlichkeit gemeinsam hat. Die bei Baudelaire konkret dargestellte Begegnung ist dem Text von Hofmannsthal gleichsam vorgelagert, so daß hier nur der Effekt im Gedicht erscheint und nicht das Ereignis, das ihn auslöste. Der Hinweis auf Baudelaire bedeutet für Hofmannsthal, daß der Text einen Teil seiner Unbestimmtheit verliert und seine sich auflösende, den Prozeß des Vorübergehens selbst nachzeichnende Gestik sich vor dem Hintergrund des Vorbildes konkretisiert. Baudelaire's flüchtige Begegnung mit einer faszinierenden Fremden ist für Hofmannsthal's Gedicht Vor-Bild und Prä-Text zugleich. Hofmannsthal blendet die Situation und den äußeren Rahmen der Begegnung aus und stellt ein Geschehen nur im Innenraum dar – dessen Ereignischarakter ist, anders als bei Baudelaire, der Verlauf (‚Diskurs‘) des Gedichtes selbst. Von der bloßen Nachahmung über den konkreten Einfluß bis hin zu einem komplexen Prozeß der Rezeption lassen sich an dem kurzen Text von Hofmannsthal alle Stadien jener Anverwandlung aufweisen, deren Komplexität Raum zu finden sucht im einfachen Begriff des Einflusses.

Die Bedeutung der Einfluß- und Rezeptionsforschung läßt sich daran ermes- sen, daß die meisten Autoren auch eifrige Leser sind – Leser nicht nur der Lite- ratur in der eigenen Sprache, sondern auch von Texten in fremdem Idiom. Die auf Originalität und Genialität ausgerichtete neuere Ästhetik (seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) könnte dazu verleiten, im Einfluß eine dem Wert eines Werkes fremde Kategorie zu sehen: Wäre das Kunstwerk nur als absolut originale Schöpfung autonom? Nun schließt, wie der Vergleich der Gedichte er- wiesen hatte, die individuelle Besonderheit eines Werkes den Einfluß durch ein anderes Werk keineswegs aus. Georges „Von einer Begegnung“ thematisiert si- cher auch die Begegnung mit der „passante“ Baudelaire's und verliert dadurch nichts von seiner Besonderheit. Vielmehr zeigt sich in diesem Fall, daß ein über- nommenes Motiv durchaus eigenschöpferische Qualitäten entwickeln kann. Hofmannsthal's Gedicht ist vollends ohne den Bezug zu Baudelaire nicht ver- ständlich. Daß es sich hieraus auch vollständig erklären ließe, ist nichts weniger

²⁰⁹ Riekmann spricht von der Ambiguität der sexuellen Identität bei Hofmannsthal; Hugo von Hofmannsthal und Stefan George, a.a.O., S. 30.

als gewiß. Ist Baudelaire das Modell für die bei Hofmannsthal extreme Verin- nerlichung, so läßt sich die musikalische Dimension des Hofmannsthal'schen Textes auf das Vorbild nicht zurückführen. Auch die Thematik einer imaginären Liebe, die aus Baudelaire's Sonett ein Liebesgedicht macht, ist nicht in gleicher Weise bei Hofmannsthal präsent; im Gegenteil wären Zweifel an einer entspre- chenden Einordnung des Gedichts angebracht. Vor allem aber fällt auf, daß Hofmannsthal's Text, anders als der von Baudelaire, keinen Aktionsrahmen hat, keine konkrete Situation schildert und die für „A une passante“ konstitutive Großstadthematik ausblendet.

