

La mémoire des villes ne fait ainsi pas que convoquer le passé de la ville, puisqu'elle participe aussi à l'élaboration de sa forme future. Il existe donc finalement deux façons fondamentales dont l'histoire s'inscrit dans l'espace urbain: par la résurrection d'un passé historique ou mythique, et par la construction d'une ville moderne qui s'élabore en fonction de son histoire toujours présente.

Avec pas loin de quarante intervenants, originaires de pays aussi variés que l'Autriche, le Brésil, les Etats-Unis, la Finlande, la Suisse, et la Turquie, les conférences se sont déroulées pour moitié en français, et pour moitié en anglais. Une même variété s'est retrouvée dans les différentes disciplines convoquées lors de ce colloque: littérature, architecture, cinéma, géographie et histoire urbaine, peinture, linguistique, musique, etc. L'Allemagne, entre autres, a fortement marqué le colloque au travers de conférences portant sur des villes comme Berlin et Leipzig, ou sur des auteurs comme Kafka. De même, étaient présents Anthony Duschlbauer et Gerald Leindecker (*The Tower and the Evil*), Manfred Engel (*The City and the Novel of Consciousness*), ou encore Dorothea Lauterbach (*L'endroit impassible. La représentation des villes chez Flaubert*).

Le colloque fera l'objet d'une publication, début 2003.

Pour plus de renseignements: www.univ-st-etienne.fr/celec/

Ian Grivel

Komparatistik als Arbeit am Mythos

12. Tagung der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
22.-25. Mai 2002, Friedrich-Schiller-Universität Jena*

Komparatistik als Arbeit am Mythos – der Titel dieser Tagung mutet an wie eine späte Reaktion auf jene Diskussion, die als theoretische Revision, Fortschreibung und Transzendierung neuzeitlicher Mythendiskurse in interdisziplinärer Ausrichtung seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Westdeutschland und Frankreich eine Vielzahl von Beiträgen hervorgebracht hat und sich in Tagungen, etwa der Poetik-und-Hermeneutik-Gruppe von 1971, oder in Sammelbänden, etwa dem von Karl Heinz Bohrer herausgegebenen, *Mythos und Moderne* betitelten Band von 1983, niederschlug. Ein Diskurs also, der an einem neuralgischen Punkt des Modernismus und seinem Verhältnis zu identitätsstiftenden mythischen »Welt-Bildern« ansetzte und mythische Mechanismen auch in den Wissensordnungen neuzeitlicher Rationalität entdecken konnte und so einem teleologischen Verständnis des geschichtsphilosophischen Ganges »vom Mythos zum Logos« (W. Nestle) entzog. Daß dabei dem Mythendiskurs, nicht zuletzt vor dem Hin-

* Der vorliegende Tagungsbericht stützt sich neben persönlichen, auf der Tagung selbst gewonnenen Eindrücken auch auf die Vortragsmanuskripte, die den Verfassern freundlicherweise von den Referentinnen und Referenten zur Verfügung gestellt worden sind. Dafür sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt.

tergrund der »Urkatastrophen« des 20. Jahrhunderts, immer auch die Gefahr einer Remythisierung unterstellt wurde, darauf hatte schon Bohrer einleitend in seinem Sammelband hingewiesen: »Vorsicht, dies ist keine Rückkehr zum Mythos«. Bereits mit dem Titel, dem bekannten Blumenberg-Zitat, das auf der Veranstaltung als Bezugsgröße permanent gegenwärtig war, knüpfte die 12. Tagung der DGAVL an die »große Erzählung« des Mythos im 20. Jahrhundert an. Die Tagung, deren Organisation von mehreren studentischen Mitarbeitern unterstützt wurde, fand vom 22. bis 25. Mai 2002 im Senatssaal der Friedrich Schiller-Universität Jena statt. Dabei lieferte die Tagung in ihren vielfältigen Beiträgen nicht nur eine archivarische Bestandsaufnahme der Mythendiskurse des vergangenen Jahrhunderts, sondern eröffnete unter einer speziellen komparatistischen Perspektive auch entscheidend neue Verstehensräume, die sich sowohl mit dem »Mythos« selbst als auch mit der theoretischen Rede über den Mythos in methodisch-methodologischer Hinsicht beschäftigten.

Die Tagung gliederte sich in mehrere thematische Module. Der erste Teil der Tagung war dem Thema *Zur Theorie und Kritik des Mythosbegriffs* vorbehalten sowie der *Poetik des Mythischen*. Im zweiten Teil wurden dann Untersuchungen von Einzelmythen vorgestellt. Die Struktur der Tagung spiegelte somit die Einsicht wider, daß eine Beschäftigung mit dem Mythos sich ihrer theoretischen Grundlagen immer aufs neue zu versichern hat, um sie dann an konkreten Einzelmythen zu überprüfen.

In ihrem Eröffnungsvortrag widmete sich Monika Schmitz-Emans, die Präsidentin der DGAVL, vor allem den epistemologischen Möglichkeiten, die der Mythos und seine Theoriebildung speziell für das Fach »Komparatistik« zu generieren imstande sind. Sie lieferte damit den heuristischen Bezugsrahmen für die Tagung, vor allem durch ihre kritische Bestandsaufnahme der Genese sowie der theoretischen Grundlagen der eingangs skizzierten Mythendiskurse und der daraus abgeleiteten Konsequenzen speziell für die Methodik des Faches »Komparatistik«, welches, so ihre Hauptthese, als »Arbeit am Mythos« sowohl den Mythos als auch analog sich selbst prozessual legitimieren kann. Die »Arbeit am Mythos« rekonstruierte sie in drei Schritten, die sich wechselseitig bedingen und letztendlich das Arbeitsfeld einer produktiven Aneignung des mythischen Potentials bilden: (1.) *Arbeit am Mythos* als Selbstfindung des Faches im Erfinden des Mythos – denn eine schwierige Identität sei sowohl dem Mythos als auch der Komparatistik eigen, welche derart im Konstruieren mythischer Potentiale am poetischen Gegenstand ihre Selbstlegitimation sukzessive mitfundieren könne; auch weil die Komparatistik so (2.) den mythopoetischen Prozeß der Moderne, in dem das Erforschen der Mythen auch immer zugleich ihre Fortschreibung war, fortführe. Die theoretische Grundlage dieser Bewegung wird im dritten Schritt (3.) der *Arbeit am Mythos* konstituiert: denn der Mythos sei keine bloße Denkgewohnheit (Graevenitz), die es aufzuklären gelte (dies wäre ein Rückfall in die Dichotomie von Mythos und Aufklärung als dessen rationale Überwindung), sondern eine Denkgewohnheit, die als solche angenommen und an deren Konstruktion im Vollzug der Reflexion beständig mitgearbeitet werden müsse. An-

hand der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* von Jorge Luis Borges, die Schmitz-Emans als parabolisches Modell des Verhältnisses von Mythos und Mythologie las, werde die gegenseitige Durchdringung von mythischem und mythologischem Diskurs sinnfällig: den Mythos gäbe es nur als beständige Konstitution in der Doppelbewegung von Erfindung (Dichtung) und Reflexion (Wissenschaft), wobei sich beide speziell in der Moderne durchdringen und vielfältige Symbiosen eingehen, was Schmitz-Emans in einer kurzen literaturgeschichtlichen Skizze am Ende ihres Vortrages an Beispielen von Ransmayer, Kafka und Brecht aufzeigte. Die »Arbeit am Mythos«, so das Fazit, sei gerechtfertigt zum einen durch die auf Konstruktion angewiesene Struktur des Mythos, welche eine beständige Reaktualisierung als Osmose von außer- und innerwissenschaftlichen Diskursen fordere, und zum anderen in Perspektive auf die Disziplin der »Komparatistik«, die sich gerade in der Bewußtmachung und im Vollzug dieses Vorganges als ausgezeichnete Diskurslandschaft des Mythos etablieren könne.

