

**Zur Problematik der literarischen Nachahmung bei Isidore Ducasse, Comte
de Lautréamont**

Die Möglichkeit einer a n d e r e n Literatur

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

am Fachbereich der Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Yulia Feskova

Berlin 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Joachim Küpper

Zweitgutachter: Prof. Dr. Susanne Zepp

Tag der Disputation: 16.11.2018

Danksagung

Zuerst möchte ich mich recht herzlich bei meinem Erstgutachter, Prof. Dr. Winfried Engler, für die Ermöglichung und Betreuung meiner Arbeit bedanken. Seine unablässige Unterstützung, wertvollen Hinweise und Anregungen haben mich stets getragen und ich bedauere es sehr, dass er meine Dissertation leider nicht abschließend begutachten konnte. Mein besonderer Dank gilt zudem Herrn Prof. Dr. Joachim Küpper für die Ermutigung mein Forschungsvorhaben trotz allem weiter in Angriff zu nehmen, für seine Bereitschaft die Erstbegutachtung übernommen zu haben und sein mir hier entgegengebrachtes Vertrauen. Mein Dank gilt außerdem Prof. Dr. Susanne Zepp, die das Zweitgutachten übernommen hat.

Gleiches gilt für alle hier nicht ausdrücklich benannten Personen, die mich während der Erarbeitung meiner Doktorarbeit unterstützt haben.

Ich widme diese Dissertation meinen Eltern und meinen Kindern. Tief verbunden und dankbar bin ich meiner ganzen Familie, die mir über alle Jahre während der Anfertigung meiner Doktorarbeit immer zur Seite stand.

Berlin, 2018

Inhaltsverzeichnis

I Einführung	2
1.1. Ziele und Forschungsaufgaben.....	3
2.1. Wissenschaftliche Relevanz	7
3.1. Zum Forschungsstand. Aspekte der Lautréamontsforschung	8
4.1. Zu Lautréamont-Ausgaben. „ <i>Les Chants de Maldoror</i> “. Rezeption bei russischen Literaturwissenschaftlern nach 1998. Ausgaben und Übersetzungen von Lautréamonts Werken. Das fremde Sprachfeld	11
5.1. Theoretischer Rahmen und methodisches Vorgehen. Aufbau und Struktur der Arbeit	14
II Isidore Ducasse. Leben. Werk	17
1.1. Die Rezeption Lautréamonts durch die Surrealisten	20
2.1. Die Besonderheiten des Werkes Lautréamonts. Fortsetzung.....	30
3.1. „ <i>Les Chants de Maldoror</i> “. Die Besonderheiten der Struktur des Werkes.....	32
III Imitatio. Literarische Nachahmung	35
1.1. Die literarische Nachahmung in Ducasses Werk	41
2.1. „ <i>Les Chants de Maldoror</i> “ und Gothic Novel. Thematisierung der Gewalt und des Negatives	43
3.1. Die Figur Maldorors und andere von Lautréamont wiedergegebene Topoi in „ <i>Les Chants de Maldorors</i> “	46
4.1. Zitationsproblematik in „ <i>Les Chants de Maldoror</i> “. Zitieren bei Lautréamont.....	50
5.1. Die Grundarten der literarischen Deformierung bei Lautréamont	55
IV Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung. Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte	60
1.1. Parodie und Stilisierung	63
2.1. Pastiche und Parodie	69
3.1. Interpretation der literarischen Parodie. Wahl des Ansatzes zur Interpretation der Parodien bei Lautréamont	71
4.1. Plagiat.....	74
5.1. Nachahmung.....	75
6.1. Zurück zur Parodie bei Lautréamont.....	76
V „Poésies“	82
VI Lautréamont und literaturkritische Ansätze, mehr Fragen als Antworten	88
VII Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen. Intertextualitätstheorie.....	89
1.1. Jüngere Konzeptionen	91
2.1. Kosikov und jüngere Beiträge in die Intertextualitätsforschung. Entwicklung der modernen russischen Literaturwissenschaft. Anfänge	92
3.1. Definition des Ansatzes zur Erforschung der Intertextualität. Ein besonderer Fall: Lautréamonts Intertextualität	93

Einführung

4.1. Zur Diskussion über Intertextualität nach Bachtin und Kristeva. Überblick. Bereicherung der Debatte durch die neuen Namen. Vergleichende Analyse der jüngeren Intertextualitätsdebatten	94
5.1. Intertextualität. Definitionen der Zielsetzung einer Theorie oder einer Lehre?	95
VIII Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas	97
IX Theorien auf zweiter und dritter Stufe	107
X Zur Theorie der Intertextualität und ihrer Anwendung auf Lautréamonts Werk	108
XI Intertextualität in der Epoche des Postmodernismus	119
1.1. Komponenten des postmodernen Paradigmas	121
2.1. Simulakrum. Lautréamont und der „Golem“ seiner Werke	122
XII Metafiktionalität	125
1.1. Das Parodieren in der modernen Metafiktion. Parodie und Metafiktionalität in Bezug auf Lautréamonts Werk	127
2.1. Zur Entwicklung autointertextueller Tendenzen in Lautréamonts Werk. Problematik der Autoparodie bei Lautréamont	130
3.1. Zur Problematik von Lautréamonts Postmodernismus	131
XIII Kampf gegen die Tradition: Lautréamont und die Romantik. „Les Chants de Maldoror“ als antiromantisches Werk?	133
XIV Werk und Text als zwei Kategorien von verschiedener Qualität	136
1.1. Methoden der Analyse eines künstlerischen Werkes. Definition und Begründung der Wahl einer bestimmten Analysemethode in Bezug auf Lautréamonts Werk	138
2.1. Klassifizierung der intertextuellen Begriffe. Kritik der verschiedenen Klassifizierungen. Imitatio (über die rhetorische Kategorie)	139
3.1. Typologie der intertextuellen Elemente und zwischentextuellen Beziehungen. Klassifizierung	144
XV Problematik der Markierung der Intertextualität im Text	148
1.1. Zitat	149
2.1. Allusion. Anspielung	150
3.1. Allusion mit Attribution	152
4.1. Nichtattributive Anspielung	152
5.1. Die Zentonen-Texte	153
6.1. Paratextualität	154
7.1. Metatextualität als Nacherzählung und kommentierender Verweis auf einen Prätext	154
8.1. Intertext-Nacherzählung	154
9.1. Fertigschreiben eines „fremden“ Textes	155
10.1. Sprachliches Spiel mit den Prätexten	155
11.1. Hypertextualität. Parodie, Verspotten eines Textes durch den anderen	156
12.1. Architextualität, die sich durch Gattungsverbindungen auszeichnet	156
XVI Besonderheiten der Gattung: „Les Chants de Maldoror“, „Poésies“	157

Einführung

XVII Andere Modelle und Fälle der Intertextualität.....	158
1.1. Intertext als Trope oder als ein sprachliches Stilmittel	158
2.1. Intermediale Tropen und sprachliche Stilmittel	159
3.1. Entleihung eines Kunstgriffs	159
4.1. Poetisches Paradigma	160
XVIII Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte. Omnipräsenz.....	161
1.1. Massive Rezeption: Lautréamonts Einfluss auf die russische Literatur	162
2.1. Lautréamont und das visuelle Narrativ der „Art brut“. Intermediale Annäherungen: Die Methoden des Wahnsinns oder Wahnsinn als Methode.....	167
3.1. Lautréamont im Netz.....	174
XIX Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten	175
XX Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“	181
1.1. „Die Möglichkeit einer a n d e r e n Literatur“	186
2.1. Negative Mimesis bei Lautréamont. Negative Ästhetik	190
XXI Problematik der Textwahrnehmung durch den Leser. Die Qualität des Lesens heutzutage. Leserfall Lautréamont	194
XXII Zur Untersuchung von Lautréamonts Texten als ein gesamtes literarisches Werk	198
XXIII Die objektive Realität und die Textrealität in Lautréamonts Werk.....	199
XXIV Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung	204
XXV Schlussteil.....	219
1.1. Zusammenfassung	219
2.1. Literaturverzeichnis	224
3.1. Kurzfassung der Dissertation	239
4.1. Summary of the PhD. Project.....	239
5.1. Selbstständigkeitserklärung	240
6.1. Anhang	241

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. Hélio Jesuino („Les Chants de Maldoror“).	241
Abbildung 2. Hélio Jesuino („Les Chants de Maldoror“).	241
Abbildung 3. „Art brut“. Giordano Gelli und Andreas Maurer.	242
Abbildung 4. „Art brut“. V. Shibaev.	242
Abbildung 5. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.	243
Abbildung 6. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.	243
Abbildung 7. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.	244
Abbildung 8. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.	244
Abbildung 9. „Art brut“. V. Shibaev und R. Kozhi.	245
Abbildung 10. „Art brut“. Friedrich Schröder-Sonnenstern.	245
Abbildung 11. „Art brut“. Gabriel Combs.	246
Abbildung 12. Illustrationen A. Hoffmeister "Les Chants de Maldoror".	246
Abbildung 13. Dritte russische Ausgabe „Les Chants de Maldoror“.	247
Abbildung 14. Nick Kushner. Illustrationen. „Les Chants de Maldoror“.	247
Abbildung 15. Nick Kushner. Illustrationen. „Les Chants de Maldoror“.	248
Abbildung 16. Nick Kushner. Illustrationen. „Les Chants de Maldoror“.	248
Abbildung 17. „Art brut“. Malcom Mckesson.	249

„Les Chants de Maldoror“ bleiben in vielen Aspekten ein Buch mit sieben Siegeln. Im besten Fall ist dieses Werk eine Art von „Schatzkammer“ zum Auffinden der einzelnen chrestomatischen Compilationen bis zu einem gewissen Zeitpunkt, an dem man begreift, dass dieses Werk eine „Selbstentdeckung“ ist. Diese „Selbstentdeckung“ drängt sich durch das Dickicht der schon erworbenen oder, wenn man so will, aufgezwungenen, aber noch nicht erfassten und deswegen „aufgetragenen Kultur“¹.

Samarij Velikovskij. Auf dem Ausklang der romantischen Rebellion, 1983.

Un écrivain du futur - c'est-à-dire d'aujourd'hui - médite Lautréamont, et pourquoi pas Moby Dick de Melville, Nietzsche et Rimbaud.

Il sait que ces expériences n'appartiennent pas qu'au XIXe siècle, n'appartiennent à aucune époque, sont toujours en avant.

Il pense que la question du mal est la grande question de la littérature. Il réfléchit sur le mal; et sur ses mutations actuelles. Détecte les nervures du conditionnement, et se procure des exorcismes...

N'est ni avant-garde, ni classique...

N'est pas prisonnier de sa raison. Multiplie les occasions de métamorphose. Parcourt les domaines sataniques autant que le royaume de Dieu; et sait rire autant de l'un que de l'autre.

Yannick Haenel. Lautréamont, en avant,

¹ Velikovskij, Samarij: V skreščen'e lučej. Očerki franuzskoj poézii XIX – XX vekov, 2012, Moskva, S. 99. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

I Einführung

„*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“, die in den Jahren 1868 und 1870 von Isidore Ducasse, dem selbsternannten Comte de Lautréamont verfasst wurden², sind sehr schwer zu kategorisieren: „Il n’y a rien de comparable dans la littérature“- , schreibt Jean-Marie Gustave le Clézio in seinem Vorwort zu Lautréamonts sämtlichen Werken.³ „*Les Chants de Maldoror*“ sind auch keiner bestimmten Literaturepoche eindeutig zuzuordnen: „(...) fest steht, dass die „Gesänge des Maldoror“ nicht eindeutig irgendeiner Literaturgattung oder Richtung zugeordnet werden können.“⁴ „Lautréamont findet mit *Les Chants de Maldoror* (Teilausgabe 1868, vollständig 1874) und den *Poésies* (1870) bei der Literaturkritik bis 1885 keinerlei Beachtung“, schreibt Winfried Engler in seinem Überblick der französischen Literatur von 2000.⁵ Und tatsächlich stellt man auch „eine zwangsläufige Isolierung des Werkes in der zeitgenössischen Literatur“⁶ fest, und das aus verschiedenen Gründen. Man findet innerhalb der sechs „Gesänge des Maldoror“ verschiedene literarische Gattungen und Stilmittel: z.B. die romantikähnlichen Strophen in Form einer Hymne, essayistische Beschreibungen und Abhandlungen, sowie Erzählungen in Dialogform und sogar in Form eines Roman-Feuilletons (VI. Gesang).⁷ Die Surrealisten entdeckten „*Les Chants de Maldoror*“ und erhoben Lautréamont zum Vorläufer und Vater des Surrealismus.

Bei der Realisierung der bevorstehenden Dissertation gerät das dichterische Werk von Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, als ein außergewöhnlicher Fall für die neuere französische Literatur in das Zentrum wissenschaftlicher Auseinandersetzungen, wobei die Problematik seiner individuellen und einzigartigen literarischen Imitatio im Wesentlichen das Substrat bzw. den Gegenstand der Untersuchungen konstruiert.

Nicht zuletzt wird auch die folgende These für die weiteren Untersuchungen besonders ausschlaggebend: „die Möglichkeit der *andere* Literatur“ als wesentliches Merkmal des gesonderten Platzes von „*Les Chants der Maldoror*“ und „*Poésies*“ in der Literaturgeschichte als antiromantisches Werk im Ausklang der romantischen Epoche und als Einleitung zur

² Vgl., Peytard, 1982, S. 13, in: La genèse du texte. Les modèles linguistique, 1982, Paris.

³ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, "Oeuvres complètes. Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II". Préf. de J. M. G. le Clézio. Oxford, 1979, S. 7.

⁴ Bittermann, 1986, S. 187.

⁵ Engler, 2000c, S. 326.

⁶ Krohm-Linke, 1982, S. 115.

⁷ Zur Gattung „Gesang“ bei Lautréamont siehe auch: Titkov, Alexander: Pesni nezdešnych tvarej. Nejubilejnye zametki o Jurii Mamleeeve i metafizičeskom realisme, in: NG-Ex libris, 2006.

Einführung

Postmoderne, sowie nicht gelungener Vorschlag der alternativen literarischen Strategie, die sich im weiteren nicht etabliert hat.

1.1. Ziele und Forschungsaufgaben

Trotz der unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätze lässt sich der Kernpunkt der vorliegenden Untersuchung auf die folgenden Thesen reduzieren:

In Rahmen der vorliegenden Doktorarbeit möchte ich mich mit der Problematik der literarischen Nachahmung bei Lautréamont beschäftigen. Dabei lege ich den analytischen Schwerpunkt der Untersuchung auf die Arten literarischer Imitatio und ihrer Funktion in Lautréamonts Werk, das als Beispiel für einen zu seiner Zeit einzigartigen parodistischen Intertext interpretiert wird. Sowohl die Lektüre des Textes als eine Art parodierender Imitatio und die Funktion dieser Struktur im Intertext, wobei ein mögliches Ergebnis die Klassifikation der „*Les Chants de Maldoror*“ als antiromantisches Werk sein wird, als auch der Vergleich mit dem Roman-Roman „Don Quichotte“, wobei „*Les Chants de Maldoror*“ in das Licht einer Literatur-Literatur geraten, sollen als Ziele dieser Arbeit angesehen werden. Diese Dissertation soll einen Beitrag zur Diskussion um Probleme der literarischen Imitatio leisten, welche unter Berücksichtigung einiger Ansätze zur Intertextualitätstheorie (Barthes, Broich/Pfister, Kosikov u.a.) nachgezeichnet und kritisch reflektiert werden sollen. Dabei soll im Wesentlichen auf die Vorstufe dieser Etappe der Auseinandersetzung (vor allem Michail Bachtins Theorieansätze zum polyphonischen Roman u.a.) zurückgegriffen werden. Dies wird durch meine Kenntnisse sowohl der Schriften des russischen Formalismus im Original als auch insbesondere dessen Weiterführung in der gegenwärtigen russischen Literaturwissenschaft möglich.

Die prägnante Vielfalt der literarischen Nachahmung bei Lautréamont macht seine „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ zu höchst aufschlussreichen Untersuchungsgegenständen. Auf welche Weise bei Lautréamont die Mechanismen der literarischen Imitatio, hauptsächlich hochromantischer Textbildung (zum Beispiel Lamartine, Hugo u.a.), die im Inneren als literarische Deformierung angesehen werden, funktionieren, wie dies in seinem Werk zum Ausdruck kommt und wie er dabei die besonders farbenprächtigen Bilder fremder, von ihm nachgeahmter Topoi, konstruiert, dies alles soll einer der wichtigsten Teile meiner Untersuchungen sein. Im Rahmen dieses Dissertationsprojektes wird ein intensives Augenmerk auf die Untersuchung und Interpretation dieser einzelnen Topoi, die in besonderer Weise Lautréamonts Bildlichkeit bestimmen, gerichtet. Ich möchte aufzeigen, wie präzise und

Einführung

konsequent Lautréamont das literarische Erbe fremder Kulturtopoi samt seiner Auffassung in sein Werk integriert und zugleich verfremdet.

Bei der Neuverarbeitung der implizierten Forschungsinterpretation zu „Parodie, Pastiche etc.“ (primär der Bezugsgrößen des russischen Formalismus), auf die ich mich am meisten bei meinen eigenen Theorieansätzen berufe, sollen auch immer wieder erläuternd exemplarische Belege aus Lautréamonts Werk, vornehmlich aus den „*Les Chants de Maldoror*“ angeführt, ausgewertet und klassifiziert werden.

Mein Erkenntnisinteresse setzt sich aus folgenden Fragen zusammen, die eng miteinander verknüpft sind und im Verlauf der Untersuchung beantwortet werden sollen: Mit welcher Art der literarischen Nachahmung haben wir es in Lautréamonts Werken „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ zu tun? Was ist das Objekt dieser Nachahmung? Welche Formen der literarischen Rezeption sind bei Lautréamont zu finden? Werden die expliziten oder impliziten spielerischen Einstellungen des postmodernen Instrumentariums für Lautréamonts Werk charakteristisch oder nicht?

Eine kurze Darstellung der Intertextualitätstheorie wird in Anwendung auf Lautréamonts Werk angestrebt. Somit wird auch ein Versuch unternommen, die Position des Werkes von Lautréamont in der Literaturgeschichte zu bestimmen. Eine der Untersuchungsvorhaben dieser Doktorarbeit besteht auch darin, die Spezifik der Anwendung der Intertextualität und Parodie in Lautréamonts Texten zu studieren und zu beschreiben, ob sie dabei als Vorstufe zur postmodernen Metatexten betrachtet werden können. Um dieses Ziel zu erreichen, muss man die Texte von Lautréamont so analysieren, dass man sich hauptsächlich auf die Theorie der spielerischen Poetik stützt.⁸ Wodurch eine Frage entsteht, ob man diese Theorie auf Lautréamont anwenden kann. Und: Sind solche Analysen für seine Werke überhaupt relevant? Daraus ergibt sich eine Reihe konkreter Aufgabenstellungen: 1. Spezifik der spielerischen intertextuellen Gesamtheit bei Lautréamont. 2. Eigenart der Poligenetik im Gesamtwerk von Lautréamont. 3. Parodieren der kompletten Gattungsmodelle, sowie traditionellen Sujets. 4. Feststellen der Möglichkeiten der Benutzung des Kunstgriffs „*Text im Text*“ im parodistischen Metatext. 5. Spezifik der Wiederholungen der Hauptmotive in Lautréamonts Werk. 6.

⁸ Vgl., Volkov, 2006, S.3.

Einführung

Vorhandensein und Bedeutung der Autointertextualität, sowie der Autoparodie als „Hauptprinzip der Sinnkonstitution“⁹ in Lautréamonts Werk.

Ein besonderes Augenmerk wird auf die Intertextualitätstheorie und den Vergleich der Texte Lautréamonts mit seinen Antezedenten in und zwischen einzelnen Texten gerichtet. Dies stellt eines der wichtigsten Untersuchungsfelder der vorliegenden Doktorarbeit dar. Eder bezeichnet Intertextualität als einen relativ jungen Begriff, der sich aufgrund der Vielfalt von Theorien nur schwer abgrenzen lässt. „(...) Nur schwer lässt sich angesichts der Begriffs- und Theorien-Fülle festmachen, wo Intertextualität beginnt und wo sie endet“.¹⁰ Die Wahl der Werke Lautréamonts erfolgte nicht zufällig, da diese Texte ein gutes Material für intertextuelle Forschungen bieten. Antezedenten in Lautréamonts Werken sind alles andere als homogen; sie haben diverse Ursprünge und gehören zu verschiedensten Arten, wobei sie auch die einzelnen Gruppen bilden, wie zum Beispiel die Antezedenten – Prätexte aus der Romantik. Lautréamont transformiert und umschreibt nicht nur irgendeine literarische Tradition, sondern „den Kontext selbst der europäischen Literatur“¹¹. Nach Smirnovs Meinung hebt solche Verschiedenartigkeit von Prädiskursen (Quellen) die Homogenität der Verfahren des Autors hervor. In seinen Forschungen über Boris Pasternaks Werk betont Smirnov, dass die Intertextualität in Pasternaks Werken die Eigenschaft der Autoreflection bekommen hat. Es geht um viele Meta-Aussagen des Schriftstellers über seine Prätexte, die er für seine Texte als Basis benutzt hat. Es geht auch um Folgendes: In einer Reihe von Fällen waren die Prätexte von Pasternak in Objekte künstlerischer Aussage verwandelt worden. In diesem Sinn ist Pasternaks Werk ein Fakt des Selbstbewusstseins der Literatur. Pasternaks Werk als solches dient nicht nur als Illustration der Intertextualitätstheorie, sondern es kann durch intertextuelle Analysen überhaupt erst verstanden werden.¹² Lautréamonts Werk ist zweifellos eine brillante Illustration der Intertextualitätstheorie mit einer Reihe von meisterhaft transformierten Antezedenten, ist aber eine Art der „Antirechtfertigung“ nicht im Zusammenhang auf die Intertextualitätstheorie an sich, sondern auf ihre direkte Funktion: Text – Intertext - Neues - erschaffender Grundsatz der Meta-Aussagen. In Lautréamonts Werk tragen solche Metaaussagen über die Prätexte nur Rangcharakter bzw. sind in vielen Fällen überhaupt nicht vorhanden; der Prozess der Autoreflexion ereignet sich nicht und daraus folgende literarische Selbsterkenntnis bleibt auf der Ausgangsposition bestehen. Die Transformation der Antezedenten wird nur als Baumaterial

⁹ Vgl., ebenda, S. 4.

¹⁰ Eder, 2010, S. 11.

¹¹ Smirnov, Igor, 1985a, S. 6.

¹² Vgl. ebenda.

Einführung

für die Struktur von Lautréamonts Texten verwendet. Das heißt, dass ein gewisser „Metadialog“ zwischen Autorentext und dem Prätext, der für die Sinnproduktion notwendig wäre, im Fall Lautréamont einfach fehlt. Nicht nur aus diesen Gründen erwerben sich die Forschungen zu Lautréamonts Werken eine wissenschaftliche Relevanz. Es scheint zunächst, dass bei solcher überall fehlenden Sinnproduktion während des Prozesses einer Art „Intertextualisierung“, die Notwendigkeit und überhaupt den literarischen Wert eines solchen Werkes schwer erkennen lässt. Genau dies bildet aber die einzigartige Originalität Lautréamonts als vollberechtigter Mitwirkender des literarischen Prozesses, ausgerechnet kraft seines besonderen intertextuellen Kunstgriffes, seiner eigenartigen literarischen Strategie. Nicht zuletzt wird bei dieser Untersuchung auch die intertextuelle Lektüre von Lautréamonts Werk angestrebt: „um die Position zu erfassen, die der Autor im Verhältnis zu seinen Antezedenten besetzt.“¹³ Igor´ Smirnov definiert seine Methode als ontologisch und nicht operational. Er meint mit Ontologitität nicht das Wiederherstellen einer Reihenfolge der von den Autoren vorgenommenen Transformationen und daraus gewonnenen Informationen und Intertext nicht als Produkt von Rezeptionen zu analysierender Texte, sondern den Prozess des Texterschaffens selbst.¹⁴

Bei Lautréamont scheint es notwendig, die genaue Genese seiner Topoi bis zu ihrem möglichen Ursprung wiederherzustellen. Es bleibt aber wichtig, möglichst alle einzelnen Teile der von Ducasse transformierten Diskurse und Verwandlungsstadien zu verfolgen. Interessant scheinen die von Smirnov angebotenen Voraussetzungen, die die Forschungsfehler und Missverständnisse beim Herausstellen von Prätexten minimalisieren können. So, zum Beispiel, kann man eine gewisse literarische Quelle nur dann als ontologisch relevant für das Schaffen eines Autors betrachten, wenn die Technik der Transformationen des Antezedenten sich innerhalb der Entstehung eines Werkes oder mehrerer Werke, die einen gleichen Reminiszenzinhalt haben, wiederholt.¹⁵

Die Frage, die Erika Greber in ihrem Buch „Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts, zur frühen Prosa Boris Pasternaks“¹⁶ stellt, scheint auch für Lautréamonts Fall besondere Relevanz zu haben: ob man Intertextualität als ein wesentliches „Organisationsprinzip“ und als einen zentralen „sinnkonstitutiven Faktor“ im Bedeutungsaufbau einzelner Werke“ bezeichnen

¹³ Smirnov, 1985a, S. 6.

¹⁴ Vgl., ebenda.

¹⁵ Vgl., ebenda, S. 7f.

¹⁶ Greber, Erika: Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste: Reihe C, Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit, Bd. 8, 1989, München.

Einführung

kann. Nicht zuletzt soll man die „in den verschiedenen Stadien der Theoriebildung (Intertextualitätstheorie – der Verf.) spezifizierten Begriffe“ deutlich und zeitgemäß definieren. Greber versucht in ihrer Untersuchungen auch „eine typologisch orientierte Bestimmung der *intertextuellen Strategien und ihrer Funktionen im semantischen System eines Autors*“ (kursiv – Greber).¹⁷ „Dieser textanalytische Ansatz“, führt Greber fort, basiert auf dem Konzept der Mehrdimensionalität des literarischen Textes, in dem diachron vorausgegangene Texte mit und in dem präsenten Text konfrontiert und synchronisiert werden, auf einem dynamischen Modell der Textbedeutungsanalyse, d.h. er setzt die Vorstellungen von einer Doppelcodierung des linearen Oberflächentextes voraus, dessen Sinn nicht allein intratextuell programmiert ist, sondern auf fremde Sinnpositionen verweist und sie sich transformatorisch aneignet: „Intertextualität als Sinnkonstitution“.¹⁸ Daraus ergibt sich eine der für diese Arbeit entscheidenden Frage, nämlich jene danach, ob Lautréamonts Intertextualität an sich mit so einem semantischen System eine sinnkonstitutive Bestimmung hat oder zumindest intendiert.

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Intertextualitätsforschung, wobei die Genese des Begriffs nur kurz skizziert wird. Im Anschluss an die historische Ausformung des Terminus werden einzelne Modelle vorgestellt, die das Ziel haben, eine Systematik aufzustellen, mit der Intertextualität beschreibbar gemacht werden kann. Auch jüngere Konzeptionen und Tendenzen sollen kurz und rein informativ dargestellt werden.¹⁹ Nicht an letzter Stelle soll es sich bei der vorliegenden Doktorarbeit um eine Untersuchung der thematischen Referenzen handeln, in der analysiert wird, ob und wie Lautréamont auf Inhalte möglicher Prätexte zurückgreift.²⁰ Wir gehen praktisch davon aus, dass es so ist. Aber die Schlüsselthemen und Schlüsselbegriffe sollen natürlich thematisch untersucht werden.

2.1. Wissenschaftliche Relevanz

Die wissenschaftliche Relevanz der vorliegenden Doktorarbeit besteht darin, die Erfahrung der Komplexbeschreibung der intertextuellen und besonders der parodistischen Elemente in Lautréamonts Werk mithilfe des Instrumentariums der theoretischen und historischen Poetik darzustellen. Da Lautréamont-Ducasse viel zu wenig von russischen Literaturwissenschaftlern der Romanistik erforscht ist und da die Arbeiten²¹ über die systematische Analyse der von ihm

¹⁷ Greber, 1989, S. 1.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Vgl., Eder, 2010, S. 12.

²⁰ Vgl., ebenda, S. 13.

²¹ Siehe hierzu Kapitel „Zum Forschungsstand“.

Einführung

verwendeten formalen und narrativen Zugriffe selten sind, gewinnt die vorliegende Untersuchung an besonderer wissenschaftlicher Relevanz. Die vorliegende Doktorarbeit wird eine Art des vorsichtigen Versuchs der Komplexforschung unter den ausgewählten Schwerpunkten, auch nicht zuletzt durch den Beitrag der (und zur) modernen russischen Literaturwissenschaft. Die Ergebnisse der Forschung der Intertextualitäts- und Parodiespezifik bei Lautréamont können sowohl eine Grundlage für literaturwissenschaftliche weitere Erforschungen der Werke Lautréamonts, als auch für spielerische postmoderne Metafiktion, und auch für die Präzisierung der Grundlagen der Intertextualitätstheorie und der Theorie der Spielpoetik sein.²²

3.1. Zum Forschungsstand. Aspekte der Lautréamontsforschung

Bis heute haben „*Les Chants de Maldoror*“ nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Die Literatur über sie ist innerhalb von vielen Jahren ins Unermessliche angewachsen, wobei vor allem die Tatsache, dass das Leben von Isidore Ducasse trotz intensiver Nachforschungen weitgehend ein Rätsel geblieben ist (zumindest, was den Zeitraum betrifft, in dem er „*Les Chants de Maldoror*“ geschrieben hat), was zahlreiche Biografen und Kommentatoren zu den unterschiedlichsten Deutungen und Annahmen veranlasst hat.²³ Trotz der vielen Untersuchungen, sowie der massiven Rezeption bleiben Lautréamonts Werke ein Feld, auf dem die verschiedensten Gesichtspunkte und Aspekte nicht genügend berücksichtigt werden: „*Les Chants de Maldoror*“ offrent un amalgame de jeux linguistiques, stylistiques, diégétiques et thématiques. Ils demeurent à ce jour un des textes du XIXe siècle les moins analysés. Or, leur richesse reste indéniable malgré une lecture souvent hasardeuse, sinon chaotique“.²⁴ Aus der umfangreichen Literatur zu Lautréamont werden hier nur die Publikationen aufgeführt, die für diese Untersuchung relevant sind.

Bei der Untersuchung der Aspekte der Lautréamontsforschung wird ein Versuch unternommen, die Literatur zu Lautréamont zu systematisieren. Allerdings, wie schon oben erwähnt, muss man aus Gründen der Menge an Literatur die Analyse des Forschungsstandes auf eine gewisse Zahl von Werken der Sekundärliteratur begrenzen, vor allem auf die Publikationen, die sich der literarischen Nachahmung und Intertextualität bei Lautréamont widmen. Es gibt zwar Arbeiten, die „die technische Seite“ von Lautréamonts Nachahmung und das Funktionieren der

²² Vgl., Volkov, 2006, S. 4ff.

²³ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 4.

²⁴ Sureau, 2009, S. 31.

Einführung

intertextuellen Elemente als seine literarische Strategie darstellen, denen aber weitere Untersuchungen folgen müssen, um diese Fragestellungen beantworten zu können und –was als besonders wichtig erscheint –die Stellung Lautréamonts und sein Verhältnis zur Weltliteratur umfassend beschreiben und verstehen zu können. Viele verschiedene Arbeiten über Lautréamont sind in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden; während der Zeit der surrealistischen Strömung kann man einen Lautréamont-Boom feststellen. Danach ist das Interesse für Lautréamonts Werk mit der Zeit etwas geringer geworden. In sämtlichen Auslegungen Lautréamonts hat man seine Werke unter den verschiedensten Aspekten betrachtet. Relativ bekannt sind Arbeiten, die versucht haben, Lautréamont mit Hilfe der psychoanalytischen Methoden zu entschlüsseln. Man muss in diesem Zusammenhang vor allem die Untersuchungen von Jean-Pierre Soulier²⁵, Marcel Jean und Arpad Mezei²⁶ nennen. Als bekanntestes Werk unter den psychologischen Arbeiten über „*Les Chants de Maldoror*“ kann man Gaston Bachelards Monographie über Lautréamont bezeichnen.²⁷ Er hat verschiedene Komplexbildungen, die sich in „*Les Chants de Maldoror*“ manifestieren, nachgewiesen. Außerdem besteht sein Verdienst darin, dass er die Überfülle der Tierdarstellungen bei Lautréamont klassifiziert und analysiert hat.²⁸

Die zahlreichen begeisterten Artikel der Surrealisten über Lautréamont sind ebenfalls sehr bekannt. An dieser Stelle ist aber zu bemerken, dass die surrealistischen Rezensionen für die vorliegende Doktorarbeit nur von nebensächlichem Interesse sind, da es hier nicht beabsichtigt ist, die Rezeption Lautréamonts durch die Surrealisten detailliert zu betrachten. Bezeichnend ist die Menge von Untersuchungen, die den verschiedenen Auslegungen des Inhalts der *Chants* gewidmet sind, wobei man einen Mangel an Arbeiten über die „technische“ Seite der „Gesänge“ feststellen kann. Zahlreiche Wissenschaftler haben sich bereits mit intertextuellen Strukturen in Lautréamonts Werken auseinandergesetzt.²⁹ Man muss an dieser Stelle das Werk von Claude Bouché über Parodie bei Lautréamont nennen, in dem er die Funktion der Parodie an verschiedenen literarischen Ebenen in Lautréamonts Werk untersucht hat. Hinsichtlich der Metapher als einer der dominierenden Stilbesonderheiten bei Lautréamont soll auf die ausführliche Untersuchung von Michel Pierssens³⁰ hingewiesen werden. Dennoch ist meiner Ansicht nach festzustellen, dass man diese Thematik bisher etwas vernachlässigt hat.

²⁵ Soulier, Jean-Pierre: *Lautréamont, génie ou maladie mentale?*, Paris, 1978.

²⁶ Marcel, Jean; Arpad, Mezei: *Les Chants de Maldoror, essai sur Lautréamont et son oeuvre*, Paris, 1947.

²⁷ Bachelard, Gaston: *Lautréamont*, Paris, 1986a.

²⁸ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 8.

²⁹ Vgl., Eder, 2010, S. 12.

³⁰ Pierssens, Michel: *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille, 1984.

Einführung

Ein gesonderter Abschnitt in dieser Doktorarbeit wird zwei Artikeln über Lautréamont von Georgij Konstantinovič Kosikov und Samarij Izrailevič Velikovskij gewidmet, zwei berühmten modernen Romanisten und Lautréamont - Kennern in Russland. Dies erklärt sich aus der Tatsache, dass Kosikov in seinen Artikeln eine ausführliche Untersuchung zum Mechanismus der literarischen Nachahmung bei Lautréamont anbietet, was in Hinsicht auf das Thema folgender Arbeit von großem Interesse ist. So präzise und ausführliche Untersuchungen in solcher Masse zu diesem Thema sind bis jetzt kaum vorhanden. Wie auch immer Lautréamonts Werk wahrgenommen, genannt oder interpretiert sein mag, und welche Versuche auf poetisch-literarischer oder wissenschaftlicher Weise die Werke von Ducasse zu interpretieren vorgenommen wurden, es bleibt der Schlüssel zum Verständnis der Gesänge in Arbeiten von Kosikov und Velikovskij und in den anderen nicht weniger bedeutenden Untersuchungen verborgen und es gibt kaum ausführliche und bemerkenswerte Definitionen des Geschehens auf den literarischen Feldern von „*Les Chants de Maldoror*“.

Mit seiner Miniatur-Monographie über das Werk von Ducasse gelingt Kosikov folgendes: Es existiert nichts Ähnliches dieser eklektischen, mechanischen Verbindung der verschiedenen Ansätze zu Lautréamonts Werk. Dabei wird in Kosikovs Artikel Lautréamonts Werk durch eine Art des stereoskopischen Sehens aufgedeckt, wobei die Einheit der literarisch-historischen und theoretischen Grundsätze der Analyse organisch erreicht und erfolgreich angewendet wird.³¹ „Es ist eine sehr schwierige Aufgabe, Lautréamonts Werk mit einem so komplizierten, außergewöhnlichen literarischen Schicksal in den Leseralltag einzuführen“, führt Pachsar´jan in ihrem Artikel über Kosikov fort. Es ginge nicht nur darum, dass die Werke Lautréamonts in einer bestimmten Epoche geschrieben worden seien, aber in einer anderen kulturellen Epoche mit Begeisterung angenommen und gelesen wurden. Die Tatsache, dass der Name des Autors im Laufe der Zeit durch zahlreiche Legenden umrankt ist, sowie sein eigenes Spiel mit der Anonymität, mit einer Vielzahl von Namen und Maskierungen, dies ist nicht nur ein Teil der Schaffensgeschichte von „*Les Chant de Maldoror*“ geworden, sondern auch zu einem **Komponenten der Poetik dieses Textes** (Fettschrift – der Verf.)“.³²

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass in der vorliegenden Doktorarbeit insgesamt ein Versuch unternommen wird, die Aufmerksamkeit auf russische Literaturwissenschaftler wie Michail Bachtin, Viktor Šklovski, Samarij Velikovskij im Hinblick auf ihre Parodie- und Intertextualitätsuntersuchungen zu lenken, die leider nicht alle und nicht vollständig für

³¹ Vgl. Pachsar´jan, 1999, S. 108.

³² Ebenda.

Einführung

deutschsprachige Leser zugänglich sind, aber zweifellos für die moderne Literaturwissenschaft von großer Bedeutung sind.

4.1. Zu Lautréamont-Ausgaben. „*Les Chants de Maldoror*“. Rezeption bei russischen Literaturwissenschaftlern nach 1998. Ausgaben und Übersetzungen von Lautréamonts Werken. Das fremde Sprachfeld

Die Liste der eigentlichen Lautréamont-Ausgaben zählt sogar einige Seiten. Lautréamonts Werke wurden von verschiedensten Verlegern im Laufe von mehreren Jahren oftmals herausgegeben und meistens natürlich in französischer Sprache. Aber erst 2009 hat *Bibliothèque de la Pléiade*, die renommierteste französische Klassiker-Reihe, eine wunderbare Lautréamont-Edition vorbereitet und herausgebracht. Nach einer Ausgabe von 1970, mit dem Germain Nouveaus Werk zusammen publiziert, gehört diesmal diese Edition ausschließlich Lautréamonts Texten, Briefen, ausführlichen Kommentaren zu seinem Werk, sowie einer Reihe kritischer Artikel. Dieses erfreuliche Ereignis, endlich nach so langer Zeit eine komplette, ausführliche, gut erarbeitete Lautréamont-Ausgabe zu haben, hat aber auch sehr negative Äußerungen verursacht, die in *Cahiers Lautréamont AAPFID* zu lesen sind.³³ Die neue Pléiade Ausgabe hat viele Emotionen und Kommentare ausgelöst, von besonders positiven bis absolut negativen.³⁴

An dieser Stelle wird etwas genauer auf einigen Ausgaben von Lautréamont eingegangen, obwohl dieses Thema schon in der Einleitung in Ansätzen behandelt wurde. Wie schon früher erwähnt wurde, können natürlich nicht alle Länder berücksichtigt werden, für uns relevant sind Deutschland, Frankreich und Russland, da diese Beiträge einen direkten Bezug zu unseren Überlegungen zu Lautréamonts Werk haben. Das Verhältnis zu Lautréamonts Werk veränderte sich mit der Zeit, von Ausgabe zu Ausgabe; mit dem Wachstum an wissenschaftlichen Studien über Lautréamont werden immer wieder neue Kommentare ergänzt.

Einen Markstein in der modernen russischen Literaturwissenschaft hat die schon erwähnte zweite Ausgabe gesetzt, herausgegeben von Kosikov mit einem Vorwort von Natalia Mavlevič

³³ Man sollte dieses monumentale Schaffen „*Cahiers Lautréamont*“ besonders bemerken, im Moment existiert es als gedruckte Edition leider nicht mehr, ist aber seit einiger Zeit im Netz präsent und wird fortgeführt. *Cahiers Lautréamont* sind von Jean-Jaques Lefrère und Naruhiko Teramoto, den berühmten Lautréamont-Forschern, gegründet und wurden von 1987 bis 2010 als Zeitschrift herausgegeben.

³⁴ Siehe hierzu die begeisterte Rezension von Philipp Sollers in: *Fou de Lautréamont*, par Philippe Sollers, 01.10.2009, *Le Nouvel Observateur*, wo er ausgerechnet die retrospektiven Artikel aus dieser Ausgabe besonders lobt.

Einführung

und mit Kommentaren von Sergej Dubin. Dazu kommt eine Auswahl an kritischen Artikeln „Lautréamont nach Lautréamont“.³⁵ Alexander Gavrilovs Artikel „Auf den Grafenruinen von Lautréamont“, basierend auf obengenannter Ausgabe, äußert sich zu Lautréamonts Rezeption in der russischen Literaturwissenschaft der späten 90-er Jahre: „Ein guter Autor ist ein toter Autor. Je weniger uns über die Autorenaufgaben und Vorhaben bekannt ist, desto interessanter und bunter sind die Forschungsauslegungen des Textes. Durch die von Barthes formulierte Sentenz über den „Autorentod“ schimmert das jakobinische „Mag der Autor sterben!“.³⁶ Entdeckt von Surrealisten, auf extraordinary Art und Weise besungen von Tzara und Artaud, erschien Lautréamont den russischen Intellektuellen als musterhafte surrealistische Erscheinung. Die erste Ausgabe enthielt eine Übersetzung von Mavlevič 1993³⁷ (bemerkenswert: in „Poesie des französischen Symbolismus“), obwohl das Vorwort von Kosikov das Gegenteil des zuvor Angenommenen bewies.³⁸ Nachdem einigermaßen klargeworden ist, dass die von den Surrealisten ersehnte Spontanität von Lautréamonts Topoi ein Mythos ist, hat man die zahlreichen Nachahmungen und Zitate in *Les Chants de Maldoror* katalogisiert. Wir werden das Problem der surrealistischen Metapher im Kapitel „Lautréamonts Rezeption durch Surrealisten“ ausführlich behandeln. Das Paradoxon besteht aber darin, dass die Kollagen und literarischen Entleihungen in Lautréamonts Werk keinen Gegensatz zu surrealistischen Techniken darstellen: Bretons Gedichte aus Zeitungsabschnitten und Kollagen von Max Ernst sind nach dem gleichen Muster aufgebaut. Solche Art des Lesens hat keine endgültige Interpretation.³⁹ Gavrilov meint, dass diese für den Surrealismus relevante Seite bei Lautréamont für die Übersetzung und das Übertragen ins fremde Sprachfeld überhaupt nicht geeignet ist. Die literarischen und historischen Kontexte von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ sind in größerem Maße schwer oder gar nicht wiederzugeben. Die Prätexte von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ sind keine Grundlage für die russische Literatur, sie existieren nur teilweise und oft gar nicht in russischer Sprache.⁴⁰

Es ist unmöglich, die ganze Palette der verschiedensten Ausgaben Lautréamonts in dieser Doktorarbeit detailliert zu untersuchen. Vielmehr sind die Kommentare zu „*Les Chants de*

³⁵ Siehe hierzu auch: Pachsar'jan, Natalia: Kritika i bibliografija. „Vampiričeskoe pis'mo“ v fokuse stereoskopičeskogo analiza, in: Voprosy filologii, 1999, 1, S. 108.

³⁶ Gavrilov, 1998, S. 112.

³⁷ Zu dieser Ausgabe siehe auch: Pachsar'jan, Natalia: Kritika i bibliografija. „Vampiričeskoe pis'mo“ v fokuse stereoskopičeskogo analiza, in: Voprosy filologii, 1999/1, S. 108 und Anastas'ev, Nikolaj: Obzory. Recenzii. Annotacii. Poët ili prorok?, in: Voprosy literatury, 1998.10.31/5, S. 339-347.

³⁸ Vgl., Gavrilov, 1998, S. 113f.

³⁹ Vgl., ebenda.

⁴⁰ Vgl., ebenda, S. 114.

Einführung

Maldoror“ von besonderem Interesse. Es wird aber angestrebt, die französische, deutsche, englische, japanische und russischsprachige literarische Geschichte Lautréamonts nachzuvollziehen. Diese Auswahl erklärt sich aus der Tatsache, dass das Interesse zu Lautréamonts Werk in diesen Ländern gegenseitig reflektierend ist. Ein repräsentativer Vergleich der Lautréamont-Forschung des jeweiligen fremdsprachigen wissenschaftlichen Raumes und zweier gegenübergestellter Welten wie etwa Japan und Russland erscheint aufschlussreich. Auch historisch-soziale Komponenten spielen eine große Rolle, wie etwa die Nachkriegszeit und damit verbundene Entwicklungen und Stimmungen in Japan und Russland. Lautréamonts Thematik passt zum Kontext und zwar immer mit gleichem Erfolg innerhalb der verschiedensten Epochen und Konstellationen, aber darüber später mehr. So ein Perspektivenvergleich bietet einen interessanten Panoramawechsel: die Art, Struktur und der Aufbau verschiedener Ausgaben zeigen auf diese Weise eine Evolution der Wahrnehmung Lautréamonts gemäß der Epoche und des Landes, der Zeit, der Trends usw.

Nicht zuletzt verdienen in dieser Hinsicht die drei russischsprachigen Lautréamont-Ausgaben eine besondere Betrachtung. Lautréamont-Ducasse hat in Russland kein besonderes Interesse erweckt. Es existieren lediglich drei bereits erwähnte Ausgaben „*Les Chants de Maldoror*“. Die erste ist aus dem Jahr 1993, erschienen im Rahmen der Ausgabe ausgewählter Übersetzungen der französischen Symbolisten unter der allgemeinen Redaktion von Georgij Kosikov mit dem Titel „Poesie des französischen Symbolismus *und* (kursiv- d. Verf.) Lautréamont“. Lautréamont-Ducasse passt wunderbar zu dieser Konstellation, im Buchtitel findet man „und“. „*Les Chants de Maldoror*“ befinden sich ausgerechnet in diesem Buch, was auch verständlich ist, da es die Möglichkeit bietet, die „bizarren Gesänge“ durch die Verwandtschaft mit dem Symbolismus zu erklären. Auch sollte man nicht die hervorragend gelungene Ausgabe des Ad Marginem Verlages von 1998, ebenfalls unter Kosikovs Redaktion, übersehen. In dieser Ausgabe findet man außer meisterhaften Kommentaren und einer hervorragenden Einleitung von Kosikov auch das ganze Kapitel mit aufmerksam ausgewählten exemplarischen Übersetzungen von Lautréamont-Kennern und Forschern, die zum ersten Mal in russischer Sprache erschienen. Es gibt aber ein paar kritische Bemerkungen: Durch dieses Einleitungskapitel entsteht eine Art „aufgezwungenes“ Lesen von „*Les Chants de Maldoror*“, das heißt, die Wahrnehmung und Interpretation Lautréamonts durch den Leser wird künstlich durch viel zu viel angebotene Meinungen und kritische Artikel aufgebaut und beeinflusst, da mehr Forschungstexte als Text selbst vorhanden sind. Die dritte Ausgabe mit Lautréamonts Texten ist von 2011, absolut ohne Kommentare und auch ohne kritische Artikel. Solche

Einführung

Textpräsentation soll eine direkte, „pure“ Wahrnehmung und Interpretation von Lautréamonts Werk für den Leser schaffen, ohne dass wissenschaftliche Abhandlungen den einfachen Leser verwirren. Eine Besonderheit enthält diese Ausgabe allerdings: Ausgefallene Illustrationen, auf die später genauer eingegangen wird.⁴¹

5.1. Theoretischer Rahmen und methodisches Vorgehen. Aufbau und Struktur der Arbeit

Ein intertextueller Ansatz bei der Analyse von Lautréamonts Werk ist bei Weitem nicht neu, doch durch die neuen Theorieansätze von modernen russischen Literaturwissenschaftlern gelangt er zu neuer Aktualität. Um die theoretische Relevanz dieser Arbeit zu präzisieren und die hier gestellten Fragen zu klären, wird wie folgt verfahren: Zunächst wird knapp auf Lautréamonts Leben und Werk eingegangen; es werden vor allem die Veröffentlichung und die Überlieferungsgeschichte von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ berücksichtigt.

Des Weiteren soll die Rezeption Lautréamonts durch die Surrealisten untersucht werden, der einige Kapitel der vorliegenden Doktorarbeit gewidmet werden sollen. Viele der heute existierenden Auslegungen von Lautréamonts Werken kommen, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, darin überein, dass Lautréamonts Werk Ablehnung, Protest und Rebellion darstellt.⁴² Das nähert Lautréamont auf den ersten Blick zweifellos den Surrealisten an. „Die Entdeckung“ Lautréamonts im 20. Jahrhundert ist ausgerechnet in jener Zeit passiert, dasolche Rebellion und solcher Protest gegen das „Realitätsprinzip“ bedeutend waren. Unter dem Zeichen dieses Protestes haben sich die avantgardistischen Strömungen in den Jahren von 1910-1920 und vor allem die surrealistische Bewegung formiert. An dieser Stelle soll ein besonderes Augenmerk auf Folgendes gerichtet sein: Die Ducasse-Revolution hat einen anderen Charakter als die „*révolte surréaliste*“, sogar als die Revolten von Byron oder Rimbaud, deren rastloses Leben eine unmittelbare Fortsetzung ihres Werkes war, bzw. das Werk die Fortsetzung eines solchen Lebens.⁴³ Im Rahmen meines Dissertationsprojektes soll sowohl der prinzipielle Unterschied zwischen Lautréamont und den Surrealisten, die im Geiste ihrer Strömung in Lautréamont „den Surrealisten vor dem Surrealismus“ sehen wollten, gezeigt werden, als auch ein Vergleich der surrealistischen- und der Lautréamont-Metaphern, die im Sinne von

⁴¹ Siehe hierzu Kapitel „Lautréamont und das visuelle Narrativ der „Art brut“. Intermediale Annäherungen: Die Methoden des Wahnsinns oder Wahnsinn als Methode“.

⁴² Siehe hierzu auch: Pierre-Quint, Léon: De la révolte au nihilisme et à la mort, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 47-48.

⁴³ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 26, siehe hierzu auch: Forestier, Louis: Rimbaud et Lautréamont, in: Revue d'histoire litt. de la France, Paris, 1992, 92/6, S. 1028-1036.

Einführung

Spontaneität und „*écriture automatique*“ ausgelegt sind, unternommen werden. Dies soll die These wiederrufen, dass die „*Gesänge*“ als Beispiel für „*écriture automatique*“ angesehen werden können.

Des Weiteren geht es um die Besonderheiten der Struktur von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“, wobei besonders gezeigt werden soll, dass die „*Gesänge*“ nicht aus den „*Lebenserfahrungen*“ des Autors entstanden sind (was bis ins kleinste Detail zu sehen ist), da Ducasse, der bis zu seinem einundzwanzigsten Geburtstag im Internat gelebt hat, solche Erfahrungen nicht haben konnte, sondern aus den verschiedensten Büchern, die er während seines Aufenthalts im Internat las, erworben hat. Im Grunde genommen sind „*Les Chants de Maldoror*“ ein anonymes Werk. In der Tat, in den „*Gesängen*“ gibt es kein einziges persönliches Erlebnis (die Ausnahmen sind einige biografische Details: Die Beziehungen zu Dazett⁴⁴ und zu den Lehrern, die hauptsächlich im ersten Gesang vorkommen), keine Situation oder Person, die aus der Realität genommen ist, sowie keine Resonanz auf tatsächliche vergangene oder gegenwärtige Ereignisse. Das Paradoxon besteht darin, dass man solche bewusste Nachahmung fremder Topoi gewöhnlich als Schwäche und Unselbstständigkeit eines Schriftstellers betrachtet. Bei Lautréamont hingegen stellt sich dies als die stärkste und originellste Besonderheit dar. Sie bewegt den Leser zum radikalen nochmaligen Überdenken der gewöhnlichen Vorstellungen über die Beziehung von Leben und Literatur.⁴⁵

Die methodologische Grundlage für diese Dissertation wird durch eine deskriptive Betrachtung der Imitatio und durch die theoretischen Grundlagen der Intertextualitätstheorie geschaffen. Hierbei sollen für die Arbeit wesentliche Grundbegriffe und Voraussetzungen eingeführt werden, wobei, was die theoretischen Grundlagen der Imitatio betrifft, die Auerbach-Forschung (bis zur Rezension von Schulz-Buschhaus) aus Anlass des Mimesis-Jubiläums um 1998 genau herangezogen werden soll.

Ferner befasse ich mich mit Charakter, Sinn und Effekt der literarischen Nachahmung bei Lautréamont. Daraus ergibt sich aus methodischer Sicht die Aufgabe, Lautréamonts Werke unabhängig von Struktur im Hinblick auf die Themenstellung in Betracht zu ziehen. Um sie angemessen und sinnvoll hinsichtlich der oben formulierten Fragen zu untersuchen, sollen vor allem aber eher „*Les Chants de Maldoror*“ einer genauen Analyse unterzogen werden.

⁴⁴ Der Schulfreund Ducasses.

⁴⁵ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 41.

Einführung

Im Rahmen dieser Doktorarbeit wird die Figur Maldorors nicht ausführlich betrachtet. Es sollen nur einige Informationen über ihre charakteristischen Züge und ihre Funktionsrolle in „*Les Chants de Maldoror*“ angegeben werden. Es genügen ein paar knappe Bemerkungen, da Maldoror die typische romantische Figur des Kämpfers gegen Gott ist. Insofern ist es nicht notwendig, diese Figur detailliert zu betrachten. Dabei ist zu beachten, dass die Figur Maldorors nur *ein* Beispiel für die unzähligen romantischen Topoi ist, die in „*Les Chants de Maldoror*“ von Lautréamont nachgeahmt wurden. Dies und die Untersuchungen der weiteren von Lautréamont wiedergegebenen Topoi sind als weiteres geplant.

Der größte Teil meiner Untersuchungen soll unmittelbar der „Technik“ des Imitatioverfahrens bei Lautréamont gewidmet sein. Dies wird mit Hilfe der exemplarischen Textbeispiele untersucht und analysiert. In dem dritten Teil meines Dissertationsprojektes soll, wie schon erwähnt, sowohl auf die theoretischen Ansätze von Bachtin, Tynjanov, Šklovskij u.a. über mehrschichtige Textstruktur, als auch auf ihre Theorien über Stilisierung und Parodie, als neue Methoden in Anwendung auf Lautréamonts Werk, besonders eingegangen werden. Ich beabsichtige unter anderem eine detaillierte Klassifizierung der Grundarten der literarischen Deformierung, die man als Methoden von deformierender Imitatio bezeichnet⁴⁶, bei Lautréamont auf Basis von Kosikovs Klassifizierung aufzulisten, und durch besonderes Augenmerk auf Parodie, die bei Lautréamont die stilistische Dominanz bildet, diese Klassifizierung möglichst zu erweitern.

Ein Extrakapitel soll dem zweiten Werk von Lautréamont, den „*Poésies*“ gewidmet sein. In diesem Kapitel soll kurz dargestellt werden, auf welche Weise Ducasse hier die literarische Nachahmung verwendet und welche Unterschiede zwischen „*Poésies*“ und „*Les Chants de Maldoror*“ bestehen.

Das abschließende Kapitel meines Dissertationsprojektes setzt die Überlegungen über den Platz von Lautréamont in der Literaturgeschichte fort.

Um die in der vorliegenden Doktorarbeit gestellten Fragen zu klären, wird wie folgt verfahren: Zuerst soll knapp auf Lautréamonts Leben und Werk eingegangen werden; es werden vor allem die Veröffentlichung und die Überlieferungsgeschichte von „*Les Chants de Maldoror*“

⁴⁶ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 49f.

Isidore Ducasse. Leben. Werk

berücksichtigt. Danach soll die Rezeption Lautréamonts durch die Surrealisten untersucht werden, der das zweite Kapitel der vorliegenden Dissertation gewidmet ist. Des Weiteren geht es um die Besonderheiten der Struktur von „*Les Chants de Maldoror*“. Die Grundlage für die vorliegende Arbeit wird durch eine deskriptive Betrachtung der Imitatio und durch die theoretischen Grundlagen der Intertextualitätstheorie geschaffen. Hierbei sollen für die Arbeit wesentliche Grundbegriffe und Voraussetzungen eingeführt werden, dafür sind die Kapitel drei und sieben vorgesehen.

Das dritte Kapitel dieser Arbeit befasst sich auch mit Charakter, Sinn und Effekt der literarischen Nachahmung bei Lautréamont, sowie geht es um die Korrelation von „*Les Chants de Maldoror*“ und der *Gothic Novel*.

Wir haben schon erwähnt, dass die Figur Maldorors im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht ausführlich betrachtet wird. Es sollen nur einige Informationen über ihre charakteristischen Züge und ihre Funktionsrolle in „*Les Chants de Maldoror*“ angegeben werden. Dies und die Untersuchungen der weiteren von Lautréamont wiedergegebenen Topoi sind im vierten Kapitel zu finden. Das dritte und vierte Kapitel dieser Doktorarbeit beschäftigen sich auch mit dem Zitieren und den Grundarten der literarischen Deformierung bei Lautréamont, wie etwa wörtliches Kopieren oder „Plagiat“, Nachahmung, Stilisierung, Parodie usw. Das fünfte Kapitel ist dem zweiten Werk von Lautréamont, den „*Poésies*“ gewidmet. In diesem Kapitel soll kurz dargestellt werden, auf welche Weise Ducasse hier die literarische Nachahmung verwendet und welche Unterschiede zwischen den „*Poésies*“ und „*Les Chants de Maldoror*“ bestehen. Im folgenden Kapitel versuchen wir eine Einsicht in die Theorie der Intertextualität und ihre Anwendung an Lautréamonts Werk zu liefern. Die abschließenden Kapitel setzen mit unseren Überlegungen über den Platz von Lautréamont in der Literaturgeschichte fort.

II Isidore Ducasse. Leben. Werk

„Er hieß Isidore Ducasse und veröffentlichte sein Hauptwerk, „*Die Gesänge des Maldorors*“, unter dem Pseudonym Comte de Lautréamont. Mit diesem Namen ist er in die Literaturgeschichte eingegangen“, schreibt Ré Soupault in seinem Vorwort zum Gesamtwerk von Lautréamont.⁴⁷ Zu seinen Lebzeiten hat Lautréamont, außer der kurzen Besprechung des

⁴⁷ Zit. nach: Bittermann, 1986, S. 246.

ersten Gesanges in „*La Jeunesse*“⁴⁸ und nach Erscheinen der Sechs Gesänge im „*Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*“⁴⁹, nicht den geringsten Erfolg gehabt.⁵⁰ Um „*Les Chants de Maldoror*“ zu veröffentlichen wandte sich Ducasse an den belgischen Verleger Albert Lacroix. Er war zwar mit dem Druck der vollständigen Ausgabe auf Kosten des Autors einverstanden, wagte aber wegen des brisanten Inhalts nicht, sie zum Verkauf freizugeben.⁵¹ Zunächst, als „*Les Chants de Maldoror*“ 1869 erschienen, hat das lesende Publikum sie einfach nicht wahrgenommen. Erstens auf Grund der Tatsache, dass die Auflage nicht zum Verkauf kam, und zweitens auf Grund des unerwarteten Todes des Autors, der nicht einmal das 25. Lebensjahr erreichte: „Als er (Lautréamont, d. Verf.) kurz darauf, 1870, starb, nahm kaum jemand Notiz davon, und auch sein Werk blieb im 19. Jahrhundert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unbeachtet. Es wäre in Vergessenheit geraten, hätten nicht fast fünfzig Jahre später die Surrealisten es wiederentdeckt, und, begeistert von der Dynamik des Stils und der Vehemenz des Inhalts, zu ihrem Vorbild erkoren.“⁵² Als die Neuauflage der Gesänge 1890 erschien, war das Publikum vom grausamen Inhalt schockiert,⁵³ was dazu führte, dass Lautréamont für wahnsinnig erklärt wurde: „Anfangs hielten ihn [Lautréamont, d. Verf.] die wenigen, die den Autor überhaupt kannten, für verrückt und geisteskrank, weil es außerhalb ihres Vorstellungsbereiches lag, dass ein klar denkender Autor eine derartig furiose Gewalttätigkeit in die Literatur einführen konnte.“⁵⁴ Diese am deutlichsten emotional geprägten Beurteilungen der „*Les Chants de Maldoror*“ findet man in der direkten Rezeption des Werkes: „in den spärlichen Besprechungen des 19. Jahrhunderts drückt sich vor allem Hilflosigkeit gegenüber der Fremdartigkeit der Gesänge aus, die dadurch kompensiert wird, dass man den Autor als Geisteskranken einordnet.“⁵⁵ Léon Bloy, der wohl am heftigsten reagierte, schrieb lange Artikel über die Geisteskrankheit von Lautréamont; er unterstrich diese These mit der für ihn charakteristischen malerischen und metaphorischen Ausdrucksweise: „Quant à la form littéraire, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant.“⁵⁶ Léon Bloy bringt sogar die Behauptung hervor, dass der Autor der Gesänge in einem Irrenhaus gestorben sei⁵⁷: „*Les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont (?),

⁴⁸ Vom 1. September 1868.

⁴⁹ № 7 von 25 Oktober 1869.

⁵⁰ Vgl. Soupault, 1975, S. 271.

⁵¹ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 34.

⁵² Ebenda, 1982, S. 3.

⁵³ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 36.

⁵⁴ Bittermann, 1986, S. 178.

⁵⁵ Krohm-Linke, 1982, S. 4.

⁵⁶ Bloy, Léon. *Le Désespéré*. Paris, 1886. Rééd. 1953b, S. 34; zit. nach: Krohm-Linke, 1982, S. 5.

⁵⁷ Vgl., Kosikov, 1993b, S.36.

oeuvre tout à fait sans analogue et probablement appelée à retenir. L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce qu'on sait de lui".⁵⁸ Auch Joris-Karl Huysmans, französischer Romanschriftsteller und Freund Zolas, schloss sich dieser Überzeugung an: „Ah mais oui, mon cher Destrée,“- schrieb er in seinen Brief an Jules Destrée, - „c'est un bon fol de talent que le comte de Lautréamont – Le singulier bouquin, avec son lyrisme bouffe, ses enragements sanglants de marquis de Sade et, dans un tas des phrases fichues comme quatre sous, quelques-unes qui éclatent avec une sonorité magnifique!“⁵⁹ Remy de Gourmont stimmte 1896 der These vom Wahnsinn Lautréamonts insofern zu, als er anhand dessen Werkes die „Genialität des Wahnsinns“ zu beweisen suchte, schrieb andererseits aber mit einem gewissen Maß an Mitleid über ihn⁶⁰: „C'était un jeune homme d'une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même franchement un génie fou. Les imbéciles deviennent fous et dans leur folie l'imbécillité demeure croupissante ou agitée; dans la folie d'un homme de génie il reste souvent du génie: la forme de l'intelligence a été atteinte et non sa qualité; le fruit s'est écrasé en tombant, mais il a gardé tout son parfum et toute la saveur de sa pulpe, à peine trop mûre“.⁶¹ Eine ähnliche Meinung hatte Maurice Maeterlinck, der „*Les Chants de Maldoror*“ für absolut unlesbar hielt⁶²: „J'ai découvert les Chants de Maldoror il y a quelque trente-cinq ans. Il me semblait alors que c'était l'archétype de l'oeuvre de génie (...). Aujourd'hui je n'ai pas le texte sous les yeux, mais je crois bien que tout cela me paraîtrait illisible, démence plus ou moins volontaire et fermentation du tréponème pâle...“⁶³ Auffallend ist hier der Konsens hinsichtlich der Verbindung von Genie und Wahnsinn. Der französische Psychiater Jean-Pierre Soulier ist schließlich zu dem Ergebnis gekommen, dass die Chants das Werk eines Paranoikers wären.⁶⁴ Es gab allerdings auch andere Äußerungen: „Seit André Breton 1919 die *Poésies* veröffentlicht und Philippe Soupault 1920 und 1927 zwei Ausgaben einleitet, strahlt er (Lautréamont –der Verf.) wie Rimbaud als Leitstern am Firmament des Surrealismus“.⁶⁵ „Jaloux, Caillois, Gracq und Cocteau kommentierten weitere Ausgaben Lautréamonts (Oeuvres complètes, eingeleitet und kommentiert von P.-O. Walzer 1970)“.⁶⁶ 1905 wurde André Gide, Mitbegründer der *Nouvelle Revue Française*,⁶⁷ auf den Comte de Lautréamont aufmerksam. Er notierte am 23.

⁵⁸ Bloy, Léon: Le cabanon de Prométhée, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971a, S. 18.

⁵⁹ Huysmans, 1967, S. 52f.

⁶⁰ Vgl. Soupault, 1975, S. 272.

⁶¹ Gourmont, 1896, S. 139.

⁶² Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 6.

⁶³ Le Disque Vert. Revue mensuelle de littérature. T. 3, Paris, Bruxelles 1925, darin: Le cas Lautréamont. S. 93.

⁶⁴ Vgl. Krohm-Linke, 1982, S. 4., sehe hierzu auch: Soulier, Jean-Pierre: Lautréamont, génie ou maladie mentale, Genf, 1964.

⁶⁵ Engler, 2000c, S. 326.

⁶⁶ Engler, 1994d, S. 552.

⁶⁷ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 36.

November in sein Tagebuch: „So etwas begeistert mich bis zur Extase (...) Ich schäme mich meiner eigenen Werke, wenn ich Rimbaud und den VI. Gesang des Maldoror lese.“⁶⁸ André Gide sagte über Lautréamont: „Sein Einfluss im XIX. Jahrhundert war gleich Null; aber er ist mit Rimbaud, vielleicht sogar mehr als Rimbaud, der Schleusenmeister der Literatur von morgen“⁶⁹. Gide beweist hier Weitblick: Noch ahnte niemand, dass das, was man für Wahnsinn hielt, als „automatische“ Schreibweise die große Entdeckung der anbrechenden Epoche sein würde. „Heutzutage wird niemand auf die Idee kommen, solche für das 19. Jahrhundert marginalen Schriftsteller – vom Marquise de Sade bis hin zu Alfred Jarry – für verrückt oder sogar für genial zu halten.“⁷⁰

1.1. Die Rezeption Lautréamonts durch die Surrealisten

In dem oben genannten „*Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*“ vom 25. Oktober 1869 wurde der Versuch unternommen, die „Schreckensatmosphäre“, die in „*Les Chants de Maldoror*“ herrschte, zu rechtfertigen:⁷¹ „Comme Baudelaire, comme Flaubert, il croit que l'expression esthétique du mal implique la plus vive appétition du bien, la plus haute maralité“.⁷² Wir finden aber auch eine andere Äußerung im „*Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*“ (Mai 1870): „Ce volume, imprimé à Bruxelles, à été, nous assure-t-on, tiré à petit nombre et supprimé ensuite par l'auteur qui à dissimulé son véritable nom sous un pseudonyme. Il tiendra une place parmi les singularités bibliographiques, point de préface, une série de visions et de réflexions en style bizarre, une espèce d'Apocalypse dont il serait fort inutile de chercher à deviner le sens. Est-ce une gageure ? L'écrivain a l'air fort sérieux, et rien n'est plus lugubre que les tableaux qu'il place sous les yeux de ses lecteurs. (...) si nous parlons de cette production étrange, c'est qu'elle restera sans doute inconnue en France“.⁷³ Mit diesem Fall könnte die Geschichte der „*Les Chants de Maldoror*“ eigentlich enden, wenn nicht sofort nach dem Tod von Ducasse Albert Lacroix die Rechte auf „*Les Chants de Maldoror*“ an Jean Batist Rosé verkauft hätte, der das Buch im Jahre 1874 veröffentlichte. Nachfrage bei den Lesern fand es nicht, aber in der Mitte der 1880er Jahre begeisterte dieses Buch die Mitglieder der Gruppe „*La jeune Belgique*“.⁷⁴ Sie schickten „*Les Chants de Maldoror*“ nach Frankreich an Bloy, Huysmans und Destrée, die Lautréamont

⁶⁸ Zit. nach: Bittermann, 1986, S. 178.

⁶⁹ Zit. nach: Soupault, 1975, S. 274.

⁷⁰ Vgl., Kosikov, 1993b, S. 37.

⁷¹ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 15f.

⁷² Zit. nach: Caradec, Francois, 1970, S. 192.

⁷³ Zit. nach: ebenda, S. 219.

⁷⁴ Emile Verhaeren, Albert Giraud, Max Waller.

für wahnsinnig erklärt hatten: „Avec lui, (Lautréamont – der Verf.) les surréalistes vont travailler à réhabiliter le poète maudit, dont ils feront leur précurseur et un emblématique „cas littéraire absolu“.⁷⁵

Kosikov meint, dass die Legende über den geisteskranken Dichter bezeichnend ist für die Hilflosigkeit der symbolistischen Epoche, die versuchte, den „Schlüssel“ zu Lautréamont zu finden. Man nannte ihn „un génie fou“, dessen Buch „effare plutôt que ne séduit“.⁷⁶ Für das breite Publikum war Lautréamont als Autor der „*Les Chants de Maldoror*“ und Isidore Ducasse als Autor der „*Poésies*“ immer noch ein Unbekannter. Die „*Poésies*“ sind für diese Zeit in nur einem Exemplar erhalten. 1912 wurde eine Kopie von diesem einzigen Exemplar gemacht, die geplante Ausgabe wurde aber nicht fertig gestellt; erst die Surrealisten brachten sie heraus.⁷⁷

Alle heute existierenden Auslegungen des Werkes Lautréamonts kommen, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, darin überein, dass es Ablehnung, Protest und Rebellion darstellt.⁷⁸ Das nähert Lautréamont auf den ersten Blick zweifellos den Surrealisten an: „La révolte et le non-conformisme sont des données permanentes du surréalisme. (...) Les surréalistes se rebellent contre des autorités, des institutions, des valeurs qu'ils jugent écrasantes ou infamantes – la famille nombreuse, L'Église cléricale...“.⁷⁹ „Die Einschätzung der Surrealisten konzentriert sich auf diese Revolte; der Titanenkampf konfiguriert die Kulturrevolution seit Freuds Erkenntnis, dass das Subjekt nicht mehr Herr im Hause seiner Wahrnehmungen ist“.⁸⁰ „Die Entdeckung“ Lautréamonts im 20. Jahrhundert geschah ausgerechnet in der Zeit, als solche Rebellionen mit Protest gegen das „Realitätsprinzip“ gleichbedeutend waren. Unter dem Zeichen dieses Protestes haben sich die avantgardistischen Strömungen in den Jahren von 1910-1920 und vor allem die surrealistische Bewegung geformt. Kosikov allerdings vertritt die Auffassung, dass die Revolte Ducasses einen anderen Charakter als die „révolte surréaliste“ hat, sogar als die Revolten von Byron oder Rimbaud, deren rastloses Leben eine unmittelbare Fortsetzung ihres Werkes waren, bzw. das Werk die direkte Fortsetzung eines solchen Lebens.⁸¹ Kosikov bezeichnet Ducasses Revolte als an sich passiv, da Ducasse fast ein Drittel seines

⁷⁵ Savin, Tristan: Lautréamont en maître des écluses, L'Express, 24.12.2009.

⁷⁶ Gourmont, 1896, S. 139, 141.

⁷⁷ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 17; siehe hierzu auch: Kristeva, Julia: La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, S. 525f. zit nach: Landol't, Emanjuel': Odin nevozmožnyj dialog vokrug semiotiki: Julja Kristeva – Jurij Lotman, in: NLO, 2011, S. 135-150.

⁷⁸ Vgl., ebenda, S. 19; siehe hierzu auch: Pierre-Quint, Léon: De la révolte au nihilisme et à la mort, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 47-48.

⁷⁹ Sebbag, 1994, S. 97.

⁸⁰ Engler, 2000c, S. 326f.

⁸¹ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 26.

kurzen Lebens im Internat verbracht hatte. Es ist offensichtlich, dass er als normaler Junge seines Alters unter der Autorität der Lehrer gelitten haben muss. Wir kennen einige Details über seine Zeit im Internat aus den Erinnerungen von Paul Lespès. Natürlich haben die komplizierten Lebensumstände das Werk von Ducasse beeinflusst. Die Atmosphäre von „*Les Chants de Maldoror*“ ist geladen mit Aggression und Gewalt. Dabei zeigt sich diese Aggression vielfach in Tiercharakteren.⁸² Gaston Bachelard hat in seinem Buch „Lautréamont“ 185 verschiedene Arten von Tieren aufgezählt, die auf den Feldern der *Chants* leben.⁸³ Sergej Zenkin nennt in seinem Artikel „Bachelards Einbildungskraft“ dieses Buch „Analyse der grausam-aggressiven Motive in „*Les Chants de Maldoror*“ und betrachtet es als innovativ für seine Zeit“.⁸⁴ Wie Bachelard zeigt, so führt Zenkin fort – erweist sich Lautréamonts Grausamkeit als „*le complexe de la vie animale*“⁸⁵ (Kursiv: Bachelard). Sie ist von rational-systematischer, wahrlich „geometrischer“ Grausamkeit in Romanen von de Sade deutlich zu unterscheiden.⁸⁶ Ein Tier bei Lautréamont hat ein besonderes Verhältnis zu der Zeit, seine „*le temps de l'agression*“ (Kursiv: Bachelard): „Il est toujours droit, toujours dirigé; aucune ondulation ne le courbe, aucun obstacle ne le fait hésiter. C'est un temps simple. Il est toujours homogène à l'impulsion première. Le temps de l'agression est produit par l'être qui attaque dans le plan unique où l'être veut affirmer sa violence. L'être agressif n'attend pas qu'on lui donne le temps; il le prend, il le crée“.⁸⁷ Dabei ist seine Zeit diskret: „Aucune souffrance ne peut durer dans une vie dépensée à la discontinuité des actes hostiles“.⁸⁸ Bachelard benutzt, aber auch systematisch revidiert, die Konzeption von Henri Bergson. Nach dieser Konzeption ist unsere innere Zeit („Dauer“) kontinuierlich und diskontinuierlich bzw. diskret kann nur die äußerlich-messbare Zeit sein, die man mit dem Raum zusammenbringen kann, was wir auch immer tun, in dem Fall zum Beispiel, wenn wir den Lauf der Zeit auf dem Zifferblatt kennzeichnen. Diese „tierische“ Zeit entwischt sozusagen der Definition Bergsons, diese Zeit ist rein innerlich und dabei gleichzeitig diskret. Sie hat auch diesen räumlichen Charakter, dabei ist es kein Raum der Geometrie und des Sehens, sondern der Raum des Körpers. Die grausamen Phantasien von Lautréamont sind visuell nicht vorzustellen. Wenn man versucht, sie sich als sichtbare Szenen „vorzustellen“, werden sie zu komischem Unsinn; sie sind aber düster überzeugend, wenn man innerlich mit ihnen mitempfindet: „Encore une fois, ce n'est pas en termes d'images visuelles qu'on doit

⁸² Vgl., Kosikov, 1998a, S. 29.

⁸³ Siehe hierzu: Bachelard, Gaston: Lautréamont, Paris, 1986b.

⁸⁴ Vgl., Zenkin, 2004c, S. 6.

⁸⁵ Bachelard, 1986, S. 9.

⁸⁶ Vgl., Zenkin, 2004c, S. 6.

⁸⁷ Bachelard, 1986b, S. 9.

⁸⁸ Ebenda.

analyser la poésie ducassienne. C'est en termes d'images cinétiques. Il faut la juger comme un système très riche de réflexes, non pas comme une collection d'impressions".⁸⁹ Angenommen, Lautréamont sei ein extremer Fall, so können aber beispielsweise auch die Bilder der intimen Geborgenheit eines Hauses nur von innen wahrgenommen werden, nämlich durch die Empfindungen seines Bewohners. So gestaltet sich demnach Bachelards so genannte „Topoanalyse“: Die Analyse des inneren Körpers. Die Philosophie hat als erstes die Gedanken über den Körper aus der objektivistischen Perspektive herausgeführt, die seinerzeit durch den Kartäuser Mechanizismus angegeben war (entsprechend wurde bei Descartes das Tier als eine "Maschine" betrachtet), und hat sie zur Phänomenologie der intimen körperlichen Prozesse umgedeutet, die sich teils in den nervösen Reaktionen und Muskelimpulsen zeigen. Solches Herangehen an den Körper wird bis jetzt von den Geisteswissenschaften nicht gefordert.⁹⁰ Henri F. Ellenberger schreibt über den „tierischen Kode“ Bachelards, woraus er viele Schlussfolgerungen bezüglich des inneren Universums und der Persönlichkeit Lautréamonts gezogen hat. Solches Herangehen erinnert an die phänomenologisch orientierte Psychologie, die einen zum Beispiel im Rorschachtest manchmal "tierische Antworten" entdecken lässt.⁹¹ Man kann aber mit einer gewissen Sicherheit den Ursprung von Lautréamonts Metapher definieren und mit Hilfe der Phänomenologie aus der Psychiatrie auslegen. Dies scheint aber an dieser Stelle keine Relevanz zu haben.⁹² Vor allem können die verschiedenen Arten von Tieren als Anspielungen auf die Zeit im Internat betrachtet werden: „*Moi, j'ai toujours éprouvé un caprice infâme pour la pâle jeunesse des colléges, et les enfants étiolés des manufactures! Mes paroles ne sont pas les réminiscences d'un rêve, et j'aurai trop de souvenirs à débrouiller, si l'obligation m'était imposée de faire passer devant vos yeux les événements qui pourraient affermir de leur témoignage la véracité de ma douloureuse affirmation*“ (V,5). Man sieht, dass Ducasse sehr gelitten hat und – was ebenfalls diesen wenigen indirekten biographischen Quellen zu entnehmen ist – dass er kaum Freunde hatte.⁹³ Dies alles bildet gleichsam den psychologischen Hintergrund der Gesänge, ihre psychologische Schicht, ohne dass diese der „Schlüssel“ zu Lautréamonts Werk als Ganzem ist; solche Erlebnisse wären aber nicht ausreichend für die surrealistische Rebellion. Die schockierende Zusammenstellung der ungereimten Elemente ist für den Surrealismus charakteristisch. Die Surrealisten haben das berühmte zufällige Treffen der Nähmaschine und des Regenschirmes auf dem anatomischen

⁸⁹ Bachelard, 1986b, S. 79.

⁹⁰ Vgl., Zenkin, 2004d, S. 6.

⁹¹ Vgl., Ellenberger, 2005, S. 7f.

⁹² Siehe hierzu auch: Sinan, Evcan: La politique à travers Lautréamont l'envers d'une raison instinctuelle, Paris, 2009.

⁹³ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 41.

Tisch zum Symbol erhöht,⁹⁴ und sich besonders auf die beunruhigenden sexuellen Konnotationen bezogen. Zum Beispiel ist die Zusammenstellung des rohen Fleisches und der Wolke bei Majakowski genauso unerwartet und ungereimt.⁹⁵

Die Taktik des „détournement“ war eines der wichtigsten Instrumente der surrealistischen Internationalen der 50-60-er Jahre; Guy-Ernest Debord behauptete, er habe diese Taktik bei Lautréamont gefunden. Er rief aus, die Poesie gehöre sich selbst und besitze keine Urhebererschaft, sie kann also einfach so existieren.⁹⁶ Man habe es hier mit dem „unermüdlichem Grafen Lautréamont, dem bösen Genie und Idol der Surrealisten“⁹⁷ zu tun.

Nicht umsonst wird auch über Lautréamont im Zusammenhang mit Rimbaud ausführlich erwähnt: „Das Charakteristische dieser ganzen linksbürgerlichen Position ist ihre unheilbare Verkuppelung von idealistischer Moral mit politischer Praxis. Nur im Kontrast gegen die hilflosen Kompromisse der „Gesinnung“ sind gewisse Kernstücke des Surrealismus, ja der surrealistischen Tradition, zu verstehen. Viel ist für dieses Verständnis noch nicht geschehen. Zu verführerisch war es, den Satanismus eines Rimbaud und Lautréamont als Pendant zum *l'art pour l'art* in einem Inventar des Snobismus zu fassen. Entschließt man sich aber, diese romantische Attrappe zu öffnen, so findet man darin etwas Brauchbares. Man findet den Kult des Bösen als einen wie auch immer romantischen Desinfektions- und Isolierungsapparat der Politik gegen jeden moralisierenden Dilettantismus“⁹⁸, schreibt Benjamin in seinen Schriften zur französischen Literatur.