Auch für Georges „Von einer Begegnung“ bildet Baudelaire's „A une pass- ante“ den entscheidenden Einfluß. Während Hofmannsthal mit seinem Gedicht- titel, der auch eine Widmung ist, einen Mann anspricht, bleibt bei George das Geschlecht dessen, der zur Mittagszeit auftaucht und sogleich wieder verschwin- det, unbestimmt. Die Faszination durch einen Fremden / eine Fremde verbindet George mit Baudelaire. Doch während dieser dem Text seine von Modernität und Klassizität gleichermaßen bestimmte Ästhetik einschreibt, versucht das spre- chende Ich bei George, die fremde Person im Bild zu bannen, um sie damit dem Vergessen zu entziehen. Doch das Bild verschwimmt in Tränen und endet – mit charakteristischer doppelter Finalität – im „bebenden finale“. Beide Gedichte thematisieren die Kunst – das eine in Form einer ambivalenten Ästhetik aus Zü- gen der Modernität und der Klassizität, das andere im Rückgriff auf das Bild, dessen Ende mit dem ‚Finale‘ des Textes zusammenfällt. In beiden Texten, bei George wie bei Hofmannsthal, ist der Einfluß Baudelaire's feststellbar, doch das Ergebnis ist von charakteristischer Differenz. Die körperliche Reaktion auf die Begegnung mit der Unbekannten, bei Baudelaire prägnant benannt, fehlt bei Ge- orge – wie im übrigen auch bei Hofmannsthal, wo eine unbestimmte Erotik auf die Natur projiziert wird („Durch Zweige vor dem Monde / Ein leichtes Zittern quillt.“). Die Begegnung findet nicht nur zwischen dem sprechenden Ich und ei- ner unbekannten Person statt, sondern auch zwischen zwei Texten, dem eigenen und dem fremden.

Der Einfluß Baudelaire's auf Georges „Von einer Begegnung“ einerseits, auf Hofmannsthal's „Einem, der vorübergeht“ andererseits (im einen Fall direkt, im anderen wahrscheinlich vermittelt) ist evident und durch die historischen Tatbe- stände gesichert. Vor allem das Motiv, kaum minder aber die Gattung und die Epoche mit deren typisch moderner Flüchtigkeit betreffend, zeigt dieser Einfluß gleichwohl auch, wie groß der individuelle Spielraum sogar im Rahmen konkre- ter Bezugnahmen noch bleibt: Die Nachahmung ist alles andere als ‚sklavisch‘, und der Einfluß verhindert sicher nicht die Individualität der aus ihm hervorge- gangenen Texte. Vielmehr kann er als Garant der Geschichtlichkeit gelten sogar in jenen Epochen, die sich ihrem Selbstverständnis entsprechend gegen die Ge-

schichte stellen und etwas betonen, das sie eben wegen der allemal gegebenen Geschichtlichkeit nie gewinnen können: absolute Eigenständigkeit.

Von dem Begriff „Einfluß“, der die Beziehung zwischen Autoren und Werken in dem Sinne umfaßt, daß durch sie neue Werke entstehen, ist das Konzept der Wirkung zu unterscheiden. Eine Wirkung ist dann gegeben, wenn Werke in andere Sprachen übersetzt, in anderen Ländern gelesen oder, im Falle von Dramen, aufgeführt werden. Eine solche Wirkungsgeschichte ist für das dramatische Werk von Maeterlinck im deutschen Sprachraum reich belegt,²¹⁰ und auch weit darüber hinaus, etwa in Rußland, fanden die Stücke des Belgiers begeisterte Aufnahme. Nicht nur Inhalte, auch Schreibweise und Stil werden bekannt, bei Maeterlinck speziell auch die typische lastende Atmosphäre des Bühnenraumes. Nur vor dem Hintergrund einer verbreiteten Kenntnis des betreffenden Autors sind Parodien überhaupt verständlich, und schon deren bloße Existenz ist ein Signal für die Wirkung eines Autors. In *Schall und Rauch* von Max Reinhardt ist eine Parodie auf Maeterlinck überliefert²¹¹: „*Carleas und Elisande*. Eine Gobelinesque in fünf Verschleierungen von Ysidore Mysterlinck.“ Auf eine Verballhornung dieser Art verfällt nur, wer den parodierten Autor sehr gut kennt und die Wirkung seiner Parodie auf ein ebenso vorgebildetes Publikum einschätzen kann. Der Titel läßt unüberhörbar *Pelléas und Mélisande* anklingen; die „Gobelinesque“, eine durchaus originelle Sprachschöpfung, weist auf die belgische Tradition der Gobelinherstellung hin und vor allem auf die Vorliebe Maeterlincks, seine Stücke in entrückt-verfremdeter Vorzeit spielen zu lassen. Sowohl die „Verschleierungen“ als auch der Autorenname „Mysterlinck“ sind selbst verschleiern-mystischer Art und nehmen die Atmosphäre des Erlesenen voraus, die auch aus der folgenden Bemerkung zur Drucklegung des Stückes hervorgeht:

Von dieser Schöpfung sind für sieben Ahnende sieben Exemplare auf schwarze, tulasilberdurchwirkte Seide gedruckt. Diese Seide ist das letzte Stück aus dem Schatz eines Indianerhäuptlings. Ein portugiesischer Künstler schuf eine neue, fast gänzlich unleserliche Schrift, die im Dunkeln leuchtet. Die Lettern werden nach dem siebenten Buche zerstört. Der Künstler nimmt sich selbst das Leben. Ein achttes Exemplar ist damit unmöglich. Der Verlag – auch.²¹²

Ein so praktisch ausgerichteter Vorgang wie die Drucklegung, die zumal im Zeitalter der Massenproduktion (auch) von Büchern kaum Aufmerksamkeit bean-

²¹⁰ Vgl. Gross, Stefan (Hg.): *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, Mindelheim 1985, und Vf: „Le symbolisme belge dans les pays germanophones“. In: *Œuvres et critiques* XVII, 1992, 2, S. 77-92.

²¹¹ Der Text entstand 1901 und erschien in *Schall und Rauch* (Berlin und Leipzig 1901); Gross vermutet, daß der Text nicht von Max Reinhardt, sondern von Christian Morgenstern stammt.

²¹² Gross, *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, a.a.O., S. 172.

sprechen kann, wird hier genußvoll-ästhetisch inszeniert und durch den Selbstmord des Schriftkünstlers als ein definitiver, nicht wiederholbarer und deshalb erlesener Akt dargeboten. Im weiteren folgt „Die Note des Dichters“:

Diese Schöpfung gehört nicht auf die Schaubühne. Ich sähe sie am liebsten im Escorial von Verstorbenen dargestellt. [...] Den Zuschauerraum (Ich schlage dafür das neue Wort „Schauerraum“ vor. Es ist von Mir selbst.) drapiere man mit tiefblauem Sammet und stelle in die Gänge dunkle Zypressen. Die Beleuchtung schalte man ganz aus. Zum Beginn mögen aus einiger Entfernung sieben Kirchenglocken läuten.²¹³

Obwohl die Beurteilung Maeterlincks innerhalb seiner Wirkungsgeschichte schwankt (Clemens Sokal etwa bezeichnet Maeterlinck, sehr hoch greifend, als den „Belgischen Shakespeare“²¹⁴), ist sie als solche schon Ausdruck einer sich vollziehenden Rezeption. Man feierte den Belgier als den Begründer des symbolistischen Theaters, und seine Dramen wurden mit großem Erfolg in ganz Europa gespielt. Für Hermann Bahr, der die Tendenzen des Symbolismus für die Wiener Moderne fruchtbar machte, ist Maeterlinck streng genommen keineswegs ein Neuerer. Bahr äußert sich 1891 kritisch über den Belgier, erkennt aber dessen Erfolg durchaus an, ja versteht ihn als zeittypisches Symptom:

Die Ursache [sc. für den Ruhm Maeterlincks] ist einfach: er ist der erste, der, was alle Decadence will, auch wirklich kann und mit diesen Mitteln jene Zwecke auch wirklich vollbringt. Bisher, so oft die Decadence ihre neue Ästhetik entwickelte, da konnte man immer bloß sagen: ja, das mag ja alles recht schön und vortrefflich gemeint sein und scheint auch wirklich mit unseren Bedürfnissen zu stimmen, aber es müßte einem doch erst einmal gezeigt werden, wie es wirkt und sich ausnimmt [...]. Das ist sein großes Verdienst, daß er jene langen Verheißungen zum erstenmale erfüllt und die heftige Sehnsucht der Decadence endlich verwirklicht hat: Daher kommt ihm der rasche, maßlose Ruhm.²¹⁵