Der nachfolgende Vortrag hätte sich in bezug auf die Thesen von Schmitz-Emans nicht passender im Programm der Tagung situieren können, denn er lieferte im Anschluß an den prozessualen Mythosbegriff der Vorrednerin sozusagen die Anwendung am Beispiel, nicht ohne sich der eigenen theoretischen Position zuvor versichert zu haben. Stefan Matuschek arbeitete am Beispiel und in Übereinstimmung mit der Mythentheorie Hans Blumenbergs noch genauer die Unschärfe der Begrifflichkeit des Mythos heraus. Diese beruhe auf der grundsätzlichen, ineinander- und gegeneinandergerichteten epistemologischen »Doppelung« des Begriffes sowohl als Stoffgeschichte als auch als Weltanschauungstypus, die es produktiv zu wenden gelte: nicht eine Definition des Mythos als überzeitliche Bezugskonstante des literarischen Textes könne das Ziel sein, sondern der Nachvollzug des je vom einzelnen Text im Rezeptionszusammenhang (hier stützt sich Matuschek auf die Jaußsche Rezeptionsästhetik) errichteten Mythenverständnisses. Im Ernstnehmen der Erzählfantasie als primäre *conditio humana* und dem Bewußtsein des Mythos als »Denkgewohnheit« (Graevenitz), müsse dieser als ein in dem speziellen Denkakt neu konstituierter gedacht werden. So wurde deutlich, daß Matuschek als Literaturwissenschaftler den einzelnen Text vor Augen hat, an dem sich jedes theoretische Konstrukt bewähren muß und gegebenenfalls spezifische Modifikationen erfährt. Welch produktiven Ansatz eine solche Herangehensweise liefert, wurde an zwei Fallbeispielen demonstriert, an denen überzeugend dargelegt werden konnte, wie weit eine vergleichende Interpretation, die mehrere Texte des selben Stoffkreises um die Idee einer mythischen Konstante herum entwickelt, an der Wirklichkeit des einzelnen Textes vorbeigehen kann. Denn versteht man sowohl Joyces *Ulysses* als auch Strauß' *Ithaca* als Modifikationen des Archetyps »Odysseus«, so entgeht diesem Blick die grundlegende Differenz im je singulären Verständnis des Mythos: hier der Mythos als stilexperimentelle epische Gliederung, orientiert am professionellen Leser, dort der Mythos als explizites erhabenes Idiom, ausgerichtet auf die kathartische Wirkung für das Theaterpublikum. Noch deutlicher wurde dies an den differenten Konfigurationen des »Amphitryon«-Mythos bei Molière, Kleist und Giraudoux. Bei Molière eröffnet der Mythos den politischen Diskurs,

bei Kleist einen psychologisch-affektiven, bei Giraudoux schließlich die Möglichkeit boulevardhafter Heiterkeit und eines metamythologischen Witzes. Komparatistik als »Arbeit am Mythos« rücke so näher an die Arbeit des »klassischen Komparatisten« heran.

Im Abendvortrag widmete sich Christoph Jamme der Beziehung von *Mythos und Wahrheit*, die exemplarisch erlaubt, die divergierenden »Bilder« des Mythos in der Entwicklung des abendländischen Bewußtseins zu kontrastieren und auf ihre epistemischen Grundlegungen zu hinterfragen. Dabei bringt er Theorien, welche dem Mythos jede Wahrheit zugunsten eines »rationalistischen Wahrheitsbegriffes« absprechen (sei dieser nun korrespondenztheoretisch, empirisch, moralisch oder rationalistisch gefaßt), in Konstellation zu solchen, die dem Mythos eine ganz eigene, nicht am Denkschema »richtig-falsch« ausgerichtete »Wahrheit« zugestehen. Der Mythos stifte vielmehr »Bedeutsamkeit«. Damit habe er vor allem welterschließenden Charakter und vermittele als solcher weniger »Wahrheit« als vielmehr »Sinn«, d. h. er mache die Lebenswelt durch Geschichten verständlich und ließe sich höchstens durch einen Heideggerschen Wahrheitsbegriff als »Ereignis« adäquat fassen.

Gertrud Lehnert unternahm in ihrem Vortrag *Freud und der Mythos* einen Gang durch den mythischen Subtext von Freuds Theorie der Psychoanalyse, vor allem der *Traumdeutung*, und versuchte die moderne Erfolgsgeschichte der Freud'schen Theoreme in ihren integralen mythischen Bildkonstruktionen aufzuspüren. Grundlage bildete dabei die Erkenntnis, daß Freud sowohl »Nutzer« von Mythologie als Raster seiner Systematik als auch Schöpfer spezifisch moderner Mythen sei, die als Verquickung von wissenschaftlich-analytischer Schärfe und anschaulichem Bildmaterial (wie auch als Symbiose von archaischen Deutungsmustern mit einem überspitzt modernen Individualismus) eine geradezu mythisch-kanonische Durchschlagskraft für das Selbstverständnis des modernen Subjekts gezeigt haben. In einer Analyse des individualpsychologischen Ödipuskomplexes und seiner Übertragung auf die kulturpsychologische *Totem und Tabu*-Konstruktion wurde die Verwendungsweise des Mythos bei Freud freigelegt, der eben nicht nur sekundäres Veranschaulichungsmaterial, sondern vielmehr als allgemeinspsychologische Form Beleg und Voraussetzung für den überzeitlichen Wahrheitsanspruch der Psychoanalyse ist. Der Mythos, so Lehnert, gewinne bei Freud eine aufklärerische Kraft im Dienst der Enthüllung der Seelenstruktur des Individuums, ebenso wie die aufklärerische Mythenkritik der Psychoanalyse in ihrer mythischen Struktur selbst die Fortsetzung des Mythos mit anderen Mitteln sei. Die Psychoanalyse erscheint so als spezifisch aufgeklärte Form der *Arbeit am Mythos* (im Sinne Adornos etwa), weil sich ihre Analyse des Mythos nicht außerhalb des Mythischen und somit im Schema Mythos-Logos erledigt, sondern beide als prästabilisiert erkennt und vollzieht – dies freilich nicht immer im Horizont der Intention Freuds selbst.