Die Surrealisten waren jedenfalls von Lautréamont ausdrücklich begeistert: „(...) Dans l'évolution de la poésie, pour le rôle capital qu'il y joue, la figure que prend Lautréamont pour nous qui avons lié nos vies à son oeuvre, pour toutes les révélations que, successivement, chacun de nous lui doit, il ne m'est pas aisé de passer froidement son oeuvre par le crible étroit que j'emploie méthodiquement, lui qui dépasse le problème jusqu'à vivre vivant parmi nous, cet être fabuleux mais qui nous est familier, pour qui la poésie semble avoir surmonté le stade de l'activité d'esprit pour devenir véritablement une dictature de l'esprit.“⁹⁹, ruft Tristan Tzara 1922 über Lautréamont aus. Die Surrealisten erklärten: „c'est à cet homme qu'incombe, peut-

⁹⁴ Vgl., Lebedev, 2012, S. 82, siehe hierzu auch: Ryland, Charlotte: Paul Celan's Encounters with Surrealism. Trauma, Translation, and Shared Poetic Space, London, 2010.

⁹⁵ Vgl., Matiš, 2011, S.112.

⁹⁶ Vgl. Kobrin, 2012, S. 57, siehe hierzu auch: Bertozzi, Gabriele-Aldo: Lautréamont et les surréalistes, in: „Europe. Revue littéraire mensuelle. Lautréamont“, août-septembre, Paris, 1987, S. 86-93.

⁹⁷ Pobirskij, Michail: Breton. Duče sjurrealizma, in: Častnyj korrespondent, 19.02.12.

⁹⁸ Benjamin, 2007. S.153f.

⁹⁹ Tzara, 1931, S. 166f.

être pour la plus grand part, la responsabilité de l'état de choses poétique actuel".¹⁰⁰ Von den zahlreichen Schriftstellern wie Jung, Sade, Chateaubriand, Nerval, Desbordes-Valmore, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé u.a., die die Surrealisten als ihre Vorläufer geehrt haben, von denen sie sich aber genauso schnell wieder abwendeten, war Lautréamont der einzige, den sie konstant verehrten.¹⁰¹ Die Surrealisten verbanden Lautréamonts Werk mit dem von ihnen erfundenen Begriff „l'humour noir“. André Breton gibt ein Fragment aus „*Les Chants de Maldoror*“ mit einem kurzen Kommentar in seinem Buch „*Anthologie de l'humour noir*“ wieder: „Mais, que l'on cherche au-delà ce qui peut constituer leur [von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“, d. Verf.] unité, leur identité au point de vue psychologique, et l'on découvrira que celle-ci repose avant tout sur l'humour“. ¹⁰² Chénieux-Gendron spricht in ihrer ausführlichen Untersuchung über den Surrealismus von Humor, der „lorsqu'il dénie au principe de réalité toute pertinence et se grise de son pouvoir et de son plaisir“. ¹⁰³ Für die Surrealisten waren „le comique, le cocasse, le burlesque (...) non seulement des effets de la plus haute valeur esthétique, mais des manifestations, parmi les plus aigues, de l'intelligence humaine“. ¹⁰⁴ André Breton gibt in dem Vorwort zu seiner Anthologie zwar keine präzise Definition von „l'humour noir“, beschreibt aber den schwarzen Humor als ¹⁰⁵ „le seul commerce intellectuel de haut luxe“ und „révolte supérieure de l'esprit“. ¹⁰⁶

Man kann mit Kosikov sagen, dass zwar eine Ähnlichkeit zwischen Lautréamont und den Surrealisten besteht, dass es aber auch einen Punkt gab, den die Erfinder von „l'écriture automatique“ nicht bemerkt haben. ¹⁰⁷

Die Surrealisten richteten ihr Interesse auf das Unbewusste, die Kräfte, die jenseits des Rationalen unter der Oberfläche der gesellschaftlichen Wirklichkeit liegen, eben das Surreale. ¹⁰⁸ André Breton und seine Freunde verstanden dementsprechend unter Surrealismus nicht nur eine literarische Bewegung als vielmehr eine Methode zur Selbstfindung in den Grenzbereichen menschlichen Daseins wie Traum, Wahnsinn, Halluzination usw. ¹⁰⁹ Ihre wichtigste Inspirationsquelle dabei war Sigmund Freud und seine Theorie der Kraft des

¹⁰⁰ Breton, 1966a, S. 155.

¹⁰¹ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 20, vgl. hierzu auch: Breton, 1986b, S. 10.

¹⁰² Breton, 1966a, S. 177f.

¹⁰³ Chénieux-Gendron, 1984, S. 124.

¹⁰⁴ *Le surréalisme et ses alentours, anthologie poétique*, Baudiffier, sege (Hrsg.), Paris, 1992, S. 229.

¹⁰⁵ Vgl., Ebenda, S. 230.

¹⁰⁶ Breton, 1966a, S. 14f.

¹⁰⁷ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 20f.

¹⁰⁸ Vgl., Bürger, 1971, S. 12.

¹⁰⁹ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S., 119.

Unbewussten. Die wohl bekannteste Definition des Surrealismus gibt Breton im „*Premier Manifeste*“: „Surréalisme. n. m. Automatismes psychiques purs, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit par toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale“¹¹⁰ Demnach ist Surrealismus also in erster Linie eine Technik, eine Methode des Schreibens.¹¹¹ Es ist das Rätselhaftes und Phantastische, welches das allgemeine Merkmal surrealistischer Kunst ist, ein Interesse an den verborgenen Kräften des Irrationalen und damit der Kampf gegen die bestehende Moral und Gesellschaft. Chénieux-Gendron merkt dazu an: „Les surréalistes semblent avoir toujours perçu leur propre mouvement comme renvoyant à un au-delà de leur expérience, de sorte qu'ils se trouvent d'un côté de grands ancêtres, et de l'autre, un dessein directeur qui transcende les réalisations particulières“.¹¹² Dies zeigt, dass es eine gewisse „idée surréaliste, un esprit du surréalisme“ gibt, und zwar mit weitreichenden Forderungen.¹¹³

Nach Kosikov ist der Surrealismus der Paroxysmus einer „Kulturablehnung“:¹¹⁴ „Das ist die Empörung der anfangslosen Lebensnaturkraft gegen alle Versuche, Ordnung in der Realität zu schaffen, die Revolte des Wunsches gegen das Verbot, der Zufälligkeit gegen das Gesetz, der Möglichkeit gegen die Wirklichkeit und der Illusion gegen die Wahrheit, der Versuch alle vorgegebenen Werte zu sprengen, alle Diskursarten der Erkenntnis (die Wissenschaft, die Philosophie, die Kunst, die Literatur) in Staub zu verwandeln und das alles gerade deshalb, weil sie alle von der Rationalität vergiftet sind, um die feine Folie, die das Innere vom Äußeren, den Traum von der Realität, das Bewusste von Unbewusstem trennt, um die Ewigkeit in einem Augenblick festzuhalten und dadurch dem Dasein seine gebührende Reinheit, seine Fülle und nicht auszulegende Einheit zurückzugeben“.¹¹⁵

Die Surrealisten glaubten, dass ein solcher Durchbruch zum Absoluten jedem möglich ist. Sie suchten nach dem Zugriff in zwei „Sperrzonen“: In der Zone des Unbewussten und in der Zone des Imaginären. Im ersten Fall diente als Mittel die so genannte „l'écriture automatique“, die zum Entstehen einer syntaktisch richtigen, semantisch aber falschen Äußerung führt: „L'automatisme est un mode de production de texte écrit, mais aussi de parole (dans sommeil

¹¹⁰ Breton, 1990c, S. 36.

¹¹¹ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 119.

¹¹² Chénieux-Gendron, 1984, S. 17.

¹¹³ Vgl., ebenda.

¹¹⁴ Kosikov, 1993b, S. 20f.

¹¹⁵ Kosikov, 1993b, S. 20f. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

hypnotique), ou encore de graphisme.“¹¹⁶ Breton entlehnt in „*Le Message automatique*“ die Beispiele für diese Methode besonders bei Lautréamont und Rimbaud.¹¹⁷ Georges Sebbag schreibt in seinem Buch „*Le surréalisme*“ in Übereinstimmung mit Breton, dass es bei Lautréamont¹¹⁸ automatisches Schreiben gibt: „L’écriture automatique doit autant à l’imaginaire emblématique des Chants de Maldoror qu’à la nouvelle faculté de juger des Poésies de Ducasse, où la logique est retournée comme un gant. Les textes automatiques retransmettent et stéréophonie la voix singulière d’une autobiographie impossible et la puissante rumeur d’une foule de contributions indirectes“.¹¹⁹ Auch Krohm-Linke ist der Meinung, dass das „(...) was die Surrealisten durch die Technik der „écriture automatique“ künstlich erzeugen wollten, sich bei Lautréamont, auf den sie [die Surrealisten, d. Verf.] sich immer wieder berufen, bereits in Vollendung findet“.¹²⁰ Im Folgenden wird zu zeigen sein, warum diese These in Bezug auf Lautréamont wahrscheinlich nicht stimmt. Remy de Gourmont äußert seine Vermutung, dass Ducasse seine Werke im Fieber geschrieben hat, fast schon sarkastisch: „... il rédige des Poésies, où parmi de très curieux passages, se révèle l’état d’esprit d’un moribond qui répète, en les défigurant dans la fièvre, ses plus lointains souvenirs, c’est-à-dire pour cet enfant les enseignements de ses professeurs!“¹²¹ Es ist klar, dass Lautréamont manche Passage, in der er die von ihm nachgeahmten Topoi bis zur Absurdität treibt, improvisiert hat. Auf keinen Fall aber sind alle diese Topoi unbewusst entstanden.

Im zweiten Fall geht es um die surrealistische Metapher, die einen „Kurzschluss“ zwischen zwei einander fremden Dingen fordert, z.B. den metonymischen Zusammenstoß zweier einander fremder Begriffe.¹²² So haben die Surrealisten Lautréamonts Werk im Sinn der „Spontaneität“ ausgelegt. Für André Breton waren „*Les Chants de Maldoror*“ ein Beispiel für „la Révolte“: „Le verbe – schrieb Breton in seinem Vorwort über Lautréamont – non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un recommencement. C’en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s’est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l’homme“.¹²³ Für Lautréamonts Stil sind eine Vielzahl von Metaphern und Vergleichen charakteristisch, die die Surrealisten wesentlich

¹¹⁶ Chénieux-Gendron, 1984, S. 68.

¹¹⁷ Vgl., ebenda, S. 17.

¹¹⁸ Siehe hierzu auch: Scheerer, Thomas: Textanalytische Studien zur „écriture automatique“, Bonn, 1974.

¹¹⁹ Sebbag, 1994, S. 45.

¹²⁰ Krohm-Linke, 1982, S. 110.

¹²¹ Gourmont, 1896, S. 140.

¹²² Vgl. Kosikov, 1998a, S. 22.

¹²³ Breton, 1966a, S. 176.

beeinflusst haben.¹²⁴ In diesen Metaphern und Vergleichen evozieren zwei möglichst weit voneinander entfernte Begriffe eine verblüffende und bizarre Vorstellung. Genau diese berühmten Vergleiche hielt André Breton für das Muster der „Spontaneität“.¹²⁵ Breton schrieb darüber im „*Premier Manifeste du surréalisme*“: „Pour moi, la plus forte (sc. Image) est celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu’on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu’elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, (...), soit qu’elle soit d’ordre hallucinatoire, (...)“¹²⁶ Die bekannteste dieser Konstruktionen in „*Les Chants de Maldoror*“ ist wohl die folgende: „*Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ;ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ;ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l’animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille;et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!*“ (VI, 3).

Diese Vergleiche sind auf einer willkürlichen Zusammensetzung von Sinn nach unvereinbaren Reihen aufgebaut. Sie sind zwangsläufig mit Hilfe der Konstruktion „*beau comme...*“ zusammengebracht, wobei diese Konstruktion semantisch auf keine von beiden anwendbar ist. Kosikov ist der Auffassung, dass daraus keineswegs die Notwendigkeit folgt, diese Vergleiche automatisch als Resultat der Spontaneität betrachten zu müssen. André Breton wollte in Lautréamont „den Surrealisten vor dem Surrealismus“ sehen, weigerte sich aber, die spielerische Ironie zu bemerken, mit deren Hilfe Lautréamont seine Topoi geschaffen hat. Breton ignoriert offensichtlich die Berechnung, die mit Absicht erzeugte Schwierigkeit und Ausgesuchtheit der Syntax und Lexik dieser Konstruktionen:¹²⁷ „(...) *beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d’un insecte;ou plutôt, comme une inhumation précipitée;ou encore, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés;et surtout, comme un liquide éminemment putrescible!*“ (V, 5).

Die von den Surrealisten gewünschte Spontaneität ist nicht nur Lautréamonts Vergleichen „*beau comme...*“, sondern auch seinem ganzen System der Bilder und auch den „*Les Chants de Maldoror*“ insgesamt fremd.¹²⁸ Die Gesänge sind, obwohl sie auf den ersten Blick als das Produkt einer wilden Vorstellung voller fantasmagorischer Bilder und Episoden erscheinen,

¹²⁴ Vgl. Krohm-Linke, 1982, S. 124.

¹²⁵ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 24.

¹²⁶ Breton, 1990c, S. 50.

¹²⁷ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 24f.

¹²⁸ Vgl. ebenda, S. 25.

nach den Gesetzen einer strengen Logik organisiert, sie beruhen auf der überlegten Abwechslung von Prosa- und Lyrikpassagen.¹²⁹ Es steht zwar außer Zweifel, dass Isidore Ducasse eine reiche Phantasie besaß, aber es steht ebenso außer Zweifel, dass er auch über ein rationales Denkvermögen verfügte, mit dessen Hilfe „Lautréamont a dominé ses fantasmes“.¹³⁰ Aus diesem Grunde sollte man nicht in solchen „Spontanitätsausbrüchen“ den Schlüssel zu Lautréamonts Poetik suchen.¹³¹

„Die „überrealistische“ Welt, in der sich Lautréamonts Phantasien bewegen, ist nicht erst in den „*Les Chants de Maldoror*“ dargestellt worden. Angsteinflößende Szenen und bizzare Bilder findet man in der Kunst und der Literatur aller Jahrhunderte. Die eigentliche Heimat des Bizzaren aber ist der Traum, dessen Details so bizzar sind, wie seine Struktur absurd ist.“¹³² Krohm-Linke meint deswegen, dass Lautréamonts Bilder allgemein aus dem Traum entstanden sind. Allerdings stellt sich dann die Frage, warum solche Topoi überall in der Kunst präsent sind, worauf Krohm-Linke selbst hinweist.

Es kann also nicht verwundern, dass die Surrealisten Lautréamont uneingeschränkt zu ihrem Vorbild erklärt haben. (...) In den *Chants* ist all das enthalten, was die Surrealisten je postuliert haben.¹³³ Oder exakter: All das, was die Surrealisten sehen wollten. Es ist hier wichtig zu bemerken, dass die Surrealisten sich fast nur für den Inhalt der „*Les Chants de Maldoror*“ interessiert haben.

An dieser Stelle ist die letzte Lautréamont-Ausgabe von Gallimard, die unter anderem die Briefe Aragons an Breton beinhaltet, zu nennen. Im Vorwort von Lionel Follet, findet man ebenso die Parallelen zur heutigen Situation: wieder „beau comme“, was die zu erwartenden Begeisterung anlässlich dieser Metaphern auslöst. Dazu passt auch ein Artikel von Kevin Salju auf der „Webseite Lautréamonts“, der nur aus Dokumentationen der Versionen anhand der Briefe Aragons besteht, die beschreiben, wann und wie Lautréamont ins Bewusstsein der großen Surrealisten vorgedrungen ist. Hinsichtlich des automatischen Schreibens usw. stellt Kosikov die Idee der angeblich spontanen Metapher bei Lautréamont so meisterhaft bloß, das keinerlei Zweifel übrigbleibt.

¹²⁹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 25.

¹³⁰ Bachelard, 1986b, S. 85.

¹³¹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 26.

¹³² Krohm-Linke, 1982, S. 103.

¹³³ Ebenda, S. 124.

2.1. Die Besonderheiten des Werkes Lautréamonts. Fortsetzung

Wenn es Autoren gibt, deren Werke vor allem auf einen erfahrenen und qualifizierten Leser ausgerichtet sind, so ist Lautréamont wahrscheinlich einer von ihnen. Wenn man über eine einigermaßen adäquate Lektüre der Werke Lautréamonts spricht, versteht man, dass es nur auf Grundlage einer guten philologischen Vorbereitung möglich ist, oder unter Anwendung der professionellen philologischen Analyse.¹³⁴

Nach Kosikovs Meinung ist Lautréamont zweifellos ein Klassiker der modernen Literatur. Er ist einer derjenigen, der die „Revolution der poetischen Sprache“¹³⁵ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich gemacht hat. Mit dieser Revolution ist das „Drama des neuesten literarischen Bewusstseins – von Surrealismus bis Postmoderne“ verbunden¹³⁶. Das „lesende Publikum“, das heute und genauso damals von solchen „Dramen“ weit entfernt ist, war von „*Les Chants de Maldoror*“ schlicht schockiert. Man stellte sich sofort die Frage, wer dieser Mensch, der über eine solch „zügellose“ Phantasie verfügte, gewesen sei.¹³⁷ Joris-Karl Huysmans, schrieb 1885 in einem Brief: „J’attends avec impatience un article sur ce livre (*Les Chants de Maldoror*“, d. Verf.) – j’espère que vous aurez trouvé des renseignements sur la vie de cet étrange bonhomme (...) – que diable pouvait faire dans la vie l’homme qui a écrit d’aussi terribles rêves“¹³⁸ Hier aber erwartet den neugierigen Leser eine Enttäuschung. Weder die Biographie noch die Persönlichkeit von Lautréamont haben etwas Außergewöhnliches. Welche Bedeutung auch können Begriffe wie „Leben“ oder „Schicksal“ haben für einen Menschen, der fast gleich nach dem Beenden des Lyzeums gestorben ist? Von diesem Menschen ist so gut wie nichts bekannt:¹³⁹ „Je ne laisserai pas des Mémoires“, - schrieb er (Lautréamont, d. Verf.) in seinem Vorwort zu „*Poésies*“.¹⁴⁰ „Er hat dieses Wort gehalten. Wir wissen über ihn fast nichts...“, schreibt dazu Soupault.¹⁴¹ Alles, was man hat, sind sechs Geschäftsbriefe und zwei offizielle Papiere, die Geburts- und Sterbeurkunde.¹⁴² Antonin Artaud schreibt in seiner originellen Ausdrucksweise: „über seine extravaganten suggestiven Briefe, all diese düsteren

¹³⁴ Vgl. Pachsarjan, 1999, S. 108.

¹³⁵ So heißt das Buch von Julia Kristeva über das Werk von Mallarmé und Lautréamont: Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974.

¹³⁶ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 36f.

¹³⁷ Vgl. ebenda, S. 37.

¹³⁸ Huysmans, 1967, S. 54f.

¹³⁹ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 37.

¹⁴⁰ Siehe „*Poésies I, II*“ in: Teray, Marie- Louise: *Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II d’Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Paris, 1997.

¹⁴¹ Soupault, 1975, S. 247.

¹⁴² Siehe hierzu: Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *oeuvres complètes, Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, 1973.

waffenstrotzenden Diktate, die er mit so viel Eleganz und sogar Glückwünschen an seinen Vater, an seinen Bankier, an seinen Verleger oder an seine Freunde sandte.“¹⁴³ Alle anderen Informationen über Lautréamont stammen aus indirekten Quellen.¹⁴⁴ Zwar ist unbestreitbar, dass in jedem literarischen Werk etwas von der Persönlichkeit des Autors enthalten ist¹⁴⁵, aber: „Ce que Lautréamont nous donne à lire n’est pas interprétable, et n’a enfin rien à faire avec sa biographie, pour avoir cependant été, et en jamais cesser d’être biographique“¹⁴⁶. Krohm-Linke behauptet, dass man die Gesänge als „traumartige“ Literatur verstehen kann, indem sie diese mit den vielen „traumatischen“ Kindheitserinnerungen, die in „*Les Chants de Maldoror*“ angeblich zu finden sind, verbindet. Sie gibt auch Beispiele für die Anspielungen an die Natur Südamerikas in den Gesängen.¹⁴⁷ Diese These ist aber einseitig, so dass innerhalb dieser Arbeit zugrundeliegenden Konzepts über das Entstehen von „*Les Chants de Maldoror*“ vor allem auf Material aus anderen Büchern Bezug genommen wird, da der Ursprung aller Topoi eben nicht alleine in „traumatischen“ Kindheitserinnerungen liegt. Die meisten Bilder Lautréamonts haben ihren Ursprung in romantischer Literatur, und die Romantiker haben in ihren Werken häufig die Kindheitserinnerungen thematisiert.¹⁴⁸ Krohm-Linke betrachtet die bei Lautréamont häufigen Szenen, die von bedrohten oder von ihrer Familie verlassenen Kindern handeln, als wesentliche Reminiszenz Lautréamonts an die eigene Kindheit. Diese Szenen sind so häufig, dass man sie neben dem Kampf mit Gott und Menschheit als zweites Leitmotiv Lautréamonts bezeichnen konnte.¹⁴⁹ Dieses zweite Leitmotiv weist aber wieder auf den von Lautréamont übernommenen romantischen Diskurs hin und nennt dabei mit der sogenannten „Erlkönig“- Szene (I, 11) sogar deren Quelle. Es liegt vielleicht daran, dass die Dissertation Krohm-Linikes das Werk Lautréamonts aus einem anderen Blickwinkel betrachtet: Für sie weist die Häufigkeit dieses Motivs darauf hin, „dass sich der junge Isidore verlassen gefühlt hat, als er, im kritischen Stadium der Pubertät, nach Frankreich ins Internat geschickt wurde“,¹⁵⁰ was auch sicherlich richtig sein mag. Dies kann zwar einen Beitrag zum psychologischen Hintergrund der Gesänge leisten, nicht aber zum poetischen. Vielmehr lässt sich feststellen – und dies ist der Ausgangspunkt aller folgenden Überlegungen –, dass es sich hier nicht nur um

¹⁴³ Artaud, 1988, S. 67.

¹⁴⁴ Mehr zur Biographie Lautréamonts siehe: Caradec, Francois: Isidore Ducasse. Comte de Lautréamont. Paris, 1970.

¹⁴⁵ Vgl. Krohm-Linke, 1982, S. 37.

¹⁴⁶ Brasillach, Robert, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 181f.

¹⁴⁷ Vgl. Krohm-Linke, 1982, S. 37.

¹⁴⁸ Krohm-Linke nennt als Beispiel „Sylvie“ von Gérard de Nerval, in der er Bezug auf seine Kindheit und Jugend nimmt, aber in anderer Hinsicht: vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 37.

¹⁴⁹ Vgl. Krohm-Linke, S. 38 und Engler, 1975a, S. 77.

¹⁵⁰ Vgl. Krohm-Linke, S. 40.

die autobiographischen Elemente handelt, um Anspielungen auf Internatszeit oder Schulfreunde, sondern um typische romantische Diskurse, die nichts mit der Realität und dem Leben Ducasses zu tun haben. Kosikov schreibt hierzu: „Und tatsächlich, in den „Gesängen“ ist es nicht möglich, ein lebendiges Erlebnis, nicht einmal eine Situation oder Figur, die aus der „Realität“ genommen ist, nicht einmal eine Anspielung an reale – vergangene oder aktuelle – Ereignisse zu entdecken, dieses Buch ist über andere, früher gelesene Bücher geschrieben, die nicht nur als Objekt der Nachahmung, sondern auch als Motivation für die Gesänge dienen“.¹⁵¹

3.1. „*Les Chants de Maldoror*“. Die Besonderheiten der Struktur des Werkes

Für die nachfolgende Analyse ist es notwendig, einen kurzen Überblick über Aufbau und Struktur der „*Les Chants de Maldoror*“ zu geben.¹⁵² Es handelt sich um sechs, ursprünglich nicht nummerierte Gesänge in 60 Strophen unterschiedlicher Länge, wobei jeder Gesang eine abgeschlossene Einheit bildet.¹⁵³ Jeder Gesang schließt mit einer Zeile ab, die dessen Ende kennzeichnet.¹⁵⁴ „*Les Chants de Maldoror*“ sind in einzelne Strophen gegliedert, die nicht durch eine bestimmte Handlung miteinander verbunden sind, sondern deren rhapsodischer Zusammenhang sich nur durch die Hauptfigur Maldoror herstellt.“¹⁵⁵ Die einzelnen Gesänge sind nach dem gleichen Prinzip wie das Gesamtwerk aufgebaut. Wie schon oben erwähnt wurde, sind die Strophen inhaltlich voneinander unabhängig:¹⁵⁶ „(...) das geht sogar so weit, dass der Leser nicht nur von einer Strophe zur anderen mit einer völlig veränderten Situation konfrontiert wird, sondern häufig auch einem überraschenden Wechsel der Stilebene. So wird zum Beispiel aus einer realistischen Beschreibung übergangslos in einen lyrischen Hymnus, und aus diesem in seitenlange philosophische Betrachtungen hinübergewechselt“.¹⁵⁷ An diesen Stellen kann man beobachten, dass die Selbständigkeit der Strophen ihrer Entstehung vorausgeht. „*Les Chants de Maldoror*“ sind ein Mosaik, das aus fremden Topoi aufgebaut ist.

¹⁵¹ Kosikov, 1993b, S. 40f. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

¹⁵² Vgl. Krohm-Linke, 1982, S. 25.

¹⁵³ „Es ist zwar eine gewisse Übereinstimmung in thematischer Hinsicht vorhanden, aber die Gesänge sind nicht durch eine chronologische Abfolge der Ereignisse miteinander verbunden.“: Krohm-Linke, 1982, S. 25f; Vgl., hierzu auch: Peytard, 1982, S. 13, in: La genèse du texte. Les modèles linguistique.

¹⁵⁴ Zu der von Ducasse selbst genannten Bezeichnung der „Gesänge“ als „roman“ siehe: Winfried, Engler: Comte de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*. Chant quatrième, in: Hinterhäuser, Hans (Hrsg.): Die französische Lyrik von Villon bis zur Gegenwart, Düsseldorf, 1975, S. 76-86. Vgl. auch die Untersuchung von Jean Peytard „au plan du scriptural, d’un ensemble graphique visuellement décodé“, wo es um „les variantes de ponctuation dans le chant premier“ geht. (in: La genèse du texte. Les modèles linguistiques, Paris, 1982, S. 13-71)

¹⁵⁵ Bittermann, 1986, S. 187.

¹⁵⁶ Vgl. Krohm-Linke, 1982, S. 25.

¹⁵⁷ Vgl. ebenda.

Eine solche Zusammenstellung erfordert automatisch einen unabhängigen Charakter von Lautréamonts Dichtungen.

Der Umstand, dass man in „*Les Chants de Maldoror*“ keine kontinuierliche Handlung feststellen kann, bedeutet keineswegs, dass das Werk nicht homogen konstruiert ist. Die vorherrschende Bewegung in den „*Les Chants de Maldoror*“ ist die Kreisbewegung, wobei die Spannung durch den ständigen Wechsel der Perspektive erhalten bleibt.¹⁵⁸ „Der VI. Gesang weicht, was seinen Aufbau betrifft, von der beschriebenen Methode ab. Im Gegensatz zu den anderen Gesängen ist er durch eine fortlaufende Handlung und ein klar verfolgbares Geschehen gekennzeichnet. Dass dies eine erklärte Absicht Lautréamonts war, wird in der ersten Strophe dieses Gesangs deutlich: „*Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire. Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure: puisque c'est le roman ! (VI, 1)*“.¹⁵⁹ Auch die Surrealisten hielten den Roman für die optimale Form literarischer Tätigkeit.¹⁶⁰

Im Grunde genommen sind „*Les Chants de Maldoror*“ ein anonymes Werk. Sie sind nicht aus den „Lebenserfahrungen“ des Autors entstanden, da Ducasse, der bis zu seinem einundzwanzigsten Geburtstag im Internat gelebt hat, solche Erfahrungen nicht haben konnte, sondern aus den verschiedensten Büchern, die er während seines Aufenthalts im Internat las, erworben hat. Für Kosikov ist Ducasse in einem gewissen Sinne mit Don Quichotte, der ganz und gar in der Fiktionalität versunken war, vergleichbar.¹⁶¹ Um das Verhalten von Don Quichotte und seine Motive zu verstehen, sollte man weniger die „spanische Realität des 16.-17. Jahrhunderts“ kennen, sondern mit der literarischen Realität des mittelalterlichen Ritterromans, dessen Personen Don Quichotte nachahmt, vertraut sein. Ähnlich verhält es sich mit Lautréamont. Um „*Les Chants de Maldoror*“ zu verstehen, sollte man nicht „die französische Realität“ der 60-er Jahre des vorletzten Jahrhunderts kennen, sondern eher von den literarischen Werken, die Ducasse beeindruckt haben, eine bestimmte Vorstellung haben. Don Quichotte versucht die literarischen Ideale und „Rittersittlichkeit“ auf das Leben zu projizieren, und es an diesen Idealen zu prüfen. Allem Anschein nach hat Lautréamont keinerlei

¹⁵⁸ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 25.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 26f.

¹⁶⁰ Vgl., Nadeau, 1964, S. 57f.

¹⁶¹ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 40.

Interesse an der Lebenspraxis, sondern er verschließt sich in der Welt der Bücher, die ihm vollkommen genügt.¹⁶² Gaston Bachelard weist darauf hin, dass man für das Verständnis des Werkes von Ducasse den Rahmen des „Kulturlebens“ nicht zu verlassen braucht. Es ist eine Kultur, aber ein Drama, das aus dem Rhetorikunterricht geboren ist.¹⁶³ In der Tat, in „den Gesängen“ gibt es kein einziges persönliches Erlebnis (die Ausnahmen sind einige biografische Details: die Beziehungen zu Dazett¹⁶⁴ und zu den Lehrern, die hauptsächlich im ersten Gesang vorkommen), keine Situation oder Person, die aus der Realität genommen ist, sowie keine Resonanz auf tatsächliche vergangene oder gegenwärtige Ereignisse. Das Paradoxon besteht darin, dass man solche bewusste Nachahmung von anderen Werken gewöhnlich als Schwäche und Unselbstständigkeit eines Schriftstellers betrachtet. Bei Lautréamont hingegen stellt sich dies als die stärkste und originalste Besonderheit dar. Sie bewegt den Leser zum radikalen nochmaligen Überdenken der gewöhnlichen Vorstellungen über die Beziehung von Leben und Literatur.¹⁶⁵ Bachelard schreibt, dass das menschliche Wesen immer durch eine wirkliche Dichtung eine Metamorphose erleben müsse. Die hauptsächliche Funktion der Dichtung sei, uns umzuformen.¹⁶⁶ Um dies aber nachzuweisen, muss man zunächst Charakter, Sinn und Effekt der literarischen Nachahmung bei Ducasse darlegen.¹⁶⁷ Ducasse, der im Lyzeum hunderte von Büchern gelesen hat,¹⁶⁸ hatte zwei bemerkenswerte Eigenschaften: eine extreme Empfänglichkeit und ein Streben nach Übertreibung. Seine Sensibilität war eine extreme Feinfühligkeit für Figuren aus der Literatur, eine Fähigkeit, aus Büchern stammende Gefühle und Gemütsbewegungen wie seine eigenen zu empfinden, wie es Lespès in seinen Erinnerungen beschreibt.¹⁶⁹ Als er Sophokles „König Ödipus“ las, vergaß er über das Lesen alles um sich herum: „Die Szene, als Ödipus endlich die furchtbare Wahrheit erfährt, sich blendet und unter gellenden Schmerzensschreien sein Schicksal verflucht, erschien ihm sehr schön. Er [Lautréamont, d. Verf.] bedauerte nur, dass Jokaste nicht öffentlich Selbstmord beging und so die Tragödie auf die Spitze trieb.“ [kursiv, d. Verf.]¹⁷⁰ Ducasses Art zu Lesen bestimmt die Art seines Schriftstellertums.

¹⁶² Vgl. Kosikov, 1993b, S. 41f.

¹⁶³ Vgl., Bachelard, 1986a, S. 74.

¹⁶⁴ Der Schulfreund Ducasses.

¹⁶⁵ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 41.

¹⁶⁶ Vgl., Bachelard, 1986b, S. 84.

¹⁶⁷ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 41.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu auch: Krohm-Linke, 1982, S. 32.

¹⁶⁹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 53.

¹⁷⁰ Souvenirs de Paul Lesrès, P. 1024, (zit. nach: Soupault, 1975, S. 257).

III Imitatio. Literarische Nachahmung

Gunter Gebauer und Christoph Wulf schreiben in ihrem Buch „Mimesis. Kultur- Kunst-Gesellschaft“: „Die geläufigen Vorstellungen von Mimesis greifen zu kurz. Einmal schränken sie den Begriff auf den Bereich der Ästhetik ein, zum anderen begrenzen sie ihn auf Nachahmung. Weder seine anthropologische Dimension noch seine Bedeutungsvielfalt werden sichtbar. Dabei spielt Mimesis in annähernd allen Bereichen menschlichen Vorstellens und Handelns, Denkens, Sprechens und Lesens eine entscheidende Rolle. Mimesis ist eine *conditio humana*, die unterschiedliche Ausprägungen des Menschen erst möglich macht“.¹⁷¹

Was ist Mimesis?

In einem Aufsatz aus dem Jahr 2005 legt der Philosoph Christian Thies seine Auffassung über die Funktionen des Mimesisbegriffs im Werk Adornos vor. Zunächst bedauert er, dass es zum Substantiv „Mimesis“ kein entsprechendes Verb gebe; auf ein solches könne jedoch schwerlich verzichtet werden, da meist eine Verhaltensweise gemeint sei (,sich mimetisch verhalten‘), die auf einer entsprechenden Fähigkeit beruhe, dem mimetischen Vermögen. Meistens benutze man Ausdrücke wie ,nachahmen‘ oder ,darstellen‘. Ein Grenzfall von Mimesis sei es, wenn ein Mensch sich selbst darzustellen versucht, etwa seine innere Befindlichkeit anderen gegenüber ausdrücken möchte.¹⁷² Zum Zwecke einer besseren Übersichtlichkeit unterscheidet Thies drei Ebenen des Mimesisbegriffs: ·

1. Mimesis in Bezug auf die objektive Welt (z.B. Naturereignisse): Darstellung
2. Mimesis in Bezug auf die soziale Welt (z.B. andere Menschen): Nachahmung
3. Mimesis in Bezug auf die subjektive Welt (z.B. Gefühle): Ausdruck

Mit Blick in die Geschichte konkretisiert er den Begriff weiter. Zunächst spiele er eine wichtige Rolle in der klassischen Ästhetik. Platon beziehe ihn, so Thies, kritisch auf Dichtkunst und Malerei; „diese würden nur die Erscheinungswelt nachahmen – im Gegensatz zum Denken, das es zu einer Teilhabe (*methexis*) an den Ideen bringe.“¹⁷³ Bei Aristoteles tauche der Begriff ‚Mimesis‘ fast nur in der „Poetik“ auf; „Kunst sei Nachahmung der Natur, womit der Stagirit die schöpferische Darstellung der immanenten Möglichkeiten einer teleologisch verstandenen Natur meint.“¹⁷⁴ Nach Thies sehe Aristoteles in den mimetischen Fähigkeiten, die den

¹⁷¹ Gebauer, Wulf, 1992, S. 9.

¹⁷² Thies, 2005, S. 189.

¹⁷³ Ebenda, S. 191f, siehe hierzu auch: Zipfel, Frank: Nachahmung – Darstellung – Fiktion? Überlegungen zu Interpretationen von Mimesis in der Literatur – und Erzähltheorie Gérard Genettes, in: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation, (Hrsg.) Bernard. F. Scholz Francke, 1998, S. 165-186.

¹⁷⁴ Ebenda.

Imitatio. Literarische Nachahmung

Menschen angeboren seien, sogar eine spezifische Differenz zu den übrigen Lebewesen. Des Weiteren bezieht sich Thies auf die Biologie, wo die Begriffe Mimese oder Mimikry seit Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchten und dort ein Anpassungsverhalten von Tieren beschreiben, „bei dem diese sich im Laufe der Evolution in Körpergestalt oder Verhaltensweisen ihrer Umwelt angeglichen haben. Berühmte Beispiele sind Schmetterlinge, die wie Hornissen aussehen, oder kleine Vögel, die wie Schlangen zischen können“.¹⁷⁵ Weiterhin führt Thies an, dass Nietzsche diesen Begriff in seiner kritischen Aneignung des Darwinismus übernehme.

Abschließend zu diesem einführenden Überblick formuliert Thies: „Schließlich wird „Nachahmung“ Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Grundbegriff der Wissenschaften, die das Verhalten der Individuen in den modernen Massengesellschaften erklären möchten, nämlich der Soziologie und der Massenpsychologie. Sehr einflussreich ist Gabriel Tarde mit seinem 1890 veröffentlichten Buch über die Nachahmung („Les lois de l’imitation“). Auch die Psychoanalyse, vor allem mit Freuds Schrift „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ (1921), ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen.“¹⁷⁶

Zum Aufgreifen der Kategorie „Mimesis“ wird Adorno durch Walter Benjamin inspiriert. Dessen kurzer, 1933 geschriebener und nicht veröffentlichter Aufsatz „Über das mimetische Vermögen“ beginnt mit Sätzen, die Adornos Konzeption sehr nahekommen: „Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten. Man braucht nur an die Mimikry zu denken. Die höchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu sehen, die er besitzt, ist nichts als ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. [189/190] Vielleicht besitzt er keine höhere Funktion, die nicht entscheidend durch mimetisches Vermögen mitbedingt ist.“¹⁷⁷

Es handele sich, so Benjamin weiter, um ein phylogenetisch frühes Vermögen der Wahrnehmung und Stiftung unsinnlicher Ähnlichkeiten, das sich noch im Spielen von Kindern zeige, etwa wenn diese Windmühlen darstellen. Adorno konnte sich Benjamins Gedanken aber erst dann produktiv aneignen, als er entsprechende empirische Indizien gefunden zu haben meinte: Nämlich bei dem französischen Soziologen Roger Caillois, der sich, wie viele Vertreter der Durkheim-Schule, intensiv mit Ethnologie und darüber hinaus mit Biologie beschäftigte. Benjamin selbst hatte Mitte der dreißiger Jahre in Paris Kontakt mit Caillois, der zum Kreis um Bataille gehörte.

¹⁷⁵ Thies, 2005, S. 194, siehe hierzu auch: Eschenbach, Gunilla: Imitatio im George-Kreis, Berlin, 2011.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 197.

¹⁷⁷ Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen, in: Gesammelte Schriften, Bd. II. Frankfurt a. M. 1977, S. 204-213, hier S. 204, zit. nach: Thies, 2005, S. 189.

Imitatio. Literarische Nachahmung

Im Verlauf der historischen Entwicklung kann man verschiedene Bezeichnungen für Mimesis feststellen: Sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken, aber auch Mimikry, Imitatio, Repräsentation, unsinnliche Ähnlichkeit.¹⁷⁸ In der vorliegenden Arbeit wird der Akzent besonders auf literarische Mimesis oder Imitatio gelegt; viele, für ein komplexes Verständnis von Mimesis wichtige Bereiche wie zum Beispiel Musik oder Architektur u.a. können nicht berücksichtigt werden.

„(...) Aristoteles hat nicht umsonst einen Mimesis-Begriff entwickelt, der die Kunst nicht im Sinne einer Nachahmung des Wirklichen versteht – solche Kunst war von Platon als Mimesis zweiten Grades für ontologisch minderwertig erklärt worden –, sondern im Sinne einer Nachahmung des Möglichen“.¹⁷⁹

Die literaturtheoretische Diskussion über Mimesis bezieht sich auf Aristoteles, der in seiner *Poetik* die "nachahmende Darstellung einer Handlung" als wichtigstes Charakteristikum der Literatur bezeichnet hatte. Die Motivation für Mimesis sieht Aristoteles in einem allgemeinschlichen Bedürfnis nach Nachahmung, die auf der Grundlage einer gewissen Ähnlichkeit zwischen der realen und der fiktiven Welt beruht. Die „mimetische“ Darstellung hat zur Folge, dass sich der Zuschauer im Theater in eine Handlung einfühlen kann. Er empfindet gemeinsam mit den dargestellten Figuren "Furcht und Mitleid" und wird dadurch von solchen Gefühlen „geläutert“.¹⁸⁰

Muss aber der Dichter die Wirklichkeit „nachahmen“, indem er sie gewissermaßen "kopiert"? Oder bedeutet „Mimesis“ nicht viel mehr eine "darstellende Hervorbringung", wobei der Akzent auf der Produktion einer neuen, literarischen Wirklichkeit liegt? Im Laufe der Literaturgeschichte sind unterschiedliche Auffassungen hierzu vertreten worden.¹⁸¹

Mimesis, die als Wiederherstellung und schöpferische Verwirklichung der Formen des Seins durch einen Künstler in ihren natürlichen und kulturellen Gestalten im Namen des Ausdrucks und der ästhetischen Gestaltung seiner persönlichen Weltwahrnehmung verstanden wird, diese

¹⁷⁸ Vgl., Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen, in: Gesammelte Schriften, Bd. II. Frankfurt a. M. 1977, S. 204-213, hier S. 204, zit. nach: Thies, 2005, S. 189.

¹⁷⁹ Gleis, 2006, S. 59.

¹⁸⁰ Vgl., Aristoteles, 2008, S. 117ff.

¹⁸¹ Vgl., Cizek, 1994, S. 22f.

Imitatio. Literarische Nachahmung

Mimesis hat auch im 20. Jahrhundert ihre Bedeutung als eine Kategorie der Literatur beibehalten.¹⁸²

Viele Schriftsteller und Theoretiker haben sich sogar entschieden gegen eine „mimetische“ Kunst ausgesprochen. Statt auf die "Nachahmung des Natürlichen" haben sie großen Wert auf den künstlichen Charakter, das Gemacht-Sein der Werke gelegt. Sie wollten gerade nicht, dass der Zuschauer oder Leser sich einfühlt, sondern dass er eine kritische Distanz zum Dargestellten entwickelt.¹⁸³ In der Nachahmung als kunstschaaffendem Prinzip unterscheidet man wiederum drei Arten von Nachahmung: *Imitatio naturae* – Nachahmung der Natur, bzw. Mimesis außerliterarischer Realität im weitesten Sinne; *Imitatio auctorum* – Nachahmung sprachlich-stilistischer bzw. stofflicher, rhetorischer oder literarischer Muster, die für die Kunsttheorie von zentraler Bedeutung ist; *Imitatio morum* – Nachahmung sittlicher Haltungen und Verhaltensweisen.¹⁸⁴ Für die vorliegende Arbeit ist die zweite Art der literarischen Nachahmung, *Imitatio auctorum*, von größtem Interesse.

„Das Phänomen der *Imitatio auctorum* entspringt der hellenistischen rhetorischen Tradition der politischen Rede, deren Kunst am Vorbild, das heißt durch die Nachahmung der Musterreden, erlernt wurde. Die literarische *Imitatio auctorum* als poetologische Größe entwickelt sich im alten Rom im Zusammenhang mit der Rezeption griechischer Literatur.“¹⁸⁵ Laut Horaz ist es die Aufgabe eines guten Imitators nicht, die Äußerlichkeiten, *res* oder *verba* eines Modells, nachzuahmen, sondern das Ethos eines Autors und seine Gattung fortzuführen. In der französischen und deutschsprachigen höfischen Ethik des 17. Jahrhunderts fungiert die *Imitatio* dagegen vor allem als Nachahmung des Stoffs der Vorlage, die es sprachlich zu adaptieren und stilistisch auszuschnücken gilt. Francesco Petrarca empfiehlt eine eklektische *Imitatio*. Der Zweck dieser ist es, von vielen fremden Modellen ausgehend, eine eigene künstlerische Individualität auszubilden und im Idealfall, wenn der Imitator die Schwächen des Originals bewusst vermeidet und nur die Stärken produktiv umsetzt, das Vorbild sogar zu übertreffen. Erasmus von Rotterdam stellt im „*Ciceronianus*“ (1528) satirisch die in der humanistischen Rhetorik programmatische *Imitatio* Ciceros als Norm der Redekunst in Frage. In der Renaissance erfuhr die *Imitatio* als zentrale produktionsästhetische Kategorie wieder besondere Aufwertung. Johann Joachim Winkelmann formuliert in seiner Schrift von 1755 das

¹⁸² Vgl., Makurenkova, 2005, S. 25.

¹⁸³ Vgl., Auerbach, 1994, S. 181ff.

¹⁸⁴ Vgl., Metzler Literaturlexikon, 1990, S. 218.

¹⁸⁵ Ebenda.

Imitatio. Literarische Nachahmung

Postulat der „Nachahmung der großen Werke“, als einzig wahre schöpferische Strategie, und meint eine ganze Reihe vermeintlich genuin antiker Verfahrensweisen, die das künstlerische Talent zu verfeinern vermögen. Im Rahmen der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts wird die Imitatio als epigonal abgewertet und spielt danach für die Kunstproduktion lange Zeit keine zentrale Rolle mehr. Heutige literatur-theoretische Konzepte, die Elemente der Imitatio aufnehmen, sind etwa die Einflussforschung und die Intertextualität.¹⁸⁶

Die Entwicklung jeder nationalen Literatur ist mit dem Erben der Traditionen verbunden, auch mit der Benutzung der Kunsterfahrung der Autoren von den vorherigen Generationen und literarischen Strömungen. Es gibt zahlreiche Arbeiten im Bereich der Literaturgeschichte und Literaturtheorie, die sich damit beschäftigen, den Einfluss der Vertreter jeder literarischen Richtung auf die weitere Entwicklung, im allgemein ästhetischen und philosophischen Sinne, nachzuweisen.¹⁸⁷

An dieser Stelle werden wir einen weiteren von der Imitatio abgeleiteten Begriff epigonaler Literatur kurz betrachten, um festzustellen, ob man im Fall von La Fontaine von epigonaler Literatur sprechen kann. Von epigonaler Literatur kann nur in solchen Fällen die Rede sein, wenn ein Schriftsteller, der der Erkenntnis seiner Vorläufer nichts hinzuzufügen hat, sich mit der Variation von deren Werken begnügen muss. „Ohne die Selbstständigkeit im Wesentlichen –in der Erkenntnis der Wirklichkeit, erreicht die epigonale Literatur niemals das Kunstniveau des Originals und bringt keine neuen Werte in die Literaturgeschichte“.¹⁸⁸ Zur literarischen Nachahmung zählen oft Fälle von Hinwendung einer ganzen literarischen Bewegung zu den literarischen Mustern einer bestimmten Epoche oder nationalen Literatur (zum Beispiel die Hinwendung der französischen Klassiker des 18. Jahrhunderts zur antiken Literatur), wenn der Moment der Imitation in bedeutendem Maße von den Theoretikern der Bewegung proklamiert wird.¹⁸⁹ Doch sind diese Tatsachen eigentlich nicht die Imitatio selbst. Zum Beispiel wurde der französische Klassizismus lange als falscher Klassizismus missverstanden. „So sind zum Beispiel die Tragödien von Corneille sogar ihrem eigenen Maßstab zufolge den Werken der antiken Dramatiker nicht adäquat. Corneille verkleidet sich nur in die heldenhaften Kostüme der Vergangenheit, bleibt dabei aber ein Schriftsteller, der die Interessen seiner Zeit spiegelt“.¹⁹⁰ Man kann La Fontaine nicht in die epigonale Literatur, im reinen Sinne dieses

¹⁸⁶ Vgl., Metzler Literaturlexikon, 1990, S. 219.

¹⁸⁷ Vgl., Rozanov, 1971, S. 337.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 127.

¹⁸⁹ Vgl., Rozanov, 1971, S. 345f.

¹⁹⁰ Metzler Literaturlexikon, 1990, S. 128.

Imitatio. Literarische Nachahmung

Begriffs, einordnen, auch wenn er sich explizit auf literarische oder andere kulturelle Vorgänger und Traditionen bezieht und wegen dieses Bezugs gewissermaßen als unselbständig abgewertet werden kann. Lautréamont parodiert vielmehr seine kulturellen Vorgänger auf verschiedenen Niveaus.

Kommen wir jetzt auf die literarische Nachahmung als eine besondere Art literarischen Einflusses zurück. Im Unterschied zum Einfluss ist die literarische Nachahmung immer ein bewusster Prozess. Anders als bei der Entlehnung liegen bei der literarischen Nachahmung allgemeine Gemeinsamkeiten mit dem literarischen Muster vor, während in der Entlehnung einzelne Elemente zählen, wie die Grundlage des Sujets, die Situation, ein Teil des Textes oder einzelne Ausdrücke.¹⁹¹ Die Vielfalt literarischer Nachahmung beruht auf den verschiedenen Seiten des Originals, dem der Nachahmer folgt, den verschiedenen Stufen der Änderung des Originals bei der Nachahmung, dem Unterschied der Zielstellungen, dem Unterschied der Etappen in der Entwicklung des Werkes des Nachahmers sowie dem Unterschied hinsichtlich des Stils. In den Literaturgeschichten findet man oft Nachahmungen von rein „äußerlichen“ Seiten eines literarischen Werkes, zum Beispiel eines Titels oder Pseudonyms – wie auch bei Lautréamont, der sein Pseudonym von Eugène Sue übernimmt. Neben einer solchen äußerlichen Nachahmung gibt es aber auch eine tiefere Art literarischer Nachahmung, wo Figuren, Charaktere, die Idee eines ganzen Werkes oder sein Stil insgesamt nachgeahmt werden.¹⁹² Ein Beispiel für eine solche Nachahmung ist der Roman „L’heptaméron“ von Marguerite de Navarre, der nach dem Vorbild des Decamerone von Giovanni Boccaccio als Rahmenerzählung gestaltet ist, wo nicht nur der Titel, sondern auch die Idee des Werkes imitiert wird. Ähnlich kann man bei Lautréamont den sechsten Gesang als Parodie auf die Gattung des Abenteuerromans à la Ponson du Terrail mit seinem Rocambole betrachten. Zum Beispiel: „(...) *lorsqu’il entendit les cris déchirants que semblait pousser le sac!*“ (VI, 2): Diese und anderen Strophen des sechsten Gesangs enden mit der Erwähnung bestimmter Ereignisse, die erst später berichtet werden. Das ist ein klassischer Kunstgriff solcher Romane, die man mit einer Fortsetzung von Ausgabe zu Ausgabe in Zeitschriften oder in Jahrbüchern publiziert hat – bei Lautréamont wird über einen erwähnten geheimnisvollen Sack erst in VI, 9 die Rede sein.

Literarische Nachahmung bedeutet aber immer auch eine Veränderung des Originals. Diese kann minimal sein, wobei der Charakter der Nachahmung umso deutlicher hervortritt, je besser

¹⁹¹ Vgl., Rosanov, 1971, S. 346.

¹⁹² Vgl., ebenda, S. 347f.

Imitatio. Literarische Nachahmung

der Nachahmende mit Idee und Stil des Originals vertraut ist. Beispiel hierfür ist Lautréamonts Imitierung der *Gothic Novel*, deren Manier des Schreibens und deren Leit motive er nachahmt.

Für die Literaturgeschichte ist die Nachahmung als Analogisierung wichtig, in der die literarische Nachahmung ihre Abgrenzung findet. Wenn das Original nur als Ausgangsmaterial für ein selbständiges Werk dient, das mit dem Original nur in allgemeinen Merkmalen übereinstimmt, dann wäre es richtiger, nicht von Nachahmung, sondern von Verwendung eines literarischen Werkes zu sprechen. Ein Werk, das in diesem Sinn nachahmt, übertrifft manchmal sogar das Original.¹⁹³ Die verschiedenen Arten der literarischen Nachahmung entstehen vor allem durch den Zeitpunkt der jeweiligen Nachahmung. Die Imitation ist ein unvermeidlicher Lernprozess jedes Schriftstellers, gerade auch der bekanntesten. Die Erschließung der literarischen Kultur einer Zeit in der Form mittels Imitation haben nahezu alle Schriftsteller durchgemacht. Allerdings wird sie als wenig selbständige Form vom Schriftsteller in der Regel bald abgelegt, zuweilen aber ist der Schriftsteller hiermit längere Zeit beschäftigt, ohne dass dieser Umstand notwendig in Zusammenhang mit seiner Betagtheit stünde. Manchmal verfügen Werke, in denen Spuren solchen Schülertums offensichtlich zu sehen sind, zugleich über große Kunstfertigkeit, die auf einer relativen Selbstständigkeit des Autors basiert.¹⁹⁴ So enthält die erste Strophe von „*Les Chants de Maldoror*“ Zeilen, die man eher als „eine Schülerübung im Fach Imitatio“ betrachten könnte, z.B. wo Lautréamont sich auf Byrons „*Childe Harold's Pilgrimage*“ oder Hugos „*Océan*“ und „*Pleine mer*“ aus der Sammlung „*La Légende des siècles*“ bezieht. Bezeichnend ist auch die Erlkönig-Szene, in der Lautréamont Goethes Vorlage übernimmt.

Man kann zusammenfassend sagen, dass Lautréamont zwischen allen möglichen Arten der literarischen Nachahmung die parodistische Imitatio gewählt hat, da diese seinen Zielen am meisten entspricht und die er deswegen in seinem Werk am meisten verwendet; er hat dabei nicht solche umfassenden Ziele wie die Klassizisten, die bei der Übernahme literarischer Muster, diese auf eigene Art überholt haben.

1.1. Die literarische Nachahmung in Ducasses Werk

„*Les Chants de Maldoror*“ ist somit ein Buch, das auf den Stoffen anderer Autoren gründet. Kosikov versucht, eine vorläufige literarische Definition von Lautréamonts Werk zu geben, indem er feststellt, dass es sich hier um „ein prinzipiell sekundäres Werk“ handelt: „die

¹⁹³ Vgl., Rosanov, 1971, S. 347.

¹⁹⁴ Vgl., ebenda, S. 348f.

Gesänge“ seien nichts anderes als „eine Art selbstloser Nachahmung verschiedenster belletristischer Muster“. ¹⁹⁵ Ducasse selbst nennt, was und wen er nachahmt: „J’ai chanté le mal comme ont fait Mickiévickz, Byron, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire, etc.“ ¹⁹⁶

Mit anderen Worten: Das Objekt der Wiedergabe in den Gesängen ist der Mythos des Bösen, der seine vollendete Verwirklichung bei den europäischen Romantikern gefunden hat: „somit ist das Objekt der Nachahmung bei Lautréamont die europäische literarische Romantik.“ ¹⁹⁷

Der Leser, der Lautréamonts Werke zum ersten Mal liest, und dem die europäische Kulturtradition des 18. und 19. Jahrhunderts nicht bekannt ist, wird über die „Großtaten“ des Maldorors selbstverständlich schockiert sein. ¹⁹⁸ Indessen gibt es in Wirklichkeit in der Figur des Maldoror nichts Rätselhaftes und nur sehr wenig Originelles. Die Figur Maldorors ist der Stereotyp des „Bösewichtes“, wie er von den Schriftstellern der vorromantischen und romantischen Epoche geschaffen wurde, und seine „bösen Handlungen“ sind Widerspiegelungen dessen, was in der Belletristik jener Zeit „passierte“. Die wichtigste Quelle für Lautréamonts Werk sind somit die damals berühmten Romane der so genannten „schwarzen Romantik“, die Lautréamont in Mengen gelesen hatte. Robert Brasillach schreibt hierzu: „Lewis, Walpole, Maturin, Radcliffe usw.: „Essentiellement, cette oeuvre est une parodie, et une parodie du romantisme, Lautréamont a lu Rousseau, Chateaubriand, Baudelaire, Hugo, Balzac il a lu surtout Eugène Sue (à qui il a pris son pseudonyme) et toute la littérature de roman noir, Anne Radcliffe, Maturin, Lewis, qui florissait à la fin du XVIII siècle et au début du XIX siècle. Maldoror, dont le nom même évoque Byron et les poètes romantiques, sort directement du Moine et de Melmoth, qui furent illustres voici cent ans, et que Balzac admirait si fort. Mais toutes ces histoires de nonnes sanglantes, d’amours maudites, de terreurs fabriquées et de „hou! hou!“ dans les souterraines ne dupent pas ce jeune homme sarcastique qu’est Isidore Ducasse. Et il compose cette esèce de roman-feuilleton lyrique qu’est Maldoror, continuellement fondé sur la connaissance et sur la parodie de toute une littérature. Oeuvre de barbare? Pas du tout. Oeuvre d’extrême civilisation, au contraire, écrite avec le même sens de la langue (bien que dans une autre direction), la même moquerie géniale qu’Ubu roi“. ¹⁹⁹

¹⁹⁵ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 34.

¹⁹⁶ Siehe Lautréamonts Brief an Verboeckhoven vom 23. Oktober 1869 in: Isidore Ducasse. Comte de Lautréamont, oeuvres complètes: Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II, Paris, 1973, S. 271.

¹⁹⁷ Kosikov, 1993b, S. 41. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

¹⁹⁸ Das Werk von Ducasse ist aufgrund der von ihm beschriebenen Grausamkeiten mit dem Werk des Marquis de Sade verglichen worden. Mehr hierzu siehe: Blanchot, Maurice: Lautréamont et Sade, Paris, 1963.

¹⁹⁹ Brasillach, Robert, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 183f.

Das alles genügte Ducasse nicht, wie er später in seinem Vorwort zu „Poésies“ sagt. Er wollte weitergehen:²⁰⁰ „Naturellement, j’ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède.“²⁰¹

2.1. „*Les Chants de Maldoror*“ und Gothic Novel. Thematisierung der Gewalt und des Negatives

„*Les Chants de Maldoror*“ kombinieren auf ungewohnte Weise hymnische, enzyklopädisch aufzählende und narrative Gattungsmuster, die auf die Schauerromantik und die Texte des Marquis de Sade verweisen“.²⁰² Von der Schauerromantik wird im folgenden Kapitel detaillierter die Rede sein.

Mit „*The Castle of Otranto*“ schrieb Horace Walpole die erste *Gothic Novel* und begründete dieses neue Genre, das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts enormer Beliebtheit erfreute. Die *Gothic Novel* als eine Gattung des Unterhaltungsromans war die Reaktion auf die sentimentalische Idealisierung der Wirklichkeit. „Der schwarze Roman“ handelt meist von unheimlichen Ereignissen oder Verbrechen, die bevorzugt in bestimmten Szenarien (mittelalterliche, „gotische“ Spukschlösser mit düsteren Verliesen, Geheimtreppen und unterirdischen Gängen) angesiedelt werden, und die nach einem raffinierten Spannungsaufbau mit sich kontinuierlich steigenden Schauereffekten häufig eine natürliche Erklärung finden. Zu den etwas späteren Vertretern der *Gothic Novel* gehören Ann Radcliffe („*The Mysteries of Udolpho*“, 1794), Matthew Gregory Lewis („*Ambrosio, or the Monk*“, 1795) und nicht zuletzt Mary Shelley mit „*Frankenstein*“, 1818.²⁰³

In Frankreich hat der Schauerroman einen immensen Eindruck hinterlassen, und seine Motive haben fast alle literarischen Gattungen und Schriftsteller beeinflusst. So verwandelt sich der französische Roman infolge dieses Einflusses in der Epoche der Romantik in den „Roman des Schreckens und Horrors“. Zum Beispiel ist „*Smarra, ou les démons de la nuit, conte fantastique*“ von Charles Nodier voll mit schrecklichen Visionen, oder Nodiers Erzählung „*Mademoiselle de Marsan*“ ist zweifellos unter dem Einfluss von Radcliffe geschrieben;

²⁰⁰ Vgl. Soupault, 1975, S. 279.

²⁰¹ Siehe Lautréamonts Brief an Verboeckhoven vom 23 Oktober 1869 in: Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *oeuvres complètes, Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, 1973, S. 271.

²⁰² Engler, 2000c, S. 326.

²⁰³ Vgl., Schumacher, 1988, S. 174ff.

Nodiers berühmte Novelle „*Inès de Las Sierras*“ wiederum ist eine Variation auf das Thema der „blutigen Nonne“ aus dem Roman von Lewis mit dem Ausgang à la Radcliffe.²⁰⁴

Schon im Vorwort von „*Les Chants de Maldoror*“ findet man einen deutlichen Bezug auf den „roman noir“.²⁰⁵ Für Remy de Gourmont waren die „schwarzen“ Motive in „*Les Chants de Maldoror*“, offensichtlich: „Aussi le dominant ca et là les extravagances romantiques de tels romanciers anglais encore des son temps lus, Anne Radcliffe et Maturin (que Balzac estimait), Byron, puis la Bible. Il avait certainement de la lecture, et le seul auteur qu’il n’allègue jamais, Flaubert, ne devait jamais être loin de sa main“.²⁰⁶ Und: „si les Chants se réfèrent au roman noir, c’est précisément sur le mode de la référence, c’est – à- dire sur le mode de l’allusion, de la citation, du démarquage“.²⁰⁷ L’inscription des Chants dans l’univers du roman noir est plus qu’évidente: elle est explicite – certains passages sont truffés de démarquages textuels de Melmoth ou de Bertram (...) Pourtant, pour insistante qu’elle soit, cette référence au roman noir n’en est pas moins problématique: elle ne fait pas des Chants de Maldoror un roman noir“.²⁰⁸ Daher ist auch verständlich, dass man „*Les Chants de Maldoror*“, trotz aller Ähnlichkeiten, nicht zum „roman noir“ zählt – er ist eine Parodie auf die Gothic Novel: „les Chants (...) - une parodie – parodie de roman noir, ou parodie d’un romantisme plus ou moins ténébreux“.²⁰⁹

Bei Lautréamont wird Gewalt als eine selbständige Kategorie genau thematisiert. Die Variationen auf der Basis von „Schwarzer Romantik“ bringen die Rede auf das „Schreckliche“ an sich. In diesem Sinne scheint die Erwähnung von Lautréamonts Werk in einem Artikel über Horrorfilme besonders interessant. Der Autor dieses Artikels spricht über ein bizarres Territorium, das weit weg vom „horror-exploitation genre“, aber sehr nah beim Märchenerzähler und Romantiker E.T.A. Hoffmann ist.²¹⁰ Die Grundidee des Autors ist an sich sehr interessant, dort gibt es Wörter wie „attract“, was buchstäblich „auf sich ziehen, anlocken“ bedeutet. Diese „Anziehung“, die einen jenes ansehen lässt, was man gewöhnlich nicht sehen soll, ganz verzaubert vom Schrecken zu sein, ist es genau das, was Lautréamont erreichen wollte? Ein „Heranziehen“, den Leser mit Schrecklichem verzaubern, zu zeigen, was ihn selbst begeisterte, oder eher auf jugendliche Weise entsetzte, als zu erschrecken, das war sein Ziel.

²⁰⁴ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 35f.

²⁰⁵ Vgl., Millot, 2000, S. 461.

²⁰⁶ Gourmont, 1896, S. 141.

²⁰⁷ Millot, 2000, S. 461.

²⁰⁸ Ebenda, S. 462f, vgl. hierzu auch: Pleyne, Marcelin: Lautréamont, Paris, 1976, S. 64ff.

²⁰⁹ Millot, 2000, S. 466.

²¹⁰ Rafferty, Terrence: Franju`s Extremely haunting makeover, The New York Times, 26.10.2003.

Das Vorhandensein zahlreicher sadistischer oder grauenvoller Szenen²¹¹ verliert einfach an Macht, wie wir sie bei de Sade bemerken, dort, wo Gewaltszenen eher übertrieben wirken. Auf jeden Fall ist es Lautréamont-Ducasse gelungen, seine Leser mit der Gewalt zu „behexen“, und er schafft es auch bis heute immer wieder. Diese besonders anziehende Schönheit im Schrecklichen zu sehen, darüber schreibt Terrence Rafferty, indem er bei Lautréamont literarischen Schwung holt: „What distinguishes the great horror films, after all, is not the ability to repel the audience, but the rarer ability to attract it -- to make us look at what we would not otherwise be able to look at, to see the beauty in the worst, the direst possibilities. Although that may sound perverse, and I suppose it is, it's a perversity that has a long lineage in French culture (Baudelaire, Lautréamont) and that may be viewed as itself a kind of mask: beneath the facade there is, often, an essentially religious reverence for reality, in all its sometimes appalling manifestations“.²¹²

An dieser Stelle darf man den Artikel von Eloise Sureau „Les Chant de Maldoror: plaisir de la négation, négation du plaisir“ nicht vergessen. Er handelt von Lautréamonts Stil bezüglich der Kategorie Gewalt, allerdings nicht im engeren Sinne. In diesem Artikel geht es auch um das Phänomen „Fortsetzung des Weiterlesens“ trotz Schrecken und Ekel auf Seiten des Lesers: „La première partie de cet essai intitulée „le plaisir de la négation „traitera de la forme et mettra en lumière les effets de style faisant du texte une apologie de la négation. La seconde partie, „négation du plaisir“, étudiera le fond et montrera, grâce à l'examen de la strophe du cheveu, comment le plaisir ou son absence est déclenché par quelques images choisies et les moyens stylistiques les mettant en scène. Cette analyse s'appuiera sur la critique stylistique de Michael Riffaterre“.²¹³ Sureau führt weiter aus: „Ducasse joue ainsi avec son lecteur tant sur la forme (le plaisir de la négation) que sur le fond (la négation du plaisir). Ce style propre à Ducasse, la création d'une écriture différente autant que marquante, les images choisies, le dégoût profond que le lecteur ne peut manquer de ressentir devant des descriptions frisant l'horreur, tout concourt à procurer au lecteur une expérience unique dont il se souviendra et dont il ne se remettra pas de sitôt. Les *Chants*, couplés avec les *Poésies*, présentent donc d'admirables exemples auxquels s'applique avec justesse la critique riffaterrienne. Celle-ci non seulement

²¹¹ Siehe hierzu die ausführliche Analyse der sadistischen Szenen auch bei Sade und Lautréamont (der sie plagierte hat), sowie Überlegungen zur Gewalt: Lack, Roland-Francois: „La littérature de martial“: plagiarism as figure in Sade, Lautréamont, Ouologuem, and Sony Labou Tansi, in: *Romantic Review*, 86/4, 1995b, Nov., S. 681-696.

²¹² Rafferty, Terrence: Franju's Extremely haunting makeover, *The New York Times*, 26.10.2003.

²¹³ Sureau, 2009. S. 31.

aide à mieux cerner le texte, mais elle met en relief les raisons pour lesquelles, même devant un texte aussi dérangeant que les *Chants*, le lecteur poursuit sa lecture“.²¹⁴

3.1. Die Figur Maldorors und andere von Lautréamont wiedergegebene Topoi in „*Les Chants de Maldorors*“

Man hat sich oft gefragt, wer die umstrittene Figur der Chants – Maldoror – ist.²¹⁵ Im Rahmen dieser Doktorarbeit wird die Figur Maldorors nicht näher untersucht werden. Es genügen ein paar knappe Bemerkungen, da Maldoror die typische romantische Figur des Kämpfers gegen Gott ist. Insofern ist es nicht notwendig, diese Figur detailliert zu betrachten. Dabei ist zu beachten, dass die Figur Maldorors nur *ein* Beispiel für die unzähligen romantischen Topoi ist, die in „*Les Chants de Maldoror*“ von Lautréamont nachgeahmt wurden.

Maldoror, dessen Namen man als „Aurore du mal“²¹⁶ übersetzen kann, „berauscht sich an der frenetischen Revolte gegen die Kreatur wie den Schöpfer und nimmt in Metamorphosen die Gestalt eines apokalyptischen Tiers an“.²¹⁷ Die Titelfigur von „*Les Chants de Maldoror*“ besitzt Züge einer Meuterer-Figur – ähnliche wie in Werken der schwarzen Romantik, kombiniert und synthetisiert er sie für eine Schlacht gegen Gott und die Menschlichkeit²¹⁸ (was typisch für die romantische Literatur ist²¹⁹), der als Kampf im absoluten Sinn, als „Kampf an sich“²²⁰ gezeigt wird. Gaston Bachelard schreibt darüber in seiner Monographie über Lautréamont: „(...) l’oeuvre de Lautréamont nous apparaît comme une véritable phénoménologie de l’agression. Elle est agression pure, dans le style même ou l’on a parlé de poésie pure“.²²¹ Léon Bloy hat eine Bemerkung über Lautréamonts Gotteslästerung gemacht, allerdings gilt zu beachten, dass es sich um für die Romantik typische Themen und Ansichten handelt: „Le blasphème est une denrée littéraire devenue assez peu précieuse. Notre époque l’a beaucoup aimé, depuis le blasphème aristocratique de Baudelaire jusqu’au blasphème truant de M. Richepin. Toutes les familles en demandent. Mais la qualité de celui-là est unique, parce qu’il est proféré par un pauvre fou de chagrin qui ne regarde pas le public“²²² Zu diesem Kampf kann man noch etwas anderes ergänzen: Der Mensch ist nicht nur die verbitterte Schöpfung

²¹⁴ Sureau, 2009, S. 41.

²¹⁵ Vgl., Soupault, 1975, S. 278.

²¹⁶ Über andere, allerdings ähnliche Deutungen des Namens „Maldoror“ siehe: Caradec, Francois: Isidore Ducasse. Compte de Lautréamont, Paris, 1970, S. 180ff.

²¹⁷ Engler, 2000c, S. 326.

²¹⁸ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 46.

²¹⁹ Vgl., Artuk, 1995, S. 121ff.

²²⁰ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 46.

²²¹ Bachelard, 1986b, S. 9.

²²² Bloy, Léon: Le cabanon de Prométhée, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 21.

eines bösen Schöpfers, sondern auch sein hilfloses und leidendes Opfer, das nicht nur des Fluchs, sondern auch des Mitleids würdig ist. Hieraus folgend finden wir in „*Les Chants de Maldoror*“ einerseits die Figur des unschuldigen Dulders wie etwa das einsame Kind, das den Nachtomnibus einzuholen versucht. Das Kind wiederholt wie in einer Fieberphantasie: *"Arrêtez, je vous en supplie; arrêtez... je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous (...)* Il [Omnibus, d. Verf.] *s'enfuit!... Il s'enfuit!...*“ (II, 4). Man findet Parallelen in „*Les Mystères de Paris*“ von Eugène Sue und in „*Les Misérables*“ von Hugo. Andererseits finden sich auch andere Motive, die in der romantischen Literatur fest eingebürgert sind: Das Motiv der unerwarteten Rettung sowie die Figur des Erlösers, z.B. den Metzger, der Mervyn aus dem Sack befreit (VI, 8) oder die Seemänner, die Réginald retten (V, 7).²²³

Nicht nur in der Figur des Maldorors, sondern auch auf allen Ebenen seines Werkes, thematisch bis stilistisch, gibt Lautréamont die fremde Topik wieder. Es geht zum Beispiel um die von der Geschichte Maldorors unabhängigen lyrisch-hymnischen Passagen, etwa um eine flutende Hymne an den Ozean²²⁴ (I, 9), was spezifisch für lyrisch geformte Prosa im 19. Jahrhundert ist. „Das Meer muss schon damals einen unauslöschlichen Eindruck in ihm hinterlassen haben. Acht Jahre später, als er es wiedersieht, wird er zu der Strophe an den Ozean inspiriert“, meint dazu Soupault.²²⁵

Wenn Lautréamont schreibt: „*Souvent, je me suis demandé quelle chose était le plus facile à reconnaître: la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain!*...“ (I, 9), dann erinnert er sich natürlich an das Sonett von Baudelaire „*L'homme et la mer*“: „...*Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes//...Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes...*“.²²⁶ Sogar die merkwürdigsten und ungeheuerlichsten Bilder bei Lautréamont haben ihre Vorbilder in romantischer Literatur. Die schockierende Zeile: „*On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure (...)* Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, *d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle...*“²²⁷ (I,6) ist nichts anderes als mit anderen Worten Baudelaires „*Bénédiction*“:

²²³ Vgl., Kosikov, 1993b, S. 45.

²²⁴ Vgl., ebenda, S. 46.

²²⁵ Soupault, 1975, S. 254.

²²⁶ Baudelaire, 1939, S. 18.

²²⁷ Das ist einer der ersten buffonärisch-sadistischen Szenen bei Lautréamont, außer der direkten Anspielung auf Baudelaires „*Bénédiction*“ findet man etwa ähnliche Szenen auch bei de Sade in „*Histoire de Justine*“ (1797).

Imitatio. Literarische Nachahmung

*„Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.*

*Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain !“²²⁸*

In diesem Beispiel arbeitet Lautréamont mit einer Anspielung auf Baudelaires Sonett, zitiert ihn aber nicht direkt. Der Mechanismus solcher Anspielungen besteht darin, dass man nur bestimmte Elemente eines Textes entlehnt, mit deren Hilfe sich das Erkennen im Rezipienten selbst ereignet. Lautréamont spielt mit der Idee von Baudelaire, benutzt das metonymische Ersetzen von „cœur“ durch „poitrine“. Wie man auch hier sieht, ereignet sich das Entleihen von Elementen wahlweise, und eine Äußerung oder eine Zeile des Urtextes sind dann in solchen Texten quasi nur „hinter dem Text“ präsent.²²⁹

Hinter der Szene mit dem Galgen: „*Une potence s'élevait sur le sol; à un mètre de celui-ci, était suspendu par les cheveux un homme.*“ (IV, 3) steht ein anderes Gedicht von Baudelaire „*Un voyage à Cythère*“:

*„De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;
Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!“²³⁰*

Solche Beispiele kann man fast endlos anführen, weil sie völlig aus den Topoi der romantischen Literatur bestehen, so dass die „*Les Chants de Maldoror*“ eine Art Mosaik aus romantischen Bildern und Motiven, Situationen und Handlungssträngen bilden. Aber Lautréamont beschränkt sich nicht nur auf die Verwendung romantischer Topoi. Diese bilden nur eine oberflächliche

²²⁸ Baudelaire, 1939, S. 6.

²²⁹ Vgl. hierzu: Genette, 1982, S. 8ff.

²³⁰ Baudelaire, 1939, S. 141.

literarische Schicht. Unter dieser Schicht dringt man in tiefere Kulturschichten ein. So ist Maldoror nicht einfach die übertriebene Figur oder eine von mehreren Verkörperungen solcher archetypischen Figuren, die zwar menschliche Natur und menschliches Aussehen besitzt, aber fähig ist, übermenschliche Taten zu vollbringen.²³¹ Die ganze Reihe der Figuren in „*Les Chants de Maldoror*“ hat zum Beispiel einen Bezug zur Bibel: Maldoror, der auf dem weißen Pferd reitet (V, 6) ist dem apokalyptischen Reiter des Todes ähnlich: „*Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd. Und der darauf saß, dessen Name war: Der Tod, und die Hölle folgte ihm nach.*“²³² Die Mengen von Läusen erinnert an die biblischen Heuschrecken: „*Des millions d’ennemis s’abattent ainsi, sur chaque cité, comme des nuages de sauterelles. poux*“ (II, 9): „*Und aus dem Rauch kamen Heuschrecken auf die Erde.*“²³³ Die Szene vom Gottesmahl: „*Et il reprenait son repas cruel*“ (II, 8) ruft einerseits das gleiche Bild in Baudelaires Sonett „*Le reniement de Saint Pierre*“²³⁴ hervor. Gott ist hier „*un tyran gorgé de viande et de vins*“.

*„Les sanglots des martyrs et des suppliciés/
Sont une symphonie enivrante sans doute/
Puisque, malgré le sang que leur volupté coût,/*
Les cieux ne s'en sont point encore rassasiés!“²³⁵

Andererseits ist diese Szene mit der Textstelle über das „*Mahl Gottes*“ in der Offenbarung zu vergleichen²³⁶: „*Kommt, versammelt euch zu dem großen Mahl Gottes und eßt das Fleisch der Könige und der Hauptleute und das Fleisch der Starken und der Pferde und derer, die darauf sitzen, und das Fleisch aller Freien und Sklaven, der Kleinen und der Großen!...*“²³⁷

Der Kreis solcher Erinnerungen kann sich verengen oder ausdehnen. Dies ist von dem kulturellen Gesichtskreis der Rezipienten abhängig. Es geht hier aber nicht um diese konkreten Anspielungen, sondern um den Fakt, über den Ducasse gleich in den ersten Zeilen seines Werkes sagt: „*Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue*“ (I, 4). Und diese Phrase kann als einer der Schlüssel zum Verständnis von „*Les Chants de Maldoror*“ dienen.²³⁸ Man kann diese Überlegungen kurz zusammenfassen: Es ist nicht neu,

²³¹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 47.

²³² URL: <http://www.bibel-online.net/buch/66.offenbarung> (10.01.12).

²³³ Ebenda.

²³⁴ Baudelaire, 1939, S. 147.

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 48.

²³⁷ URL: <http://www.bibel-online.net/buch/66.offenbarung> (10.01.12).

²³⁸ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 48.

zu behaupten, dass jedes literarisches Werk ein Intertext ist, der immer wieder aus anderen Kulturtopoi hervorgeht. Jeder solcher Intertext muss dann eine oberflächliche Kulturschicht haben, in der der Bezug auf einen Text immer schon vorgegeben ist. Genauso verhält es sich mit seinen Gedanken zu den ihm zeitlich oder aus anderen Gründen nahen literarischen Nachahmungen. Eine solche oberflächliche Literaturschicht ist für Lautréamont die Romantik, sie ist aber nicht allumfassend, da sich unter ihr, wie bereits gezeigt wurde, andere, tiefere Kulturschichten verbergen.

4.1. Zitationsproblematik in „*Les Chants de Maldoror*“. Zitieren bei Lautréamont

Die zahlreichen Forschungen, die der Semantik der zwischentextuellen Beziehungen gewidmet sind, haben zur Genüge gezeigt, dass jedes in einem Text „eingeschlossene“ Zitat in bedeutendem Maße die Textsemantik stark beeinflusst. Intertext erweist sich als eine wesentliche Komponente der semantischen Struktur des Textes, der sich seinerseits als Mittel zum Erstellen des Zwischentextuellen und also der Zwischenweltreferenz erweist.²³⁹ Zoljan betont, es sei nicht zu übersehen, dass die Suche nach möglichen Intertexten und nach dem Text unterlegten Leitgedanken, ein wenig die Grundfrage verdrängt: In welchen Fällen ist die Ähnlichkeit der sprachlichen Ausdrücke der Texte ausreichend, um die intertextuelle Beziehung herzustellen? Bis zum welchem Grad sollen diese Ausdrücke ähnlich sein, und wie funktionieren die Mechanismen der intertextuellen Semantisierung?²⁴⁰ Zoljan bezeichnet die Stellungnahme von Barthes und allgemein der französischen Schule (Kristeva, Riffatterre u.a.) als Folge von oben Gesagtem als einzig theoretisch konsequent, und zwar aus dem Grund, dass sie die absolute Freiheit des Lesers zur Intertextualisierung akzeptiert. In anderen Fällen werden rein empirische Kriterien von historisch-künstlerischem Charakter angeboten. Diese Kriterien laufen schließlich darauf hinaus, dass man lediglich die Autorenintension herauszufinden versucht. Das führt uns, nach Zoljans Meinung, in die „Sphäre der Vermutungen“.²⁴¹ Davon ausgehend wird des Weiteren ein Versuch unternommen, die sprachlichen Ausdrücke bei Lautréamont auf das „Genügende“ für die intertextuellen Verbindungen zu überprüfen. Es scheint für diese Doktorarbeit entscheidend zu sein, folgende Fragen zu beantworten: Sind, der Intention Lautréamonts folgend, genügend Verweise auf fremde Texte vorhanden? Und wie kann man das überhaupt herausfinden? Es ist offenbar: Die Übereinstimmung der sprachlichen Ausdrücke kann, muss aber nicht der genügende Grund für die Herstellung der intertextuellen Beziehung sein. Nach Zoljans Meinung, stößt einen das Problem der Kriterien der

²³⁹ Vgl., Zoljan, 1989, S. 152.

²⁴⁰ Vgl., ebenda.

²⁴¹ Vgl., ebenda, S. 153ff.

intertextuellen Beziehung auf Folgendes: Wenn man einen fremden Satz oder eine Phrase wiederholt, bedeutet dies nicht zitieren, und wenn man etwas zitiert, so bedeutet das nicht, dass man einfach etwas Fremdes wiederholt.²⁴² An dieser Stelle tritt eine der Fragen auf, die für diese Doktorarbeit besonders relevant sind: Was ist eigentlich eine Zitation und worin besteht der Unterschied zum eigentlichen Zitat? Bevor wir konkret zur Analyse von Lautréamonts Zitat gehen, versuchen wir diese zwei Begriffe auseinander zu halten, indem wir sie erstmals definieren, damit ihre Unterschiede deutlicher zu sehen sind.

