

Klaus Kanzog
Mit Auge und Ohr

LIBRI NIGRI

20

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray · Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong | Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste | Riccardo Dottori · Roma | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien | Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski · Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Terri J. Hennings · Freiburg | Seongha Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann · Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos · Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebeck · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main | Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Luis Román Rabanaque · Buenos Aires | Gian Maria Raimondi · Pisa | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima | Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris | Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto | Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandavelde · Milwaukee | Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Klaus Kanzog

Mit Auge und Ohr

Studien zur komplementären Wahrnehmung

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2013

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-88309-816-6

Inhalt

Vorwort	IX
Einleitung Mit Auge und Ohr	1

DER LITERARISCHE DISKURS

Variante und Textentscheidung. Über die Rolle der Textkritik im literaturwissenschaftlichen Studium	23
Alfred Döblin und die Anfänge des expressionistischen Prosastils. Zur Textkritik des <i>Ritter Blaubart</i>	48
Zwei Texte Else Lasker-Schülers: zwei Fassungen ‚eines‘ Gedichtes?	72
Fixierter Text – realisierter Text. Über eine vernachlässigte Aufgabe der Editionsphilologie	87
Baustein, Kontext, Intertextualität. Zur Beziehung von Eigen- und Fremdtext als typologisches und editorisches Problem	100
Der ‚richtige‘ Text: Universaler Anspruch – unterschiedliche Wege. Ein mediengeschichtlicher Exkurs	108

DER BILDDISKURS

„Bitte um 20 Uhr wecken!“ Programmiertes Sehen – kreatives Sehen. Bericht über die Wahrnehmung eines Gemäldes von Werner Büttner	127
Bewusst sehen! Kategorien der wissenschaftlichen Filmanalyse für den täglichen Gebrauch	139
Norminstanz und Normtrauma. Die zentrale Figuren-Konstellation in Georg Büchners Erzählung und George Moore's Film <i>Lenz</i> . Filmanalyse als komplementäres Verfahren zur Textanalyse	153
Das Raumordnungsverfahren. Mit einem Modell zum Sujet „Effi Briest“	178
Viermal Effi. Grundsätzliches zum Vergleich der Verfilmungen von Fontanes <i>Effi Briest</i>	184
„Der Kampf als inneres Erlebnis“. Der Traktat Ernst Jüngers, Kriegsbriefe gefallener Studenten und der Mythos des Kämpfers in Luis Trenkers Film <i>Berge in Flammen</i>	197

DER HÖRDISKURS

Der Text im Raum der Nurhörbarkeit. Zur Phänomenologie des Wortes im Hörspiel	217
Erziehung zur Fiktionalität. Ellis Kaut: <i>Pumuckl auf Hexenjagd</i>	237

DER MUSIKDISKURS

Die ‚Geburt‘ des Schriftstellers ‚aus dem Geiste der Musik‘. Die Texte E. T. A. Hoffmanns in der <i>Allgemeinen Musikalischen Zeitung</i> der Jahre 1809-1813	251
„Nighttime sharpens, heigthens each sensation ...“ The Legacy of E. T. A. Hoffmann in Andrew Lloyd Webber’s <i>The Phantom oft the Opera</i>	271
<i>The Phantom of the Opera</i> . Erzählte und visualisierte Grenzüberschreitungen im Roman, Musical und Film	281
Bedeutungszuweisungen in der Instrumentalmusik. Semiotische Probleme des programmierten und komplementären Hörens	295
Nachweise	310
Register	313
Begriffe und Sachen	313
Personen	351

Vorwort

Die hier vorgelegten Studien wurden in den Jahren 1973 bis 2012 veröffentlicht. Sie ergaben sich aus meiner Tätigkeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München und aus verschiedenen Vortragsverpflichtungen. Ihre intermediale und interdisziplinäre Thematik entsprach meinen weitgespannten Interessen. Der Begriff „Komplementäre Wahrnehmung“ war jedoch nicht von Anfang Leitbegriff. Er stellte sich zwangsläufig im März 1977 während eines filmphilologischen Ganztagsseminars mit Schülern der Kollegstufe im Stiftlandgymnasium Tirschenreuth ein und diente danach in jenen Diskussionen als Argumentationsbrücke, in denen die Aneignung literarischer Texte durch den Film zur Debatte stand und Proteste gegen deren „Vereinnahmung“ laut wurden.

Während meines Studiums war der Kontakt zur „Vergleichenden Literaturwissenschaft“ eine Selbstverständlichkeit. Die relative Autonomie eines „Werks“ blieb unangetastet. Doch ergaben sich im Umfeld der Stoff- und Motivgeschichte und der Sujet-Forschung übergeordnete Aspekte. Das Erkennen der Potentialität und Dynamik der Zeichen eines „Werks“ gelang mit Hilfe der Strukturalen Texttheorie und der Semiotik, die den Weg in interdisziplinäre Grenzgebiete bereiteten. Die nunmehr getroffene Auswahl der Studien und ihre Gruppierung entsprechen der Zielsetzung des Bandes, in der Vielfalt der Diskurse ein breites Spektrum sichtbar zu machen und Leser zu weiterführenden Gedanken anzuregen.