Unter der Idee des Mythos eher als »Denkgewohnheit« denn als statischer, kultisch präformierter Text, der in Konstellationen von Intertextualitätskonzeptionen (Aristoteles, Blumenberg, Schlegel, Kristeva, Barthes, Bloom) aufgelöst

wird, stand auch der Vortrag von Markus May. Er zeigte, wie der Mythos als Bedeutungs- und Legitimationsverfahren prinzipiell an die Idee von textuellen Strategien geknüpft ist, die zugleich Textstrategien innerhalb intertextueller Bezugssysteme sind oder sein können. So wird in Blumenbergs *Arbeit am Mythos* das Mythische als Erzeugung von Bedeutsamkeit bzw. Sublimierung von Angst in Furcht im Rahmen einer dynamischen Textgeschichte verortet. Dies aber macht zugleich den mythischen Kern von Blumenbergs Theorie selbst aus, die das Nicht-Subsumierbare z. B. des *Ulysses* von Joyce unter diesem Ansatz aburteilt. Zugleich wurde an anderen modernen Intertextualitätstheorien in der Nachfolge von Friedrich Schlegels Begriff der »romantischen Universalpoesie« als einer »textuellen Entgrenzung des Bezugssystems Mythos« vorgeführt, mit welchen Strategien sie sich als »simulierte Totalmythen« mit mythischer Bedeutsamkeit aufladen: von Kristevas Intertextualitätsbegriff als Analogon zu Schlegels mythisch-prinzipieller Sinnoffenheit über Barthes' *Mythos des Lesers* aus dem Mythos vom *Tod des Autors* bis zu Blooms psychoanalytischem Mythos des Autorsubjekts, der legitimatorisch rückgebunden ist an den bei Blumenberg als »Totalmythos des 20. Jahrhunderts« beschriebenen Freudschen Mythos der Psychoanalyse. May wies überzeugend das Mythische als Textkategorie aus und fundierte damit die Entgrenzung des Mythosbegriffs, den die Tagung bis hierher betrieben hat, texttheoretisch im postmodernen Literaturdiskurs.

Harald Bost verortete den Mythos als »ursächliche Form der Bedeutsamkeit« in den polysemischen Strukturen der Sprache und ihrer (vor allem im Kunstwerk) sinnstiftenden Formung von Lebenswirklichkeit. Die »Unvermeidbarkeit des Mythos«, die als zu enthüllende Wahrheit des Mythischen im Wortmaterial in Form »urtypischer Geschichten aller Dinge und Verhältnisse« indiziert ist und den »Terror« der Dinge in Raum und Zeit in artifizielles und trotzdem bedeutungsvolles Spiel umzubiegen imstande ist, führte Bost in einem *close reading* von André Gides *L'immoraliste* vor, wo er beeindruckend genau zeigen konnte, wie die mythische Formel des »rota Vergilii« und der mythische Name der »Selene«, enthüllt im Eigennamen von Marceline (gelesen als Mar-celine), dem Roman als Raum und Zeit stiftende Kategorien zugrunde liegen. Bis in die Charakterisierungen der Figuren hinein, deren Konstellation unter der mythischen Perspektive des pelagischen Schöpfungsmythos in ihrer Bedeutsamkeit erkennbar werden, reicht dabei die Analyse des »mythischen Analogons« (Lugowski). Bost *interpretierte* so den Mythos als »Denkgewohnheit«, indem das »Unvermeidliche« des Mythischen nicht geschichtsteleologisch als Irrweg bestritten, sondern vielmehr als notwendige semantische Konstante im Diskurs des literarischen Textes aufgespürt und lesbar gemacht wurde.

Herwig Gottwald knüpfte an die Perspektive auf die konkrete Poetik des literarischen Textes an und stellte dabei die Frage nach dem »Mythischen in der modernen Literatur« als Versuch der Erkundung mythischer Strukturen am einzelnen Werk selbst. Dabei lieferte der Terminus »Struktur« bereits den Schlüssel zu seiner methodischen Grundüberlegung: statt einer Bestimmung des Mythos als »Stoffgeschichte« - d. h. als Surrogat von Göttererzählungen-, die zu unscharfer Kontinuität und Teleologie in der Konstruktion von »Stoffgeschichten« sugge-

riert, ohne den genauen Blick auf das Spezifische (und das heißt hier: die Form) des Werkes ausbilden zu können, soll dagegen der Mythos als »Form«, d. h. die Übertragung mythischer Momente (zyklische Zeitstruktur, Zufallslosigkeit, Entwicklungslosigkeit, Plötzlichkeit, Bedeutsamkeit) auf poetische Bausteine des Textes als Mythosbegriff, stark gemacht werden. Anhand einer Konstellation von Theorien Cassirers, Blumenbergs und Lugowskis sowie einer Vielzahl von Beispielen von Frisch, Kafka, Jahn, Lebert, Kubrick und Thomas Mann wurde nichts weniger versucht als den Grundriß einer Kategorientafel zu entwerfen, welche die »formalmythische Struktur« (ein Begriff, den Gottwald anstelle des »mythischen Analogons« von Lugowski verwendet) der Dichtung zu erfassen imstande ist. Dabei ermöglicht es dieser genaue Blick, zugleich entscheidende Momente der modernen Dichtung aus der Perspektive eines so verstandenen »Mythischen« lesbar zu machen wie die aporetische Dialektik von Zufall und Zufallslosigkeit (bei Frisch und Kafka), die Bedeutung des Numinosen, problematische Identitätskonzepte oder die spezifische Raum-Zeit-Struktur moderner Romane (Kafka, Jahn, Handke). Nicht zuletzt gebührt einer solchen Vorgehensweise das Verdienst, einen spezifisch literaturwissenschaftlichen Mythos-Begriff zu entfalten, der durchaus in Konkurrenz (und auch in Widerspruch) zu beispielsweise philosophischen oder ethnologischen Konzepten treten kann und die Diskussion der Disziplinen wieder fruchtbar macht.

Einen Höhepunkt des zweiten Tages der Mythos-Konferenz bildete die abendliche Lesung des Schriftstellers Wulf Kirsten, der nach einer Reihe von wichtigen Literaturpreisen am 7. November 2002 den Schillering der Deutschen Schillerstiftung erhalten hat. Er gab Proben seiner rauen und ausdrucksstarken Naturlyrik, die, seiner sächsischen Heimat erdverbunden (so etwa seine Gedichtbände *Die Erde bei Meißen* von 1986 und *Stimmenschotter* aus dem Jahr 1993), auch Sozialkritik durchscheinen läßt und Biographisches mit geschichtlichen und ökologischen Elementen in Beziehung setzt. Kirsten sieht die Landschaft als vom Menschen geformten Kulturraum und sichert Spuren vergangenen bäuerlichen Alltags und seines verschütteten Wortfeldes ebenso wie die Topographie von Krieg und Terror – so sein Prosastück *Die Schlacht bei Kesselsdorf* (1984) und sein noch unveröffentlichtes Ettersberg-Manuskript, in dem sich der heute in Weimar lebende Schriftsteller dieser Landschaft zuwendet und sich mit der Geschichte des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald konfrontiert sieht.