„Wie ist die Semantik des zitierenden Ausdrucks?“, fragt Zoljan in seinem Artikel über die Semantik der poetischen Zitation, „Diese Frage, wie es G. Frege zeigte, hat eine unmittelbare Beziehung zur Problematik des Sinns und der Bedeutung, weil ein Zitat einen Kontext schafft, den man mit gutem Grund als diagnostisch bezeichnen kann“.²⁴³

Nach Zoljan zeigen zahlreiche Forschungen der poetischen Zitation, sowohl die empirischen, als auch die theoretischen, dass die Semantik der Zitation im poetischen Text einen viel komplexeren Charakter hat, als den Verweis auf den „Sinn des von einer dritten Person Gesagten“.²⁴⁴ Es ist zu betonen, dass wir es in diesem Fall mit poetischem Text zu tun haben. Interessant wird es, wenn man sich dem Feld der Prosa zuwendet, in unserem Fall Lautréamonts künstlerischem Literaturfeld. „Das fremde Wort“, das die Semantik der Ausgangsverwendung hat, tritt dabei in der Poesie als etwas „Eigenes“ auf, meint Zoljan.²⁴⁵ Des Weiteren meint Zoljan: „Das, was man unter Zitat versteht, unterscheidet sich ziemlich drastisch von gewöhnlichen Vorstellungen über die Zitation. Die Voraussetzungen unter denen man ein Zitat auswählt und wie man dessen semantischen Effekt in einem bestimmten Werk beschreibt, sind nicht auf die Beziehungen zwischen den sprachlichen Ausdrücken und dem Sinn zu reduzieren. Der Grund dafür: Eine Zitation in der Poesie ist in der Regel keine Beziehung zwischen sprachlichen Ausdrücken und ihrem Sinn, sondern zwischen den Texten, das heißt zwischen den Aussagen“.²⁴⁶ Dies gilt auch für nicht-poetische Zitationen.

Isidore Ducasse hat ein Werk geschaffen, das ein Mosaik aus fertigen Figuren und Motiven, aus Handlungssträngen und Situationen, aus lyrischen und Registern der Prosa ist, eine „collage littéraire“.²⁴⁷ Jedes Motiv, jede Figur und jede Situation sind, wenn man es nachprüft, fertige

²⁴² Vgl., Zoljan, 1989, S. 152.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Vgl., ebenda, S. 153.

²⁴⁵ Vgl., ebenda.

²⁴⁶ Vgl., ebenda, S. 155f.

²⁴⁷ Teramoto, 2003, S. 108.

kulturelle Topoi. Diese Topoi verweisen potentiell endlos auf andere ähnliche Topoi, sodass sie einen geschlossenen Raum bilden, der aus einer Vielzahl sich einander widerspiegelnder literarischer Spiegel besteht. Die russische Dichterin Anna Achmatova scheint etwas Ähnliches beschrieben zu haben, wenn sie schreibt:²⁴⁸ „Wiederhole nicht das, was irgendwann gesagt wurde (...) Aber vielleicht ist die Poesie selbst ein hervorragendes Zitat.“²⁴⁹ Dass das Werk komplett auf dem Stoff von vorhergehenden Texten basiert, ist bei Lautréamont bis ins kleinste Detail sichtbar. Dies erklärt nicht nur das von Ducasse ausgewählte Pseudonym, sondern auch seine Funktionsrolle in „*Les Chants de Maldoror*“.²⁵⁰ Soupault meint, dass die Wahl dieses Namens nicht beliebig war.²⁵¹ Es geht um die von Eugène Sue eingeführte Hauptperson Lautréamont.²⁵² "Tout pseudonyme a une clef. Lautréamont est-il Lautréaumont?"²⁵³, fragt sich auch Francois Caradec. Ducasse wollte offenbar dem Namen durch die Umkehrung eine mystische Bedeutung geben: L'autre Amon.²⁵⁴

Wenn man über das Zitieren bei Lautréamont spricht, dann stellt man fest, dass dabei derjenige, der zitiert, danach strebt, sich in dem aufzulösen, was er zitiert. In den „*Les Chants de Maldoror*“ gibt es keine einzige Andeutung in Bezug auf die Persönlichkeit des Menschen hinter dem Namen Isidore Ducasse. Anstatt seiner selbst gibt es die ausgedachte Figur des Comte de Lautréamont. Ducasse erscheint hier fast als Verfasser einer Chronik des Maldoror, der fleißig dessen Taten beschreibt.²⁵⁵ Es ist für den Leser schwer zu unterscheiden, ob Lautréamont spricht oder Maldoror selbst, da der Autor sich selten die Mühe macht, klar erkennbar die Erzählerposition einzunehmen und meistens in der ersten Person schreibt. Das ist auch Francois Caradec aufgefallen: „(...) il ne semble pas non plus qu'il fasse une nette distinction entre lui-même et Maldoror, entre écrivain et son héros“.²⁵⁶ Dadurch sind die Grenzen verwischt, Protagonist und Autor gleiten übergangslos ineinander, sie sind nicht mehr zwei verschiedene Personen, sondern verschmelzen zu einer Einheit.²⁵⁷ Nehmen wir ein

²⁴⁸ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 48.

²⁴⁹ Achmatova, Anna, (zit. nach Kosikov, 1993a, S. 48). Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

²⁵⁰ Mehr über andere, allerdings ähnliche Deutungen dieses Pseudonyms bei: Caradec, Francois: Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, Paris, 1970 und David, Sylvain-Christian: Une imposture éternelle. Observations sur le pseudonyme Lautréamont, Cahiers Lautréamont, 2009b, S. 99-103.

²⁵¹ Krohm-Linke vermutet sogar einen Druckfehler, wodurch dieses Pseudonym entstanden ist, das ist aber nicht nachprüfbar, siehe: Krohm-Linke, 1982, S. 35. Damit können wir uns aber nicht zufrieden stellen, da Lautréamont, wie schon erwähnt, alles bis ins kleinste Detail imitiert, einschließlich des Pseudonyms.

²⁵² Vgl. Soupault, 1975, S. 246.

²⁵³ Caradec, 1970, S. 188.

²⁵⁴ Vgl. Soupault, 1975, S. 247, vgl., heizu auch: Krohm-Linke, 1982, S. 35.

²⁵⁵ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 48.

²⁵⁶ Caradec, 1970, S. 132.

²⁵⁷ Krohm-Linke, 1982, S. 48.

Beispiel für die Ambiguität der Persönlichkeiten: „*J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait. (...) Humains, avez-vous entendu? il ose le redire avec cette plume qui tremble!*“ (I, 3). Mal nennt Ducasse sich auch nur „*Montévidéen*“. Dem Autor der „*Les Chants de Maldoror*“ steht die ganze Palette verschiedener literarischer Sprachen zur Verfügung. Immer eine fremde Manier nachahmend, springt er von einem Diskurs auf den anderen. Dabei entsteht die Vielzahl verschiedener literarischer Stimmen: Die Stimme der *Gothic Novel*, der Epik, der Lyrik, des Pathos usw.²⁵⁸

Das wahre Objekt der Darstellung in „*Les Chants de Maldoror*“ ist nicht Maldoror an sich, sondern diese Topoi sowie der Diskurs, mit dessen Hilfe man von Maldoror erzählt. Ducasses Interesse gilt nicht der Welt, sondern fremden Wörtern über sie, er schafft nicht die Figuren der Realität, sondern die „images“ verschiedener Meinungen über sie.²⁵⁹ In diesem Sinne sind „*Les Chants de Maldoror*“ ein ideales Beispiel für ein Werk, in dem es nicht nur keinerlei „einheitliche Sprache und Stil“ gibt, sondern in dem auch der Autor selbst „ohne seine eigene Sprache“ auftritt. Dabei befindet er sich nicht in einer von mehreren sozial-sprachlichen „Oberflächen“ des Textes, sondern im „Organisationszentrum der Überkeuzung der Oberflächen“.²⁶⁰ Kosikov betrachtet Ducasse als eine Art Regisseur, der das Schauspiel mit den fremden Topoi als Hauptdarsteller leitet.²⁶¹ Lautréamont transformiert den ursprünglichen Sinn dieser Topoi bis zum Nichterkennen. Der Kreis solcher Transformation ist bei Lautréamont sehr breit: Vom wörtlichen Zitieren des nachzuahmenden Textes – durch feine „pastiche“ oder parodistisches Stilisieren – bis zum abrupten Verschieben aller Proportionen und karikaturistischen Veränderungen der ursprünglichen Gestalt. Die Tatsache, dass der Autor die fertige Topik benutzt, ist dabei nicht originell, sondern so alt wie die Literatur selbst. Einer der berühmtesten Formalisten Russlands, Viktor Šklovski, schreibt: „(...), die Bilder sind fast konstant, „von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Land zu Land, von Dichter zu Dichter werden sie unverändert weitergegeben. Die Bilder stammen „von niemandem“, sie „kommen von Gott“. Je gründlicher man eine Epoche der Literatur erforscht, desto klarer erkennt man, dass Bilder, die man für die Schöpfung eines bestimmten Dichters hielt, fast unverändert von anderen Dichtern übernommen wurden. Alle Arbeit der Dichterschulen besteht darin, neue Kunstgriffe zur Anordnung und Bearbeitung des Wortmaterials anzuhäufen und aufzuzeigen

²⁵⁸ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 49.

²⁵⁹ Vgl., ebenda.

²⁶⁰ Vgl., Bachtin, 1975b, S. 414f.

²⁶¹ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 49.

und die Bilder anzuordnen, nicht aber zu schaffen. Die Bilder sind gegeben, und in der Dichtung ruft man sie sich weit mehr ins Gedächtnis zurück, als dass man sie zum Denken benutzt.“²⁶² „*Les Chants de Maldoror*“ ist also die fast perfekte Illustration zu dieser These: Indem Lautréamont sein Werk geschaffen hat, hat er diese These bestätigt. Lautréamont hat nach Šklovski „fleißig“ „seine“ Bilder angeordnet. Es ist hier nur zu bemerken, dass Lautréamont fast „übertrieben“ hat mit der Bearbeitung fremder Bilder. Laut Šklovski gibt es eine Art „Skelett“, auf dem sich alles „Lebendige, was es in der Literatur gibt“ ... festhält. Man kann die Struktur des Alten sehen, auch wenn nicht erwähnt wird, woher ein Bild stammt. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass Šklovski dieses Alte dennoch „tötet“, um danach zu zeigen, dass es einfach in neuer Form weiterlebt: „das Alte lebt auf hartnäckige Weise, nach seinem Tod liegt es auf dem Weg des Neuen (...)“.²⁶³ Das Alte verschwindet also nicht, aber es wird anders wahrgenommen, es wird weiter existieren, aber verändert und umgedacht.²⁶⁴ Šklovski meint, dass man eigentlich kultur-historisch alle Quellen, aus denen ein literarisches Werk hervorgeht, nachvollziehen kann; allerdings besteht bei solchen Forschungen auch die Gefahr, dass man Fehler macht.²⁶⁵ Man kann alle Quellen von Lautréamont nachvollziehen, läuft aber auch Gefahr, sich zu irren: Alle „Aufrufe der Vergangenheit, das, was man als Nachahmung bezeichnet [...] werden dabei umgedacht. Ein Literaturhistoriker untersucht die Wiederholung des Selben im Verschiedenen, merkt aber nicht immer, dass etwas sich nicht wiederholt, sondern umgedacht wird“.²⁶⁶ Lautréamont denkt „seine“ Topoi nicht nur um, er wendet sie auf parodistische Weise um, und genau darin besteht die Besonderheit seines Werkes. In diesem Sinne kann eine Parallele zwischen Lautréamonts „*Les Chants de Maldoror*“ und Voltaires „*Candide*“ gezogen werden. In „*Candide*“ sieht man die Anspielungen auf Sujets der griechischen Literatur. Die Ereignisse in diesem Roman scheinen ziemlich real zu sein, werden aber in solchem Tempo präsentiert, wechseln so schnell, dass sie automatisch einen parodistischen Eindruck hinterlassen, ja, hinterlassen müssen. Bei Voltaire wird das griechische Muster parodiert. Die Erhaltung der gewöhnlichen Formen vergrößert die Schärfe und das Unerwartete des Erfassens. Die Abenteuer der Protagonisten sind eher unwahrscheinlich, aber ihr gedankliches Erfassen ist neu und real.²⁶⁷ Der Unterschied Lautréamonts zu diesem Beispiel von Voltaire besteht darin, dass Ducasse als Autor von „*Les Chants de Maldoror*“ sich absichtlich von seinem Werk distanziert, er begnügt sich, wie schon

²⁶² Šklovskij, 1966b, S. 8f.

²⁶³ Šklovskij, 1983a, S. 50. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

²⁶⁴ Vgl., ebenda, S. 58.

²⁶⁵ Vgl., ebenda, S. 51.

²⁶⁶ Ebenda. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

²⁶⁷ Vgl., ebenda, S. 102f.

erwähnt, mit der Rolle des Autor-Skriptors, der selbst in seinem Buch nie erscheint; dabei will er nicht irgendwelche Bewertungen der parodierten Bilder geben und macht dadurch sein Buch zu einem anonymen Werk. Die Spezifik von Lautréamonts Bildersystem beschreibt folgende Äußerung Šklovskis: „Man hat die Ufer und die Ziele verändert, und deswegen haben sich die Abenteuer auch verändert, aber es scheint, als ob es immer noch genau dieselben Geschichten über Räuber und Schiffbrüche wären“.²⁶⁸

Jeder Autor, der sich für innovativ hält und als Akteur einer „literarischen Revolution“ bezeichnet werden kann, versucht, die ihm vererbten traditionellen Formen zu rekonstruieren und in seine Weltbetrachtung einzuordnen. Solch ein Autor hat nach Kosikovs Meinung, „die Energie der Transformation“²⁶⁹. Jedoch gibt es in der Geschichte der Literatur Fälle, wo der Autor sich nicht damit beschäftigt, „die alten Formen in neuer Funktion zu verwenden“,²⁷⁰ sondern die ursprüngliche Sinnrichtung dieser Formen zu behalten, um sie zum Objekt der Reflexion, Darstellung, Repräsentation zu machen. Den Prozess solcher Repräsentation kann man laut Kosikov folgendermaßen beschreiben: Man ersetzt das zu repräsentierende nichtvorhandene Objekt durch seine vorhandene Darstellung. So eine Ersetzung hat eine gewisse Veränderung des zu repräsentierenden Objekts zur Folge. Der Autor, der die Repräsentation als seine Aufgabe sieht, erlebt nicht die Energie der Transformation, sondern die Energie der Deformierung.²⁷¹

5.1. Die Grundarten der literarischen Deformierung bei Lautréamont

Es muss an dieser Stelle ein Begriff, der den Charakter von Lautréamonts Imitatio bestimmt, erörtert werden. Diese besondere Form literarischer Nachahmung findet bei Lautréamont ihre Vollendung, es handelt sich, in den Worten Kosikovs, um eine „übertriebene Imitatio“, die wir auch mit dem Epitheton „parodistisch“ versehen können, da solche überbetonte Imitatio im Wesentlichen eine Parodie ist, die das zu parodierende Objekt „prägnant, auffällig“ macht, und deren Aufgabe darin besteht, den Inhalt des Objekts hervorzuheben.“²⁷² Laut Šklovski benutzt ein Schriftsteller alte Sujets und gemeinsame Stellen, um die Wahrnehmung zu schärfen. Die alte Form bleibt als der Vorwand für Ironie und Anlass für Analyse; hinter dieser

²⁶⁸ Šklovskij, 1983a, S. 51.

²⁶⁹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 48.

²⁷⁰ Tynjanov, 1969a, S. 293, (zit nach: Kosikov, 1998a, S. 48). Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

²⁷¹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 48.

²⁷² Ebenda.

Form steht schon die neue.²⁷³ Solche übertriebene Imitatio ist, laut Kosikov, eine Art von „unwillkürlichem Druck“, unter dem Ducasse fühlt und schreibt²⁷⁴. Unter diesem „Druck“ bearbeitet und deformiert er seine vorgegebenen Topoi. Eines der repräsentativsten Beispiele dafür ist die Figur Maldorors in ihrer Gesamtbedeutung. Maldoror ist eine konsequent zu Ende geführte romantische Figur, die einen wichtigen, in eine „moralische Sackgasse“ geratenen Mythos der Romantik – den Mythos vom Gotteskampf – symbolisiert.²⁷⁵ Lautréamont beachtet beim Erschaffen seines Protagonisten alle Regeln und Traditionen der Romantik. Dabei entsteht der doch Mitleid habende Verbrecher, der den anderen Menschen weh tut und sofort versucht, sich selbst gleiches anzutun (II, 13), und der dabei dieses klassische Paradoxon erlebt: Je mehr er den Menschen bemitleidet, desto intoleranter wird er seiner Verdorbenheit gegenüber. Dies alles parodiert Lautréamont auf eine übertriebene Weise, wobei das Objekt der Parodie – in diesem Fall der Mythos des Gotteskampfes – so prägnant und auffällig gemacht wird, dass der Leser unbewusst schon an seiner Echtheit zweifelt. Solche parodistisch übertriebene Imitatio unterwirft die fremden Topoi und Diskurse „gnadenlosem Druck und Transformation“,²⁷⁶ wobei der ursprüngliche Sinn bis zum Nichterkennen verändert wird. Solche Imitatio strebt danach, die innere Logik fremder Bilder fertig zu denken, und „will dann alle in diesem Bild steckenden Möglichkeiten realisieren“.²⁷⁷ Der „Urtext“ wird bei einer solchen Art von Imitatio komplett umgewendet. Es gibt dabei zahlreiche Methoden, über die im Folgenden die Rede sein wird, um solche Transformationen zu verwirklichen: „Dans Les Chants de Maldoror comme dans les Poésies, Lautréamont applique strictement ce principe: nourris de tout ce qui s'échappe de la bibliothèque, ces textes regorgent de parodies et des plagiats. Pratiques dont le poète constitue une véritable poétique“.²⁷⁸

Kosikov nennt in seinem Artikel über Lautréamont folgende Grundarten der literarischen Deformierung, die man als Methoden von deformierender Imitatio bezeichnet:²⁷⁹

1. Wörtliches Kopieren oder „Plagiat“, das durch höchstmögliche Ähnlichkeit zum Originaltext charakterisiert ist.²⁸⁰ Ein klassisches Beispiel ist „*Le Tiers Livre*“ von Francois Rabelais, wo ganze Auszüge aus der „*Naturalis historia*“ des älteren Plinius abgeschrieben

²⁷³ Šklovski, 1983a, S. 99.

²⁷⁴ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 41.

²⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 45.

²⁷⁶ Ebenda, S. 49.

²⁷⁷ Ebenda, S. 50.

²⁷⁸ Samoyault, 2011, S. 59.

²⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 49f.

²⁸⁰ Vgl., Bouché, 1974, S. 41.

werden. Genauso Michelet, der seine Beschreibung der „oiseaux-mouches“ aus der „*L'Histoire Naturelle*“ de Buffons kopiert, oder Lautréamont mit seiner schon genannten Beschreibung des Flugs der Stare. Hier ist anzumerken, dass die Nennung des Textes in einem neuen Kontext den Sinn des „Abgeschriebenen“ verändert: Während das Plagiat die einzelnen Elemente wörtlich wiedergibt, wird der Sinn nunmehr unbedingt verschoben.²⁸¹

2. Nachahmung oder die Erschaffung eines „Mimotextes“.²⁸² Bei der Nachahmung betrachtet man als Objekt der Repräsentation nicht den selbstständigen Text (den selbstständigen Text kann man im Prinzip nicht nachahmen, man kann ihn nur kopieren),²⁸³ sondern die fremde „Manier“, die in sich sowohl sachliche (Sujet, Figuren usw.), als auch stilistische Ebenen einschließt.²⁸⁴ Ein „Mimotext“ ist ein „originaler“, das heißt neu erschaffener Text, der aber nach den Regeln des dem Publikum gut bekannten und ziemlich stabilen literarischen Kode beschaffen ist, somit ein Text, der den Mustern ähnlich ist. Die Nachahmung setzt eine aktive analytische Arbeit des Imitators voraus, weil seine Objekte allgemein wahrgenommene Gattungen, Literaturreichtungen oder Literaturschulen sowie einzelne Werke der verschiedenen Autoren sind. Das nachzuahmende Objekt wird vom Imitator objektiviert, und es geschieht dabei manchmal gegen den Willen des Imitators, dass sein Objekt deformiert wird.²⁸⁵

3. Stilisierung (Pastiche). In seinem Buch „Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement. Parodie“ betrachtet Stackelberg den Pastiche als einen Sonderfall der Parodie. „Das Wort stammt aus der kulinarischen Sphäre und ist dann von der Malerei, wo es eine Bildfälschung bezeichnet, in die Literatur hinüber gewandert“.²⁸⁶ Wenn es sich beim Pastiche um eine „vollkommene Mimikry“ der zu parodierenden Schriftsteller handelt, sind diese Pastiches jedoch keine Kopien. Stackelberg meint zum Beispiel, Marcel Proust sei „der moderne Meister des Pastiche“. An seinem Beispiel versucht Stackelberg die innere Form des Pastiche-Mechanismus nachzuvollziehen: „Proust erfasst die jeweiligen Charakteristika, die Ticks und Manien der pastichierten Autoren und stellt sie dem Leser überdeutlich vor Augen; er baut jedoch auch illusionsdurchbrechende „Querschläger“ ein, Anachronismen,

²⁸¹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 49. Vgl. hierzu auch: Bouché, 1974, S. 42.

²⁸² Genette, 1982, S. 89.

²⁸³ Hierzu vgl. auch: Genette, 1982, S. 88-94.

²⁸⁴ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 49.

²⁸⁵ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 49.

²⁸⁶ Stackelberg, 1972b, S. 163.

Imitatio. Literarische Nachahmung

Anspielungen auf sein eigenes Werk usw.“²⁸⁷ Stackelberg meint, dass es unsinnig wäre, den Pastiche von der Parodie grundsätzlich zu unterscheiden.

Die Stilisierung ist eine besondere Art der literarischen Nachahmung. Laut Bachtin setzt die Stilisierung einen Stil voraus, das heißt sie setzt voraus, dass die Gesamtheit der stilisierten Verfahren, die von ihr reproduziert werden, einmal einen direkten und unmittelbaren Sinn hatte und Ausdruck einer letzten Bedeutungsinstanz war. Die Stilisierung zwingt eine fremde sachliche Absicht (eine künstlerisch-sachliche), ihren Zielen, das heißt ihren neuen Absichten zu dienen.²⁸⁸ Der Stilisierende verwendet dabei das fremde Wort als etwas Fremdes und wirft dadurch einen leicht objektivierenden Schatten auf dieses Wort. Aber das Wort wird hier nicht zum Objekt, denn für den Stilisierenden hat die Gesamtheit der Verfahren der fremden Rede gerade als Ausdruck eines besonderen Standpunktes Bedeutung.²⁸⁹ „Der Stilisierende arbeitet hier auf einem fremden Standpunkt. Deshalb fällt ein gewisser objektivierender Schatten auf den Standpunkt selbst, der dadurch bedingt wird.“²⁹⁰ So kann man das „Dekameron“ von Boccaccio als Beispiel für die parodistische Stilisierung nehmen, bei dem Boccaccio die Kunstgriffe der griechischen Romane in Form verschiedener Handlungszüge in seinen Novellen verwendet.²⁹¹

Laut Bachtin kann der Autor sich eines fremden Wortes für seine Ziele auch derart bedienen, dass er dabei eine neue Bedeutungstendenz in ein Wort legt, das bereits ein eigene hat und auch bewahrt. Ein solches Wort soll als fremdes empfunden werden. Dann befinden sich zwei Bedeutungstendenzen, zwei Stimmen in einem Wort. So funktionieren sowohl das parodistische Wort, die Stilisierung als auch der stilisierte „Skaz“.²⁹² Bachtin meint, dass das bedingte Wort immer zwei Stimmen hat. Bedingt kann nur das werden, was einmal unbedingt, d.h. ernsthaft war. Diese ursprüngliche, direkte und unbedingte Bedeutung dient jetzt neuen Zielen, die von innen von ihr Besitz ergreifen und sie bedingt machen. Hier besteht nach Bachtin der Unterschied zwischen Stilisierung und Nachahmung. Die Nachahmung macht die Form nicht bedingt, denn sie selbst nimmt das Nachgeahmte ernst, macht es sich zu eigen, sie eignet sich das fremde Wort unmittelbar an. Die Stimmen verschmelzen miteinander; wenn man die anderen Stimmen hört, so entspricht das durchaus nicht der Absicht des

²⁸⁷ Stackelberg, 1972b, S. 163.

²⁸⁸ Vgl., Bachtin, 1971b, S. 211.

²⁸⁹ Vgl., ebenda.

²⁹⁰ Ebenda.

²⁹¹ Vgl., Šklovskij, 1983a, S. 50. Vgl., hierzu auch: Jonscher, 1994, S. 34f.

²⁹² Vgl., Bachtin, 1971b, S. 210.

Nachahmenden.²⁹³ Wir hören bei Lautréamont diese „fremden Stimmen“, die er absichtlich sprechen lässt. Dabei erlaubt sich Bachtin einen Vorbehalt, der für diese Untersuchungen über Lautréamont relevant ist: „Obwohl so zwischen der Stilisierung und der Nachahmung vom Sinn her ein deutlicher Unterschied besteht, gibt es historisch betrachtet sehr feine, manchmal kaum fassbare Übergänge zwischen ihnen. In dem Maße, in dem sich der Ernst des Stils in den Händen der Nachahmer und Epigonen abschwächt, werden seine Verfahren immer bedingter und die Nachahmung wird zu einer halben Stilisierung. Andererseits kann auch die Stilisierung zur Nachahmung werden, wenn der stilisierende Autor von seinem Vorbild so begeistert ist, dass die Distanz zerstört wird und das Empfinden dafür nachlässt, dass der Stil als *fremder* (kursiv – Bachtin) reproduziert wird. Denn gerade die Distanz hat die Bedingtheit geschaffen“.²⁹⁴ Man stellt oft den Pastiche der Parodie gegenüber, wobei der Unterschied ganz deutlich ist: Die Parodie ist „l’imitation d’un ouvrage particulier“ und der Pastiche ist „l’imitation du style d’un écrivain“²⁹⁵, was etwas eng formuliert ist. Die Grundlage für den Pastiche ist die Imitatio, sie ist dabei aber nur ein Aspekt.²⁹⁶ Der Pastiche ist eine Imitatio „en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement“, schreibt Genette.²⁹⁷ Ähnlich wie bei der Nachahmung versucht man, während etwas stilisiert wird, die charakteristischen Züge des nachzuahmenden Objekts festzuhalten. Der „pasticheur“ verfügt oft über ein einfaches Szenario, oder mit anderen Worten ein „sujet, inventé ou fourni“, das er direkt in den Stil seines Modells einschreibt²⁹⁸: „(...) l’étape du texte original étant idéalement facultative et empiriquement supprimée, comme chez les bons latinistes d’autrefois qui, vite passé le stade du thème, écrivaient directement des poèmes latins“, meint Genette.²⁹⁹ Dabei wird nur die Stilistik des Objektes imitiert und nicht seine Thematik: „Le pastiche, ici, n’imite pas un texte, mais un style“.³⁰⁰ Laut Genette ist der Pastiche „s’efforce de *faire ressemblant* (Kursiv – Genette), dans toute la mesure où la différence de sujet – et la différence de la langue – le lui permet, et sans trop de faciliter la tâche par des emprunts littéraires.“³⁰¹ Bei einem solchen Verfahren ereignet sich laut Bachtin Folgendes: „Der Gedanke des Autors, der in das fremde Wort eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat, stößt nicht mit dem fremden Gedanken

²⁹³ Vgl., Bachtin, 1971b, S. 211f.

²⁹⁴ Ebenda, S. 212.

²⁹⁵ Aron, 2004, S. 9.

²⁹⁶ Vgl., Bouché, 1974, S. 42.

²⁹⁷ Genette, 1982, S. 89.

²⁹⁸ Vgl., ebenda, S. 88.

²⁹⁹ Ebenda.

³⁰⁰ Ebenda, S. 89.

³⁰¹ Ebenda.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung. Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

zusammen, sondern folgt ihm in seiner Richtung und macht nur diese Richtung bedingt“.³⁰² Es kann, nach Tynjanov, geschehen, dass bei der Stilisierung nicht unbedingt nur „einem Stil nachgefolgt“ wird, sondern „eher mit ihm gespielt“ wird. Der Autor geht gewissermaßen aus den anderen Autoren hervor, ohne es zu verbergen.³⁰³

IV Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung. Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Die genaue Betrachtung eines solchen Kunstgriffs wie der Parodie scheint für die vorliegende Doktorarbeit besonders relevant zu sein, da wir es hier mit einer bedeutenden und vielfach zu interpretierenden Art der literarischen Nachahmung zu tun haben. Von Anfang an soll auf die theoretischen Ansätze verschiedener Deutungen und Annahmen näher eingegangen werden. An erster Stelle soll in gebotener Kürze die Definitionsgeschichte der Parodie stehen.

Es ist nicht selten, dass man die Parodie als einen Bestandteil der Intertextualität betrachtet,³⁰⁴ was für diese Untersuchung eine besondere Bedeutung gewinnt. Parodie wird auf verschiedenste Weise in etlichen Forschungsarbeiten ausgelegt und analysiert. Dieses Kapitel stellt sich folgendes Ziel: Einige für diese Doktorarbeit, unserer Auffassung nach, relevante Auslegungen der Parodie zusammenzufassen. Nach Stackelbergs Meinung können die Definitionen des Phänomens der Parodie, die in den verschiedenen Nachschlagewerken gegeben werden, tatsächlich als „dogmatisch und schulmäßig“³⁰⁵ angesehen werden. Stackelberg setzte sich das Ziel, in seiner Forschung zu zeigen, „wie diese Definitionen sich als „vorläufig und willkürlich“ darstellen, wenn man sie mit der „Entwicklungsgeschichte der Kunstform“ konfrontiert“.³⁰⁶ In seinem Buch schenkt Stackelberg der Parodie besondere Aufmerksamkeit, auch mit kurzem Rückblick auf die Anfänge, auf verschiedene Phasen der „Entwicklungsgeschichte“ der Parodie und besonders auf die Parodie des achtzehnten Jahrhunderts. Das hat seinen Grund vor allem darin, dass die Parodie zu dieser Zeit eine besondere Rolle gespielt hat, insbesondere auf dem Gebiet des Theaters.³⁰⁷ Die historische Bedeutung der Parodie im neunzehnten Jahrhundert war nicht so groß wie im achtzehnten

³⁰² Bachtin, 1971b, S. 215.

³⁰³ Tynjanov, 1969a, S. 307.

³⁰⁴ Vgl., Volkov, 2006, S. 78.

³⁰⁵ Stackelberg, 2009a, S. 61.

³⁰⁶ Stackelberg, 1972b, S. 157.

³⁰⁷ Vgl., Stackelberg, 1972b, S. 157f.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Jahrhundert. Das hat natürlich etwas mit den Traditionen und Werten des Klassizismus zu tun. Zur Geschichte der Parodie schreibt Stackelberg: „Vom pseudohomerischen Froschmäusekrieg über Aristophanes bis zu Senecas Apokolokynthosis und Lukians wahrer Geschichte bietet die griechisch-römische Antike dann auch schon das erste reichhaltige Material zur Geschichte der Parodie. Die Voraussetzung zur Parodie ist allemal eine fixierte Kunstform: Erst müssen durch Vorbilder, Normen und Traditionen bestimmte Konventionen gebildet werden, ehe sie parodistisch verzerrt, durchbrochen und verändert werden können. Beides war in der griechisch-römischen Antike gegeben. Das Mittelalter übernahm nicht nur von der Spätantike seine Vorbilder, Normen und Traditionen, sondern ließ bald neue Fixierungen entstehen, die zur Parodie verlockten. Man ist nach allem, was wir darüber wissen, der Verlockung zur Parodie in diesem Zeitalter ziemlich ungeniert gefolgt. Da wird die Parodie dann zum Sakrileg, wenn man die heilige Messe in eine Esels- oder Säufermesse verwandelt (...) In einem Buch über Rabelais ist jüngst nicht zufällig wieder ein russischer Literaturhistoriker, Michail Bachtin, der mittelalterlichen Parodiegeschichte nachgegangen. Fraglich ist nur, ob diese Tradition wirklich so ausschließlich „volkstümlich“ ist, wie Bachtin meint“.³⁰⁸

„Seitdem die Hierarchie der Gattungen und Stile abgebaut ist, seitdem mit einer allgemeinen Übereinstimmung über das, was in der Literatur als „hoch“, was als „niedrig“ anzusehen ist, nicht mehr gerechnet werden kann, können auch die Formen der Parodie nicht mehr so bestimmt werden, wie es in unseren Nachschlagewerken geschieht“.³⁰⁹ Stackelberg setzt seine Überlegungen fort mit dem Begriff „Individualparodie“: „Je mehr die allgemeingültigen Gattungsmerkmale in der Literatur zurücktreten und je mehr der einzelne Autor infolgedessen verpflichtet ist, sich seine Form selbst zu schaffen, desto individueller muss auch die Parodie werden“.³¹⁰ Er führt weiter über die „literaturkritische Absicht“ der Parodie aus: „Man kann die Parodie in der Tat als eine verkleidete, künstlerische Form der Literaturkritik ansehen. Mit ihrem mimetischen Verfahren, das das jeweils Charakteristische überdeutlich herausstellt, kann sie sogar weit wirksamer sein, als alle begrifflich analysierende Kritik. Jedenfalls pflegt sie amüsanter zu sein als die gelehrte Literaturkritik“.³¹¹ Die Parodien sind in der Regel „parasitär“ und „leben von den Originalen, auf die sie sich beziehen und wirken nicht desto stärker, je besser sie gemacht, sondern auch je bekannter die Originale sind“.³¹²

³⁰⁸ Stackelberg, 2009a, S. 70.

³⁰⁹ Stackelberg, 1972b, S. 160f.

³¹⁰ Ebenda, S. 161.

³¹¹ Ebenda.

³¹² Ebenda.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

„Die Parodie erweist sich ... als eminent intertextuelles Phänomen, indem sie ihre Wirkung aus der Evozierung anderer Texte bezieht“.³¹³

Auf die Wirkungsgeschichte der Parodie als literarische Gattung kann man im Rahmen dieser Dissertation nicht genauer eingehen, sondern es geht hier mehr um parodistische Technik, aber dem widmet sich ein extra Kapitel. „Das Verhältnis von Form und Inhalt lässt sich nicht in der Weise beschreiben, dass die epische Form mit einem neuen Inhalt gefüllt wird; ein Stilbruch beispielweise hat durchaus einen formalen Aspekt... Andererseits ist der Inhalt der frühen Parodie nicht einfach bloß lächerlich-belanglos, sondern entbehrt durchaus nicht satirisch-kritischer Spitzen... So verbinden sich in der Parodie seit ihrer Entstehung zwei Funktionen: die komische, auf Herabsetzung des Originals gerichtete, und die satirische, Zeit- und Lebensumstände des Dichters kritisierende Intention. Beide gehen eine Synthese ein, wobei der Schwerpunkt mal auf der einen, mal auf der anderen Seite liegen kann“.³¹⁴ Nach Gleis Meinung ist die Genese der Gattung und sogar des Begriffs „Parodie“ in der Tat rein intertextuell verlaufen. Es muss dieser Gattung insofern wirklich eine paradigmatische Funktion für das Phänomen Intertextualität zugesprochen werden.³¹⁵ „Die Parodie ist explizit auf Intertextualität angelegt und wird somit gewissermaßen zum Kronzeugen einer Produktionsweise von Literatur...“.³¹⁶ „Kunst ist nicht Nachahmung der Natur, sondern Nachahmung der Kunst“.³¹⁷ Des Weiteren wird ein Versuch unternommen, das Begriffsfeld³¹⁸ der Parodie zu ordnen. Levin schlägt im Folgenden seine Definition vor. Uns scheint diese Definition angemessen zu sein, da sie eine explizite, volle und klare Definition der „reinen Parodie“ ist, eine „Definition Punkt für Punkt“ wenn man so will, für einerseits die „axiomatischen“, und andererseits für die Variationen und angrenzenden Phänomene der Parodie als Resultat des Abstreifens oder des Brechens dieses oder jenes „Axioms“.³¹⁹ Parodie, das ist:

- Text (Abbildung), der sich auf einen anderen Text (Original) orientiert, der auch seinerseits nach vorgegebenem Text erkennbar ist (das heißt, zweischichtiger Text);
- die Abbildung ist diese oder jene Transformation des Originals;

³¹³ Gleis, 2006, S. 42.

³¹⁴ Ebenda, S. 58.

³¹⁵ Vgl., ebenda, S. 59f.

³¹⁶ Ebenda, siehe hierzu auch: Müller, Beate: Komische Intertextualität: die literarische Parodie, Trier, 1994.

³¹⁷ Ebenda.

³¹⁸ Vgl., hierzu auch: Verweyen, 1973, S. 14ff.

³¹⁹ Levin, 2001, S. 298. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

- dabei soll diese Transformation des Originals in irgendeiner Hinsicht wenigstens „verdreht“ sein (es geht hier um den „Widerspruch der einzelnen Schichten“, der von Tynjanov formuliert ist)³²⁰;
- die Orientierung der Abbildung auf das Original hat „negativ-lächerliche“ Tendenz; dabei ist die *Korrelation* (kursiv – Levin) Abbildung-Original eine paradigmatische Dominante.³²¹

Nach Levin ist: „*Nachäfferei* (kursiv – Levin) die einfachste und genaueste Definition der Parodie: Hier haben wir Zweischichtigkeit und Transformation, ein „Verzerren“ und eine... Dominanz der Relation „Abbildung – Original“.³²²

1.1. Parodie und Stilisierung

Die literarische Parodie kann man als einen der interessantesten Kunstgriffe der literarischen Nachahmung bezeichnen. In der Tradition der russischen Literaturwissenschaft wurde die Auffassung der Parodie von V. Propp in seinem Buch „Die Probleme des Komischen und des Lachens“ formuliert. Propp konstatiert keine Eindeutigkeit dieses Begriffs und betont, dass es nicht so viele wirklich gelungene Definitionen der Parodie gibt. Er äußert seine eigene Meinung zur Parodie:³²³ „Parodie schließt in der Imitatio der äußerlichen Eigenschaften jede Lebenserscheinung ein (Verhaltensweisen des Menschen, Kunstgriffe usw.), damit wird der innere Sinn dessen, was parodiert wird, absolut verschattet oder gewissermaßen abgelehnt. Man kann durchaus alles parodieren, die Bewegungen und Taten eines Menschen, seine Gestik, seinen Gang, seine Mimik, seine Redeweise... man kann nicht nur einen Menschen parodieren, sondern auch das, was von ihm im Bereich der materiellen Welt erschaffen wird. Das Parodieren strebt danach, zu zeigen, dass es hinter den Formen der Äußerungen der seelischen Befindlichkeit nichts gibt, dass hinter ihnen nur Leere sei. Das Parodieren der feinen Bewegungen einer Zirkusreiterin durch einen Clown weckt immer das Lachen, das ist der Schein der Grazie und Eleganz, aber die Eleganz selbst gibt es nicht, es gibt nur die ihr entgegengesetzte Ungeschicklichkeit. Parodie also ist *das Mittel um die innere Schwäche oder Haltlosigkeit dessen, was parodiert wird, aufzudecken* (kursiv-d.Verf.)“.³²⁴ Wir finden weiter bei Propp die nicht zu übersehenden Ergänzungen zu seiner Hauptthese, die Volkov in seiner

³²⁰ Vgl., Tynjanov, 1977b, S. 201.

³²¹ Vgl., Levin, 2001b, S. 298f. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

³²² Ebenda, S. 299.

³²³ Vgl., Volkov, 2006, S. 78.

³²⁴ Propp, 2006, S.100f.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Arbeit auch erwähnt.³²⁵ 1. „Parodie bezieht sich darauf, dass die *äußerlichen* Züge einer Erscheinung bei Abwesenheit des *inneren* Gehalts wiederholt und parodiert werden...“; 2. „Parodie ist die Wiederholung der äußerlichen Züge einer Erscheinung, die in den Augen der Wahrnehmenden ihren eigenen Sinn verdrängt“; 3. „Die Erscheinungsform der Parodie in der Literatur zeigt, dass die zu parodierende literarische Richtung eher abstirbt“; 4. Parodie ist „eines der stärksten Mittel der öffentlichen Satire“ und „ist dann witzig, wenn sie die innere Schwäche des zu parodierenden Objekts aufdeckt“.³²⁶ Es wird immer wieder betont, dass Parodie an sich, wenn sie natürlich viel zu oft in dem einen oder anderen Werk als Kunstgriff vorkommt, eher die Schwäche des jeweiligen Autors zeigt. Wie ist dies mit Lautréamonts Parodie verbunden? Wie schon betont wurde, ist die Parodie bei Lautréamont hingegen eine seiner stärksten Seiten und begründet seine besondere Originalität. Anders betrachtet, sind die von Lautréamont-Ducasse produzierten Parodien nicht immer produktiv und schließen in sich nur den zu parodierenden Text ein. Aus diesem Grund spricht man eher über die technisch verschiedenartige Vielfalt der Parodien in Lautréamonts Werk, die diesen zunächst „oberflächlichen“ im künstlerischen Sinne aber literarischen Raum bilden.

An dieser Stelle sollte man noch einmal die Parodie betreffende Definitionen und Überlegungen erwähnen, die unter Federführung der russischen Formalisten entstanden sind. Wir hatten uns schon kurz den Auslegungen der Parodie bei Marcel Proust zugewandt. Aber die Ansätze der russischen Formalisten sind für unseren Zusammenhang von höchstem Interesse. „Zu den aufregendsten Begebenheiten der modernen Literaturentwicklung zählt es nun, dass wenig später als Marcel Proust und ohne Zweifel unabhängig von ihm, die Gruppe der sogenannten russischen Formalisten sich dem Phänomen der Parodie zugewandt hat und dabei zu Erkenntnissen gekommen ist, die denjenigen Prousts durchaus verwandt sind“.³²⁷ „Getreu dem Prinzip, dass es zunächst einmal darauf ankomme, „das Literarische an der Literatur“ in den Griff zu bekommen, wenn man dem Gegenstand der Literaturwissenschaft gerecht werden wolle, haben die russischen Formalisten der innerliterarischen Evolution besondere Aufmerksamkeit geschenkt“.³²⁸

Fangen wir mit dem **Unterschied zwischen Parodie und Stilisierung** an. Dieser Versuch wurde von Jurij Tynjanov in seinem Artikel „Dostoevskij und Gogol“ (Zur Theorie der

³²⁵ Vgl., Volkov, 2006, S. 79.

³²⁶ Propp, 2006, S.101ff.

³²⁷ Stackelberg, 1972b, S. 165.

³²⁸ Ebenda.

Parodie)“ unternommen, worauf wir noch im Folgenden genauer eingehen werden. Tynjanov hat auch den verschiedensten wichtigen Aspekten der Parodie seine Aufmerksamkeit geschenkt. Er machte die Parodie zum Ausgangspunkt einer Theorie der literarischen Evolution.³²⁹ Jampolskij beschreibt seine Überlegungen zur Parodie folgendermaßen: „Tynjanow unterschied sich von seinen engsten Kollegen und Freunden³³⁰ in seiner absoluten Orientierung auf das Gebiet der Geschichte. Wenn alles unter der Feder von Šklovsky sich in die Moderne verwandelte, auch Cervantes, Stern, Tolstoj, so verwandelte sich unter der Feder von Tynjanov auch alles in eine Geschichte... Tynjanovs Ansichten über die Geschichte wurden von ihm in - verschiedenen Zusammenhängen formuliert, zum Beispiel im Kontext der Theorie der Parodie, wenn die historische Bewegung der Literatur als deformierendes Umschreiben des Originals verstanden wird. Große Popularität gewann Tynjanovs Artikel "über der literarischen Evolution", in dem er die wichtigsten Vorstellungen über Struktur und Diachronie zu kombinieren versucht“.³³¹

Außer dem Versuch, die Parodie von der Stilisierung abzugrenzen, hat er sich auch mit dem parodistischen Mechanismus und den Gesetzen seines Funktionierens beschäftigt. Tynjanov stellt als erster die Frage nach der Bedeutung des Komischen für die Parodie.³³² Dies muss uns besonders wichtig sein, da Lautréamonts Parodien oft keine komische Grundlage haben.

Die Parodie ist eine Überwindung der Nachahmung, wenn – im Unterschied zur Stilisierung – der Autor nach der Wiedergabe der besonderen Eigenschaften des Originals strebt, und zwar mit dem Ziel, sie zuzuspitzen, sie zu betonen, oder an ihnen die Schwäche des Originals zu demonstrieren. Zu nennen sind außerdem noch die Fälle der Scheinnachahmung, wenn der Autor nur zwecks Maskierung ein Werk als Nachahmung bezeichnet, zum Beispiel aus Zensurgründen. In diesem Fall hat solche Nachahmung nichts mit der angegebenen Quelle zu tun. Als Objekt der Parodie können beide Seiten der Literatur dienen, sowohl Inhalts- als auch Ausdrucksseite. Man parodiert selbständige Texte, Gattungen, literarische Schulen und Richtungen.³³³ Laut Bachtin verhält es sich mit der Stilisierung anders als mit der Parodie. Der Autor spricht zwar – wie bei der Stilisierung – mit Hilfe eines fremden Wortes, aber im Unterschied zur Stilisierung führt er in dieses Wort eine Bedeutungsrichtung ein, die der

³²⁹ Vgl., Glej, 2006, S. 44.

³³⁰ Siehe hierzu auch: Zenkin, Sergej: S/Z, ili traktat o ščegol'stve, in: Literaturnoe obozrenie, 1991b/10, S. 36-39.

³³¹ Jampol'skij, 2003a, S. 59.

³³² Vgl., Volkov, 2006, S. 80.

³³³ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 51.

fremden Richtung direkt entgegengesetzt ist.³³⁴ Die zweite Stimme, die sich im fremden Wort festsetzt, stößt hier feindlich mit „ihrem eigenen Herrn“ zusammen und zwingt ihn, genau entgegengesetzten Zielen zu dienen. Deshalb ist in der Parodie die Verschmelzung der Stimmen, wie sie in der Stilisierung möglich ist, gerade nicht möglich; die Stimmen sind anders, auch feindlich, gegenübergestellt. Deshalb muss das fremde Wort in der Parodie besonders scharf und deutlich als fremd empfunden werden. Einen fremden Stil kann man in verschiedene Richtungen parodieren und neue Akzente in ihn hineintragen; stilisieren kann man jedoch nur in eine einzige Richtung, in die des Aufgebens des Eigenen.³³⁵ Das parodistische Wort kann sehr verschiedenartig sein. Man kann einen fremden Stil als Stil parodieren, oder eine Fremdartigkeit des Denkens und Sprechens im sozial Typischen oder im individuell Charakterlichen. Außerdem kann die Parodie mehr oder weniger ausgeprägt sein. Man kann nur die oberflächlichen Wortformen, kann aber auch die grundsätzlichen Prinzipien des fremden Wortes parodieren. Ferner kann der Autor vom parodistischen Wort selbst unterschiedlichen Gebrauch machen. Die Parodie kann Selbstzweck sein (die literarische Parodie als Gattung zum Beispiel), kann aber auch der Erreichung anderer Ziele dienen. Bei allen möglichen Spielarten des parodistischen Wortes bleibt das Verhältnis zwischen der Intention des Autors und der fremden Intention jedoch das gleiche: Diese Intentionen sind verschieden ausgerichtet, im Unterschied zu den gleichgerichteten Intentionen bei der Stilisierung, der Erzählung oder analogen Formen.³³⁶ Der Hintergrund, der parodiert wird, schimmert durch das Werk durch, sodass der Leser gewisse Spannungen zwischen dem ziemlich bekannten Original und seiner parodistisch veränderten Repräsentation spürt. Solche Spannung bringt die Parodie der Karikatur näher.³³⁷ Die russischen Formalisten „versuchten das „Verfahren“ des jeweils analysierten Autors näher zu bestimmen, indem sie es mit den „Verfahren“ anderer, zum Vorbild genommener Autoren verglichen. Bei diesem Verfahren entdeckten sie das Phänomen **der Verfremdung** (fett- der Verf.), das durch sie in die literarische Diskussion gekommen ist“.³³⁸ Nach Stackelbergs Auffassung, meinten die Formalisten damit „den Einbau **verlebendiger, neuer** (fett – d. Verf.) Elemente in tradierte Formen der Literatur. Die Beobachtung führte zur Theorie der literarischen Evolution als einer „Tradition des Traditionsbruches“.³³⁹

³³⁴ Vgl., Bachtin, 1971a, S. 216.

³³⁵ Vgl., ebenda.

³³⁶ Vgl., ebenda.

³³⁷ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 49.

³³⁸ Stackelberg, 1972b, S. 165.

³³⁹ Ebenda.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Weiter führt Stackelberg aus: „Wir haben es hier mit einer merkwürdigen Koinzidenz zu tun, und ich weiß auch da nicht, ob das bekanntgeworden ist. Proust legt seinen Akzent etwas anders als Boris Eichenbaum oder Jurij Tynjanow, aber beide interessieren sich vernehmlich für die Funktion der Parodie, die der eine, Proust, einen „Exorzismus“ nennt, während die anderen davon sprechen, dass eine automatisch gewordene Literatur durch ihre Parodierung zu neuem Leben kommt. Wiederum wüsste ich nicht, dass diese Ideen für die Erforschung der Parodien des 17. und 18. Jahrhunderts, das heißt für Scarron, Marivaux oder Voltaire nutzbar gemacht worden wären. Deshalb befördere ich sie hier noch einmal ans Licht, dass Parodien bei der Heraufkunft des Literaturrealismus – nicht immer, aber doch öfters – im Spiele waren, ist dem Romankenner bewusst; hier aber verläuft die Linie einerseits weiter in die Niederungen des „genre poissard“, andererseits in die Pamphletliteratur der sogenannten „Mazarinaden“, auf die ich in einem Anhang zu sprechen komme“.³⁴⁰

Wie schon oben erwähnt, beschreibt Tynjanov in seinem Artikel über Dostoevskij und Gogol die Unterschiede und die Ähnlichkeiten zwischen Parodie und Stilisierung, und betont dabei, dass die Stilisierung der Parodie immer nahesteht. Die beiden leben ein Doppelleben: „hinter der Ebene des Werkes steht eine zweite, die stilisiert oder parodiert werden soll“.³⁴¹ Bei der Parodie ereignet sich die Unstimmigkeit zwischen beiden Ebenen ihre Verschiebung. „Bei der Stilisierung fehlt diese Unstimmigkeit, es gibt im Gegenteil eine Entsprechung der beiden Ebenen: der stilisierenden und der durchschimmernden stilisierten. Dennoch ist es von der Stilisierung zur Parodie nur ein Schritt; *die komisch motivierte oder betonte Stilisierung wird zur Parodie. (kursiv - d. Verf.)*“.³⁴² Tynjanov meint, dass, wenn die zweite Ebene nur durch ein einziges Werk begrenzt ist, die Parodie in diesem Fall klar bestimmt ist und dann in der Nähe des einfachen Typs der Parodie rückt.³⁴³ Bei Lautréamont finden wir solche einfachen Parodien in großen Mengen. Eines von vielen Beispielen dafür ist die Strophe II, 12, die eine Parodie auf Lamartines Gedicht „*Hymne de l'enfant à son réveil*“ aus der Sammlung „*Harmonies poétiques et religieuses*“ ist.³⁴⁴ Lautréamont nennt natürlich keine Quelle, gibt auch keine Hinweise, woher die Parodie stammen kann. Dies erklärt man durch seine Distanz als Autor, die die Spezifik seiner Werke bestimmt. Er lässt freie Bahn für Interpretationen des Lesers,

³⁴⁰ Stackelberg, 2009a, S. 9.

³⁴¹ Tynjanov, 1969a, S. 307.

³⁴² Ebenda.

³⁴³ Vgl., ebenda, S. 335.

³⁴⁴ Siehe hierzu auch die anderen Beispiele der Parodie bei Lautréamont aus Lamartine, Hugo auch Racine: Lack, Roland-Francois: „Les replis tortueux de l'intertextuel“: Racine and Lautréamont, Prosody and Prose, in: French Forum, Vol. 23/2, May, 1998c, S. 167-178.

dreht die Idee von Lamartine um, macht sich über Lamartines Gedanken lustig und parodiert dessen lyrisch-epischen Stil. Die meisten Parodien bei Lautréamont sind aber nicht auf ein einziges Werk beschränkt, viele seiner Parodien haben mindestens drei Vorlagen. Zum Beispiel die berühmte Strophe über ein Kind, das den Omnibus zu erreichen versucht (II, 4), zu der man bei Hugo, Dickens, Dostojewskij usw. die Vorbilder finden kann. Tynjanov weist darauf hin, dass in manchen Parodien das Sujet tief verborgen ist, und manchmal kann man den parodistischen Charakter eines Werkes nicht entdecken, wenn nicht der Autor einen Hinweis gibt. Es gibt viele solcher unaufgedeckter Parodien. Wenn die Parodie nicht aufgedeckt wird, ändert sich das Werk; eigentlich ändert sich so jedes literarische Werk, das von der Ebene gelöst wird, auf die es sich bezieht. Die Parodie, deren Hauptakzent auf dem stilistischen Detail liegt, verliert, wenn sie sich von ihrer zweiten Ebene ablöst (die zum Beispiel vergessen werden kann) natürlich ihren parodistischen Charakter.³⁴⁵ Bei Lautréamont kann man sicher viele solcher unaufgedeckter Parodien vermuten, über die die Lautréamontforschung nur Vermutungen anstellen kann.

Tynjanov betont, dass die Parodie nicht unbedingt komisch sein muss. Die Komik ist gewöhnlich die Färbung, die die Parodie begleitet, aber keineswegs die Färbung des parodistischen Charakters selbst. Der parodistische Charakter lässt sich abstreifen, die Färbung aber bleibt.³⁴⁶ „*Les Chants de Maldoror*“ sind bestimmt durch den Gedanken, dass man unter Parodie nicht unbedingt etwas Komisches versteht. Bei einer Parodie kann man feine ironische Formen der Überarbeitung des literarischen Stoffes benutzen, aber man muss im Grunde nicht komisch sein. Das Ziel der komischen Parodie ist nicht das Komische, das Ziel der Parodie an sich ist nicht das Auslachen, sondern die Erschaffung einer gleichgültigen Beziehung zum zu parodierenden Objekt.³⁴⁷

Michail Bachtin betrachtet in seiner Arbeit „Probleme der Poetik Dostoevskijs“ die Stilisierung und die Parodie³⁴⁸ als Phänomene, die ihrer Natur nach außerhalb der Linguistik liegen, und damit metalinguistisch sind.³⁴⁹ Ungeachtet der wesentlichen Unterschiede zwischen all diesen Erscheinungen gibt es einen gemeinsamen Zug: „das Wort hat hier eine zweifache Ausrichtung, es ist sowohl auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein *anderes*

³⁴⁵ Vgl., Tynjanov, 1969a, S. 371.

³⁴⁶ Ebenda.

³⁴⁷ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 56.

³⁴⁸ Bachtin gibt auch der Skaz und der Dialog, als solche Phänomene, an.

³⁴⁹ Vgl., Bachtin, 1971a, S. 206.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Wort, (kursiv – Bachtin), auf eine *fremde Rede* (kursiv – Bachtin) gerichtet“.³⁵⁰ Wenn man von der Existenz dieses zweiten Kontextes der fremden Rede nichts weiß und die Stilisierung oder die Parodie wie eine gewöhnliche Rede, die nur auf ihren Gegenstand gerichtet ist, auffasst, dann erfasst man das Wesen dieser Erscheinungen nicht. Man begreift die Stilisierung als Stil, die Parodie als misslungenes Werk.³⁵¹ Man kann an dieser Stelle Bachtin nur zustimmen, da man es bei Lautréamont deutlich sehen kann. Seine Stilisierung ist so fest an diesen zweiten „Kontext der fremden Rede“ gebunden, dass man ohne sie zu kennen nicht die Feinheit von Lautréamonts Stilisierung und Parodie spüren kann. Tynjanov bestimmt das Wesen der Parodie folgendermaßen: „Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: **1)** die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und **2)** die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte alte Verfahren gehört.“³⁵²

Wir haben also festgestellt, dass Vladimir Propp und Jurij Tynjanov im Mechanismus der Parodie der Komik und der Ausrichtung aufs Lachen den wichtigsten Platz zuweisen, es handelt sich dabei um das, was Tynjanov die „parodistische Funktion“ nennt.³⁵³ Volkov ist auch der Auffassung, dass für die Parodie folgende Aspekte charakteristisch sind: Streben nach Auslachen, Beweisen der Nichtvollkommenheit oder des Überholtseins des Prätextes, dennoch überzeugt uns die gesamte Geschichte der Weltliteratur an den Beispielen vieler Meisterwerke, dass in der Parodie noch viel größeres Potenzial steckt, welches sich nicht nur aufs Komische beschränkt.³⁵⁴ „Ohne jeglichen Zweifel“, führt Volkov weiter in seiner Doktorarbeit aus, „kann das Parodieren eines Kunstobjekts dazu führen, dass ein Werk entsteht, das nicht nur den Prätext verspottet, sondern auch seine eigenen ästhetischen Werte und Einstellungen zur Kunst abbildet oder sogar den Anfang einer neuen Gattung darstellt“.³⁵⁵

2.1. Pastiche und Parodie

An dieser Stelle scheint es sinnvoll zu sein, einen klaren Unterschied zwischen Pastiche und Parodie zu verdeutlichen. Vor allem wird es um den postmodernen Pastiche gehen.

³⁵⁰ Vgl., Bachtin, 1971a, S. 206.

³⁵¹ Vgl., ebenda.

³⁵² Tynjanov, 1977b, S. 331.

³⁵³ Vgl., Volkov, 2006, S. 82.

³⁵⁴ Vgl., ebenda.

³⁵⁵ Vgl., ebenda, S. 83f. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Stackelberg nennt den Pastiche einen Sonderfall der Parodie und am Beispiel von Prousts Nachbildungen von Flaubert, Balzac, Michelet, Renan stellt er fest, „dass der Ehrgeiz des Autors dabei (zwar) auf eine möglichst vollkommene Mimikry dieser Schriftsteller gerichtet ist“.³⁵⁶ Diese Pastiche wollen aber doch keine Kopien sein. „Proust erfasst die jeweiligen Charakteristika, die Ticks und Manien der pastichierten Autoren und stellt sie dem Leser überdeutlich vor Augen; er baut jedoch auch illusionsdurchbrechende „Querschläger“ ein, Anachronismen, Anspielungen auf sein eigenes Werk usw. Und: er stellt in der Form der fremden Autoren einen „**Inhalt**“ (Fett – der Verf.) dar ...“. Seiner Meinung nach ist es „also unsinnig, den Pastiche von der Parodie grundsätzlich zu unterscheiden“.³⁵⁷ Aber die Parodie transformiert den Urtext mit verschiedenen Zielen: „La parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu’elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante,“.³⁵⁸

Volkov zweifelt auch daran, ob man die strenge Grenze zwischen Parodie und Pastiche ziehen soll, es scheint so, als ob eine klare Entgegenstellung beider Begriffe kaum ein produktives Ergebnis haben könnte. Außerdem nutzen viele Literaturwissenschaftler, die über die Wiedergeburt der Parodie als postmoderner Pastiche sprechen, beide Erscheinungen im gleichen Maße.³⁵⁹ Peter Hutchinson versucht in seinem Buch „Games Authors Play“ die Begriffe Parodie, Travestie, Burlesque, Pastiche, Mystifikation (hoax, spoof) als einen ganzen Komplex zu betrachten. Er betont, dass es sehr schwer sei, eine klare Grenze zwischen diesen Phänomenen zu ziehen, weil sie alle in verschiedenen Epochen der Kulturgeschichte immer anders interpretiert wurden und sie heutzutage teilweise einander überdecken. Nach Hutchinsons Meinung erschafft der Autor einen Text, der parallel zum Urtext sei, ihn aber verdreht: „In fact the method of the parodist is to establish a parallel, but then to exploit it in self-conscious manner“.³⁶⁰ Der Begriff Pastiche bei Hutchinson ist mit Musik, bildender Kunst

³⁵⁶ Stackelberg, 2009a, S. 67f.

³⁵⁷ Ebenda. Vgl. Hierzu auch: “Les célèbres Pastiche les de l’Affaire Lemoine, où Proust imite avec génie les styles de Saint-Simon, Renan, Balzac, Flaubert, les Concourt, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michelet et Emile Faguet reposent tous sur le même fait divers d’un ingénieur se livrant à la fabrication de faux diamants. Il recompose ainsi une sorte d’atelier d’écriture artificiel où tous les auteurs auraient été invités à manifester leur talent sur le même sujet. Et le résultat en est particulièrement savoureux car Proust a su relever chez chacun des écrivains, les tours, les formules, les traits syntaxiques et sémantiques les plus caractéristiques et livrer ainsi un petit concentré de leur œuvre“ (Samoyault, 2011, S. 39).

³⁵⁸ Samoyault, 2011, S. 38.

³⁵⁹ Volkov, 2006, S. 86.

³⁶⁰ Hutchinson, 1983, S. 92, siehe hierzu auch: Karrer, Wolfgang: Parodie, Travestie, Pastiche, München, 1977.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung. Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

und Literatur verbunden, und nähert sich dem Phänomen „Collage“, wenn der Autor nur das fertige Material entleiht und keine Bewertung abgibt.³⁶¹

3.1. Interpretation der literarischen Parodie. Wahl des Ansatzes zur Interpretation der Parodien bei Lautréamont

Wie schon mehrfach erwähnt, ist die Grundlage der literarischen Parodie die Verbindung zwischen dem Text der Parodie und dem Urtext, die nur unter der Bedingung des Entstehens gewisser Assoziationen zwischen den Einheiten des Parodietextes und entsprechenden Einheiten des Originaltextes aufgebaut werden kann. Lušnikova meint, dass Parodie an sich eine kognitive Metapher sei, die in der Auffassung eines Objektes durch das andere Objekt repräsentiert ist.³⁶² Interessant ist die Beschreibung der Hauptfunktion der Parodie aus Lušnikovas Sicht: „Die Hauptfunktion der Parodie besteht darin, dass sie die kognitiven Stereotypen umformt und die Veränderung gewisser Szenarien fördert und unter gewissen Bedingungen auch die Rekonstruktion der grundlegenden Frames fördern kann“.³⁶³ Auf jeden Fall setzt die Interpretation der Parodie eine Dekodierung und eine Gegenüberstellung der Autorenintentionen des zu parodierenden Textes und der Autorenintentionen der Parodie voraus. Wir betonen die Notwendigkeit der Interpretation von Lautréamonts Texten mit Hilfe des kognitiven Ansatzes, er führt direkt zu Prozessen des Verständnisses, der Wahrnehmung sowie der Auslegung des künstlerischen Textes.

Das Wichtige ist: Bei der Analyse dieses oder jenes Kunstwerkes ist es notwendig, das Eintreten in den sozial-historischen Vertikalkontext zu beachten. Dies erlaubt uns eine Vorstellung nicht nur von irgendwelchen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten und Besonderheiten des Verhaltens, der Lebensweise, der Tätigkeiten und Meinungen von Figuren, sondern auch von der „konzeptuellen“ Grundlage derselben oder anderen Periode des gesellschaftlichen Lebens. Diese Grundlage wird in einer Parodie ausgelacht, sie wird zum Objekt der Darstellung unter der Maßgabe eines Zielkurses der Komik.³⁶⁴ Bei einer Dekodierung der Parodie ist es notwendig, etwas von Standardkulturkonzepten und Standardassoziationen zu wissen. Da Parodien in sich verschiedene Informationen aus philologischer und sozial-historischer Sicht miteinander verbinden, muss man über eine enorme Grundlage an Materialien aus Wörterbüchern, Nachschlagewerken, literarischen und soziologischen Arbeiten verfügen. Dies deshalb, weil

³⁶¹ Vgl., ebenda, S. 93ff und Volkov, 2006, S. 86f.

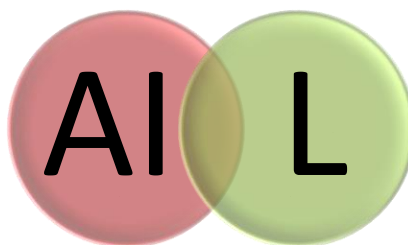
³⁶² Vgl., Lušnikova, 2009, S. 53.

³⁶³ Ebenda.

³⁶⁴ Vgl., ebenda, S. 54ff.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

der Leser selbst als Träger einer anderen kulturhistorischen Erfahrung auftritt. In der kognitiven Linguistik wird Folgendes postuliert: „bei Textinterpretationen aktivieren wir ein bestimmtes Kontursystem, in dem viele Positionen („Slots“) noch nicht besetzt sind. Spätere Episoden des Textes füllen diese Lücken auf und führen neue Szenen ein, die in den verschiedenen historischen, kausalen, logischen u.a. Verbindungen kombiniert sind“.³⁶⁵ Wenn man als Grundlage der Parodie die Verbindung zwischen dem Parodietext und dem Prototext benennt (diese Verbindung entsteht nur unter der Bedingung gewisser oben genannter Assoziationen), dann kann man sagen: Bei einer Dekodierung der Parodie treten die Mechanismen des assoziativen Verbindens der Einheiten in Kraft. Es wird als bekannt vorausgesetzt, dass Assoziation die Grundlage für die Metapher sei, die Wahrnehmung der Parodie ist dann mit der Wahrnehmung der Metapher vergleichbar. Die Metaphorik der Parodie besteht auch darin, dass es immer zwei Komponenten gibt: Text und Original.³⁶⁶ Wenn Parodie eine kognitive Metapher ist, dann entspricht sie folgender menschlicher Eigenschaft: Ein Mensch ist fähig, die Ähnlichkeit zwischen verschiedenen Objektklassen zu erfassen. Parodie formt kognitive Stereotype um, und trägt zur Veränderung gewisser Szenarien bei. Wir haben im Fall einer Parodie mit dem Moment des Unerwarteten zu tun, unsere stereotype Ansicht wird plötzlich dem Zweifel unterzogen und letztendlich wird diese Ansicht verändert oder gar vernichtet. In einer Parodie wird nicht irgendein Fakt kritisiert, sondern unser Verhältnis zu diesem Fakt.³⁶⁷ Lushnikova benennt in ihrem Artikel über den kognitiven Ansatz zur Parodieinterpretation das klassische Schema der Textwahrnehmung: Es sind zwei Kreise vorhanden, die einander überschneiden. Der erste Kreis stellt bedingt die Autorintention (AI) und der zweite die Wahrnehmung dieses Textes durch den Leser (L) dar, dabei ist der Raum des Überkreuzens beider Kreise das gemeinsame Wissen des Autors und des Lesers, Raum, in dem die Autorenintentionen Resonanz beim Leser finden.



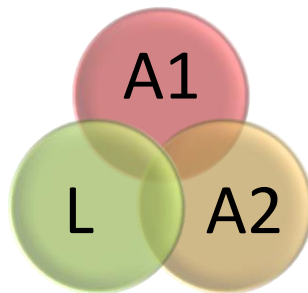
³⁶⁵ Kratkij slovar´ kognitivnyh terminov, 1996, S. 189.

³⁶⁶ Vgl., Lušnikova, 2009, S. 54.

³⁶⁷ Vgl., ebenda.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Das weitere Schema zeigt die Wahrnehmung eines Parodietextes. Es handelt sich um drei Kreise: Der erste Kreis (A1) ist die Intention des Autors, der zweite Kreis (A2) die Intention des Autors des zu parodierenden Objekts und der dritte Kreis (L) ist die Leserwahrnehmung. Der Raum der Überschneidung der Kreise A1 und A2 bezeichnet den Raum der Dekodierung: Der Autor dekodiert das zu parodierende Objekt. Der Raum der Überschneidung A1 und L ist das, was der Leser in der Parodie dekodiert hat, und der Raum zwischen A2 und L ist das, was der Leser über das zu parodierende Objekt weiß. Der Raum der Überschneidung aller Kreise ist der Platz, an der Leserwahrnehmung, Intentionen des Parodieautors und des Autors des zu parodierenden Objekts übereinanderliegen. Es ist der Raum des gemeinsamen Wissens dieser drei Subjekte, des parodierenden, des wahrnehmenden und des parodierten. Lušnikova fügt hier noch hinzu, dass es viele zu parodierende Objekte geben kann, wenn die Parodie auf viele Adressen zielt.³⁶⁸



Im Bewusstsein jedes Menschen gibt es ein gewisses Weltmodell. Beim Lesen wird dieses Lesermodell dem Autormodell, das auf die eine oder andere Weise im Text dargestellt ist, gegenübergestellt. Das Ergebnis solcher Gegenüberstellung kann sehr verschieden sein: Ganze oder partielle Ähnlichkeit oder gar der komplette Unterschied. Bei der Wahrnehmung der Parodie wird das Fragment des Weltmodells in einer anderen – hier komischen – Sicht dargestellt, daher haben wir es mit einer „Frame“-Umformatierung zu tun.³⁶⁹ Die Bewertung wird nicht nur verändert, sondern wir haben es in diesem Fall mit einer „Umwertung“ zu tun. „Es ist bekannt: das kulturelle Weltbild, Schlüsselkonzepte, und die auf deren Basis geformten „Frames“, sowie Szenarios und sie auffüllende Slots werden auf der Grundlage der Fakten der sozial-historischen Ereignissen, deren Kommentierungen in Medien, ihrer Analyse in wissenschaftlichen Arbeiten, ihrer Auslegungen in der Publizistik, ihrer Interpretation in künstlerischen Werken und durch andere Umstände, geformt“, meint Lushnikova hierzu.³⁷⁰

³⁶⁸ Vgl., Lušnikova, 2009, S. 54ff.

³⁶⁹ Vgl., ebenda.

³⁷⁰ Ebenda, S. 55.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Zum einen können bei der Parodie die Konzepte sowohl verkompliziert, als auch mit neuen Eigenschaften bereichert werden. Die Frames breiten sich durch die nicht obligatorischen Peripherieelemente aus. Zum anderen kann Parodie, unter bestimmten Bedingungen der Framesrekonstruktion, Veränderungen des Konzeptwesens fördern, zum Beispiel wird in etwas Positivem bewusst etwas Negatives betont.³⁷¹ Sehr oft verursacht eine Parodie der Form die Zerstörung des Inhalts, was zu einer Meinungsänderung im Bezug auf zu beschreibende Ereignisse führt.

4.1. Plagiat

In „*Poésies*“ schreibt Ducasse: „Le plagiat³⁷² est nécessaire. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste“.³⁷³ Von dieser berühmten Bemerkung ausgehend, behandelt Maurice Saillet in seinem Artikel „Verteidigung des Plagiats“ „die Berechtigung des Plagiats in den literarischen Künsten“.³⁷⁴ „Seul le plagiat pratiqué à des fins intentionnellement ludiques ou subversives possède une dynamique proprement littéraire... À partir de là, les textes deviennent les fragments d'un grand ensemble collectif appelé littérature et forment un patrimoine qui appartient à tous. Barthes conçoit aussi la littérature comme un plagiat généralisé: „Dans la littérature, tout existe: le problème est de savoir où“³⁷⁵ zitiert Samoyault die These von Barthes.

Das berühmteste Beispiel des Plagiats bei Lautréamont ist die Beschreibung des Starenfluges. Naruhiko Teramoto in seinem Artikel „*Réécriture du discours scientifique dans Les Chants de Maldoror – quelques emplois littéraires des sciences chez Lautréamont*“ hat die von Lautréamont übernommenen Passagen, die Chénus Enzyklopädie entstammten, detailliert untersucht. Teramoto vergleicht das Original mit Lautréamonts Übernahme und stellt dabei fest, dass der Plagiator extrem texttreu bis auf die Punctuation arbeitet³⁷⁶: „(...) Lautréamont s'efforce de transcrire le discours scientifique en en conservant les plus petites détails dont la punctuation“³⁷⁷ Aber „il est incontestable, que les „plagiats“ de Lautréamont sont bien des plagiats au sens juridique du terme, - et non des „citations“.“³⁷⁸ „Grace à la découverte faite par

³⁷¹ Vgl., Lušnikova, 2009, S. 56f.

³⁷² Zur Definition von Plagiat und Analyse bezüglich Fall Lautréamonts siehe: Lack, Roland-Francois: „La littérature de Martial“: plagiarism as figure in Sade, Lautréamont, Ouologuem, and Sony Labou Tansi, in: *Romantic Review*, 86/4, 1995b, Nov., S. 681-696.

³⁷³ Zit. nach: Caradec, 1970, S. 161.

³⁷⁴ Saillet, 1986, S. 96.

³⁷⁵ Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984b, S. 330, zit nach Samoyault, 2011, S. 37.

³⁷⁶ Vgl., Teramoto, 2003, S. 107, vgl. hierzu auch: Samoyault, 2011, S. 36f.

³⁷⁷ Teramoto, 2003, S. 109.

³⁷⁸ Ebenda, S. 161.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Maurice Viroux, nous savons en effet que la plupart des plagiats de l'Encyclopédie d'Histoire Naturelle de Chenu portent sur un ou plusieurs paragraphes pris dans leur intégralité, nous donnant ainsi l'auteur des Chants (ré)écrit avec ciseaux et de la colle entre les mains³⁷⁹, schreibt Teramoto weiter. Diese Passage beschreibt (V, 1) „sur le vol des étourneaux n'est que la copie textuelle (et sans guillemets!) d'un article de Gueneau de Montbeillard inseré dans l'Encyclopédie d'Histoire Naturelle du Dr Chenu. (Oiseaux, cinquième partie, 1853). A peine, lorsque l'auteur de l'original écrit à propos des étourneaux: „réunis par une tendance commune vers le même point“, Lautréamont ajoute-t-il:le même point aimanté.“, so Caradec.³⁸⁰ Die Sinnverschiebung ereignet sich in diesem Fall dank Veränderung der Textumgebung: Der Auszug aus dem äußerst wissenschaftlichen Werk wird auf den Kontext des lyrisch-epischen „Liedes“ übertragen. Dieser Auszug bekommt wegen der Besonderheiten der lyrischen Gattung eine andere Färbung³⁸¹: „(...) le poète ose procéder en fait au bouleversement de la logique stricte de la science. (...), cet emploi littéraire ou poétique de la science est une des caractéristiques les plus remarquables de la réécriture du discours scientifique.“³⁸² „Il est intéressant que le plagiat apparaisse ainsi comme l'opposé de la littérature (copier n'est pas créer) en même temps que sa définition même: ce paradoxe expose qu'au fondement de toute création existe un geste précédent, une influence ancienne sur lesquels l'artiste s'appuie“³⁸³, findet man bei Samoyault.

5.1. Nachahmung

Als Beispiel für Nachahmung, die sich in feine Stilisierung umwandelt, kann die schon erwähnte Strophe über den Ozean dienen, in der Ducasse fleißig all die verschiedenen Autoren nachahmt: von Baudelaire über Constantin Francois Volney bis hin zum quasiwissenschaftlichen Essay von Michelet. Als Ergebnis kann man Folgendes festhalten: Ein und dasselbe Objekt kann mit gleichem Erfolg in fast einander ausschließenden literarischen Sprachen beschrieben und „besungen“ werden. Ducasse bevorzugt keine von diesen Sprachen, er wechselt sie auf mehreren Seiten, er „spricht“ diese Sprachen nicht, er stellt sie „dar“. Vom Autor hingeschrieben und gezwungen, Nachbarn zu sein, fangen diese Sprachen an, sich selbst

³⁷⁹ Teramoto, 2003, S. 105.

³⁸⁰ Caradec, 1970, S. 160.

³⁸¹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 53.

³⁸² Teramoto, 2003, S. 109.

³⁸³ Samoyault, 2011, S. 37.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

zur Seite zu schieben, auf Grund dessen, dass sie aus dem gewöhnlichen Genrekontext herausgerissen sind.³⁸⁴

Ein Beispiel der parodistischen **Stilisierung**: Die Strophe erzählt, wie Maldoror „*était né méchant*“ (I, 3). An dieser Textstelle finden wir den emphatischen Diskurs, übervoll von rhetorischen Fragen und Aufrufungen: „*Humains, avez-vous entendu ?*“ (I, 3) oder „*fatalité extraordinaire !*“ (I, 3). Diesen Diskursen sollte man jedoch nicht trauen, auf Grund des Widerspruchs zwischen der gehobenen Intonation des Erzählers und dem bedrohlichen Charakter dessen, worum es geht.³⁸⁵ Krohm-Linke meint, dass dadurch ein barockisierender Stil entsteht, „dessen "Verschobenheit“ umso seltsamer mit den Aussagen der Chants kontrastiert, je deutlicher Lautréamont ihn, als ironisches Mittel, der Klarheit und Logik des Gesagten gegenüberstellt.“³⁸⁶

6.1. Zurück zur Parodie bei Lautréamont

In vielen verschiedenen auch innerhalb von unterschiedlichen Zeiträumen entstandenen Parodiedefinitionen scheint, unserer Auffassung nach, die Definition von Mletschko A. besonders treffend zu sein, die in seiner Monographie „Spiel, Metatext, Trixter: Parodie in russischen Romanen von V.V. Nabokov“³⁸⁷ angegeben wird. „Parodie ist eine Form des Ausdrucks der intertextuellen Politik, die ein Autor durchführt. Er „webt“ seinen eigenen Text aus den fremden Texten, der Autor wird auf notwendige Weise zum ersten Interpreten dieser Texte im Rahmen von seinem eigenen Text. Wenn er einen fremden Text (oder fremde Texte) benutzt, und dies sozusagen in einer „deformierten“, distanzierten Form, so produziert er eine parodistische Gestalt dieses Textes“.³⁸⁸

Für die vorliegende Doktorarbeit haben die Untersuchungen von Linda Hutcheon über die Parodie eine besondere Bedeutung. Hutcheon meint, dass Parodie eine Form von *Imitatio* ist, die durch ironische Inversion charakteristisch wird, und das nicht unbedingt auf Kosten des zu parodierenden Textes, mit dem erstrangigen Ziel, den Unterschied und nicht die Ähnlichkeit zu bezeichnen.³⁸⁹ Hutcheon betont, dass moderne Parodie durch das ironische Spiel mit verschiedenen Bedingtheiten und Regeln zu bestimmen ist, auch bei mehrmaliger Wiederholung kritisch zu überdenkender Elemente. Das heißt Hutcheon betrachtet Parodie als

³⁸⁴ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 53.

³⁸⁵ Vgl., Krohm-Linke: „(...) oft feierlichen und emphatischen Ton der Chants, der fast nie mit dem Gesagtem harmoniert“, 1982, S. 113.

³⁸⁶ Krohm-Linke, 1982, S. 113.

³⁸⁷ Mlečko A.: *Spiel, Metatext, Trixter: Parodie in russischen Romanen von V.V.Nabokov*, 2000.

³⁸⁸ Mlečko, 2000, S. 21.

³⁸⁹ Vgl., Hutcheon, 1985, S. 6.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

formelle und strukturelle Verhältnisse zwischen zwei Texten und nicht lediglich als rein intertextuelle Erscheinung.³⁹⁰

Die Parodie ist eine beliebte Methode von Ducasse, sie ist in den „Gesängen“ stilistisch dominant, wie etwa die berühmte Strophe über die Läuse zeigt, die im Geiste Rabelais' als parodistische Hyperbel aufgebaut ist. Ducasse lebt sich tief in die Logik der fremden Gedanken, der Bilder und des Stils ein und „erweitert“ oder „entwickelt“ sie bis zum Ende. Er versucht alle ihre denkbaren und undenkbaeren Möglichkeiten zu realisieren. Als Ausgangspunkt für diese Strophe diente die entsprechende Stelle in Pouches „*Klassische Zoologie*“. Es geht um die unvorstellbare Fruchtbarkeit der Läuse, die fähig sind, innerhalb von zwei Monaten 18 000 Nachkommen zur Welt zu bringen. Lautréamont erhöht diese Zahl auf ein paar Millionen, begnügt sich aber nicht damit und fängt an, die Idee der „Lebenskraft“ und Gefräßigkeit der Läuse weiter zu entwickeln. Er macht die Laus zum Elefanten, und diese elefantenähnliche Laus zerdrückt alles auf ihrem Weg. So erweist sich die harmlose enzyklopädische Auskunft als Anlass für eine spöttische „Lobrede“ auf die Laus.³⁹¹ Solche ständigen Übertreibungen finden wir bei Lautréamont überall. Ein weiteres Beispiel ist die Szene mit dem Haar: Der Allmächtige habe in einem Bordell ein Haar verloren, welches, selbst noch ausgestattet mit einem Funken göttlicher Weisheit und Sprachbegabung, von der Vereinigung des Gottes mit einer Prostituierten berichtet (III, 5).³⁹²

Ein weiteres Beispiel, das für Lautréamonts übertriebene literarische Nachahmungen, die sich in feine Parodie verwandeln, typisch ist, soll ein wenig detaillierter dargestellt werden.

Die folgende Strophe aus „*Les Chants de Maldoror*“, die Lautréamont parodistisch umgestaltet, geht aus Lamartines Gedicht „*La lampe du temple ou l'âme présente à Dieu*“ hervor. Schon in den ersten Zeilen finden wir einige Übereinstimmungen: „*O lampe au bec d'argent, mes yeux t'aperçoivent dans les airs, compagne de la voûte des cathédrales, et cherchent la raison de cette suspension*“ (II, 11).

