

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Herausgegeben vom Vorstand der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Redaktion: Monika Schmitz-Emans und Uwe Lindemann

ISBN 3-935025-52-1
ISSN 1432-5306

© 2003 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
<http://www.synchron-publishers.com>

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Michaela Schmidt

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Druck und Weiterverarbeitung: Strauss Offsetdruck, Mörlenbach

Printed in Germany



die zweifellos das voluminöse Buch motiviert und seine aufwendige Ausarbeitung getragen hat.

Die außerordentlich umfangreiche Materialbasis, auf welcher Erika Greber operiert, machte, wie bereits angedeutet, bei der Präsentation und Auswertung ein Vorgehen notwendig, das selbst das Prädikat des Artistischen verdient. Auch die durchstrukturierende, gleichsam kompositorische Bewältigung von Informationsmassen ist nichts anderes als eine Kunst. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang nur, daß das übersichtliche und stringent durchstrukturierte Inhaltsverzeichnis der acht Teile siebeneinhalb Seiten umfaßt und seinerseits durch eine vorangestellte Inhaltsübersicht (also den Inhalt zum Inhalt) erschlossen wird. Daß der Leser trotz der Komplexität des entstehenden Gewebes erfolgreich navigieren kann – und zwar nicht allein bei linearer Lektüre, sondern auch, wenn er spezifischere Fragestellungen verfolgt – ist sowohl der Artistik der Buchkonstruktion als auch den umfangreichen Registern (Namens- und Sachregister) zu verdanken. Formal sind die *Textilen Texte* ebenso sorgfältig gewebt wie hinsichtlich ihrer Thesen und Argumentationsstrukturen. Sie enthalten eine Fülle weiterführender »Fäden« in den Anmerkungen, ein opulentes Verzeichnis gedruckter Quellen sowie vielfältige vor der Drucklegung aktualisierte Hinweise auf Internetseiten. Die innerhalb der Kapitel zitierten kyrillischen Texte und Textpassagen werden in transliterierter Form geboten, die russischen Texte sind in der Regel durch E. Greber selbst übersetzt worden. Hinsichtlich der Spannbreite der Gegenstände, der profunden und souverän ausgebreiteten Kenntnisse der europäischen Literaturgeschichte, die in die Darstellung einfließen, sowie des integrierenden Potentials ist das Buch vergleichbar mit Grundlagenwerken, welche die Geschichte der Vergleichenden Literaturwissenschaft prägten, wie etwa Curtius' *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Nicht nur in vielen der vorgestellten poetischen Beispiele selbst, sondern auch in deren panoramatischer Präsentation und Auslegung sind Gelehrsamkeit und Webkunst ein beeindruckendes Bündnis eingegangen. Das Buch nimmt (um nicht zu sagen: es fängt) den Leser für sich selbst und, falls dies überhaupt noch nötig sein sollte, für seine komplexen Gegenstände nachhaltig ein.

Monika Schmitz-Emans

Kadja Grönke: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*. Mainz (Schott) 2002 (= Čajkovskij-Studien; Bd. 5). 605 Seiten.

Kadja Grönke, Musikwissenschaftlerin an der Universität Oldenburg, legt mit ihrer Habilitationsschrift über Frauenschicksale in Tschaikowskis Puškin-Opern einen maßgebenden Beitrag nicht nur zur Libretto-Forschung vor. Drei »klassische« Texte Alexander Puschkins werden intermedial betrachtet: nämlich der »Roman in Versen« *Eugen Onegin* (1833), das Versepos *Poltawa* (1828–29) und die Erzählung *Pique Dame* (1834) – diese Reihenfolge ist die chronologische Rei-