Gemäß dieser phänomenologischen Ausrichtung ist das detaillierte Begriffs- und Sachregister über die gebotenen Nachweise hinaus als terminologische Basis für solche weiterführenden Gedanken angelegt. In den derzeitigen literatur- und medienwissenschaftlichen Diskussionen könnte die Reflexion über komplementäres Wahrnehmen textferne Theoriedebatten entschlacken und das Eigenrecht originärer künstlerischer Schöpfungen sichern. Überwunden werden könnte damit vor allem die müßige Frage nach der „Werkgerechtigkeit“ von Transformationen literarischer Texte in andere

Medien. Sobald Textaneignungen mehr sind als willkürlich aus literarischen Texten herausgebrochene Bausteine lassen sich Komplemente präzisieren.

Die ausgewählten Studien blieben in der ursprünglichen Textgestalt erhalten. Nur die Studien „Bewußt sehen“ (S. 139 ff.) und „The Phantom of the Opera“ (S. 281 ff.) sowie die Einleitung und das Vorwort sind in der neuen Rechtschreibung abgefasst. In drei Fällen boten Umbruch-Lücken die Gelegenheit, in Nachträgen den jeweiligen Diskurs zu erweitern. Im Fall der Abbildungen auf den Seiten 172/173 führte eine Notlage zu einem Informationsgewinn. Da von den im Originalaufsatz verwerteten Abbildungen nur noch drei Farb-Dias zur Verfügung standen, ergab sich ein Kontrast zwischen den zwangsläufigen Schwarz-Weiß-Reproduktionen des Originalaufsatzes und den filmgemäßen Farb-Reproduktionen. Doch erlaubt nun gerade dieser Kontrast, die einst von der Filmkritik aufgeworfene Frage zu beantworten, ob George Moore's Film *Lenz* seiner Thematik besser als Schwarz-Weiß-Film entsprochen hätte.

Mein Dank für die Gestaltung des Bandes, für die unermüdliche Beratung, die Transformation der Texte und die technische Bewältigung gilt Hans Rainer Sepp. Nach drei Jahrzehnten eines intensiven Gedankenaustausches im Umfeld der Phänomenologie ist der Band ein Zeugnis freundschaftlicher Gemeinsamkeit. Zugleich danke ich allen Verlagen für die Genehmigung des Wiederabdrucks der Originalbeiträge, besonders dem Erich Schmidt Verlag (Berlin), dem iudicium-Verlag (München) und dem Verlag Turia + Kant (Wien), die uns freundlicherweise ihre Dateien zur Verfügung stellten.

München, im November 2012

Klaus Kanzog

Einleitung

Mit Auge und Ohr

1

Stets veränderten neue technische Möglichkeiten für die Übermittlung einer ‚Botschaft‘ die **Informations- und Kommunikationssysteme**, so dass auch die **Literaturwissenschaft** gezwungen war, sich auf sie einzustellen, wenn sie weiterhin am kulturellen Austausch und an der Bewusstseinsbildung teilhaben wollte.¹ Leitmedium des 18. und 19. Jahrhunderts war das Buch, und soweit die Literaturwissenschaft ihre Wurzeln in der Philologie hatte, sah sie ihre vordringliche Aufgabe in der Sicherung der literarischen Überlieferung und ihrer Überlieferungsträger sowie in der Entwicklung angemessener Interpretationsmethoden für das Verstehen von Texten. Daneben hatte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, den Niederlanden, in Deutschland und England eine **Vergleichende Literaturgeschichte**, später eine Komparatistik als Universitätsdisziplin herausgebildet, die mit Parallel- und Analogiestudien das leistete, was Oskar Walzel 1917 mit dem Schlagwort als „**Wechselseitige Erhellung der Künste**“² propagierte. Walzels Orientierung an der Kunstwissenschaft, unter deren Einfluss Anfang des 20. Jahrhunderts die Literaturwissenschaft gleichberechtigt neben die Literaturgeschichte trat, löste ein starkes Interesse an der Untersuchung der Beziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst aus und führte in Theorie und Praxis zur kontinuierlichen Pflege dieses „komparatistischen Grenzge-

¹ Vgl. Klaus Kanzog: Literaturwissenschaft, in: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Hrsg. v. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner. 1. Teilband. Berlin, New York 1999, S. 310-318.

² Oskar Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917,

biets“.³ Da die Photographie, sofern ihr Kunstcharakter außer Frage stand, dem Interesse an Bildtraditionen entgegenkam, konnte auch dieses ‘neue Medium’ angemessen gewürdigt werden.