„*Pâle lampe du sanctuaire,*

³⁹⁰ Vgl., ebenda, S. 7.

³⁹¹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 54.

³⁹² Siehe hierzu auch die Analyse dieser Szene bei Sureau, Eloïse: *Les Chants de Maldoror: plaisir de la négation, négation du plaisir*, in: *L'Esprit Créateur*, Vol. 49, Nr. 4, 2009, S. 37f.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Pourquoi dans l'ombre du saint lieu

Inaperçue et solitaire

*Te consumes-tu devant Dieu?*³⁹³

Betrachten wir die emphatische Anrede an die Lampe, die wir an anderer Stelle in Lautréamonts Strophe finden: „*O lampe poétique!*“, ruft Lamartines „*lampes symboliques*“ hervor. Lautréamont stellt an seine Lampe die Frage, was hier ihre Aufgabe sei. Diese Frage wird bei Lautréamont schon am Anfang seiner Strophe, im Gegensatz zu Lamartine, ziemlich kalt, ironisch und unpoetisch gestellt: „*cherchent la raison de cette suspension*“. Bemerkenswert ist, dass Lautréamont eine Lampe aus Silber hat, was der eigentlichen Silberfarbe, die blass ist, und was damit dem Adjektiv „*pâle*“ metonymisch nahe ist. Ein weiterer Gedanke von Lautréamont: „*On dit que tes lueurs éclairent, pendant la nuit, la tourbe de ceux qui viennent adorer le Tout-Puissant et que tu montres aux repentis le chemin qui mène à l'autel*“ (II,11), und man denkt sofort, dass „*on dit que...*“ schon auf ironische Weise auf die literarische Quelle verweist, so ungefähr: „ich habe es gehört, oder man sagt“. Dies ist ein Indiz für einen Verweis auf Lamartine, bei dem steht: „*pour écarter l'ombre/ Des pas de ses adorateurs;*“³⁹⁴ Und schon wieder eine Verspottung: Die Lampe als Leuchtturm für die Sünder, die den Weg zum Altar suchen. Und dann die ironische Schlussfolgerung: „*mais... est-ce que tu as besoin de rendre de pareils services à ceux auxquels tu ne dois rien?*“. Dies ist ein Verweis auf Lamartine, der die Kirchenlampe als etwas Heiliges wahrnimmt. Lamartine betont das feine und heilige Licht, das von dieser Lampe ausstrahlt, er bewundert die fromme und seelige Atmosphäre im Tempel, wo alles voll Glauben ist, die ewige Verbundenheit mit dem Himmel, die Lampe als Licht Gottes:

„La vaste nef n'est que plus sombre

Devant tes lointaines lueurs.

Ce n'est pas pour lui faire hommage

Des feux qui sous ses pas ont lui;

Les cieux lui rendent témoignage,

*Les soleils brûlent devant lui;*³⁹⁵

Lautréamont zerstört diese Atmosphäre völlig, indem er die Lampe zum störenden Signal macht, wenn er einzutreten versucht. Die Lampe glüht so hell, dass alle vorgewarnt sind, dass

³⁹³ Lamartine, 1963, S. 305.

³⁹⁴ Lamartine, 1963, S. 305.

³⁹⁵ Ebenda.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

er da ist: *"pourquoi te mets-tu à briller d'une manière qui, je l'avoue, me paraît extraordinaire? Tes reflets se colorent, alors, des nuances blanches de la lumière électrique; l'œil ne peut pas te fixer;"* (II,11). Dies bildet einen parodistischen Kontrast zu Lamartines sanftem Licht Gottes. Weiter folgt die absurde Szene, in der die Lampe sich schließlich in einen Engel verwandelt, mit dem Maldoror kämpfen muss. So entsteht bei Lautréamont das Bild des Kampfes mit dem Engel, das auf verschiedene Kulturtopoi, vor allem aber auf die Bibel zurückgeht. In einer für Lautréamont typischen Hyperbel entsteht die Beschreibung eines Kampfes mit einem Engel, während der man vergisst, wo sie angefangen hat. Lautréamont bringt den Leser dennoch zum Ausgangspunkt, zur einfachen Tempellampe, mit deren alles angefangen hat, zurück und schließt damit das Bild ab.

Dieses Beispiel ist eine ideale Illustrierung von Tynjanovs These: „Die Parodie ist in dem Maße vorhanden, als durch das Werk die zweite, parodierte Ebene durchschimmert; je enger, bestimmter und begrenzter diese Ebene ist, je deutlicher alle Details des Werkes eine doppelte Nuancierung beziehen, unter doppeltem Blickwinkel wahrgenommen werden, desto ausgeprägter ist der Parodie-Charakter.“³⁹⁶

In seiner Arbeit, die sich speziell der Parodie bei Lautréamont widmet, zeigt Claude Bouché,³⁹⁷ dass die parodistischen Mechanismen auf allen Ebenen der „Gesänge“, sei es auf der phonetischen oder thematischen Ebene, ununterbrochen funktionieren. Es ist leicht zu sehen, dass auf dem Prinzip der parodistischen Übertreibung nicht nur die Mehrheit der Hauptfiguren in *„Les Chants de Maldoror“* (Maldoror und sein Antagonist Gott), sondern auch die episodischen Figuren aufgebaut sind. Alle romantischen Grundtopoi („Meer-Ozean“, „Schiffbruch“, „das Waisenkind“ usw.) sind in parodistischer Art und Weise aufgeführt. Claude Bouché meint, dass Lautréamont alle diskursiven Register, die in der romantischen Epoche gebräuchlich waren – erzählende, lyrische, rhetorische, didaktische, melodramatische usw. – parodiert.³⁹⁸

Der Anteil der Parodie nimmt vom Anfang zum Ende des Werkes stark zu. Im ersten Gesang finden sich verschiedene Arten der Nachahmung und mitfühlenden Stilisierung, die den romantischen (lyrischen und lyro-epischen) Diskurs von Byron, Lamartine, Hugo und Baudelaire nachahmen: „Für Verlaine, Rimbaud, Mallarme und Lautréamont ist Baudelaire in höherem Maße Orientierungsinstanz als Victor Hugo, der bis in die achtziger Jahre mit

³⁹⁶ Tynjanov, 1969a, S. 335.

³⁹⁷ Bouché, Claude: *Lautreamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, 1974.

³⁹⁸ Vgl. Bouché, (zit. nach: Kosikov, 1998a, S. 56).

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Gedichten präsent bleibt“, schreibt Engler.³⁹⁹ Aber auch die „reine“ Parodie ist hier präsent (die Strophe über „les ongles“ oder über „*un pacte avec la prostitution*“ (I, 6, 7). In den ersten fünf Gesängen macht das lyrische Register dem erzählenden Platz. Hier wird die *Gothic Novel* und besonders das Roman-Feuilleton zum Objekt der Nachahmung (so etwa im zweiten Gesang die Strophen über „*omnibus*“, die Strophe über „*L'enfant, qui est assis sur un banc du jardin des Tuileries*“ (II, 4, 6). Im sechsten Gesang kann man einen Objektwechsel zum Abenteuer - und Detektivroman beobachten.⁴⁰⁰ Als Beispiel für eine Karikatur kann dienen, was Lautréamont mit Baudelaires Sonette „*L'homme et la mer*“ anstellt: „*O lutteurs éternels, O frères implacables!*“⁴⁰¹ Lautréamont wandelt es zu einer spöttischen Anforderung um: „*Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère?*“ (I, 9).

„1846, ehe Baudelaire die Malerei von Eugène Delacroix in ihrer Qualität zu beschreiben versucht, entdeckt er ein harmonisches Kolorit sowohl in Tag- als auch in Nachtszenen. „A mesure que l'astre du jour se dérange, les tons changent de valeur, mais (...) continuent à vivre en harmonie par des concessions réciproques“ (Baudelaire 1954, 612). Formuliert Baudelaire hier die Warnungen vor Nachtmahren der postromantischen Ästhetik oder... plante er selbst eine Textarbeit, die dann so radikal erst Rimbaud und Lautréamont, jenseits aller Mimesisverpflichtung, unternehmen?“⁴⁰²

Das kann man natürlich auch bei Lautréamont beobachten, zum Beispiel in seinen Appellationen an das Meer, wo er mit dem Stil Michelets spielt und nicht nur offensichtlich von Michelets Artikel ausgeht, sondern dies sogar spöttisch betont. Aber Lautréamont begnügt sich nicht mit der Rolle des Imitator-Parodisten. Die ganze Erzählung von „*Les Chants de Maldoror*“ wird ununterbrochen mit ironischem Autokommentar geführt. Der Erzähler beschreibt den Akt literarischen Schreibens mit einer gewissen Distanz; nicht ohne Heuchelei klagt er über sein schlechtes Gedächtnis: „*je ne sais plus ce que j'avais l'intention de dire, car, je ne me rappelle pas le commencement de la phrase*“ (VI, 2); nicht ohne Spott betrachtet er seine eigenen literarischen Tricks, lobt sich spöttisch selbst: „*Vieil océan, (...) tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre: j'aime cette comparaison*“ (I, 9); er beschimpft sich selbst, oder tut so, als sei er überrascht über das, was unter seiner Feder entstanden ist: „*Ai-je besoin d'insister sur cette strophe? Eh! qui n'en déplorera les événements consommés!*

³⁹⁹ Vgl. hierzu: Engler, 2000c, S. 319.

⁴⁰⁰ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 56.

⁴⁰¹ Baudelaire, 1939, S. 19.

⁴⁰² Engler, 2003b, S. 158.

Parodie. Theoretische Ansätze. Parodistischer Mechanismus bei literarischer Nachahmung.
Formen und Funktionen der Parodie in der Weltliteraturgeschichte

Attendons la fin pour porter un jugement encore plussévère“ (VI, 9); er appelliert ständig an den Leser: „*Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses; mais, qu'il ne s'attende pas de ma part à des bassesses*“ (IV, 2) usw.

In allen Fällen der literarischen Nachahmung bei Lautréamont funktioniert derselbe Mechanismus. Ducasse nimmt ursprüngliche Muster, ahmt sie nach und „erhitzt“ sie während dieses Prozess und bringt sie zum Glühen.⁴⁰³ Lautréamont schmiedet diese Muster so um, dass sie kaum wiederzuerkennen sind. Man kann einen doppelten Effekt beobachten: Einerseits erwachen alte Klischees zum Leben, bekommen für einige Zeit die Fähigkeit, den Leser wieder zu beeindrucken, aber andererseits ist es offensichtlich, dass die „images“ von Ducasse zu sehr strapaziert und überspannt werden, um sie wirklich ernst zu nehmen. Diese „images“ verlieren ihre Macht, wie sanftes Parfum sein Aroma verliert, wenn man es zu hoch konzentriert. In der Tat, die Szenen, die bei Lewis Carroll und Charles Maturin noch gewirkt haben, solche Szenen, die die „Transformation“ Ducasses durchgemacht haben, werden zu gewöhnlichen Schauergeschichten.

Es ist nichts anderes als eine Auflösung, die Ducasse am Ende seines Werkes präsentiert: „*Qu'on se rappelle que, dans le Chant VI, le rapport entre le narrateur – scripteur et le lecteur est comparé au rapport entre un „professeur d'hypnotisme “ et son patient “* - schreibt dazu Teramoto.⁴⁰⁴ Diese Worte bilden den inhaltlichen Schwerpunkt, den Ducasse an das Ende von „*Les Chants de Maldoror*“ stellt, die zentrale Zusammenfassung, die gut bedacht werden muss. Lautréamont-Ducasses Werk ist zweifellos eine Parodie auf die Romantik. Aber wurden etwa wenige solcher Parodien (wenn auch doch nicht solche großartigen) sowohl vor als auch nach der Entstehung der „Gesänge“ geschrieben? Als eigentliche literarische Parodie, die vollständig ihrer Zeit zugehört, ist dieses Buch für niemanden, außer für den professionellen Literaturhistoriker, von Interesse, und als eine Sammlung unheimlicher Geschichten kann es wohl nur junge Menschen begeistern.

Durchgehender Parodismus von Lautréamont ist offensichtlich und wird auch bei Forschern nicht einmal betont, interessant ist, woraus dann die Anfänge, die Wurzeln der Besonderheit von Lautréamonts Stil bestehen? Levin führt in seinem Buch „Zweiweltvorhanden („bespace“ Eigenschaft) als Invariant der poetischen Welt von Nabokov“⁴⁰⁵ einen neuen Begriff ein, der

⁴⁰³ Vgl. Breton, André, (zit. nach: Kosikov, 1993b, S. 51).

⁴⁰⁴ Teramoto, 2003, S. 108.

⁴⁰⁵ Levin, Jurij: Bispacial'nost' kak invariant poëtičeskogo mira Nabokova, in: Levin, Jurij: Izbrannye trudy. Poëtika. Semiotika, Moskau, 1998a, S. 323-392.

„Poésies“

für vorliegende Doktorarbeit in Bezug auf Lautréamonts literarischen Raum besonders relevant ist, er nennt es „bespace Eigenschaft“. Das kommt von „space“, also Raum, Platz, Fläche und von der lateinischen Vorsilbe „bi“. Dieser Begriff bedeutet bei Levin Zweiräumlichkeit, eine Existenz im Rahmen von einem Text, der zwei selbständige Kunstwelten enthält, zwei Realitätsniveaus. „Jeder Mensch lebt in seiner realen Umwelt und sozusagen „in sich selbst“, das heißt in seiner eigenen inneren Welt, oder, wenn man hier die praktische Definition von Popper benutzen mag, in Welt 1 und Welt 2. Die Welt 2 von einem Künstler ist besonders bunt und „real“, und was wichtig ist, solch eine Welt verfügt über die Tendenz, sich in den Raum eines Werkes einzupflanzen, sei es ein Gemälde, ein Roman oder Film. Dieses Werk gehört einerseits, angesichts seines inneren Gehalts, zu Welt 3 (so der Terminus von Popper), (oder in anderer Begrifflichkeit konstituiert: Die eigene „mögliche Welt“) und andererseits, als physikalisches Objekt dieses Werkes, kehrt es in die Welt 1 zurück und beeinflusst sie. Beim Künstler, der zur Reflexion über sein eigenes Werk und/oder Spiel neigt, kann die Relation zwischen diesen beiden Welten an sich, zwischen Realität und Phantasie, oder zwischen möglicher Welt des Werks und der realen Welt (das heißt zwischen Welt 1 und Welt 2 oder zwischen Welt 3 und Welt 1) als Thema oder besser gesagt „Metathema“ des künstlerischen Werkes auftreten.⁴⁰⁶ „Diese „bespace“- Eigenschaft, führt Levin fort, „bildet sich auf zwei verschiedenen Weisen: durch sich zu formierende Ästhetik des Postmodernismus im Autorenwerk, wodurch sich dieser besondere Standpunkt auf die Relation Mensch und die Welt in seiner künstlerischen Methode erklären lässt; durch die Etablierung der postmodernen Poetik, die nicht über die prinzipielle Neuheit verfügt, „zwingt“ aber dazu die Kategorien und Verfahren der traditionellen Poetik anders zu funktionalisieren. (Kursiv-d. Verf.)“.⁴⁰⁷ Die Wechselwirkung von diesen beiden Kategorien formt die künstlerische Welt Lautréamonts und verleiht ihm diesen besonderen Stil, der auch durch das äußerliche linguistische Niveau hindurch zu spüren ist.

V „Poésies“

An dieser Stelle sollen die „*Poésies*“ von Lautréamont kurz betrachtet werden. Damit sollen sowohl unsere Überlegungen über den Charakter der literarischen Nachahmung bei Lautréamont noch mal illustriert werden, als auch mögliche Unterschiede zu „*Les Chants de Maldoror*“ festgestellt werden.

⁴⁰⁶ Vgl., Levin, 1998a, S. 326ff.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 345.

„Poésies“

Die „*Poésies*“, die nur ein Jahr später als „*Les Chants de Maldoror*“ erschienen sind, stellen inhaltlich auf den ersten Blick einen großen Gegensatz zu den „Gesängen“ dar. „*Les Chants de Maldoror*“ sind ein Hymnus auf das „Weltböse“ – im Gegensatz dazu können die „*Poésies*“ den Eindruck machen, als ob der Autor sich mit allen und allem versöhnt hätte, als ob Isidore Ducasse, der die „*Poésies*“ geschrieben hat und der Comte de Lautréamont, der „*Les Chants de Maldoror*“ geschrieben hat, zwei völlig unterschiedlichen Menschen wären.⁴⁰⁸

Schon die „Epigraphe“ zu den „*Poésies*“ klingt wie eine Verleugnung von „*Les Chants de Maldoror*“: „*Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par, le devoir, le scepticisme par la foi, les sophisme par le froideur du calme et l'orgueil par la modestie.*“ (P,I). Wenn man die Ducasse-Briefe an Verboeckhoven (der Mitarbeiter von Lacroix) vom 21. Februar 1870 und an den Bankier Darasse vom 12. März 1870 liest, stellt man fest, dass die Sache zu dieser Zeit für Ducasse ungünstig aussah: Die Herausgabe von „*Les Chants de Maldoror*“ ist nicht gelungen, der Vater Ducasses war unzufrieden, die Verleger misstrauisch – trotzdem ist Ducasse nicht verzweifelt, hat sogar eine Art Bestätigung in seinem Streben nach literarischen Berühmtheit gefunden.⁴⁰⁹ Aus den Briefen lässt sich schließen, dass Ducasse das Projekt eines neuen Buches plante.⁴¹⁰ Dieses Buch wollte er in vier bis fünf Monaten zu Ende bringen. Es gab auch schon ein fertiges Vorwort zu diesem Buch: „*Mon volume ne sera terminé que dans 4 ou 5 mois. Mais, en attendant, je voudrais envoyer à mon père la préface, qui contiendra 60 pages; chez Al. Lemerre*“⁴¹¹ Das angekündigte Buch wurde allerdings nie geschrieben.⁴¹²

Man kann sich fragen, was in diesem Fall die „*Poésies*“ sind. Sind sie dieses geplante Buch oder nur ein Vorwort für ein zukünftiges Buch? Kosikov vermutet, dass weder das eine noch das andere zutrifft: „Das Buch“ könnten sie [,*Poésies*“, d. Verf.] nicht gewesen sein, schon aus dem Grund, dass der Autor es gegen Herbst fertig schreiben wollte, dabei aber sind die „*Poésies*“ im April herausgegeben worden; als Vorwort zu einem Buch kann man sie auch nicht betrachten, weil wir es hier nicht mit einem zusammenhängenden Text zu tun haben, sondern im besten Fall nur mit den Vorfragmenten zu einem Text“.⁴¹³

Es wird allerdings nicht klar, warum Ducasse seine Prosaabschnitte „*Poésies*“ nannte; nach Kosikov liegt dies daran, dass er die Literatur an sich als „*Poésie*“, als Gesang wahrnahm. „La

⁴⁰⁸ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 59.

⁴⁰⁹ Vgl., ebenda, S. 61f.

⁴¹⁰ Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 35.

⁴¹¹ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, oeuvres complètes, *Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, 1973, S. 275.

⁴¹² Vgl., Krohm-Linke, 1982, S. 36.

⁴¹³ Kosikov, 1998a, S. 61.

„Poésies“

célèbre injonction d'Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), „La poésie doit être faite par tous. Non par un“ (Lautréamont, Poésies II, Gallimard, S. 311), implique la prise en compte d'autrui pour l'acte créateur: elle déroge aux postulats de l'individualité et de l'unicité de l'œuvre d'art et ramène la littérature à un corpus immense appartenant à tous“,⁴¹⁴ schreibt Samoyault. Wichtiger ist aber die Heuchelei und künstlichen Demut, die Ducasse in beiden Briefen benutzt, damit die Verleger seine Werke herausgeben. Zunächst im Brief an Verboeckhoven, in dem er nicht nur *„Les Chants de Maldoror“* bereut (*j'ai renié mon passé*), sondern sie auch demonstrativ verleugnet und dem Empfänger versichert, dass er sich verändert hätte und *„ne chante plus que l'espoir“*; er will alles: *„mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses etc“* bekämpfen, er hat jetzt vor, alle verlorenen Seelen auf den richtigen Weg zu führen und sie zu verändern⁴¹⁵: *„je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir;j'indique comment il aurait fallu faire.“*⁴¹⁶ Wir finden das selbe auch im Brief an Darasse: Die nicht gelungene Herausgabe der „Gesänge“, schreibt Ducasse, habe ihm zu verstehen gegeben, dass *„la poésie du doute“, est radicalement fausse;par cette raison qu'on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter“*, und aus diesem Grund *„ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, le CALME, le bonheur, le DEVOIR“*⁴¹⁷ Ähnlich wie *„Les Chants de Maldoror“* sind die *„Poésies“* wie ein Mosaik aus verschiedenen parodistischen Zitaten aufgebaut⁴¹⁸.

Laut Kosikov dominiert in den *„Poésies“* im Gegensatz zu *„Les Chants de Maldoror“* die so genannte „kalte Parodie“. Diese erreicht man mit Hilfe von äußerlich gelassenem Ernst des Parodierenden oder nach der Definition von Ducasse selbst durch das „Plagiat“: *„Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.“* (P,II). Ähnlich dem

⁴¹⁴ Samoyault, 2011, S. 59.

⁴¹⁵ Vgl. Samoyault, 2011, S. 62.

⁴¹⁶ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, oeuvres complètes, *Les Chants de Maldoror*, Lettres, Poésies I et II, Paris, 1973, S. 275. Zu Lautréamonts „Korrekturen“ von den berühmten Maximen siehe auch: Lassalle, Jean-Pierre: Lautréamont, "philosophie incompréhensibiliste", in: *Rev. philos. de la France et de l'étranger*, 1995, 115/3, S. 341-342.

⁴¹⁷ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, oeuvres complètes, *Les Chants de Maldoror*, Lettres, Poésies I et II, Paris, 1973, S. 275.

⁴¹⁸ Siehe hierzu auch ausführliche Analyse über die Prätexte Lautréamonts in *Poésies* bei: Lack, Roland-Francois: „Les replis tortueux de l'intertextuel“: Racine and Lautréamont, *Prosody and Prose*, in: *French Forum*, Vol. 23/2, May, 1998a, S. 167-178 und Lack, Roland-Francois: *Poetics of the pretext: reading Lautréamont* (Exeter:U of Exeter P, 1998c).

„Poésies“

Dictionnaire des idées reçues von Flaubert (dem Ducasse um einige Jahre zuvorkam), sind die „Poésies“ ein ganzes „Zitat-Plagiat“. Wenn der Autor ausschließlich die „Sprache der anderen“ spricht, strebt er dabei aber nicht nach einer buchstäblichen Wiedergabe der fremden Rede, nur, um diese Rede vorzuführen und zu täuschen.⁴¹⁹ Samoyault meint: „L’insoumission, la subversion qui caractérisent ces œuvres s’illustrent dans le détournement systématique d’emprunts non démarqués, qui font des Poésies I et II, notamment, de véritables centons parodiques. Même si le propos est finalement mis au service d’une entreprise de démolition de l’idée même de littérature, Lautréamont s’amuse avec sa propre mémoire et la mémoire du lecteur en phagocytant les citations qu’il fait, en entrecroisant plusieurs références, en les mêlant à d’autres figures de l’ironie: l’antiphrase, l’énumération et le sarcasme“.⁴²⁰ Die „Poésies“ werden dabei, wie Ducasse sie selbst definiert, „une correction de plusieurs auteurs“.⁴²¹ „Si *Les Chants de Maldoror* mettent en relief un style axé sur le plaisir de la négation et du rien, les *Poésies* en revanche, et pour ajouter à l’argument de Ducasse que la langue, et la lecture, demandent une réévaluation, montrent les exemples à ne pas suivre, ce qu’il ne faut pas faire, négation supplémentaire. En effet, il indique à plusieurs reprises dans ses *Poésies* que la littérature est basée sur l’erreur. Il utilise donc le plagiat et les maximes non pour répéter ce qui a déjà été dit, mais pour les améliorer...“⁴²², schreibt dazu Sureau.

Zunächst führt Ducasse die moderne, alltägliche, gesunde Vernunft vor. Es folgen einige Motive, die von Ducasse verspottet wurden.

1. Der Glaube an Gott und die Unerschütterlichkeit allgemeiner Prinzipien:

Nous n'avons pas le droit d'interroger le Créateur sur quoi que ce soit (P,I).

Les vérités immuables et nécessaires, qui font la gloire des nations, et que le doute s'efforce envain d'ébranler, ont commencé depuis les âges. Ce sont des choses auxquelles on ne devrait pas toucher (P,I).

Le bien est la victoire sur le mal, la négation du mal. Si l'on chante le bien, le mal est éliminé par cet acte congru (P,II).

⁴¹⁹ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 63.

⁴²⁰ Samoyault, 2011, S. 59.

⁴²¹ Zit. nach: Genette, 1982, S. 411.

⁴²² Sureau, 2009, S. 35.

„Poésies“

2. Der Glaube an den Menschen und an die Macht seiner Vernunft:

„L'homme est le vainqueur des chimères, la nouveauté de demain, la régularité dont gémit le chaos, le sujet de la conciliation. Il juge de toutes choses. Il n'est pas imbécile. Il n'est pas ver de terre. C'est le dépositaire du vrai, l'amas de certitude, la gloire, non le rebut de l'univers “ (P,II).

Auf diese Art und Weise versucht Ducasse, einen distanzierten Kommentar und Kontext zu vermeiden. Hierzu verstärkt er mit Hilfe von Methoden der Konzentration, Verkürzung, Wiederholung, die Schematisierung der Sinn- und Stilrichtung der zu parodierenden Diskurse und somit, eindringend in deren Mitte, löst er sie von innen auf, lässt den Leser seine Klischeehaftigkeit und seine Stereotype spüren. Indem Ducasse sich mit dem zitierten Muster vorgeblich einigt und solidarisiert, klammert er diese Muster tatsächlich ein – er kopiert und schreibt nicht ab, sondern er schreibt um – „réécrire“, in einem höhnenen Modus „doppeldeutiger Rede“ (Bachtin) oder in einem „indirekten Stil“ (Barthes).⁴²³ In manchen Fällen wird aufgrund des Mentortones des Autors die Verspottung offensichtlich: *„Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers, la beauté corporelle, l'amour de la famille, le mariage, les institutions sociales. Laissez de côté les écrivassiers funestes: Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte et la Grève des Forgerons !“ (P, I)* oder dank dessen, dass er die zu parodierenden Gedanken ad absurdum treibt. Zwischen den unzähligen Methoden der „Vorführung“ der fremden Rede, hat einen besonderen Platz jene, die Ducasse selber als *„une correction“* bezeichnet. In „Poésies“ „korrigiert“ er 30 Mal die Maximen von Pascal, 35 Mal Vauvenargues, 3 Mal La Rochefoucauld usw.⁴²⁴ Kosikov verwendet bei seinen Untersuchungen von Ducasses „Poésies“ die Klassifikation von Julia Kristeva: 1) négation totale; 2) négation partielle; 3) négation symétrique.⁴²⁵

1) Bei „négation totale“ den Sinn des Referenztextes „est inversé“.⁴²⁶

Pascal, *Pensées*, article sixième, VI.

⁴²³ Vgl. Kosikov, 1998a, S. 64f. Vgl., hierzu auch: Teramoto, 2003, S. 105.

⁴²⁴ Vgl. ebenda, S. 66.

⁴²⁵ Vgl. Kristeva, 1969b, S. 256f.

⁴²⁶ Ebenda.

„Poésies“

L'homme est si grand que sa grandeur paraît même en ce qu'il se connaît misérable. Un arbre ne se connaît pas misérable. Il est vrai que c'est être misérable que de se connaître misérable; mais c'est aussi être grand que de connaître qu'on est misérable. Ainsi toutes ces misères prouvent sa grandeur. Ce sont misères de grand seigneur, misères d'un roi détrôné.

Das wird bei Ducasse zu:

„L'homme est si grand, que sa grandeur paraît surtout en ce qu'il ne veut pas se connaître misérable. Un arbre ne se connaît pas grand. C'est être grand que de se connaître grand. C'est être grand que de ne pas vouloir se connaître misérable. Sa grandeur réfute ces misères. Grandeur d'un roi“ (P,II).

2) Bei der „négation partielle“ deformiert man nur einen Teil des Referenztextes.

Pascal, article sixième, X:

„(...) nous perdons encor la vie avec joie, pourvu qu'on en parle. “

Ducasse:

„Nous perdons la vie avec joie, pourvu qu'on n'en parle point“. (P,II).

3) Bei der „négation symétrique“ ist der allgemeine logische Sinn beider Texte der selbe, aber „le paragraphe donne au texte de référence un nouveau sens“⁴²⁷, quasi in „umgekehrter Richtung“.

La Rochefoucauld:⁴²⁸

„C'est une preuve de peu d'amitié de ne s'apercevoir pas du refroidissement de celle de nos amis “.

Ducasse:

„C'est une preuve d'amitié de ne pas s'apercevoir de l'augmentation de celle de nos amis“ (P,II).

⁴²⁷ Kristeva, 1969b, S. 257.

⁴²⁸ Vgl., Terray, 1997, S. 85f.

Es ist bemerkbar, dass sowohl Ducasses „Plagiat“, als auch seine „Korrekturen“ uns nicht der „Wahrheit“ näherbringen, ja nicht einmal danach streben, uns ihr näher zu bringen. Ducasse versucht ebenfalls nicht, sich in diese Maximen hineinzudenken, er bestätigt sie nicht und er widerlegt sie nicht, er umschreibt sie fast automatisch, wobei er nicht ihren Inhalt, sondern ihre syntaktische Logik beachtet. Auf diese Weise beseitigt er die Maximen, formt sie aber dafür um, um sie sofort wieder dem Zweifel zu unterwerfen. Seine Maximen, kaum dass sie entstanden sind, entfremden sich sofort von ihrem Schöpfer und werden zu „Binsenweisheiten“, gewöhnlichen „Maximen“ und „Aphorismen“.⁴²⁹

VI Lautréamont und literaturkritische Ansätze, mehr Fragen als Antworten

Nach Kosikov, war eine der ersten Fragen, die sich die Literaturwissenschaft als eine Wissenschaft gleich zu Beginn ihrer Entwicklung stellte, die Frage nach der Beziehung des Autors zu seinem eigenen Werk. Poetik aristotelischer Art interessierte sich nicht für die Autorenpersönlichkeit. Nach jener Poetik soll uns die Psychologie, die „Seele“ oder innere Welt eines Autors egal sein, was einzig zählt, ist der Grad des Könnens dieser Person, die professionelle Meisterschaft.⁴³⁰ Als dem entgegertretende literaturkritische Bewegung benennt Kosikov in seinem Artikel „Zwei Epochen der westeuropäischen Literaturwissenschaft: von „romantischer Hermeneutik“ bis „neuer Kritik“,⁴³¹ die „romantische Hermeneutik“ und den damit verbundenen Namen Friedrich Schlegels. Arnold schreibt in ihrem Artikel „Intertextualitätswahrnehmung durch den Leser und Hermeneutik“, dass der Hauptbegriff der Hermeneutik der Geistesbegriff sei. Diese sei eine Wissenschaft, bei der es nicht um die formale Interpretation des Textes gehe, sondern um die intellektuelle Interpretation. „Auf der finalen Etappe der hermeneutischen Analyse eröffnet sich der Sinn eines Textes im Universum der geistigen Kultur oder, wenn man den modernen Begriff verwendet, den Lotman vorgeschlagen hat, in der Semiosphäre und somit dient es dem Herstellen der menschlichen Persönlichkeit“.⁴³²

⁴²⁹ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 68.

⁴³⁰ Vgl., ebenda, S. 12.

⁴³¹ Kosikov, Georgij: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu (problemy metodologii), Moskau, 1998, S. 7-44.

⁴³² Kosikov, 1998a, S.8, siehe auch hierzu: Lotman, Jurij I tatuslo-moskovskaja škola, Moskva, 1994a.

VII Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen. Intertextualitätstheorie

Die Intertextualitätstheorien hatten in den Literaturwissenschaften schon vor langer Zeit Konjunktur. Das Interesse an Intertextualität hat heutzutage allerdings nachgelassen. Dies verändert aber nicht die Tatsache des Daseins dieser Theorien und mindert auch auf keinem Fall die Bedeutung der zahlreichen Untersuchungen zu diesem Thema. Für die vorliegende Doktorarbeit sind diese Theorien von besonderem Interesse, auch wenn sie an Aktualität etwas verloren haben. Mit unterschiedlichen Implikationen reflektieren die Intertextualitätstheorien auf eine gemeinsame Grundtatsache: Literarische Texte stehen in vielfältigen Wirkungszusammenhängen und sind durch die kulturelle Tradition vermittelt.⁴³³ Poetische Texte beziehen sich bereits seit der Antike „nicht nur auf bestimmte Dimensionen der Realität, sondern auch auf frühere Werke, indem sie diese imitieren, kreativ transformieren oder mit parodistischer Intention auf sie Bezug nehmen...“.⁴³⁴

An dieser Stelle wird ein Versuch unternommen, die ausgewählten Konzepte der Intertextualitätstheorie, sowie die Menge der intertextuellen Modelle und die Genese des Begriffs⁴³⁵ zu skizzieren. „Im Anschluss an die historische Ausformung des Terminus werden zwei Modelle vorgestellt, die das Ziel haben, eine Systematik aufzustellen, mit der Intertextualität beschreibbar gemacht werden kann. Auch jüngere Konzeptionen und Tendenzen sollen kurz dargestellt werden“.⁴³⁶ Nicht zuletzt wird auch „eine differenzierte und autorspezifische (in unserem Fall: Lautréamonts Werke) Analyse der einzelnen vom *Simulakrum* bestimmten Textverfahren im Rahmen der vorliegenden Doktorarbeit angestrebt“.⁴³⁷

Der Begriff Intertextualität hat viele verschiedene und manchmal auch sich widersprechende Auslegungen erhalten. Man betrachtet Intertextualität zum Beispiel auch als spezifische Besonderheit der Poetik des Postmodernismus, sowie als Eigenschaft, die jeder Kunstcharakteristisch ist, unabhängig davon, von welcher Epoche man spricht. Intertextualität beschreibt man auch als eine Grundlage des gesamten literarischen Prozesses und als besonderen literarischen Kunstgriff. Für manche Wissenschaftler ist es eine konstante

⁴³³ Vgl., Neymeyer, 2012, S. 7f.

⁴³⁴ Neymeyer, 2012, S. 7f.

⁴³⁵ Vgl., Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 17 und Samoyault, 2011, S. 9, sowie: Neymeyer, 2012, S. 8.

⁴³⁶ Eder, 2010, S. 12.

⁴³⁷ Klettke, 2001, S. 20.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Kategorie, für die anderen ist es eine Erscheinung, die sich von einer Epoche zur anderen verändert.⁴³⁸ „So verschieden die Ansätze, so variantenreich die Begriffsdefinitionen sind, ist man sich wenigstens über die Tatsache einig: Es geht um die Beziehung (en) zwischen Texten, wenn man von der Intertextualität spricht“,⁴³⁹ schreibt Eder.

Intertextualität als „Bezug zwischen einem Text und einem anderen Text“⁴⁴⁰, und Intertextualitätstheorie als „Theorie der Beziehungen zwischen Texten“⁴⁴¹, so werden die Hauptbegriffe erstmal definiert. „Im Textbezug entsteht nämlich eine Bedeutung, die neben den Wirklichkeitsbezug tritt bzw. über diesen hinausgeht. Auf dem Feld der Intertextualitätstheorien wird man es daher sowohl mit der Beziehung zwischen einem Text A und einem oder mehreren anderen Texten B, C, D, (...) zu tun bekommen, als auch mit der Beziehung zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten dieser Text-Text-Beziehungen. Auf dem Prüfstand der Intertextualitätstheorien stehen also stets, allerdings ganz verschieden gewichtet, die drei Eckpfeiler der Literaturwissenschaft: Text, Autor und Leser“.⁴⁴²

In folgenden Ausführungen soll kurz neben der historischen Entwicklung auch auf die Genese der unterschiedlichen Konzepte der Intertextualität eingegangen werden. Es soll ein Abriss der Historie und der aktuellen Diskussion (jedenfalls in gewisser Weise aktuell, da dieses Thema fast in Vergessenheit geraten ist).⁴⁴³ Man nennt als Beginn der Intertextualitätsdebatte die späten 60er Jahren, um theoretische Ausrichtungen und Variationen zu definieren. Seit Gérard Genettes „Palimpsestes“ von 1982 beschäftigt sich die Forschung mit der Frage nach dem methodischen Instrumentarium zur Analyse von intertextuellen Spuren.⁴⁴⁴ Als übliche Anfänge der Intertextualität nimmt man die Thesen von Bachtin und Kristeva. Bachtin und später Kristeva, ihn interpretierend, gehen von einem offenen und weitgefassten Intertextualitätsbegriff aus. Laut Kristeva ist dieser Begriff „ausgedehnt und auf ein Universum von Texten, d.h. auf jeden Text, anzuwenden. Die wissenschaftlichen Nachfolger Kristevas werden zeigen, ob ihr theoretischer Zugang auch in Zukunft Anwendung finden wird“.⁴⁴⁵ Nach

⁴³⁸ Vgl., Volkov, 2006, S. 12.

⁴³⁹ Eder, 2010, S. 14.

⁴⁴⁰ Broich/Pfister, 1985, S. 175

⁴⁴¹ Broich/Pfister, 1985, S. 11 (zit. nach Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 7).

⁴⁴² Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 7f.

⁴⁴³ Eine ausführliche Analyse wäre im Rahmen dieser Arbeit nicht relevant, wobei dem Phänomen genug Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es wird aber auf die umfassenden Monographien zum Thema im Literaturverzeichnis verwiesen.

⁴⁴⁴ Vgl., Eder, 2010, S. 14f.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 19, siehe hierzu auch: Moskvin, Vasilij: Intertextual'nost'. Ponjatijnyj apparat. Figury, zhanry, stili, Moskva, 2011.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Kristeva ist Intertextualität ein Beispiel für den offenen und polyvalenten Text. Manche kritisierten solche Entgrenzung dieses Begriffs: in Kristevas Konzept bleibt offen, wo Intertextualität zu limitieren ist. Nach Kristevas theoretischer Fundierung des Begriffs der Intertextualität, spalten sich zwei Lager auf, die einen im Gefolge von Kristeva, die anderen Bachtin verpflichtet.⁴⁴⁶ Die Anhänger Bachtins (Jean Starobinski, Harold Bloom, Laurent Jenny) betrachten Intertextualität als eine ganz spezifische Eigenschaft von Texten. Kristevas Anhänger (Roland Barthes, Charles Grivel oder Michael Riffaterre), plädieren für den offenen Text und den universalen Intertext.⁴⁴⁷ Intertextualität wird hier nicht als ein universales Prinzip verstanden, abgesehen davon, dass „jüngste Entwicklungen in der Intertextualitätsdiskussion die Tendenz zu einer Konzentration auf den Text und dabei besonders auf den Leser zeigen“.⁴⁴⁸

„Die Frage nach dem Instrumentarium rückt immer mehr in den Vordergrund. Und so gehen die Forschungen nunmehr über eine bloße Theoretisierung des Begriffs hinaus, sodass der Intertextualitätstheorie mit den Arbeiten von Gérard Genette und Manfred Pfister ein detaillierter und vor allem nützlicher Begriffsapparat zur Seite gestellt wurde“⁴⁴⁹, meint dazu Eder. Des Weiteren beinhalten die folgenden Kapitel einen kurzen Überblick zur umfangreichen Forschungslage und zu historischen Entwicklungen der Intertextualitätstheorie an Beispielen verschiedener Konzeptionen und Auslegungen.

1.1. Jüngere Konzeptionen

Wenn man die theoretischen Grundlagen der Intertextualität vorstellen will, sollte man zunächst das Feld der Intertextualitätstheorien sichten und die einzelnen Positionen in Beziehung zueinander setzen. Berndt und Tonger-Erk meinen dazu: „Zwar führen einige hervorragende Aufsätze in die Probleme der Intertextualität ein (vgl. Schahadat 1995; Martinez 1996; Lachmann/Schahadat 2001; Scheiding 2005), beachten dabei aber wie die zahlreichen Einträge auf verschiedenen Internetseiten insbesondere die „klassischen“ Theorien mit unterschiedlicher Gewichtung“.⁴⁵⁰ Berndt und Tonger-Erk führen fort: „Lediglich Graham gibt in seiner Einführung *Intertextuality* (2000, 2. Aufl. 2011) einen umfassenden Überblick über die strukturalistischen und poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien und erweitert seine Darstellung darüber hinaus im Hinblick auf die theoretischen Paradigmen, die wie der

⁴⁴⁶ Vgl., Eder, 2010, S. 19. Vgl. hierzu auch: Holthuis, S. 16ff.

⁴⁴⁷ Vgl., Eder, 2010, S. 19.

⁴⁴⁸ Ebenda. Vgl. hierzu auch: Holthuis, S. 22

⁴⁴⁹ Eder, 2010, S. 19f.

⁴⁵⁰ Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 13f.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Feminismus oder Postkolonialismus im anglo-amerikanischen Raum eine große Rolle spielen. Was aber auch Allen sowie Mary Orr in ihrer Einführung *Intertextuality – Debates and Contexts* (2003) nicht berücksichtigen, sind die Intermedialitätstheorien sowie die Text-Kontext-Theorien, denen wir bis in die allerjüngste Gegenwart folgen. Intertextualität ist ohne sie heute nicht mehr denkbar.⁴⁵¹

Berndt und Tonger-Erk versuchen eine Lücke in der Intertextualitätsforschung zu schließen, indem sie ihre systematischen Überlegungen zum Textualitäts- sowie zum Intertextualitätsbegriff in den Textbezug, Medienbezug und Kontextbezug integrieren. Das methodische Fundament ihrer Einführung bildet die Begriffsgeschichte (Bödeker 2002; Dutt 2003; Müller 2005): „Es geht uns darum, den Intertextualitätsbegriff nicht einfach nur zu belegen, sondern „die innere semantische Struktur aufzuzeigen, die Begriffsfelder hierarchisiert – mit Unter-, Ober-, Gegenbegriffen und dergleichen. Erst dann lässt sich die ordnende Kraft bestimmter Begriffe aufzeigen, ohne die kein Text oder Kontext verständlich werden kann“ (Koselleck 2006, 531f; im Orig. kursiv). Eine solche Begriffsgeschichte zielt heute nicht mehr darauf ab, ein „bleibendes und wahrlich wissenschaftliches Fundament“ für einen Problemzusammenhang zu legen (Gumbrecht 2006, 8), sondern die Umriss eines Begriffs im Spannungsfeld von Sachverhalt, Aussageinhalt und Theoriedesign zu zeichnen.“⁴⁵²

2.1. Kosikov und jüngere Beiträge in die Intertextualitätsforschung. Entwicklung der modernen russischen Literaturwissenschaft. Anfänge

Nach Kosikov stehen hinter dem „Etikett“ Intertextualität von Kristeva von Anfang an zumindest zwei verschiedene Phänomene: „Text“, nach Barthes, einerseits und „Intertext“ andererseits. Die Interpretation von Barthes tendiert dazu, den Intertext im Text und die Intertextualität in der Interdiskursivität aufzulösen, schafft dabei aber folgendes Problem: Der Text ist ein ungeformtes „Gemenge“, das durch das kulturelle Unbewusste gebildet wird, „ein verschwommenes Feld der anonymen Formeln“, deren Ursprung „man nur selten feststellen kann“⁴⁵³. Genau aus diesem Grund kann das „Lesen“ des Textes an sich nichts anders als ein mehr oder weniger willkürlicher Akt sein. Während dieses Aktes fischt der Leser gewissermaßen „Fragmente der verschiedenen sozialen Sprachen“, „Scherben verschiedener Kodes“, „rhythmische Modelle“, usw. heraus und aktualisiert diese, und zwar abhängig von seinem kulturellen Horizont und Vorrat des Wissens (das sich kontinuierlich während des

⁴⁵¹ Ebenda.

⁴⁵² Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 13f.

⁴⁵³ Kosikov, 2008d, S. 37.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Lebens ändert), sowie von subjektiven (oft flüchtigen) Stimmungen, Vorzügen, Assoziationen usw.“⁴⁵⁴

3.1. Definition des Ansatzes zur Erforschung der Intertextualität. Ein besonderer Fall: Lautréamonts Intertextualität

Wie verwenden wir im Fall Lautréamonts all diese theoretischen Ansätze? Können sie etwas Neues bei der Textanalyse von Lautréamonts Werken bringen?

“Welche Theorie hilft nun aber bei der Textanalyse? Zunächst einmal führt der Weg von der Theorie nie direkt zur Praxis. Theorien sind keine Rezepte; sie erweitern den Horizont. Das theoretisch geschulte Auge sieht mehr als das praktisch trainierte. Im zweiten Kapitel stellen wir daher ausgiebig die Grundlagen der Intertextualität dar. Schritt für Schritt kann in diesem Kapitel nachvollzogen werden, wie sich das Verständnis von Text, Autor und Leser im Verlauf des 20. Jahrhunderts verändert hat. Die Beispiele in diesem Kapitel sollen vor allem zeigen, welche Phänomene in diesem Zusammenhang neu bewertet werden. Man wird in diesem Kapitel auch sehen, dass die Phänomene, auf die man bei jeder literaturwissenschaftlichen Arbeit stößt, damals wie heute mit den bewährten poetologischen bzw. rhetorischen Begriffen bezeichnet werden – und zwar deshalb, weil es sich um traditionelle, d.h. allgemein verbindliche Begriffe für einzelne Formate im Text und für Textformate (Gattungen) handelt. Man kann darüber streiten, wie ein Zitat theoretisch zu bewerten ist, aber wird sich ohne größeren Streit darauf verständigen können, was ein Zitat ist. Dem gleichen Zweck der Horizonterweiterung dient auch das dritte Kapitel zur Einflussforschung, in dem wir uns vor allem mit der Beziehung zwischen Autor und Leser befassen. Durchaus im Anschluss an das soziale und politische Engagement in den „klassischen“ Intertextualitätstheorien von Michail Bachtin und Julia Kristeva zeigen wir, dass Zitieren nicht einfach nur Zitieren ist, sondern eine Handlung, die von einer ganzen Reihe kultureller Faktoren abhängt. Um zu verstehen, was daran anders ist, folgen wir der Einflussforschung zunächst auf das psychoanalytische Feld, dann auf das feministische bzw. gendertheoretische. Von dort aus folgen wir diesen im weitesten Sinn kulturwissenschaftlichen Aspekten der Intertextualität noch weiter. Es ist vor allem für diejenigen interessant, die bei der Intertextualität die historische Einbettung vermissen. An ausgewählten Kurzanalysen führen wir vor, wie Zitate literarische Texte im kulturellen Kontext verankern“.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Vgl., Kosikov, 2008d, S. 37.

⁴⁵⁵ Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 15.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Smirnov sieht als Ziel seiner Forschung über Intertextualität „die Beziehung Text-Text in der Sprachkunst als Basis des künstlerischen Aktes, das heißt, als texterschaffende Beziehung zu konzeptualisieren“.⁴⁵⁶ Die Aussonderung des Intertextes wird zum Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des generativen Prozesses. Im Ergebnis werden die Vorgangstexte transformiert und neue literarische Werke gebildet. Smirnov untersucht genau diese Spezifik, die die transformierende Logik des künstlerischen Diskurses im Gegensatz zu den anderen Arten der Diskurspraxis charakterisiert. Smirnov betrachtet die Spezifik der künstlerischen Intertextualität in drei Aspekten:

1. Ideologischer Aspekt: Die Transformation der Thema-Rhema-Beziehungen der Antezenten.
2. Semiotischer Aspekt: Die Transformation der Zeichen-Referent-Beziehungen der Antezenten.
3. Kommunikativer Aspekt: Die Verfahren, mittels deren das literarische Werk den idealen Leser auf seine Transformationsgeschichte verweist.⁴⁵⁷

4.1. Zur Diskussion über Intertextualität nach Bachtin und Kristeva. Überblick.

Bereicherung der Debatte durch die neuen Namen. Vergleichende Analyse der jüngeren Intertextualitätsdebatten

Nach Kristevas theoretischer Fundierung des Intertextualitätsbegriffs spaltet die Debatte die Beteiligten in zwei Lager, die entweder Bachtin oder Kristeva unterstützen. Die Anhänger Bachtins (u.a. Jean Starobinski, Harold Bloom, Laurent Jenny) sehen Intertextualität als eine spezifische Eigenschaft eines Textes. Die Anhänger Kristevas (u.a. Roland Barthes, Charles Grivel, Michael Riffaterre) stehen für eine Art „offenen“ Text, der von dem „universalen“ Intertext beeinflusst wird.⁴⁵⁸ „Jüngste Entwicklungen in der Intertextualitätsdiskussion zeigen die Tendenz zu einer Konzentration auf den Text und dabei besonderes auf den Leser“, fasst Eder zusammen.⁴⁵⁹ „Intertextualität wird hier nicht mehr, wie bei Kristeva, als ein universales Prinzip verstanden, „sondern als eine Möglichkeit, eine Alternative, ein Verfahren des Bedeutungsaufbaus literarischer Texte betrachtet“.⁴⁶⁰ Wichtig wird nunmehr die Frage nach dem „Instrumentarium“ und der Technik, mit Hilfe derer Text und Intertext zusammenwirken.

⁴⁵⁶ Smirnov, 1985a, S.5.

⁴⁵⁷ Smirnov, 1985a, S.5.

⁴⁵⁸ Vgl., Holtius, 1993, s.22.

⁴⁵⁹ Eder, 2010, S. 19.

⁴⁶⁰ Holtius, 1993, s.22.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Man stellt fest, dass es nicht mehr um bloße Theoretisierung des Begriffs geht, sondern es wird mit den Arbeiten von Genette und Pfister ein detaillierter und nützlicher „Begriffsapparat“ erschaffen.⁴⁶¹ Immer wieder ist zu betonen, welche unermesslichen Dimensionen der Begriff Intertextualität schon damals und erst recht heutzutage angenommen hat. Zu den bedeutenden Namen der Intertextualitätstheoretiker, die „einen Überblick zur umfangreichen Forschungslage und geschichtliche Entwicklung“ versuchten, zählen Renate Lachmann, Peter Stocker, Susanne Holthuis, Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Ulrich Dressler, Josef Klein und Ulla Fix u.v.m.⁴⁶² Renate Lachmann führt in Bezug auf ihre Überlegungen zur Intertextualität den Begriff „Gedächtnis“ ein. Sie bezeichnet jeden Text als „Gedächtnisraum“, „der zwischen Texten existiert und einer permanenten Änderung unterworfen ist“.⁴⁶³ Susanne Holthuis konzentriert sich hingegen auf „einen rezeptionsorientierten Ansatz, der den Leser stark in den Vordergrund rückt“. Sie begründet dies damit, „dass intertextuelle Qualitäten zwar vom Text motiviert werden können, aber vollzogen werden in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen“.⁴⁶⁴ „Damit ein „Dialog der Texte“ passieren kann, bedarf es folglich der Erkennung eines fremden Textes durch den Leser“.⁴⁶⁵ Peter Stocker mit seiner „Theorie der intertextuellen Lektüre“ unterstützt die „leserorientierten Konzeptionen“ auch.⁴⁶⁶ Die intertextuelle Relation wird seiner Meinung nach „durch die Vermittlung von Leser und Autor“ hergestellt.⁴⁶⁷ Das sagt aber nichts über die „automatische“ Intertextualität jedes Textes.

Auf dem heutigen Stand spricht man von einem eher geringer gewordenen Interesse an Intertextualität an sich, man darf trotzdem gespannt sein, „wohin sich die (Weiter-) Entwicklung der Intertextualität in den nächsten Jahren, Jahrzehnten bewegt. Fest steht bereits jetzt, dass der Intertextualitätsbegriff noch zahlreiche Wissenschaftler beschäftigen und damit etliche Studien füllen wird“.⁴⁶⁸

5.1. Intertextualität. Definitionen der Zielsetzung einer Theorie oder einer Lehre?

⁴⁶¹ Vgl., Eder, 2010, S. 19f.

⁴⁶² Vgl., Vgl., Eder, 2010, S. 20.

⁴⁶³ Eder, 2010, S. 20, vgl. auch hierzu: Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, neue Folge, Lachmann, Renate (Hrsg.), 1982.

⁴⁶⁴ Holtius, 1993, S.31.

⁴⁶⁵ Eder, 2010, S. 20f, siehe hierzu auch: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, (Hrsg.) Schmid, Wolf; Stempel, Wolf-Dieter, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983.

⁴⁶⁶ Vgl., Eder, S. 21, siehe hierzu auch: Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld, Herrmann, Karin, Hübenthal, Sandra (Hrsg.), Aachen, 2007.

⁴⁶⁷ Vgl., ebenda.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 19ff.

Intertextualität, zur Genese des Terminus und zu seinen Hauptdeutungen.
Intertextualitätstheorie

Nach Kosikovs Ansicht sind seit dem Artikel von Jennys „Stratégie de la forme“ die „Efforts“ der meisten Forscher auf zwei Wege gerichtet. Erstens: Die Begriffe „Text“ und „Intertextualität“ zu verengen und zu konkretisieren, sowie Intertextualität und Interdiskursivität auseinander zu halten. Zweitens: Die Ziele der intertextuellen Theorie an sich zu definieren, damit sie operativ wird.⁴⁶⁹ Kosikov unterstreicht zumindest drei verschiedene Aufgaben, die, seiner Meinung nach, vor einer intertextuellen Theorie stehen.

1. Man soll das Objekt der intertextuellen Theorie an sich beschränken. Diese Theorie soll sich nicht mit den subjektiv-assoziativen Apellen an den Sinn beschäftigen, sondern sie soll versuchen die unmittelbaren, zweifellosen und zu beweisenden Verbindungen zwischen Texten zu entdecken, das heißt: Hier geht es um solche Fälle, in denen man von der mehr oder weniger direkten Übertragung eines Textes in den anderen sprechen kann.
2. Man soll den relationalen Aspekt der intertextuellen Theorie bearbeiten; Intertextualität ist die „Gesamtheit der Verhältnisse mit den anderen Texten, diese Gesamtheit entdeckt man im Text“. (Problematik „Text im Text“).
3. Man soll die künstlerische „transformative“ Dimension des Intertextes in den Vordergrund rücken. Die Phrase „Gesamtheit der Verhältnisse mit den anderen Texten“ wird in diesem Fall Folgendes bedeuten: Es geht nicht mehr um die mechanischen Summierung und Juxtaposition von „fremden“ Texten, sondern um die aktive Transformierung. Die Relation Werk-Intertext verknüpft die ganze Mehrheit der „eingesaugten“ Texte zu einem einheitlichen Knoten, sodass das Werk als strukturelles Ganzes nicht auseinanderfällt.

„Das ist verständlich, meint Kosikov, dass bei solcher Reduzierung des Objektes an sich, die intertextuelle Theorie den „Sinnsschwung“ und philosophische Zusammenhänge verliert, die wir bei Kristeva und Barthes finden, aber die Theorie bekommt dabei hingegen ein relativ harter Boden der positiven Fakten“.⁴⁷⁰

Kosikov betont das Problem der Separierung der intertextuellen Theorie von der Theorie der Quellen. Diese letztgenannte Theorie beschreibt die Geschichte der Literatur in den Begriffen von „Tradition und Neuerertum“ (die individuelle „Originalität“ einerseits und „Einflüsse“ und

⁴⁶⁹ Vgl., Kosikov, 2008d, S. 39.

⁴⁷⁰ Kosikov, 2008d, S. 39, siehe hierzu auch: Kristeva, Julia: Semeiotikè: recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969b.

Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas

„Entleihungen“ andererseits). Bei so einem Ansatz besteht dann die Aufgabe eines Literaturhistorikers, erstens, darin, (nach Möglichkeit) alle Texte, die einen Einfluss auf das vorliegende Werk dieses Autors haben konnten, zu entdecken. Zweitens, stellt die Theorie der Quellen die Kausalverhältnisse zwischen vorhergehenden und nachfolgenden Werken sicher und bestimmt die *individuelle Genesis* (Kursiv – Kosikov, der Verf.) eines Textes, seine Herkunft von anderen früheren Texten. Drittens, setzt diese Theorie die Notwendigkeit der Annahme eines individuellen, *mehr oder weniger bewussten* (Kursiv – Kosikov, der Verf.) Gedächtnisses des Schriftstellers (was hat er gelesen, wie groß war seine Bibliothek, aus welchen Büchern bestand diese Bibliothek, was für literarische Vorlieben hat er usw.) voraus. Und schließlich, viertens, verlangt diese Theorie danach, dass die gesuchte Quelle immer *konkret* und *stabil* sein soll, so dass man sie mit einer gewissen *Sicherheit* und *Präzision* erkennen kann. (Kursiv – Kosikov, der Verf.)⁴⁷¹

VIII Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas

Da die Diskussion über die Intertextualität eng mit der Bachtin-Rezeption zusammenhängt, scheint es notwendig zu sein, die Grundzüge der Theorie Bachtins an dieser Stelle kurz zu skizzieren.⁴⁷²

Michail Bachtin entwickelte seine zentralen Ideen schon zu Beginn der 1920er-Jahre während der kulturellen Revolution und verfasste in den folgenden Jahren verschiedene Studien zu Dostoevskij und Rabelais.⁴⁷³ Neymeyer betont in seiner Studie über Bachtin: „Obwohl sich zahlreiche Literaturwissenschaftler um eine theoretische Fundierung des Intertextualitätsbegriffs bemühten, erweckt eine Retrospektive auf die Forschungsgeschichte den Eindruck, dass die Polyphonie, die seit Michail Bachtins Konzept der Dialogizität zu einem zentralen Thema literaturwissenschaftlicher Diskurse avancierte, auch auf den Begriff der Intertextualität selbst zu beziehen ist: Er lässt sich desto schwerer fassen, je mehr er aufgrund seiner heterogenen Implikationen zu schillern beginnt.“⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Kosikov, 2008d, S.40.

⁴⁷² Vgl., Broich/Pfister, 1985, S.1.

⁴⁷³ Vgl., Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 17.

⁴⁷⁴ Neymeyer, 2012, S. 8.

Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas

Verschiedene Übersetzer und Interpreten haben Bachtins Dialogizitätsmodell zusammengefasst, weitergedacht und in einem neuen Theorierahmen etabliert. Während sich Kristeva einzig auf die russischen Fassungen über Probleme der Poetik Dostoevkijs, sowie Rabelais und seine Welt beziehen konnte, hat sich die internationale Diskussion zur Dialogizität weiterentwickelt. Bachtin wird schon längst nicht mehr als Lieferant für Kristevas Theorie, sondern als eigenständiger Intertextualitätstheoretiker begriffen.⁴⁷⁵

Neymeyer stellt sich die Frage, wie sich das Modell der Intertextualität von Kristeva von dem der Dialogizität Bachtins unterscheidet?⁴⁷⁶ Kristeva schreibt: „Mein Konzept der Intertextualität geht also auf Bachtins Dialogizität und Barthes‘ Texttheorie zurück. Damals bestand mein Beitrag darin, dass ich Bachtins Idee über das Vorhandensein der verschiedenen Stimmen innerhalb einer Äußerung durch die Präsenz verschiedener Texte innerhalb eines Textes ersetzt habe“. (Kristeva 2002, 8; Übers, d. Verf.).⁴⁷⁷ Nicht vergessen werden darf dabei, dass ein Dialog laut Bachtin als Polyphonie der Stimmen, von denen jede eine bestimmte Weltanschauung zum Ausdruck bringt, verstanden wird.⁴⁷⁸

Nach Pfister ist Bachtins Ausgangspunkt „nicht eine immanente Theorie literarischer Evolution, sondern die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft und damit auch von Kunst und Verantwortung“.⁴⁷⁹ „Der „intertextuelle“ (Pfister) Bezug wird zur vorgefundenen Literatur... gegenüber dem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug sekundär gesetzt, und in der Aufzählung von Modalitäten des Bezugs auf vorgegebene literarische Traditionen wird, implizit wertend, immer die antagonistische Bezugnahme zuerst genannt“.⁴⁸⁰ Beide von Bachtin vorgeschlagenen Prinzipien, „Dialogizität“ und „Monologizität“, bestimmen sowohl die Gesellschaft als auch die Sprache und die Kunst. Pfister meint: „Es wurde deutlich, dass Bachtins Konzept der Dialogizität vor allem auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes oder einer einzelnen Äußerung abzielt, der dann im polyphonen Roman als einem „Mikrokosmos der Redevielfalt“ idealiter das Gesamt der „sozioideologischen Stimmen der Epoche“ bündelt... Demgegenüber erscheint der Bezug der einzelnen Stimmen im Text auf vorgegebene Texte, und damit gerade jener Bezug, auf den die Intertextualitätsdiskussion abheben wird, in seiner Analyse (Bachtins Analyse – der Verf.) als sekundär. Damit ist Bachtins

⁴⁷⁵ Vgl., Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 18.

⁴⁷⁶ Vgl., Neymeyer, 2012, S. 12.

⁴⁷⁷ Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 18. zit nach.

⁴⁷⁸ Jampol’skij, 2003a, S. 59.

⁴⁷⁹ Broich/Pfister, 1985, S.2.

⁴⁸⁰ Ebenda.

Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas

Theorie dominant intratextuell, nicht intertextuell“.⁴⁸¹ Die fremden Wörter und die fremden Reden außerhalb seiner selbst, auf die sich ein Sprachkunstwerk bezieht, sind nach Bachtins Meinung nicht vorwiegend literarisch, sondern der allgemeine Diskurs der Zeit für den der literarische Diskurs ein kleines Teil ist. Nach Pfister unterscheidet sich Bachtins Theorie grundlegend von den Ansätzen T.S. Eliots und Jurij Tynjanovs. Bei diesen Ansätzen entwickelt sich die Literatur vorwiegend in der Reaktion auf vorgegebene Literatur weiter,⁴⁸² „und sie (Bachtins Theorie – der Verf.) unterscheidet sich von diesen auch dadurch, dass für Bachtin nicht die diachronische Beziehung zwischen altem und neuem Text, sondern die synchronische zwischen fremder und eigener Rede entscheidend ist.“⁴⁸³, so Pfister. Selbst in Fällen, in denen Bachtin unmittelbar mit Bezug auf die literarischen Texte doch auf die vorgegebene Literatur eingeht, kommt es ihm allein auf generische Bezüge an.⁴⁸⁴ Bachtins Schriften werden nicht vom Anliegen bestimmt, die Ansätze zu einer rhetorischen Typologie von Formen literarisch intertextueller Bezüge zu schaffen. Nach Pfisters Meinung bestimmt ein solches Anliegen auch nicht die Bachtins-Rezeption Kristevas.⁴⁸⁵ Pfister betont „die notwendige Differenzierung von unbewusster oder bewusster und von nicht-intendierter oder intendierter Intertextualität und damit von Intertextualität als Beziehungspotential oder als dessen Aktualisierung“.⁴⁸⁶

Nach der Rezeption Bachtins wird es offensichtlich, dass die Intertextualitätsdebatte sein Dialogizitätsmodell erheblich verändert und erweitert hat. „Zunächst hebt Julia Kristeva Bachtins Gattungsbegrenzung der Dialogizität auf den Roman auf und bindet Dialogizität in eine allgemeine Texttheorie ein. Während Bachtin Dialogizität einerseits in der „Natur“ des Wortes verortet, schränkt er die umfassende Bedeutung von Dialogizität als allgemeine Eigenschaft von Texten andererseits ein, indem er sie in Opposition zur Monologizität stellt und somit nicht-dialogische Rede für möglich erklärt“.⁴⁸⁷

Berndt und Tonger-Erk führen fort: „Inwiefern ist Bachtins Dialogizitätsmodell nun als intertextuell in dem Sinn zu bezeichnen, als es Text-Text-Beziehungen beschreibt? Bachtins Dialogizität richtet sich primär auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines Wortes bzw. eines Textes. Diese Stimmen sind nicht konkreten literarischen „Prätexen“ zuzuordnen, sondern

⁴⁸¹ Broich/Pfister, 1985, S.4f.

⁴⁸² Broich/Pfister, 1985, S.4f.

⁴⁸³ Ebenda.

⁴⁸⁴ Ebenda, S.5.

⁴⁸⁵ Ebenda. Vgl. hierzu: Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 18ff.

⁴⁸⁶ Zit nach. Neymeyer, 2012, S. 7. (Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 1-30, hier S. 23). Vgl. außerdem Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn 1998, S.49-72.

⁴⁸⁷ Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 32f.

Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas

stellen das gesamte Spektrum der „sozioideologischen Stimmen der Epoche“ dar. Überhaupt werden literarische Texte nicht als privilegierte Quelle der mit dem „eigenen Wort“ in Dialog tretenden „fremden Wörter“ dargestellt. Vielmehr sind es die verschiedenen Sprechweisen aller Zeiten, die das Bezugsmaterial bereitstellen. Daher halten manche, die den Bezug einzelner literarischer Texte auf einzelne „Prätexte“ untersuchen wollen, Bachtins Theorie für „dominant intratextuell, nicht intertextuell“ (Broich/Pfister 1985, 4). Ulrich Broich und Manfred Pfister weisen darauf hin, dass „für Bachtin nicht die diachronische Beziehung zwischen altem und neuem Text, sondern die synchronische zwischen fremder und eigener Rede entscheidend ist“ (Broich/Pfister 1985, 5). In jedem Fall prägt Bachtins Dialogizitätsmodell die Intertextualitätstheorien aber insofern entscheidend“.⁴⁸⁸

Berndt/Tonger-Erk bemerken: „Anders gesagt, ist die Entstehung der Sprachkonstruktionen „Text im Text“ und „Text über Text“ mit der aktiven Einstellung des Autors des Textes auf Dialogizität verbunden. Dies bietet ihm die Möglichkeit, sich nicht nur auf die Sphäre seines subjektiven individuellen Bewusstseins zu beschränken, sondern in den Text mehrere Subjekte des Ausdrucks einzuführen.⁴⁸⁹ Diese Subjekte sind dann die Träger der verschiedenen Kunstsysteme. Dabei entsteht „Poliphonism“ des Textes (Bachtins Begriff – d. Verf.), definiert als Beieinandersein mehrerer „Stimmen“ in einem Text⁴⁹⁰. Daher verbindet die berühmte russische Intertextualitätsforscherin Fateeva diese „Polyphonie“ des Textes, aufgrund seiner musikalischen Innenform, mit dem Begriff „Kontrapunkt“. So heißt auch das Buch von Fateeva, das ihre eigenen Überlegungen über die Intertextualitätstheorie darstellt und in dem die Autorin dann ihre eigene Theorie des Prozesses der „Intertextualisierung“ vorschlägt. Nach Fateeva, sollte man die Aufmerksamkeit auf ein leider viel zu wenig erforschtes Problem richten, bei dem es sich um die Organisation der Zeitniveaus bei intertextuellen Verbindungen handelt: „Und tatsächlich, wenn wenigstens zwei Texte in einem Text „sich treffen“, und wenn einer zeitmäßig viel früher als der neuerschaffene Text entstanden ist, dann geschieht das Einschließen von zwei Autorenstimmen in verschiedenen zeitlichen Schritten, dabei überholt die „ältere“ Stimme sozusagen die „jüngere“ Stimme, fällt sich dann zusammen in neuen semantischen Phase“.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 32f, vgl., hierzu auch Samoyault, 2011, S. 10ff.

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 25ff. Siehe zum polyphonen Roman auch Bachtins Werk.

⁴⁹⁰ Fateeva, 2007, S. 4f.

⁴⁹¹ Ebenda.

Interessant werden oft benutzte Wörter wie „Bau“, „Konstruktionen“, „Aufbau“ u. ä., wobei man sich etwas Neuerschaffenes, etwas extra Erbautes letztendlich auch als etwas Künstliches vorstellt. Jedoch, beim literarischen „Exploitieren“ der klassischen Werke als Stoff für ihre Baukonstruktionen, haben die modernen Autoren während der intertextuellen Arbeit diese Prätexte erheblich vereinfacht.⁴⁹² Die modernen Autoren streben danach, die „fremde Rede“ so zu reduzieren, dass sie auf einem Niveau landet, welches noch tiefer liegt, nämlich dort, wo diese Rede sich tatsächlich zuvor befunden hat. Damit versucht man, die „Dominanz“ des fremden „Ich“ zu beseitigen“.⁴⁹³ Das vom Prätext übernommene „fremde Ich“ verliert jedoch seine Dominanz auch auf dem neuerstandenen literarischen Feld nicht. Lautréamont verspottet, vereinfacht und verdreht die nachgeahmten Topoi, kann sie aber mit übernommener „Stimme“ nicht leiser machen. Dadurch entsteht in Lautréamonts Werk ein polyphonisches Chaos.

Noch eine weitere Bemerkung: Die jungen Autoren, die sich auf die neuesten Methoden der „Vermehrung“ beziehen, „klonen“ die maßgebenden Werke. Es werden nicht nur einfach „Parodien“ erschaffen, sondern laut Sorokin „führt die Methode, Kunstprinzipien und Spracherschaffungen von seinen Vorgängern nachzuahmen bis in das absurde Stadium, in dem der Autor die Wahrnehmung seines Werkes, als etwas Zusammengehöriges, unmöglich macht“.⁴⁹⁴ Es stellt sich natürlich die Frage, ob man Lautréamonts Text auch als etwas Einheitliches und Volles wahrnehmen kann, wenn man die Tatsache bedenkt, dass die Werke Lautréamonts ausschließlich mit Hilfe des nachahmenden Prinzips konzipiert sind. Nach Fateeva, ist so eine Spaltung des einheitlichen Textstroms, in dem fast jedes Wort zum Prätext zurück „sendet“, und eine Zerfahrenheit von Erzählfäden, die schon mit der Textform angelegt ist, nicht jetzt entstanden, sondern exakt in der Epoche des Modernismus.⁴⁹⁵ Trotz der Tatsache, dass Lautréamont als Pionier der Moderne und Vorläufer des Modernismus betrachtet wird, wird er von Fateeva jedoch nicht berücksichtigt. Fateeva betont: Die Theorie von Bachtin führt zu der folgenden Feststellung über die „nicht-Einheitlichkeit eines Textes“ und über die Präsenz von mehreren Texten in einem. Laut Fateeva ist Bachtins Theorie nämlich gleichzeitig mit der metasprachlichen und metatextuellen Suche in der Literatur am Beginn des 20. Jahrhundert entstanden, und wurde zu ihrem implizit beschreibenden Mechanismus.⁴⁹⁶ Sie spricht über die explizite Einstellung eines Autors, intertextuell zu arbeiten. Man kann an dieser Stelle

⁴⁹² Vgl., ebenda, S. 7.

⁴⁹³ Smirnov, 1985a, S. 18; zit nach: Fateeva, 2007, S. 7.

⁴⁹⁴ Sorokin, 1990, S. 26; zit nach: ebenda, S. 8.

⁴⁹⁵ Vgl., Fateeva, 2007, S.8.

⁴⁹⁶ Vgl., ebenda, S. 9.

bemerken, dass der Unterschied zwischen modernen Autoren und Lautréamont in Folgendem besteht: Alle zielen auf Intertextualität, er aber nicht. Dabei werden die unbewusst verbliebenen Kultur-Topoi in seinem Bewusstsein nicht betrachtet. Sein Versuch war nicht programmiert, wie bei modernen Autoren, die auf solche Weise auf etwas Neues und Originelles zielen. Er hat nur die ersten Schritte in diese Richtung gemacht. Das, worauf die komplette Moderne beruht, war für Lautréamont eine Art unbewusstes Spiel, das aus den Umständen seines Lebens und seiner Biographie hervorgeht. Noch einmal kann man hier die Schlussbetrachtungen von Blum sinngemäß zitieren: Ein junger Schriftsteller, weil er Angst hat, dass alle Plätze in der Literatur schon von Klassikern belegt sind, fällt über diese her, wodurch die klassischen Muster nur entstellt werden.⁴⁹⁷

Es gibt mehrere Bezeichnungen für Intertextualität, zum Beispiel Intertext oder Dialogism. Aber es existiert keine theoretische Erhärtung für die Begriffe, die hinter diesen Termini stehen. Fateeva unterscheidet ziemlich fundiert zwei Seiten des Intertextualitätsbegriffs: den Blickwinkel des Lesers (forschend) und die Autorenperspektive. Nach der Interpretation eines Lesers mag Intertextualität das Zielen auf ein vertieftes Verständnis des Textes und die Auflösung aller Unverständlichkeiten des Textes (der Textanomalien) sein, und zwar durch das Erkennen multidimensionaler Verbindungen mit anderen Texten.⁴⁹⁸ Der Leser hat die Wahl: Er setzt das Lesen fort und nimmt diese „Sprachform“ lediglich als Fragment des Textes wahr. Dieses Fragment unterscheidet sich nicht vom Rest und bleibt trotzdem ein organisches Teil seines syntagmatischen Aufbaus, abgesehen davon, dass es meistens notwendig ist, den Ursprungstext (Quelle) zu finden, um den Text adäquat verstehen und interpretieren zu können. Nach der Analogie in Bezug auf die Intertextualität, kann man nun über die Autointertextualität sprechen. Das Missverständnis wird durch die mehrdimensionalen Verbindungen aufgelöst, dies ist durch die Zirkulation der intertextuellen Elemente innerhalb eines Textes möglich. Wir werden noch im Weiteren näher auf das Problem und auf die Definition von Autointertextualität eingehen.⁴⁹⁹ Nach Fateeva wird die Spaltung der Semantik des künstlerischen Wortes zu intertextuellen Hauptfigur, dabei werden die Parallelen, die für das Sinnverständnis des Textes wenig aktuell sind, expliziter, als diejenigen, mit denen der Text die tieferen Verbindungen hat. Und zwar wird das implizite Textfeld zur Arena der multiplen Strukturierung des Sinns. In einem narrativen Text wird die Strategie der Intertextualität besonders effektiv an Plätzen des

⁴⁹⁷ Bloom, 1975, zit nach Fateeva, 2007, S. 9.

⁴⁹⁸ Vgl., Fateeva, 2007, S.16f.

⁴⁹⁹ Vgl., ebenda, S.17.

Defektes von linearer Logik der Erzählung, wenn die Diskursanomalien nur mittels des Ausgangs zum anderen Text gelöst werden können.⁵⁰⁰

Nach Autorenmeinung ist die Intertextualität eine Methode der Genesis eines eigenen Werkes und der Postulierung des eigenen poetischen „Ich“ durch das komplexe System der Beziehungen zwischen Oppositionen, Identifikationen und Verstellungen durch fremde und mit fremden Texten, das heißt mit dem fremden poetischen Ich.⁵⁰¹ An dieser Stelle kommen wir auf den Begriff der Autointertextualität zurück. Fateeva bietet ihre Interpretation an: „Analog dazu kann man über die Autointertextualität sprechen, wenn bei der Geburt eines neuen Textes dieses System der Oppositionen, Identifikationen und Verstellungen schon in der Struktur des Idiolekts eines bestimmten Autors wirkt, und dabei eine Mehrdimensionalität seines „Ich“ erschafft.⁵⁰² Kann man über diese Mehrdimensionalität des „Ich“ bei Lautréamont sprechen? Wenn im künstlerischen Prozess das zweite poetische Ich spricht, mit dem „er“ in die Konversation tritt (oder noch genauer die Kombination „ich-du“, „ich-er“), ist dann der Dichter ein Vorgänger oder er selbst? Im Prozess des Metaüberdenkens und Metabeschreibens entsteht der Dialogismus der künstlerischen Texte.

Es wird offensichtlich, dass jede intertextuelle Annäherung nicht nur auf den lexikalischen Übereinstimmungen, sondern auch auf struktureller Ähnlichkeit basiert.⁵⁰³ Nach Fateeva soll man an dieser Stelle deswegen nicht nur über die zwischentextuellen Verbindungen sprechen, sondern auch über die tieferen Einflüsse.⁵⁰⁴ Dank derer Autorintertextualität wird der ganze Raum des poetischen und kulturellen Gedächtnisses im Rahmen der Struktur des neuerschaffenen Textes zum sinnbildenden Element. Und so geht die literarische Tradition nicht aus der Vergangenheit in die Gegenwart über, sondern umgekehrt, sie „konstituiert sich durch jede neue künstlerische Erscheinung“.⁵⁰⁵

Am Anfang des 20. Jahrhunderts versuchten die Autoren den Intertext in Bezug auf ihren eigenen Text zu assimilieren, so unterscheidet man zur Jahrhundertwende das Bestreben nach „Dissimilation“ einerseits, und andererseits nach Einführung der formalen Marker der zwischentextuellen Verbindung, also zum metatextuellen Spiel mit dem „fremden“ Text, meint

⁵⁰⁰ Vgl., ebenda, S.19.

⁵⁰¹ Vgl., ebenda, S.20.

⁵⁰² Fateeva, 2007, S.16f.

⁵⁰³ Vgl. ebenda, S. 21, vgl. hierzu auch Riffattere, 1972.

⁵⁰⁴ Vgl., ebenda.

⁵⁰⁵ Borges, 1970, S. 236, zit nach Fateeva, 2007, S. 21.

Fateeva.⁵⁰⁶ „In postmodernen Texten wird jeder Kontrast zu einer Verbindung mit dem Prätext, als Ergebnis davon bekommt diese intertextuelle Verbindung den Charakter eines Wortspiels, einer Hyperbel. Es erweist sich nicht nur als unmöglich, die Grenze zwischen dem „Hohen“ und dem „Niedrigen“ zu markieren, sondern auch zu entscheiden, ob das vorliegende Werk eine sozusagen „künstlerische Sache“ ist oder ob man es besser in die literaturkritische Literatur einordnen kann.⁵⁰⁷ Fateeva meint, dass jene Art der Literatur durch ausländische „Muster“ vorgegeben worden ist. Sie nennt als Beispiel den Roman „Take it or Leave it“ von R. Federman, in dem der Leser, wie schon aus dem Titel des Romans hervorgeht, selbst zu entscheiden hat, wie er diesen Roman lesen soll. Alles kann vom Leser frei interpretiert werden: Die Nummerierung der Seiten und die Rubrizierung des Textes fehlt. Der Text selbst ist ein „Leben im Zitat“, etwa aus Romanen von Derrida, Barthes, Borchers und eigenen Texten von Federman. Grafisch entsteht der Text ebenfalls im Collage-Prinzip, wobei er mit philosophischen Leitgedanken unterlegt ist.⁵⁰⁸

„Der Autor folgt dem Prinzip des „Collage-Metaüberdenkens“ der „fremden“ künstlerischen und wissenschaftlich-philologischen Texte, er produziert dabei gleichzeitig auch seine „eigenen“ Texte. Dabei bleibt die Ordnung der Verteilung der miteinander korrespondierenden Texte unbestimmt... Es wird dann offensichtlich, dass diejenigen postmodernen Autoren, die man gar nicht als „stark“ betrachten kann, eher „studieren“ und „arrangieren“ und zwar „neueste“ literaturkritische, psychoanalytische und medizinische Ausgaben, als dass sie künstlerische Werke erschaffen“.⁵⁰⁹ Das kann man nicht bestreiten, und tatsächlich hat man den ersten Eindruck, dass Lautréamont die angegebenen Topoi nur fleißig kombiniert und bearbeitet. Aber ob man deswegen Lautréamont als „schwachen“ Autor bezeichnen kann, bleibt noch offen. Außerdem schreibt Fateeva dann weiter über die „talentierten Schriftsteller“, die einen bestimmten Kreis von Autoren benutzen, einen Kreis, der als Objekt „intertextueller Strahlung“ nicht besonders umfangreich wird. Es gibt Autoren, bei denen sich dieser Kreis überhaupt nur aus deren Schul-Lesestoff zusammensetzt. Lautréamont bildet da keine Ausnahme, das ist durch die bekannten Umstände bedingt. Er hatte schlicht nur die ihm zur Verfügung gestellten Bücher. Interessant erscheint auch die Bemerkung Fateevas zur „Interfigur“: Ein Autor transponiert in seinem Text nicht nur die Texte von bestimmten Autoren

⁵⁰⁶ Fateeva, 2007, S. 31.

⁵⁰⁷ Vgl., ebenda, S. 33.

⁵⁰⁸ Vgl., Fateeva, 2007, S. 34f.

⁵⁰⁹ Ebenda.

Konzepte der Dialogizität nach Bachtin. Von der Dialogizität Bachtins zur Intertextualität Kristevas

und deren literarische Topoi, sondern auch eigene biografischen Züge.⁵¹⁰ Selbst bei Betrachtung des Beispiels des Auftauchens der Figur Dazetts in den Gesängen des Maldoror, findet man kaum solche „Interfiguren“ bei Lautréamont. Nicht zuletzt aus dem Grund, dass sich biographische Realien und nachgeahmte literarischen Topoi hier eben nicht vermischen.