Dichtung oder Mythos? – aus dieser provokanten Frage, welche das seit der Ausbildung des abendländischen Bewußtseins in der Antike problematische Verhältnis zwischen Literatur und Mythos sogleich evoziert, entfaltete Jürgen Söring zu Beginn des zweiten Moduls *Zur Poetik des Mythischen* einen sowohl historischen als auch systematisch-theoretischen Entwurf dieser spannungsreichen Beziehung, und zwar unter einer für die Literatur zwingend dreifachen Perspektive: Mythos als Stoff – Mythos als Mythisierung – Mythos als Form. In einem ersten Teil führte Söring mit nur wenigen, aber gleichwohl zentralen Strichen vor, wie der Mythos als »Göttererzählung« zwar als »Subjekt« der Dichtung von Beginn an eingeschrieben, zugleich aber parallel den Zweifeln des erwachenden aufklä-

rerischen Bewußtseins ausgesetzt war, was den besonderen Wahrheitsanspruch der Dichtung z. B. im Gegensatz zur Geschichtsschreibung untergrub oder zumindest problematisierte. Die Geschichte dieser schwierigen Verhältnisse über Xenophanes, die Aufklärung des 17./18. Jahrhunderts, Schlegel und die »Neue Mythologie« bis zur Psychoanalyse veranschaulicht *diesen* Nexus von Dichtung und Mythos anhand seiner verschiedenen Ausformungen bzw. Lösungsversuche. Einen wenn auch differenten Spezialfall des Mythos als Stoff stellt dabei die »Mythisierung« dar, d. h. die erkenntnistiftende Bildung von zitierbaren Archetypen, deren Verwendung, freilich hier gegen sich selbst als Auflösung der mythischen Identitätskonstruktion, am Beispiel von Heines Messias-Figuration vorgeführt wird. Damit offenbarte sich nochmals am Ende des ersten Teils die unverwundete, sich vor allem in der Moderne mehr und mehr problematisch werdende Beziehung von Dichtung und Mythos als Stoff. Dagegen setzte Söring (und stimmt hierin mit Gottwald überein) den Mythos als Form, aristotelisch verstanden als »Synthesis aller tektonischen Elemente«. Diese sei nämlich in der Moderne, selbst wenn man ihr poetologisch primär ein fragmentarisch-experimentelles Dichtungsverständnis zuweisen möchte, nicht etwa obsolet geworden (dies wäre falsch verstandener Klassizismus), sondern müsse vielmehr ahistorisch-generell als *comprehensio aesthetica*, d. h. als notwendige Formung und Komplexitätsreduktion von »Lebenswelt« und somit erst Generierung von Bedeutsamkeit gesehen werden. Implizit klingt hier die Theorie einer »ästhetischen Erfahrung« am Kunstwerk an, die an den Mythos als Form rückgebunden wird – so verstanden sei keine Dichtung ohne Mythos möglich.

Marianne Kesting beschäftigte sich in ihrem stellvertretend verlesenen Vortrag mit dem Umschlag von Dichtung als Transportmittel des Mythos in die Mythisierung dieses Transportmittels selbst. In der Nachfolge des Projektes der *Neuen Mythologie*, das auch in dieser Hinsicht eine Zäsur im modernen Mythendiskurs bildet, wird der Mythos als freie poetische Erfindung und somit der Herstellungsprozeß ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt, der nun wiederum mit mythischen Attributen ins Universalistische gesteigert wird. Dieser »Mythos des Schreibens« als Kern des Selbstverständnisses vieler moderner Dichter wurde in Einzelanalysen des *Livre*-Projektes von Mallarmé (im Anschluß an Baudelaires Allegorisierung der Dichter-Existenz) sowie seines Nachfolgers Paul Valéry, der den »Mythos der Fiktion« weiterentwickelt, in seinen Grundlagen herausgearbeitet. Kestings Analyse ermöglichte es, einen weiteren Baustein der Theorie des Mythischen in der Moderne und seiner Verlagerung vom »Stoff« in die formalen Strukturen der Dichtung, hier der produktionsästhetischen, wahrnehmen zu können.

Volker Dörr ergänzte das bisher Geleistete insofern um einen originären Aspekt, als er am Beispiel der Nachkriegsliteratur Westdeutschlands, vor allem Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom*, nachweisen konnte, inwiefern der Mythos, dessen religiöse und weltanschauliche Wertigkeit im antiken Glauben mehr und mehr bezweifelt wurde, in der Moderne besonders in Krisenzeiten eine quasi-religiöse Rolle zurückgewinnen kann, indem er zu einer Kategorie der epistemischen Strukturierung von Welt wird. Dörr führte für dieses

Verfahren den Ausdruck des »mythomimetischen Verfahrens« ein und bezeichnete so die Stelle, an der die »Mythologie« als Rede über den Mythos und dieser als Ordnung von Texten in die »Mythologie« als textuell vermittelte Ordnung der Welt überführt wird, die vorgibt Dasein (als Ganzes historischer und transzendenter Kräfte und Strukturen) in seiner Tiefenstruktur so abzubilden, »wie es wirklich ist«. Derart werde, so Dörr, von den betreffenden Autoren eine »mythische Sinngebung« des Geschehens (hier des Zweiten Weltkrieges) »erschrieben«, medialisiert über die Stimme des Seher-Dichters, dessen klassische Konfiguration hier Reaktivierung findet. Zugleich wird die immer wieder behauptete »Zäsur« der Literatur nach 1945 im Hinblick auf die Behandlung des »Mythos« als eine nur scheinbare entlarvt und speziell die Nachkriegsliteratur Westdeutschlands in das Kontinuum der »klassischen Moderne« rückgeführt. Überdies trug Dörr speziell zur theoretischen Vermittlung von eschatologisch-teleologischem und mythisch-zyklischem Geschichtsbild bei, indem er in beiden den mythischen Kern der sinnstiftenden »vertikalen Tiefendimension« freilegte.

Frank Zipfel nahm in seinem Vortrag *Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Mythos und Libretto am Beispiel Hofmannsthals* auch aus musiktheoretischer Sicht den *formalen* Mythosbegriff Gottwalds und Sörings auf, wenn er den Mythos als »Formprinzip in der Oper« bestimmte. Zipfel konnte zeigen, daß sowohl die Typisierung der Figuren, d. h. ihre Entindividualisierung und ihre Verschiebung ins Archetypische, als auch die statischen Kontraststrukturen des Librettos mythischem Denken im Anschluß an Definitionen Cassirers und Levi-Strauss entsprechen. Darüber hinaus erörterte Zipfel Hofmannsthals Konzept eines »nicht-referentiellen Ausdrucks«, der als lyrische Reduktion der Sprache einzig auf deren Musikalität setzt und somit die Form-Metaphysik des Mythischen sprachphilosophisch wendet.