2

Ernsthaft herausgefordert wurden Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft erst durch den **Film als Kommunikationsmittel** einer Massenkultur. Die neuen (audio)-visuellen Überlieferungsträger, Vermittler ‚bewegter Bilder‘ und ‚Werke‘ (mit spezifisch kinematographischer Strukturierung), verlangten eine neue wissenschaftliche Einstellung. Doch die seitdem immer wieder aufgeworfene Frage, ob der Film das „Ende der Literatur“ bedeute, wurde letztlich klar verneint.⁴ Die Integration des Films in das ‘System Literatur’ vollzog sich in einem langen Bewusstseinsprozess.

Die Literaturwissenschaft hatte anfangs vom Film zunächst keine Notiz genommen. Ihr Interesse war erst an dessen **Literarizität** und Konkurrenz zur Dichtkunst erwacht, auch an der Nähe zum Drama; unter diesen Aspekten erschien der Film in der Literaturwissenschaft, die das Feld im übrigen der Filmpublizistik überließ, noch am leichtesten in traditionelle Vorstellungen integrierbar. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die „generelle Problematik im Verhältnis von Film und Literaturwerk“⁵ in zunehmendem Maße thematisiert. Doch letztlich reagierte die Literaturwissenschaft auf alle Medien, die den literarischen Text tangierten, sachgemäß und flexibel und verkräftete auch die „Demontage von Dichtung“⁶ durch die Massenmedien. Sie machte die Wirkung der mündlichen Rede ebenso zum Untersuchungsgegenstand wie die Text-Bild-Beziehungen in den Bilderbogen und

³ Ulrich Weisstein (Hrsg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin 1992.

⁴ Thomas Koebner: Medium Film – doch kein Ende der Literatur! Eine Vorbermerkung, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses. Bd.10, 21. Forum des Kongresses: Medium Film – das Ende der Literatur? (S. 265-375) Tübingen 1986, hier S. 265f.

⁵ Fritz Martini: Film und Literatur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 2. Aufl. hrsg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr, Bd. 2, Berlin 1965, S. 104.

⁶ Friedrich Knilli, Knut Hieckethier, Wolf Dieter Lützen (Hrsg.): Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung. München, Wien 1976.

Bildgeschichten bis hin zu den Comics und zur Werbung. Das Hörspiel, das als ‚Kunstwerk in der Sphäre der Nur-Hörbarkeit‘ mehr als sein Text ist, wurde als „Hörspielphilologie“ für die Interpretation aufbereitet.⁷ In der Anglistik⁸ und Germanistik⁹ erkannte in den siebziger Jahren die Filmphilologie als ureigene Aufgabe der eigenen Fachdisziplin.

Die Junggrammatiker und Positivisten bezeichneten mit dem Begriff „**Philologie**“ die „Wissenschaft vom richtigen Text, von seiner sachgerechten Ermittlungen und von seinem sprachgerechten Verständnis“.¹⁰ Versteht man unter dem „richtigen Film“ die jeweils authentische Fassung eines Filmwerks, unter der „sachgerechte Ermittlung“ spezifische Verfahren des Erkennens und unter dem „sprachgerechten Verständnis primär ‘kinematographisches Verständnis’, dann ist es auch erlaubt, von einer „**Filmphilologie**“ zu sprechen. Nun war es zwar stets eine vordringliche Aufgabe der Philologie, Überlieferungsträger zu sichern, zu beschreiben und für die Interpretation bereitzustellen, doch werfen die optisch-akustisch strukturierten Überlieferungsträger weitaus kompliziertere Fragen als die Edition und Interpretation von schriftlich fixierten literarischen Texten auf; bereits die sachgemäße Protokollierung eines Films ist eine große Herausforderung. Die Grundeinstellung dem Gegenstand gegenüber ist die gleiche. Die Philologie schafft die elementare Voraussetzungen für die ‚Rede‘ über den Gegenstand und die Verifizierung ihrer Argumente.¹¹

⁷ Reinhard Döhl: Hörspielphilologie? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 489-511.

⁸ Paul G. Buchloh, Jens P. Becker, Ralf J. Schröder (Hrsg.): Filmphilologie. Studien zur englischsprachigen Literatur und Kultur in Buch und Film. Kiel 1982.

⁹ Klaus Kanzog: Der Film als philologische Aufgabe, in: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10 (siehe Anm. 4), S. 267-276, Wiederabdruck in: Literatur und Bildende Kunst, hrsg. v. Ulrich Weisstein (siehe Anm. 3), S. 221-230, engl. Übersetzung u. d. T. *Philology and the Analysis of Film*, in: Yearbook of Comparative and General Literature 37, 1988 (1990), S. 145-152.

¹⁰ Hans Fromm: Von der Verantwortung des Philologen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 55 (1981), S. 543-566, hier S. 545.

¹¹ Vgl. Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie. 2., aktualisierte u. erw. Aufl. München 1997 (= diskurs film 4), S. 11.