Wichtig ist auch die im Text erwähnte „Tastatur“, die oft nicht nur auf das Schulprogramm in Literatur und Geschichte reduziert wird, sondern auch zu den Klischees von sozialem-- und politischem Leben dieser und anderer Zeiten gehört sowie das „systemlose Lesen“ außerhalb des Programms. Lautréamonts Text hat diesen Hintergrund, der beim ihm eine besondere Rolle spielt, denn er wird nicht wie bei anderen Autoren nur zum dekorierenden Element, ohne welches das ganze Werk auch ebenso existieren könnte, sondern zum besonderen Attribut der intertextuellen Beziehungen, das sein Werk als originell auszeichnet. Je weiter wir uns beim Verfolgen der Entwicklung von Weltliteratur vorwärtsbewegen, desto umfangreicher sollte eigentlich der Kreis „intertextueller Strahlung“ bei den modernen Autoren sein. Immerhin hat eine gewisse „Verkomplizierung“ der Literatur bereits stattgefunden. So definiert auch Fateeva die Dichter und Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, deren „Kreis“, der ins Zentrum der Aufmerksamkeit solcher Autoren gerät, umfangreicher sein sollte. Das ist jedoch nur bei bestimmten und stets den gleichen Autoren feststellbar (zu beachten ist dabei auch der beschriebene Zeitrahmen), besonders wenn man die Werke eines bestimmten Autors nach zeitlicher Reihenfolge ordnet. Das erklärt Fateeva mit der dialogischen Orientierung der Autorenintertextualisierung: Ein Autor tritt in den imaginären Dialog nicht nur mit seinen Vorgängern, sondern auch mit seinen Zeitgenossen. Dies versetzt den intertextuellen Dialog aus dem Inneren ins Externe. Ein Künstler versteht recht gut, dass die Wahrnehmung der von ihm erschaffenen Texten abhängig vom und adäquat zum „Volumen des gemeinsamen Gedächtnisses“⁵¹¹ ist, das zwischen ihm und seinen Leser besteht.⁵¹²

Nach Fateeva existieren die „starken“ Werke und Autoren tatsächlich und sie spielen die zentrale Rolle beim Erschaffen intertextueller Verbindungen. Dank dieser Texte kann man die intertextuellen Beziehungen zwischen den Texten, die sich von den zentralen Texten her in verschiedene Richtungen ausbreiten, nachvollziehen. Fateeva definiert die Funktionen des Intertextes im künstlerischen Diskurs, da man doch behauptet, dass Literatur des 20. Jahrhunderts ein gewisser gleichmäßiger Raum eines Kulturgedächtnisses ist, abgesehen

⁵¹⁰ Vgl., ebenda, S. 35.

⁵¹¹ Lotman, 1975a, S. 105.

⁵¹² Vgl., Fateeva, 2007, S. 35.

davon, dass man auch über den „Bruch von Traditionen“ spricht.⁵¹³ „An erster Stelle sei festgehalten: **Intertext bietet die Möglichkeit, in seinem eigenen Text eine konkrete Form der gedanklichen Vorstellung als etwas Ganzes zu objektivieren** (Fett-Fateeva). Also kann man sagen, dass „jedes Werk, beim Aufbau seines intertextuellen Feldes, seine eigene Geschichte der Kultur erschafft, und eine Umstrukturierung des gesamten vergänglichen Fonds der Kultur bedeutet“.⁵¹⁴ Dabei besteht die Ansicht, dass man in einen literarischen Text auch Fragmente der „Texte“ der anderen Künste einführt“.⁵¹⁵ Dank des Intertextes wird ein vorgegebener Text in den breiteren literarischen Kulturkontext eingeführt. Die zwischentextuellen Verbindungen erschaffen den vertikalen Kontext des Werkes, in Verbindung damit, kommt es nicht zu einer Eindimensionalität des Sinngehalts.⁵¹⁶ „Also können wir über Folgendes sprechen“, führt Fateeva fort: **Intertext, der die Konstruktionen „Text im Text“ und „Text über Text“ erschafft, produziert die Ähnlichkeit der Verhältnisse auf dem Textniveau.** (Fett-Fateeva). Die Intertextualitätstheorie bietet die Möglichkeit, eine „Metapher“ dort zu sehen, wo diese Annäherung zwischen den im Text erschienenen Textfragmenten und den Fragmenten des anderen Textes, der dem Leser nicht physisch vorgestellt wird, stattfindet. Sinnentstehung breitet sich aus zwischen semantisch angegebenen und jenen Textfragmenten, die im Lesergedächtnis existieren.“⁵¹⁷ So werden zwei Texte zu semantisch angrenzenden Texten. Dies erschafft den Effekt der metatextuellen Metonymie. Fateeva spricht über den „geschlossenen Kreis der Literatur“. Aber Fateeva betont auch die „konstruktive, texterschaffende Funktion der Intertextualisierung“. Wenn also rings um den vorgegebenen Text eine Menge auf ihn bezogener Texte der anderen Autoren besteht, erlaubt dies dem „Künstler des Wortes“, die eigene Unterscheidung von den anderen Autoren zu definieren, sein eigenes künstlerisches „Ich“ zwischen den anderen und im Verhältnis zu den anderen zu etablieren. Im Grunde genommen, wird die Intertextualität zum **Mechanismus der metasprachlichen Reflektion.** (Fett-Fateeva).⁵¹⁸ Dies alles führt zum Gegeneffekt – es geht um die komplette Auflösung, um die Zerstreuung des „Autoren-Ichs“ im semiotischen Raum der „fremden“ Wörter und der Gestalten der „dritten Person“. Das Bestreben eines Autors, durch das semiotische und sprachliche Spiel den prinzipiellen Unterschied zwischen anderen und sich selbst zu erreichen, wird in Wirklichkeit zur „Dezentrierung des Subjektes“ (Derrida)

⁵¹³ Vgl., ebenda, S. 37.

⁵¹⁴ Jampol'skij, 1993b, S. 408, zit. nach: Fateeva, 2007, S. 37.

⁵¹⁵ Fateeva, 2007, S. 37.

⁵¹⁶ Vgl., Fateeva, 2007, S.37.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 37f.

⁵¹⁸ Ebenda, S. 38.

Theorien auf zweiter und dritter Stufe

und zum „Tod des Autors“.⁵¹⁹ „Das bedeutet: die Funktion des Intertextes in jedem Text wird ausschließlich durch das „Ich“ seines Autors definiert, aus dem Grund, dass das Einführen des intertextuellen Verhältnisses vor allem der Versuch der metatextuellen Reflektion des Prätextes ist, und zwar mit dem Ziel, neuen Sinn aus dem „eigenen“ Text zu schöpfen. Der Grad des Anwachsens dieses Sinngehalts ist in diesem Fall der Marker vom etwas Künstlichem in der intertextuellen Figur“.⁵²⁰

IX Theorien auf zweiter und dritter Stufe

Wie schon oben erwähnt, bildet Michail Bachtins Modell der Dialogizität den Ausgangspunkt einer Begriffsgeschichte der Intertextualität. Nach Bachtin hat jede Äußerung einen dialogischen Beiklang, weil sie einerseits Spuren anderer Äußerungen aufweist und andererseits zur Gegenrede auffordert.⁵²¹

An die Theorien der 1960er- und 1970er-Jahre knüpfen in den 1980er-Jahren eine Reihe von Intertextualitätstheorien an. Sie zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie auf Michail Bachtin und Julia Kristeva Bezug nehmen. Indem sie diese weiter- und umschreiben (vgl. Lachmann 1990, 67). Mit Gerard Genette könnte man solche Theorien daher als Metatexte bezeichnen, als Theorien auf zweiter Stufe. Sie passen den Anwendungs- und Geltungsbereich der Intertextualitätsforschung dem Stand der theoretischen Selbstverständigung an. Dabei sind sie in unterschiedlichen Graden der Besessenheit auf der Suche nach Taxonomien oder Typologien, indem sie den Begriff literatursemiotisch (Michael Riffaterre, strukturalistisch (Gerard Genette), kommunikationstheoretisch (Manfred Broich/Ulrich Pfister) und kultursemiotisch (Renate Lachmann) auf- und umrüsten. In den 1990er-Jahren bilden diese Unternehmungen selbst wiederum die Grundlage für Intertextualitätstheorien, wie beispielsweise in Dissertationen von Susanne Holthuis (1993) oder Peter Stocker (1998). So entstehen Theorien auf dritter Stufe oder (noch einmal mit Genette) Meta-Metatexte; wirklich Neues finden zumindest wir auf dieser Stufe nicht mehr. Das Innovationspotential entfaltet sich stattdessen in den Intermedialitätstheorien und den Text-Kontext-Theorien. Weder kann man diese Typologien alle kennen noch gleich gut (oder gar gleichzeitig) gebrauchen. Weil sie aber das Kernstück der anwendungsorientierten Intertextualitätstheorie bilden, sei an dieser Stelle eine persönliche Bemerkung zur Orientierung erlaubt: Riffaterre ist insofern wichtig, als er

⁵¹⁹ Vgl., ebenda, S. 39f.

⁵²⁰ Ebenda.

⁵²¹ Vgl., Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 61.

weniger auf eine Typologie als auf eine allgemeine Literaturtheorie abzielt, die alle Positionen der „klassischen“ Intertextualitätstheorien einschließt. Nicht weniger wichtig ist Lachmann, weil sie diese Theorien auf das kulturelle Gedächtnis abbildet. Beide rahmen die „große“ Genette'schen Typologie, die unseres Erachtens den Maßstab bildet. Broich und Pfister bieten demgegenüber eher ein pragmatisches Grundgerüst an. Sie sprechen von Markierungen, unterscheiden den Text von seinem Prätext sowie die Einzeltextreferenz von der Systemreferenz. Das ist sicherlich zunächst einmal sehr nützlich und reicht oft auch aus. Ihre eigentliche Typologie modifiziert allerdings lediglich die Genette'sche, so dass sie sich gegenüber dem Original jedenfalls in der Germanistik nicht hat durchsetzen können“.⁵²²

„Die Fortsetzung der Theoriegeschichte führt zunächst zu Michael Riffaterre, bei dem die Intertextualität unter dem Modellbegriff der Syllepse das Fundament einer allgemeinen Literaturtheorie bildet. Die Syllepse legt zwei Bedeutungen eines Textes übereinander und führt dadurch zu einem Konflikt. Einen wichtigen Vorstoß zur Systematisierung unternimmt Gerard Genette. Intertextualität (d.h. die Präsenz eines Textes in einem anderen durch Zitat, Plagiat oder Anspielung) versteht er dabei nur als Teilphänomen einer Transtextualität. Weitere Typen der Transtextualität sind Paratextualität (Rahmen), dem Kommentar, der Hypertextualität (Transformation oder Nachahmung) und Architextualität (Gattungsformat). Manfred Broich und Ulrich Pfister knüpfen daran an und betonen in ihrer Typologie einerseits Markierung und Skalierung von Intertextualität, andererseits die wichtige Unterscheidung zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz. Renate Lachmann schließt die Intertextualität mit dem kulturellen Gedächtnis kurz. Dabei unterscheidet sie die Typen der Partizipation, der Tropik und der Transformation“.⁵²³

X Zur Theorie der Intertextualität und ihrer Anwendung auf Lautréamonts Werk

Schmucker bezeichnet Intertextualität als zentrales Merkmal von Lautréamonts literarischem Werk, wobei sie mehrere Funktionen erfüllt: „Zum einen erläutern die zitierten Prätexte die von ihm erzählte Welt, deren Diegese, und die in ihr wirksamen Gesetzmäßigkeiten. Zum anderen soll die Intertextualität im Rahmen seiner Poetik rezeptionssteuernd wirken“.⁵²⁴ Man soll die Metaphysik von Lautréamonts erzählter Welt ausgehend von einem

⁵²² Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 99.

⁵²³ Ebenda, S. 155.

⁵²⁴ Schmucker, 2012, S. 552.

produktionsbasierten Konzept von Intertextualität untersuchen. Wichtig ist, die wörtlichen Zitate in seinen literarischen Schriften zu identifizieren, und mit den von ihm unterstellten semantischen Merkmalen in Beziehung zu setzen. „Es lässt sich zeigen, dass durch die eingefügten Zitate ein Subtext erzeugt wird, welcher der Narration einer finsternen Welt entspricht.“⁵²⁵

Für die Analyse eines Kunstwerkes, auch spezifisch bei Lautréamont, „muss man nicht nur die semantischen Einheiten und die Ergebnisse ihrer Wechselwirkung im Kontext des Werkes dekodieren, sondern auch die assoziativen Verbindungen zwischen den Einheiten oder Abschnitten des gegebenen Textes mit den anderen Texten. (...) Jeder Text hat als Eigenschaften: seine Informativität, Ganzheit und Verbundenheit. Diese Eigenschaften sind bedingt durch die komplexe Wechselwirkung der Texteinheiten und auch durch den diversen Charakter ihrer Verbindungen zueinander.“⁵²⁶

So also stellen sich die verschiedensten Versuche der Definition des Intertextualitätsbegriffs dar. Wichtig ist an dieser Stelle, die Beziehungen zwischen Texten zu zeigen und nicht weitere Theorieansätze zu entwickeln. Eine kleine theoretische Ausführung.

Der Begriff der Intertextualität ist sehr komplex und umfasst im weitesten Sinne alle Bezüge eines literarischen Textes zu anderen literarischen oder nichtliterarischen Texten. „Schon seit der Antike haben sich die Texte nicht nur in einer *imitatio vitae* unmittelbar auf Wirklichkeit, sondern in einer *imitatio veterum* (kursiv – Pfister) auch aufeinander bezogen, und die Rhetorik und die aus ihr gespeiste Poetik brachten solche Bezüge von Texten mit zunehmender Detailliertheit, wenn auch ohne Sinn für den Gesamtzusammenhang, auf den Begriff.“⁵²⁷ In Gegensatz zur *Imitatio* betont das Konzept der Intertextualität den selbständigen Umgang des Folgetextes mit der Tradition, gesteht dabei aber den kanonischen Werken keine privilegierte Rolle zu und bezieht sich eher auf den Text, als auf die Person und die Absichten des Autors. Intertextualität weist auf die Existenz von mindestens zwei Texten hin, „wobei die Beziehung eines Textes zu einem anderen durch die Vermittlung vom Autor zum Leser erfolgt“.⁵²⁸ Der Leser soll eine gewisse „literarische Vorbildung“ haben, damit diese Vermittlung auch gelingt.

⁵²⁵ Vgl., Schmucker, 2012, S. 552.

⁵²⁶ Vgl., Eder, 2010, S. 14.

⁵²⁷ Broich/Pfister, 1985, S. 1.

⁵²⁸ Eder, 2010, S. 15.

Es wird von jenem Wissen des Lesers ausgegangen und auch davon, dass dieses Wissen reicht, um die unbewusst oder bewusst gelegten intertextuellen Spuren zu erkennen.⁵²⁹

Im Anschluss an Michael Bachtins Theorie der Dialogizität führte Julia Kristeva den Intertextualitätsbegriff in die Literaturwissenschaft ein.⁵³⁰ Eder formuliert in der Arbeit zur intertextuellen Spurensuche in Thomas Bernhards „Auslöschung“ die Einführungsworte über Bachtin folgendermaßen: „Um sich als kritische Opposition zur herrschenden Sprachkonzeption zu positionieren, konzentriert sich Bachtin auf die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft. (...) Ausgangspunkt für Bachtins Überlegungen ist die gesprochene Sprache, die er gleichsetzt mit dem Wort und – da gesprochen – der Stimme“.⁵³¹

Man verband Kristevas Modell mit den literarhistorischen Verfahren der Quellen- und Einflussforschung und gelangte so zu einem Intertextualitätsmodell, um Formen der Bezugnahme zwischen literarischen Werken zu untersuchen, das die Universalität von Kristevas Texttheorie aufgab.⁵³² Bei Bachtin wird der Bezug zweier Texte aufeinander als Dialog angesehen: „Die dialogische Kommunikation ist die eigentliche Lebenssphäre der Sprache“ und „(...) das Wort ist seiner Natur nach dialogisch“ –so lautet die Ausgangsthese von Bachtin⁵³³, der sich auf der Ebene des Gesamttextes als Stilisierung, Parodie, Hypolepse usw. zeigt oder sich punktuell in Zitaten und Anspielungen niederschlägt und der die Bedeutung beider Texte bereichert.⁵³⁴ Allgemein gesagt ist Intertextualität also die Beziehung zwischen Texten, wobei man die Einzeltextreferenz (Integration eines Textes in einen anderen, beispielsweise durch Zitat, Anspielung, als Parodie, Pastiche, Travestie usw.) von der Systemreferenz (Beziehung zwischen einem Text und allgemeinen Textsystemen, beispielsweise bestimmten literarischen Gattungen) unterscheidet.⁵³⁵ Problematisch wird die Analyse von Intertextualität dann, wenn Autoren zwar intertextuell arbeiten, jedoch keine Kennzeichnung (durch Anführungszeichen oder Kursivschrift oder Namensnennung) vornehmen. Andererseits besteht natürlich die Möglichkeit, dass ein Autor unbewusst intertextuelle Bezüge herstellt, die durch die Lektürekennnisse des Lesers zum Vorschein

⁵²⁹ Vgl., ebenda.

⁵³⁰ Vgl., Kosikov, 2008d, S. 8. Vgl. hierzu auch: Bakhtin, Michail: *Dialogisme et analyse du discours*, Paris, 1995a, S. 113.

⁵³¹ Eder, 2010, S. 15.

⁵³² Vgl., Suchsland, 1992, S. 81f.

⁵³³ Bachtin, 1971a, S. 204.

⁵³⁴ Vgl., Kosikov, 2008d, S. 12ff.

⁵³⁵ Vgl., Suchsland, 1992, S. 79f.

kommen. In diesem Fall verlagert sich die Intertextualitätsforschung von der Autor-Text-Beziehung zur Text-Leser-Beziehung.⁵³⁶ Bei Lautréamont haben wir genau diesen Fall, mit der Ausnahme, dass Ducasse seine intertextuellen Bezüge einigermaßen bewusst herstellt, da er die Absicht hat, fertige Topoi zu parodieren. Dabei hat er aber seine Parodien, Pastiche, Anspielungen usw. so gut versteckt, dass man natürlich auf die Text-Leser-Beziehung kommt, da das Erkennen sämtlicher Zitate oder Anspielungen in Lautréamonts Werk direkt vom Literaturhorizont des Lesers abhängig ist.

Das Problem der Intertextualität gehört zu den interessantesten und wichtigsten Forschungsgegenständen der Komparatistik, da es den Textbegriff erweitert hat und größeren Aufschluss darüber gibt, was einen literarischen Text in seinem Wesen ausmacht, wodurch er zu einer spezifischen künstlerischen Tätigkeit des Menschen wird.

Wie bereits ausgeführt wurde, entsteht ein Text nicht aus dem Nichts, aber er „s’articule toujours sur d’autres textes“;⁵³⁷ dabei ist ein solcher Text zugleich Fortsetzung und Umschreibung.⁵³⁸ Das ist relevant für jeden Text, „y compris ceux que l’on qualifie parfois de „météoriques“, et dont on oublie trop souvent qu’en réalité, pas plus que d’autres, ils ne traversent le firmament de la production littéraire à la manière de comètes, sans origine ni point d’impact“, meint dazu Bouché,⁵³⁹ genauso wie die Tragödien von Racine, die Poeme von Rimbaud oder natürlich die Texte von Lautréamont. Bouché definiert in seinem Buch „Lautréamont du lieu commun à la parodie“ Plagiat, Pastiche, Parodie, (und Selbstparodie), die „Anfertigung“, Bezugnahme usw. als Arten und Funktionen der Intertextualität. Sie alle unterscheiden sich nach Bouché folgendermaßen : „chacun selon des modalités propres, ils [die Formen – d. Verf.] incluent dans leur propre corps des fragments de textes étrangers, sur lesquels ils se livrent à un travail de transformation, ou du moins d’adaptation, déterminé“.⁵⁴⁰

Tynjanov nähert sich dem Problem der Intertextualität durch die Untersuchung der Parodie. Ähnlich wie Bachtin betrachtet er die Parodie als fundamentales Prinzip der Erneuerung der Kunstsysteme, das auf der Transformation der vorhergehenden Texte basiert. Laut Tynjanov wird die literarische Evolution nicht als traditionelle „Nachfolge“, sondern vor allem als „Kampf“ verstanden. Dabei ist die Parodie eine Art „Waffe“ in diesem Kampf.⁵⁴¹ Die „zur

⁵³⁶ Vgl., Metzler Literaturlexikon, 1990, S. 220f.

⁵³⁷ Bouché, 1974, S.40.

⁵³⁸ Vgl., ebenda.

⁵³⁹ Ebenda.

⁵⁴⁰ Bouché, 1974, S. 41.

⁵⁴¹ Vgl., Tynjanov, 1969a, S. 302.

Zukunft hin offene Perspektive“⁵⁴² spürt man in „*Les Chants de Maldoror*“ und in den „*Poésies*“ nicht. Bei all dem unvorstellbaren „parodistischen Schwung“ stehen bei Lautréamont hinter seinen Werken eben keine „neugeborenen Kunstsprachen“⁵⁴³. Einen Grund dafür nennt Kosikov in seinem Artikel „Lautréamonts Höllenmaschine“. Der Sinnesraum in „*Les Chants de Maldoror*“ oder in „*Poésies*“ trifft völlig mit dem Raum der zu parodierenden Sprachen zusammen und erschöpft sich in ihnen. Lautréamonts Bilder wachsen direkt aus den von ihm parodierten Topoi, die Bilder legen sich auf diese Topoi wie eine Schablone, überschreiten ihre Konturen aber nicht, als Folge dessen gewinnen sie keinen neuen Sinn. Aus diesem geschlossenen Raum der fertigen Topoi gibt es keinen Ausgang, da Lautréamont den von ihm parodierten Kodes und Topoi nichts entgegenzusetzen hat; aus diesem Grund versucht er nicht einmal, sich zu befreien, um zu seinem eigenen Sinn, seinem Objekt und seiner Expression durchzubrechen.⁵⁴⁴

Nehmen wir ein Beispiel aus „*Les Chants de Maldoror*“, wo wir eine Anspielung auf ein Gedicht von Alfred de Musset finden: „*Lorsque le sauvage pélican se résout à donner sa poitrine à dévorer à ses petits, n’ayant pour témoin que celui qui sut créer un pareil amour, afin de faire honte aux hommes, quoique le sacrifice soit grand, cet acte se comprend*“ (I, 12). Und die Originalzeile aus Mussets Gedicht lauten:

*„Lorsque le pélican, lassé d’un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage
En le voyant au loin s’abattre sur les eaux. (...)
Pour toute nourriture il apporte son coeur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur.“*⁵⁴⁵

In diesem Beispiel beobachten wir die Wiedergabe einiger Ideenkomponenten des Prätextes, dabei bleibt jene „praedicatio“, die in der Text-Quelle vorzufinden ist, (hier: Die Beschreibung der Situation), erhalten. In diesem Fall sieht man eine wenig veränderte Wiedergabe der Idee des Musters: „In den „*Poésies. Préface à un livre futur*“ und den „*Chants de Maldoror*“ beruft

⁵⁴² Kosikov, 1998a, S. 72.

⁵⁴³ Lotman, 1994a, S. 381 (zit. nach: Kosikov, 1998a, S. 73).

⁵⁴⁴ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 73.

⁵⁴⁵ Choix de poésies de Musset, 1944, S. 269.

sich Lautréamont (1846-1870) u.a. auf Musset, um den Weltschmerz zur Leiderfahrung, die, jenseits der Tränen, im Bösen gipfeln muss, zu steigern. Jeder Zweifel an der Erbaulichkeit der „maladie du siècle“ ist, auch durch Neubewertung der Naturphilosophie des Marquis de Sade im Verlauf des 19. Jahrhunderts, ausgeräumt“, so Engler.⁵⁴⁶

Musset seinerseits beruft sich auf eine alte Legende über einen Pelikan, der seine kleinen Kinder mit seinem eigenen Leib füttert. Georges de Buffon schrieb die Genese dieser Legende den beiden Heiligen Augustinus und Hieronymus zu. Die Legende konnte aufgrund der Tatsache entstehen, dass das Pelikanweibchen seine Kinder füttert, indem es seinen Schnabel an die Brust drückt, um den Kehlsack zu leeren, in dem es Fisch gesammelt hat. Dieses Märchen benutzt man entweder als Symbol der Undankbarkeit der Kinder, so zum Beispiel bei „König Lear“, oder als Symbol der „l’amour régénérateur“. Ducasse schreibt über den „*grand sacrifice*“ fast ironisch, indem er behauptet, dass es außer dem Schöpfer niemand sieht, was die Sinnlosigkeit eines solchen Opfers beweist. Die Grundidee von diesem Bild sieht bei Lautréamont auf dem ersten Blick fast wie bei Musset aus, dient dabei anderen Zwecken und befindet sich in einem anderen Kontext, was das Parodistische dabei erst ausmacht, nämlich dann, wenn „das große Opfer“ durch Ducasse ironisiert wird, wodurch diese Topoi an Pathos verlieren.

Laut Bachtin, ist ein Text „kein Gegenstand“, aus diesem Grund kann man das zweite Bewusstsein, das Bewusstsein desjenigen, der den Text wahrnimmt, nicht eliminieren oder neutralisieren.⁵⁴⁷ Das ist richtig, denn ein Text ist kein Gegenstand, er ist vielmehr ein sich ständig transformierendes Sinnesfeld, das in der Überkreuzung von Autor und Leser entsteht. Dabei besitzt der Text nicht nur das, was der Autor bewusst in ihn eingebracht hat, sondern auch das, was der Leser in den Text hineinbringt während seines Dialogs mit ihm.⁵⁴⁸ Ducasse bringt wie jeder andere Autor in seinen Text etwas von sich selbst ein, aber etwas von solch unscharfer und distanzierter Position aus, dass der Leser mit dem Werk allein gelassen wird. Dabei wird der Dialog Leser-Text viel intensiver geführt, als der Dialog Autor-Text, weil Lautréamont bewusst den Dialog vermeidet. Kosikov schreibt, dass die hartnäckige Nichterfüllung „seines“ Autorenwortes der spezifischste Zug von Lautréamont bei seiner Arbeit an „*Les Chants de Maldoror*“ ist, weil die Verwendung fremder Topik durch diesen Autor überall anzutreffen und so unvermeidlich ist.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Engler, 2003b, S. 115.

⁵⁴⁷ Bachtin, 1975b, S. 285 (zit nach: Jampol’skij, 1993b, S. 10).

⁵⁴⁸ Vgl., Jampol’skij, 1993b, S. 11f.

⁵⁴⁹ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 47.

Da ein Text unmittelbar beim Lesen entsteht, kann er nicht von den Gedankenketten, die ihn durchdringen, abgegrenzt sein. Man ist beim Lesen eines Buches in der Regel überzeugt, dass man in diesem Moment die Autorenabsicht entziffert, vom Autor eine Mitteilung bekommt. In Wirklichkeit aber wird die Arbeit über das Verständnis des Textes geleistet, wobei dieses natürlich von den Textstrukturen mitgeformt wird, während man als Leser den ganzen Umfang seiner Lebenserfahrung als „Kulturgepäck“ in den Leseprozess mit einbringt. Eine andere Form des Kontaktes Leser-Text existiert nicht.⁵⁵⁰ In diesem Dialog Leser-Text wird die Lektüre Lautréamonts zum spannenden Rätsel, in dem man den eigenen Kulturhorizont überprüfen kann; und wenn man den Mechanismus von Lautréamonts Nachahmung kennt, wird es vor lauter Topoi „vor den Augen flimmern“.

An dieser Stelle scheint es notwendig zu sein, ein wenig detaillierter auf Kristevas und Bachtins Konzept zurückzukommen. Im Rahmen dieser Arbeit können „Dialog – Polyphonie – Theorie“ von Bachtin nicht genauer berücksichtigt werden. Es soll aber kurz auf die Unterschiede und die von Kristeva anders gedachten Auslegungen von Bachtins Theorie eingegangen werden. Bei Bachtin ereignet sich der Dialog genau zwischen zwei souveränen Subjekten, bei Kristeva sind es die wörtlich-ideologischen Instanzen, nämlich Texte und Diskurse. Bachtins „polyphonischer Dialog“ ist die „Intersubjektivität“ im genaueren Sinn dieses Wortes: „(...) die Idee ist interindividuell und intersubjektiv, die Sphäre ihres Seins ist nicht das individuelle Bewusstsein. Die Idee ist ein *lebendiges Ereignis* [kursiv - Bachtin, d. Verf.], das sich dort abspielt, wo zwei oder mehrere Bewusstseins dialogisch aufeinanderstoßen“.⁵⁵¹ Die Logik von Kristevas Intertextualität fordert im Wesentlichen „den Tod des Subjekts“ und sofern die Persönlichkeit das „Subjekt des Schreibens“ ist, verliert es den „Kern“, und mit ihm jede Autonomie. Genau aus diesem Grund hat Kristevas Intertextualität die Aufgabe, die Intersubjektivität nicht zu ergänzen, sondern sie unmittelbar zu verdrängen.⁵⁵² Kristeva meint dazu, dass jeder Text wie ein Mosaik aus Zitaten aufgebaut wird. Jeder Text ist eine Aufnahme und Transformierung eines anderen Textes. Damit stellt sich der Begriff der Intertextualität auf den Platz der Intersubjektivität, und es erschließt sich dabei, dass die poetische Sprache mindestens zwei Möglichkeiten des Lesens hat.⁵⁵³ Für Bachtin ist „verstummender und auswegloser Streit“⁵⁵⁴ die Vollendung des polyphonischen

⁵⁵⁰ Vgl., Jampol'skij, 1993b, S. 12.

⁵⁵¹ Bachtin, 1971a, S. 98.

⁵⁵² Vgl., Kosikov, 2008d, s. 15f.

⁵⁵³ Vgl., Kristeva, Julia: Slovo, dialog i roman, in: Kristeva, Julia: Izbrannye trudy, S. 167 (zit. nach: Kosikov, 2008d, S. 16).

⁵⁵⁴ Bachtin, 1971a, S. 37.

Romans, bei dem der Autor nicht nur als „Organisator“, sondern auch als „Teilnehmer“ des Dialogs auftritt. Für Kristeva tritt als Gestalt und Muster für einen intertextuellen Roman ein solches Werk auf, bei dem der Autor offenkundig die spezifische Rolle des Autors annimmt, der diesen Zusammenstoß von vielen sich widersprechenden und auf keine Weise hierarchisierten Ideologien („Gesichtspunkten“, „Stimmen“, „Texten“) organisiert. Der Autor nimmt aber an diesem Zusammenstoß keinen Anteil, da er sich immer außerhalb irgendwelcher Ideologien befindet⁵⁵⁵. Kristeva spricht dem Text eine Bedeutung zu, die sich von der künstlerischen Gestaltungsabsicht des Autors, dem Konzept eines geschlossenen Werkes und der Leitidee eines fixierbaren Sinns ablöst. Der Autor wird zum Schnittpunkt überindividueller Diskurse, das intendierte Werk wandelt sich zum vieldeutigen Text, an die Stelle einer fixierbaren und intersubjektiv vermittelbaren Bedeutung treten intertextuelle Bezüge.⁵⁵⁶

Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Philippe Sollers⁵⁵⁷ haben in ihren Schriften über Lautréamont gezeigt: „Lautréamont, der in „*Les Chants de Maldoror*“ und in „*Poésies*“ wohl viele, oft miteinander nicht zu vereinbarende Diskurse einbringt, verzichtet auf ihre Hierarchisierung und schafft die Barrieren zwischen ihnen ab. Dabei gelingt es ihm, die Idee des klassischen „Kunstwerkes“ als eine Ein-Zentrum-Konstruktion zu untergraben, wo diese Konstruktion der festen Autorenauflage, als vollendetes Sinn Ganzes, das eine einheitliche, organisierte Gestalt der Welt schafft, untergeordnet ist.“⁵⁵⁸ Gemäß der poststrukturalistischen Deutung wird bei Lautréamont ein inhaltlich bestimmtes und deshalb eindimensionales „Werk“ vom mehrdimensionalen „Hypertext“ verdrängt, und der Autor, der auf die Privilegien des Herrschers verzichtet hat, verwandelt sich in einen „Anonymus“ (M. Pleynet), dessen Rolle darin besteht, die Sprachen freizulassen, ihnen zu erlauben, Beziehungen gegenseitiger Anziehung und Abstoßung einzugehen.⁵⁵⁹

„*Les Chants de Maldoror*“ ist zweifellos „ein polyphoner Roman“, in dem Ducasse die Rolle des „Organisators“ und nicht die des „Teilnehmers“ wahrnimmt und, nach Kristevas Modell, offenkundig als „Scriptor“ fungiert, wobei in seinem Werk kein „zwischensubjektiver“, sondern ein „zwischenintertextueller Dialog“ entsteht. Laut Roland Barthes ist jeder Text ein Intertext, in dem auf verschiedenen Niveaus und mehr oder weniger erkennbar andere Texte

⁵⁵⁵ Vgl., Kosikov, 2008d, S. 17.

⁵⁵⁶ Vgl., Suchsland, 1992, S. 82.

⁵⁵⁷ Pleynet, Marcelin: *Lautréamont par lui-même*, Paris, 1967; Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974; Sollers, Philippe: *La science de Lautréamont*, Paris, 1968.

⁵⁵⁸ Kosikov, 1998a, S.75. Das Original wurde von der Autorin aus dem Russischen ins Deutsche übertragen.

⁵⁵⁹ Vgl., Kosikov, 1998a, S.75.

existieren, Texte der vorhergehenden Kultur, Texte der umgebenden Kultur: Jeder Text ist ein Stoff, der aus „gebrauchten Zitaten“ gewebt ist.⁵⁶⁰ Allgemein gesehen, besteht Lautréamonts Werk aus diesen „automatischen und unbewussten“ „citations sans guillemets“, von deren Herkunft er selbst manchmal auch keine Ahnung hat, die aber sein Unterbewusstsein bewohnen. Letztlich hat Ducasse einen „künstlichen“, parodistischen Intertext geschaffen, in dem anonyme Formen, die nicht mehr nachvollziehbar sind, zur Genüge vorhanden sind; auf diese „Gemachtheit“ der Topoi stößt man überall in Lautréamonts Werk. Barthes zeigt am Beispiel von Balzacs „Sarrasine“⁵⁶¹, dass diese Novelle aus gemeinsamen Stellen, Stereotypen, Klischees gewebt ist. Die Gesamtheit solcher Klischees bildet einen TEXT, der sich hinter dem Werk von Balzac befindet. Dieser Text ist so eine Art „anonymes Buch“, das nicht nur eine „wunderlich gebildete Sammlung des enzyklopädischen Wissens“ der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch, was sehr wichtig ist, eine Wert- und Sinnmatrix beinhaltet, die in dieser Reihe von Stereotypen selbst zum Objekt wird.⁵⁶² Ein solches „anonymes Buch“ mit einer Reihe von Klischees und Stereotypen befindet sich auch hinter Lautréamonts Werk, ist aber dabei keine für Ducasses Zeit relevante Realitätsprojektion. Wir wissen, dass der TEXT von Lautréamont aus literarischen Kodes besteht, und dennoch kein „Tresor von Realitätsstereotypen“ wegen seiner Unverbundenheit mit dem realen Leben ist, sondern ein „Tresor der Kunst-Kodes“. Mit Kosikov, Bachtin neuformulierend, kann man feststellen, dass jedes Werk ein „getöteter Text“⁵⁶³ sei, da sich hinter jedem Werk „der Koloss“ seines TEXTES erhebt, der unermesslich mehr sagt, als das Werk selbst „sagen will“, weil der TEXT nicht nur die dem Autoren vorangehende und die für ihn moderne, sondern auch die zukünftige Kultur in Erinnerung ruft.⁵⁶⁴ Zum Beispiel die Stelle bei Lautréamont, bei der Maldoror sich die Mundecken einschneidet: *„En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire*

⁵⁶⁰ Vgl., Barthes, 1994b, S. 1683.

⁵⁶¹ Siehe: Barthes, Roland: Analyse structurale d'un texte narratif: „Sarrasine“ de Balzac, in: Barthes, Roland: Oeuvres complètes, B. III, Paris, 1994b, S. 75-83.

⁵⁶² Vgl., Kosikov, 2008d, S. 34. Siehe hierzu auch: Barthes, Roland: S/Z, Paris, 1970.

⁵⁶³ Kosikov, 2008d, S. 35.

⁵⁶⁴ Vgl., ebenda.

que je ne riais pas“ (I,5). Bei diesem Beispiel bietet sich der Vergleich mit Hugos „*L’Homme qui rit*“ an, der aber erst ein Jahr später, 1869, erschien.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass kein Werk, wie eigenartig-originell es auf den ersten Blick auch scheinen mag, ein Produkt der persönlichen Weltwahrnehmung und individuellen Lebenserfahrung des vorgegebenen Autors ist. Dabei ist die Beziehung eines Schriftstellers zur Welt natürlich unvermeidlich von dieser oder jener „Kunstsprache“ bedingt – von der Sprache der Gattung, der literarischen Strömung, der Richtung, der Schule, der Epoche, in der ein Schriftsteller „spricht“, egal ob er es will oder nicht. Die Besonderheit jeder Sprache besteht aber darin, dass sie nach ihrer Natur auf bestimmte Weise die Wirklichkeit schematisiert. Die Sprache ist dann ein Netz, das aus Wert- und Bedeutungskategorien besteht, die sich zwischen die Welt und den Autor zwängen. Sie nötigen den Autor, die Wirklichkeit gemäß den Kriterien, die von diesem Netz aufgegeben sind, zu durchdenken und zu bewerten.⁵⁶⁵

„Diese oder jene literarische „Sprache“, also organisiert und stuft eben in einer bestimmten Weise die Wirklichkeit ein, drängt dem Schriftsteller die fertigen Formen auf, in die seine „Subjektivität“ gegossen werden soll, und die Literatur ist nichts anderes, als der eigentliche Aufbewahrungsort dieser Formen, aus denen der Schriftsteller, je nach Bedarf die entsprechenden Topoi, in Bezug auf Thema, Sujet, Komposition, Stil usw. nehmen kann“, formuliert dazu Kosikov.⁵⁶⁶

Es ist klar, dass alle Autoren so oder so aus diesem Brunnen verschiedener Topoi und Gedanken schöpfen. An dieser Stelle ist anzumerken, dass dabei die Frage entsteht, auf welche Weise dies geschieht. Laut Barthes ist sehr schwer, ein absolut „neues Wort“ zu erreichen, es scheint fast unmöglich, und der Grund dafür ist, dass in neun von zehn Fällen das Neue nur ein „Stereotyp der Neuheit“ ist:⁵⁶⁷ „Ce que l’Histoire, notre Histoire, nous permet aujourd’hui, c’est seulement de glisser, de varier, de dépasser, de répudier“, meint dazu Barthes.⁵⁶⁸ Angesichts dieses notorisch intertextuellen Charakters jedes Werkes, bei dem man kaum in der Lage ist, seine eigene Expression zu erreichen, hat Ducasse sich selbst diese Möglichkeit komplett genommen, indem er nur mit bewusster Imitatio arbeitet. Barthes protestiert dagegen, dass er diese

⁵⁶⁵ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 53.

⁵⁶⁶ Ebenda.

⁵⁶⁷ Ebenda, S. 33.

⁵⁶⁸ Barthes, 1994b, S. 908.

„Vorsprachen“⁵⁶⁹ benutzen muss, gibt aber trotzdem zu, dass er auch gezwungen wird, die Sprache der gelesenen Autoren zu benutzen, die in sein Bewusstsein und Unterbewusstsein und dann weiter in sein Werk eindringen.⁵⁷⁰ Auf den ersten Blick scheint es wirklich besser, so wie Lautréamont vorzugehen. Es könnte sein, dass Ducasse nicht einmal danach gestrebt hat, etwas Neues zu schaffen, er nimmt die fertigen Topoi mit der Neugier und Unbefangenheit eines Kindes, das seine Spielzeuge in die Hand nimmt und zerstört, sie ausquetscht und dann wegwirft, weil sie kein Interesse mehr wecken. Lautréamont gibt sich quasi zufrieden mit der Tatsache, dass alles schon geschaffen wurde, er akzeptiert, dass man sein „eigenes Wort“ nicht erreichen kann. Es ist dann wohl so, dass die Literatur Jahrhunderte lang verschiedene Kulturtopoi angehäuft und dadurch in jeder Etappe der Entwicklung weniger und weniger Schaffensraum für die nächsten Generationen von Schriftstellern gelassen hat, die keine andere Wahl haben als aus diesen Quellen zu schöpfen. Die Literatur gibt aber trotzdem sämtliche Wege und Möglichkeiten, ein eigenes Wort zu schaffen. Kosikov hat Recht, wenn er schreibt: „die bewusste Kulturerfahrung jedes Autors ist offenkundig begrenzt und lässt für seine intertextuelle Tätigkeit nur ein ziemlich schmales Territorium (Nachahmung, Stilisierung, Parodie, explizites und implizites Zitieren, Anspielung, Reminiszenz)“.⁵⁷¹ Wenn man nicht sein eigenes Wort erreichen kann, dann hat man die Möglichkeit, einen Text neu zu interpretieren. Man kann die intertextuellen Beziehungen in einem Text nicht zerstören, man kann sie sich aber dienstbar machen. Nach Kosikov, muss der Autor sogar sein eigenes Ich vergessen, sich zum Schweigen bringen – dann wird „das Gedächtnis des Textes, das in sich „alles“ enthält, selbst in ihm sprechen“.⁵⁷² Mit Hilfe seiner Methode der parodistisch überbetonten Imitatio versucht Lautréamont, gegen die „Unnatürlichkeit“ der vorhergegangenen Strömungen zu protestieren. Das gelingt ihm aber nicht ganz: Ducasse ist nur in der Lage, jene Sprachen zu sprechen, die er selbst parodiert. Ducasse in „*Les Chants de Maldoror*“ hat nicht sein eigenes Gesicht und seine individuelle Stimme, sie können auch nicht existieren, weil er zu Form und Weise seiner literarischen Existenz den „Parasitismus“ in Bezug auf fremde Diskurse gewählt hat. Sie sind eine Art „Brennmaterial“, ohne die er die Flamme seiner Parodie nicht aufflammen lassen könnte“⁵⁷³. Die Erfahrung Ducasses lehrt, die angesammelten Reichtümer zu genießen und nicht neue zu schaffen, er lehrt, dass keine Unmittelbarkeit mehr mittels der Literatur möglich ist und den Menschen, die zum Handwerk das Schreiben wählten, ist nicht gegeben,

⁵⁶⁹ Vgl., Barthes, Roland: *Plaisir au langage*, S. 1238 (zit. nach: Kosikov, 2008d, S. 33).

⁵⁷⁰ Vgl., Barthes, 1994b, S. 908.

⁵⁷¹ Kosikov, 2008d, S. 35.

⁵⁷² Ebenda.

⁵⁷³ Kosikov, 1993b, S. 60.

die Bedingtheit zu überwinden, den Kreis der literarischen Sprachen abzustellen und aus seinen Grenzen ausubrechen. Egal wie originell sein Wort sein mag, es kann nur diesen Kreis weiter ausdehnen. Für die Schriftsteller der Postmoderne zum Beispiel wie Umberto Eco oder Jorge Luis Borges ist Lautréamonts Erfahrung von großer Bedeutung, aber es ist dennoch klar, dass im Allgemeinen die Literatur, die leben und sich entwickeln will, nicht der Weg Lautréamonts gehen kann.⁵⁷⁴

XI Intertextualität in der Epoche des Postmodernismus

„Wenn man die Intertextualität als eine universelle Kategorie, die für die Weltkultur charakteristisch ist, von der Antike beginnend und den heutigen Moment inklusive, anblickt, stößt man auf die gesetzmäßige Frage, wie korrekt es ist, die Intertextualität als eine besondere Erscheinung der postmodernen Epoche zu betrachten“.⁵⁷⁵ Viele Forscher finden die Ursprünge der Intertextualität schon bei Plato und Aristoteles (D. Still, Wourton M.). Man kann dann diesen Faden bis Bachtin und Kristeva führen. In ihrer Auslegung ist die moderne Wahrnehmung der Intertextualität, die wir bei Derrida, Barthes, Riffaterre finden, nur eine Etappe der jahrhundertelangen Überlegungen über „das fremde Wort“ in der Kunst.⁵⁷⁶ Im Gegensatz dazu gibt es viele Stimmen, die überzeugt sind, dass die intertextuellen Erscheinungen in postmoderner Literatur und Kunst so originell und massenhaft sind, dass sie eine besondere Betrachtung verdienen.⁵⁷⁷ An dieser Stelle scheint der Antwortversuch auf eine weitere Frage relevant zu sein: Wir versuchen im Folgenden die funktionale Eigenart der Intertextualität in postmoderner Metafiktion und die Gründe ihrer Popularität bei postmodernen Autoren zu erklären. Durch den Einfluss der strukturalistischen und poststrukturalistischen Theoretiker ist folgende These entstanden: „Geschichte und Gesellschaft können als „Text“ gelesen werden“⁵⁷⁸ Dies führt, wie schon einmal betont wurde, zur „Wahrnehmung der menschlichen Kultur als einheitlicher Intertext, der seinerseits als Prätext für jeden neuschaffenden Text dient“.⁵⁷⁹ Wenn jeder Text sofort eine doppeldeutige Funktion annimmt, spricht zum Post-Text und gleichzeitig zum Urtext wird, so nimmt Lautréamonts Text zudem eine dritte Eigenschaft an: Die Werke von Lautréamont sind eine Matrix aus Text-Quellen, das heißt hier: Lautréamonts Text kann nicht selbst Post-Text sein. Er verfügt über keine

⁵⁷⁴ Vgl. Kosikov, 1993b, S. 60.

⁵⁷⁵ Volkov, 2006, S. 17.

⁵⁷⁶ Zit. nach Volkov, 2006, S.17f.

⁵⁷⁷ Volkov, 2006, S. 18.

⁵⁷⁸ Il'in, 2004, S. 224 (zit. nach: Volkov, 2006, S.19).

⁵⁷⁹ Ebenda.

Auswertungskomponenten im Verhältnis zur vorigen literarischen Tradition. Lautréamonts Topoi sind nur verzerrte Abbildungen und keine vollkommene Post-Topoi. Wenn man über Lautréamonts intertextuelles Spiel spricht, kann man an erster Stelle sagen: Seine Texte funktionieren wie eine Schablone, eine Vorlage, sie geben einen bestimmten Algorithmus vor, der von postmodernen Autoren gerne genutzt wird, was ihrerseits auf eine gewisse „Bedingtheit“ verweist.

In seiner Aufsatzsammlung „Intertextuality“ schreibt Heinrich Plett über „material“ und „structural“ Intertextualität, es gibt auch einen gemischten Typ „material-structural“. Nach Pletts Meinung besteht Intertextualität selbst nicht nur aus den zwei ersten Typen jeweils relevanter „repetition of sings“ und „repetition of rules“. Ihre Hauptbesonderheit ist – unbedingtes Vorhandensein von Bewertungskomponenten zur vorgängigen Literaturtradition.⁵⁸⁰ Plett unterscheidet vier Intertextualitätsarten:⁵⁸¹

- „affirmative“ Intertextualität, das meint ein positives, imitatives Verhältnis zur Tradition, wenn „the aesthetic quality of a text is determined by the degree to which it re-employs the structural rules and pretexts of the classical canon – with the aim, though, of excelling the ancients in their craft“.⁵⁸² Dabei besteht das Hauptziel des Autors darin, die klassischen „canons“ zu übertreffen.
- „negative“ Intertextualität ist typisch für die Romantische Epoche und ist ein Gegensatz zur affirmativen Intertextualität. Die Zielstellung dieser Intertextualitätsart richtet sich auf „originality of texts, their separateness in relation to any other texts. The ultimate goal is a self-contained, intertext-free text which – as conceived by some generative linguists – has its own grammar and its own vocabulary. A realization of this postulate, though, seems hardly possible“.⁵⁸³
- „inverted“ Intertextualität ist sehr gut bei klassischer Parodie zu erkennen, wenn eine Umwertung aller Werte des Urtextes stattfindet.

„If fixed Conventions cease to exist and give way to a multitude of equally valid positions, positive and negative evaluation are both immaterial. Anything can be combined with anything“⁵⁸⁴, dabei entsteht „relativistic“ Intertextualität, wo alles mit allem vereinbar ist wie

⁵⁸⁰ Vgl., Plett, 1991, S.7, hierzu vgl. auch: Volkov, 2006, S.19.

⁵⁸¹ Vgl., ebenda.

⁵⁸² Ebenda.

⁵⁸³ Ebenda.

⁵⁸⁴ Plett, 1991, S. 19, vgl. hierzu auch: Volkov, 2006, S. 19f.

eine Kollage. Nach Pletts Meinung ist solche Intertextualitätsart typisch für Modernismus und Postmodernismus und unterscheidet seine Haupteigenschaft „questioning everything, even their own status“.⁵⁸⁵ Nach Volkovs Meinung ist solch eine Klassifizierung etwas „schematisch“, aber mit der Unterscheidung der „letzten Art“ als prinzipiell, könne man nur einverstanden sein. Ein solcher Intertext produziert kein eindeutiges Verhältnis zu einem oder mehreren Urtexten. Anders gesagt: Er setzt Ambivalenz voraus.⁵⁸⁶ Damit haben wir es in Lautréamonts Fall zu tun: Diese „relativistic“ Intertextualität ist eigentlich eher unvorteilhaft für den künstlerischen Wert eines literarischen Werkes.

1.1. Komponenten des postmodernen Paradigmas

Viele Forscher meinen, dass für das postmoderne Paradigma absichtliche Zerstörung der traditionellen Ganzheitsvorstellungen, der Harmonie, der Vollendung sthetischer Systeme, Auflösung aller stabilen ästhetischen Kategorien, Verweigerung aller Tabus und Grenzen charakteristisch sind. Somit kann hier aus formaler Sicht keine Rede von der Schaffung von Organisationsregeln eines postmodernen Textes sein. Verschiedene Versuche, die wichtigsten Merkmale des Postmodernismus aufzuzeichnen, wurden aber nicht nur einmal durchgeführt.⁵⁸⁷ Betrachten wir einen Teil der Komponenten des postmodernen Paradigmas, die für Lautréamonts Werk relevant sein können.

- Dekanonisierung aller Kanons und aller offiziellen Konventionen, ironischer Wertewandel;
- Auflösung fester binärer Oppositionen; Neigung zur Technik von „bricolage“ oder dem Vereinen des nicht miteinander Vereinbaren durch die Technik des Zitats;
- Verweigerung destraditionellen „Ich“, Löschen der Persönlichkeit, Betonen der „Ich-Vielheit“;
- Hybridisierung, mutierende Gattungsänderungen, die neue Formen erschaffen;
- Karnevalisierung als Anerkennung der Immanenz des Lachens, „fröhliche Relativität“ der Dinge als Teilnahme an der wilden Unordnung des Lebens;
- Metasprachliches Spiel, Textspiel, Spiel mit dem Text oder mit dem Leser, Spiel mit Hypertext, Theatralisieren des Textes;
- Intertextualität, Stützen auf die ganze Geschichte der menschlichen Kultur und ihre Umdeutung;

⁵⁸⁵ Ebenda.

⁵⁸⁶ Vgl., Volkov, 2006, S. 20.

⁵⁸⁷ Vgl., Volkov, 2006, S. 23ff.

- Pluralismus der Kultursprachen, Modelle, Stile, die gleichberechtigt benutzt werden;
- Zwei- oder Mehrschichtigkeit der Textorganisation, die gleichzeitig sowohl für elitäre- als auch für Massenleser geeignet ist, Benutzen der Gattungskodierungen sowohl der elitären- als auch der Massenkultur, Verwendung wissenschaftlicher Artikel usw., Vereinigung von Unterhaltung und klassischer Bildung
- Orientierung auf Interpretationenvielfalt des Textes;
- Erscheinen der „Autorenmaske“, „Autorentod“;
- Prinzip der Lesermithilfe (Mitschaffen), Schaffen des neuen Lesertyps;
- Universalisierendes Darstellungsprinzip;
- Sinnvielfalt und Meinungsvielheit;
- Benutzen des Kunstgriffs „doppelter Kodierung“;
- Prinzipielle Nicht-Systematik, keine Vollendung, offene Konstruktionen;
- Benutzen des „Rhizom“-Prinzips;

Das alles bedingt die polyvalente Poetik des Postmodernismus, für die folgenden Punkte charakteristisch sind:

- Entstehen neuer hybrider Literaturformen;
- Parodistische Zwei- oder Mehrsprachlichkeit, Pastichierung durch fremdes Zitat;
- Unvollständigkeit, Kollage, Montage, Benutzen des fertigen oder zerstückelten literarischen Textes;
- „Rhizomatik“ (im Sinne von: Fehlen des verbindenden Zentrums);
- Auflösen der Autorenstimme in den von ihm benutzten Diskursen;
- Spiel mit „blinkenden“ Kulturzeichen und Kulturkodizes;
- „Herabsetzung“ der klassischen Muster durch Travestie, Ironisierung und Parodie;
- Benutzen der kulturphilosophischen poststrukturalistischen Symbolik „Welt – Text – Buch – Wörterbuch – Enzyklopädie – Bibliothek Labyrinth“ und ihrer Variationen;
- Zwei- und Mehrschichtigkeit der Organisation des „doppelt adressierenden“ Textes.⁵⁸⁸

2.1. Simulakrum. Lautréamont und der „Golem“ seiner Werke

„Es (Simulakrum – der Verf.) zeigt oberflächlich nur Scheinbares – Irreales, Surreales, Hyperreales. Es verbirgt etwas Nicht-Darstellbares. Das Simulakrum bestimmt die jeweilige Textur des literarischen Werkes und gibt sich auf dem Umweg über diese zu erkennen“.⁵⁸⁹,

⁵⁸⁸ Vgl., Volkov, 2006, S. 26ff.

⁵⁸⁹ Klettke, 2001, S. 20.

meint Klettke. „Wir sehen hinter dem Begriff „Simulakrum“ ein kulturtheoretisches Phänomen, das für die Charakterisierung von Wahrnehmungsmöglichkeiten und –weisen unserer Epoche von großer Relevanz ist.“⁵⁹⁰, führt er fort. Uns interessiert das Simulakrum als einer der Schlüsselbegriffe der postmodernen Ästhetik, im Rahmen derer er am Beispiel der Kunstgestalt in klassischen ästhetischen Systemen betrachtet werden kann. Für unsere Forschungen ist das Simulakrum als Gestalt der abwesenden Realität relevant. Besser gesagt, ist das Simulakrum ein glaubwürdiges Ebenbild ohne Original, ein oberflächliches hyperrealistisches Objekt, hinter dem keine Realität steht. Das bedeutet: Leere Form, selbstreferenzielles Zeichen, oder auch Artefakt, der nur auf seiner eigenen Realität basiert. „Die erst ab Mitte der siebziger Jahre entstandene kultur- bzw. medienkritische Theorie der Simulation von Baudrillard ist in ihrer Konzeption des Simulakrums, ohne das in den Jahren 1964 bis 1968 entwickelte klassische poststrukturalistische Modell, nicht vorstellbar“.⁵⁹¹

Jean Baudrillard hat dem Simulakrum die für das postmoderne Bewusstsein am ehesten annehmbare postmoderne Definition gegeben, und hat diesen Begriff ziemlich erfolgreich auf die Charakteristik eines sehr ausgedehnten Kreises der Phänomene, von allgemeinen philosophischen Problemen des modernen Bewusstseins bis hin zu Politik und Kunst, angewendet.⁵⁹² Nach Baudrillard ist Simulakrum eine Pseudosache, die die agonisierende Realität durch eine Postrealität mit Hilfe einer Simulation ersetzt. Diese Simulation gibt Abwesenheit für Anwesenheit aus, verwischt die Unterschiede zwischen Realem und Imaginärem. Eine Ära der Zeichen, die die westeuropäische Ästhetik der neuen Zeit charakterisiert, schafft mehrere Entwicklungsstadien: „l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels — pire: par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes (...)⁵⁹³ Baudrillard führt fort: „La simulation n'est plus celle ... d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité: hyperréel ... l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels — pire: par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes... Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel (...) Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire... Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité.

⁵⁹⁰ Ebenda. Siehe auch zu den Begriffen von Simulation und Simulakrum: Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Von der Mimesis zur Simulation, in: Kablitz, Andreas/Neumann, Gergard (Hrsg.): Mimesis und Simulation, Freiburg, 1998, S. 268f und Wellberry, David: Verzauberung. Das Simulakrum in der romantischen Lyrik, in: Kablitz, Andreas/Neumann, Gergard (Hrsg.): Mimesis und Simulation, Freiburg, 1998, S. 451-477.

⁵⁹¹ Klettke, 2001, S. 16.

⁵⁹² Baudrillard, Jean, Simulacres et simulation, Paris, 1981.

⁵⁹³ Baudrillard, 1981, S.11.

Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes“.⁵⁹⁴ Die Ästhetik des Simulakrums kennzeichnet den Triumph der Illusion über die Metapher und die drohende Entropie der Kulturenergie. Baudrillard betont das Risiko der Degradierung, der Erschöpfung, die sich in der Ästhetik des Simulakrums verstecken. Lautréamont ist es gelungen, dies in seinen Werken vorherzusagen. Seine Texte sind eine Art des Vorwarnens bezüglich des „Verfalls“ der Literatur.

Nach Ansicht von Barthes besitzt die Literatur ihre eigenen Arten von Topoi (es sind: Stil-Topoi, Sujet-Topoi Gattungs-Topoi, etc.). Das Können eines Schriftstellers besteht darin, sprachliche und literarische Topoi während der künstlichen Dekonstruktion zu variieren und zu kombinieren. Als Ergebnis dieser Überwindung wird das postmoderne Simulacrum (von lat. „Simulacrum“ Bild, Abbild) erschaffen. Die Idee des Simulacrums wurde durch Postmodernisten von Plato übernommen, der unter diesem Begriff „eine Kopie von den Kopien“ verstanden hat. Für Postmodernisten ist ein Simulacrum "keine degradierte Kopie, es enthält in sich eine positive Ladung, die das Original und dessen Kopien, sowie Bilder und Reproduktionen verweigern".⁵⁹⁵ „Telles seraient les phases successives de l'image: elle est le reflet d'une réalité profonde elle masque et dénature une réalité profonde elle masque l'absence de réalité profonde: elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur.“⁵⁹⁶, finden wir bei Baudrillard.

„Die Positivität des Simulacrums besteht in seiner Fähigkeit, die Konventionen zu überwinden, die Hierarchie zu zerstören. So gehört zum Simulacrum das Potential, die Konventionen des jeweiligen Genres zu überwinden. Die Erschaffung eines Simulacrums beinhaltet das Spiel des Autors, des Schriftstellers. In der postmodernen Literatur wird das Spiel zum Anzeiger der Anwesenheit des Schriftstellers im Werk. Kreatives Autorenspiel wird an die Formen, Konventionen, Bedingheiten, Symbole etc. gebunden. Dabei spielt der Autor sowohl mit dem Text, als auch mit dem Leser. (...) Autorenspiel im postmodernen Werk ist eine Folge des Verständnisses des Chaos, das nicht zu überwinden ist. Das Spiel dient als Werkzeug, um das Chaos schließlich doch zu überwinden“.⁵⁹⁷

Man kann das Simulakrum als „Golem“ aus Lehm in Bezug auf von Lautréamont erschaffene Texte betrachten. Der Golem ist eine schlecht gelungene Menschenkopie, und somit in unserem

⁵⁹⁴ Ebenda, S.10ff.

⁵⁹⁵ Deleuze, 1993 (zit nach: Šarifova, 2011, S. 135).

⁵⁹⁶ Baudrillard, 1981, S.17.

⁵⁹⁷ Deleuze, 1993 (zit nach: Šarifova, 2011, S. 137).

Metafiktionalität

Zusammenhang, ein „schlecht gelungener“ Hypertext. Es geht auch um eine „Befugnisüberschreitung“ des Golems bei Lautréamont. Laut der Legende über den Golem, ist dieses Wesen aus der Kontrolle seines Schöpfers geraten und wurde für ihn selbst sowie für die Umgebung gefährlich. Wichtig für die vorliegende Arbeit ist auch Folgendes: Die Legende über den Golem und der daraus entstandene Topos wurden von den Romantikern eingeführt, was noch einen weiteren Faktor des antiromantischen Charakters des Werkes von Lautréamont einbringt. Kann man Lautréamonts Werk als Simulakrum betrachten? Gewiss, als eine Erscheinung oder als ein Verhalten, ein Objekt, das ein anderes Objekt, eine andere Erscheinung, ein anderes Verhalten imitiert. Interessant ist auch die so genannte „tote Imitatio“. Das Simulakrum präsumiert hierbei etwas „Totes“, Fleischloses, Leeres. Wer soll im Fall von Lautréamont dem Simulakrum seiner Topoi Leben einhauchen, ist es der Leser selbst oder doch der Autor? Wenn man das postmoderne Denken als Vorlage nimmt, nicht zu vergessen den „Autorentod“, dann verbleibt die Aufgabe beim Leser. Emotion und Gemütsbewegung sind fähig, ein Simulakrum „lebendig“ zu machen. Was für Emotionen sind in diesem Falle notwendig? Es sind die Emotionen und Eindrücke, die der Leser in der Wechselwirkung mit Literatur bekommt. Das heißt: Während des Lesens. Aber Lautréamonts Simulakrum ist sogar etwas Größeres als nur „leeres Zeichen“. Beim Lesen von „*Les Chants de Maldoror*“ könnte der Leser im Prinzip verschiedene Emotionen empfinden: von Erstaunen über Missbilligung bis zur Verzauberung durch negative Ästhetik, aber auch ein Gefühl, das den erfahrenen Leser nicht loslassen wird: Künstlichkeit des Gelesenen. Warum geschieht dies? Lautréamonts Topoi sind viel zu schematisch, sie sind selbst die Simulakren, die dennoch einen Bezug zu einer gewissen Realität haben, aber zu einer literarischen Realität. Selbst wenn diese Simulakren nicht nur aus Ducasses gelesenen Büchern, sondern auch aus seinen nicht zahlreichen Lebenserfahrungen im Internat hervorgehen, sind sie trotzdem die „propre simulacre pur“. Und dies erklärt sich aus der Tatsache, dass ein Simulakrum seinen Sinnesgehalt nur mit Hilfe der Aufnahmefähigkeit des Lesers erhält. Ist der infernalische Lautréamont nun also ein böses Genie oder doch ein Idol? Oder beides?

XII Metafiktionalität

Der Begriff Metafiktionalität bezeichnet solche Verfahrensweisen, welche in Film und Literatur zur Anwendung kommen und explizit oder implizit auf die Fiktionalität des Kunstwerks hinweisen, beziehungsweise dessen Konstruiertheit hervorheben und betonen. Somit wird durch das Kunstwerk ein Bewusstsein der Fiktionalität desselben vermittelt. Metafiktionale

Metafiktionalität

Stilmittel machen dem Leser also bewusst, dass er ein fiktives Werk rezipiert. Im Gegensatz dazu stehen klassische Werke aus Literatur und Film, die den Leser bzw. Zuschauer vergessen lassen, dass er eine fiktive Geschichte vor sich hat. Die zur Anwendung kommenden Strategien sind vielfältig und wesentlich älter als der Begriff der Metafiktionalität an sich und können bereits in Texten des 17. oder 18. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Cervantes *Don Quijote* oder *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne, nachgewiesen werden. Metafiktionale Elemente finden sich jedoch hauptsächlich in der Literatur der Postmoderne.⁵⁹⁸ Die Elemente der Metafiktion in *Don Quichotte*: Hauptfigur Don Quichotte liest das Buch über seine Abenteuer und korrigiert die Ungenauigkeiten. „Obwohl der Begriff der Metafiktion ein einigermaßen neuer ist, ist seine Umsetzung in der Praxis, d.h. in Romanen, altbewährt. Metafiktion und Roman gehen Hand in Hand, denn jeder – zumindest postmoderne - Roman ist laut Waugh metafikional. Hutcheon geht davon aus, dass Cervantes‘ *Don Quichotte* das erste metafiktionale Werk ist „(...) Cervantes‘ parodie text is indeed not only the first ‚realistic‘ novel but also the first self-reflective one (...)“.⁵⁹⁹

„Dies trifft vor allem auf die deutschsprachige Literaturwissenschaft zu, der die angloamerikanische zumindest in Sachen Metafiktion einige Schritte voraus ist. Dementsprechend fiel es schwer, Theorien zur Metafiktion zu finden, Patricia Waugh und Linda Hutcheons Ausführungen zum Thema werden als „Grundlage verwendet, die trotzdem noch viel Freiheit lassen, selbst Überlegungen dazu anzustellen. Eine grundlegende These wird dabei sein, dass Metafiktion ein Mittel ist, das in einer Vielzahl von Texten in Erscheinung tritt, ohne dass diese Fragestellung bisher genauer untersucht worden ist. Dabei stellt sich immer wieder die Frage, wie Metafiktion sich ausdrückt und auch auswirkt, und primär, wie intensiv dieses Element in den Moersschen Zamonien-Romanen ist. Zugleich soll dadurch die zuvor angesprochene Vielschichtigkeit der Romanreihe aufgedeckt werden“.⁶⁰⁰ Wie sind diese Fragen bei Lautreamont zu beantworten? „Die Aufgabe (...) ist es, die zuvor erwähnten Ebenen, die vor allem auf metafiktionale Weise wirken, aufzudecken. Der Begriff Ebenen wird vor allem als Bezeichnung dafür verwendet, wie real oder fiktiv ein Element ist, d.h. auf welcher Ebene der Realität bzw. Fiktion sich ein Element befindet. Diese Ebenen sind aber bereits in sich derart vielschichtig, dass sie unter dem Gesichtspunkt der Metafiktionalität nicht einem bestimmten Unterpunkt zugeordnet werden können. Zu jedem Unterpunkt wird sich ein Fazit finden, in dem die Begründung für die Erscheinung als metafiktionales Element noch einmal

⁵⁹⁸ Vgl., Volkov, 2006, S.56ff, siehe hierzu auch: Mirošnošenko, Oksana: Poetika sovremennoj metaprozy: na materiale romanov Andreja Bitova, Rostov-na-Donu, 2001.

⁵⁹⁹ Hutcheon, 1991, S. 4, zitiert nach: Mader, 2012, S. 25.

⁶⁰⁰ Mader, 2012, S. 10.

Metafiktionalität

angezeigt wird, damit es nicht in der Fülle der Beispiele und deren Verschiedenartigkeit verloren geht. Ein Aspekt wird dabei immer zentral sein: Die Thematisierung des Konstruktcharakters fiktionaler Texte“.⁶⁰¹

Zu metafikcionalen Elementen gehört die Parodie. Was detailliert des Weiteren betrachtet werden soll.

1.1. Das Parodieren in der modernen Metafiktion. Parodie und Metafiktionalität in Bezug auf Lautréamonts Werk

Das Entstehen neuer, nicht traditioneller Eigenschaften und Funktionen durch das Parodieren verbindet man normalerweise mit postmodernen Texten der letzten Jahrzehnte. Nach Volkovs Meinung ist diese Feststellung jedoch nicht ganz korrekt. Nicht zufällig diskutieren viele berühmte Kritiker und Autoren von Monografien über postmoderne Metafiktion, über die Regeln eines Textaufbaus, der „sich seiner selbst bewusst ist“, zum Beispiel auch anhand solcher Werke, die weit vor der Postmoderne entstanden.⁶⁰²

Parodie hat die Funktion, konventionalisierte Normen aufzuzeigen und zu unterminieren. Sie steht dabei immer in Beziehung zu sowohl literarischen als auch kulturhistorischen Konventionen, die sie zu verändern versucht. In Folge dessen ist das gesamte Beziehungssystem in Veränderung begriffen. Gerade dadurch, dass ein Text auf diese Weise explizit intertextuell wirkt, ist er zugleich metafikcional. Parodie hat zwei Möglichkeiten, sich auszudrücken: kreativ oder kritisch. „The critical function of parody thus discovers which forms can express which contents, and its creative function releases them for the expression of contemporary concerns“ (Waugh 1985, 69).⁶⁰³ „Mit anderen Worten: Metafiktion entsteht entweder, indem ein Text seine eigene Fiktionalität zum Thema hat, was Hutcheons Definition bestätigt, oder durch Intertextualität. Da Parodie eine Möglichkeit von Intertextualität ist, erklärt sich die Erwähnung dieser schriftstellerischen Praxis als metafikcionales Element von selbst. Verstärkt wird dies durch Margaret Rose, die sich intensiv mit Parodie als metafikcionalem Element auseinandergesetzt hat; Margaret Rose beschreibt in „Parody//Metafiction“ die literarische Parodie als Sonderform von metafiction. Unter metafiction versteht Rose Texte, die ihren eigenen Status produktiv thematisieren und so zu einem „critical mirror to the writing and reception of fiction“ (Buchuntertitel) werden. Nach

⁶⁰¹ Ebenda.

⁶⁰² Vgl., Volkov, 2006, S. 83.

⁶⁰³ Mader, 2012, S. 28f.

Metafiktionalität

Rose unterminiert die Parodie – wie auch metafiction – den Repräsentationsanspruch von Literatur. (Ahlers 1993. 52)“.⁶⁰⁴

Volkov bestätigt nochmals, dass das Parodieren der Vorgänger, ihrer literarischen Errungenschaften, Gattungen, Ideen usw. natürlich kein Prärogativ nur der postmodernen Metafiction ist. Jedoch, so meint Volkov weiterhin, hat sich genau während dieser Epoche eine prinzipielle Verhältnisveränderung zur Originalitätskategorie in der Kunst ereignet. Diese Veränderung hat die Revolution bei der Verwendung der Intertextualität zur Folge und, wie wir weiter sehen werden, bei der Verwendung der Parodie ebenfalls.⁶⁰⁵ „Eine Strategie, die man gebräuchlich als postmoderne Strategie bezeichnet, besteht im prinzipiellen Verzicht auf die Orientierung auf Originalität“, meint dazu Groys.⁶⁰⁶ Die Orientierung auf intertextuelles Spiel mit Prätexten ist zur prinzipiellen Kunsteinstellung geworden. Es ist anzunehmen, dass die Hauptobjekte der Parodie für postmoderne Metafiction die verschiedenen Formen der Massenkultur sind. Die Auseinandersetzung des postmodernen Romans, der auf intellektuellen Leser gerichtet ist, mit der Massenkultur, scheint gesetzmäßig zu sein.⁶⁰⁷

An dieser Stelle scheint es interessant zu sein, kurz auf die Definition des zu parodierenden Objekts für Postmodernisten einzugehen.

Volkov betont das Negative in den Bewertungen von Metafiction in der russischen Literaturwissenschaft und auch das parodistische Denken innerhalb dieser Prosa als Erscheinungen einer „Kunstkultur“.⁶⁰⁸ Nach Rudnev ist das Hauptprinzip der Postmoderne: „kulturelle Indirektheit“, kurz gesagt: „Postfordismus, ist also, nicht weiteres als mehrere Scherben eines zerbrochenen Trossspiegels, die in die Augen der ganzen Kultur geraten sind, aber mit dem Unterschied, dass sie niemanden einen großen Schaden eingerichtet haben, aber viele durcheinander gebracht haben“.⁶⁰⁹ „Die Postmoderne war die erste (und letzte) Richtung im 20. Jahrhundert, die offen eingestanden hat, dass der Text an sich keine Realität mehr widerspiegelt, sondern eine ganz neue Realität schafft, besser gesagt, sogar mehrere Realitäten, die oft voneinander unabhängig sind“, führt Rudnev fort.⁶¹⁰ Jede Geschichte entspricht in der Postmoderne der Geschichte der Entstehung eines Textes und seiner Interpretation. Wie kann

⁶⁰⁴ Ebenda, S. 29f.

⁶⁰⁵ Vgl., Volkov, 2006, S. 83.

⁶⁰⁶ Groys, 1989, S.1 (zit. nach: Vgl., Volkov, 2006, S. 83).

⁶⁰⁷ Vgl., Volkov, 2006, S. 83.

⁶⁰⁸ Vgl., ebenda, S. 84.

⁶⁰⁹ Rudnev, 2009, S. 223.

⁶¹⁰ Ebenda.

dann die Rede von irgendeiner Realität sein? Wenn man so will, gibt es verschiedene virtuelle Realitäten, es ist nicht zufällig so, dass die Postmoderne ihre Blütezeit während der Epoche der PCs und des Internets hat. Auf Grund dessen, dass es keine objektive Realität mehr gibt, zerstörte die Postmoderne somit die Hauptopposition der klassischen Moderne, die neomythologische Opposition zwischen Text und Realität, was die Unnötigkeit des Suchens zur Folge hat, und es in der Regel schwerfällt, die Grenzen zwischen beiden zu bestimmen. Jetzt ist die Suche also eingestellt, die Realität ist nicht endgültig entdeckt, uns bleibt lediglich der „Text“.⁶¹¹ Rudnev meint, dass Parodie an sich nicht unter den Voraussetzungen der Postmoderne existiert, aus dem Grund, dass ihre Stelle vom Pastiche besetzt wurde: „Der Pastiche unterscheidet sich von der Parodie insofern, als dass es jetzt nichts zum Parodieren gibt, auch kein ernsthaftes Objekt zum Auslachen und Verspotten vorhanden ist“.⁶¹² Man kann das parodieren, was „lebendig und heilig“ ist, in der Epoche des Postmodernismus aber ist nichts lebendig, zumal nichts heilig ist.⁶¹³ Nach Rudnev hat den Platz des klassischen modernistischen Intertextes der *H y p e r t e x t* eingenommen, ein flexiblerer Mechanismus, den man auf verschiedenste Weise manipulieren kann. „Eine Reminiszenz klassischer Moderne, die einen feinen Charakter hatte, den man bemerken oder aber darüber hinweggehen konnte, ist durch die totale postmoderne Zitat-Kollage ersetzt worden“.⁶¹⁴ Es ist bemerkenswert, hier so ein negatives Verhältnis zu „Zitat-Kollage“-Texten vorzufinden, man fragt sich sofort: Ist Lautréamont-Ducasse nicht ein gutes Beispiel dafür? Natürlich schon, aber bemerkte man etwa damals oder bei Lautréamonts Entdeckung durch die Surrealisten oder bemerkt man gar heutzutage im Blick des anspruchsvollen Lesers eine gewisse Verachtung: Ist das etwa Literatur? Worin besteht Lautréamonts Realität? Ist sie wirklich komplett nicht vorhanden? Was, wenn er seine Topoi nicht absichtlich ausschließlich aus fremdem literarischen Material erschaffen hätte? Die Postmodernisten hatten, was die Literaturtradition angeht, eine viel breitere Basis an fremden Topoi als Lautréamont-Ducasse. Etwa Lautréamont selbst und die von ihm „verdrehten“ Romantiker. Keine schlechte Voraussetzung also für eine schöne postmoderne Kollage.

Was man außerdem an der postmodernen Philologie bemerken kann, ist ihre Tendenz zur Gleichgewichtung von Literatur und Literaturwissenschaft. „Im Grunde genommen, ist postmoderne Philologie nichts anderes als die (mal mehr, mal weniger) raffinierte Suche nach

⁶¹¹ Rudnev, 2009, S. 223.

⁶¹² Ebenda, S. 224.

⁶¹³ Ebenda.

⁶¹⁴ Ebenda.

Zitaten und Intertexten in dem einen oder anderen Kunstwerk...“.⁶¹⁵ Il'jin schreibt: „postmodernes Denken ist zu dem Schluss gekommen, dass alles, was man für Realität hält, nichts anderes als die Vorstellung über sie ist, die dazu von der Position, die der Beobachter wählt, abhängt. Deren Wechsel führt zur kardinalen Veränderung dieser Vorstellung. So ist die menschliche Wahrnehmung zum „Multiperspektivismus“ verurteilt. Es besteht eine Reihe von Realitätssichtweisen, die sich wie ein Kaleidoskop verändern, die in ihrem Flimmern keine Möglichkeit dazu geben, das Wesentliche der Realität zu erfahren“.⁶¹⁶

Hierzu passt folgende Bemerkung von Linda Hutcheon: „jeder kodifizierte Diskurs kann als Objekt der Parodie auftreten“⁶¹⁷. Daraus folgt, dass für postmoderne Autoren nicht nur die mittelmäßigen Werke der Massenkultur solche Objekte sein können. Es ist offensichtlich, dass viele berühmte postmoderne Texte auf den Gattungsmodellen der Massenkultur basieren.

Dies folgt aus einer der wichtigsten Besonderheiten der postmodernen Intertextualität, nämlich aus der polygenetischen Struktur eines Werkes. Es wurde schon in der vorliegenden Arbeit mehrmals erwähnt, dass innerhalb eines Textes eine enorme Zahl von Quellen berührt werden kann. Dieses Verfahren bildet einen vielschichtigen intertextuellen Korpus.⁶¹⁸

2.1. Zur Entwicklung autointertextueller Tendenzen in Lautréamonts Werk. Problematik der Autoparodie bei Lautréamont

An dieser Stelle scheint es interessant und angebracht zu sein, kurz auf die Entwicklung der autointertextuellen Tendenzen, sowie auf die Autoparodie bei Lautréamont einzugehen.

Volkov greift in seinem Artikel zur Metafiktion zu folgender Definition der Autoparodie: „Die Autoparodie ist im Grunde genommen eine Form der ästhetischen Analyse des Autors, auch dann, wenn sie manchmal über eine gewisse komische Färbung verfügt“.⁶¹⁹ Der Autor liest die verschiedenen Aufbauvarianten seiner Texte aus. Es ereignet sich eine direkte Unterhaltung der Protagonisten mit dem Autor, sie kritisieren ihn, schlagen ihm Möglichkeiten der Modifizierung der Sujets vor, in denen ihre fiktiven Lebenswege integriert sind. Dabei wird der Autor selbst auch dem Prozess der Fiktionalität unterworfen, er verbündet sich mit von ihm erschaffenen Figuren oder tritt im Gegenteil mit ihnen in eine Diskussion ein. Dabei vergisst der Autor nicht, die Handlungen der ausgedachten Figuren im Verlauf des Schaffens und den Prozess an sich zu kommentieren. Dies wird zum deskriptiven metafiktionalen Analogon der

⁶¹⁵ Ebenda.

⁶¹⁶ Il'jin, 2005, S. 227.

⁶¹⁷ Hutcheon, 1988, S. 22.

⁶¹⁸ Volkov, 2006, S. 88.

⁶¹⁹ Ebenda, S. 196.

schöpferischen Impulse, auf deren Kosten sich der künstlerische Raum eines Textes im Bewusstsein des fiktiven und realen Autors formt.⁶²⁰ Ein postmoderner Autor, der der Aufmerksamkeit der Leser und Kritiker gewachsen ist, schafft es, ein enormes intertextuelles Allusionsfeld, das die ganze Weltkultur umfasst, aufzubauen. Dies widerspiegelt die Akzentierungsintention des Textschöpfers, seinen Metatext in den globalen künstlerischen Kontext einzuschließen⁶²¹. Obwohl es Ducasse im Prinzip auch gelungen ist, so ein Feld zu schaffen, ist seine literarische Intention trotzdem unklar. Sehr wahrscheinlich hat seine künstlerische Botschaft gegenseitige Bezüge, da er in seinen Text geratene Topoi auf den Kopf stellt. Seine Texte sind eine Art der Allegorie zur Konstruktion eines neuen Textes. In der postmodernen Tendenz versteckt sich die klare Idee eines neuen künstlerischen Stoffes auf Kosten eines alten. Handelt es sich dabei um eine Krise des Schaffens oder um bewusste künstlerische Berechnung?⁶²² Im Falle Lautréamonts wohl eher um eine aufkommende Krise, da man es schon mit einem fast „luftdichten“ Text zu tun hat, in dem die Literatur zu absoluter Künstlichkeit tendiert. Solche Literatur verliert eine ihrer ursprünglichen Funktionen, nämlich die, zu unterhalten.

3.1. Zur Problematik von Lautréamonts Postmodernismus

Gavrilov schreibt 1998 in seinem Artikel über Lautréamont: „Das Buch von Lautréamont ist in einem festen Knoten mit der modernen russischen Literatur verwoben. Bei der gewöhnlich verkehrten Logik der kulturellen Entwicklung in Russland wirkt eine so radikale Literatur noch moderner, aktiver, fordernder als die russische Postmoderne, die ihre Triumphe schon längst gefeiert hat. Radikalismus ist jetzt ein Trend geworden, obschon kultureller, so aber noch nicht einer politischen Rebellion der obersten Stufe.“⁶²³ „*Les Chants de Maldoror*“ bleiben eine „eigenartige Schrift, deren Aktualität nur außerhalb ihrer literarischen „Saison“ in aller Schärfe zu spüren war. Denn sie haben es möglich gemacht, in der viel erforschten „bekannteren“ Literatur des 19. Jahrhunderts, die Ursprünge von postmodernen Experimenten mit künstlichen Formen, die ästhetische Perspektiven und deren Grenzen besser begreifen zu können“⁶²⁴. Was hat Lautréamont für den Postmodernismus getan, wenn man seine postmodernen Züge als solche definiert? „Le postmodernisme ainsi entendu n’est pas le modernisme à sa fin, mais à l’état naissant, et cet état est constant“⁶²⁵, findet man bei Lyotard zum Postmodernismus.