Dieser „rasche, maßlose Ruhm“ kann als Formel für jene intensive, ja fast modische Wirkung gelten, die Maeterlincks Dramen zur Zeit des Fin-de-Siècle (oder: der Decadence) entfalteten. Freilich: Bestand über diese Epoche hinaus kam ihnen nicht zu. Aus dem Zentrum des Interesses rückte Maeterlinck mit der Zeit an den Rand, entfaltete aber in seiner Epoche nicht nur eine weitreichende Wirkung, sondern auch einen tiefgreifenden Einfluß, von dem noch zu sprechen sein wird.

²¹³ Ebd., S. 173.

²¹⁴ Ebd., S. 23.

²¹⁵ Ebd., S. 18; der Artikel von Bahr erschien in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, Jg. 60, Nr. 2, Januar 1891.

c) Einfluß, Wirkung und Rezeption in der Fachdiskussion

In der Fachdiskussion der Komparatistik spielt der Begriff des Einflusses eine bedeutende, aber teilweise auch durchaus unheilvolle Rolle. Ulrich Weisstein weist zu recht darauf hin, daß er ein Schlüsselbegriff unseres Faches ist.²¹⁶ Da ein Einfluß mindestens zwei Werke voraussetzt, impliziert er die Notwendigkeit eines Vergleichs und fordert die Unterscheidung von „Ausstrahler“ („emitter“) und „Empfänger“ („receiver“), die häufig durch einen Mittler in Beziehung gebracht werden. Kann sich ein Einfluß auch innerhalb ein und derselben Literatur vollziehen, bezeichnet ‚Einfluß‘ in der Komparatistik ein (sprach-)grenzüberschreitendes Phänomen; er vollzieht sich oft durch Übersetzungen, wird durch einen ‚médiateur‘ vermittelt und steht im Zeichen einer reizvollen, aber auch distanzierenden Fremdheit, die theoretisch schwer zu fassen, in der Praxis aber eine sehr vielen Lesern vertraute Erfahrung ist. Ein ‚Einfluß‘ im Sinne der Komparatistik steht im Zeichen verfremdender Andersheit, ‚Alterität‘, und macht als solcher gleichsam prototypisch eine Besonderheit des Faches aus: Für Erwin Koppen ist die Komparatistik eine Wissenschaft, die zwar nicht über eine eigene Methode verfüge, die Methodologie der Philologien insgesamt aber auf eine charakteristische Weise ‚verfremde‘.²¹⁷

Deshalb steht die komparatistische Einflußforschung im Zusammenhang mit jener Alterität, die das Fach insgesamt prägt und die Erforschung von Einflüssen gleichsam einer Brechung unterzieht: Einflüsse vollziehen sich, wenn bei der Entstehung eines literarischen Werkes verschiedene Sprachen, Künste oder Wissenschaften mit im Spiel sind, nicht auf gleichförmig-direkte Weise, sondern sind immer mit einem gewissen Grad von Fremdheit versehen. Anna Balakian sieht die Bedeutung der Einflußforschung für die Komparatistik darin, daß bei einem Autor fremder Sprache die Rivalität unter den Autoren weniger groß ist, als wenn es sich um einen Kollegen der eigenen Sprache und Literatur handelt: solche Einflüsse reichen weiter und sind minder belastet. Da ferner die Lektüre von fremdsprachigen Texten zumeist erst erfolgt, wenn der Autor-Leser schon in einem reiferen Alter ist, gewinnt ein solcher Einfluß besondere Tiefe; bei größerer Reife, so Balakian weiter, sei man sich der Notwendigkeit von Vorbildern und Modellen stärker bewußt als in jungen Jahren.²¹⁸ Die Bereitschaft, sich von fremdsprachigen Autoren beeinflussen lassen, wächst demzufolge mit dem Alter.