In der Bundesrepublik vollzog sich die Einbeziehung andersartiger Objekte in die literaturwissenschaftlichen Lehrpläne über einen längeren Zeitraum und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Den Weg wies auf dem Germanistentag 1976 Helmut Kreuzer, dem mit der **Neuorientierung an der Medienwissenschaft**¹² der entscheidende Durchbruch zu verdanken ist. Kreuzer lenkte die Aufmerksamkeit auch auf Fernsehsendungen¹³ und erreichte 1986 an der Gesamthochschule Siegen mit dem DFG-Sonderforschungsbereich „Bildschirmmedien“ eine Stabilisierung der neugewonnenen Positionen. Ungeachtet dieser Fortschritte bestand hinsichtlich der Verteidigung des traditionellen Textbegriffes vielerorts noch eine ‚Wagenburg-Mentalität‘. Dabei übersah man, dass neue Medien vielfach auf alten Medien beruhen, dass sie auf Grund neuer Techniken zwangsläufig Neuorientierungen bewirken und neue Praktiken nach sich ziehen, die alten Medien jedoch nicht verdrängen, sondern ihnen lediglich einen anderen Platz im Mediensystem zuweisen. Als sich daneben zugleich eine „Kulturwissenschaft“ mit eigenem Geltungsanspruch etablierte, erwies sich die Abgrenzung der Kompetenzen zwischen der Literaturwissenschaft, der Medienwissenschaft und den Nachbardisziplinen als ein permanentes Problem.

Der **Konflikt zwischen Literatur- und Medienwissenschaft** entzündete sich, als Spielfilme literarische Vorlagen ausbeuteten und damit zur Bewusstseinsbildung breiter Bevölkerungsschichten beitrugen. Die Verteidiger des traditionellen Textbegriffs sahen darin, ungeachtet der Tatsache, dass selbst renommierte Schriftsteller, wie Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler ihre Texte dem Film auslieferten, eine Bedrohung und behaupteten, jede Transformation „verfälsche“ die gewählte Vorlage. Die notorisch gestellte Frage, ob der auf einer literarischen Vorlage beruhende Film als „adäquate Umsetzung“ dieser Vorlage anzusehen sei, übersah die Verschiedenartigkeit der literarischen und filmischen Ausdrucksmittel, ließ die unterschiedlichen Diskurse und Kodierungen außer Acht und führte damit am

¹² Helmut Kreuzer (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Mit Beiträgen von Volker Canaris, Knut Hickethier [u.a.] Heidelberg 1977 (= Medium Literatur 6).

¹³ Helmut Kreuzer u. Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979 (= Reihe Siegen 104).

zentralen Problem der Transformation von Texten vorbei. Film und literarische Vorlage sind jeweils Werke eigenen Rechts und medienspezifischer Qualität. Beide ‚Werke‘ müssen komplementär gesehen und gelesen werden.

4

Die Bestimmung der **Komplementarität** einer literarischen Vorlage und eines auf dieser Vorlage beruhenden Werks in anderen Medien gelingt bereits in der naiven Mengenlehre. Hier fügen sich in unserer Anschauung bestimmte, wohlunterschiedene Objekte (= Elemente) einer literarischen Vorlage (V) und des auf ihr beruhenden Werks (W) jeweils zu einem Ganzen, einer Grundmenge (G). In Bezug auf die zu analysierende Grundmenge geht es im Verhältnis V / W um die Verknüpfungsoperation von zwei Mengen: Die Elemente der Menge V sind eine Teilmenge von W. Diese Teilmenge V bestimmt die zu V bezügliche komplementäre Menge W / V [gelesen: W ohne (= minus) V], d. h. alle Elemente von W, die nicht zu V gehören. Im Zusammenhang mit dieser „Komplementbildung mit Negation“ spricht man auch von „Restmenge“. In der Grundmenge (G) ist dann G / V [gelesen: G ohne (= minus) V] das Komplement von V.

In eine andere Richtung führt die Erkenntnis der **Farbenlehre**, dass die additive Mischung zweier Vollfarben den Farbton Weiß, ergibt, d. h. dass einer aus dem Spektrum resultierende Vollfarbe einer Komplementärfarbe aus dem Spektralbereich entspricht. In unsrem Fall geht es jedoch um die **Komplementarität offener Systeme**, und aus erkenntnistheoretischer Sicht um „die Gegensatzbeziehung zweier durch **Bewusstseinsakte** (Schnitte) erzeugter, sich sowohl ausschließender als auch bedingender Phänomene (*phainomena*), die sich als Aspekte (*opsis*) eines im Erkenntnisprozess noch nicht abschließend verstandenen Sachverhalts (*adelon*) zeigen“.¹⁴ Diese Gegensatzbeziehungen sind außerordentlich vielgestaltig und beruhen im wechselseitigen Umgang mit Medien auf **individuellen Erfahrungen** des Lesen, des Hörens, der Wahrnehmung stabiler und bewegter Bilder. Auch Unbewusstes ist wirksam. Die kognitive Dimension des Bewusstseinsakts ist motivational mit Erlebnissen verknüpft.