⁶²⁰ Volkov, 2006, S. 196.

⁶²¹ Vgl., Volkov, 2006, S. 196.

⁶²² Vgl., ebenda, S. 197.

⁶²³ Gavrilov, 1998, S. 34.

⁶²⁴ Pachsarjan, 1999, S. 108.

⁶²⁵ Lyotard, 1986, S. 32

Gleichzeitig wird die folgende Aussage im Bezug auf Lautréamont relevant: „A mon sens, le problème de Lautréamont serait celui de la réécriture de „quelques traits revendiqués par la modernité“ dont la raison et la finalité de l’Histoire, l’inspiration poétique comprise comme alliance de l’imagination et du bon sens, la stabilité et la limite d’un discours, la prévalence d’un savoir sur l’autre. Lautréamont par sa postmodernité nous soumet à la loi de l’humour“ et de l’ironie“.⁶²⁶ Krysinski zitiert Lautréamont in seinem Artikel: „Voici: „je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements ma formule définitive. C’est la meilleure puisque c’est le roman“.⁶²⁷ „Et cette „formule“ est un instrument de la simulation“⁶²⁸, fügt er hinzu. Über Lautréamonts Postmodernismus: „Le postmodernisme de Lautréamont résiderait peut-être alors dans le mouvement du texte qui se saisit dans son instabilité, la dit et la cultive au point où celle-ci devient une méthode. La littérature est une manipulation, un jeu avec les ombres et les et lumières du vrai et de l’événementiel. C’est une stratégie du faux, de l’imaginaire, qui subjugué le cerveau“.⁶²⁹ Die Art und Weise, in der Ducasse in seinem Werk remde Topoi verwendet und wodurch sein postmoderner Ansatz sich auszeichnet, nennt Lyotard so radikal, negativ und kritisch, dass die Literatur keine Möglichkeit hat, sich zu „verteidigen“.⁶³⁰

Lautréamont wird oft als Vorläufer der Postmoderne bezeichnet, aber seinen Ausgangspunkt und seinen Ansatz kann man schwerlich als postmodernistisch bezeichnen. Lautréamonts Position im Bezug auf den Postmodernismus hebt nicht die Möglichkeit auf, etwas sinngemäß Neues zu schreiben, sondern die Möglichkeit zum Schreiben an sich. Seine Position weist das Recht auf das Lesen, dem Leser und dem Schriftsteller gleichermaßen zu. „*Les Chants de Maldoror*“ und besonders „*Poésies*“ sind die ersten Texte, in denen es nicht um die Frage des „Was?“, sondern um das „Wie?“ geht.⁶³¹

Es gibt eine Art der "nationalen" Intertextualität, der Bindung an das nationale Umfeld des Autors im historischen und sozialen Kontext eines Landes. Daher hatte die Stadt Montevideo einen bestimmten Einfluss auf dem Text von Ducasse. Jeder Autor hat seine eigene Sammlung von Prätexten, Antezedenten, kulturellen Topoi, die irgendwie mehr oder weniger in seinen "neuen" Text geraten. Es stellt sich heraus, dass Lautréamont seine eigene "intellektuelle Intertextualität" hat. Der Dialog oder Kontakt mit dem Leser ereignet sich bei Lautréamont auf der Ebene der intellektuellen Vorbereitung des Lesers. Die Topoi können nicht „geöffnet“ werden, wenn man den Prätext nicht kennt. Zum Beispiel stehen im Fall des russischen Lesers

⁶²⁶ Krysinski, 1989, S. 2.

⁶²⁷ Les Chant de Maldoror (zit. nach: Krysinski, 1989, S. 231).

⁶²⁸ Krysinski, 1989, S.2f.

⁶²⁹ Ebenda, S.3.

⁶³⁰ Vgl., ebenda.

⁶³¹ Vgl., Vajner, 1998, S. 4.

Kampf gegen die Tradition: Lautréamont und die Romantik. „Les Chants de Maldoror“ als antiromantisches Werk?

die von Lautréamont parodierten oder entliehenen Prätexte überhaupt nicht in den schulischen Curricula, manche sind noch gar nicht übersetzt worden. Das bedeutet, dass der Mechanismus der Wirkung von Lautréamonts Texten auf den Leser nicht funktionieren kann. Die Bedingungen für das Einlösen einer literarischen Reminiszenz sind nicht erfüllt. In diesem Fall wäre die Voraussetzung dafür: Kenntnis des „Text-Spenders“. Eins ist wichtig: Lautréamonts kommt den Spielen der zeitgenössischen Autoren zuvor. Er hat auch das Wichtigste gezeigt: So kann die Literatur sich nicht entwickeln, was perfekt in Kosikovs Artikel über Lautréamonts Werk dargestellt wurde und was als ein Ende aller Streitigkeiten über Lautréamont angesehen wurde. Lautréamont ist der Endpunkt der Literatur, aber dabei auch ein Ausgangspunkt für die neue Zeit einer neuen Literatur, in unserem Fall: einer a n d e r e n Literatur.

XIII Kampf gegen die Tradition: Lautréamont und die Romantik. „Les Chants de Maldoror“ als antiromantisches Werk?

Die Aufgabe dieser Doktorarbeit besteht nicht darin, eine detaillierte Studie über die Beziehungen von Lautréamonts Texten zu denen der Romantiker zu erstellen. Dies wurde schon ganz ausführlich in einer Menge von wissenschaftlichen Arbeiten untersucht. Gerade aufgrund dessen, dass, nach Kosikovs Argumentation, der Gegenstand der Nachahmung bei Lautréamont doch hauptsächlich die europäische Romantik ist, müsste man diese Frage jedoch auf jeden Fall kurz betrachten.⁶³²

Wenn man die literarischen Einflüsse, vielleicht sogar Vorbilder Lautréamonts (Byron, Poe, Baudelaire u.a.) bedenkt, so lässt sich eine eindeutige Nähe zu den Romantikern feststellen. „Insbesondere mit Baudelaire gibt es mehrere Überschneidungen: „Der Geist des Byronschen Satanismus, der durch die ganze französische Romantik irrlichtert, flammt ebenso in Baudelaires *Fleurs du mal* wie in den *Chants de Maldoror* von Lautréamont wieder auf“.⁶³³ Dies lässt sich durch mehr herstellen als nur aus dem Hinweis auf die Verwendung romantischer Muster. Zumal ist ausgerechnet dieses Zitat, welches auch an das bekannte französische Volkslied erinnert, eher ein Beispiel für die immer wieder auftauchenden grotesken Überspitzungen von Motiven oder Situationen.⁶³⁴

⁶³² Siehe hierzu: Pierssens, Michel: *Lautréamont et l'héritage du byronisme*, *Romantisme*, 1974c, Nr. 7, S. 77-85.

⁶³³ Stierle, 1993, S. 574.

⁶³⁴ Vgl., Stierle, 1993, S. 574. Siehe hierzu auch Samoyault, 2011. S. 73.

Kampf gegen die Tradition: Lautréamont und die Romantik. „Les Chants de Maldoror“ als antiromantisches Werk?

„La négation vise aussi à poser ce texte comme un rejet des mouvements précédents - le Romantisme „larmoyant“ en particulier d’une part et d’autre part, comme oeuvre qui assied les bases d’un genre en cours de développement (le Symbolisme?). Les *Chants* mettent également en scène une négation du plaisir, au niveau de la réception cette fois-ci et de la réaction du lecteur, en présentant délibérément des images violentes.“⁶³⁵, finden wir bei Sureau.

Die französische Romantik ist nicht ohne den europäischen Kontext zu begreifen, wo das Verhältnis den Vorläufern aus England und Deutschland von der großen Bedeutung ist. Man spricht von dem zeitlichen Rahmen, der knapp hundert Jahre mit einem Schwerpunkt auf der Zeit zwischen 1800 und 1850 umfasst. Solche Autoren, wie Lamartine, Hugo und Nerval beziehen sich auf ihre literarischen Vorgänger, deren Werke sich, unter vielen Gesichtspunkten als romantisch bezeichnen lassen, ohne dass diese Autoren den Begriff bereits für sich selbst benutzt hätten.⁶³⁶ Die Beziehungen der französischen Romantik an ihren Anfängen werden dadurch noch unklarer, sind aber ohne den besonders die frühen Werke Mme de Staëls und Chateaubriands nicht zu interpretieren.⁶³⁷ Man spricht von den Werken Rousseaus, die aber nicht nur eine Inspiration für de Staël und Chateaubriand sind, er verwendet auch zum ersten Mal im Französischen das Wort „romantique“ in einem neuen Kontext. Der bekannte romantische „Gefühlskult“ unterscheidet durch die Erfahrung der Aussichtslosigkeit politischen Handelns.⁶³⁸ „Den widerspruchgeladenen Sujets romantischer Werke (Zeit und Raum als innere Erfahrung, unmögliche Liebe, Weltschmerz, Energiekult, Okkultismus, Exotismus mit Vorliebe für italienische und spanische Bilder) eignet bei aller Gegensätzlichkeit die Idee eines zur Gesamtschau fähigen Bewußtseins, das Einzelphänomene organisch, d. h. natur- und weniger sozialgesetzlich aufeinander bezieht, zu einer Einheit formt und den Autor veranlasst, Harmonie zu fingieren,“ so Engler.⁶³⁹ Hugo führt das gegen alle bisherigen Erfahrungen vor: „Die Formulierung des romantischen Weltbilds verläuft parallel zur Erarbeitung neuer historischer Methoden. Epochen werden nicht mehr vergleichend bestimmt, wie dies den frühaufklärerischen Totengesprächen zugrunde lag, sondern als Abfolge von in sich geschlossenen, als kohärent verstandenen Kulturabschnitten beschrieben, wobei das Alte für das Neue die Reflexionsinstanz bildet, nicht umgekehrt“.⁶⁴⁰

⁶³⁵ Sureau, 2009, S. 36.

⁶³⁶ Vgl., Krömer, S. 7ff.

⁶³⁷ Vgl., Engler, 2003b, S. 25f, siehe hierzu auch: Grob, Isabelle: Die französische Romantik, München, 2008.

⁶³⁸ Vgl., Trénard, 1969, S. 75f.

⁶³⁹ Engler, 2000c, S. 260f.

⁶⁴⁰ Ebenda, S. 261f.

Kampf gegen die Tradition: Lautréamont und die Romantik. „Les Chants de Maldoror“ als antiromantisches Werk?

Am Beginn des 19. Jahrhunderts forderte eine neue Generation eine Erneuerung der Literatur. Im Gefolge der französischen Revolution war die politische Ordnung zerstört. Lamartine veröffentlichte 1820 seine romantische Gedichtsammlung „*Méditations*“ und im Jahr 1827 verfasste Hugo das Stück „*Cromwell*“, dessen Vorwort als Manifest der Romantik bezeichnet wurde. Darin erklärt er die Dramatik zur entscheidenden Literaturgattung der Neuzeit.⁶⁴¹ „Vor allem propagierte er eine „*mélange des genres*“, die Epos, Drama und Lyrik verbindet – alle Aspekte der menschlichen Natur sollten integriert werden, das Schöne und Hässliche wie auch das Sublime und Groteske. Er pries das Christentum, weil es die Dualität des Menschen, einem aus zwei Elementen (dem Schönen und Hässlichen) zusammengesetzten Wesen, verstanden habe“, schreibt dazu Engler.⁶⁴² Als Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Klassikern und Romantikern bezeichnet man die Diskussion anlässlich der Aufführung des Stückes „*Hernani*“ von Hugo.⁶⁴³

Oft wird Lautréamont mit Nerval verglichen. Engler schreibt dazu: „In Lautréamonts Werk setzt sich die Theomanie Nervals fort, die verständnislos von einzelnen Kritikern als Charakterneurose bzw. zunehmende Schizophrenie erklärt wurde. Die Thematik des Schmerzes bei Lautréamont antwortet auf romantischen Traditionszwang; der schmerzempfindliche, gleichzeitig sadistische und masochistische Held der „*Les Chants de Maldoror*“ ist eine Replikfigur des übergroßen Individuums wie des „*poeta vates*“. Lautréamont parodiert den romantischen Sadismus, kombiniert dessen Motive – der düstere Held der Nacht, so Verlangen nach Erlösung, so Rastlosigkeit – und schafft ein dichterisches Gebilde, das vom bürgerlichen Leser nicht mehr als ästhetisch gelungen konsumiert werden kann. Dies ist ein wesentlicher Grund für die Tatsache, dass die Surrealisten in Lautréamont einen Vorläufer ihrer Kulturrevolution entdeckten“.⁶⁴⁴

„Vor allem durch die hermetische Lyrik der „*Chimères*“ mit ihrer poetischen Alchimie bereitete Nerval den symbolistischen Stilwillen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Er bewältigte die Situation einer unpoetischen Realität, indem er der Dichtung die Aufgabe zuwies, eine magische Harmonie hervorzubringen. Der Mythos der ewigweiblichen mystisch begründeten Unendlichkeitssehnsucht und die Trauer um das verlorene Paradies der Kindheit sind Merkmale der Dichtung Nervals. Er setzt eine Alleinheit der Empfindungen und Mythen voraus, Poesie stiftet Reinkarnation. Riten und Folklore beinhalten die Botschaft von der

⁶⁴¹ Vgl., Engler, 2003b, S. 15 und Krömer, 1975, S. 15f.

⁶⁴² Engler, 2003b, S. 27.

⁶⁴³ Vgl., ebenda, S. 141f und Bender, 2011, S. 72ff.

⁶⁴⁴ Engler, 1994d, S. 552.

Werk und Text als zwei Kategorien von verschiedener Qualität

göttergleichen Frau in verschiedener Gestalt, vom Doppelgänger, von Rettung und Verdammung. In den Traumlandschaften, die er festhielt, suchte Nerval nach der eigenen Identität, da die banale Wirklichkeit keine Antwort auf die letzten Sinnfragen erteilte. Damit übte er nachhaltigen Einfluss aus – auf Rimbaud und die Surrealisten ebenso wie auf Breton“.⁶⁴⁵

XIV Werk und Text als zwei Kategorien von verschiedener Qualität

Kosikov meint in seinem Artikel „Struktur und/oder Text“⁶⁴⁶, dass man verschiedene Methoden nutzen soll, wenn es um die Analyse qualitativ diverser Realien geht, wie etwa **Text** und **Werk**. Nach Kosikov ist ein literarisches Werk ein architektonisches Ganzes, dessen Einheit sich durch die Einheit seiner Sinngebungsintentionen bestimmt, das meint die Suggestion eines bestimmten Sinns.⁶⁴⁷ Das Werk ist eine teleologische Konstruktion, ein Objekt, das schon fertig, vollendet und innerlich geordnet ist. Es unterliegt einer dominanten Sinngebung und ist mit dem Zweck des Wirkens in Bezug auf den Leser organisiert. Da ein Werk ein Produkt des Autorenwillens ist und als Ziel die kommunikative Macht über das Auditorium hat, ist es monozentrisch, monosem und monologisch.⁶⁴⁸ Nach Kosikov gibt es in der modernen Literaturtheorie einige Hauptansätze zur Analyse eines künstlerischen Werkes: **1.** Aus der Sicht seiner kausal-genetischen Erklärung; **2.** Aus der Sicht der allgemeinen Poetik, die ein universelles deduktives Modell aufbaut, das ermöglicht das Erschaffen einer unbegrenzten Zahl konkreter Texte; **3.** Aus der Sicht der funktionalen Poetik, die die inneren wechselseitigen Verbindungen der Elemente in einem einzelnen Text herausfindet und beschreibt; **4.** Aus der Sicht der Hermeneutik, die sich mit der Auslegung des Sinngehalts der Literatur beschäftigt.⁶⁴⁹ Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Literatur auch die intertextuelle Analyse kennt, die sich auf das Verhältnis zwischen verschiedenen Werken (alten, aus der Vergangenheit und modernen) sowie auf die anderen Diskurse (künstlerische, publizistische, philosophische, wissenschaftliche usw.) bezieht. Nach Kosikoffs Auffassung kennt die Literatur diese Analyse sozusagen in den Anfängen und dazu als Problem sogenannter „Quellen“ und „Einflüsse“. Letztere haben jedes Werk auf eine bestimmte Weise verändert, nämlich durch andere Autoren

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 686f.

⁶⁴⁶ Kosikov, Georgij: „Struktura i/ili „tekst“ (strategii sovremennoj semiotiki), in: Francuzskaja semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu, Moskau, 2000e, S. 3 -48.

⁶⁴⁷ Vgl., Kosikov, 2000e, S. 35.

⁶⁴⁸ Vgl., ebenda, siehe hierzu auch: Kosikov, Georgij: Obzory. Recenzii. Annotazii. Francuzskaja poezija v konceptual'nom osveščennii, in: Voprosy literatury, 1990c/1. S. 233-240.

⁶⁴⁹ Vgl., ebenda, S. 36.

Werk und Text als zwei Kategorien von verschiedener Qualität

und andere Werke, die als implizite oder direkte Zitate, Anspielungen, Reminiszenzen usw. im Text präsent sind.⁶⁵⁰

Wenn Literaturhistoriker versuchen, die sich daraus ergebenden Probleme zu lösen, dann neigen sie oft zu sich widersprechenden, aber auch sich wechselseitig ergänzenden Antworten. Ab dem Moment, in dem die „imaginäre Bibliothek“ im Kopf eines Schriftstellers berücksichtigt wird, verorten die Literaturwissenschaftler den Autor in der vorangehenden „kulturellen Erfahrung“. Nicht zuletzt auch aus dem Grund, dass man nicht über das Instrument, mit Hilfe dessen die Einzigkeit des Autors hervorgehoben werden kann, verfügt. Es kann auch im Gegensatz dazu passieren, dass Wissenschaftler versuchen, eine Einzigartigkeit zu betonen. Es gelingt ihnen aber eher in einem negativen Sinne, indem sie einfach alle Elemente „abziehen“, deren Ursprung der Autor seinen Prätexten zu verdanken hat.⁶⁵¹ Zwischen diesen beiden Ansätzen besteht aber kein Widerspruch, selbst wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag. Im Rahmen dieser beiden Ansätze wird das Werk unter einem jeweils anderen Blickwinkel betrachtet. Dabei wird leider oft ziemlich „mechanisch“ ein Unterschied gemacht zwischen dem, was in einem Werk aus bestimmten Prätexten hervorgeht und dem, was man als eigenen „unverwechselbaren Beitrag“ zur Literatur definiert. Laut Kosikov besteht der Unterschied zwischen diesen beiden Ansätzen darin, dass im ersten Fall der Forscher sich mehr für den Bereich „Ausgabe“, und im zweiten Fall mehr für den Bereich „Einnahme“ interessiert. In beiden Fällen ist es aber die Aufgabe eines Forschers, beide Aspekte nicht aus den Augen zu verlieren. Es handelt sich einerseits darum, welche literarischen Elemente mit dem „Ursprung“ in der Tradition rational erklärt werden können. Andererseits geht es darum, welche Elemente, die ihre Quelle im irrationalen „Genie“ des Autors haben, als entstandener „Mehrwert“ betrachtet werden können (unverwechselbarer „Beitrag“ des Schriftstellers zur Literatur).⁶⁵²

Nach Kosikovs Meinung müsste man dieses Problem auch in eine andere Dimension übertragen. Ein literarisches Werk hat bei ihm zumindest drei Dimensionen: **1.** Ein Werk entsteht aus den Sujets, von denen es handelt (der Autor präsentiert ein Sujet, äußert sein Verhältnis dazu usw.) **2.** Ein Werk strebt danach, beim Adressaten mögliche Reaktionen vorwegzunehmen. **3.** Ein Werk entsteht als Anklang an und Replik auf fremde Äußerungen.⁶⁵³ Kosikov zieht folgende Schlussfolgerung: „Einzelne Werke (auch etwa jeder der enthaltenen

⁶⁵⁰ Vgl., ebenda.

⁶⁵¹ Vgl., Vgl., Kosikov, 2000e, S. 35f.

⁶⁵² Vgl., ebenda, S. 36.

⁶⁵³ Vgl., ebenda.

Diskurse) erhalten eine Vollendung ihres Sinns nicht nur dank ihrer Referentialität, sondern kraft ihrer gegenseitigen Einbezogenheit und auch dank der Tatsache, dass sie sich alle in einem allgemeinen zwischentextuellen Raum befinden“.⁶⁵⁴

1.1. Methoden der Analyse eines künstlerischen Werkes. Definition und Begründung der Wahl einer bestimmten Analyseverfahren in Bezug auf Lautréamonts Werk

Bei der Analyse eines literarischen Werkes scheint es nicht konstruktiv zu sein, den Akzent auf den postmodernen Bestandteil als einzigen Schwerpunkt zu legen, auf den man sich konzentrieren soll. Die anderen Ansätze zur Intertextualitätsforschung sind ebensounerlässlich.⁶⁵⁵ Bei der Anwendung verschiedenster Ansätze zur Analyse des Werkes von Lautréamont, kann man das Problem der zwischentextuellen Wechselwirkung nicht als komplett abgeschlossen betrachten. Dieser Prozess entwickelt sich weiter, da die zeitgenössische Literatur nach Selbsterkenntnis strebt und die Quellen zur Weiterentwicklung schon in ihren eigenen Tiefen sucht. Man kann von einem breiten Feld der Metapoetik sprechen, bei dem die Grenzen zwischen eigentlich literarischen und literaturwissenschaftlich-philologischen Texten verschwimmen.⁶⁵⁶

Die literaturwissenschaftliche Analyse eines künstlerischen Textes als Ansatz passt nicht zu Lautréamonts Fall. Viel wichtiger wäre, die intertextuellen Verbindungen, den sogenannten inneren Dialog der Prätexte, zu untersuchen. Und speziell für Lautréamonts Werk scheint die Erforschung der metakulturellen Topoi sinnvoll zu sein, die das Model des literarischen Schaffens Lautréamonts in sich enthalten. Solch eine Analyse berücksichtigt die Kritik Bachtins am „monologischen“ Forschungsansatz zur Kultur und erlaubt dem Text, „dialogische“ Verbindungen zu öffnen. Bei der Analyse eines metaliterarischen Textes dient die Literaturtheorie gleichzeitig als Instrument und als Erkenntnisobjekt. Dies lässt sich folgendermaßen erklären: Der Text selbst wird als eine Art „kultur-theoretischer Bau“ betrachtet, der in künstlerischer Gestalt formuliert ist. Wichtig bei der Analyse von Lautréamonts Werken wird der „Egozentrismus, der ursprünglich im strukturalistischen Ansatz zum Text enthalten ist. Man analysiert und interpretiert einen fremden Text vor allem dafür, um sich selbst zu begreifen bzw. zu erfassen“.⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ Vgl., ebenda, S. 37.

⁶⁵⁵ Vgl., Volkov, 2006, S. 13.

⁶⁵⁶ Vgl., Fateeva, 2007, S. 4.

⁶⁵⁷ Zenkin, 1991b, S. 39.

2.1. Klassifizierung der intertextuellen Begriffe. Kritik der verschiedenen Klassifizierungen. Imitatio (über die rhetorische Kategorie)

Laut Neymeyer, „finden sich in der Intertextualitätsforschung der vergangenen Jahrzehnte mehrere Konzepte, die bereits auf terminologische Differenzierungen zielen und sich dabei auch um eine Klassifikation verschiedener Typen von Intertextualität bemühen“.⁶⁵⁸

Smirnov definiert Intertextualität als „Bestandteil des breiten Gentilbegriffs“, sozusagen **Inter** - /.../ - **tät** (Fett - Smirnov). Was versteht man darunter? Der Sinn eines künstlerischen Werkes wird vollständig oder teilweise durch die Bezugnahme auf einen anderen Text geformt. Einen solchen Text kann man im Gesamtwerk desselben Autors, in benachbarten Kunstgattungen, in Nebendiskursen oder bei literarischen Vorgängern finden. Dies ist eine der Erscheinungen einer gewissen, nicht im Rahmen der Geisteswissenschaften zu verstehenden Tendenz, die eine mathematische Begründung einer sogenannten Theorie der Kategorien benötigt, die sich inzwischen bei Erforschungen jedes komplexen Systems bewährt“.⁶⁵⁹ Nach Smirnovs Meinung ist es offensichtlich, warum Kristeva den von ihr selbst formulierten Terminus zu reinterpreten versuchte. Sie dehnte den Begriff der Intertextualität so weit aus, damit er die verschiedenen qualitativen Fälle der „Transposition“ von einem Zeichensystem in ein anderes in sich einschließt. Dabei kehrt man wieder zur Quellentheorie zurück. Inzwischen stellen die Intertextualitätsforscher selbst die von ihnen entwickelte Doktrin der „Kritik der Quellen“ in Frage. Sie weisen vorwiegend darauf hin, dass im Gegensatz zur Theorie, die Entlehnungen und Einflüsse hervorhebt, diese neue Methode die semantischen Transformationen berücksichtigt, die sich beim Übergang eines Textes zum anderen ereignen.⁶⁶⁰

Smirnov zweifelt daran, dass es eine in Wirklichkeit existierende monolithische „Quellenkritik“ tatsächlich gibt, die man als Ausgangspunkt für die Beurteilung der neusten Arbeiten im Bereich Intertextualität nutzen kann. Smirnov unterscheidet zwei Systeme von Vorstellungen über die Intertextualität, eine davon ist in der symbolistischen Zeit entstanden, die andere erst nach den Symbolisten. In der symbolistischen Version der Theorie über die Entlehnungen und Einflüssen beschränkte man sich auf eine elementare Registrierung der „Reminiszenzen“, das heißt auf den Verweis, dass das Intertextuelle als solches vorhanden ist, aber nicht darauf, um

⁶⁵⁸ Neymeyer, 2012, S. 21.

⁶⁵⁹ Smirnov, 1985a, S. 12.

⁶⁶⁰ Vgl., ebenda, S. 13. Siehe hierzu auch: Uchova, Elena: Pamjat' i real'nost' (na materiale tvorčestva V. Nabokova), in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Chudožestvennyj tekst i kontekst kul'tury, (Hrsg.) Borev, J., Ovtscharenko, O., Band 2, Moskau, 2003, S. 371.

welchen Art der Reminiszenz es sich dabei handelt.⁶⁶¹ In der postsymbolistischen Variation diskutierte man über die Arten folgender Verbindungen, insbesondere: **1.** Der Desemantisierung („Mechanisierung“) der Zeichenform (dies geschieht vor allem in einer Parodie). Diese Zeichenform wird zum Inhalt des neuerschaffenen Werkes. **2.** Die Ablehnung des semantischen Inhaltes des Ursprungstextes bei Erhalt seiner Form. **3.** Der Erhalt sowohl der Besonderheiten der Aussage- als auch des Inhalts der Quelle in Segmenten des Folgetextes (Pastiche) **4.** Die stilistische Transformation, die die konstitutiven strukturell-thematischen Eigenschaften der Gattungsform nicht berührt. **5.** Der Aufbau des neuen Textes mittels „Zusammenkleben der fertigen Fragmente“, also durch die Technik der Kollage. Das Ausschauen aus der ganzen Mehrheit verschiedenster literarischer Kontakte eben diese Fälle (Parodie, Zitat-Antithesis, Pastiche, Imitatio der originellen Gattung, diese Imitatio ist durch die stilistischen Innovationen begleitet und Kollage). Es wird dann klar, wenn man Folgendes bedenkt: Die Formalisten überdachten die ästhetische Revolution als repräsentatives Ersetzen einer literarischen Form (oder deren Funktionen) durch die anderen.⁶⁶² Aus dieser Sicht ist das Wiederbenutzen eines Zeichens nicht darauf gerichtet, den Referenzsinn, der für seine ursprüngliche Anwendung charakteristisch ist, zu interpretieren und zu dechiffrieren. Die Wiederholung in der Achse „Text-Text“ konserviert die referentiellen Bedeutungen der Quellen im Prozess der Erschaffung der lyrischen Rede, die besonders emotional und der Orientierung auf den Adressanten untergeordnet ist. **1.** So eine Wiederholung, führt Smirnov fort, wird auf dem Weg einer Transposition der Gattungsform in den anderen Sprachraum in die Thematik und Motivik der zu imitierenden Gattung überführt; **2.** Die vorgegebene Korrelation zwischen Inhalt und Expression wird überhaupt nicht verändert; **3.** Der Sinn des Prätextes wird, außerhalb der literarischen Aufgabe im Sinne einer Ironie, annulliert; **4.** Oder dieser Sinn wird mit dem Ziel eines komischen Kompromittierens eines künstlerischen Zugriffs, der seine Neuheit verloren hat, versehen. **5.**⁶⁶³ Einerseits stimmt die postsymbolistische Sichtweise auf das Problem der literarischen Zitation und Imitatio überhaupt nicht mit der modernen Ansicht (1985- der. Verf.) überein. Der Grund dafür: Sie verleiht der Reaktivierung des Zeichens keinen speziellen Charakter. Andererseits ist der postsymbolistische Ansatz (und nicht nur die „Metalinguistik“ von Bachtin) ein Vorbereitungsstadium zu den entsprechenden Forschungen im weiteren Verlauf der Entwicklung der Literaturtheorie. Auf der Basis dieses Stadiums der Forschung waren die

⁶⁶¹ Vgl., Smirnov, 1985a, S. 13.

⁶⁶² Vgl., ebenda, S. 15.

⁶⁶³ Vgl., ebenda.

intertextuellen Kontakte als beschränkt zulässig: a) in bestimmten (komischen) Gattungen; b) in separaten Teilen des künstlerischen Werkes; c) auf den separaten (früheren) Etappen der Etablierung der Autorenpersönlichkeit oder; d) in einer bestimmten (abschließenden) Phase der Evolution irgendeines literarischen Systems.⁶⁶⁴

Smirnov führt weiter aus, dass „die zu diesem Zeitpunkt zirkulierenden (1985 - der Verf.) Vorstellungen von der Reaktivierung des Sprachzeichens nichts anderes sind, als die Produkte einer bestimmten wissenschaftlichen Ideologie, die den Gedanken von der Nichtrepräsentation des Textes absolutisiert (ontologisiert). Dies stand der vergänglichen (postsymbolistischen) Ideologie entgegen, die auf der gegensätzlichen Annahme basierte“.⁶⁶⁵ Eine solche Ideologie, die die Repräsentation des Zeichens abgelehnt hat, musste das Phänomen der Intertextualität folgendermaßen erkennen: Als ein universelles Signifikat für das Sprachwerk innerhalb seiner ganzen diachronischen Erstreckung und in allen seinen Gattungsbrachen.⁶⁶⁶ Des Weiteren handelt es sich um die verschiedensten Typologien der intertextuellen Beziehungen. Smirnov äußert sich zu der Klassifizierung der literarischen Kontakte und nennt einige Beispiele. Seiner Meinung nach, existieren und konkurrieren einige solche Klassifizierungen gleichzeitig: „Und die meisten davon (Klassifizierungen- der Verf.) setzen offensichtlich implizit die Arten dieser Verweise (die Verweise von einem Text auf den anderen – der Verf.) diesen oder jenen literarischen Figuren vor“.⁶⁶⁷ Man versteht darunter, dass der Folgetext die referentielle Funktion des Ursprungstextes in eine autoreferentielle Funktion transformiert. Dies ist möglich, weil die Sprache sich im Prozess des Schaffens der literarischen Figuren in sich selbst widerspiegelt und zum „Zeichen des Zeichens“ wird.

Smirnov gibt einige Beispiele der Klassifizierungen an⁶⁶⁸, dabei betont er immer wieder die Nähe des Begriffs „Intertextualität“ zu der Definition der stilistischen Figuren und vermischt sie fast. Smirnov nennt Gian Biagio Conte, der die intertextuellen Verbindungen auf fünf Gruppen aufteilt: **1.** Metaphorische Reaktivierung des Zeichens; **2.** Einfache Übereinstimmung von Abschnitten, die zu verschiedenen Texten gehören. Diese Übereinstimmung kann sich, nach Smirnovs Meinung, aus intertextueller Sicht auf zwei Arten aufteilen. Diese sind dann abhängig davon, inwieweit der Sinn des Ursprungstextes in die semantische Struktur des

⁶⁶⁴ Vgl., Smirnov, 1985a.

⁶⁶⁵ Ebenda, S. 15.

⁶⁶⁶ Vgl., ebenda, S. 16f.

⁶⁶⁷ Ebenda.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 17f.

Folgetextes integriert ist.⁶⁶⁹; **3.** Ironische Reminiszenz; **4.** „complimento“ (um diese Art der Allusion zu verstehen, muss man wissen, auf welches fremde Wort sie hinweist: Die Korrelation der Texte wird in diesem Fall der Korrelation „Rätsel-Antwort“ gleichgesetzt und danach auch zu einer der Spielarten der stilistischen Figuren). **5.** „aemulatio“ (die Aufgabe des neuen Textes besteht darin, das Muster zu überholen: Hier geht es um eine Paraphrase zweier synonymen Aussagen, eine davon verstärkt die expressionale Fähigkeit, die für die andere charakteristisch ist. In der von Laurent Jenny vorgeschlagenen Klassifizierung werden folgende Elemente unterschieden: **1.** Paronomasie (Reminiszenz, die die Lautstruktur der Quelle beibehält); **2.** Ellipse (abgeschnittene Wiedergabe der Quelle); **3.** Amplifikation (weitere Schlussfolgerung aus der virtuell bestehenden Bedeutung der Quelle); **4.** Hyperbel (Transformation des Sinngehalts der Quelle im Wege der Transposition in den Superlativ); **5.** „Interversion“ (dieser intertextuelle Zug verändert die Reihenfolge und den Rang der Elemente der Quelle, zum Beispiel bei der Parodie); **6.** „changement du niveau de sens“ (Transport des semantischen Schemas der Quelle in einen anderen Kontext; es ist nicht klar, mit Hilfe welcher Zugriffe genau dieser Transport durchgeführt wird.⁶⁷⁰ Laut Laurent Jenny unterscheidet man zwei Klassen „extrêmement utiles pour la constitution d’une poétique de l’intertextualité au travail dans les textes le classement de ses figures et celui de ses idéologies“.⁶⁷¹ Die rethorischen Figuren erlauben wie folgt zu präzisieren: „les modalités des transformations subies par l’intertexte ou le texte au cours de l’orération de reprise“.⁶⁷² Samoyault betont, dass diese Beispiele prinzipiell aus „*Les Chants de Maldoror*“ stammen. Wir finden bei Samoyault eine genauere Auflistung:

„**1.** la paronomase consiste à reprendre un texte selon les sonorités mais sans en conserver la graphie;

2. l’ellipse est la reprise tronquée d’un texte antérieur;

3. l’amplification consiste à transformer le texte originel „par développement de ses virtualités sémantiques“;

4. l’hyperbole est transformation d’un texte par expansion et boursouffure formelles;

⁶⁶⁹ Smirnov, 1985a, S. 144.

⁶⁷⁰ Vgl. hierzu auch: Smirnov, 1985, S. 16ff und Samoyault, 2011, S. 115f.

⁶⁷¹ Samoyault. 2011, S. 28.

⁶⁷² Ebenda.

5. l'interversion consiste à inverser les valeurs des phrases reprises ou cités, comme il arrive dans Poésies, où les propositions de Pascal ou de Vauvenargues sont systématiquement renversées;

6. le changement de niveau de sens consiste à reprendre un terme en changeant son niveau de sens, dans un nouveau contexte (reprise littérale d'un élément symbolique et allégorique ou l'inverse".⁶⁷³

Nach Samoyaults Meinung ist diese Liste von großem Interesse und erweist sich nicht als eine simple Topologie von „faits et opérations intertextuelles“, sondern als konkretes Inventar der Transformationen des Stoffes: „Complétée par le classement des idéologies intertextuelles – l'intertextualité comme détournement permet de travailler avec précision les phénomènes de convergence et de divergence, d'unité et de fragmentation, d'intégration et de désintégration".⁶⁷⁴

In anderen ziemlich verbreiteten Fällen, kann man die Intertextualität an sich mit dem Begriff „syllepsis“ beschreiben und dies ganze unabhängig davon, welche Kontakte zwischen den Texten und irgendwelchen Topoi entstehen. Das heißt, man spricht über die Erscheinung semantischer Bivalenz eines künstlerischen Zeichens oder ausschließlich über die Metonymien, die sich widerspiegeln (eine Zitation ersetzt den „Textreferenten“ nach dem „Prinzip Passepartout“). Nach Meinung von Minz differenziert man die Zitationen-Metonymien abhängig vom semantischen Volumen des Referenztextes. Unter solchem Begriff kann man ein bestimmtes Werk, das ganze Werk des zu zitierenden Autors, das ganze Kulturumfeld, von dem dieser Autor umschlossen ist, oder eine krosskulturelle Tradition (Verweis auf Kanon) verstehen.⁶⁷⁵ Smirnov erwähnt auch Genettes Klassifizierung aus „Palimpsestes“ und meint, Genette beschränke sich auf die genaue Erforschung von nur einem solcher Verhältnisse, das sich mit der rhetorischen Kategorie „Imitatio“ zufrieden gibt, obwohl Genette die Vielfalt der intertextuellen Beziehungen anerkennt. Schließlich ernennt Smirnov die Allusion zu einer speziellen stilistischen Figur.⁶⁷⁶ Smirnov gibt zu, dass die ganze Reihe der intertextuellen Erscheinungsformen sich mit der Theorie der stilistischen Figuren umschreiben lässt. Aber er betont auch, dass ausschließlich der Begriffsapparat der Rhetorik nicht genügt, um die

⁶⁷³ Samoyault. 2011, S. 28.

⁶⁷⁴ Ebenda.

⁶⁷⁵ Minc, Zara: Funkcija reniniscencii v poetike A. Bloka, in: Trudy po znakovym sistemam, Nr. 6, Tartu, 1973, S. 393, zit nach Smirnov, 1985a, S. 17.

⁶⁷⁶ Vgl., Smirnov, 1985a, S. 17.

ausführliche Klassifizierung der literarischen Abhängigkeiten darzustellen. Der Unterschied zwischen Lyrik und Narrativik ist nicht auf die Unterschiede zwischen den jeweils benutzten rhetorischen Kunstgriffen und auf die intertextuellen Besonderheiten der Lyrik und Narrativik zu reduzieren. Das gleiche gilt auch für die Opposition „Gedicht-Prosa“; es wäre natürlich einerseits zu vermuten, dass die intertextuellen Kontakte von Lyrik und Prosa auf irgendeine Weise nicht miteinander übereinstimmen; klar ist aber andererseits auch, dass die gleichen Figuren und Topoi in diese auf inter- und intratextuelle Weise sich unterscheidenden Diskurse eingeschlossen werden.⁶⁷⁷ Die Frage nach der Markierung von Intertextualität erscheint auch als besonders wichtig: Wie kann ein Bezug auf einen fremden Topos erkennbar gemacht werden und wie wird klar, ob es dabei unterschiedliche Intensitätsgrade gibt.⁶⁷⁸ Um die Problematik der Klassifizierung der intertextuellen Erscheinungen in einem Werk zu präzisieren, erscheint es bemerkenswert, dass die Typologie von Gerard Genette ohne Zweifel im Zentrum steht. Seine Typologie ist sowohl theoretisch fundiert als auch praxisorientiert. Auch im Fall Lautréamonts helfen Genettes Begriffe, die Besonderheiten von Lautréamonts Intertextualität auf allen Ebenen – vom Titel bis zum Register – zu beschreiben.⁶⁷⁹ Auf die genauen Beschreibungen verschiedener Typologien wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

3.1. Typologie der intertextuellen Elemente und zwischentextuellen Beziehungen.

Klassifizierung

Wir haben also festgestellt, dass Lautréamonts Text sich komplett aus den anderen Texten konstruiert: „l’intertexte semble sa donnée dominante. ... Dans ce dernier cas, ... on ne pourra pas non plus se contenter d’un repérage typologique et descriptif. Si celui-ci reste de la compréhension de la dissémination des raisons profondes de la désintégration du texte par l’intertexte“.⁶⁸⁰ Im folgenden Kapitel wird ein Versuch unternommen, einige Klassifizierungen der intertextuellen Elemente zum Thema Intertextualität zu sammeln. In der Einleitung zum Kapitel über die Typologie der intertextuellen Elemente und ihrer zwischentextuellen Verbindungen, benennt Fateeva zunächst fremde Klassifizierungen als Vorwort zur ihrer

⁶⁷⁷ Vgl., Smirnov, 1985a, S. 17.

⁶⁷⁸ Eder, 2010, S.11.

⁶⁷⁹ Vgl. Frauke/Tonger-Erk, 2013, S. 15f.

⁶⁸⁰ Samoyault, 2011, S. 32.

eigenen detaillierten Klassifikation. Sie nennt diese Versuche der Klassifizierungen besonders „konsequent“. Es handelt sich um die Arbeiten von Torop und Genette.⁶⁸¹

Torops Klassifizierung:

Torop schlägt in seinem Artikel „Das Problem des Intertextes“ Folgendes vor: Jeder Akt der Bezüglichkeit der Textelemente ist als Metakommunikation zu betrachten. Man spricht hier über die Metatexte, die während dieses Prozess entstehen. Der Ursprungstext ist somit ein Prototext, auf dessen Basis ein neuer Text gestaltet wird. Es ist notwendig, die Funktion eines solchen Textes im vorgegebenen Text und die Verbindung mit dem Prototext zu fixieren, um die sprachlichen Ausdrücke, die die beiden Texte verbinden, zu interpretieren. Das bedeutet, dass man seine Auslegung mittels des Ursprungstextes definieren muss.⁶⁸² „Text, der zu Teilen in anderem Text präsentiert wird, wird zu dessen beschreibendem Text, oder Metatext“, meint Torop.⁶⁸³ In seinen Untersuchungen führt Torop den Begriff des Intertextes ein: Das ist ein Text, der als semantisch Textteil mit Inhalt gilt, dessen Sinn und Funktion mindestens durch eine doppelte Beschreibung bestimmt wird.

Interessant erscheint, dass sich diese Methoden des „Anschlusses“ des Metatextes an den Prototext und dessen Niveau, als explizit oder implizit erweisen. Das Niveau des Anschlusses des Metatextes an den Prototext ist bei Lautréamont meistens explizit, da er fast demonstrativ die Elemente des Metatextes benutzt. Das fragmentarische Erscheinen des Metatextes im Prototext bei Lautréamont hat einen spielerischen Charakter.

Genettes Klassifizierung⁶⁸⁴

Gérard Genette in seinem Buch „*Palimpsestes. La littérature au second degré*“ von 1982 versucht die Erscheinungsformen von "Transtextualität"⁶⁸⁵ - so nennt er die Intertextualität (als Inbegriff derjenigen Sachverhalte, die einen Text in eine offensichtliche oder verdeckte Beziehung zu anderen Texten bringen)⁶⁸⁶ - zu kategorisieren. Genette unterscheidet fünf verschiedene Formen intertextueller bzw. transtextueller Beziehungen:

⁶⁸¹ Siehe hierzu: Fateeva, 2007, S. 120.

⁶⁸² Vgl., ebenda.

⁶⁸³ Torop, 1981, S. 39 (zit. nach: Fateeva, 2007, S. 120).

⁶⁸⁴ Vgl., auch hierzu: Neymeyer, 2012, S. 21ff.

⁶⁸⁵ Vgl., Bakhtine, 1995c, S. 166.

⁶⁸⁶ Vgl., Metzler Literaturlexikon, 1990, S. 220f.

Werk und Text als zwei Kategorien von verschiedener Qualität

1. Die Intertextualität selbst, das heißt „la présence effective d'un texte dans un autre“⁶⁸⁷ in Form „la plus explicite et la plus littérale“ von Zitaten, Plagiaten (die nicht deklarierten Übernahmen von Zitaten oder Anspielungen) und Aussagen, zu deren vollständigem Verständnis die Kenntnis des vorhergehenden Textes notwendig ist.⁶⁸⁸
2. Die „Paratextualität“ bezeichnet die Beziehung zwischen dem Haupttext und ihm unmittelbar beigeordneten Texten wie Titel, Untertitel, Vorworte, Nachworte, Fußnoten, Einleitung, Umschlagtext usw., aber auch Gattungszuweisungen oder Prätexte wie Entwürfe und Skizzen zu Werken.⁶⁸⁹
3. Die Metatextualität, das heißt „commentaire“, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer“.⁶⁹⁰ Diese Kommentare sind wesentlich kritischer Natur und betreffen vor allem das Gebiet der Literaturkritik.
4. Die Architextualität, die eng mit der *Paratextualität* verwandt ist und aus der Zugehörigkeit eines Textes zu bestimmten Gattungen, Textsorten oder Schreibweisen besteht. Allerdings handelt es sich hierbei um nicht dezidiert deklarierte Gattungszuweisungen. Das heißt, man weist einem Text (als Kritiker) die Bezeichnung einer Gattung zu. Auch dies lenkt die Rezeption in erheblichem Maße.⁶⁹¹
5. Die Hypertextualität schließlich bezeichnet die Beziehung eines Textes (Hypertext) zu einer Textvorlage (Hypotext), von der er durch Verfahren der Transformation (Parodie, Travestie) oder Nachahmung (Persiflage, Pastiche) abgeleitet ist. Hypertextualität heißt, dass der spätere Text ohne den ersten nicht denkbar ist, wie es bei James Joyce' Roman „Ulysses“ (1922) der Fall ist, der ohne Homers „Odyssee“-Epos niemals entstanden wäre. Nach Genette ist die Hypertextualität „un aspect universel (au degré près) de la littérature : il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles“.⁶⁹²

⁶⁸⁷ Genette, 1982, S. 8.

⁶⁸⁸ Vgl., ebenda.

⁶⁸⁹ Vgl., Metzler Literaturlexikon, 1990, S. 220f. Vgl. hierzu auch: Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, 1982.

⁶⁹⁰ Genette, 1982, S. 10.

⁶⁹¹ Vgl., ebenda, S. 11.

⁶⁹² Vgl., ebenda, S. 12ff und S. 16.

Nach dieser Klassifizierung sind „*Les Chants de Maldoror*“ ein Hypertext, der Textvorlagen durch verschiedene Arten der Imitatio verwendet und der ohne seine Hypertexte nicht denkbar ist. Fateeva schlägt ihre eigene Klassifizierung vor, deren Grundlagen aus allen von Genette vorgeschlagenen Grundklassen der intertextuellen Beziehungen, sowie aus den Prinzipien von Torop (Hervorhebung der Methoden und Niveaus des Anschlusses) hervorgehen, und zum Ausgangspunkt der in der Klassifizierung beschriebenen Erscheinungen werden.⁶⁹³ Es werden gleichzeitig zu den Grundklassen der von Fateeva vorgeschlagenen Typologie auch die relevanten exemplarischen Beispiele aus Lautréamonts Werk „*Les Chants de Maldoror*“ ausgesucht und angegeben.

Als eine Alternative zu den Klassifikationen in Genettes „Palimpseste“ bietet Manfred Pfister die „Skalierung von Intertextualität“⁶⁹⁴ an. Pfister erarbeitet im, gemeinsam mit Ulrich Broich herausgegebenen Sammelband, ein Instrumentarium aus sechs qualitativen Bewertungskriterien, um zwischen verschiedenen Stufen intertextueller Bezüge zu differenzieren. Neymeyer beschreibt die Auslegungen Pfisters folgendermaßen: „Mit „Referentialität“ bezeichnet er das Maß, in dem ein Text „den anderen thematisiert“, „seine Eigenart“ hervorhebt oder sogar auf den Kontext des Zitierten verweist.“ Der Begriff Kommunikativität zielt auf die Intensität, mit welcher der intertextuelle Bezug den Autoren und Lesern bewusst ist, und auf die Deutlichkeit, mit welcher der Prätext im Text selbst markiert wird. Dieses Kriterium erfüllen kanonische Werke der Weltliteratur sowie aktuelle und vieldiskutierte Texte in besonderem Maße, darunter auch Goethes „*Werther*“ und Büchners „*Lenz*“⁶⁹⁵. Nach Pfister ist „Autoreflexivität“ „eine über die bloße Markierung von Intertextualität hinausreichende Reflexion des Autors über die intertextuellen Referenzen in seinem Text, mit der er diese legitimiert oder problematisiert. Eine solche Autoreflexivität als Form einer expliziten oder impliziten Metakommunikation, die laut Pfister oft als paradigmatisch für Intertextualität angesehen wurde, ist in der modernen und postmodernen Literatur besonders häufig festzustellen“.⁶⁹⁶ Mit dem Kriterium der „Strukturalität“ meint Pfister „das Ausmaß der „syntagmatische[n] Integration“ von Prätexten in einen späteren Text. Adaptation und Kontrafaktur, Parodie und Travestie zählt er zu diesem Typus von Intertextualität“.⁶⁹⁷ Die „Strukturalität“ umfasst in diesem Fall nicht nur punktuelle Bezugnahmen auf einen Prätext, sondern auch gewisse Formen intertextueller Musterbildung.

⁶⁹³ Vgl., Fateeva, 2007, S.122.

⁶⁹⁴ Vgl., Broich/Pfister, 1985, S. 25. Siehe hierzu auch: Neymeyer, 2012, S. 24ff.

⁶⁹⁵ Broich/Pfister, 1985, S 22 (zit. nach: Neymeyer, 2012, S. 26ff).

⁶⁹⁶ Ebenda, S 23 (zit. nach: Neymeyer, 2012, S. 27).

⁶⁹⁷ Broich/Pfister, 1985, S 22.

Problematik der Markierung der Intertextualität im Text

Der Begriff „Selektivität“ wird für den spezifischen Grad an Prägnanz bei der Auswahl des intertextuellen Verweises verwendet.⁶⁹⁸ „Das sechste und letzte seiner Skalierungskriterien bezeichnet Pfister mit einer Anleihe bei Bachtin als „Dialogizität“. Nach seiner Auffassung wird dieses Merkmal vor allem dort realisiert, wo ein Text mit ironischer Brechung oder mit einer differenzierten Dialektik von Affinität und Distanz auf einen Prätext Bezug nimmt“.⁶⁹⁹ Wenn man über die Konstruktion „Text im Text“ spricht, wird es relevant, die intertextuelle „Korrespondenz“ zwischen dem Autor und seinen Prätexten genauer zu beachten. Neymeyer stellt fest: „Die konkreten intertextuellen Vergleiche präparieren Parallelen mit unterschiedlichen Affinitätsgraden heraus. Sie reichen von wörtlichen Zitaten, die als Rezeptionszeugnisse natürlich besondere Evidenz besitzen, über markante motivische Parallelen und syntaktische Übereinstimmungen, die auch bei Unterschieden in der Gestaltung der jeweiligen Kontexte als Anspielungen auf den relevanten Prätext zu bewerten sind, bis zu thematischen Ähnlichkeiten, die als Indikatoren intertextueller Bezüge für sich genommen noch nicht hinreichend wären“.⁷⁰⁰

XV Problematik der Markierung der Intertextualität im Text

Wenn man annimmt, dass die Intertextualität nur dann funktioniert, wenn zwischen Autor und Leser ein Dialog stattfindet, darf man aber nicht vergessen, dass auch der Leser diese intertextuelle Spur *bewusst* (kursiv –der Verf.) wahrnehmen soll. Daher scheint es für den Autor notwendig zu sein, diese Bezüge auf fremde Texte irgendwie zu markieren, zu kennzeichnen.⁷⁰¹ Nach Pfister und Broich, die diese Bezüge als „Intertextualitätssignale“ bezeichnen, werden sie vom Leser als solche bewusst erkannt.⁷⁰² Was aber nicht immer der Fall ist, denn: „Ausgehen ist ebenso vom gegensätzlichen Fall, demnach ein intertextueller Verweis nicht markiert ist. Dies tritt dann ein, wenn ein Autor sich entweder eines Einflusses nicht bewusst ist oder aber die Kenntnis des Fremdtexes beim Rezipienten, also Leser, voraussetzt. Ebenfalls unmarkiert bleibt eine Referenz, wenn der Autor das Erkennen eines Fremdtexes nur einem elitären Lesepublikum zuschreiben möchte.“⁷⁰³ Was ist dann mit Lautréamont? Man kann nicht hundertprozentig behaupten, dass Ducasse sich eines Einflusses nicht bewusst ist. Es soll

⁶⁹⁸ Vgl., Neymeyer, 2012, S. 24ff.

⁶⁹⁹ Ebenda.

⁷⁰⁰ Ebenda.

⁷⁰¹ Vgl., Eder, 2010, S. 30.

⁷⁰² Broich/Pfister, 1985, S. 31 (zit. nach: Eder, 2010, S. 30).

⁷⁰³ Eder, 2010, S. 30.

dargestellt werden, in welcher Form und auf welche Art diese „signalgebenden „Mittel“⁷⁰⁴ in „*Les Chants de Maldoror*“ erscheinen können und ob es überhaupt so ist.

1.1. Zitat

In seiner Arbeit „Intertextualität und Markierung“ bietet Helbig verschiedene Arten der intertextuellen Markierungen an.⁷⁰⁵ Er unterteilt sie in vier Bereiche (es sind: Nullstufe, Reduktionsstufe, Vollstufe und Potenzierungsstufe), die wir des Weiteren mit der Klassifizierung von Fateeva zusammenbringen möchten. Dies soll für die detaillierte Analyse der verschiedenen Arten der Intertextualitätsmarkierungen in Lautréamonts Werk einen Beitrag leisten. Nach Samoyault sind: „les pratiques intertextuelles“ „relèvent donc de la coprésence entre deux ou plusieurs textes, absorbant plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d’une installation de la bibliothèque dans le texte actuel ou, éventuellement, de sa dissimulation“.⁷⁰⁶

Fateeva unterscheidet zwei verschiedene Arten von Zitaten: ein Zitat *mit* Attribution und *ohne*, und definiert sie folgendermaßen: „wir nennen ein Zitat die Wiedergabe von zwei oder mehreren Komponenten des Ursprungstextes mit eigener Prädikation. ... Deswegen kann man die Zitate nach dem Grad ihrer Attribution, was den Text-Spender betrifft, typologisieren. Dies richtet sich nach der Frage, ob die intertextuelle Verbindung einen deutlichen Faktor beim Aufbau durch den Autor einerseits, und bei der Wahrnehmung durch den Leser andererseits, darstellt.“⁷⁰⁷. Außerdem zielt ein Zitat sozusagen auf eine „Freude“ beim Wiedererkennen. Solches kann aber implizit oder auch explizit sein, meint Fateeva.⁷⁰⁸ Betrachten wir zuerst das Zitat mit Attribution, dessen Varianten bei Fateeva aufgelistet werden. Ein Zitat mit genauer Attribution und identischer Wiedergabe des Musters ist die meist benutzte Variation von einem Zitat. Bei solch einem Zitat wird der Autor angegeben und das Zitat selbst erscheint in Klammern. Es gibt auch ein ähnliches Zitat, aber mit nicht identischer Wiedergabe des Urtextes. Weiter folgen die attributiven übersetzten Zitate, die in der Übersetzung nie eine faktische Wiederholung des Urtextes sein können. Eine besondere Art des paratextuellen Zitats ist das Zitieren des Titels. Es sind auch solche Zitate möglich, deren Attribution wie ein Rätsel aussieht

⁷⁰⁴ Vgl., Helbig, 1996, S. 62 (zit. nach: Eder, 2010, S. 30).

⁷⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 83ff. Siehe zu den Arten der intertextuellen Zitate auch: Žolkovskij, Alexandr: *Bluždajušie sny*“, 1994. Zu den Arbeiten von Žolkovskij siehe: Zenkin, Sergej: *S/Z, ili traktat o ščegol’stve*, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1991/10, S. 36-39.

⁷⁰⁶ Samoyault, 2011, S. 34.

⁷⁰⁷ Fateeva, 2007, S. 122.

⁷⁰⁸ Vgl., hierzu auch: Helbig, 1996, S. 91ff und 111ff.

Problematik der Markierung der Intertextualität im Text

und bei denen die Lautkodierung eine Rolle spielt.⁷⁰⁹ „Folglich, neutralisiert die Intertextualität die Grenze zwischen dem formalen Textausdruck auf der Ebene „Poesie - narrativer Text“, und jeder Text zeigt das Bestreben, ein „Text im Text“ oder ein „Text über den Text“ zu werden, das heißt, es entsteht eine schöpferische Synthese der Bausteine der Protexpte, das meint sowohl „eigene“, als auch „fremde“, schreibt Fateeva.⁷¹⁰ Dem Zitat mit genauer Attribution kann man das Zitat mit breiter Attribution gegenüberstellen, bei dem die wiedergegebene Rede den Status allgemeiner zwischenmenschlicher Vorgaben bekommt.

Einen besonderen Platz in ihrer Klassifikation weist Fateeva dem Zitat ohne Attribution zu, das auch am weitesten verbreitet ist. Fateeva spricht über eine „umgedrehte Interpretation“ der poetischen Äußerung, die sehr gut das Wiedererkennen von Prätexten akzentuiert. Es geht um die Umarbeitung der bekannten Formel der poetischen Sprache.⁷¹¹

„Einklammerung“ ist eine weitere Methode der Markierung eines Zitats, führt Fateeva fort. So wird ein Zitat ohne Attribution erkennbar. Oft wird ein Zitat vom Erzähler oder der handelnden Person als eine Art „Vokabelheft“ benutzt. In diesem Fall wird ein nichtattributives Zitat als erstes Mittel der Kommunikation benutzt.⁷¹² Solche Markierung „liefert dem Leser die wohl eindeutigsten Signale für die Existenz eines Fremdtexes“.⁷¹³

2.1. Allusion. Anspielung

Nach Fateeva ist eine Allusion oder Anspielung eine Entleihung der Elemente des Prätextes, bei der ein Wiedererkennen beim Text-Rezipienten geschieht, wo sich die Prädikation ereignet. Eine Anspielung unterscheidet sich von einem Zitat dadurch, dass die Entleihung der fremden Elemente nur teilweise passiert, und dass die ganze Aussage oder Zeile des Spender-Textes, die mit dem neuen Text übereinstimmt, gewissermaßen nur „hinter dem Text“, also implizit anwesend ist.⁷¹⁴ Trotzdem könnte sich eine solche ganze Zeile im Falle eines Zitats auch aus den Elementen mehrerer Zeilen bilden.⁷¹⁵ Wobei die vergängliche Prädikation von einem Zitat nur im neuen Text wiederhergestellt und nicht etwa „neu geboren“ wird. Das heißt im Falle einer Zitation wird vom Autor hauptsächlich die „rekonstruktive Intertextualität“ in Betrieb

⁷⁰⁹ Vgl., Fateeva, 2007, S. 123f.

⁷¹⁰ Ebenda.

⁷¹¹ Vgl. hierzu: Helbig, 1996, S. 111ff. und Samoyault, 2011, S. 34f.

⁷¹² Vgl., Fateeva, 2007, S. 128.

⁷¹³ Eder, 2010, S. 33. Vgl. hierzu auch: Helbig, 1996, S. 123.

⁷¹⁴ Vgl. hierzu auch: Samoyault, 2011, S. 36.

⁷¹⁵ Vgl., Fateeva, 2007, S. 129.

genommen. Sie registriert dabei die Gemeinsamkeit von „eigenen“ und „fremden“ Texten, und im Falle einer Anspielung wird die „konstruktive Intertextualität“ in den Vordergrund gerückt. Das Ziel der „konstruktiven Intertextualität“ ist es, die entliehenen Elemente so zu organisieren, dass sie zu Knoten der Verknüpfungen der semantisch-kompositionellen Struktur eines neuen Textes werden.⁷¹⁶

„Das Konstruieren des Sinns geschieht dank der „Zitation des Stils“, wenn die „Atome des Zitats“ des Ursprungstextes **absichtlich** (Fett- der Verf.) aus ihrem Kontext „herausgenommen“ sind und in ihnen die Attribution abgeschattet ist“, meint Fateeva, ausgehend von einem Artikel Levins.⁷¹⁷

Die Abschattung der Attribution verursacht ihre Ausbreitung: Die Zitation breitet sich auf den ganzen Stil aus, von einem zum anderen Autor und wird dabei zu einem Sammel-Zitat, wie gewissermaßen sowohl von dem einen als auch dem anderen Autor erschaffen. Die Allegorie durchschreitet also immer den Weg der „Dechiffrierung“, als Ergebnis dieser Dechiffrierung werden die Projektionen auf die Texte der Vorgänger wiederhergestellt.⁷¹⁸ An dieser Stelle können Fragen hinsichtlich bewusster und unbewusster Entleihungen, die auf dem Laut-, kombinatorischen, referenziellen und Rhythmus-Syntax-Gedächtnis des Wortes basieren, entstehen.⁷¹⁹

„Das heißt also, die bewusste Zitation oder Anspielung entpuppt sich als das Einschließen eines Elements des „fremden“ Textes in einen „eigenen“, was somit die Semantik des letzteres modifizieren soll. Diese Modifizierung geschieht dank Assoziationen, die mit dem Text-Spender verbunden sind. Wenn solche Assoziationen nicht vorhanden sind, dann haben wir es mit der unbewussten Entleihung zu tun.“, meint Fateeva.⁷²⁰ Manchmal schaffen die „unbewussten“ Allusionen solche auf den ersten Blick paradoxalen Geflechte, noch tiefere Kontextverbindungen, die durch die Gemeinsamkeit der konzeptuellen Einstellungen bedingt sind.⁷²¹ Nach Fateeva, können die Allusionen, genau wie Zitate, attributiv und nichtattributiv

⁷¹⁶ Vgl. hierzu auch: Helbig, 1996, S. 95.

⁷¹⁷ Fateeva, 2007, S. 130.

⁷¹⁸ Vgl., ebenda, S. 131.

⁷¹⁹ Vgl., ebenda.

⁷²⁰ Ebenda, S. 132.

⁷²¹ Vgl., ebenda, S. 133.

sein. Diese Attribution muss nicht „direkt“, sondern kann „chiffriert“ sein und muss auch nicht spürbar sein, wenn es um die starke Intensität der Zitationen im Text eines Autors geht.⁷²²

Fateeva schlägt folgende Typologie der Allusionen vor:⁷²³

3.1. Allusion mit Attribution

Solch eine Art der Anspielung kann nicht so verbreitet sein, wenn man die innere Form des Wortes „allusion“, vom Französischen: „Andeutung, Anspielung“, bedenkt. Die Anspielungen solcher Art, ohne irgendeine Vermischung, sind sehr selten zu finden. Es wird immer einen doppelten Charakter geben. Fateeva unterscheidet eine „Namensanspielung“, die manchmal als Reminiszenz auftritt. Unter Reminiszenz versteht Fateeva den Hinweis, der nicht zum Text selbst, sondern zu einem bestimmten Ereignis aus dem Leben von anderen Autoren führt, das ohne Zweifel auch als solches erkennbar ist.⁷²⁴

4.1. Nichtattributive Anspielung

Die nichtattributiven Anspielungen sind am meisten vorhanden. Nach Fateevas Meinung erfüllen solche Anspielungen, gemäß ihrer inneren Aufbaustruktur, am besten eine Entdeckungsfunktion von etwas Neuem im Alten. Dieses Entdecken verlangt nach Anstrengungen des Lesers, was einen zusätzlichen stilistischen Effekt schafft, auch weil ein neuer Text alle Stadien seiner „Ontogenese“ (Fateeva) vor den Augen des Lesers durchmacht.⁷²⁵ „Auch auf Autorensseite existieren maßgebliche Gründe für eine Nichtmarkierung: So bleiben Bezüge dann unmarkiert, wenn sie unbewusst eingeflossen sind. Eine Beziehung wird selbstredend auch dann nicht markiert, wenn die Nichtmarkierung absichtlich, d.h. intendiert, erfolgt.“⁷²⁶, so finden wir es bei Eder. Saumoyault schließt sich dem an: „L’allusion dépend plus de l’effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles: tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l’être là où elle n’est pas. La perception de l’allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte“.⁷²⁷ Wenn das die Funktion der nichtattributiven Anspielung ist, so ist sie auch bei Lautréamont vorhanden.

⁷²² Vgl., Fateeva, 2007, S. 133.

⁷²³ Siehe hierzu: Fateeva, 2007, S. 133ff.

⁷²⁴ Vgl., ebenda.

⁷²⁵ Ebenda, S. 135f.

⁷²⁶ Eder, 2010, S. 31. Vgl. hierzu auch: Helbig, 1996, S. 87f.

⁷²⁷ Saumoyault, 2011, S. 36.

An dieser Stelle gehen wir kurz auf die Funktionen solcher markierten und unmarkierten Intertextualität ein. Nach Helbig ist jede Markierung so eine Art „indirekte oder direkte „Empfehlung“ des Autors, wie sein Text zu lesen sei.⁷²⁸ Dies kann aber vom Leser verweigert werden, wenn er die Signale ignoriert“.⁷²⁹ Wie in den vorangegangenen Ausführungen erkennbar gemacht wurde, kommt dem Leser bei der Markierung intertextueller Verweise eine durchaus verantwortungsvolle Rolle zu. Ein Problemfeld intertextueller Markierung stellt möglicherweise die individuelle literarische Vorbildung jedes Lesers dar, da das Vorwissen des Rezipienten im Sinne eines Erwartungsparameters beim Autor oft in die Textproduktion einfließt.“⁷³⁰ Helbig betont auch, dass eine Markierung durch den Autor bis zu einer „handfesten Manipulation“⁷³¹ reichen kann.⁷³² Diese Strategie ist auch für Lautréamonts Fall interessant. „Wird ein Kommunikationsprozess zwischen Leser und Autor vorausgesetzt, in dem der Autor durch Markierung sinnstiftend dazu beitragen kann, dass ein Dialog ermöglicht wird, so vergrößert sich durch Nichtmarkierung das Risiko beim Leser eine – wie auch immer – beabsichtigte Wirkung zu verfehlen.“⁷³³ Dies ist mit Lautréamonts Werk geschehen. Wenn auch die Postmodernisten so eine „Markierung“ als Kunstgriff und als intertextuelles Spiel benutzt haben, bei Ducasse selbst hatte sie nicht auf diese Weise gewirkt.

5.1. Die Zentonen-Texte

Solche Textarten erweisen sich als ein ganzer Komplex aus Anspielungen und Zitaten, die meistens nichtattributiv sind. Es handelt sich hier nicht um das Einführen von einzelnen „Intertexten“, sondern um das Erschaffen einer gewissen komplexen allegorischen Sprache, deren semantische Verbindungen aus literarischen Assoziationen gebildet worden sind. Fateeva spricht über die allgemeine allusiale Beanspruchung von Texten, die außer den schon oben erwähnten intertextuellen Elementen, auch besondere Textkomponenten beinhalten. Diese Textkomponenten sind nach der Methode der „Zusammenbildung“ der verschiedenen Atome von Zitaten entstanden.⁷³⁴ Es gibt auch solche Texte, die als Parodie auf Zentonen zu verstehen sind und überhaupt auf dem gesamten Prinzip des Erschaffens von „Eigenem“ aus „Fremdem“ basieren.⁷³⁵

⁷²⁸ Helbig, 1996, S. 149 (zit. nach: Eder, 2010, S. 34).

⁷²⁹ Eder, 2010, S. 34.

⁷³⁰ Ebenda. Vgl. hierzu auch: Samoyault, 2011, S. 37.

⁷³¹ Helbig, 1996, S. 154 (zit. nach: Eder, 2010, S. 35).

⁷³² Vgl., Eder. 2010, S. 35.

⁷³³ Ebenda, S. 36.

⁷³⁴ Vgl., Fateeva, 2007, S. 137.

⁷³⁵ Ebenda, S. 138.

6.1. Paratextualität

Diese Spielart der intertextuellen Beziehungen ist für Lautréamonts Fall nur wenig relevant, da wir es hier mit einer Art Zusammenhang des Textes zu seinem Titel, Epigraph oder Nachwort zu tun haben. Bei Lautréamont ist diese Art der Intertextualität nur im Titel „*Les Chants de Maldoror*“ und in seinem Künstlernamen zu sehen. Fateeva meint, dass der Titel ein gewisses Programm des literarischen Werkes und den Schlüssel zu seinem Verständnis beinhaltet. Ein Titel ist formal aus dem wesentlichen Korpus des Textes hervorgehoben, der Titel kann sowohl im Zusammenhang mit dem ganzen Text, als auch unabhängig davon, als dessen Vertreter oder Ersatz fungieren. In seinen äußerlichen Erscheinungsformen kann der Titel als Metatext im Bezug auf den Text und in seinen innerlichen Erscheinungsformen als Subjekt eines einheitlichen Textes verstanden werden.⁷³⁶ Fateeva betrachtet auch das Epigraph als nächste Stufe des Eindringens in den Text, da es auf dem Text basiert und sich auf den Text als eine Einheit mit ihm bezieht.⁷³⁷

7.1. Metatextualität als Nacherzählung und kommentierender Verweis auf einen Prätext

Metatextualität oder das Erschaffen von solchen Konstruktionen wie „Text über Text“ sind für alle Arten der intertextuellen Verbindungen charakteristisch. Dies geschieht aus dem folgenden Grund: Sei es Zitat, Anspielung, Titel oder Epigraph, sie alle erfüllen die Funktion der Repräsentation des eigenen Textes im „fremden“ Kontext. Jedoch haben wir es in all diesen vier Fällen mit der impliziten Metatextualität zu tun.⁷³⁸ Davon ausgehend setzt Fateeva fort: „Im Kontrast mit ihnen (gemeint sind die Arten der intertextuellen Verbindungen – der Verf.) treten Nacherzählung, Variation, Fertigschreiben und intertextuelles Spiel mit den Prätexten als explizite Aussagen über den Prätext oder die Konstruktionen „Text im Text über den Text“ auf.“⁷³⁹ Des Weiteren betrachten wir einige von Fateeva angegebene Fälle der Metatextualität und versuchen, sie auf Lautréamonts Werke zu beziehen.

8.1. Intertext-Nacherzählung

In den meisten Fällen von „intertextuellen Nacherzählungen“ haben wir es mit der Transformation der Form auf der Achse „Gedicht-Prosa“ zu tun.

⁷³⁶ Ebenda.

⁷³⁷ Ebenda, S. 140.

⁷³⁸ Vgl., ebenda, S. 142.

⁷³⁹ Vgl., Fateeva, 2007, S. 143f.

Variationen auf das Sujet des Prätextes.

Wir sprechen hier über eine Variation, die auf dem Sujet eines einzelnen Werkes basiert, wenn eine oder mehrere seiner Passagen zum Impuls des „Ausbreitens“ des neuen Textes werden. Diese Passagen bringen auf die Oberfläche genau die Topoi aus dem Ursprungtext, die das Thema und Sujet vorgegeben hat.⁷⁴⁰ Die Menge der im Text vorhandenen Variationen zeichnet einen bestimmten Kreis von Autoren aus. In diesen Fällen steht ein bestimmtes Werk von einem bestimmten Autor mit dem eigenen Stil im Einklang. Wenn bei der „Nacherzählung“ der „Hauptgedanke“ eines Musters entliehen wird (und dieser wird auf neue Weise im eigenen Text ausgearbeitet), etwa im Fall einer Variation, so spricht man über den konkreten Stil oder gar über ein bestimmtes künstlerisches Modell, das verwendet wird.⁷⁴¹ Dieses Modell dient als „praktischer“ Hintergrund für das „Ausbreiten“ einer neuen Dimension des Sinngehalts des von dem Vorgänger entnommenen Themas/Sujets.⁷⁴² Variationen auf die Themen von Vorgängern werden zum Metatext oder zu sogenannten „Texten über Text“.

9.1. Fertigschreiben eines „fremden“ Textes

Wenn es sich um das Fertigschreiben eines „fremden“ Textes handelt, hat man oft auch mit einer weiteren Erscheinungsform der offenen Metatextualität zu tun. Es geht um die Verlagerung der Figuren, des kompositionellen Schemas und der Manier des Erzählens eines berühmten Werkes in den Kontext der neuen (z.B. modernen) Epoche.

10.1. Sprachliches Spiel mit den Prätexten

Fateeva betont eine besondere Art der intertextuellen Verbindung und zwar das sprachliche Spiel mit den Prätexten. In diesem Fall handelt es sich darum, was sich genau beim Sprachspiel mit den Prätexten und deren Vertreter-Spezifikatoren, nach denen die Texte erkannt werden können, ereignet.

Fateeva stellt fest, dass die grammatischen Archaismen in der modernen Dichtung und Prosa eigentlich schon im Vorfeld intertextuellen Charakter annehmen. Die archaischen Formen, zum Beispiel aus der Bibel, dem Evangelium, aus Chroniken, werden zu „grammatischen Symbolen, zu Zeichen des im Text vorhandenen Leitgedanken, bleiben aber gleichzeitig ein Zitat an

⁷⁴⁰ Vgl., Tynjanov, 1969a, S. 321f.

⁷⁴¹ Vgl. ebenda.

⁷⁴² Vgl., Fateeva, 2007, S. 144.

sich.⁷⁴³ Sie betont auch das Ersetzen der modernen Sprachformen durch die archaischen, was dem intertextuellen Verhältnis einen außerzeitlichen Charakter verleiht.⁷⁴⁴ Außerdem gebe es Fälle der intertextuellen Spiele, die sich als sprachliche „Verschiebungstechnik“ verstehen lassen. „Verschiebung“ ist ein akustisch-phonetisches Ereignis der Kunstrede, und zwar dann, wenn die Wörter, die nebeneinanderstehen, dazu fähig sind, sich zu einem neuen Wort zu verschmelzen. Dieses neue Wort verdreht den Sinn der Autorenaussage.⁷⁴⁵

11.1. Hypertextualität. Parodie, Verspotten eines Textes durch den anderen

Der folgende Punkt ist eine kurze Ergänzung zum Kapitel über Parodie, hier wird nochmals auf die Erforschung der Parodie (als einem der wichtigsten Kunstgriffe in der literarischen Entwicklung) eingegangen.

Fateeva gibt eine Definition der Parodie von Novikov an: „Parodie ist ein Kunstwerk, das eine Korrelation von drei Sprachebenen in sich einschließt“.⁷⁴⁶ Durch die erste Textebene schimmert unbedingt eine zweite Ebene – nämlich der Text eines Werkes, das auf so eine spezielle neue Weise erzählt wird, sodass das Ernste zum Lustigen wird. Jedes Element des neuen Textes stellt irgendeinen Punkt des Prätextes dar, der zum parodierenden Objekt wird. Dadurch entsteht ein „dritter Plan“ der Parodie, der das intertextuelle Spiel vorgibt und die ironisch-humoristische Gabe ihrer Autoren aufdeckt. Fateeva meint, es wird offensichtlich, dass die „Hypertextualität“ behelfsmäßig alle anderen Arten der intertextuellen Elemente und Verbindungen benutzt. Diese sind: Zitat, Anspielung, anspielerische Titel und Eigennamen, Nacherzählung, intertextuelles Spiel u.a.⁷⁴⁷

12.1. Architextualität, die sich durch Gattungsverbindungen auszeichnet

Nach Fateeva ist die Architextualität am besten nicht in ihren positiven Erscheinungsformen zu erkennen, sondern dann, wenn sie sich durch eine Verstörung ereignet. Die Verstörung der Intertextualität bringt ein parodistisches Element mit sich. Es gibt auch die kontrastreiche Stilisierung. Alle diese Verschiebungen zerstören absichtlich das Ernsthafte einer bestimmten Gattungsform und geben ein Cross-Gattungsspiel vor. Solch ein Spiel mit dem Kreuzen der

⁷⁴³ Zubov, 1996, S. 112 (zit. nach: Fateeva, 2007, S. 146).

⁷⁴⁴ Vgl., Fateeva, 2007, S. 146.

⁷⁴⁵ Vgl., ebenda, S. 147.

⁷⁴⁶ Novikov, 1989 (zit. nach: Fateeva, 2007, S. 148).

⁷⁴⁷ Vgl., Fateeva, 2007, S. 149.

Besonderheiten der Gattung: „Les Chants de Maldoror“, „Poésies“.

Gattungen bringt Folgendes an die Oberfläche:⁷⁴⁸ „Die Parodie an sich ist dazu berufen, zu zeigen und zu beweisen, dass die Literatur keine Tabelle ist, sondern ein System der komplexen Gesetzmäßigkeiten und Überschneidungen, sie zeigt und beweist auch, dass zwischen den Gattungen angespannte Dialoge im Gange sind, die manchmal in nicht zu lösende Konflikte hinüberwachsen“.⁷⁴⁹

XVI Besonderheiten der Gattung: „Les Chants de Maldoror“, „Poésies“.

„Eine Gattung wird immer wieder neu geschaffen, sie wird durch den Ausdruck von Individualität und einzigartigem Ton eines Autors erneuert. Wie die moderne Gattungswissenschaft es vorschlägt, geschieht die Umwandlung von Gattungsformen in das sich ändernde Paradigma des Künstlerischen durch die Orientierung auf das strukturelle Prinzip des "führenden Genres". Dieses Prinzip wird zum „Metagattungsprinzip“. Die Dominanz des Romans in der Zeit des Realismus zum Beispiel, manifestiert sich in der "Romanisierung" von anderen Genres“.⁷⁵⁰

Was war eigentlich das führende Genre der Romantik? Bricht Lautréamont mit den Ansichten der Romantiker oder orientiert er sich doch auf sie? Ist ihm dies vielleicht sogar „unbewusst“ gelungen, nur weil diese literarische Strömung sich unmittelbar vor seiner Zeit „verlebte“?

Lautréamont gibt seinem Buch den Titel „*Les Chants...*“ und definiert dadurch die Gattung seines Werkes nicht zufällig, sowie auch im Falle seiner „*Poésies*“.

Dieser Titel gibt dem Leser eine gewisse Erwartung über die Form und den Inhalt des Textes. Auf diese Weise aktiviert der Autor die Leserwahrnehmung durch eine assoziative Verzweigung, bei der man sich auch mit den verschiedenen Komponenten auseinander setzen muss. Auf der anderen Seite kommt der Titel (in unserem Fall: „*Chants*“ und „*Poésies*“) in die dialogischen (und manchmal oppositionellen) Beziehungen mit dem Gattungskanon, was den experimentellen Charakter des Werkes signalisiert.⁷⁵¹ „Somit ist für die moderne Literatur die Orientierung auf das Experimentieren mit den verschiedenen Gattungen charakteristisch, auch die aktive Nutzung von Modellen und Formaten der nichtkünstlerischen Texte. Wie der Autor die Gattung seines Werkes selbst definiert, begründet das Bild/die Gestalt. Dies wird zum erheblichen Teil des Textes/Werkes, schließt sich in die Bildstruktur eines Werkes ein, und

⁷⁴⁸ Vgl., Fateeva, 2007, S. 149f.

⁷⁴⁹ Novikov, 1989, S. 33 (zit. nach: Fateeva, 2007, S. 150).

⁷⁵⁰ Tjupa, 2011, S. 31.

⁷⁵¹ Vgl., Markova, 2011, S. 45 und Tamarčenko, 2008, S. 56f.

Andere Modelle und Fälle der Intertextualität

wird auch zum Ausdruck der Position des Autors“.⁷⁵² Man spricht über die Krise des „Gattungsbewusstseins“. Lautréamont kommt dieser Krise sogar zuvor. Wenn es in seiner Zeit die nichtkünstlerischen Formen gegeben hätte, wie Internet, Medien, Musik, hätte man seine Werke nicht von den aktuellen literarischen Experimenten unterscheiden können. Er arbeitete die wissenschaftlichen Artikel usw. in seine Chants ein, da es damals keine Virtualität gab.