Ulrich Broich eröffnete den Themenkomplex *Einzelmythen im funktionalen Vergleich I: Mythos, Politik, Geschichte* mit einem Beitrag zur Mythisierung Napoleons in der englischen und deutschen Literatur im frühen 19. Jahrhundert. Die dominante Präsenz Napoleons in den Schriften europäischer Dichter dieser Zeit nimmt nicht selten obsessive Formen an und bewirkt, so führte Broich aus, häufig eine Mythisierung. Anstatt Napoleon aus seinen historischen Bedingungen zu verstehen, lassen ihn die Schriftsteller als »ein Wesen« erscheinen, »das die Grenzen von Zeit und Raum sowie die Begrenzungen des Menschlichen und des Geschichtlichen transzendiert und nur mit Termini aus dem Bereich des Religiösen adäquat beschrieben werden kann.« Broich zeigte, daß solche Mythisierungen nicht nur explizit, etwa durch Gleichsetzung Napoleons mit Figuren des Mythos oder der Religion erreicht werden: Auch intertextuelle Bezüge können auf indirekte Weise eine Mythisierung bewirken. Broich stellte die beiden häufigsten Mythisierungen Napoleons, als Prometheus und als Satan, in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Während die Figuren Prometheus und Satan die Opposition von Gut und Böse nahelegen scheinen, bieten sie in der für den Mythos typischen Weise Interpretationsspielraum für differenziertere Deutungen. Gleichsetzungen Napoleons mit Satan finden sich im Deutschland des frü-

hen 19. Jahrhunderts relativ selten. Weit häufiger wird er als prometheische Figur gesehen, etwa von Heine, der sich in seinen *Reisebildern* auf Norderney selbst-ironisch-identifikatorisch auf den nach St. Helena Verbannten bezieht, um dann an anderer Stelle die Gleichsetzung Napoleons mit Prometheus ohne jede ironische Brechung zu vollziehen. Die Auseinandersetzung der englischen Dichter des frühen 19. Jahrhunderts mit Napoleon vollzieht sich Broich zufolge ebenso intensiv wie die der deutschen, wobei nicht nur die Person Napoleon, sondern auch viele seiner Handlungen thematisiert wurden. Broich teilte mit Bainbridge die Ansicht der neueren Forschung, nach der von einer Entpolitisierung der Romantiker der ersten Generation – Wordsworth, Coleridge, Southey, Landor – angesichts der *terreur* nach anfänglicher Begeisterung für die Französische Revolution keine Rede sein kann. »Ablehnung und Bewunderung des großen Feldherrn stehen«, so führte Broich aus, »oft nahe beieinander und erst die weiteren politischen Ereignisse machten diesen Schwankungen und Widersprüchen ein Ende«. Die Romantiker der zweiten Generation – Keats, Shelley, Hazlitt, Leigh Hunt und Byron – blieben dagegen den Ideen der Französischen Revolution treu und gerieten so in einen unlösbaren Widerspruch in ihrer Einschätzung Napoleons. Singulär stellte sich für den Referenten die Napoleon-Faszination Lord Byrons dar, dessen Idolatrie in die Nähe der Heiligenverehrung rückte. Neben den genannten Unterschieden im Napoleonbild der englischen und deutschen Schriftsteller betonte Broich auch ihre Gemeinsamkeiten: die große Freiheit bei der Verwendung von Mythen wie dem des Prometheus oder Satans und das offensichtlich gleichermaßen vorhandene Bedürfnis nach Helden und Heldenverehrung, das im 20. Jahrhundert noch beunruhigendere Formen annehmen sollte.

In ihrem Vortrag mit dem Titel *Identity, Difference, and Exile: Demythologizing the Figure of the Wandering Jew* untersuchte Regine Rosenthal den Mythos um die Figur des Ahasverus oder des Ewigen Juden. Ausgehend von neueren Theorien zu kultureller Differenz betrachtete Rosenthal die Figur des Ahasverus zunächst im Kontext der dominanten christlichen Kultur, um ihn dann aus jüdischer Perspektive neu zu sehen und zu demythologisieren. Dabei begriff Rosenthal den Ahasverus-Mythos nicht allein als Repräsentation des Anderen, sondern als Ausdruck jüdischer Selbstvergewisserung in der jüngeren jüdischen Geschichte. Es ging der Vortragende darüber hinaus darum, das Konzept jüdischer kultureller Identität in seinem Zusammenhang mit Exil und rastlosem Wandern, wie auch negative Stereotypen im jüdischen Selbstbild zu erforschen. In der westlichen Welt, so Rosenthal, habe die Figur des wandernden Juden lange Zeit als Paradigma des kulturell Anderen gedient. Unter Bezug auf die Diskurstheorie von Michel Foucault und die interkulturell orientierte Perspektive Edward Saids (*Orientalism*, 1978) entwarf die Vortragende ein Bild von dem Mythos des »wandernden Juden« als Reflexion eines Fremdbildes der dominanten christlichen Kultur im Dienst der Unterdrückung und Manipulation des Anderen. Eine dritte Perspektive bietet der postkoloniale Kritiker Homi Bhabha, der in *Location of Culture* auf die identitätsstiftende Kraft der Iteration, des Übergangs, ewigen Wanderns und Unterwegsseins im gegenwärtigen Zeitalter postkolonialer Wan-

derungsbewegungen, Vertreibung und Exil hinweist und einen Zusammenhang zwischen kolonialem Rassismus und Antisemitismus herstellt. Ahasverus, *Juif errant* oder Ewiger Jude sind, so stellte Rosenthal fest, zugleich eine spezifische Legendengestalt wie auch ein negativer Stereotyp des Juden. Nach der Erfahrung des Holocaust diente die Figur des Ahasverus der jüdischen Minderheit nicht selten zur Selbstreflexion und Identifikation, während sie den Nationalsozialisten dazu gedient hatte, die Juden mit dem Beiwort »ewig« als »Plage« zu erniedrigen. (Als Beispiel jüdischer Re-Interpretation und Positivierung der Ahasver-Gestalt nannte Rosenthal das Gedicht *Ahasverus* von Geoffrey Hartmann, das im Jahre 1978 in seiner Lyriksammlung *Akiba's Children* erschien. Im Licht des Eichmann-Prozesses der Jahre 1960/61 erscheint Ahasver als eine Figur jüdischen Erinnerns, die an der Last des Bewußtseins, dem Wissen um unaussprechliche Verbrechen leidet.) Rosenthal schloß ihren Beitrag mit Ausführungen zum Problem des »Wanderns« als negatives Stereotyp in Bezug auf die Selbstbestimmung des Anderen und rekonstruierte das jüdische Selbstbild und die jüdische Sicht des Exils vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart.