¹⁴ Erich A. Röhrle: Komplementarität als Erkenntnis. Von der Physik zur Philosophie. Münster 2001 (= Naturwissenschaft – Philosophie – Geschichte 12), S. 233.

Für mich war wahrscheinlich ein frühes **Theater-Erlebnis** wegweisend. Meine Eltern hatten mich in das Berliner Schiller-Theater zur Aufführung des Märchenspiels *Peterchens Mondfabrt* von Gerdt von Bassewitz mitgenommen. Ich kannte bereits das **Kinderbuch** *Peterchens Mondfabrt* mit den herrlichen Bildern von Hans Baluschek, die meine Phantasie beflügelt hatten, wusste aber damals nicht, dass dieses Buch erst einige Zeit nach dem Märchenspiel entstanden war. Meine ältere Cousine hatte mir daraus vorgelesen, da ich noch nicht lesen konnte; wir hatten uns mit dem Geschwisterpaar Peter und Anneliese, das zum Mond fliegen darf, identifiziert. Alle Figuren lebten leibhaftig in meinem Kopf: der Maikäfer Sumsemann, das Sandmännchen, die Nachtfee, der Pfefferkuchenmann, und viele Situationen hatten sich in meinem Gedächtnis eingenistet: die Schlittenfahrt auf der Milchstraße, der Ritt auf dem Großen Bären, der Kampf mit dem Mondmann, auch markante Sätze hatte ich mir gemerkt. Während der Aufführung soll ich, was meine Mutter später gern erzählte, den Maikäfer Sumsemann durch Zuruf lauthals vor dem Mondmann gewarnt und Unruhe im Publikum verursacht haben. Da hatte offenbar eine Bühnensituation in Erinnerung an das Buch und im Irrglauben, ich könnte das Geschehen beeinflussen, in mir einen starken Affekt ausgelöst. Den **Bezugspunkt** in der neuen Bilderwelt der Bühne bildete die **Einheit der Handlung**.

Erst Jahrzehnte danach wurde mir voll bewusst, in welchem Maße ich bereits in früher Jugend auch ein unbefangenes und dennoch reflektiertes Verhältnis zur **fiktionalen Welt** in den Medien gewonnen hatte. Im Wintersemester 1974/75 hielt ich in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk im Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München mein Hauptseminar „Probleme des Kinderfunks“, das dank hochmotivierter Studenten und im Kontakt mit einer Kindergruppe signifikante Ergebnisse erzielte.¹⁵ Damals war Ellis Kauts stets zu Streichen aufgelegt

¹⁵ Die Ergebnisse fanden ihren Platz in: Klaus Kanzog, *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens*. Heidelberg 1976 (= Uni-Taschenbücher 495).

Kobold Pumuckel in der Sendereihe *Meister Eder und sein Pumuckel* der Liebling vieler Hör-Kinder des Bayerischen Rundfunks. Die geniale Kombination skurriler und lehrhafter Elemente erinnerte mich an eine Äußerung Jacob Grimms: „Die beste Lehre ist die, die nicht gleich ganz verdaut werden kann, sondern deren Stoff lange aushält.“¹⁶ Im Bayerischen Rundfunk beherrschte man diese spezifische Erzählstrategie. Ich rekonstruierte die hier praktizierte „Normeinübung des Erzählens“ (siehe S. 237-247) und machte zugleich auf die zwangsläufigen Unterschiede zwischen dem Hörspiel und der Buchfassung aufmerksam. Im Brennpunkt meiner Text-Analysen lag die ‚**zweigleisige**‘ **Wahrnehmung** auf den ‚Schienen‘ der fiktionalen Welt und der durch Normen repräsentierten eigenen Lebensrealität.

Vertraut war mir diese ‚zweigleisige‘ Wahrnehmung bereits durch ein Buchgeschenk meines Vaters: *Sigismund Rüstig oder: Der Schiffbruch im Pacific*. Als Autor firmierte ein „Kapitän Marryat“. Damals wusste ich noch nicht, dass es sich hier um die Übersetzung des bereits 1841 erschienenen Abenteuerbuchs *Master Ready, or the Wreck in the Pacific* von Frederick Marryat (1792-1848) handelte, auch nicht, dass der Autor in seiner Jugend zweimal von Hause ausgerissen war, um zur See zu fahren. Ich fand angesichts der **Vorbildfigur** des menschenfreundlichen, hilfsbereiten und tapferen Steuermannsmaats Sigismund Rüstig Gefallen an dem Buch, nicht zuletzt wegen der Bildbeigaben, und identifizierte mich mit William, dem 12jährigen Sohn des Herrn Seagrave aus Neusüdwalles. Auf dem Titelblatt: stand „Für die Jugend bearbeitet“. Gab es eine Fassung „für Erwachsene“? Mich fesselte vor allem die **Handlung**, aber ich las auch die verbalisierte ‚**Lehre**‘: „Ein braver Junge hält, was er verspricht“ Da blieben mir die pädagogischen Absichten meines Vaters nicht verborgen, doch kam diese Ermahnung ja nicht vom ihm selbst! Die **fiktionale Welt** und die **durch Normen geregelte Lebenswelt** des Alltags waren unterhaltsam aufeinander bezogen. Die durch Signale gesteuerte ‚zweigleisige‘ Wahrnehmung war die **Vorschule** für die Einübung in den Umgang mit Komplementarität.