henfolge der Tschaikowski-Opern, die sich dieser Texte angenommen haben: *Eugen Onegin* (1877-78), *Maseppa* (1881-1883) und *Pique Dame* (1890). Die Verfasserin betrachtet diese drei Opern als eine Auseinandersetzung Tschaikowskis (1840-1893) mit Krisen seiner eigenen Lebenssituation und ihre These lautet: Tschaikowski habe sich in die jeweils führenden Frauengestalten der drei genannten Opern derart hineinversetzt, dass sein Ich zu dem der Heldin wird. Die »Liebeswahl einer jungen Frau und das Scheitern der Liebe am erwählten Mann« sind für die Verfasserin Muster, mit denen Tschaikowski seine eigene Situation, projiziert in eine weibliche Heldin, darstellt. In solcher Sicht werden die drei Opern zu einem dreistufigen, kreativen Protokoll der Lebensangst, das durch die Art, wie Tschaikowski sein Selbst in die Seele einer Frau projiziert, einen in sich kohärenten Verlauf und damit eine »Werke-Einheit« bildet, wie es die Verfasserin formuliert. In der Tat hat Tschaikowski die Frauenrollen, wie sie uns in den drei Texten Puschkins entgegentreten, für die Opernhandlung in ihrer Präsenz verstärkt: Tatjana steht in Tschaikowskis *Eugen Onegin* mehr im Vordergrund als in Puschkins »Roman in Versen«, das Gleiche gilt für Maria in *Maseppa* und Lisa in *Pique Dame*. Die Verfasserin unterstellt solcher Akzentuierung der Frauengestalten jeweils ein lebensgeschichtliches Motiv Tschaikowskis und erklärt damit auf tiefenpsychologische Weise (im Sinne C.G. Jungs) die Akzentverlagerung, die Puschkins Texte in den Libretti der Opern Tschaikowskis erfahren. Die jeweils vorgeschalteten Interpretationen der Texte Puschkins dürfen als Musterbeispiele philologischer Exaktheit und ästhetischen Spürsinns gelten, bilden allerdings nur die Folie für die dann zu leistende Interpretation der Umsetzung in Libretto und Musik. Fähigkeit zu Einfühlung und Abstraktion sowie eine hochsensible Kunst der Verbalisierung kennzeichnen den Umgang der Verfasserin mit dem formalen und inhaltlichen Erfindungsreichtum der musikalischen Ausgestaltung. Betont sei, dass es sich bei dieser Abhandlung über die intermediale Abwandlung von Puschkin-Texten um eine musikwissenschaftliche Arbeit handelt. Das heißt, es wird zentral das musikalische Ausdrucksgeschehen analysiert, wobei eine Typologie der »Wege der Liebe« leitend ist: In *Eugen Onegin* Tatjanas Krise und Flucht in die schützende soziale Rolle, in *Maseppa* Marias Krise und Flucht in den Wahnsinn, in *Pique Dame* Lisas Krise und Flucht in den Tod. Die Verfasserin vermeidet durch die pathographische Voraussetzung und die an C.G. Jung orientierte Projektionsthese sowohl, das Kunstergebnis formalistisch zu nivellieren, als auch, die gestalteten Inhalte sozialgeschichtlich zu ideologisieren. Im Resultat kommt es in Auseinandersetzung mit den Frauenschicksalen in *Eugen Onegin*, *Maseppa* und *Pique Dame* zu einer Heldinnen-Verehrung unter dem Begriff des Scheiterns, den die Verfasserin aus den Erläuterungen von Karl Jaspers zu den »Grenzsituationen« übernimmt. Die Puschkin-Rezeption auf der Opernbühne erscheint hier, provozierend, im Prisma der Tiefenpsychologie als suggestiv dargebotenes, interdisziplinäres Abenteuer. Das Literaturverzeichnis umfasst 21 Seiten, wobei zu vermerken bleibt, dass die Verfasserin als Slawistin auch die russischsprachige Forschung voll mit einbezieht. Am Ende bleibt allerdings die Frage, ob die Verfasserin den Rückgang auf das Leben Tschaikowskis wirklich nötig hatte, um ihre Werkanalyse so überzeugend durchführen zu können, wie sie

sie durchgeführt hat. Auch die Erkenntnis, dass die drei behandelten Opern, die ein prominentes Frauenschicksal jeweils in etablierter Ehe, in Wahnsinn oder in Selbstmord enden lassen, in solcher Varianz eine Einheit bilden, hat den Rückgriff auf das Leben Tschaikowskis nicht nötig. Die unbestreitbare Leistung der Verfasserin ist somit unter das Stichwort »Puschkin intermedial« zu subsumieren.

Horst-Jürgen Gerigk

Paul Heinemann: *Potenzierte Subjekte – potenzierte Fiktionen. Ich-Figuration und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; Bd. 16). 422 Seiten.

Die Arbeit von Paul Heinemann spannt zwei Schriftsteller zu einer vergleichenden Studie zusammen, die man sich auf den ersten Blick nicht gegensätzlicher denken könnte: Jean Paul und Samuel Beckett. Der deutsche Autor und der französische und englisch schreibende Ire sind getrennt durch die Sprache, bzw. die Sprachen und damit durch den Denkhorizont, den die Sprache mittransportiert, sie sind getrennt durch die Länder und damit durch die Tradition, in die sie hineingewachsen sind; und sie sind getrennt durch die Epoche, die bei Jean Paul mit Klassik und Romantik die literarisch dichteste der deutschen Literatur markiert, während der Name Beckett als Markenzeichen der modernen europäischen Literatur nach dem zweiten Weltkrieg gilt. Aber mit diesen Extremen sind nur die äußeren Koordinaten der beiden Schriftstellerexistenzen abgesteckt. Viel gegensätzlicher noch sind ihre individuellen literarischen Signaturen. Beide haben sich in verschiedenen Genres des Schreibens versucht: die umfangreichen Romangebilde Jean Pauls stehen gegen die immer schmalere werdenden Prosawerke Becketts, der sich darüber hinaus auch als Lyriker und besonders als Dramatiker einen Namen gemacht hat. Vor allem aber differiert das Verhältnis der beiden zur Sprache und zur Form ihrer imaginären Welten: das wuchernde, schwindelerregende Romanuniversum Jean Pauls, das von Sprache und Bildern nur so strotzt, steht gegen die strenge Kunst der Reduktion bei Beckett mit ihrer immer stärker werdenden Tendenz des Verstummens.

Dass gerade diese beiden Autoren in der vorliegenden Arbeit miteinander verglichen und zu einem imaginären Dialog geführt werden, muss zunächst befremden. Und dies umso mehr, als der Verfasser in seiner Einleitung auch freimütig bekennt, dass Beckett aller Wahrscheinlichkeit nach Jean Paul überhaupt nie zur Kenntnis genommen habe. Damit ist die Frage nach einem nachweisbaren »Einfluss« von vornherein ausgeschlossen. Aber diese Art der Legitimation ist auch gar nicht das Interesse der Arbeit. Der Verfasser sieht seine Studie zum Gesamtwerk Jean Pauls und Becketts weniger – wie er in der Terminologie Peter V. Zimas formuliert – als »genetischen Vergleich«, der Ähnlichkeiten untersucht, die durch Kontakt oder Beeinflussung entstanden sind, sondern eher als »typologischen