Die Beiträge von Andrea Heinz und von Maria Moss standen unter der Überschrift *Einzelmythen im funktionalen Vergleich II: Aktualisierungen*. In ihrem Beitrag *Ion – Der Weimarer Theaterskandal des Jahres 1802. Die Stellung zum antiken Mythos als Scheidepunkt der literarischen Parteien* deutete Andrea Heinz den erbitterten Theater- und Literaturstreit nach der Aufführung des Schauspiels *Ion* von August Wilhelm Schlegel durch Goethe am Weimarer Hoftheater als »Streit um die Möglichkeit der transformatorisch-schöpferischen Arbeit am antiken Mythos und um die Bestimmung und Abgrenzung antiker und moderner Dichtung«. Nach einer kurzen Inhaltsangabe des Schlegelschen *Ion* unternahm die Verfasserin einen Vergleich mit dem *Ion* des Euripides. Schlegel beschrieb sein Drama als »eine im antiken Sinne gedachte Behandlung eines mythologischen Stoffs« und bestand darauf, daß sein Drama keine Bearbeitung, sondern ein »Original-Schauspiel« sei. Dennoch erklärte er öffentlich, daß er »wirklich die Absicht gehabt, es besser als Euripides zu machen.« Andrea Heinz arbeitete die Bedeutung des antiken Mythos für Schlegels Drama heraus und verglich dieses mit seinen theoretischen Äußerungen zum Mythos. Bereits in den Jenaer *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre 1798/99* spielte die Mythologie eine zentrale Rolle für Schlegels Theorie und nahm eine Zwischenstellung zwischen Sprache und Poesie ein. In den späteren Vorlesungen wird dieses Verhältnis als Potenzierung aufgefaßt: Die Mythologie ist »eine höhere Potenz der poetischen Anlage in der Ursprache, eine zweite Symbolik des Universums über jener ersten in der Sprachbezeichnung enthaltenen«. Durch die poetische Bearbeitung kann die Mythologie nochmals potenziert werden. Schlegel bezeichnet den »tragischen Stoff« als Mythologie und betont deren Symbolcharakter. Er betrachtet »die Götter als Symbole, die Ideen zur sinnlichen Anschauung bringen.« Euripides wirft er dagegen vor, den Mythos verfälscht zu haben. Er greift deshalb bei seinem Drama *Ion* auf die in seinen Vorlesungen exemplifizierte Deutung Apolls zurück. Apollo wird zum edlen Verführer, dem ewige Schönheit und Jugend eigen ist; Ion, sein Sohn, wird zu dessen Ebenbild gestaltet, der im Drama

auch den Gesang pflegt. Goethe suchte auf eine Theaterrezension des Altphilologen Carl August Böttiger im *Journal des Luxus und der Moden* Einfluß zu nehmen und übte in einem Brief mit seiner Rücktrittsdrohung Druck auf den Herausgeber Friedrich Justin Bertuch aus. Dieser zog die bereits gesetzte *Ion*-Kritik zurück. Böttigers Kritik, die zu Goethes Lebzeiten nie gedruckt wurde, ist erhalten: Er lobt die Aufführung, kritisiert aber das Stück Schlegels. Die Bedeutung des Theater- und Literaturstreits des Jahres 1802 sieht Andrea Heinz darin, daß das Drama *Ion* als poetische Verwirklichung der mythologischen und poetologischen Konzepte Schlegels gedeutet wurde. Untrennbar verbunden mit den philosophischen Mythologiekonzepten blieb die Frage des Verhältnisses der Antike zur Moderne. Schelling hatte durch den *Ion* die Überzeugung gewonnen, »dass das Antike [...] unser werden« könne. »Schlegels Doppelstrategie, die er mit seinem Drama verfolgte«, so führte Andrea Heinz aus, »ging nicht auf«. Die Umarbeitung zu einem bühnenwirksamen Familiengemälde, das an die Emotionen aller Zuschauer appellieren sollte, geriet in Konflikt zum mythologischen Stoff. Das rührende Familiengemälde wurde zwar von den Zuschauern erkannt, aber als unsittlich abgelehnt. Die transformatorisch-schöpferische Arbeit am Mythos muß, gemessen an den ambitionierten theoretischen Konzepten und Äußerungen Schlegels, nach Ansicht der Referentin als praktisch gescheitert eingestuft werden.

Maria Moss stellte in ihrem Beitrag mit dem auf ein Werk von Hans Blumenberg referierenden Titel *Höhlenein- und Ausgänge: Wirklichkeitsbewältigung in der zeitgenössischen Literatur Nordamerikas* die Frage, weshalb die Kategorisierung zeitgenössischer nordamerikanischer Romane so schwer falle. Weshalb, so fragte die Verfasserin, stünden plötzlich Werke derjenigen Schriftsteller im Mittelpunkt populären und akademischen Interesses, die sich klar von postmodernen Vorgaben lösten, diese nur teilweise aufnahmen oder sogar parodierten? Mit »Neo-Realismus« wird jene Literatur Nordamerikas bezeichnet, die in dem nach-postmodernen Zeitraum geschrieben ist. Die nordamerikanischen Romane der letzten zwei Jahrzehnte setzen sich erkennbar vom postmodernen Diskurs ab und weisen mimetische Strukturen und damit einen realistischen Stil auf, der sie mit den Romanen des »klassischen« Realismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbindet. Der Neo-Realismus unterscheidet sich allerdings von seinem »realistischen« Vorgänger durch das Element des geheimnisvoll Numinosen, das unvermittelt in die banale Alltäglichkeit der Protagonisten eindringt (so etwa bei Paul Auster, Don DeLillo und Stewart O’Nan). Der zeitgenössische nordamerikanische Roman, so stellte Maria Moss fest, habe sich nicht nur marginal von der Postmoderne gelöst, sondern wende sich bewußt gegen postmoderne Vorgaben. Der von Blumenberg verwendete Begriff des »Absolutismus der Wirklichkeit« als Zustand, in der der Mensch die Bedingungen seiner Existenz nicht in der Hand hat, wird als Ausgangssituation des mythischen Musters auch in der zeitgenössischen Literatur angenommen.

In seinem Beitrag *Prometheische Phantasien und das Ende der Menschheit* diskutierte Uwe Lindemann posthumane Gesellschaftsentwürfe bei Mary Shelley,