¹⁶ Brief von Jacob Grimm an Achim von Arnim vom 28. Januar 1813, in: Reinhold Steig u. Hermann Grimm: Achim von Arnim und die ihm nahestanden, Bd. 3, Stuttgart u. Berlin 1904, S. 269.

Den Weg zur komplementären Wahrnehmung öffnen zuerst die **Varianten** eines Textes. **Paralleldrucke** präsentieren die Unterschiede en bloc. Sobald Strukturierungsaspekte sichtbar werden, erweitern **Synopsen** den Zugang zur Textgenese und schärfen den Blick für **Formulierungsalternativen**, die jedoch durch das zielgerichtete Bestreben des Autors relativiert werden, zu einer endgültigen Fassung des Textes zu gelangen. Hier richtete sich seit den 60er Jahren die Aufmerksamkeit vieler Editoren auf „**Keimworte**“, „**Stichworte**“ und auf die „**organische Entwicklung**“ eines Textes.¹⁷ Mein Interesse richtete sich auf Texte des Expressionismus, besonders auf den „Personalstil“ Alfred Döblins. Da erwies es sich als ein Glücksfall, dass Claude Döblin den Nachlass seines Vaters im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N. deponiert hatte. Die erste Niederschrift der Erzählung *Ritter Blaubart* gewährte den Einblick in die Textgenese, von den Stichworten zu den syntaktischen Auffüllungen, und erlaubte die Rekonstruktion der Stilentwicklung (siehe S. 48-71). Ich folgte der Ansicht Jan Mukařovskýs, dass Stilprinzipien keine selbständigen Größen sind, dass sie vielmehr auf den Strukturprinzipien des jeweiligen Textes beruhen, deren aktive Tendenzen in den Varianten viel deutlicher zum Ausdruck kommen als im fertigen Werk.¹⁸ Aus dieser Sicht hatten die Entstehungsvarianten konsultativen Wert. Meine Synopse verlangt dem Leser den minutiösen Nachvollzug der Niederschrift ab. Auf diese Weise vermag er das **Substrat** des Textes und die **Komplementarität** zum Sujet des auf einer Legende beruhenden Märchens „Ritter Blaubart“ ausfindig zu machen.

Zu gleicher Zeit beschäftigte mich auch ein Text Else Lasker-Schülers, das Gedicht *Die Stimme Edens*, dem ich mich erst sehr viel später wieder zuwandte (siehe S. 72-80). Ich wurde auf ein früheres Gedicht unter dem Titel *Erkenntnis* aufmerksam, dessen „relative Nähe“ zum Gedicht *Die Stimme Edens* auffällig war.¹⁹ Mit meiner Frage „Zwei Fassungen eines Ge-

¹⁷ Siehe hierzu Klaus Kanzog: Keimwort, Stichwort, Paralipomena, in: Kanzog: Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur. Berlin 1991 (=Grundlagen der Germanistik 31), S. 97-107.

¹⁸ Jan Mukařovský: Varianty a stilistica, dt. Übersetzung in: Poetica 2 (1968), S. 399-403, mit ergänzender Diskussion S. 404-415.

¹⁹ Zu diesem Gedicht hat sich im Nachlass Julius Harts die nicht eigenhändige Abschrift einer Vorstufe erhalten (siehe Anm. 11 des Aufsatzes), die nicht in die

dichts?“ stellte ich ihre **komplementäre Wahrnehmung** zur Debatte. Signifikant sind gemeinsame Textmerkmale: der Topos vom verlorenen Paradies, das Rollenspiel in der Figur Evas, und die gemeinsame rhetorische Intention. Doch mit Hinweisen auf den Stoff und die Motive war den Texten allein nicht beizukommen. Das Komplementäre liegt in einer spezifischen **Merkmal-komplexion** dieser Liebesgedichte als religiöse Gedichte. Die von Friedhelm Kemp herausgegebene Ausgabe der gesammelten Gedichte Else Lasker-Schülers gewährt keinen Einblick in dieses **Textsyntagma**. Die Komplementärbeziehungen erschließen sich erst beim synoptischen Lesen.