²¹⁶ Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 88.

²¹⁷ Koppen, Erwin: „Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: Der literarische Einfluß“. In: Rüdiger, Horst (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin usw. 1971, S. 41-64.

²¹⁸ Balakian, Anna: „Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of two Methods“. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 11, 1962, S. 24-31.

Es wurde schon eingangs dieses Kapitels gesagt, daß sich die Bedeutung des Einflußbegriffs aus den Anfängen des Faches herleitet und durch den seinerzeit gültigen wissenschaftstheoretischen Kontext des Positivismus zu erklären ist. Die positivistische Analogie zwischen Natur- und Literaturwissenschaft hat zwar einerseits dem Einflußbegriff allererst zu seiner Bedeutung verholfen²¹⁹, andererseits aber auch den Grund gelegt für seine Problematik. Untersuchen die Naturwissenschaften mit gutem Recht den Zusammenhang von Ursache und Folge, kann ein Kunstwerk nicht durch eine solche Kausalbeziehung erklärt werden: Es entsteht nicht mit derselben Notwendigkeit aus einer inneren Konstellation, wie sich unter bestimmten Bedingungen der Atmosphäre ein Unwetter zusammenbraut. Mit der Einflußforschung eröffnet sich scheinbar der Blick in die literarische Werkstatt, und doch sind die hier stattfindenden Abläufe von anderer Art als die Gesetzmäßigkeiten der Natur. Ein Einfluß findet auf der Ebene des Prä-Textes statt und betrifft die Genese des Werkes; zumeist bleibt er mehr oder minder verborgen. Denn die Genese eines literarischen Werkes ist multifaktoriell und entzieht sich der eindimensionalen Erklärung. In diesem Zusammenhang sind auch die Bedenken gegenüber dem Einflußbegriff zu sehen. Wer in einem literarischen Werk nach Einflüssen sucht, so ließe sich die Kritik pointieren und zusammenfassen, betreibt nutzloses, stoffhuberisches Teufelswerk und zeigt sich einem öden Determinismus à la Taine oder dem naturwissenschaftlichen Glauben an das Kausalitätsprinzip verhaftet. Einflußforschung ist nicht nur deshalb problematisch, weil sich Einflüsse dem wissenschaftlichen Zugriff entziehen können²²⁰, sondern auch, weil sie eine einfache Kausalrelation dort voraussetzen, wo sich, im kreativen Akt, komplexe Prozesse abspielen; sie sind durch oberflächliches Registrieren, wie im Positivismus üblich, nicht zu erklären.²²¹

Insbesondere der New Criticism²²² und die werkimmanente verfahrenende Literaturwissenschaft, die sich der Autonomie des Kunstwerks verpflichtet wußten, standen der Einflußforschung außerordentlich kritisch gegenüber, weil sie der Eigenart des schöpferischen Aktes, aus dem jedes Kunstwerk sich herleitet, nicht gerecht werden könne. Im zweifachen Kontext der hier propagierten Hinwendung zum einzelnen Werk einerseits und der vom Positivismus geprägten Geschichte des Einflußbegriffs andererseits ist diese Ablehnung nicht nur gut nachvollziehbar, sondern geradezu zwingend: Ein nachgewiesener Einfluß stellt die Einmaligkeit und Besonderheit des Kunstwerks in Frage, ja macht sie gar zunichte. Das Argument, obgleich einsichtig, ist indes kaum überzeugend. Der häufig praktizierten Abwertung des Einflußbegriffs liegt ein Irrtum zugrunde, der im

²¹⁹ Blok, Haskell M.: „The Concept of Influence in Comparative Literature“. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 7, 1958, S. 30-37, hier S. 31.

²²⁰ Dyserinck, *Komparatistik*, a.a.O., S. 116.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. oben Anm. 72.