H.G. Wells, Aldous Huxley, Michael Marshall Smith, Michel Houellebecq, Peter Sloterdijk und in dem Film *Gattaca*. Lindemann unterschied Szenarien der Selbstvernichtung des Menschen, wie sie Mitte des 20. Jahrhunderts erstmals in der Menschheitsgeschichte durch atomare, biologische und chemische Waffen möglich wurde, von neueren Szenarien wie dem von Bill Joy in seinem Essay *Why the Future doesn't need us* vom April 2000. Das Moment der Autoreplikation von Maschinen und Robotern tritt hinzu und überbietet die Möglichkeit der Selbstvernichtung des Menschen. Lindemann betonte das Gemeinsame dieser Visionen, das in dem Rekurs auf mythologische Figuren und Muster bestehe, wobei »je nach Intention des Visionärs das jeweilige Mythologem im Sinne von Blumenbergs *Arbeit am Mythos* fort- und umgeschrieben wird«. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Prometheus-Figur gewidmet, insbesondere in der Adaption des Stoffes durch Mary Shelley in *Frankenstein, or the modern Prometheus* (1818, rev. 1831). Mit Mary Shelley, so argumentierte Uwe Lindemann, trete die literarische Rezeption des Prometheus-Stoffes in ein neues Stadium. Indem Prometheus den Menschen das Feuer sowie andere technische und kulturbildende Fähigkeiten gibt und mit Ovid dann zum Menschenschöpfer selbst avanciert, wird er nicht nur zum Begründer menschlicher Zivilisation und Kultur, sondern auch zum Heros des menschlichen Fortschritts. Bei Francis Bacon in *De Sapientia Veterum* (1609) wird Prometheus zur Leitfigur der neuzeitlichen Wissenskultur, seine Frevel zur notwendigen Voraussetzung für die Entstehung eines neuen wissenschaftlichen Denkens. Mary Shelley nun zeichnet Lindemann zufolge in ihrem Roman diese im 18. Jahrhundert vollzogene theoretische Umcodierung nach, indem sie die Rebellion des Prometheus verdoppelt: Nicht nur Victor Frankenstein frevelt wider die natürliche Ordnung. Auch das namenlose Monstrum rebellierte gegen seinen Schöpfer. Von Mary Shelley aus führt der rezeptionsgeschichtliche Weg zu den Romanen *Men Like Gods* (1923) von H.G. Wells und zu *Brave New World* (1932) von Aldous Huxley, deren *Arbeit am Mythos* Lindemann detailliert herausarbeitete. Alle diese Romane reflektieren die Möglichkeiten und Grenzen medizinisch-biologisch-chemischer Manipulationen an Mensch und Tier im Rekurs auf die jeweils neuesten zeitgenössischen wissenschaftlichen Erkenntnisse.

In seiner Analyse des Films *Gattaca* (1997) des neuseeländischen Regisseurs Andrew Nicol zeigte Lindemann, wie die seit Mary Shelley verdoppelte promethische Rebellion um eine dritte ergänzt wird: »In gleichzeitiger Umkehrung und Fortsetzung von Mary Shelley ist der Protagonist Vincent Freeman zugleich Frankenstein und sein Monstrum. Er muß zum Monstrum (»valid«) werden, damit er sich als Frankenstein (»invalid«) behaupten kann. In der posthumanen Gesellschaft werden gerade nicht die internen sozialen Differenzierungsmuster überwunden, sondern durch andere, hier genetisch fundierte, ersetzt.« An die Stelle der »klassischen«, promethisch konnotierten Technikutopien bzw. -verteufelungen treten, so die These Lindemanns, in Literatur und Film der neunziger Jahre zunehmend neue, biologisch inspirierte Mythologeme: zum einen das des zwischen den Geschlechtern stehenden Hermaphroditen, zum anderen das des Hybriden.

In ihrem Beitrag *Orpheus schweigt* untersuchte Carola Hilmes dramatische Bearbeitungen des Orpheus-Mythos im 20. Jahrhundert. Der Mythos von Orpheus, der sich auf dem Rückweg aus dem Hades nach der geliebten Gattin Eurydike umgedreht und sie dadurch auf immer verloren hatte, ist durch Vergil und Ovid überliefert und hat zahlreiche Bearbeitungen vor allem auf dem Gebiet der Lyrik erfahren (so Rilkes *Sonette an Orpheus*). Während die bildende Kunst gerne einzelne Motive aus der Geschichte des Orpheus aufgreift, sind dramatische Bearbeitungen eher selten, wie Hilmes feststellte. Die Metamorphose von Eurydike bildet die treibende Kraft, ist also das dynamische Strukturprinzip des Mythos – auch komödienhafte Bearbeitungen sind so denkbar. Der große Liebende kann zwar durch die Macht des Gesanges den Tod besiegen, die Geliebte aber ist nicht zu retten. Deshalb verwandelt sich Orpheus' Gesang in Totenklage und wird als solche vor allem für die moderne Poesie zentral. In einer Reihe von Bearbeitungen vor allem aus dem 20. Jahrhundert rückt Eurydike in den Mittelpunkt, so etwa in dem Roman *La nouvelle Eurydice* (1932) von Marguerite Yourcenar, in den Eurydike-Gedichten von Hilda Doolittle (1917) und Edith Sitwell (1945). Diese Tendenz findet sich bereits bei Algernon Charles Swinburne (*Eurydice*, 1871), bei Georg Trakl (*Passion*, 1913) und in der Ballade *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) von Rainer Maria Rilke. Eurydike ist, den Überlegungen Maurice Blanchots zufolge, »der tiefdunkle Punkt, dem Kunst, Sehnsucht, Tod und Nacht zuzustreben scheinen«. Demgegenüber stellen die dramatischen Bearbeitungen von Oskar Kokoschka, Jean Cocteau und Tennessee Williams in unterschiedlicher Akzentuierung jeweils Paare in den Mittelpunkt und bilden so neue Konstellationen. Verschiedene Strategien der *Arbeit am Mythos*, wie sie Hans Blumenberg entwickelt hat, lassen sich Hilmes zufolge an diesen Dramenvarianten ablesen; so etwa die Aspekte der Verdopplung und Verschiebung, der Ent- und der Remythisierung sowie der notorisch erfolglose Versuch, einen Mythos zu Ende zu bringen. Der Gesang des Orpheus verwandelt sich dabei, so argumentierte Hilmes in Anschluß an Karl Kerényi, zunehmend in Schweigen, eine bedeutsame Veränderung ins Paradoxe. In Oskar Kokoschkas Drama wird die Geschichte von Orpheus und Eurydike überlagert und ergänzt durch die Geschichte von Amor und Psyche. Die anfangs noch glücklich scheinende Beziehung zwischen Orpheus und Eurydike wird durch Unachtsamkeit und Eifersucht zerstört, und so verwandelt sich die Liebe in Haß und Verzweiflung. Hilmes konstatiert kritisch die Überlagerung vieler durch Ähnlichkeit verbundener Elemente in Kokoschkas Drama, die Lücken und Mängel nur schlecht verdecken könne. Die Bearbeitung *Orphée* von Jean Cocteau aus dem Jahre 1926 ist eine Meditation über den Tod und trägt deutlich ironisch-kritische Züge, wenn er den Surrealismus lächerlich macht, indem er das Dichterroß Pegasus als Akteur auf der Theaterbühne auftreten und die Handlung sich in einen Jahrmarktzauber verwandeln läßt. Die Macht des Poetischen erscheint bei Cocteau im Zwielficht des Grotesken. In der filmischen Bearbeitung des Stoffes über zwanzig Jahre später erzählt Cocteau dann wieder eine tragische Geschichte von Liebe und Tod, die nicht zuletzt aufgrund der filmischen Mittel viel an poetischer Kraft zurückgewinnt. Neben einer signifikanten Verschiebung der mythologisch

vorgeprägten Handlung ist die Verwendung neuer Mythen für den Film *Orphée* charakteristisch. Die mythologische Geschichte von Orpheus fungiert als Erklärungsmodell für die Aporien menschlicher Existenz, die in ihrer Endlichkeit als unzureichend und bedrängend erfahren wird. Während eine traditionelle Lesart mythologische Geschichten als Arsenal von Antworten auffaßt, bilden sie in der modernen Literatur einen Speicher für Fragen.