8

Als nach meiner Habilitation Bewerbungsvorträge anstanden, entschloss ich mich zu einem programmatischen Vortrag über die Rolle der **Textkritik** im literaturwissenschaftlichen Studium (siehe S. 23-47), um auf das Defizit der Vermittlung textkritischer Probleme in der Lehre aufmerksam zu machen. Wer damals auf Schlagzeilen in der Boulevardpresse zurückgriff, dem wurde entgegengehalten, er habe den „falschen Textbegriff“. Auch die Rekapitulation von Textdifferenzen war nicht jedermanns Sache, und der Hinweis auf die **kreative Variantenbildung** im Kontext der Spieltheorie erschien befremdlich. Mir aber ging es um die Formulierung philologischer Entscheidungskriterien und um die **synoptische Vergegenwärtigung komplementärer Phänomene**. Als Beispiel wählte ich Bertolt Brechts Montageprinzip im Umfeld der Verwertung der deutschen Übersetzung eines altägyptischen Textes, der *Mahnworte des Propheten*. Brechts variable Textkonstitutionen beruhen auf der Theorie des „**Materialwerts**“.²⁰ Ausgewählte Signifikanten werden im Verwertungsprozess zur Signifikanten neuer Textsysteme, die zum Ausgangstext in einem komplementären Verhältnis stehen.

Synopse der Druckfassungen der Gedichte *Die Stimme Edens* und *Erkenntnis* integrierbar war und damit zwei genetische Prozesse sichtbar machte.

²⁰ Bereits 1929 äußerte sich Brecht in einem Gespräch mit Herbert Jhering über den „Vorstoß zum Materialwert der Klassiker“ (Bertolt Brecht: *Über Klassiker*. Ausgew. v. Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1965, S. 91). Im Jahre 1950 stand seine *Hofmeister*-Inszenierung nach Jakob Michael Reinhold Lenz paradigmatisch für seine Materialwerttheorie.

Das Thema „**Materialwert**“ war auch Gegenstand meines interdisziplinären Seminars „Literarische Strukturen des Opernlibrettos“ im Wintersemester 1973/74. Aus der intensiven Beschäftigung mit Mozarts *Zauberflöte*, Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos*, Alban Bergs *Wozzeck* und Arnold Schönbergs *Moses und Aaron* gewannen wir eine Fülle neuer Einsichten in die Beziehung zwischen Wort und Ton, in die Potentialität aktualisierbarer Zeichen und in die **Komplementbildungen** im Kräftefeld eines **Sujets**. Mein Aufsatz über Heinrich von Kleists Erzählung *Die Marquise von O.* und deren Funktionalisierung in verschiedenen Dramen sowie in der Oper *Julietta* von Heimo Erbse stieß in Neuland vor.²¹ Dies war der Anlass, Editoren auf eine „vernachlässigte Aufgabe der Editionsphilologie“, auf die Variantenfunktionen im Spannungsfeld zwischen dem „fixiertem“ und dem in unterschiedlichen Situationen „realisierten“ Text hinzuweisen (siehe S. 87-99). Die jeweiligen Textstrategien wurden mittels Paralleldruck und typographischer Kennzeichnungen sichtbar gemacht. Das Beispiel aus Mozarts *Zauberflöte*, die Dialoggestaltung vor der Arie Nr. 14 der Königin der Nacht („Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“) in drei exemplarischen Inszenierungen, erhellt die funktionale Variabilität im Umgang mit Texten.

9

Inzwischen beherrschte, gestützt auf Julia Kristevas These „tout texte est absorption et transformation d'un autre text“²² das Thema „**Intertextualität**“ die Debatten der Textologen, die damit das Selbstverständnis der Editoren sowohl hinsichtlich der Textdarbietung als auch der Kommentargestaltung unterliefen. In der editorischen Praxis waren allerdings stets Prätexte berücksichtigt worden, die man durch Kriterien des Verifizierbaren gegenüber dem nur Spekulativen als Quellen und primäre Kontexte sicherte. Daneben können Werke durchaus auch im **Kontext** denkbarer anderer Werke gelesen

²¹ „Die Mühe war von uns, das Beste war von Kleist“. Über *Die Marquise von O...*, Heimo Erbses Oper *Julietta* und das Transformationsproblem des Librettos, untersucht im Zusammenhang mit den Dramatisierungen Ferdinand Bruckners, Hartmut Langes und Egon Günthers, in: Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater. Hrsg. v. Klaus Kanzog u. Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1977, S. 101-136, wiederholt in: Kanzog: Heinrich v. Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Heilbronn 2012, S. 314-359.

²² Julia Kristeva: *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, S. 146.

werden, doch hat diese sekundäre „Intertextualität“ hier eine andere Qualität. Als konstituiertes Referenzobjekt gilt ein Werk als **Leit-Text**, dessen Bausteine“ und „Kontexte“ erkannt, verifiziert und sichtbar gemacht werden müssen. Im März 1998 bot die Fachtagung für germanistische Edition im Constantijn Huygens Instituut in Den Haag die Gelegenheit das Thema „Intertextualität“ aus dieser Perspektive zu erörtern (siehe S. 100-107).