„Wir sprechen über einen Antiroman, wenn ein Autor allgemein verbreiteten Konventionen des Genres des Romans bewusst vernachlässigt. „Antigattung“ entsteht während der Zeiten des Wechsels der historischen und literarischen Epochen, wenn die gesellschaftlichen und literarischen Gedanken zu neuen Paradigmen werden. An der Kreuzung der verschiedenen Epochen, wenn eine bestimmte Strömung ihre Methoden entwickelt hat und ihre Kanons erwarb, entsteht die Notwendigkeit der Selbst-Reflexion und der ironisch abgehobenen, parodistischen Verarbeitung dieser Kanons. Dieses Prozedere wird in einer „Antigattung“ verkörpert. Als Beispiel könnte man den „Antinovellen–Dialog“ aus Denis Diderots "Jacques der Fatalist und sein Herr“ nennen. Diese Novelle basiert auf der Leugnung der zu dieser Zeit dominierenden Kanons und Strukturen eines Romans“.⁷⁵³

XVII Andere Modelle und Fälle der Intertextualität

1.1. Intertext als Trope oder als ein sprachliches Stilmittel

Nach Fateeva, wird eine intertextuelle Verbindung besonders aussagekräftig, wenn der Verweis auf den Prätext als ein Teil der Zusammenstellung einer Trope oder als sprachliches Stilmittel auftritt. Oft dient als Vergleich eine Konstruktion, die einen intertextuellen Verweis einführt. Die lyrische Figur verhält sich entweder entsprechend dem biblischen (klassischen) Prototyp, oder ist diesem entgegengesetzt⁷⁵⁴ Manchmal wird die Analogie zu Prototypen durch das prädikative Verhältnis oder durch metaphorische Nomination vorgegeben. Dieses prädikative Verhältnis kann auch „apagogisch“ vorgegeben werden. Die intertextuellen Vergleiche und Tropen können eine Kette bilden, die Entwicklung des neuen Textes determinierend, oder sie werden im Verhältnis zum Text zu einem Metatext, in dem dieser Ursprungsvergleich vorkommt.⁷⁵⁵ Die Basis einer intertextuellen Figur kann zur Anwendung kommen. Manche Anwendungen können eine Attribution eines Zitats bilden. Diese haben die Funktion, eine

⁷⁵² Markova, 2011, S. 44f.

⁷⁵³ Šarifova, 2011, S. 67.

⁷⁵⁴ Vgl., Fateeva, 2007, S. 150f.

⁷⁵⁵ Vgl., ebenda, S. 151.

Parallele zu einem bestimmten Phänomen des Stils eines Autors zu bilden. Die Position der Anwendung verkürzt den zeitlichen und personalisierten Riss zwischen zwei Autoren und ihren Texten, daher, so meint Fateeva, kann man so einen Kunstgriff als „stark/fähig“ fürs Entstehen einer intertextuellen Verbindung bezeichnen. Man benutzt oft die offenen Appellationen zu den Vorgängern, was sie in die Position von Anwendungen bringt.⁷⁵⁶ Fateeva führt den Begriff „Metatrophe“ ein. Ihrer Meinung nach, können die Dialoge der Poeten nicht nur mit Hilfe von Zitaten und Anspielungen entstehen, sondern auch mittels komplizierterer semantischer Umwandlungen, die auf die Gesamtheit der Kontexte verweist. Ähnliche Kontexte können durch das laut-semantischen Echo in einer einheitlichen intertextuellen Konstruktion verbunden werden. Das heißt also: Vergleiche, Lautschrift und komplexe Kombinationen der Tropen bilden auch die Konstruktion „Text im Text“.⁷⁵⁷

2.1. Intermediale Tropen und sprachliche Stilmittel

Die intermedialen semantischen Stilmittel sind in der Dichtung und Prosa ebenfalls sehr verbreitet. Der Verbildlichung solcher stilistischeren Figuren liegen semiotische Übertragungen zu Grunde. Sie haben als Basis den Vergleich der darstellenden Mittel verschiedener Künste. Es gibt oft solche Vergleichemit den bildenden Künsten oder mit der Musik.⁷⁵⁸ Fateeva betont des Weiteren noch die laut-syllabische und morphemische Art des Intertextes, was für moderne Dichtung sehr typisch sei, für Lautréamonts Werk jedoch als irrelevant erscheint.

3.1. Entleihung eines Kunstgriffs

Es gibt solche intertextuellen Korrelationen bei manchen Autoren, bei denen die Basis für eine Entleihung in der Technik des Aufbaus eines Satzes, einer Strophe oder einer ganzen Komposition liegt. Solch eine Art der intertextuellen Beziehungen bezeichnet Fateeva als Entleihung eines Kunstgriffs.⁷⁵⁹ Smirnov und Žolkovskij nennen diese Weise der zwischentextuellen Wechselwirkung „strukturelle Zitation“. Fateeva meint aber, „strukturell“ ist in diesem Fall ein viel zu allgemeines Epitheton, da bei der Entleihung eines Kunstgriffs

⁷⁵⁶ Vgl., ebenda, 152.

⁷⁵⁷ Vgl., ebenda, S. 153.

⁷⁵⁸ Vgl., ebenda, S. 154ff.

⁷⁵⁹ Vgl., Fateeva, 2007, S. 156.

normalerweise eine Irradiation der Strukturen von einem Niveau in die Strukturen eines anderen geschieht“.⁷⁶⁰ „

4.1. Poetisches Paradigma

Fateeva führt nach Pavlovič den Begriff des poetischen Paradigmas ein. Dem Begriff liegt die folgende Idee zugrunde: „Jede poetische Gestalt existiert nicht allein für sich, sondern in einer Reihe mit anderen Gestalten, die ihr ähnlich sind. Das bedeutet, jede Gestalt ist nicht zufällig, sie ist nicht nur von dem vorliegenden Kontext bedingt, sondern sie realisiert sich als eine „gemeinsame Idee“, als ein Modell, Muster oder Paradigma“.⁷⁶¹ Man kann dann logischerweise fragen, worin der Unterschied zwischen so einem poetischen Paradigma und einer intertextuellen Entleihung besteht. Fateeva erklärt es folgendermaßen: „Im sogenannten „poetischen Paradigma“ bietet die Eigenschaft der „Gemeinsamkeit“ die Möglichkeit an, die Aussage auch ohne Anwendung in Bezug auf einen individuellen Kontext zu verstehen“.⁷⁶² Die Wiederholung des „Modells“, der „Idee“ und ihre Konvertierung in den einen oder anderen Fall benötigt keine unbedingte Wiederholung der Wörter, die diese Idee oder dieses Modell entwickeln. Fateeva vermutet, dass die Quelle für ein solches „Modell“ auch eine individuelle „Entleihung des Kunstgriffs“ sein könnte. Aber dann hat sich diese „Entleihung“ in der poetischen Sprache eingebürgert und ist zur Basis einer bestimmten Gestalt geworden.⁷⁶³ Im Gegensatz zu den Formalien des „Paradigmas“, eines Zitats und intertextueller Verweise sind diese „Entleihungen“ immer auf das Wiedererkennen, auf das „Wiederholen einmaliger Kontexte“ orientiert.⁷⁶⁴

Zusammenfassend kann man sagen: „Intertextualität als ein Bestandteil von jedem künstlerischen Prozess meint eine Orientierung auf „die Modellierung des Adressaten als Träger des Gedächtnisses, das für den Adressanten gleich und ebenso bekannt ist“.⁷⁶⁵ Adressat ist derjenige, von dem man die Wahrnehmung der Kohärenz des vorliegenden Textes erwartet. Dies geschieht durch die Anwendung einer vergänglichen Spracherfahrung. Während des Lesens eines Textes soll sich der Leser nach dem Umfang der enthaltenen Information dem Autor annähern. Der Autor tritt als eine Person auf, die im Prozess des Erschaffens eines

⁷⁶⁰ Ebenda und vgl., Žolkovskij, 1994, S. 78ff.

⁷⁶¹ Pavlovič, 1995, S.56 (zit. nach: Fateeva, 2007, S. 158).

⁷⁶² Fateeva, 2007, S. 158.

⁷⁶³ Ebenda.

⁷⁶⁴ Fateeva, 2007, S. 159.

⁷⁶⁵ Smirnov, 1985a, S. 69 (zit. nach: Fateeva, 2007, S. 159).

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Werkes den Text mit seinen und fremden Textvorgängern verbindet. Das heißt, „wird eine intratextuelle Verbindung durch die intertextuelle vertauscht, findet man sich als interpretierender Leser ein“. ⁷⁶⁶ Es entsteht dabei eine gewisse Reversibilität des Verhältnisses „Adressant – Adressat“ und es erscheint die Situation der literarischen „Transtextualität“. ⁷⁶⁷

XVIII Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte. Omnipräsenz

Ob Lautréamont in seinem Einfluss auf nachfolgende Kunst, Literatur usw. über- oder unterschätzt wird, wird sich im Verlauf unserer weiteren Untersuchungen herausstellen. Darüber hinaus scheint es von besonderer Bedeutung zu sein, der Rezeption von Lautréamont in *i n t e r m e d i a l e r* Hinsicht nachzugehen. Gemeint sind auch die Wirkungsgeschichte von Lautréamonts Werk, dessen Aufnahme in die Weltkunst, Weltliteratur usw.

Eine interessante Bemerkung: In seinem Artikel „Not did I socialise with their people“: Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability“ in *Popular Music* 2012 ⁷⁶⁸ stellt Daniel Kane die offensichtliche Verbindung zwischen Rock-Musik und Poesie her und spricht über die Rezeption Lautréamonts in einer Reihe mit Baudelaire. Er schreibt über die Symbolisten und die Surrealisten und darüber, wie deren Texte „den dekadenten Narzissmus Baudelaires widerspiegeln“.

Nach demselben Schema funktioniert Lautréamonts Rezeption und die etwas einseitige Wahrnehmung seines Werkes, verwendet als visuelle Reihe („visuelles Narrativ“), in der japanischen Prosa. Die Popularität Lautréamonts in Japan prägte sich in der Stimmung des Nachkriegsjapan aus, indem Lautréamont mit Yukio Mishima verglichen wird. So unterscheidet sich die japanische Rezeption Lautréamonts von der europäischen: Sie ist in den Kontext der Gegenwart in Japan integriert. Ihre Verfasstheit und die vorgefundene Mentalität stimmen überein. Lautréamonts Werk ist an sich sehr *t h e a t r a l i s c h*, worüber in der Arbeit „Lautréamont Dramaturgue“ wunderbar geschrieben wurde. Sie handelt von der modernen "Performance", der Verkörperung Lautréamonts im Tanz. Hierbei scheint es sinnvoll zu sein, besonders die Theateraufführung „Le centaure et l'animal“ mit Bartabas und Ko Murobushi zu erwähnen. ⁷⁶⁹ Der Tanz fungiert hier als eine Abbildung, eine Widerspiegelung

⁷⁶⁶ Ebenda.

⁷⁶⁷ Fateeva, 2007, S. 159.

⁷⁶⁸ „Not did I socialise with their people“: Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability“, in *Popular Music* 2012, Volume, 31/1 Cambridge University Press, 2012, S. 105-123.

⁷⁶⁹ Libiot, Eric: Le centaure et l'animal: un spectacle d'une beauté unique, in: *L'Express*, 08.09.2012.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

der Wirklichkeit, als Schatten, als Simulakrum. Es ist interessant, die Verortung Lautréamonts in solch einer Reihe mit Gené und Mishima zu beobachten, dazu trägt das strittige Werk und eine gewisse „andere Ästhetik“ bei, die Illusorität der handelnden Personen, das Theater des Unsinn, das sich in Japan ausgeprägt hatte. Die japanische Rezeption von Lautréamonts Werk ist detailliert und ausführlich. „*Les Chants de Maldoror*“ werden exquisiter Hintergrund, und werden nicht so buchstäblich wie in Russland wahrgenommen. Die Thematisierung der Gewalt verschiebt sich auf ein anderes Niveau: „Entstellt und pervers“, das kann hier auch als schön gelten.

1.1. Massive Rezeption: Lautréamonts Einfluss auf die russische Literatur

Die Erwähnungen der Werke Lautréamonts haben ein und denselben Charakter, sei es in wissenschaftlichen Artikeln oder Essays moderner Forscher, in der literarischen Kritik usw. Es handelt sich wieder und wieder um die Tendenz des Verleihs von Bedeutung, insbesondere in Bezug auf „*Les Chants de Maldoror*“.⁷⁷⁰ Man findet eine ganze Reihe von Beispielen des Heranziehens der Werke Lautréamonts in Bezug auf verschiedenste literarische Felder. Lautréamont wird überall hervorblicken. Es ist interessant: Auf diabolischen Flügeln schwebend erreicht Lautréamont zunächst *die schwindelnde sprachliche Undiszipliniertheit in den Gestalten* (die Kursivschrift – der Verf.). Zum Beispiel schreibt er, dass die Felsen den Bergen ähnlich waren.⁷⁷¹ Es ist nicht ganz klar, in welchem Kontext Lautréamonts Werk sich als passend für Serafimovičs⁷⁷² Poetik erwiesen hat. Lautréamont wird als früher französischer Symbolist und Surrealist bezeichnet, das ist beachtlich, weil es auch als falsch betrachtet werden kann. Wieder beweist er die Vermischung seiner Rolle und seines Platzes in der Literaturgeschichte. Dies verschafft einen Eindruck davon, dass Lautréamonts Werke, unserer Annahmen nach, sich wieder als einfache „Gruselgeschichten“ für den interpretierenden Leser etablieren. Mit Zitaten aus „*Les Chants de Maldoror*“ ist es bequem und praktisch, die dekadenten, „finsternen“ Artikel über das Böse zu „dekorieren“. Der Zeitpunkt ist auch äußerst passend. „Die psychedelische Stilistik“ und die große Anzahl an undeutlichen Wortverbindungen, sagt uns etwas über die banale „Verdickung der Farben“, um dem Leser einen Eindruck des Schreckens zu verschaffen. „Es gibt solche schöpferischen Naturen, die sich

⁷⁷¹ Šargunov, 2011b, S. 162.

⁷⁷² Serafimovič, Alexandr – russischer Schriftsteller 1863-1949.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

sehr früh und fast sofort finden. Ihre Gabe hat Explosionscharakter... Kleist, Rimbaud, Lautréamont (...).⁷⁷³

Man findet Lautréamont sogar auf einer besonderen Internetseite, „Svinez Saturnianza“,⁷⁷⁴ unter der Rubrik: „Die Klassik des Surrealismus“. Es handelt sich um einen literarisch-publizistischen Almanach über Satanismus, der die „weisen“ Aussagen der Klassiker beinhaltet. Die Stichworte sind: „Kultur der Apokalypse“, „radikale Opposition“, man findet solche Namen wie Limonov, Dugin. Es gibt auch halbfaschistische, manchmal sogar ahnungslose Aussagen, die in Richtung Okkultismus gehen, allerdings auf eher harmlose Art.⁷⁷⁵ Lautréamont wird auch immer häufiger mit Vladimir Majakovskij in einer Reihe gestellt. Als Beispiel für „Epatage oder Wichtigtuerei (die autogenen Figuren im Werk des jungen Majakovskij, Lautréamont, Osborn oder zum Beispiel Šilov bei Vampilov)“.⁷⁷⁶

Noch ein exemplarisches und vorhersehbares Beispiel des Heranziehens Lautréamonts im fremden Kontext: „Im Übrigen ist es eine Sache, über das saftige Schleimparadies zu nostalgieren, aber eine andere Sache ist es, im Schilf tödliche Küsse mit den Krokodilen zu tauschen. Besser als de Quincy bei den Krokodilen fand sich nur Lautréamont zurecht, aber er bevorzugte die Haie, obwohl es auch ungerecht ist. Sogar das unansehnlichste Krokodil hat immer noch mehr Sex-Appeal als ein Hai, es ist unvergleichlich schöner! (...) fühlen Sie die Flut der Inspiration?“⁷⁷⁷

Auch am Beispiel Alina Vituchnovskajas, eine der populären, modernen russischen Schriftstellerinnen, versucht man den Kontext von Lautréamonts Werk zu verwenden. Wie auch andere konsequente Nonkonformisten, hat Vituchnovskaja fanatische Bewunderer. In der Regel sind es die „Dekadenz-Intellektuellen“, frustrierte Außenseiter oder Vertreter der radikalen Subkulturen, für sie ist Vituchnovskaja die Personifikation ihres lebenswichtigen Credo: "Gegen alle und gegen alles".⁷⁷⁸ Eine sehr schöne Definition dieses Credo auch für die modernen Lautréamont-Verehrer. „Diese Menschen haben darin recht, dass der Nonkonformismus bei Vorhandensein von Begabung eine Investition des temporären Erfolges in die verspätete oder postume Anerkennung ist. So besteht die Wahrscheinlichkeit, dass

⁷⁷³ Škidan, 2008, 91, S. 67.

⁷⁷⁴ Diese Internetseite wurde bereits gesperrt.

⁷⁷⁵ Siehe hierzu auch: Gavrilov, Alexandr: Na grafskich rasvalinach Lotreamona. Nedostatočnost' ljuboj interpretacii kak lučšaja zaščita ot radikalizma, in: NG. Ex libris, 1998, 11.

⁷⁷⁶ Golenko, 2011, S. 208.

⁷⁷⁷ Bojko, 2010b, S. 3.

⁷⁷⁸ Bojko, 2009a, S. 39.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Vituchnovskaja früher oder später einen Platz im poetischen Pantheon unter "den russischen fleurs du mal" belegen wird. Dieser Platz ist mit jenem vergleichbar, den in der französischen Poesie Baudelaire und Lautréamont einnehmen⁷⁷⁹. Die Argumente des Autors des Artikels in Bezug auf Vituchnovskajas Werk sind klar, aber es gibt kein einziges Beispiel aus ihren Gedichten, welches die Tatsache untermauern würde, dass es sich um ureigene subjektive Wahrnehmung dieser Dichterin handelt. „Die Gedichte von Vituchnovskaja ziehen die Aufmerksamkeit nicht durch ihre Vorzüge, sondern durch die Elemente der Epatage auf sich. Solche Art der Epatage ist die letzte Zuflucht eines „Vielschreibers“. Das Erste, was bei der Bekanntschaft mit dem Werk Vituchnovskajas auffällt, ist eine erschütternde Einförmigkeit und die Verwendung stereotyper Kunstgriffe (...) die Kaskaden der Selbstwiederholungen, ein und dieselbe monotone Intonation, die auf Hunderte mittelmässiger Gedichter ausgebreitet ist, die bedrückende Abwesenheit der geringsten Evolution oder irgendwelcher Perspektiven“.⁷⁸⁰ Solche „Sekundärität“ von Vituchnovskajas Versen ist zweifellos vorhanden. Ihre Gedichte verursachen bei jedem einigermaßen professionellen Leser das persistente Gefühl von „Déjà-vu“. Baudelaire und Lautréamont, Mandelstam, Majakovskij, Chlebnikov und Charms, Gumilev usw. Es spielt auch fast keine Rolle, wen man sonst noch findet. Vituchnovskaja ist ihrer eigenen poetischen Stimme „beraubt“ worden. Das gleiche passiert mit dem ideologischen Inhalt, der durch die französischen Existentialisten und Surrealisten, durch moderne Kunst und Underground-Musik, durch Mamleev und Limonov beeinflusst wird.⁷⁸¹

Jedes literarische Werk (nicht unbedingt ein poetisches) besteht aus dem Text und den nichttextuellen Faktoren (oder dem Kontext im weiteren Sinne). Unter den nichttextuellen Faktoren versteht man die Persönlichkeit des Autors, seine Biographie, sein Charakter und Schicksal. Das lyrische "Ich" eines Dichters kann mit seiner realen Persönlichkeit drei verschiedenen Konfigurationen bilden: Es kann sie wie ein Spiegel reflektieren, es kann eine unabhängige Existenz von ihr führen oder ein untrennbares Ganzes mit ihr bilden⁷⁸². Dadurch unterscheidet man auch drei Arten „der Rolle“ eines Dichters. Erstens: Der „Dichter der Geste“ – er ist ein Dichter des Selbst-Ausdrucks. Sein lyrisches "Ich" wiederholt die Kurven seiner Biographie, gemeinsam mit den Änderungen geht es durch die gleichen Etappen. Wir stellen fest, dass mit dem Begriff der "Geste" in diesem Fall unbewusste Bewegungen gemeint sind, die den tatsächlichen Zustand des Geistes widerspiegeln. Zweitens: Der „Dichter der Haltung“

⁷⁷⁹ Ebenda.

⁷⁸⁰ Bojko, 2009a, S. 41.

⁷⁸¹ Ebenda, siehe hierzu auch: Laškivič, Anatolij, Shirikova, Elena: Gendernye aspekty receptivnoj èstetiki: problema čitatelja v ruskoj ženskoj prose konca XX veka, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čitatel': problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 4, Moskau, 2005, S. 497-511.

⁷⁸² Bojko, 2009a, S. 41.

– er ist ein „Dichter-Schauspieler“. Die lyrische Figur hat mit seiner wahren Identität wenig zu tun. Beide können sogar miteinander kontrastieren. Manchmal scheint es so, dass die körperliche Existenz solch eines Dichters weniger wahr als das lyrische "Ich" ist. In der Regel werden die Umstände des Lebens des Autors sehr dezent in seinem Werk widergespiegelt. Drittens: Der „Dichter der Rolle“. In diesem Fall erreichen sein lyrisches und sein reales „Ich“ eine komplette Einheit. Der Dichter beginnt in seinem realen Leben so zu handeln, wie es seine Figuren tun.⁷⁸³

Betrachtet man die Verbindung der Persönlichkeit eines Dichters mit seinem lyrischen „Ich“, so stellt sich die Frage, zu welcher Kategorie Lautréamont gehört. Auf diese Weise könnte man jeden Umgang mit der poetischen Form rechtfertigen und die reale Persönlichkeit Ducesses durch sein intertextuelles lyrisches „Ich“ ersetzt sehen. Es gibt eine poetische „Epatage“, hinter der eine Hysterie steht, nämlich der Wunsch, Aufmerksamkeit zu erregen, um jeden Preis aufzufallen. Allerdings ist die „Epatage“ von Lautréamont zu rational und konsequent, um sich durch diese Hysterie zu erklären. "Valerj Kirpotin liebte es, zu sagen, dass das Huhn nicht dazu geschaffen wurde, um in die Brühe zu geraten. Man kann hinzufügen, dass auch Gedichte nicht dafür geschrieben werden, damit sie nur die Ästheten und Literaturkritiker genießen können".⁷⁸⁴ Und wofür wurden dann „*Les Chants de Maldoror*“ erschaffen? Der Versuch eines einsamen jungen Mannes in einer fremden Stadt, sich selbst zu realisieren? Die Unfähigkeit, den Strom der im Kopf umherwandernden Gedanken zu bewältigen, die teilweise durch die Bücher des Lyzeum-Kanons dort eingepflanzt wurden? Aber wo ist der Beweis, dass sein Werk eine gewisse Botschaft enthält, die Lautréamont mehr oder weniger erfolgreich (oder vergeblich) versucht, in Worte zu fassen. Es wird gesagt, dass ein richtiger Schriftsteller sein ganzes Leben lang den gleichen Roman schreibt und ein Regisseur den gleichen Film dreht.⁷⁸⁵ So ist es bei Lautréamont, der aus seiner künstlerischen Perspektive immer wieder dasselbe tut: Verwandeln und umkrempeln der fremden Topoi. Das Gefühl von Déjà-vu in diesem Fall erklärt sich nicht durch die Aufnahme oder den Einfluss fremder Topoi, sondern durch die Zugehörigkeit zur gleichen Tradition des Denkens. Dieses Phänomen wird durch die Ähnlichkeit der Weltwahrnehmung erzeugt.⁷⁸⁶ Literatur ist kein statistisch signifikanter Faktor des gesellschaftlichen Lebens mehr. Heutzutage ist es lächerlich, von einem wirklichen Einfluss von Literatur, und umso mehr von der Poesie, auf die Weltanschauung und das Verhalten der

⁷⁸³ Ebenda.

⁷⁸⁴ Ebenda.

⁷⁸⁵ Ebenda.

⁷⁸⁶ Bojko, 2009a, S. 46.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Menschen zu sprechen. Die Literatur hat heutzutage die Bedeutung eines wichtigen Indikators des tatsächlichen Zustands der Gesellschaft. (Dafür braucht man genau Lautréamont!) Der Wert der Literatur besteht ausgerechnet in der ehrlichen Darstellung von Symptomen der fortschreitenden sozialen Krankheiten⁷⁸⁷. Das Werk Lautréamonts ist wirklich eine ernste existenzielle Herausforderung für den Leser, der zum ersten Mal mit ihm in Kontakt kommt.

Das Thema von Lautréamonts Wahnsinn sitzt in den Köpfen von vielen Literaturwissenschaftlern. Von Leon Bloy zum ersten Mal angedeutet, wird dieser Gedanke immer wieder angesprochen. In diesem Zusammenhang scheint es sinnvoll zu sein, einen Artikel von Roman Jakobson "Was ist die Poesie?" zu erwähnen. Die Frage ist, wie sich die Wahrnehmung von Lautréamonts Wahnsinns geändert oder auch nicht geändert hat.

"Was würde Lautréamonts anstatt „*Les Chants de Maldoror*“ geschrieben haben", so schreibt Jakobson, „wenn er nicht verrückt wäre? Diese Frage gehört zu den gleichen anekdotischen Problemen wie der Spruch: Was würde Margarethe in Goethe's „Faust“ sagen, wenn sie ein Mann wäre?"⁷⁸⁸ Dies zeigt einen großen Mangel an Informationen über Ducasse. Aus diesem Grund entstehen auch zahlreiche Spekulationen, die eigentlich immer noch die gleichen sind, obwohl die Lautréamonts-Forscher sehr viel über ihn geschrieben haben. Zavjalov bemerkt dazu auch: „die Schizophrenen (Lautréamont und Artaud) werden von den nachfolgenden Generationen kultiviert“.⁷⁸⁹

Interessant ist auch die Rolle Lautréamonts im Kontext der Explosion der alten Grenzen und der Öffnung neuer: „Turgenjev und Lautréamont, Ellis, Maxim Gorki und Andrej Belyj versuchten jeder auf seine eigene Weise die alte Sozialität zu sprengen, um die Konturen einer neuen Gesellschaft zeichnen zu können“.⁷⁹⁰ Hier haben wir es mit einer Zuschreibung zu tun, die Ducasse soziale und revolutionäre Züge verleiht.

Man findet nochmals die alte Kombination Lautréamont/Majakovskij⁷⁹¹ in einer ironischen Erwähnung ihrer Werke innerhalb der modernen Poesie, die sich dem Ziel verschreibt, dass die Gedichte „schöner, eleganter und intellektueller“ klingen mögen. Lautréamonts Werk gilt hier als Synonym für „geistigen Müll/Trash“.

⁷⁸⁷ Ebenda, S. 47f.

⁷⁸⁸ Jakobson, 2007, S. 118.

⁷⁸⁹ Zavjalov, 2007, S. 8.

⁷⁹⁰ Ciplakov, 2002, S. 179.

⁷⁹¹ Siehe hierzu auch über die Wechselwirkung von Topos Ozean in „Kniga Masok“ von Majakovskij: Hardžiev, Nikolaj: Majakovskij i Lotreamon, in: Statji ob avangarde, Bd.2, Moskva, 1958, S. 537-540.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Wir wissen das, haben es sogar gelesen, aber ob es wirklich so ist? Die Idee, dass Lautréamont immer in „Begleitung“ von jemandem erscheint, bringt viele Fragen mit sich. Dieses "und" ist genau das, was alarmierend ist: Als ob er selbst sogar nicht ohne jemandem existieren würde, nicht nur seine Werke ohne die Prätexte und Prätopoi, sondern er auch! Es stellt sich heraus, dass Lautréamont ein universelles Präzisionsinstrument erschaffen hat. Etwa das Vorhandensein von universellem Inter-Text, aus dem man unendlich viele Topoi und Ideen schöpfen kann, gleichzeitig ist er selbst ein meisterhafter „Intertext“. Lautréamont *wurde* dieser „Text, Stoff“ für seine Leser. Ein Chamäleon, bei dem jeder das richtige Beispiel findet. Eine Form aus Gummi, ein Barren, ein Rohling.

Ein Artikel von Roger Cardinale "Die giftige Seite Lautréamonts" aus dem Jahr 2010 auf einer russischen Website zeigt auch die oberflächliche Konsumhaltung im Bezug auf die Texte von Ducasse und in Bezug auf die Förderung der immer gleichen Ideen. "Komplizenschaft und Duldung sind von dieser Lektüre nicht zu trennen. Die ganze Strategie Lautréamonts ist darauf gerichtet, unsere moralischen Abwehrkräfte zu sprengen, um uns in ein System des Bösen hineinziehen zu können"⁷⁹².

Der amerikanische Schriftsteller Richard Milward hat im "The Independent" im Jahr 2009 hat einen kleinen Artikel über Lautréamont veröffentlicht, der eine Reihe von modernen Wahrnehmungen der Trash-Intertexte von Lautréamont weiterführt. Und zwar eine Reihe in folgendem Sinne: „Das glamouröse Böse lassen wir mehr Gewalt auf das literarische Feld geben, es soll dort mehr Trash sein, verschieden und fein und raffiniert. ... Sie müssen nicht verrückt sein, um „*Les Chants de Maldoror*“ zu lesen, obwohl es offensichtlich hilft. ... Jedes Mal, wenn ich für Geld ein schlechtes literarisches Klischee zu schaffen mich anschicke, fühle ich, wie Maldoror hinter mir schwer atmet. Obwohl der böse Lautréamont und sein "verdorbenes Buffet" wahrscheinlich nicht Jedermanns Sache sind: Letztendlich war es sein Ziel, unseren abgestumpften literarischen Appetit zu schärfen“.⁷⁹³

2.1. Lautréamont und das visuelle Narrativ der „Art brut“. Intermediale Annäherungen: Die Methoden des Wahnsinns oder Wahnsinn als Methode

⁷⁹² Cardinal, Roger: Jadovitye stranizy Lotreamona, 2010, http://lautreamont.ru/index.php?option=com_content.. (20.06.2013).

⁷⁹³ Milward, Richard: Book of a lifetime: Les Chnats de Maldoror, by the Comte de Lautréamont, Independent, 27.02.2009, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-of-a-lifetime-les-chants-de-maldoror-by-the-comte-de-lautr-amont-1632973.html> (25.06.2018).

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Das Hauptanliegen dieses Kapitels lautet: Die Problematik der „Art brut“ (Kunst jenseits etablierter Kunstformen in modernen Darstellungen) als Kontext bildender Kunst zu Lautréamonts „Gesängen“ in Beziehung zu setzen.

An dieser Stelle möchte der Begriff „Intermedialität“ kurz erläutert werden. Intermedialität meint die Beziehungen zweier oder mehrerer unterschiedlicher Medien. In literarischen Texten können folgende intermediale Beziehungen entstehen: Zwischen Text und Bild, Text und Film, Text und Musik, sowie Text und Text oder schriftlichen Dokumenten (sowohl analogen, als auch digitalen). Die multimedialen Hybridformen sind ebenfalls möglich. Man unterscheidet zwischen Intramedialität (z.B. Intertextualität), Intermedialität und Transmedialität. Man spricht auch über die drei verschiedenen Typen der Intermedialität: Medienwechsel, Medienkombination und die intermedialen Bezüge. Des Weiteren kann ein literarischer Text ein anderes Medium entweder zitieren (Referenz) oder inszenieren (Performanz). Transmediale Beziehungen sind dagegen toposgesteuert, man könnte sie in verschiedenen Medien realisieren.⁷⁹⁴

Man geht davon aus, dass Intertextualität eine semantisch relevante Eigenschaft eines Textes ist. Wie auch oben beschrieben, ist in den Theorien damit die Beziehung zwischen einem Text und anderen Texten gemeint. Da es sich bei den Intertextualitätstheorien um Theorien literarischer Bedeutung handelt, hat darin die Realisierung eines Textes keinen Stellenwert. Ein Text im material-medialen Objektstatus des schriftlichen Dokuments ist nicht interessant.⁷⁹⁵

„Wenn sich die intertextuellen Beziehungen freilich auf Texte unterschiedlicher Medialitäten ausdehnen, d.h. wenn sie Bilder, Filme und Musik einschließen, dann müssen die Theorien diesen blinden Fleck der Intertextualitätstheorien beleuchten. Intermedialitätstheorien behandeln deshalb die Beziehung zwischen Text und Bild, Text und Film sowie Text und Musik als Medienbezug. Denn bei den Beziehungen zwischen literarischen Texten und anderen Medien geht es nicht nur wie bei den Text-Text-Beziehungen um die „reine“ Bedeutung, sondern auch um die Medialität der „Beziehungsparameter“, die an der Bedeutungskonstitution teilhat.“⁷⁹⁶

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die Untersuchung der intermedialen, besser gesagt von zwei verschiedenen Medien ausgehenden thematisch nahen Text-Bild-Beziehungen, am konkreten Beispiel der literarischen Werke Lautréamonts. Und besonders wichtig ist dabei die

⁷⁹⁴ Vgl., Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 228.

⁷⁹⁵ Vgl., ebenda.

⁷⁹⁶ Berndt/Tonger-Erk, 2013, S. 157.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Frage, worin die sogenannte „Gleichgestaltigkeit“ der Poetik von Lautréamonts *„Les Chants de Maldoror“* und der „Art brut“-Werke besteht, und zwar aus der Perspektive des Themas Wahnsinn als Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens. Inwiefern bilden die Werke der „Art brut“ mittels der intermedialen Verbindung einen Kontext zu Lautréamonts *„Les Chants de Maldoror“*? Nach Irina Rajewski untersucht die Intermedialitätsforschung die „Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.⁷⁹⁷ Das heißt, „mindestens zwei distinkte Medien stehen nicht für sich allein, sondern befinden sich in komplexen medialen Konfigurationen und sind dadurch stets auf andere Medien bezogen“.⁷⁹⁸ Rajewski unterscheidet drei Gegenstandsbereiche der Intermedialitätsforschung: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge. Der Bereich intermedialer Bezüge, den ich für besonders relevant halte, „beinhaltet den Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder eines Gemäldes auf ein anderes Medium“.⁷⁹⁹ Das Besondere hier ist die Bezugnahme eines Mediums auf ein anderes, dabei ist immer nur ein Medium präsent. Hier wird der Blickwinkel der Untersuchung nicht auf die Intermedialität selbst bei Lautréamont gerichtet, sondern auf den „Außenbereich“, der sich außerhalb des literarischen Feldes ausbreitet. Es handelt sich um einen gewissen Isomorphismus von Thema, Sujet usw., insofern zwei Medien im bestimmten Sinne gleich „aufgebaut“ sind. Wir untersuchen hier nicht die „Anwesenheit“ eines Mediums im künstlerischen Feld des anderen, sondern die „gegenseitige Anwesenheit“ außerhalb des literarischen oder künstlerischen Feldes⁸⁰⁰. Interessant ist die „Durchkreuzung“ der semiotischen Felder von Lautréamonts Topoi und „Art brut“-Werken, vor allem aufgrund der Thematik und Entstehungsähnlichkeit, besonders wenn man die Illustrationen zu Lautréamont-Ausgaben betrachtet. Es handelt sich nicht um einen neuen Ansatz, um die Text-Bild-Problematik unter den Aspekten der modernen Intermedialitätsforschung zu untersuchen, sondern um einen anderen Blickwinkel der Forschung. Was macht folgende Annahme möglich: Alles ist eine Aussage, beide Medien sind die Aussagen und befinden sich in einer Semiosphere? Kunst und Literatur haben ihre Spezifik, die hauptsächlich darin besteht: Beide Medien sind dazu berufen, das individuelle Weltbild des jeweiligen Künstlers wiederzugeben, widerzuspiegeln. So ist jeder Schöpfungsakt und jedes Kunstwerk selbst eine Aussage (oder ein Teil einer Aussage) oder, wenn man die andere Terminologie benutzt, ein Kommunikationsakt. Beachtet man, dass jede Kunstgattung verschiedene Ausdrucksarten hat, so muss dabei das Problem der Codierung oder Umcodierung

⁷⁹⁷ Rajewski, 2002, S. 12

⁷⁹⁸ Ebenda.

⁷⁹⁹ Ebenda, S. 16f.

⁸⁰⁰ Vgl., ebenda.

dieser Werke in verschiedenen semiotischen Systemen besonders aufschlussreich sein.⁸⁰¹ Unter klassischer intermedialer Analyse versteht man die Analyse der Verhältnisse und Wechselwirkung der „Sprachen“ verschiedener Kunstarten und nicht der semiotischen Natur des jeweiligen Werkes.⁸⁰² Bei solch einer Analyse entsteht oft ein Problem, nämlich das Begriffsverständnis diverser Medien. Wie entstehen Topoi bei Lautréamont und bei „Art brut“-Künstlern? Ein Topos an sich ist im Allgemeinen eine Art der Erschließung und Umgestaltung der Realität. Die Frage ist, über welche Methoden Literatur und bildende Kunst verfügen, um die Realität umzuwandeln. Dazu zählt vor allem die Komposition, die sowohl äußere als auch innere Merkmale aufweisen kann. Die Komposition von „*Les Chants de Maldoror*“ und „Art brut“-Werken weist jeweils ähnliche innere Merkmale auf: Thematik, Gestalt usw. Im Gegensatz zu musikalischem oder literarischem Werk ist die Komposition eines Bildes für die visuelle Wahrnehmung bestimmt, d.h. im Ganzen und ab dem ersten Moment. Sowohl ein Bild eines „Outsider“-Künstlers, als auch gewisse Szenen aus „*Les Chants de Maldoror*“ werden gemäß ihrer Kompositionsart im Ganzen und direkt ab dem ersten Moment von Rezipienten wahrgenommen.⁸⁰³ Der verbreitete Ansatz, bei dem man nur nach den darstellenden Parallelen zwischen Werk und Bild sucht, sowohl in den Forschungen als auch beim Illustrieren der literarischen Ausgaben, scheint etwas oberflächlich zu sein.⁸⁰⁴ Aus diesem Grund bietet das Betrachten der Werke von „Art brut“-Künstlern und ihrer narrativen Strategie des Schaffens (dazu zählen: die Inversionsformen, die Grotteske, Motive der Aggression und Angst, das Prinzip der Verschiebung der Erzählerposition) eine Möglichkeit gewisse Übereinstimmungen mit der poetischen Struktur eines literarischen Werkes zu skizzieren.⁸⁰⁵ Anhand der exemplarischen Beispiele aus „*Les Chants de Maldoror*“ von Lautréamont, bei denen Maldoror als Handlungsträger sich in einer als absurd empfundenen Welt befindet, zieht man Vergleiche mit den Werken von „Art brut“-Künstlern, die unter solcher Realitätswahrnehmung in Wirklichkeit leiden. Öfters wurde über die Hauptfigur Maldoror und Lautréamont selbst ungefähr Folgendes geschrieben: Maldoror denkt über eine endlose Abfolge pervertierter Gräueltaten nach oder verübt diese auch. Es ist nicht erwiesen, ob Lautréamont verrückt war, zweifellos praktizierte er nicht alles, was seine Romanfigur tat, es ist jedoch unvorstellbar, dass man solch dunkle Kräfte aufrufen kann, ohne selbst deren Sklave zu werden.⁸⁰⁶ Maldoror ist

⁸⁰¹ Vgl., Rajewski, 2002, S. 20f.

⁸⁰² Ebenda, S. 22.

⁸⁰³ Siehe im Anhang Abbildungen Nr. 1, 2 und 3.

⁸⁰⁴ Vgl., Rajewski, 2002, S. 78f.

⁸⁰⁵ Siehe im Anhang Abbildungen Nr. 4, 5, 6 und 7.

⁸⁰⁶ Vgl., hierzu, Anastasopoulos, 2011, S. 14f.

besessen von Vampirismus, Mord, Kannibalismus usw.⁸⁰⁷ Als Reaktion auf die in der Romantik herrschende Annahme, dass das menschliche Wesen im Grunde gut sei, stützte sich Lautréamont auf das andere Extreme. So wie der Glaube an eine natürliche Güte des Menschen die Gegenwart des Bösen unerklärt lässt, wird bei der Annahme, dass die Menschen böse seien, die Gegenwart des Guten nicht erklärt.⁸⁰⁸ Dies stimmt nicht so ganz. Wie entsteht Lautréamonts Welt? Die prägnante Vielfalt der literarischen Nachahmung bei Lautréamont macht seine „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ zu höchst aufschlussreichen Untersuchungsgegenständen. Auf welche Weise bei Lautréamont die Mechanismen der literarischen Imitatio, hauptsächlich hochromantischer Textbildung (zum Beispiel Lamartine, Hugo u.a.), die im inneren als literarische Deformierung angesehen werden, funktionieren, wie dies in seinem Werk zum Ausdruck kommt und wie er dabei die besonders farbenprächtigen Bilder fremder, von ihm nachgeahmter Topoi, konstruiert, dies alles ist Teil meiner Untersuchungen. Es wird auch ein intensives Augenmerk auf die Interpretation dieser einzelnen Topoi, die in besonderer Weise Lautréamonts Bildlichkeit bestimmen, gerichtet. Ich möchte aufzeigen, wie präzise und konsequent Lautréamont das literarische Erbe fremder Kulturtopoi samt seiner Auffassung in sein Werk integriert und zugleich verfremdet. Bei Lautréamont stellt sich dies als die stärkste und originellste Besonderheit dar. Sie bewegt den Leser zum radikalen nochmaligen Überdenken der gewöhnlichen Vorstellungen über die Beziehung von Leben und Literatur. Die Spezifik der Lautréamont-Welt und die Beziehungen zu Themen und Kontexten von „Art brut“-Werken, bilden ein breites intermediales System, das auch die Verkörperungen des Wahnsinns in verschiedenen Erscheinungsformen in sich integriert. Wahn als Ausgangspunkt des Werkes, als Ergebnis und auch als Richtung und Produkt des Schaffens.⁸⁰⁹ Die Werke von „Art brut“-Künstlern haben den Charakter der Spontanität. Diese Bilder sind gewissermaßen eine Art des Emotionsausbruchs auf einer Leinwand. Die Tatsache, dass der Künstler de facto geisteskrank ist, beeinflusst jedoch nicht die Bewertung seiner Kunst; psychische Pathologie garantiert keine künstlerische Anmut. Die „Art brut“-Werke werden aber trotzdem dank der „psychiatrischen Erfahrung“ des Künstlers erschaffen. Darin besteht der Unterschied zwischen Lautréamonts Werk und der Art brut: Lautréamonts Protagonist erklärt sich zum Wahnsinnigen und nicht der Schöpfer selbst. Was diese beiden Medien auch ähnlich macht, ist die literarische Realisierung des Themas Wahnsinn unter der Perspektive besonderer Aggression. Bilder von „Art brut“-Künstlern rufen eine bestimmte Reihe von Assoziationen hervor, in der Aggression als ein Teil

⁸⁰⁷ Siehe im Anhang Abbildungen Nr. 8 und 9.

⁸⁰⁸ Vgl., Gavrilov, 1998, S. 42.

⁸⁰⁹ Épstein, 2004, S. 512.

des Wahnes oder als dessen Folge eine besondere Rolle spielt. Interessant ist die Reaktion des Rezipienten auf die Konfrontation mit dem Wahnsinn und der Aggression. Diese Motive können den Leser oder Zuschauer sofort in die Handlung verwickeln und ihn trotzdem eine gewisse innere Distanz wahren lassen.⁸¹⁰ In der Literatur werden aber selten schwerste Geistesstörungen dargestellt, sondern vielmehr Sinnestäuschungen, Hysterie usw. Bei der „Outsider-Art“ wird nicht der psychische Zustand eines geisteskranken Künstlers dargestellt, sondern die Assoziationen oder Topoi, die von diesem Zustand ausgehen. Man beachte Folgendes: „die wichtigste Funktion erfüllt der Wahnsinn als literarisches Motiv, aber als Kennzeichnung des Endzustands einer Figur nach deren geistigen Zusammenbruch aufgrund unerträglicher psychischer Belastungen. Wie bei Don Quijote gibt es für den Helden keine Lösungsmöglichkeit zwischen Wirklichkeit und Illusion, oder König Lear, der zerbricht an seiner ausweglosen Situation“.⁸¹¹ Dies hat mit der Figur Maldorors wenig zu tun. Wie wirklich geisteskrank ist Maldoror als Protagonist? Ich betrachte an dieser Stelle nicht die Tatsache, dass „die Gesänge“ ein Mosaik aus verschiedenen Topoi der Weltliteratur sind, sondern vielmehr ist mir Folgendes wichtig: Die Figur Maldorors bleibt ein Sammeltopos mit all seinen intertextuellen Schichten und Prätexten und der „Wahnsinn“ an sich, als Eigenschaft einer literarischen Gestalt, passt nicht in das Schema der klassischen Darstellungen von Typen des Wahnsinns in der Literatur.⁸¹² Maldoror als Protagonist ist von Anfang an schon so erschaffen.⁸¹³ Der Wunsch, über die Grenze der Normalität zu schauen, aber sie nicht zu überschreiten – er ist der Grund oder besser gesagt der Ausgangspunkt des Schaffens vieler Autoren und Künstler, die mehr oder weniger über den Wahnsinn schreiben oder ihn zeichnen. Lautréamont schreibt zwar nicht offen über den Wahnsinn seines Protagonisten, das ist für ihn eher eine Metapher. Maldorors Welt wird nicht nur vom Protagonisten selbst als absurd, sondern auch vom Leser so empfunden. Dies weist eine bestimmte Ähnlichkeit mit der modernen Wahrnehmung von „Art brut“-Werken auf: Man findet in so einer Art Kunst besondere Exklusivität. Das Auf-den-Kopf-stellen des Ideals und das Potenzieren des Hässlichen bis zu einem Grad des Ästhetischen hat bei solch einer Wahrnehmung eine besondere Bedeutung. Das Hässliche und der Wahn sind Möglichkeiten und gleichsam Erlaubnis, alles zu entlarven. Maldoror macht auch nichts anderes, als eben alles Mögliche zu

⁸¹⁰ Vgl., Épstein, 2004, S. 535f. Siehe auch im Anhang Abbildung Nr. 10.

⁸¹¹ Vgl., ebenda, S. 522ff.

⁸¹² Siehe hierzu auch: Garmann, Gerburg: Komischer Wahnsinn – wahnsinnige Komik oder wer hat Angst vor Pierrot? in: *Obris Litterarum*, 51, 1996, S. 220-245.

⁸¹³ Siehe im Anhang Abbildung Nr. 11.

entlarven. Maldoror kann sein „nährisches Benehmen“ seinen Zwecken dienen lassen, ihm ist es erlaubt, das Hässlichste offen zu zeigen.⁸¹⁴

Heutzutage wird Wahnsinn zum Attribut der Menschheitsgeschichte, zum Kultursymbol der Moderne, nicht ohne eine Popularisierung der „Outsider-Art“. Der Wunsch der Künstler und des Publikums wird bedient, dieses „Böse“ an sich öffentlich anzuprobieren. Aber Wahnsinn macht zweifellos auch Angst (man ist nicht immer fähig, die Werke von geistesgestörten Menschen zu entziffern), und dennoch ist es heute sogar „trendy“ und wirkt anziehend. Geistiger Störung verleiht man das Attribut der Erfindung neuer Wege des Schaffens und damit der Entstehung neuerer Kunstwerte.⁸¹⁵ Mit der Objektivierung des Phänomens des Wahnsinns in der modernen Kunst, lässt man sich darauf ein, dieses Phänomen im breiten kulturhistorischen Kontext zu betrachten, und zwar außerhalb der Psychiatrie. „Art brut“-Werke bieten die Ästhetik der psychopathologischen Expression an. Der Begriff selbst („Art brut“ oder „Outsider-Art“) präzisiert die jenseitige „Außen-Position“ in Bezug auf die Kulturtradition und vielleicht sogar auf die geistige Gesundheit.⁸¹⁶ Und der Terminus selbst transformiert sich in eine zusammengefasste Metapher. Im Gegensatz zu Lautréamonts „Sprache“ bleibt die „Sprache“ der „Art brut“-Kunst auf der Suche nach einer neuen künstlerischen Strategie. Die Bilder der „Art brut“ und die Illustrationen zu russischen Lautréamontsausgaben sind eine Art „Stenogramme“ der Krankheit.⁸¹⁷ „Art brut“ wird dank des Wertes der „psychiatrischen Erfahrung“ des Künstlers erschaffen, diese Erfahrung trägt zur künstlerischen Selbstrealisation bei. Solche Künstler schaffen intuitiv, sie sind gegen die Realitäten der Wirklichkeit „immun“, ihnen sind Entleihungen fremd, sie sind treu nur ihrer inneren Welt der Paralogik, der Wahrnehmungstäuschung, der Fantasie.⁸¹⁸ Was beide Medien verbindet, ist das Bezugsprinzip auf den Rezipienten. Wenn man die Tatsache beachtet, dass der „geistig Andere“ nicht an einem verbalen Dialog mit seinem Auditorium interessiert ist, empfindet man solches Werk als Monolog, in dem der Künstler implizit mit seiner Krankheit „diskutiert“.⁸¹⁹ So führt auch Lautréamont keinen Dialog mit seinem Leser, kraft der Spezifik seiner Werke, die auf fremden literarischen Topoi basieren. Solche Art der Literatur, die auf sich selbst gerichtet ist, d.h. auf eine immanente Auseinandersetzung mit ihrer „Krankheit“ (in Lautréamonts Fall: „Das Gespräch“ mit seinen Prätexten, implizit erlebt) hat eine gewisse

⁸¹⁴ Vgl., Épstein, 2004, S. 526.

⁸¹⁵ Vgl., ebenda, S. 512f.

⁸¹⁶ Vgl., ebenda.

⁸¹⁷ Siehe im Anhang Abbildungen Nr. 12, 13, 14 und 15.

⁸¹⁸ Vgl., Épstein, 2004, S. 537.

⁸¹⁹ Vgl., Épstein, 2004, S. 537.

Rezeption von Lautréamonts Werken in intermedialer Hinsicht. Wirkungsgeschichte.
Omnipräsenz

Analogie zum Konzept der „Outsider-Art“, bei der die Ästhetik der psychopathologischen Expression bestimmend ist. Der Begriff selbst („Art brut“ oder „Outsider-Art“) präzisiert eine jenseitige Position in Bezug auf die Kulturtradition. Der Künstler ist nicht nur von der Kontrolle der Vernunft, sondern eher von der Kontrolle des Soziums befreit.⁸²⁰ Dies betrifft auch Lautréamonts Werk *„Les Chants de Maldoror“*, die „Gesänge“ sind nicht aus den realen Erlebnissen des Autors, sondern praktisch aus seiner Welt der Bücher entstanden, ähnlich der Bücher- und Heldenwelt von Don Quijote, in der letztendlich keine Verbindung zwischen Realität und Illusion besteht. Im Laufe der Geschichte und bezüglich der Erweiterung der Freiheitsrahmen im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bewusstsein, ereignet sich ein Ablehnen von Denk-Klischees und Vorurteilen, sowie die Enthüllung möglicher öffentlicher und nichtöffentlicher Tabus.⁸²¹ Bei der Untersuchung von Lautréamonts *„Les Chants de Maldoror“* und von „Art brut“-Werken als Kontext bildender Kunst, entsteht die Möglichkeit des „Nicht-Klinischen“, sondern stattdessen eine Poetik und Metaphysik des Wahnsinns, die nachzuvollziehen ist.⁸²² Dabei sollte man zwischen zwei Arten von Wahnsinn unterscheiden: Der „poetische“ und der „philosophische“. Wichtig ist auch in diesem Sinne, den Diskurs des Wahnsinns nicht als medizinischen Fall, sondern als Kultursymbol zu betrachten.⁸²³ Das Thema bietet einen breiten Raum für weitere Forschungen.

3.1. Lautréamont im Netz

Es gibt einen ausführlichen Artikel in Cahiers Lautréamont⁸²⁴ über Lautréamonts Präsenz im Internet. Gerade in letzter Zeit wurde der Prozess des Verbreitens der Werke Lautréamonts im Netz tatsächlich irreversibel. Jetzt verdient dieses Thema seinen besonderen Platz. Einige „Fetzen“ von Lautréamonts Texten sind über den gesamten virtuellen Raum verstreut, so als ob jemand sie in die Luft geworfen hätte. Sie verstreuten sich chaotisch. Wollen wir die schon oben behandelte These von Kosikov nochmals bedenken: Hinter dem chaotischen Zustand versteckt sich ein Autor-Regisseur, der in Wirklichkeit alle seine handelnden Personen auf klare Weise aufbaut und verwaltet, so kann das Gleiche über die Fragmente aus Lautréamonts Texten, die sich im Internet auf verschiedenen Foren verteilt haben, nicht behauptet werden. Lautréamont wurde aus dem Kontext gerissen, man hat ihm gerade die schon viele Male betonte Originalität weggenommen. Aus dem Mosaik ist etwas Zusammenhangsloses, Unproduktives

⁸²⁰ Vgl., ebenda, S. 539.

⁸²¹ Vgl., ebenda, S. 524.

⁸²² Siehe im Anhang Abbildungen Nr. 16 und 17.

⁸²³ Vgl., Épstein, 2004, S. 540.

⁸²⁴ <https://cahierlautreamont.wordpress.com/> (27.06.18).

Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

und Totes, vom Standpunkt der Literatur aus betrachtet, entstanden. Die dritte russische Ausgabe Lautréamonts hat das Schicksal, zu einer Beute schlecht informierter Sammler zu werden. Dabei stellen die von der Zensur verschlüsselten Illustrationen etwas Besonderes dar. Sie ziehen die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich, der sich darauf freuen mag, dass sich hinter den weißen zensierten Seiten etwas Außergewöhnliches, sogar ein wenig Perverses, versteckt. Es geht aber eben darum, dass Lautréamonts Werk so einseitig nicht betrachtet werden kann. Ähnlich zum Beispiel de Sade, der als Schriftsteller schwer zu bewerten sein mag. Aus literarischer Sicht mögen seine Werke eher schwach sein. Sie erweisen sich aber trotzdem als eine Erscheinung der Epoche und haben einen verdienten Platz in der Literaturgeschichte besetzt. Was immer auch auf der Webseite des Verlags „Klub der Provokateure“ Interessantes zu finden sein mag, Fakt ist, dass es dort, wie auch in der Druckausgabe selbst, keinerlei Informationen über die „Gesänge“ gibt. So entsteht der Eindruck, dass nur die Tatsache des einstmaligen Verbots der „Gesänge“ die Auswahl der Herausgeber bestimmt hat. Diese dritte Lautréamont-Ausgabe ist eine „Pfuscherei“, dieses Wort passt wunderbar. Es ist Folgendes zu bemerken: Ein Kunstwerk ist kein Kreuzworträtsel, kein Rebus, in dem das Verständnis proportional zum Sichtfeld des Interpreten gemessen wird. Lautréamonts Werk ist so ein Fall, in dem das intertextuelle Feld die Fähigkeit hat, sich auszudehnen oder sich eben zu verengen, abhängig davon, wie weit das Vorwissen des Lesers reicht.

Es ist sehr schade, aber es bleibt bei der Wahrnehmung jenes Mythos namens Lautréamont im Netz nur der Eindruck von „vollkommenem Trash“ übrig.

XIX Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

Wenn man über die Lautréamont-Forschung spricht, darf man nicht Silvan-Christian David vergessen, einen der Gründer der Cahiers Lautréamont. Es gibt kaum Informationen über diesen Wissenschaftler. Aber die Umfänge seiner Arbeiten über Ducasse rufen manchmal ein leichtes Erstaunen hervor. Es macht den Eindruck, dass Silvan-Christian David Spuren der Präsenz von Lautréamont einfach überall sieht. Was aber eigentlich auch ganz richtig ist, Lautréamonts Werk ist schon für sich ein kompletter Intertext. Aber was dennoch besonders erstaunt, das sind die unendlichen Vergleiche mit verschiedensten Autoren und deren Werken. Als wir über die Rezeption Lautréamonts durch den russischen Leser sprachen, erwähnten wir die regionalen und nationalen Besonderheiten der Wahrnehmung von „*Les Chants de Maldoror*“. Jetzt ist das

Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

geheimnisvolle Leben Lautréamonts auch besonders populär geworden. An erster Stelle soll man die Arbeit von Jean-Jacques Lefrère erwähnen, eine absolut märchenhafte Ausgabe mit schönem Buchumschlag, in der die Biographie von Lautréamont auf ausführlichste Weise vorgestellt ist.⁸²⁵

Nach der traditionellen Klassifikation unterscheidet man künstlerische, wissenschaftliche und populäre Biographien. Dabei wird die mögliche Wechselwirkung verschiedener Gattungstendenzen betont (gemeint ist eine Art der wissenschaftlich-populären Biographie). In der Tat, gehören die Schriften der meisten modernen Biographien zu den sogenannten "Zwischen"-Gattungen. Jeder Biograph hat einer Reihe von universellen Aufgaben vor sich: Suche, Auswahl und Verarbeitung des Materials, die Zusammensetzung der Komposition, die Wahl der Sprache der Erzählung, die Rekonstruktion der Lücken, die Einbeziehung des kreativen Erbes des Helden in den Stoff der Erzählung, die Interpretation“.⁸²⁶

Sergej Zenkin, einer der bedeutendsten russischschreibenden Literaturwissenschaftler heutzutage, stellt in seinem Artikel „Vita der großen Ketzer (Figuren des Anderen in literarischen Biografien)“⁸²⁷ die Problematik der literarischen Biographie dar. Dieser Artikel erweist sich als ein vergleichender Überblick oder (wie er ihn selber nennt) „freier Essai“ und beinhaltet eine Analyse der verschiedenen Biographien, in denen auch Lautréamont behandelt wird. An dieser Stelle muss man bemerken, dass es bis jetzt keine Biographie von Lautréamont auf Russisch gibt, in der man das Leben von Ducasse literarisch oder wissenschaftlich zu rekonstruieren versucht, so wie dies die unten erwähnten Autoren gemacht haben.

Zenkin schreibt von zwei „historischen Formen der literarischen Opposition“: "die moderne französische Kultur hat zwei solch epochale Figuren des Anderen erschaffen... der "poète maudit" und "der linke Intellektuelle".⁸²⁸ Beide Figuren besetzen eine zweifache Position, die der Erkennung und der Verkennung in Bezug auf das herrschende System. Sie sind nicht einfach Außenseiter, die irgendwo auf den Hinterhöfen der Gesellschaft bescheiden dahinvegetieren; sie sind gewöhnlich bedeutende Kulturpersönlichkeiten, die von der Kultur selbst gleichzeitig abgestoßen werden (von den Motiven her entweder rein ästhetisch oder gesellschaftspolitisch). Aber die Kultur selbst versucht auch sie zu reintegrieren, manchmal

⁸²⁵ Siehe auch hierzu: Dupuis, Jérôme, Lefrère, Jean-Jacques: Chercheur d'or, in: L'Express, 18.12.2008 und Lefrère, Jean-Jacques: Lautréamont et Pléiade, le rendez-vous manqué, in: L'Express, 16.02.2010.

⁸²⁶ Cholikov, 2008, S. 56.

⁸²⁷ Zenkin, Sergej: Žitija velikich eretikov, in: Inostrannaja literatura, 2000d, 4, S. 112-137 und Saliou, Kevin: „Allez, la musique“ Lautréamont mélomane, in: Cahiers Lautréamont, 2009, S. 5-8.

⁸²⁸ Zenkin, 2000d, S. 113.

Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

noch zu Lebzeiten, manchmal auch postum.⁸²⁹ Zenkin versucht eine Reihe von Situationen zu betrachten, bei denen die französischen "poètes maudits" und "die linken Intellektuellen" ihre kulturelle Rolle des „Anderen“ realisierten. Es wird gleichzeitig ein Versuch unternommen, die Beispiele jener Strategien zu betrachten, mittels derer die modernen Biographen, mal mit großem, mal mit dem kleineren Erfolg, diese Situationen reproduzieren.

1919 haben die Surrealisten Lautréamont entdeckt, „er war ein Dichter ohne Biographie" "Desnos stellte zufrieden diesen Mangel an biografischen Daten fest. Ihm und seinen Kampfgenossen kam Lautréamont als ein prächtiger Neuankömmling von nirgendwo her gerade recht“.⁸³⁰ Lautréamont, komplett herausgezogen aus den Lebenszufälligkeiten, schien sogar nicht so ganz real zu sein. „In solch "surrealer" Qualität gab er den reichsten Raum für Träume. Im Folgenden handelten die Historiker der Literatur und bemühten sich, ...ihn in die literarische Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts einzuschreiben, (...) Lautréamont durch Ducasse zu ersetzen“, führt Zenkin fort.⁸³¹ Bezeichnend ist die ausführliche Arbeit über Lautréamonts Biographie von Jean-Jacques Lefrère: „Der letzte beeindruckende Schritt auf diesem Weg ist die Monografie von Jean-Jacques Lefrère. Natürlich gelingt es kaum jemandem mehr alle Lücken des Lebenswegs des Dichters aufzufüllen; so gibt es im Buch von Lefrère ein Kapitel unter dem Titel „das Jahr, in dem Isidore Ducasse nirgends war“, denn im Laufe eines ganzen Lehrjahres gibt es über den Lyzeumsschüler Ducasse keine einzige Nachricht und der Biograph betrachtet detailliert manche Hypothesen darüber, wohin er verschwunden sein könnte. Im Übrigen sind auch andere Kapitel den *relativ* bekannten Etappen des kurzen Lebens des Dichters (1846 — 1870) gewidmet. Diese Kapitel beschäftigen sich nicht mit den Informationen über ihn selbst, sondern eher über seine Umgebung: Die Verwandten, die Freunde und die Bekannten, über Uruguay, wo er geboren ist, über das Lyzeum, wo er studierte.⁸³² Wofür braucht man eigentlich diese Menge der genauen, sorgfältig geprüften Details, mit deren Hilfe Lefrère, mangels der direkten Daten über den Dichter, eine Monographie auffüllt, als ob er ein gewissenhafter Ermittler wäre, der keine einzelne kleine Tatsache, wenn sie irgendwas mit der Sache zu tun hat, vernachlässigen darf? Zenkin schreibt über zwei ganz verschiedene Funktionen, die ein solcher „Eifer nach Details“ haben kann. Einerseits geht es offensichtlich um “die Ansammlung des wissenschaftlichen Wissens”: Der Biograph sammelt mühsam und sich selbst verleugnend den Stoff für die Kollegen zusammen.

⁸²⁹ Vgl., ebenda, S. 114f.

⁸³⁰ Ebenda.

⁸³¹ Ebenda, S. 117.

⁸³² Vgl. Zenkin, 2000d, S. 125.

Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

Es wird angenommen, dass dereinst in der unbestimmt-utopischen Zukunft die Quantität in Qualität übergehen wird, und aus den unzähligen Kleinigkeiten wird sich (vielleicht dank irgendeines genialen Interpreten der Tatsachen) die vollwertige und glaubwürdige historische Sicht auf den unsichtbaren Dichter bilden. Andererseits ist das Buch von Lefrère aber doch eine Massenaufgabe, die durchaus nicht nur für Literaturhistoriker herausgegeben worden ist. Also gibt es auch eine zweite Funktion, die man, wenn man der Begriff von Roland Barthes benutzt, einen „Effekt der Realität“ nennen kann. Es ist bekannt: Im Roman des 19. Jahrhunderts entstand solch ein Effekt durch *die unmotivierten Details*, die durch keine sozialpsychologische Kausalität zu erklären sind und die den Eindruck schaffen, dass der erwähnte Gegenstand oder die Tat "einfach stattgefunden hat“. So schafft die Biographie von Ducasse beim Leser, der kein Spezialist ist, die Illusion der Realität ... der wirklich realen Person.⁸³³ Ein biographischer Isidore Ducasse ist so glaubwürdig wie die Figuren von Flaubert, wie eine handelnde Person in „der realen“ Welt.⁸³⁴ „Und doch bleibt eine Biographie immer noch eine Biographie, sie ernährt sich vor allem von Texten...“.⁸³⁵

Zenkin zieht eine allgemeine Schlussfolgerung über literarische Biographien: „Die oben behandelten Biografien üben Einfluss auf verschiedene Stile und Genres aus, die in der Prosa und in journalistischen Artikeln ausgearbeitet wurden und eigentlich nicht mit dem eigenen Schaffen „der zu biografierenden Person“ verbunden sind. Es sind dies: Der Realismus nach Art von Balzac, der sich auf Vorstellungen von Leidenschaft und Verantwortung stützt (K.Pischua und S.Sigler), Realismus nach Art von Flaubert mit seiner Poetik der unmotivierten Details (Jean Jacques Lefrère), die psychologische Erzählung (Jean Luc Steinmetz), die philosophisch-historische Erzählung (Liotard), der philosophisch-kritische Essai (M.Sjuria, K.Bidan) und die journalistische Reportage (O.Todd, D.Eribon) (...). In jedem dieser Genres und Stile kann man erfolgreich arbeiten; es ergibt keinen Sinn, sich die Frage zu stellen, welcher von ihnen an und für sich besser „ist“. Nur eine allgemeine Bemerkung: die Biographie teilt uns — nicht zuletzt durch ihre eigentliche Form — viel mehr als nur die Nachrichten über den Lebensweg des berühmten Menschen mit, unabhängig davon, ob sie sich bemüht, an den nackten Tatsachen festzuhalten oder sich an die Rekonstruktion der Gedanken und Gefühle des Helden macht, sie schreibt dessen Leben immer in den Kontext der Epoche ein, deshalb ist sie immer **interpretierend**. (Fettschrift – der Verf.) Die Bemühung um eine historisch-kulturelle

⁸³³ Vgl. ebenda, S. 128ff.

⁸³⁴ Vgl. ebenda, S. 129.

⁸³⁵ Ebenda.

Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

Interpretation wird von ihrem Leser gefordert, sowohl die biographischen „Genres“ als auch die „Stile“ fordern dringend von uns, die eigene kritische „Lese-Arbeit“ durchzuführen und dabei aufzuklären, was der „zu biographierenden Person“ und was dem engagierten Biographen zuzuordnen ist. Am besten ist dies dann sichtbar, wenn der Held der Biographie im sozialen oder kulturellen Sinn öffentlich engagiert ist“.⁸³⁶ Aber ist es wirklich notwendig, Lautréamont-Ducasse „real“ zu gestalten? Die wenigen biographischen Daten sind Träumen oder Hirngespinnsten ähnlich und bleiben meist nur Vermutungen. Die Forscher haben immerhin die unglaubliche Menge des Materials durchgearbeitet und erstaunliche Arbeit geleistet. Der dennoch bestehende Mangel an tatsächlichen biographischen Details hat die erfundenen Biographien über Lautréamont veranlasst, etwa jene von Camille Brunel⁸³⁷ in Briefen. Dies bringt den Leser der verschwommen-irrealen Gestalt Lautréamonts näher. Die gleiche Rolle spielt auch die verbreitete Gattung solcher populäre Romane, in denen sich der Autor selbst als eine Figur des Kunstwerkes erweist und dabei zur einer realen Persönlichkeit wird. Das alles kann man in die Kategorie der Phantasie einordnen, deshalb auch heißt das Buch von Jeremy Reed⁸³⁸ über Lautréamont entsprechend. Anatolij Rjasov gibt in seinem Artikel „Phantasien von Jeremy Reed über Lautréamont und Artaud“ eine Umschreibung jener Gattung: „Da diese Gattung keine belletristische Biographie ist, zeigt sich schon im Voraus der Versuch, irgendwelche Vorwürfe wegen einer „Unnatürlichkeit“ der Darstellung und einer Unglaubwürdigkeit der Tatsachen als unrechtmäßig darzustellen. Eine passende Beschreibung für ein solches Genre künstlerischer Texte wäre die neutrale Begriffsbestimmung „Phantasie“. Wenn man dazu berücksichtigt, dass die Texte von Lautréamont und Artaud im Verlauf der Jahrzehnte mehr Fragen als Antworten hervorgerufen haben, so scheint die Möglichkeit solch eine Phantasie zum Thema der jeweiligen Biographie zu schreiben, sehr produktiv zu sein“.⁸³⁹ Dieses Buch ist auf jeden Fall sehr umstritten, ist aber durch seine Gattung der Phantasie gerechtfertigt seine Gattung der Fantasie, es ist beinahe jede Interpretation möglich. Rjasov kritisiert aber die Ich-Form der Erzählung bei Jeremy Reed: „Es ist ein Gespräch über das komplizierte Grenz-Genre am Rande des Romans, der Biographien, des Essais und eines Forschungsberichts. Gerade deshalb wird die Enttäuschung über den Zusammenstoß von Variationen zum Thema „Leben der berühmten Personen“ in diesem Fall noch stärker sein, als im Fall der gewöhnlichen biographischen Belletristik. Leider entstehen bei der Lektüre von Reeds Text ähnliche Eindrücke wie jene, die beim Anschauen einer Klassiker-Verfilmung

⁸³⁶ Zenkin, 2000d, S. 130f.

⁸³⁷ Brunel, Camille: *Vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, 2011.

⁸³⁸ Reed, Jeremy: *Isidore: A novel about the Comte de Lautréamont*, London, 1992.

⁸³⁹ Rjasov, 2010a, <http://www.topos.ru/article/7044> (25.06.18).

Verschiedene Biographien Ducasses, die Versuche der Ereignisrekonstruktion, Fantasien und ernsthafte wissenschaftliche Arbeiten

entstehen. Es gibt zwar ein annehmbares Spiel der Schauspieler, dennoch ruft etwas Zweifel beim Zuschauer hervor. In den Versuchen, die Stilistik von Lautréamont und Artaud nachzuahmen, sind hier viel zu oft falsche Noten zu hören. Es ist übrigens möglich, dass hier die Rede von der subjektiven Nichtübereinstimmung der Wahrnehmung mit der Persönlichkeit Lautréamonts ist. Aber es handelt sich ganz und gar nicht um falsch gesetzte Akzente, weil etwa Lautréamont und Artaud „komplizierte“ Autoren wären. Es erscheint sogar unsinnig, zu solchen Elementen einer Strategie zu greifen, die auf Adaption und Zugänglichkeit gerichtet ist. Dies alles wird zum unbewussten (?) Versuch der unsinnigen Popularisierung und Anpassung der Avantgarde in einem sinnlosen Genre namens „das Leben der berühmten Personen für Ästheten“.⁸⁴⁰ „Leider bleibt nur das Kapitel über den Karneval eine „erhellende“ Episode. Obwohl die Suche viel fruchtbringender für das Verständnis des Phänomens Lautréamonts scheint, bleibt das Buch von Jeremy Reed lediglich ein Versuch der Rekonstruktion seiner alltäglichen Gewohnheiten und erotischen Phantasien (bei nur fragmentarischer Berührung seiner literarischen Vorlieben). Natürlich soll man nicht vergessen, dass wir es mit einem Roman zu tun haben, in dem Lautréamont vor allem ein „Schlupfloch“ für das Aussprechen der Verfassergedanken zu den verschiedensten Themen schuf. Es scheint dennoch zulässig, an der Auswahl zu zweifeln, und daran, ob er gelungen ist, den Autor von „*Les Chants de Maldoror*“ und seine Rolle bei der Schaffung dieses „Helden-Schlupfloches“ angemessen zu beschreiben. Besonders dann, wenn man sich daran erinnert, dass es sich bereits bei den Inhaltsangaben in unheilverkündender Genauigkeit um eine Nachahmung des Stils Lautréamonts handelt, und damit eine Enthüllung des Geheimnisses des genialen Dichters versprochen ist“.⁸⁴¹

Das Buch „*La chambre de Lautréamont*“⁸⁴² ist auch ein Versuch, mit dem imaginären Leben von Ducasse zu spielen. Dieses Werk ist nichts anderes als eine reine literarische Phantasie, mit dem Ziel, den irgendwo gehörten Namen dem Leser noch mal in Erinnerung zu bringen: „La scénariste Edith réussit à plonger héros de fiction et personnages célèbres dans une même aventure et porte un regard léger et endeuillé sur ce cercle de poètes disparus. Corcal met en images avec beaucoup de souffle ces tableaux baroques parcourus d'hallucinations“.⁸⁴³ Dabei bleibt dieses Buch eher Unterhaltungsliteratur und hat leider mit Lautréamont-Ducasse als biographische Person oder als Dichter nicht viel zu tun. Man beobachtet wieder das gleiche

⁸⁴⁰ Vgl., ebenda.

⁸⁴¹ Rjasov, 2010a, <http://www.topos.ru/article/7044> (25.06.18).

⁸⁴² Corcal, Edith. *La chambre de Lautréamont*, Paris, 2012.

⁸⁴³ Médioni, Gilles: *La chambre de Lautréamont*, in: *L'Express*, 06.02.12.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

Phänomen: Lautréamont und die geheimnisvolle Geschichte um sein Leben und Werk werden als etwas Exquisites, „mystisches“ Etwas mit dekadentem „Flair“ benutzt. „La chambre de Lautréamont“ ist in der Form eines Comics gemacht, mit Elementen von Krimis: Man spricht über die angebliche Entdeckung des siebten Gesangs. In diesem Fall hat man es eindeutig erneut mit einer Popularisierung Lautréamonts zu tun.

XX Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

„Diese Strophen („Les Chants de Maldoror“ – der Verf.) sind den Gewächsen ähnlich, die vor unseren Augen geradewegs durch die *Risse in den Pyramiden der Kultur* (kursiv – der Verf.) wachsen. Es scheint, dass dieses Werk während des Lesens entsteht und immer wieder neu entsteht, sobald man dieses Buch öffnet“,⁸⁴⁴ so schreibt Anatolij Rjasov 2012 in seinem Artikel „Das Wort des Maldorors“. Wie ist es wohl, sich in den „Rissen in den Kulturpyramiden“ zu befinden? Rjasov spricht über keine Nischen in der Literaturgeschichte, sondern bezeichnet etwas anderes als „Riss, Spalt, Ritze“. Heißt es in diesem Sinne, dass die Literatur „in allen Fugen kracht“? Und wer befindet sich in diesen Rissen? Ist es Lautréamont, der mit seinem Werk sehr fleißig zu diesem Prozess, dem Zerfall der Literatur beigetragen hat? „Wie dem auch sei, haben wir es hier (im Fall Lautréamont – der Verf.) mit dem nicht erstarrenden Wort zu tun. Gerade deshalb ist es auch so schwer zu verstehen, weshalb der Autor während seiner Erzählung entweder die Metaphern auswechselt, oder absichtlich fade Auszüge aus Enzyklopädien oder ganze Felder sich gegenseitig verbergende Zitate einführt. Als sei ihm jeder Orientierungspunkt entzogen, strebte der Dichter, nicht Maß haltend, danach, in jede Zeile direkt alles einzubringen, jede Wortverbindung in eine provokative Epopöe umzuwandeln. Dieses seltsame Bündnis von feinem Ästhetentum und der offenbaren Geschmacklosigkeit ruft entweder eine Gereiztheit oder aber Begeisterung hervor, und gerade mit dieserer **Unbestimmtheit** (Fettschrift- der Verf.) verzaubert der Text. Als ob es dem Leser erlaubt sei, bei der **Geburt der Literatur** (Fettschrift- der Verf.) an sich, beim **Entstehen der Möglichkeit des Schreibens** (Fettschrift- der Verf.) anwesend zu sein“.⁸⁴⁵ Diese These von Anatolij Rjasov ist, unserer Meinung nach, absolut scharfsinnig formuliert. Dieses Fehlen von

⁸⁴⁴ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18). Siehe hierzu auch: Kožinov, Vladimir: Klassicism, modernizm i avangardizm v XX veke, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Chudožestvennyj tekst i kontekst kultury, (Hrsg.) Borev, J., Gej N., Ovtšarenko O., Band 2, Moskau, 2003, S. 49.

⁸⁴⁵ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18), siehe hierzu auch: Jampolskij, Michail: Pamjat' Tiresija, Moskva, 1993b.

Orientierungspunkten, einschließlich auch einer literarischen Orientierung, verliehen den Werken von Ducasse dieses jugendliche Pathos, das sich fast auf der Geschmacklosigkeitsebene wiederfand, worüber Kosikov ebenfalls schrieb. Rjasov fragt sich auch, ob es im Falle Lautréamont um das Pathos oder doch um Sarkasmus geht, worin er bis zum Ende nicht sicher sein kann: „**Vor allem deshalb, weil der Autor darin fast niemals überzeugend ist** (Fettschrift- der Verf.)“.⁸⁴⁶ Und genau diese „**literarische Unsicherheit**“ (Fettschrift- der Verf.) Ducasses ist aus seinem künstlerischen, von fremden Topoi besiedelten, Feld gewachsen. „La littérature s’écrit avec le souvenir de ce qu’elle est, de ce qu’elle fut. Elle l’exprime en mettant sa mémoire en branle et en l’inscrivant dans les textes par le biais d’un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l’intertexte. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l’imaginaire qu’elle a d’elle-même“⁸⁴⁷, so Samoyault.

„Viel zu oft ernennt man Lautréamont zum großen Compiler und zum „Zauberer der Intertextualität“. Es ist tatsächlich so: Auf dem Territorium der Anspielungen, Pastiches und des bildlichen Synkretismus fühlt er sich am sichersten. Natürlich wurde die Tradition zu seiner Hauptstütze – viel mehr war alles, was er geschaffen hat, aus den Scherben der Tradition zusammengeklebt. Aber gerade aus diesem Grund, da er mit solcher Hartnäckigkeit den eigenen Sockel spaltete und auf dessen Überbleibselntanze, wird es unmöglich, ohne ausführliche Erklärungen sein Porträt in der Galerie der Geschichte der Literatur aufzustellen. Und gleichzeitig wird sich die gewünscht dunkle Silhouette doch nicht ergeben, ohne dass man das Territorium skizziert, das seine Grenze rahmt: Für den Protagonisten der Gesänge ist die Berücksichtigung des Anderen notwendig, um auf sich selbst zu zeigen. Maldoror ist Lautréamont ebenso notwendig, wie Graf Lautréamont es Isidore Ducasse ist.⁸⁴⁸

Wie sollen dann alle diese drei Wesen miteinander gut auskommen? Und worin besteht ihre Wechselwirkung? Es handelt sich um Transgression und, wenn man genauer sein will, um Transgression aus postmoderner Sicht. Das heißt: Um ein Aus-sich-Heraustreten von Ducasse zuerst in Form von Lautréamont und, danach weiter, in Form von Maldoror. Hat Lautréamont etwa sein Postament, wie wir oben bereits erwähnten, zerstört? Oder handelt es sich darum, dass er einfach seinen Platz in jenem Riss in der Kulturpyramide verloren hat? Das hieße, er hätte sich selbst einfach diesen Platz weggenommen. Und er wäre damit in eine Zeitlosigkeit

⁸⁴⁶ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

⁸⁴⁷ Samoyault, 2011, S. 33.

⁸⁴⁸ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

geraten und wurde so zum universellen literarischen und wissenschaftlichen Stoff. „Les Chants de Maldoror“ ist ein Beispiel für Normabweichung, inwiefern, das wird später ausführlicher berichtet, und zwar mit Hilfe von Arbeiten Vladimir Podorogas, einem der berühmtesten russischen modernen Philosophen. Lautréamonts Werk erweist sich aber nicht als Normabweichung im Sinne etwa von Andrej Platonovs Schaffen, da Lautréamonts Texte ein künstlich aufgebautes Mosaik darstellen, und damit einen Versuch, die inneren Normabweichungen in aufgezwungener Weise zusammenzu-kleben.

„Im blutigen spöttischen Lächeln der „Gesänge des Maldorors“ ist das ganze Drama des 20. Jahrhunderts chiffriert“, so betont Anatolij Rjasov nochmals die These von Kosikov, der über das Drama der Literatur geschrieben hatte. „Dieses Werk scheint solch ein Prolegomenon zum Modernismus zu sein, wie auch die Arbeiten von Friedrich Nietzsche, als ob aus ihnen die selbe Leidenschaft der kompromisslosen Rebellion und die selbe höhnische Verachtung der Menschheit herauszuhören wäre (...) Was auch seltsam ist: Das wacklige Universum Nietzsches sieht vollkommen strukturiert aus im Vergleich zur brodelnden Anarchie der Gesänge“⁸⁴⁹. „Brodelnde Anarchie“ ist jedoch nach Kosikov in Lautréamonts Fall keineswegs zu sehen.⁸⁵⁰

Wir stellen hier nicht die Frage, wie man Lautréamont überhaupt lesen soll. Außerdem versuchen wir auch nicht die eine oder andere Art der Interpretation seiner Texte aufzudrängen. Soll man Lautréamonts Werk doch aus literaturwissenschaftlicher Sicht oder auf sinnliche Weise interpretieren? So oder so ist es uns unmöglich, vollständig der modernen Art der Lektüre solcher Autoren wie Lautréamont zuzustimmen, besonders dann, wenn die Leser, ähnlich dem anonymen Internetnutzer, darauf kommen, dass es ihnen vollkommen uninteressant sei, wer, wann, warum und wie „*Les Chants de Maldoror*“ interpretiert oder interpretiert hat. Dabei geht viel verloren und es ist dann unmöglich, die besondere, meisterhaft aufgebaute „Künstlichkeit“, das Pathos und vor allen den Sarkasmus von Lautréamont-Ducasse zu erfüllen. Dies führt zur totalen Fehlwahrnehmung des Lautréamont-Universums. Wir betonen nochmals: Die ganze Atmosphäre der Gesänge, so Kosikov, dieser Protest, der immer noch die gleiche Wirkung auf das lesende Publikum hat, die man bei der Entdeckung von „*Les*

⁸⁴⁹ Ebenda.