In ihrem Beitrag *Der Mythos der Wiederkehr in Anton P. Čechovs Erzählung ›Nevesta‹ (›Die Braut‹) vor dem Hintergrund der Arbeit am Persephone/Proserpina-Mythos in deutschen literarischen Texten* unterschied Dagmar Burkhart zwei grundsätzliche Möglichkeiten der Literatur im intertextuellen Umgang mit dem Mythos: die referentielle Intertextualität, die auf Einzeltexte zitierend, alludierend, paraphrasierend oder parodierend referiert, und zweitens die typologische oder System-Intertextualität, die Funktions- oder Äquivalenzrelationen zwischen Texten oder Texten und Texttypen bzw. Textsorten als Genres oder Gattungen herstellt. Die Referentin unternahm es, die zweite Form, die System-Intertextualität, in Čechovs Erzählung nachzuweisen und mit den beiden epistemologischen Grundsätzen, der Dualität von *Schein* und *Sein* sowie der *Lehre von der ewigen Wiederkehr* die letzte Erzählung des Autors als ein *textum*, ein kunstvolles Gewebe von Äquivalenzen, semantisch und poetologisch zu erschließen. Nach der These Burkharts konstituieren zwei aus den beiden in *Nevesta* problematisierten Denkfiguren abzuleitende und ineinander verschränkte Isotopien, die in dem signifikanten Schlußsatz »und sie verließ die Stadt – wie sie annahm, für immer« zusammengeführt und in einem mythopoetischen Ringschluß mit dem Titellexem »Nevesta« in Beziehung gesetzt werden, den Sinnaufbau des Erzähltextes.

Bei Čechov finden sich in der Erzählung *Nevesta*, wie Burkhart ausführte, intertextuelle literarische Bezüge direkter und indirekter Art, so z. B. zu Tolstoj's *Anna Karenina*, Puškins *Postmeister* und Gogols *Taras Bul'ba*. Gleichzeitig rufe Čechov ohne direkte Zitation das ganze Spektrum von Vorgängertexten des 19. Jahrhunderts auf, in denen es um die Thematisierung der Bewußtwerdung und des ideologischen Aufbruchs junger Frauen, d. h. das Entstehen »neuer Menschen« ging. Durch die Erzählung *Nevesta* werde die Aufbruchsideologie der Prätexte problematisiert und ambiguiert. Wie Dagmar Burkhart zeigen konnte, entstammen weitere signifikante Prätexte der Erzählung *Nevesta* der Bibel. Nicht nur mit literarischen und biblischen Prätexten wird in *Nevesta* Sinnpotenzierung erreicht, sondern auch mit Allusionen aus dem Bereich der Mythologie. Mit den Prätexten wird ein »verborgener Dialog« geführt, d. h. allerdings bei Čechov, daß immer mit einer ironischen Brechung, Parodie bzw. Inversion des mythologischen Prätextes zu rechnen ist. Dagmar Burkhart wies nach, daß der Persephone-Mythos in verschlüsselter, impliziter Form einen relevanten Referenztext für *Nevesta* darstellt.

Sabine Kleine-Roßbach konnte in ihrem abschließenden Vortrag *Lust am Köpfen – Die Dekapitationsmythen von Judith und Salomé* aus kunsthistorischer Perspektive eine wichtige Traditionslinie christlicher Ikonographie nachzeichnen. Am Beispiel der Mythen von Judith und Salomé, die sich strukturell

ähnlich sind, arbeitete sie die grundlegenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede der mythischen Konzeptionen dieser »köpfenden Frauen« heraus, die starken historischen Wandlungsprozessen unterlagen.

Christian Deuling, Jan Urbich (Jena)

*Spiel-Arten der Komparatistik
Einblicke in eine (neue Göttinger) Disziplin*

4.-6. Juli 2002, Zentrum für komparatistische Studien
der Georg-August-Universität Göttingen

Zum Wintersemester 2001/2002 wurde nach fast zweijährigem organisatorischen Vorlauf an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen der Masterstudiengang *Komparatistik: Allgemeine und Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft* eingerichtet. Zeitgleich wurde das *Zentrum für komparatistische Studien* begründet und nahm seine Arbeit auf. Der Studiengang hat nach drei Semestern ca. 110 Studierende, davon etwa 35 im Hauptfach. Dem *Zentrum* haben sich bis heute rund 80 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus vier Fakultäten in Zweitmitgliedschaft angeschlossen. Im Juli 2002 veranstaltete das *Zentrum* in der Aula der Universität am Wilhelmsplatz das (vom Präsidenten der Universität, Prof. Dr. Horst Kern, eröffnete) Symposium *Spiel-Arten der Komparatistik*, dessen Ziel es war, die neue Göttinger Disziplin sowohl institutionell-organisatorisch als auch fachlich-methodisch zu beleuchten, vielstimmig zu diskutieren und mit Konzeptionen anderer komparatistischer Studiengänge zu vergleichen.

Das Modell der Göttinger Komparatistik ruht mit dem Studiengang *Komparatistik* und dem *Zentrum für komparatistische Studien* auf zwei Fundamenten. Der Studiengang ist als Lehrverbund gestaltet, der von Fächern der Philosophischen, Theologischen, Juristischen und Sozialwissenschaftlichen Fakultäten getragen wird. Schwerpunktmäßig ist er in der Germanistik angesiedelt, aus der Anfang 2000 auch die erste Initiative zur Begründung von Studiengang und Zentrum hervorging. Die Vielfalt des komparatistischen Lehrangebots wird durch obligatorische propädeutische Einführungsseminare bereits im ersten Semester strukturiert. Grundsätzlich ist das breite Angebot im Studiengang durch die curriculare Differenzierung in Pflicht-, Wahlpflicht- und Wahlbereich gegliedert, wobei Pflicht- und Wahlbereich etwa je ein Viertel der Studienleistungen umfassen und der große Wahlpflichtbereich die Hälfte einnimmt. Zum Pflichtbereich gehören Lehrveranstaltungen aus dem Gebiet der Allgemeinen Literaturwissenschaft und Literaturtheorie sowie der komparatistischen Methodologie und Fachgeschichte. Der Wahlpflichtbereich umfaßt das komparatistische Kerncurriculum aus dem Bereich der europäisch-abendländischen Philologien und ihres interdisziplinären Zusammenwirkens. Der Wahlbereich setzt sich aus vier verschiedenen Optionen zusammen, die den Studierenden innerhalb des vielfältigen Angebots individuelle fachliche Schwerpunktbildungen erlauben.