Ein **Paradebeispiel** für ein aus vielen Bausteinen zusammengesetztes Werk und kreative Intertextualität ist Andrew Lloyd Webber's Musical *The Phantom of the Opera*. In meinem Aufsatz über das Erbe E.T.A. Hoffmanns in diesem Musical (siehe S. 271-280) bringt eine Grafik die Strukturierung der aus verschiedenen Vorlagen gewonnenen Impulse zum Ausdruck. In welchem Maße sich der Film seit 1925 des Sujets in Gaston Léroux' Roman *Le Fantôme de l'Opéra* angenommen hat, erläuterte ich in einem Aufsatz am Beispiel der erzählten und visualisierten Grenzüberschreitungen der Figuren (siehe S. 281-294). Hier erschließt sich Intertextualität in der komplexeren Wahrnehmung sowohl der Textgenese als auch der Rezeptionsgeschichte.

Entgegen den postmodernen Bestrebungen, den traditionellen Werk-Begriff zu relativieren oder ganz aufzugeben, ging es mir um die Erhaltung des **„Werks“ als Begriff** und **Bezugspunkt** editorischer und interpretatorische Verfahren. Schon aus urheberrechtlichen Gründen ist dies unabweisbar. Man mag dann bereit sein, ein Werk als „Summe *aller* historisch bezeugter Textzustände“ anzusehen, bleibt jedoch auf einen **Referenztext** als Basis angewiesen. Hier sind viele variable Entscheidungen möglich. Gleichwohl haben Philologen dabei immer den „richtigen Text“ Auge.

10

Mein Interesse am **„richtigen“ Text** wurde gleich zu Beginn meines Germanistik-Studium in philologische Bahnen gelenkt. Ausgangspunkt war die Grundsatzfrage nach der Textüberlieferung, exemplarisch erörtert an der altnordischen *Edda*. 1948 stellte Wilhelm Wissmann kurz nach dem Erscheinen der Untersuchungen Hermann Schneiders zur Frühgeschichte der eddischen Götterdichtung²³ diese Untersuchungen in den Mittelpunkt seines *Edda*-Seminars. Es ging um die sog. „Uredda“, genauer gesagt um den Ver-

²³ Hermann Schneider: Eine Uredda. Untersuchungen und Texte zur Frühgeschichte der eddischen Götterdichtung. Halle 1948.

such, eine genaue Vorstellung zu gewinnen, in welcher Gestalt die sog. Altisländischen „Götterlieder“ vor der Christianisierung Islands und ihrer Zusammenstellung 250 Jahre später danach vorlagen, bzw. zitiert wurden. Am wichtigsten war die *Völuspá*, die in der überlieferten Fassung den Eindruck eines Ganzen erweckt, aber dieses „Ganze“ lediglich als eine ‚geordnete Textmenge‘ ist. Gemessen an den Varianten-Halden der Textüberlieferung des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* war hier das Problem überschaubar. Die zentrale Frage lautete: Gelingt es im Sprachlichen das ‚Verchristlichte‘ als **Komplement** zu neutralisieren? Mit der gleichzeitigen Suche nach dem „Ursprünglichen“ betrieb man „philologische Archäologie“. Man lernte *en detail*, in welchem Maße Texte von ihrer Überlieferung abhängen, schärfte den Blick für spezifisch philologische Aspekte und gewann Argumentationssicherheit.

Es gab brisantere Fälle, wie Friedrich Nietzsches *Der Wille zur Macht*, jene 1901 von Peter Gast sowie Ernst und August Horneffer unter diesem Titel zusammengestellte und 1907 erweiterte Sammlung nachgelassener Aphorismen Nietzsches, die von Nietzsches Schwester Elisabeth Förster-Nietzsches inspiriert worden war. Unter dem willkürlich gewählten Titel wurden ein durch die Überlieferung nicht bestätigtes Hauptwerk Nietzsches vorgetäuscht. Dieser **Manipulation** kam man erst 1935, nach dem Tod Elisabeth Förster-Nietzsches, auf die Spur, doch konnte sie angesichts der Politisierung Nietzsches im nationalsozialistischen Deutschland vor 1945 nicht öffentlich aufgedeckt werden. Die „Entmythologisierung“ des *Willens zur Macht* erfolgte 1956.²⁴

Daneben besteht ein Interesse am **richtigen Film**. Als man daran ging, in den Filmarchiven nachzuforschen, welche Filme sich überhaupt erhalten hatten, stellte sich sofort die Frage nach dem Originalnegativ bzw. der Positivkopie der Uraufführung als „**Archetypus**“, dem man durch Rekonstruktion und Restaurierung möglichst nahe zu kommen versuchte. Dabei arbeitete man, ohne sich auf sie zu berufen, nach den Prinzipien der Klassischen Philologie, die Paul Maas 1927 formuliert hatte: „Zunächst ist festzustellen, was als überliefert gelten muss oder darf (*recensio*), und dann ist diese Überlieferung zu prüfen, ob sie als original gelten darf (*examinatio*); erweist sie sich

²⁴ Karl Schlechta: Entmythologisierung des *Willens zur Macht*, in: Frankfurter Hefte 12 (1957), S. 17-26. Vgl. Klaus Kanzog: Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur. Berlin 1991 (= Grundlagen der Germanistik 31), S. 10 f.