⁸⁵⁰ Siehe hierzu auch: Poseljagin, Nikolaj: Antropologičeskij povorot v rossijskikh gumanitarnyh naukah, in: NLO, 2012/1, S. 27-36.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

Chants de Maldoror“ beobachtet hat, sind „im Grunde genommen passiv“.⁸⁵¹ Darauf kommt es eben an: Die „terroristische Schicht“ in „*Les Chants de Maldoror*“ liegt an der Oberfläche, trotz der enormen Wirkung. Was befindet sich unter dieser Schicht? Kosikov gibt auf diese Frage eine brillante Antwort in seinem Artikel über Lautréamont.

Rjasov fragt in seinem Artikel „Das Wort über Maldoror“: „Wie ist es, dieses Wort? Ist es: *Eine Umgestaltung der Stereotypen oder eine Katharsis der Kultur* (kursiv – der Verf.), eine Grabinschrift oder ein Prolog/Anfang, die „abgezogenen Haut“ der Literatur oder ein Kostüm mit Maske, das künstlerische Ideal oder die scheue Probe einer Feder, der poetische Defekt oder die Vollkommenheit des Stils? Das Wort Lautréamonts vermeidet eine beliebige Erstarrung, die so die Alltäglichkeit verhätschelt, dass man niemals bis zum Ende überzeugt sein kann, ob es doch gelungen ist, das Weinen im Spott, die Faxen in der Beichte, die Begeisterung in der Verzweiflung und das Mitleid in der Verhöhnung zu bemerken. Und selbst wenn Maldoror schwört, dass die eigene Jugend, mutlos, kalt, „wie der trostlose Traum vergangen ist“, man braucht ihm nicht zu glauben“.⁸⁵²

Es wirkt tatsächlich unheimlich, zumal bei Betrachtung der Tatsache, welche Form Maldoror als Figur/Protagonist in der heutigen Umgestaltung annimmt, dies ist es, worüber Andrej Byčkov in seinem Artikel „Der Grundsatz Maldorors“ ausführlich schreibt: „Erstens soll Maldoror auch heute ein Verbrecher sein, aber zweitens, soll er auf irgendwie paradoxe Weise auch ein Antiverbrecher werden, weil jeder von uns in seinen Fantasien schon ein Verbrecher ist, und Maldoror ist wie ein Zeichen – vor allem, der Mörder des Zeichens der Repressalie. Unser grundlegendes Problem mag die Gewalt sein, die dem Menschengeschlecht immanent ist. Sei es kollektive Gewalt im Namen des Individuellen oder genau das Gegenteil – das Wesentliche bei der Sache ist gleich. Maldoror hingegen ist kein soziales Individuum, er ruft dazu auf, eine Persönlichkeit zu sein. Und wenn die Gesellschaft jetzt der Gott ist, dann zum Teufel mit dieser Gesellschaft“.⁸⁵³ „Jetzt ist es schon nicht mehr so wichtig, wer Lautréamont tatsächlich war. Seine Spur, die Spur seines Kometen ist für uns wichtiger als seine Persönlichkeit, die sich unter dem Pseudonym eines gewissen Grafen Lautréamont verbirgt...“⁸⁵⁴ somit hat Byčkov einfach eine allgemeine Meinung geäußert. Die postmoderne Tendenz ist es, den realen Autor komplett zu töten. „Für uns ist es wichtiger, wer Lautréamont

⁸⁵¹ Kosikov, 1998a, S. 31.

⁸⁵² Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

⁸⁵³ Byčkov, 2012, http://www.chaskor.ru/article/printsip_maldorora_25784 (25.06.18).

⁸⁵⁴ Ebenda.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

ist und zu wem er wird in seinen nachfolgenden Verkörperungen. Wenn er jetzt wiedererscheint, als ein Prinzip, das nach seinem Autor und seinem Protagonisten sucht, und wenn er schon jetzt irgendwo seine Flügel ausbreitet, welche Gestalt wird er diesmal annehmen, um erneut mit dem Drachen zu kämpfen, der *diese* (kursiv – der Verf.) Realität bewirkt?“⁸⁵⁵

Man findet immer wieder bei Haenel Passagen über die Revolution, genau wie bei Kristeva und Kosikov. Haenel versteht die Existenz von Lautréamont als den besten „Kern für die Zukunftsliteratur“, aber wir haben, mit Kosikov, festgestellt, dass dies so nicht gelungen ist. Haenel schreibt über die Unvermeidlichkeit Lautréamonts in der modernen Welt und betont anhand der unbewussten Botschaft Lautréamonts, wie die Literatur sich weiterentwickeln soll. Haenel stellt eine Frage und beantwortet sie gleich selbst: „Est-il possible, dans un monde voué au calcul et à la mise en équivalence de chacun comme marchandise, de se dégager? Est-il possible, lorsque la destruction règne, de s’excepter du ravage? Quelque chose résiste-t-il en vous à la communication planétaire des échanges, quelque chose qui serait sans prix, qui ne se vendrait ni ne s’achèterait? Est-il possible de vivre en dehors du marché? Seules peut-être les phrases qui ont traversé leur impossibilité, et qui, comme celles de Lautréamont, cheminent au voisinage de leur propre ironie, habitent cette dimension du libre“⁸⁵⁶. Über die moderne Literatur und den modernen Autor, äussert sich Haenel weiterhin: „Un écrivain est quelqu’un qui est capable de détecter la destruction, sans se laisser fasciner par elle. L’époque où les écrivains se vouaient à „faire le négatif“, comme l’a dit Kafka en son temps, est révolue. Ceux qui s’obstinent à perpétuer les attraits de la bonne vieille négation écrivent surtout des phrases mortes. Ils végètent dans le nihilisme, et se trompent sur l’époque“⁸⁵⁷. Haenel spricht über den Nihilismus, der sich um sich selbst dreht und sein eigenes Negatives absorbiert: „Le négatif n’est plus du tout cette dynamite intellectuelle qui allumait l’esprit supérieur des Temps modernes, et qui faisait de chaque grand livre une bombe cérébrale; il est au contraire l’élément même dans lequel, aujourd’hui, la société élabore ses dispositifs de contrôle. La destruction est l’air que nous respirons; un peu plus de négation là-dessus n’y change rien. Pire, cela en remet“⁸⁵⁸.

Haenel verleiht dem Wort „insurrection“ eine besondere Bedeutung, in seinem Artikel wiederholt es sich mehrmals, wenn er über das „Lesen“ von Lautréamonts Werk spricht: „Il ne s’agit pas seulement de lire Lautréamont, mais de laisser cette lecture vous embraser au point

⁸⁵⁵ Ebenda.

⁸⁵⁶ Haenel, 2009, S.185.

⁸⁵⁷ Haenel, 2009, S.186.

⁸⁵⁸ Ebenda.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

que vous deveniez vous-même un point d'insurrection. Celui ou celle qui lit vraiment Lautréamont dégage aussitôt dans sa vie une région qu'on croyait clôturée: celle d'un refus qui ressuscite ce qu'il y a d'indomptable en chacun".⁸⁵⁹

Den Grad der Beeinflussung des Lesers durch Lautréamont, misst Haenel mit dem Grad der Freiheit: „A la manière dont un homme ou une femme lit Lautréamont, on reconnaît l'étendue de sa liberté. Rimbaud pourra éventuellement vous charmer pour de mauvaises raisons: vous pourrez même avoir l'illusion qu'il parle la même langue que vous. Lautréamont, d'emblée, vous rejette. Il faut, pour aimer vraiment cet événement de rupture qui se trame et se détrame au long des phrases des Chants et de Poésies, rejoindre la solitude la plus seule, celle où l'auto-déchirement de la raison s'endure comme un décapage de cerveau; où quelque chose d'aussi prodigieux que l'acheminement du savoir absolu se produit au travers d'une machine à métamorphose permanente (ce qu'on appelle, précisément, la littérature)".⁸⁶⁰ Im Rückbezug auf den Epigraphen der vorliegenden Doktorarbeit kann man Samarij Velikovskij hier erneut erwähnen. Die Lautréamont-Forschung dreht sich im Kreis. Eigentlich verharren wir doch auf dem Stand der Forschung von vor 35 Jahren, Velikovskij hat die „aufgetragene Kultur“ vorhergesagt.

1.1. „Die Möglichkeit einer a n d e r e n Literatur“

...so lautet der Titel eines Artikels von Anatolij Rjasov⁸⁶¹, der das Buch des zeitgenössischen russischen Philosophen Valerij Podoroga „Mimesis. Materialien über die analytische Anthropologie“ rezensiert. Er kritisiert den Dialog zwischen Philologie und Philosophie, der seiner Meinung nach, jedenfalls wenn man von Russland spricht, nicht konstruktiv sei und vertritt die Meinung, dass die Arbeit von Podoroga und seine von ihm ausgewählten Methoden der *philosophischen Anthropologie* (Kursiv - Rjasov) genau dieser Versuch seien, den Raum für einen solchen Dialog zu schaffen.⁸⁶² Der von Podoroga vorgeschlagene Begriff „eine andere Literatur“ zeigt sowohl das Potential, als auch einen gewissen Konflikt zwischen den beiden „Wissensbranchen“. Am meisten epatierend schien für die akademische Literaturwissenschaft eine der Hauptthesen Podorogas: Die Autoren, die Podoroga betrachtet, werden von ihm als

⁸⁵⁹ Ebenda, S.182.

⁸⁶⁰ Ebenda, S.183. Siehe hierzu auch: Kosikov, Georgij: Adskaja mašina Lotreamona, in: Lotreamon. Pesni Maldorora, Moskva, 1998, S. 7-80.

⁸⁶¹ Rjasov, Anatolij: Vozmožnost' drugoj literatury, in: Novyj mir, 2012 (6), http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2012/6/r20.html, (zit. 2012c).

⁸⁶² Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

andere oder *experimentelle* Literatur (Kursiv- Rjasov) im Raum der russischen Literatur vereinigt und bezeichnet. Dieses Konzept der Abweichung von der literarischen Form ist Michel Foucaults Konzept nicht unähnlich. So meint auch Samoyault: „La littérature ne parle pas du monde, mais d'elle-même, mettant en évidence l'hétérogénéité fondamentale du réel et du texte. Un énoncé fictionnel peut faire apparaître des ressemblances avec le monde, mais il ne sera jamais le monde. C'est l'aporie de toute entreprise référentielle à caractère littéraire signalée par Christine Montalbetti à propos du récit de voyage: l'hétérogénéité fondamentale des langages, la différence de texture entre le monde et le texte permettent légitimement de distinguer entre monde et fiction de monde et de ne pas sombrer, comme Don Quichotte, dans l'illusion d'identité. Le recours à l'intertextualité apparaît alors comme le moyen essentiel pour la littérature de construire cette différence, de marquer l'étendue de son univers. La mimesis elle-même, produisant des simulacres, reproduit, répète. L'acte littéraire fondamental s'apparente donc à une forme de répétition et de redite, que l'action de citer, de reprendre les paroles d'autrui ne fait que redoubler“.⁸⁶³

Eine „*andere* oder *kleine* Literatur (Kursiv – Podoroga) setzt der Literatur der großen Sprache des Imperiums das entgegen, was sie ausschließlich entgegensetzen muss, „marginal“, „unwesentlich“ und „sinnlos“ ist sie nur dann, wenn sie nicht der authentischen experimentellen Praxis folgt“.⁸⁶⁴ Heutzutage gilt diese Idee in der Theorie der Literatur immer noch als empörend, jedenfalls für den traditionellen Blick auf die Geschichte der Literatur, die als ein fortschreitender linearer Prozess verstanden wird. Gleichzeitig ist diese „andere Literatur“ nicht ganz und gar in die von den Poststrukturalisten ausgehenden Vorstellungen von der intertextuellen Mehrsprachigkeit der Kulturen eingeschlossen.⁸⁶⁵ „Podoroga entwickelt auf Basis der Arbeiten von Walter Benjamin, Theodor Adorno und Roger Caillois den Begriff „negative Mimesis“. Dieser Begriff bildet die theoretische Basis für das Konzept der *anderen* (Kursiv - Rjasov) Literatur, nicht nur im Sinne der Auslegung der Karnevalisierungskultur Bachtins, sondern auch als transgressives Ausschreiten in die unbekannte Realität, in der die Tradition keine Orientierung mehr bietet. Für die meisten Literaturwissenschaftler verliert das gewöhnliche Gespräch über den literarischen Einfluss in diesem Kontext fast jeden Sinn und wird allermindestens problematisch.⁸⁶⁶ Lautréamonts Werk befindet sich in dieser anderen Realität außerhalb der Tradition.

⁸⁶³ Samoyault, 2011, S. 78.

⁸⁶⁴ Podoroga, 2006a, S. 69.

⁸⁶⁵ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

⁸⁶⁶ Ebenda.

"Die ernsthafte Literatur braucht kein Mensch mehr,"⁸⁶⁷ so beginnt der Artikel von Sergej Šargunov, dem ebenso populären wie ambitionierten russischen Literaturwissenschaftler. Interessant sind die fast prophetischen Überlegungen und Aussagen Šargunovs über die heutige Literatur, obwohl der Artikel aus dem Jahr 2001 stammt. Wir haben es in diesem Fall mit einem Artikel der Proklamationen zu tun, der nahezu schreiende Aussagen und Aufrufe beinhaltet. „Es ist immer noch so: Die Bedeutung eines Textes wird nicht durch seine Massennachfrage bestimmt, sondern durch das Talent eines Schriftstellers. Wie viele Autoren haben die Anerkennung erst nach ihrem Tod erhalten? Und die ganze literarische Welt? Liegt sie schon hinter uns, da die Massen quasi aufgehört haben, zu lesen? Verliert sie jetzt ihren künstlerischen Wert oder verschwindet sie gar?“⁸⁶⁸

Šargunov fährt fort: „Das schmerzhafteste für die "Trauernden in der Literatur" sind diese materiellen Bedingungen (...) Ja, in der nicht-ideologischen Gesellschaft ist Literatur nicht mehr rentabel. In der ideologischen Gesellschaft hingegen, schrieb man, um das Geschriebene niemals zeigen zu dürfen“.⁸⁶⁹

Der Artikel von Šargunov ist die Manifestation der "neuen russischen Generation der Zwanzigjährigen". Jetzt nach über 10 Jahren wurde diese Generation zur Generation der Dreißigjährigen, die umgeben von Proklamationen und Aufrufen in ewigem Kampf lebt. Die aktuellste Generation der Zwanzigjährigen, die besonders „Trash“ à la Lautréamont mag, solle diesen Moment gern ausleben und die Vorliebe zum literarischen „Trash“ als eine Krankheit überstehen.

„Der Schriftsteller verfügt über das Wichtigste – die Macht der Beschreibung“.⁸⁷⁰ Und wie ist es mit Lautréamont? Šargunov spricht über eine **Agonie der Postmoderne** (Fettschrift – d. Verf.) und die **Fatalität** (Fettschrift – d. Verf.) des "postmodernen Experimentes" für die Literatur. „Postmodernismus ist mit der Existenz der Literatur angeblich unvereinbar“.⁸⁷¹ Sorokin⁸⁷², zum Beispiel, richtet fast keine Schäden in der Literatur an, von ihm spricht man mit einem Grinsen der Vernachlässigung. Postmoderne literarische

⁸⁶⁷ Šargunov, 2001a, S. 179.

⁸⁶⁸ Ebenda.

⁸⁶⁹ Ebenda, S. 181.

⁸⁷⁰ Šargunov, 2001a, S. 180.

⁸⁷¹ Ebenda.

⁸⁷² Vladimir Sorokin – populärer russischer Schriftsteller.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

Werke sind ein Zirkus, sind Magie eines Zauberkünstlers. Man wendet das Gesicht nach oben und wartet, was sonst noch als Überraschung von dort herkommen mag? Die Postmoderne als Trend hat sich offensichtlich erschöpft.

„Der Kunstgriff der ironischen Anspielung ist nicht neu. Es genügt, zum Beispiel, sich an "Eugen Onegin" und der direkten Parodien auf andere Dichter zu erinnern. Oder - die Konzentration dieser Methode schlechthin - die gruseligen "*Les Chants de Maldoror*" Lautréamonts, in denen er ständig die Texte von Baudelaire, Byron, Lamartine fein parodiert, so dass die Identität des Autors (Isidore Ducasse) sich in den von ihm benutzten Zitaten auflöst. Aber als Folge überwindet die Postmoderne sich selbst, Lautréamont wandert in die extreme Ernsthaftigkeit. Das Scherzen verweigernd, erklärte er mit giftiger Bitterkeit: "Ich bezeuge: In dieser Welt gibt es nichts, das ein Lachen auslösen soll." Daher kommt die Schlussfolgerung: "Die Poesie ist überall dort, wo es kein dummes und spöttisches Lächeln eines Menschen gibt".⁸⁷³

„Der Realismus als "Postmoderne der Postmoderne" ist unvermeidlich. Durch die Aufschichtung der Parodien entdeckt ein neuer Mensch die literarische Tradition wieder. Das Objekt der Parodien an sich wird wertvoll. Sorgfältige Beobachtungen führen zu folgendem Schluss: In den Texten der Generation der Zwanzigjährigen herrscht der Geist des Ernstes, der sich von der Postmoderne nicht nur komplett unterscheidet, sondern auch mit den ironischen Experimenten der spätsowjetischen, nur ein Jahrzehnt älteren Generation, übersättigt ist. Die Literatur, die auf den Kopf gestellt wird, ist zum Scheitern verurteilt. Sie wird plötzlich wieder zurück auf die Füße gestellt".⁸⁷⁴ „Doch im Hinblick auf die neuen ideologischen Bedingungen wird die Prosa nirgendwohin, außer in den Realismus gehen können. Die Realität sieht wieder attraktiv aus. Man ist nicht in der Lage, die „mörderische“, sich überall verbreitende Realität zu überwinden. Aber es gibt zwei Versuche, sich dennoch als Autor bemerkbar zu machen. Entweder sich selbst zu realisieren, oder die Realität zu dublizieren, indem man sie in der Kunst „klont“. Es wird eine besondere Bedeutung der Methoden des Realismus klar: Der Autor erwischt seine „Zeit“ und nimmt sie direkt am Tatort fest".⁸⁷⁵

⁸⁷³ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 3 Gesang, 5 Strophe.

⁸⁷⁴ Šargunov, 2001a, S. 182.

⁸⁷⁵ Ebenda, S. 183.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

Mit dieser Einstellung zur Rückkehr des Realismus, müsste man über Lautéramonts Fall nachdenken. Sein Werk sollte unter diesen neuen Bedingungen nicht allzu „in“ sein, was aber gar nicht stimmt. Heißt das, er hat nur zu wenig von der Postmoderne in ihrer reinsten Form in sein Werk aufgenommen? Oder umgekehrt? Man spricht aber auch über die anderen Schichten, die seine literarische Relevanz noch mehr betonen: Zum Beispiel, sein Talent als Meisterkompilator der fremden Topoi.

„Lasst uns schauen“, schreibt Šakurov in seinem Artikel weiter. „Der Realismus als eine Alternative zur Postmoderne kehrt zurück. (...) Es muss einfach gesagt werden: Literatur ist unvermeidlich“.⁸⁷⁶ „Nicht um der Realität zu entfliehen, sondern um eine Realität zu schaffen, braucht der Mensch und der Autor *einen Anderen* (kursiv –der Verf.). Wenn Sie etwas Wichtiges/Echtes über die Welt wissen und sich nicht in Ihrem eigenen Trugbildverirren wollen, sollten Sie nicht in den Spiegel schauen, sondern in die Augen eines Anderen. Hier ist die Gefahr geringer, selbst dann, wenn es die Augen einer Sphinx sind“.⁸⁷⁷ An dieser Stelle kommen wir zur primären und sekundären Realität der Literatur. Mehr dazu finden wir in einem Artikel von Kasatkina: „Aufgeteilt in „primär“ und „sekundär“ verlieren die Hälften der ehemaligen Ganzheit die Eigenschaften einer Realität im eigentlichen Sinne. Literatur kann das nicht ignorieren und konstatiert dies, auch wenn sie sich in unterschiedlicher Weise auf den Prozess bezieht. "Sekundäre" Realität, die mit ihrem Status einverstanden ist, rächt sich für einmalige „Unhöflichkeit“ ihr gegenüber, kündigt laut und trotzig die „primäre“ Wirklichkeit auf, und zwar durch eine der nicht eben bemerkenswertesten Versionen der „sekundären“ Realität. Aber es gibt auch jene Literatur, die sich vage und wehmütig daran erinnert, dass sie ein Teil davon ist (...). Und darin liegt die Hoffnung - in dieser Trauer/Sehnsucht der Literatur, in ihrem einigen Charakter, ihren Figuren, ihren Autoren, sie alle sehnen sich nach einer Aktion anstatt nach Träumen, nach realem Leben anstatt nach einem Abenteuer, nach einer "Einweihung" in die heutige Zeit und die wahre Ewigkeit, also nach Verantwortung und Freiheit“.⁸⁷⁸

2.1. Negative Mimesis bei Lautréamont. Negative Ästhetik

Wir haben oben schon kurz den Begriff der Mimesis betrachtet, des Weiteren möchten wir auf die *n e g a t i v e M i m e s i s* kurz eingehen. „Walter Benjamin hat in seinen Arbeiten der

⁸⁷⁶ Ebenda, S. 184.

⁸⁷⁷ Kasatkina, 2003, S. 111.

⁸⁷⁸ Kasatkina, 2003, S. 133f.

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

30-er Jahre, in denen er die Massenkultur der Epoche Louis Bonapartes analysiert hat, zum Prinzip der Nachahmung des toten Fetisches, der Ware, festgestellt: Die Sphäre des Konsums ist vom Götzendienst des toten, technisch wiedergegebenen und ständig Wiederholten durchbohrt.⁸⁷⁹ In äthologischen Arbeiten der 20-30-er Jahre wird von Caillois das Material, das Benjamins Modellen der Mimesis nah ist, untersucht. In der Natur existieren solche Formen der Nachahmung, die sich aus dem Streben eines Tieres erklären, sich "tot zu stellen" bzw. "die Färbung der Natur zum Schutz zu übernehmen".⁸⁸⁰ Am ausführlichsten, jedoch entgegengesetzt zu den Forschungen Benjamins und Caillois, hat Adorno den Begriff der negativen Mimesis gefasst und seine Formen der "realistischen" Ästhetik Aristoteles entgegengesetzt. Man müsse ursprüngliche, nichtbegrifflich-mimetische Beziehungen zur Realität wiederherstellen, über die der Mensch zu archaischen Zeiten verfügte und die sich wie eine „Fähigkeit“ erklärten, sich zu entsetzen". "Ratio ohne Mimesis verbietet sich. Die Mimesis ist eine Form der menschlichen Beziehung zur Natur durch die Angst, d.h. in Form von negativer psychomimetischer Reaktion. Die Geste der konkret gerichteten Negation lässt zu, im Objekt Schreckliches zu zeigen, und von seiner Wiedergabe etwas abzulehnen oder zu übernehmen, und so ins Bewusstsein "einzulassen", jedoch als Objekt, das keine Angst mehr einflößt. So ist die neue, n e g a t i v e Ä s t h e t i k von Baudelaire, Kafka, Beckett, den Komponisten der neuen Wiener Schule (A.Schönberg, A.Berg) entstanden".⁸⁸¹

Kehren wir zum Begriff der a n d e r e n Literatur zurück. Die Idee selbst kann man nicht als besonders revolutionär oder neu bezeichnen. Dieses Motiv des Widerstandes gegen die Tradition wurde nicht nur einmal in verschiedensten Arbeiten mehrerer Literaturwissenschaftler ausgelegt. Von Jean Paulhan etwa in seiner Arbeit „Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres“ über seine Analyse der Avantgarde⁸⁸². „Jedoch nicht das Einhalten des Kanons, sondern der Streit über „les lieux communs“ ist zum Credo mehrerer literarischer Strömungen geworden, die Paulhan symbolhaft als „la Terreur dans les lettres“ bezeichnet. Auch danach wurde die Erforschung der modernistischen Kunst als Kampf gegen Klischees zu einem der zentralen Punkte der poststrukturalistischen Kritik“.⁸⁸³ Interessant, dass auch bei Podoroga manchmal die Grenze zwischen dem Kanon und dem Experiment verschwimmt: „Ein beliebiges sprachliches Ereignis, das wir als poetisch bezeichnen, ist ein

⁸⁷⁹ Zit. nach: Podoroga, 1999b, S. 67.

⁸⁸⁰ Zit. nach: ebenda, S. 68.

⁸⁸¹ Vgl., Podoroga, 1999b, S. 69f.

⁸⁸² Zit. nach: Podoroga, 1999b, S. 69f.

⁸⁸³ Rjasov, 2012b, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/r20.html (27.06.18).

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

Verstoß gegen die Regel und die fertige Norm. Die große Poesie ist ein großes Spiel, bei dem Gott nicht das Ziel und Ende ist, sondern der Anfang“.⁸⁸⁴ Es scheint, als ob der Kreis sich gerade an dieser Stelle schließt: Unter Berücksichtigung der Vergangenheit, wird der Kampf gegen die Kanons zur Besetzung der eigenen Nische in der Tradition, und das Gespräch über die andere Literatur verliert offenbar seinen Sinn“.⁸⁸⁵ Lautréamonts Kampf mit dem Kanon wird zum Versuch der Eroberung seines Territoriums in der Tradition, was ihm auch gelungen ist. Das poetische Wort Lautréamonts ist ein Verstoß gegen die Norm, dies wird zu seiner besten Ausrüstung.

Neben dem Thema des Widerstandes gegen die Tradition bei Podoroga wird die Idee der Suche nach einer anderen Trajektorie immer wieder betont. Haben wir es in diesem Fall mit dem „Verfremdungseffekt“ zu tun? „Das Thema der transgressiven Geste, des Ausgangs in ein (vor-)sprachliches Nichts kann auf keine Weise von den kommunikativen Kodes der Kultur, den Analogien und den Einflüssen, beschränkt sein. Im Gegenteil es handelt sich um den Hinweis auf ihre Grenzen, auf die Suche nach dem, was ihnen vorangeht. In diesem Fall beginnt man das Motiv der Entstellung, der „Verfremdung“ der Realität und der Opposition gegen die Tradition, als nebensächliches Mittel für die philosophische Suche auszusehen“.⁸⁸⁶ Es stellt sich die Frage nach dem scheinbar Allumfassenden des Konzeptes der Mimesis und der Methoden der analytischen Anthropologie für die in der vorliegenden Arbeit zu betrachtenden Probleme. „Jedoch zeigt sich die Besonderheit der Forschung Podorogas ganz anders: Er will bei der Analyse der „anderen“ Literatur auf dem gewohnten Territorium der kommunikativen Strategien, der Analogien, der Einflüsse und der Nachahmungen bleiben“.⁸⁸⁷

Vor allem Podorogas "Mimesis" versucht, eine gewisse Linie der Kontinuität innerhalb der *anderen* Literatur aufzuzeigen. Es handelt sich hier um ein Aufbauen einer alternativen Geschichte der Literatur, die parallel zur Tradition verläuft. Aber da die speziellen Glieder dieser Kette vollkommen vorhersehbar sind (zum Beispiel der Einfluss Gogols auf Dostojewskij, dieses Thema ist gewöhnlich sogar im Schulprogramm enthalten), entsteht der Eindruck, dass Podoroga damit fortsetzt, in "der Reichslogik" der Tradition zu denken, wo sich "die anarchistische" Logik eines *Bruches* (*kursiv – der Verf.*) passender zeigen würde. Podoroga setzt damit fort, die gewohnte Methode der kulturellen Analogien dort zu verwenden, wo eine

⁸⁸⁴ Podoroga, 2006a, S. 57, siehe hierzu auch: Smirnov, Igor: *Oliteraturenoe vremja*. (Gipo)teorija literaturnych žanrov, Sankt-Peterburg, 2008b.

⁸⁸⁵ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

⁸⁸⁶ Ebenda.

⁸⁸⁷ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

Eine andere Literatur in der modernen „Kulturpyramide“

Absage an sie möglich und gefordert wäre. Es setzt sich der Eindruck fest: Jedes Entdecken der Spuren des Einflusses Gogols in den Texten von Dostojewskij entfernt uns von der Analyse dieser Werke in höherem Grad, als dass es uns ihnen näherte“.⁸⁸⁸

Es gibt aber auch die entgegengesetzten Intentionen, die spontane Suche nach einer Möglichkeit, die mechanische Ästhetik durch die Texte Platonows zu analysieren. Aber in "Mimesis" zeigt sich dieser Gedanke durchaus nicht geeignet für den alternativen Blick auf die russische Kultur, sondern eher als neugierige Ergänzung für den Einbau Platonows in die Logik der Wege der Wissenschaft und der Philosophie.

„Nichtsdestoweniger wäre es unüberlegt, sich die Forschung Podorogas als Arbeit, die von den eigenen Widersprüchen aufgespalten ist, vorzustellen. Vor allem deshalb, weil die oben vorgeschlagene Teilung in ein *kommunikatives* und *vorkommunikatives* (Kursiv – Rjasov) (literarisches) Niveau der Sprache kein leicht zu lösendes Problem ist. Die Schwierigkeit besteht nicht nur darin, dass das Gespräch über die Möglichkeit des Schaffens außerhalb der Tradition auf komplizierte Weise mit der Idee der Opposition zum Kanon verbunden ist, sondern darin, dass gerade der Gedanke der Negation der Gesetze ein „Punkt des Abzählens“ für dieses Gespräch werden soll. Aber das Haupthindernis, das unüberwindlich erscheint, besteht darin, dass im Raum der philosophischen (philologischen) Forschungen die Überlegungen über einen transgressiven Ausgang ins Gebiet der Vorkommunikation sich als ewig in kommunikativen Grenzen verschlossen erweisen. Andernfalls sollte solch eine Forschung ihrem Ziel entsprechend von der Funktion der Mitteilung durch einen Text befreit werden. "Mimesis" lässt nicht zu, sich der magischen Vielseitigkeit dieses Problems zu nähern.

Offenbar ist eines der Hauptergebnisse der Forschung Podorogas der radikale Zweifel an der vielseitigen Anwendbarkeit des Betrachtens eines literarischen Werkes ausschließlich durch seinen „Einbau“ in ein gewisses System. "Mimesis" zeigt die Existenz der Texte auf, bei deren Analyse das Prinzip der Analogien und der Einflüsse, das in der Theorie der Literatur während vieler Jahre vorherrschte, das Allumfassende verliert“.⁸⁸⁹

⁸⁸⁸ Ebenda.

⁸⁸⁹ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

XXI Problematik der Textwahrnehmung durch den Leser. Die Qualität des Lesens heutzutage. Leserfall Lautréamont

Kehren wir zum Problem der Leserwahrnehmung eines literarischen Werkes, angewendet auf Lautréamonts Kontext, zurück. Es handelt sich hierbei um eine, sagen wir, naiv-realistische Wahrnehmung eines literarischen Werkes. Ein virtueller Lautréamont ist geisterhaft und durchsichtig. Nach Kosikov ist sein Werk ohne seine Prätexte nicht denkbar. Wie soll man dann also Lautréamont lesen und analysieren, besonders bei solchen Mengen von Kommentaren und Auslegungen? Der Forscher kann hier leicht in Panik durch den Überfluss des Materials über Lautréamont geraten. „Heutzutage macht der im öffentlichen Bewusstsein herrschende Kult der Gegenwart (Präsentismus) einen Ausgang aus seinen Grenzen in die "andere Zeit" unmöglich. Jede neue Generation steht vor der Aufgabe des Verständnisses der Vergangenheit, die in den Texten das Geistesleben festhielt“.⁸⁹⁰ Umstritten ist der *Umbruch* Lautréamonts in die „andere Zeit“. Das heißt, der moderne Leser versteht die Folge der Zeiten nicht. Solch eine Loslösung vom Kontext führt eben zur falschen Wahrnehmung der Texte Lautréamonts. „Die Kultur an sich ist historisch und dialogisch, sie ist auch der wichtigste Faktor der Aufrechterhaltung und der Translation der moralischen Werte, deren Existenz die Verbindung der Zeiten gewährleistet“.⁸⁹¹ Die Drohung des endgültigen Bruches der Kultur und der Zivilisation soll uns dazu bewegen, über unsere Fähigkeit oder Unfähigkeit als Leser und Mensch nachzudenken. Es geht um die Fähigkeit, einen Dialog mit der Kultur der Vergangenheit und der Gegenwart, ihren Gedanken, ihrem Geist zu führen“.⁸⁹² Interessant ist die These über das Verhältnis zum Leser. In einem Artikel schreibt Bezzubzev-Kondakov über einen der bedeutenden russischen Religionsphilosophen und Publizisten Vassili Rosanow: „er "schrieb allein, eigentlich nur für sich“, als ob er die Anwesenheit des Lesers nicht ahnen würde, und außerdem so, als ob der Leser überflüssig in diesem Gespräch mit sich selbst wäre. Rosanow strebte ganz und gar nicht danach, dem Leser notwendig und interessant zu erscheinen. Der Leser Rosanows ist ein *ihm heimlich zusehender* (kursiv – der Verf.) Mensch“.⁸⁹³ Georges Nivat betont in seinem Buch „Russie-Europe. La fin du schisme. Études littéraires et politiques“, dass das Werk von Rosanow den Leser an sich, als ein Objekt von didaktischen und emotionalen Bemühungen, ablehnt.⁸⁹⁴ „Mit dem Leser ist es viel langweiliger, als wenn

⁸⁹⁰ Čurljaeva, 2010, S. 173.

⁸⁹¹ Ebenda.

⁸⁹² Čurljaeva, 2010, S. 174f.

⁸⁹³ Bezzubcevev-Kondakov, 2009, S. 34.

⁸⁹⁴ Vgl. Nivat, 1993, S. 172f.

man allein ist“, gestand Rosanow ein. Und weiter: „(...) mit sich selbst allein kann es auch langweilig sein, aber noch langweiliger ist ein Mensch, der deinen Wörtern (wenn auch sogar nur halbwegs) zuhört und nichts antwortet, und doch ist der Leser eben solch ein Zuhörer der fremden Rede, das stumme Wesen, das "die Art eines Esels vor dem Brüllen hat... Es ist wohl besser ohne diesen Leser-Esel“.⁸⁹⁵ Für einen Literaturwissenschaftler bzw. einen geschulten Leser eröffnen die Romane vollkommen neue Verständnis- und Deutungsebenen.⁸⁹⁶ Jedes literarische Werk erzeugt eine Vielzahl originärer „Werke“, dies dank der einzigartigen Erfahrung des empirischen Lesers. Umberto Eco hat überzeugend die „Nichtvollendung“ des literarischen Textes propagiert. Der Text sei ein Prozess des „Verflechtens der Lücken, der leeren Stellen, die man auffüllen muss“. Aber nach Eco hat der Text doch in sich die Hinweise, die die Interpretationsbemühungen eines konkreten Lesers in Richtung bestimmter Schlussfolgerungen lenkt, das heißt, der Text strebt danach, dem Leser die Interpretationsinitiative zu bieten. Das heißt: Der Leser ist frei, aber er steht doch unter Beobachtung.⁸⁹⁷

„Der Leser, nicht als Gegenstand der soziologischen Untersuchung, sondern als eines der Kulturprinzipien, deren Erscheinung in jeder einzelnen Epoche neu bestimmt wird, ist ebenso wichtig für die ästhetische Konstruktion eines Werkes und für den Gang des literarischen Prozesses... wie für das Menschsein an sich“.⁸⁹⁸ In Bezug auf das Lesen als einem Prozess der intertextuellen Wechselwirkung ist von besonderem Interesse der Einfluss der Konzepte der fruchtbaren Kreativ-Epochen, die eine Kultur des Lesens errichteten, die wiederum die Wahrnehmung des Schaffens bestimmte. Der Leser ist in diesem Fall nicht nur ein Richter des Schaffens, sondern er setzt der Wirkung des Schaffens in der Kultur gewisse Grenzen“.⁸⁹⁹

Die Kunst des 19. Jahrhunderts hatte eine Neigung zum Symbol, die Metapher wurde zum Zeichen der Kultur des 20. Jahrhunderts. In der Ästhetik des Modernismus hat die Metapher einen besonderen Wert als ein Code für Entleihungen gefunden. Das Problem der Erschließung eines Fremdwortes als ein Problem des „Lesens“/der „Wahrnehmung“ des Anderen/des Fremden erhielt eine Entwicklung in der Theorie der kulturellen Codes als eine „Perspektive mehrerer Zitate“. Dies ruft zum bereits „Geschriebenen, mit anderen Worten, zum Buch (...)“ auf und transformiert „den Text zum Katalog dieses Buches“. Unabhängig davon, ob die Frage

⁸⁹⁵ Bezzubcev-Kondakov, 2009, S. 34.

⁸⁹⁶ Mader, 2012, S. 10.

⁸⁹⁷ Langlad, 2005. S. 52.

⁸⁹⁸ Markov, 2005a, S. 57.

⁸⁹⁹ Markov, 2005a, S. 215.

im Rahmen eines Phenotextes oder Genotextes oder als Text und Werk behandelt wird, ist diese Frage mit der dualen Natur des Ergebnisses künstlerischen Schaffens verbunden, ist gleichzeitig historisches und anachronistisches Schaffen“.⁹⁰⁰ Das Problem der Intertextualität, auf ontologische Weise betrachtet, setzt voraus, dass ein Kunstwerk dazu verurteilt ist, das „Gedächtnis“ der Kultur zu sein. In solch einem Werk sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kultur vereint. Die genaue Formulierung der Frage, vor dem Hintergrund des Materials von Shakespeares Topoi, ermöglicht es, sich auf die Prinzipien der Wechselwirkung von unterschiedlichen Topoischichten zu konzentrieren. Die Untersuchung der funktionellen Rolle der Shakespeare-Anspielungen macht es möglich, eine Reihe von Gesetzmäßigkeiten des Baus von semantischen Assoziationen, die für die zeitgenössische Literatur im Allgemeinen charakteristisch sind, zu verfolgen.⁹⁰¹ Die Tradition der Kultur als Aufstieg des erneuten Wortes wurde in der Kunst des 20. Jahrhunderts der tiefen, reflektierenden Analyse unterzogen. Zum Ausdruck dieses Prozesses wurde der besondere Status des entliehenen Wortes, das als Kunstgriff auftrat. Die Wechselwirkung der Anspielungen mit der eigenen Erzählung findet hauptsächlich durch das Prinzip der figürlichen Bedeutungen statt, was den klassischen Bildern im modernen Text den Charakter der Tropen verleiht. Die Unbestimmtheit der dabei entstehenden Analogien führt zur Etablierung der originellen Verbindungen, die die künstlerische Seite eines Werkes verstärken. Aufgrund der funktionellen Belastung, können sie als markante Metaphern auftreten. In diesem Fall ist der Schlüssel für den erfolgreichen Einsatz von entliehenen Topoi die Angemessenheit gegenüber dem allgemein anerkannten Inhalt. Wenn der klassische Topos auch transformiert wird, aber die ursprüngliche Bedeutung behält, spricht man über seine Varianten. Im Falle, dass die individuelle Anpassung der bekannten künstlerischen Lösung eine Grenze erreicht, hinter der dieser Topos seine selbstständige Existenz bekommt, die relativ unabhängig vom Ausgangsmaterial ist, dann erhält der Topos eine neue Qualität. Im Falle der figurativen Metapher erscheinen die klassischen Topoi in der analytischen Funktion, sie „erhöhen“ den Inhalt der Gedanken des modernen Autors. In diesen seltenen Fällen hängt die Vollständigkeit ihrer Umsetzung von der Klärung der gelegentlichen Besonderheiten des Originals ab. Abhängig von der Prävalenz der Qualität des bildlichen Ausdrucks, kann der ausgeliehene Topos auf einem der drei Schichten eines zeitgenössischen Werkes existieren: Im Raum eines Charakters/einer Figur, im Raum des Autors oder im von ihm selbst hervorgebrachten Raum eines neuen Kunstwerkes. Diese drei Sphären sind durch

⁹⁰⁰ Makurenkova, 2005a, S. 228ff.

⁹⁰¹ Vgl., ebenda, S. 229.

Problematik der Textwahrnehmung durch den Leser. Die Qualität des Lesens heutzutage.
Leserfall Lautréamont

das Fehlen von starren Begrenzungen charakterisiert.⁹⁰² Das Prinzip der gegenseitigen Transparenz ist der wichtigste Grund für ihre Existenz. Die häufigste Form ist die Verwendung von Allusionen im Raum einer literarischen Figur, wo sie als einfache Informationsträger auftreten. Der Reichtum des künstlerischen Topos verengt sich, er verliert seine Originalität und Tiefe, von allen Bedeutungen herrschen die am meisten offensichtlichen. Der Verlust der poetischen Perspektive verurteilt den Topos zum linearen Funktionieren. Der Verweis auf diesen Topos trägt oft kontextuellen Charakter und ist durch die Grundlage der Handlung beschränkt. Eine Besonderheit ist das Fehlen des Kontaktes mit dem philosophischen Substrat des Werkes: Der Topos wird durch das Wort ersetzt. Ein charakteristisches Merkmal der Funktionsweise fremder Topoi im Raum einer Figur ist das Fehlen an Kognitivität, die Verwendung fremder Topoi führt auf das Konstatieren eines Faktes zurück, der sich nicht zu einem künstlerischen Phänomen auswächst. Dies ist eine der traditionellen Verwendungen von Shakespeares Bildsprache.⁹⁰³

Ein weiterer Bereich des „Lebensraums“ eines Zitats ist der Raum des Autors. Auf dieser Ebene wird die poetische Anspielung in der Fülle ihrer künstlerischen und philosophischen Möglichkeiten hauptsächlich realisiert. Es umfasst die Schichten von Bedeutung, die in das Bild zurückführen. Diese Schichten gewinnen solche Inhalte, die das Bild an sich völlig übertreffen. Die Formen der Wechselwirkung des zitierenden Wortes sind in beiden Fällen sehr vielfältig und reichen bis zur Resonanzentfremdung. Hierbei eröffnet der Autor mit Hilfe eines ausgeliehenen Topos eine Perspektive, die endlos ist.⁹⁰⁴

Die Umdeutung des Materials, das ausschließlich aus fremden Topoi besteht, erfordert das Vorhandensein eines originellen Konzepts, das die Wahl des Autors motiviert und rechtfertigt. Die künstlerische Glaubwürdigkeit eines solchen Ansatzes würde derartigen Anspielungen den Status einer Metapher verleihen, deren Umfang langwierige Passagen von Beschreibungen vermeiden würde. Ansonsten bleibt die Liste der im Text vorkommenden fremden Topoi eine willkürliche Auflistung, die keinen anderen Inhalt als einen rein informativen besitzt, und eines zusammenfassenden Sinnes beraubt ist. In dieser Situation realisiert das entlehnte Topos seine Eigenschaften und bleibt eine Aussage eines banalen Handlungsschemas.⁹⁰⁵

⁹⁰² Vgl., Makurenkova, 2005a, S. 229.

⁹⁰³ Ebenda, S. 230ff.

⁹⁰⁴ Makurenkova, 2005a, S. 231.

⁹⁰⁵ Makurenkova, 2005b, S. 34.

XXII Zur Untersuchung von Lautréamonts Texten als ein gesamtes literarisches Werk

Das Ziel dieser Arbeit besteht natürlich nicht darin, uns beizubringen, wie man Lautréamonts Werk zu betrachten und zu untersuchen hat. Es ist kein Geheimnis, dass eine Untersuchung eines literarischen Werkes immer sehr schwierig ist. Vor allem aus der Perspektive von Autorenintention betrachtet, was sich bei Lautréamont als extrem schwierig erweist. Der literarische Text wird schon lange nicht mehr als „sozio-historische Darstellung bestimmter Ereignisse und Handlungen“ empfunden⁹⁰⁶. Aber wir können einen Text allein ohne historischen Kontext nicht betrachten. Allerdings sollte man die Fallstricke einer sozusagen „naiven, realistischen Wahrnehmung“ beachten.⁹⁰⁷ Esin kritisiert diesen Ansatz in seinem Buch „Grundlagen und Methoden der Analyse literarischer Werke“.⁹⁰⁸

Wir werden uns erlauben, uns auf diesen Ansatz zu fokussieren. Solche „naiv-realistische Wahrnehmung“ eines Textes hat in dem Fall der Rezeption von Lautréamonts Texten eine wichtige Rolle gespielt. „*Les Chants de Maldoror*“ konnten bei den meisten Lesern keine „kreativen Genüsse verursachen, was sicherlich mit den Hauptmerkmalen von Lautréamonts Poetik verbunden ist. Ist dies so, weil „*Les Chants de Maldoror*“ eine Lektüre für Gelehrte sind, oder liegt es daran, dass unsere „Leserimmunität“ sich geändert hat? Man stellt ein Mangel an elementaren methodologischen Instrumentarien auf dem Weg zum Verständnis und zur Interpretation eines künstlerischen Werkes fest. Es ist wichtig zu verstehen, dass es kein literarisches Werk als eine „Illustration“ oder „Quelle von Informationen“ ist, sondern das „Objekt eines ästhetischen Genusses und Erlebnisses“.⁹⁰⁹ Wenn man dies realisiert, verstanden und berücksichtigt hätte, gäbe es die Möglichkeit der üblichen Lautréamont-Veröffentlichungen nicht. Und er würde dann nicht die Beute derer, die nicht verstehen, was angemessen und wirklich ist.

Dann wäre es jedenfalls einfacher, einen Text als ein Werk der Kunst, als etwas von jemandem Erschaffenes wahrzunehmen, wenn man sich auf die beiden Hauptkomponenten der Literaturtheorie, die Theorie der Poetik und auf den Stil konzentriert⁹¹⁰. Solch ein Ansatz sollte

⁹⁰⁶ Vgl., Maslova, 2018, S. 24.

⁹⁰⁷ Vgl., ebenda, S. 17f.

⁹⁰⁸ Esin, 1998, S. 68.

⁹⁰⁹ Vgl., Maslova, S. 56.

⁹¹⁰ Mineralov, 1999. S. 4.

Die objektive Realität und die Textrealität in Lautréamonts Werk

aus unserer Sicht helfen, das „Problem Autor/Leser“ zu lösen, und den Text eines Autors zu schützen, der trotz sich ändernder Zeiten, trotz anderer ideologischer und weiterer Akzente, unverändert bleibt. So ein Text bestimmt selbst durch die Jahrhunderte die Variationen der Interpretationen und Aussagen in Bezug auf ihn.⁹¹¹

Für ein besseres Verständnis von Lautréamont ist es wichtig: „die bestehenden literarischen Strömungen zu berücksichtigen, die besondere Aufmerksamkeit auf die narrative Struktur eines Werkes zu lenken, auch auf die verschiedenen narrativen Realien wie: Den Autor (real, abstrakt), den Erzähler, die dargestellte Welt, die Charaktere, die Leser (real und abstrakt)“.⁹¹² Dies ist unserer Meinung nach das Feld, auf dem sich die Merkmale von Erschaffenem als überprüfbar und tauglich erweisen müssen. Es sind diese Aspekte der Bemühungen eines Autors, die seine Leser in der gegenseitigen Wechselwirkung mit ihm zu spüren bekommen sollten.⁹¹³ Die Menschheit lernt außerhalb eines Wortes zu leben, sobald ihr eben dieses Wort genommen wurde.⁹¹⁴

XXIII Die objektive Realität und die Textrealität in Lautréamonts Werk

An dieser Stelle nehmen wir, als Beispiel der Funktion der objektiven Realität in einem literarischen Werk, den Fall von Jurij Vladimirov, dem russischen Schriftsteller von der avantgardistischen Künstlervereinigung OBERIU in Sankt Petersburg. Lautréamont schreibt „fremde Texte ab“, versucht sie auch auf seiner Art fertig zu schreiben, um die objektive Realität auf seine Textrealität zurückzuführen. Eigentlich passiert so ein ähnlicher Prozess bei Jurij Vladimirov. Er „schält“ nicht nur den Text aus dessen historischen Kontext heraus, in seinem Fall die Realien der 1920er Jahre (die referenzielle Verbindung wird nur durch die Erwähnung der Stadt Leningrad gestützt), sondern vertuscht auch die Verbindungen seiner Erzählung mit dem Titel „Sportler“ zur Text-Quelle, und zwar der Novelle von Apollinaire.⁹¹⁵ Die Erzählung Vladimirovs geht jedoch mit der Text-Quelle viel kompliziertere Beziehungen ein, wobei das grundlegende narrative Prinzip unverändert bleibt und der Ausgangspunkt der Erzählung zu einer gewissen Invariante wird. In dieser Erzählung von Vladimirov findet sich

⁹¹¹ Vgl., ebenda.

⁹¹² Bol'shakova, 2003, S.533.

⁹¹³ Vgl., Maslova, 2018, S. 18ff.

⁹¹⁴ Makanin, 1993, S. 80.

⁹¹⁵ Tokarev, 2006, S. 162.

Die objektive Realität und die Textrealität in Lautréamonts Werk

eine doppelte Struktur mit zwei Hauptfiguren, die handelnde Person und die Wand. Man spricht auch über künstlerische Modifikationen, die in den Text eingeführt werden, sodass die Verbindung zwischen zwei Texten implizit wird.

Nach der Bemerkung von Michael Jampolski ist jeder Text, beim Versuch, sich ein besonderes intertextuelles Feld zu schaffen, auf eigene Art organisiert. Ein Text gruppiert seine Text-Vorgänger. Außerdem bekommen einige Texte intertextuelle Felder aus "den Quellen" der späteren Texte. Dies alles macht die Bemerkung Borges, dass Kafka ein Vorgänger seiner Vorgänger sei, viel weniger paradox, als sie auf den ersten Blick erscheint. Marcelin Pleynet, die Quellen Lautréamont analysierend, kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, nämlich der, dass Ducasse ein „Vorgänger seiner eigenen Quellen“ war.⁹¹⁶

Aus dieser Perspektive "organisiert" der Text Vladimirovs nicht nur den eigenen Text-Vorgänger — die Novelle Apollinaires — sondern „schafft“ auch ein intertextuelles Feld, das "die Quelle", die später geschrieben ist, (die Erzählung von Marcel Aymé) miteinschließt. Solches Herangehen, ungeachtet seiner scheinbaren Paradoxie, lässt es zu, vom traditionellen Verständnis der Entleihung eines Topos wegzugehen, das die genetische Verbindung zwischen zwei Texten meint. Einerseits führt die komparatistische, typologische Analyse drei Novellen dem Gedanken zu, dass die Anwesenheit einer angegebenen Invariante in diesen Texten ihre tiefe genetische Verbindung zeigt. Deshalb spielt die Perspektive der Lektüre die wichtigste Rolle in unserer Interpretation: Wir lesen jeden Text durch das Prisma zweier anderer Texte. Die Texte, die sich ineinander widerspiegeln, werden zu einer komplizierten Struktur aufgebaut, bei der der Begriff der Evolutionsentwicklung seinen Sinn verliert. Deshalb kann man die Erzählung von Vladimirov als „Quelle“ der Novelle von Apollinaire mit derselben Begründung nennen, mit welcher wir "La disparition d'Honoré Subrac" als die Quelle für „Sportler“ nennen. Jedoch, die Anfechtbarkeit solcher Position berücksichtigend, vom Gesichtspunkt der traditionellen Literaturwissenschaft aus betrachtet, die Texte in einer bestimmten historischen Perspektive zu analysieren bevorzugt, strebte man danach, eine andere Lesart des Textes von Vladimirov anzubieten, die dem absurden Kontext beitrifft, der mit dem Prosaschaffen von Daniil Charms verbunden wird. Mit anderen Worten, konnte das Sujet über das sinnlose Gehen durch eine Wand, auch unabhängig von Apollinaire als künstlerischer

⁹¹⁶ Vgl., Jampolskij, 1993b, S. 47f, siehe hierzu auch: Šajtanov, Igor: Triada sovremennoj komparativistiki: globalisazija – intertext – dialog kultur, in: Voprosy literatury, 2005/6.

Die objektive Realität und die Textrealität in Lautréamonts Werk

Kontext, sich selbst entwickeln. Aber es bedeutet nicht, dass Vladimirov etwas bei Charms *entliehen* hat. Wir geraten wieder in den Spiegelraum eines Textes, in dem man Charms durch Vladimirov lesen kann und umgekehrt.⁹¹⁷

Von welchem Standpunkt aus sollte also das poetische „Ich“ von Ducasse betrachtet und bewertet werden? Wenn die intertextuelle Annäherung nicht nur auf den lexikalischen Übereinstimmungen basiert, sondern auch auf der strukturellen Ähnlichkeit, was soll man mit der Struktur des Werkes von Lautréamonts machen? Sein Intertext ist eine Variante ein und derselben Struktur. Ob es funktioniert? Hier sind Beispiele der künstlichen Konstruktion des Intertextes bei Lautréamont: Lautliche „Rekomposition“, das lautliche Gedächtnis, Anagramme. Der Stoff des Werkes zerfällt zu Fragmenten, sogar optisch, bei Lautréamont ist es dennoch ein „Fluss“. Hat der Leser die Wahl, „*Les Chants de Maldodor*“ anders zu verstehen? Ist die Figur des Maldodor eine „Interfigur“? Unsere Aufgabe bestand bis jetzt nicht darin, die Formen des Intertextes und ihre Funktionen bei Lautréamont festzustellen. Dies hatten wir schon ausführlich anhand der Forschung Kosikovs betrachtet. Die Aufgabe war es eher, das Instrumentarium der ähnlichen „technischen“ Arbeitsverfahren zu zeigen, dabei handelt es sich um Lautréamonts Intertextualität, seine „Künstlichkeit“. Nach Fateeva ist Intertextualität ein Spiel zwischen der Differenzierung und dem Neuerertum. Dies geschieht bei Lautréamont unter dem Gesichtspunkt der Bildung eines neuen Topos und Sinns nicht. Die klaren Nominationen, wie z.B. Grausamkeit, Gewalt usw., haben dennoch in sich die gleiche Bedeutungsbelastung, weil sie aus Tausenden von ähnlichen sich wiederholenden Gestalten aufgebaut sind (die Schichten). Deshalb haben diese Phänomene merkwürdigerweise diese Wirkung, die mehrschichtige Topoi auch haben sollen. Und es kommt hier nicht auf die „Produktivität“ der literarischen Gestalt an, die es bei Lautréamont so nicht gibt. Der gewöhnliche Leser wird das Neue kaum suchen wollen oder überhaupt daran denken, ob die Lautréamont-Topoi über den Rahmen der von ihm benutzten fremden Schablone hinausgehen. Außerdem wird dieser Leser sich keine Gedanken machen über Kurvenlineale, weil er sie einfach nicht bemerken wird. Aber er wird merken, vielmehr spüren, welche Wirkung der gekünstelte Topos auf ihn hat, der sich als das Gefühl: „Was für ein Trash!“ ausprägen wird. Das Element der „Kopräsenz“ im autobiographischen Leben eines Autors anderer Jahrhunderte und Kulturen ist die Reflexion auf sein Werk, seine eigene Projektion, „die kulturelle Topografie“. In welchem Zustand befinden sich bei Lautréamont die Zeitabschnitte und ihre

⁹¹⁷ Tokarev, 2006, S. 169.

Kombinationen? Als Beispiel für „paramimische Attraktion“, als die Vermischung verschiedener Mythen, existiert bei Lautréamont die Vermischung verschiedener Topoi. Das Bedürfnis dominiert, die unerschöpfliche Zahl der Beziehungen zwischen den Begriffen, den Erscheinungen und den Gegenständen in der Welt zu erfassen. Etwa wie die Methode der Intertextualität, die „sagenden“ Bilder an der Wand, als ein Fenster in ein anderes Werk oder die kulturelle Erscheinung. Ob es die Konstitution des Vergleiches, die auf einen noch tieferen Intertext hinweist, bei Lautréamont gibt? Der Begriff der Autointertextualität ist in „Poésies“ gut zu sehen, es ist nichts zu verbinden, weil es vor „Poésies“ nur die „Gesänge“ und keine weiteren Werke gibt. „Bilinguismus“, ist diese Tendenz auch im Lautréamonts Werk zu beobachten? Hatte er die „Poésies“ nicht einfach nur ein Spiel genannt? Beim Bilinguismus handelt es sich um postmoderne Tendenzen des intertextuellen Aufbaus eines Textes. Ob Lautréamont dies angestrebt hat? Tatsächlich bietet er eine freie Lesart seines Textes an. Die Beispiele der Anrede an den Leser als Metafiktion, deuten die ganze Zeit an, dass es sich hier um Literatur handelt. Der Lautréamont-Text ist das Eintauchen in „die Form des Zitats“, die „Poésies“ sind nach der Methode „Collage des Metaverständnisses“ von fremden Texten geschrieben. Die „Intertopoi“ bei Lautréamont haben ihren Ursprung in verschiedenen Büchern. Der Intertopos an sich, in Analogie zum Intertextualitätsbegriff, hat auch seine Entwicklung. So stammt zum Beispiel die Figur des Pelikans bei Lautréamont aus den Werken Alfred Mussets, hat also eine direkte Quelle (d.h. Intertopos) und lässt nur eine kleine Zahl von Assoziationen zu. Während die Figur Maldorors eine Sammelgestalt ist und zur Menge aller Intergestalten Assoziationen „sendet“. Wir haben es also sowohl mit einfachen- als auch mit Sammelintergestalten zu tun. Zum Beispiel: Die Figur des Engels und das Motiv des Kampfes gegen Gott. Es ist, als würden diese beiden Topoi aus dem Gedicht Lamartines über die Lampe entspringen, und so entsteht die Frage: Welches Stadium, welche Schicht der von Lautréamont nachgeahmten Topoi ist für eine Intergestalt (Urgestalt) zu halten? Ist der Anfang des Prozesses nicht einfach die Parodie, die Imitation? Das heißt, dass gewisse ad absurdum geführte Gestalten ab einem bestimmten Stadium zum Intertopos werden. Darauf kommt es an, dass sie nämlich in sich einen ganzen Satz von Hüllen vorhergehender Gestalten tragen und im Endeffekt all diese Hüllen nach und nach zu klein werden oder sogar gänzlich verloren gehen. Darin besteht der Mechanismus von Lautréamonts Entlehnungen, nach Kosikov und Velikovskij. Jedes intertextuelle Spiel kann einfach eine rein technische Übung sein, die kaum künstlerischen Wert hat. Was wichtig ist, das Neue bei Lautréamont, wie Kosikov betont, das, worin seine Originalität besteht, ist seine literarische Strategie. Das Werk Ducasses hat sich ins Fundament der Entwicklung der Literatur von heute eingepägt, es wurde zu einem Grundstein,

aber ist damit schon etwas über den Wert eines solchen Herangehens an die Schriftstellerei bewiesen? Den Gedanken Fateevas folgend, kann man jedenfalls den Unterschied zwischen Intertextualität und Intertextualisierung berücksichtigen und sich nach der Regel einer "konstruktiven, textschaffenden" Funktion der Intertextualisierung richten, nicht jedoch nach einer obligatorisch „sinnschaffenden“. Tut man dies, so kommt man mit Lautréamonts System zumindest gut zurecht.

Die Frage nach der unmittelbaren "Nähe" einer bestimmten literarischen Schicht zu diesem oder jenem Werk, jedenfalls was die Dominanz von Prätexten einer bestimmten Epoche und deren eigenen Regeln betrifft, ist bei Lautréamont durch die Merkmale und Besonderheiten der Romantik bestimmt. Wenn man den Begriff *K o n t r a p u n k t* in Betracht zieht, den Fateeva detailliert betrachtet, kann man eine besondere Art des Kontapunktes erwähnen, es ist die *F ü l l s t i m m e*, genauer gesagt, jede die Hauptmelodie begleitende Stimme, die eine Abweichung von der Hauptmelodie darstellt. Man stellt sich die Frage, wie Paratextualität den Titel des Werkes in Bezug auf den Korpus des einheitlichen Textes, und wie beides sich wiederum auf die Poetik der „Gesänge“ bezieht. Die Kette: „der Titel – das Epigraph – der Text“ kann nach der Methode des Kontrastes und der Parodie aufgebaut sein: Maldoror, Gesang, doch was bildet dann den Intertext? Der Lautréamont-Text ist ein Epigraph zur nächsten literarischen Epoche. Das betrifft sogar das Pseudonym, das bei Ducasse literarisch verändert deformiert ist, wie auch sein gesamtes Werk. Nach Fateevas Meinung ist der Stil oder ein bestimmtes künstlerisches „Modell/Entwurf“⁹¹⁸ das Thema des Vorgängers, das von ihm gefunden wurde. Es geschieht vor dem Hintergrund dieses Entwurfs eine erste Bedeutungsveränderung. Erfolgt gar eine zweite oder noch weitere Bedeutungsveränderungen, was ist dann mit der ersten zu tun? Wie wir über das Prinzip des Himmelsgewölbes noch später ausführen werden, ist der Himmel in keiner seiner einzelnen Schichten wirklich blau, das ist eine Illusion. Dieser Gedanke auf den Kunstgriff Lautréamonts angewendet, legt nahe, dass es eine einfache Vermischung von intertextueller Nacherzählung und Variationen zum Thema ist, die etwas nur so und so erscheinen lassen. Man kann nicht behaupten, dass bei Lautréamont seine Zitate die Rolle der Illustration erfüllen, um die gelieferten Informationen zu verstärken oder im Gegenteil auszulöschen. Das Auflegen einer „pre-blauen“ Schicht trifft nur den bereits vorhandenen Farbton und deshalb ist keine Bildung einer neuen Bedeutungsveränderung geschehen. Man kann mit aller Gewissheit behaupten, es handelt sich

⁹¹⁸ Fateeva, 2007, S. 87.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

um etwas Neues, das sich zwischen Meta- und Hyperintertextualität befindet. Der Verweis auf den Prätext ist erhalten, hat aber keinen kommentierenden und kritischen Charakter. Dies ist so, weil das eigentlich entlehnte Stück meist selbst Prätext ist, aber den Versuch des Parodierens unternimmt. Zusammenfassend kann man feststellen: Es gibt keine Bildung eines Sinngehalts, es gibt keinen Metadialog und keine Metaaussage, es gibt nur die besondere Originalität, über die Kosikov und Nischikawa sagten, sie sei durch das Einbringen fremder, entliehener Topoi und Diskurse in einen ungewöhnlichen Kontext möglich.

Fredrik Nyberg schreibt in „Hotel Lautréamont“ über Zitate, die „wie Gras durch die Strophen wachsen“. Sie sind Beispiele für aufeinander geschichtete Intertextualität. „Hotel Lautréamont“ ist eine poetische Sammlung von John Ashbery⁹¹⁹, die Frage bleibt: Von wem sind also diese Zitate, die „durch die Strophen wachsen“?⁹²⁰

XXIV Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Es ist schwierig, Isidore Ducasse in eine Literaturepoche einzuordnen. Kosikov hat Lautréamont einen Platz parallel zur gesamten literarischen Strömung zugewiesen, und zwar nach folgendem Schema:

--- Symbolismus

Französischer Postromantismus

--- Lautréamont

Kosikov nennt sogar einen seiner Artikel „Zwei Wege des französischen Postromantismus: die Symbolisten *und* (kursiv, d. Verf.) Lautréamont“.⁹²¹ Lautréamont stammt geistig aus der

⁹¹⁹ Ashbery, John: Hotel Lautréamont, NY, 1993. Zu John's Ashbery „Hotel Lautréamont“ und Robert Coover's online-project „Hypertext Hotel“ siehe: Tabbi, Joseph: Hypertext Hotel Lautréamont, in: SubStance, Vol. 26, Nr.1, Issue 82, 1997, S. 34-55.

⁹²⁰ Nyberg, Fredrik: Stichi, in: Inostrannaja literatura, 2007, 3.

⁹²¹ Kosikov, Georgij: Dva puti francuzskogo postmodernizma: simvolisty i Lotreamon, in: Poezija francuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora, Moskva, 1993, S. 5-62.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Romantik, ist aber lebenszeitlich in den frühen Symbolismus geraten: „Lui qui, par tant de côtés, est leur (der Romantiker – d. Verf.) fils, lui dont l'oeuvre peut passer pour l'aboutissement de tout de siècle, il se retourne contre eux, avec une lucidité toute classique, et il se moque“.⁹²²

Man unterscheidet drei der wichtigsten Bereiche von Kosikovs Analyse, dies sind: „Lautréamont und der Surrealismus“, Lautréamont und die Romantik“ sowie „Lautréamont und der Post-Strukturalismus“. Diese Reihenfolge wird nicht etwa durch die Chronologie diktiert, sondern durch die Logik der Analyse. Es handelt sich zunächst um ein Werk, das in den Augen der ersten Lautréamont-Leser von den Symbolisten inspiriert schien. Dies kann man behaupten, auch wenn man zuerst „*Les Chants de Maldoror*“ für die spontane Schöpfung eines Wahnsinnigen gehalten hatte. Für die Surrealisten war dieses Werk hingegen eine Demonstration des Unbewussten. Kurz nach der Entdeckung dieses "unbekannten Genies" haben „*Les Chants de Maldoror*“ dem Leser ihren Ursprung in anderen Büchern und den bewusst spielerischen Umgang mit dieser Quelle klargemacht.⁹²³

Kosikov beschränkt sich nicht nur auf die Auflistung der von Ducasse genutzten und gelesenen Bücher. Er identifiziert die Formen und Variationen fremder „Topoi“ im Lautréamonts Werk, dadurch beweist er die poetologische Verbindung zwischen „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“. In den post-strukturalistischen Studien kam schließlich nicht nur die „Zitathaftigkeit“ und die Intertextualität, sondern auch die „Hypertextualität“ von Lautréamonts Werken vor. Kosikovs Arbeiten zu Lautréamonts Werk beinhalten aufschlussreiche Kommentare zur romantischen Tradition, sowie zu Besonderheiten von Wahrnehmung und Transformation bei Lautréamont.⁹²⁴

„Wer also ist Isidore Ducasse? Ein „verspäteter Romantiker“, der in ironischer Ekstase „das Schwanenlied“ der mächtigen literarischen Strömung singt, und der zum letzten Mal versucht, „den Saft aus den Motiven zu pressen“, die schon seit Jahrzehnten die Frische und den Geschmack verloren haben? Einerseits ist die romantische Kultur in „*Les Chants de Maldoror*“ viel zu aufdringlich und laut, um dieses Werk als ein Vorzeichen ihres leisen Endes wahrzunehmen; andererseits zieht der Autor viel zu demonstrativ die Aufmerksamkeit auf sein

⁹²² Brasillach, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 184.

⁹²³ Pachsarjan, 1999, S. 109f.

⁹²⁴ Ebenda.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

eigenes Schweigen, auf seine Abwesenheit, zeigt gleichsam mit dem Finger auf seine Anonymität“⁹²⁵, meint dazu Kosikov.

Es ist offensichtlich, dass Ducasse tatsächlich der Romantik entstammte, doch nicht unbedingt in dem Sinne, dass er als Schriftsteller keine andere Sprache, außer der Sprache Byrons, Lamartines und Hugos beherrschte, sondern vor allem darin – und dies war ihm vor allem gegeben - ein Problem im ganzen Ausmaß zu erleben (wenn auch nur rein intuitiv), das sich den Romantikern stellte, das Problem der Selbstreflexion des kulturellen Bewusstseins, das zum ersten Mal den Blick nicht nach außen, sondern auf sich selbst wandte, auf das eigene Dasein, das über seine eigenen Vorbedingungen und Grundlagen nachgedacht hat. Dieses Drama der analytischen Selbstbeobachtung der Kultur hat sich mit besonderer Kraft und Deutlichkeit in der Literatur gezeigt.⁹²⁶ Wir haben es aber in diesem Fall mit einer Art des Schreibens zu tun, deren Bedeutung und Aktualität außerhalb der eigenen literarischen "Saison“ plötzlich mehr als akut geworden ist. Nicht zuletzt aus dem folgenden Grund: Eine solche Aktualität ergab die Möglichkeit, die Ursprünge der neuesten, postmodernen Experimente mit Kunstformen aus dem vielfach gelesenen 19. Jahrhundert vertraut zu machen. Dies ermöglichte dem Leser vielleicht auch ein besseres Verständnis der ästhetischen Perspektiven, sowie der Grenzen solcher Experimente.⁹²⁷

Kosikov meint, dass es hier um das Drama des "schlechten Gewissen" der Literatur geht. „*Les Chants de Maldoror*“ (wie sie Julien Gracq sieht: „un torrent d'aveux corrosifs alimenté par trois siècles de mauvaise conscience littéraire“⁹²⁸) sind „beimischungslos“ das klassische Muster eines solchen Dramas, das eine logische Brücke von den Romantikern zum „Postmodernismus“ schlägt. Dabei, so betont Kosikov, handelt es sich hier ganz und gar nicht nur um eigentlich „innerliterarische“ Probleme, die nur für Spezialisten von Interesse sind.⁹²⁹ Dieses Drama betrifft jeden von uns, da es mit der Existenz der Literatur als einer sozialen Institution verbunden ist. Es müsste jedem Leser wenigstens einmal im Leben passiert sein, dass es ihn wegen „ungewöhnlicher Kühle fröstelte“, da er ein altes Lieblingswerk nochmals las, jedoch die angenehmen Gefühle, die er vor 5, 10 oder 20 Jahren erlebt hatte, sich nicht mehr einstellten, dass eine „nette Erfindung“, die ihn vor einiger Zeit zum Lachen oder zum

⁹²⁵ Kosikov, 1993b, S. 52. Vgl. hierzu auch: Velikovskij, Samarij: Na izlete romantičeskogo buntarstva, in: Očerki francuzskoj kul'tury. Umozrenie i slovesnost', Moskva-St. Peterburg, 1999.

⁹²⁶ Vgl., Kosikov, 1993b, S. 51.

⁹²⁷ Vgl., Pachsar'jan, 1999, S. 109f.

⁹²⁸ Zit. nach: Pleyne, 1967, S. 29.

⁹²⁹ Vgl., Kosikov, 1993b, S. 53.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Weinen brachte, nicht nur jeden Zauber und jede Wirkung verloren hatte, sondern ihn zwang, auf sich selbst mit einigem Erstaunen zu blicken.⁹³⁰

Verständlich wäre dies, wenn es nur um Massenkultur ginge, aber es passiert auch, dass wir uns dabei ertappen, dass wir die Situationen und Figuren von Balzac, oder die immer gut endenden Geschichten von Dickens als unnatürlich empfinden. Der erfahrene Leser weiß, dass ein ähnliches Gefühl der „Gemachtheit“, der „Literarität“ auch die größten Klassiker hinterlassen können. Mit diesem Gefühl erlebt der Leser diesen einzigen „Moment der Wahrheit“, ein Moment, in dem wir die Möglichkeit bekommen, das Wesentliche der Literatur spüren zu können - ihre Bedingtheit.⁹³¹

Die Lautréamont-Erfahrung ist die Erfahrung der Selbstkritik der Literatur mit ihren eigenen Mitteln. Lautréamonts Parodie ist nicht nur einfach auf die Romantik gerichtet, aber – quasi durch die Romantik – auf bestimmte Sprachklischees jeder literarischen Sprache, nicht nur auf diese oder jene konkreten Topoi, sondern auch auf das Prinzip der Topik an sich, nicht nur auf bestimmte Stile, sondern auch auf das Phänomen des Stiles an sich, nicht nur auf das Sujet, sondern auf die Sujetik als solche, kurz: Auf die „Literarität“ der Literatur als solcher.

Man sieht jedoch, dass eine solche Bloßstellung Topoi tötet, sie aber gleichzeitig in paradoxer Weise wiederbelebt und mit Hilfe der Beseitigung dadurch wieder aktiviert, dass Ducasse die von ihm parodierten Stereotypen nicht nur verfremdet, sondern von ihnen auch aufrichtig hingerissen ist.⁹³²

Die Originalität von Ducasse besteht darin, dass er jenen labilen Zustand zum Gegenstand der Darstellung gemacht hat, in dem die Literatur zwischen „Kunstsehen“ und reproduzierendem „Erkennen“ balanciert, in dem im frei geschaffenen Bild schon der zukünftige Stereotyp zu sehen ist, und im Stereotyp die lebende, aber unterdrückte Gestalt. Ducasse ist in der Lage, nur in jenen Sprachen zu sprechen, die er selbst parodiert; andererseits parodiert er gerade jene Sprachen, für die er begabt ist, sie zu sprechen. In dieser Dualität liegt der Schlüssel zu dem Effekt, den die „Les Chants de Maldoror“ erzeugen und der ihre unbestreitbare Kraft bildet.⁹³³

⁹³⁰ Vgl., ebenda.

⁹³¹ Vgl., ebenda.

⁹³² Vgl., Kosikov, 1993b, S. 54.

⁹³³ Vgl., ebenda, S. 53.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Die gewöhnliche Entwicklung der Literatur verläuft als ununterbrochener Prozess der Verdrängung von „alten“ Formen durch „neue“. Die wieder entstehenden Strömungen, Richtungen, Gattungen und Stile sind durch den Protest gegen „Unwahrheit“, „Unnatürlichkeit“, „Schablonität“ der vorhergehenden Kunstsprachen motiviert, sie leben vom Traum von der Bildung eines adäquateren Weltbilds. Von diesem Standpunkt aus erscheint die Literaturgeschichte als eine Reihe endloser Versuche, „die Haut zu wechseln“.⁹³⁴ Wie bereits gezeigt wurde, ist die Parodie eines der wichtigsten Mittel im Kampf gegen veraltete Kunstsprachen in jenem Maß, in dem die Bedingtheit dieser Sprachen spürbar wird (...) unsinnig und deshalb unerträglich. Kosikov meint, dass die Parodie nicht einfach dann entsteht, wenn die Literatur sich mit den überlebten Topoi gleichsam übersättigt, sondern dann, wenn die Strukturen stark genug sind, an ihre Stelle zu treten. Diese Strukturen beanspruchen, mit dem Ausdruck Lotmans, „die Realität richtiger zu modellieren“.⁹³⁵ Lautréamonts literarische Nachahmung, seine parodistisch überbetonte Imitatio ist also nicht produktiv an sich, weil sie sich nur in den Sprachen abspielt, die sie parodiert. Im Gegensatz übrigens zum schon erwähnten Voltaire, der seine Nachahmungen und Parodien mit Spott ergänzt, und ihnen dadurch neues Leben verleiht.

„Das Phänomen Lautréamont ist symptomatisch, in ihm hat sich eine mächtige und noch unbewusste Tendenz ausgesprochen, die – angefangen mit der romantischen Epoche – das ganze 19. Jahrhundert hindurch gereift ist und nicht in dem gewöhnlichen Widerstand neuer künstlerischer Formen gegen abgelebte Bestand, sondern in einem Aufstand gegen das Prinzip der Form selbst, im Kampf für die Vernichtung der Form als solcher.“⁹³⁶ Jedes einzigartige Erlebnis, das im Wort ausgesprochen wird, verwandelt sich sofort in seinen eigenen Topos, der sofort fest wird und Gewalt über den Schöpfer bekommt. Das heißt, dass ein Kampf mit der Form schon von Anfang an utopisch ist - wie dies Alfred Jarry einmal gesagt hat: „nous n’aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines! Or je n’y vois d’autre moyen que d’en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés“.⁹³⁷ Ähnlich äußerten sich auch die Dadaisten und einige Surrealisten, die den „Selbstaussdruck“ allgemein ablehnten. Eine Methode von solcher Sterilität zeigt drohend die Selbstvernichtung der Literatur.⁹³⁸

⁹³⁴ Vgl., ebenda, S. 70.

⁹³⁵ Ebenda, S. 72.

⁹³⁶ Kosikov, 1998a, S. 73.

⁹³⁷ Jarry, 1972, S. 427.

⁹³⁸ Vgl., Kosikov, 1998a, S.74, vgl. hierzu auch: David, 2003a, S. 14ff.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Lautréamont-Ducasse ist sowohl die surrealistische Elementargewalt, als auch “die Stimme des Schweigens“, die fähig ist, nur eine Kunst hervorzubringen – die Kunst des literarischen Selbstmordes. Lautréamont war wahrscheinlich einer der ersten, der klar gefühlt hat, dass man die Form nicht zerstören kann, aber er hat nicht weniger klar auch etwas anderes verstanden: Man kann die Form täuschen.

Lautréamont, der auf die klassische Rolle des Autor–Demiurgen, der seine eigene „künstlerische Welt“ schafft, verzichtet, ist auf den ersten Blick bereit, sich mit der Rolle des einfachen „Scriptors“ zu begnügen, der gehorsam die Stimmen der fremden Sprachen anhört und aufschreibt. Im Übrigen, wenn Lautréamonts Werk eine Ähnlichkeit mit dem Theater hat, dann nicht mit „dem Theater des Erlebens“, sondern dem „Theater des Auftritts“. Da klar ist, dass keine der existierenden literarischen Theaterattitüden, die er anzuprobieren, zu erproben und aufzuführen versucht, ihm adäquat ist, ist sein Los eine ausweglose innere Zwiespältigkeit. Indem er beharrlich versucht, sich in fremde Diskurse einzuleben, spürt man schließlich die Enttäuschung und ist gezwungen, in Bezug auf ihn die Position der ironischen Betrachtung und Überlegenheit einzunehmen.⁹³⁹ Wenn er sich sämtliche literarische Rollen anmaßt, so macht er es nur, um sie einer parodistischen Deformation zu unterwerfen. Dann muss er sie alle den primären Schöpfern und den Trägern zurückgeben, aber als literarische Masken, die in einer unsinnigen Grimasse versteinert wurden. Ein solcher Prozess ist seinem Wesen nach unendlich. Streng genommen hat Lautréamont kein neues Kunstwerk, sondern einen bisher nicht vorgekommenen, ununterbrochen funktionierenden (nicht umsonst waren „*Poésies*“ als “kontinuierliche Ausgabe” gedacht) Mechanismus geschaffen, dessen Zweck darin bestand, die immer wieder neuen Portionen literarischer Topik gleichsam zu zermahlen; er hat damit eine echte „Höllmaschine“ (Kosikov)⁹⁴⁰ in Gang gesetzt.

„Durchaus nicht die Pseudoschrecken, mit denen man heutzutage schon niemanden erschrecken kann, sondern *die Strategie der provokativen Enthüllung des literarischen Vorgehens* [kursiv, d. Verf.] und der Codes, die “Lockerung“ der nicht für eine Dekonstruktion geeigneten Topoi, das ist der Grund jener gerechten Empörung, die die “*Les Chants de Maldoror*“ und die „*Poésies*“ beim Leser hervorrufen. Als Lautréamont die Literatur in ein Werkzeug ihrer Selbstreflexion umgewandelt hat, hat er nach ihrem Wichtigsten, nach ihrem Zauber und dem

⁹³⁹ Vgl., Vgl., Kosikov, 1998a, S.74.

⁹⁴⁰ Vgl., ebenda, S.75.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Geheimnis gegriffen, hat das kostbare Recht des Lesers bestritten – das Recht, die Kunstillusion zu genießen, das Recht, echte Tränen zu vergießen über eine offenkundige Fiktion“.⁹⁴¹

Der literarische Skandal, der die Werke von Ducasse damals begleiten konnte, wenn sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung bekannt wurden, kann sehr wahrscheinlich heutzutage nicht stattfinden. Heute ist der Leser an alles Mögliche gewöhnt, besonders an extravagante literarische Experimente. Aber es ist auch doch sehr unwahrscheinlich, dass dieses Buch das Publikum komplett kalt lässt. Das Werk Lautréamonts, das alles in sich aufnimmt und dann alle dem Autor bekannte literarische Sprachen und Traditionen „von innen nach außen“ dreht. Zur gleichen Zeit, gibt **dieser parodistische "Vampirismus"** (Fettschrift – der Verf.) den Anlass zu allerlei Interpretationsmissverständnissen. Auch unter den neuesten Forschungsergebnissen in Bezug auf Lautréamont, kann man sowohl solche Arbeiten finden, in denen der Schriftsteller zum Propheten und dem "neuen Christus" erklärt wird, als auch solche, in denen er als rücksichtsloser und blasphemischer, zerstörerischer Rebell betrachtet wird“⁹⁴² Pachsarjan in ihrem Artikel über das „vampiristische Schreiben“ sieht die Situation wie folgt: „Die Gründe für diese sich widersprechenden Artikel über Lautréamonts Werk bestehen auch darin, dass einige Literaturwissenschaftler keinen Sinn für Ironie haben. Manche Forscher meinen, ein Werk, das durch eine offensichtliche, aber nicht unter eine lineare Interpretation passende **"ästhetische Vorsätzlichkeit/Absicht"** (Fettschrift – d. Verf.) gekennzeichnet ist, verstanden zu haben. Zur gleichen Zeit sind „*Les Chants de Maldoror*“ so eine Art "déjà lu", etwas schon gelesenes, gewebt aus einer Vielzahl von bekannten Bildern und Situationen, Intonationen, aus den literarischen "lieux communs" und aus auffällig Ungewöhnlichem, etwas absolut nicht jenem ähnliches, was wir gemeinhin traditionell nennen und mit den literarischen Klassikern des letzten Jahrhunderts assoziieren“.⁹⁴³ „Das „vampirische Schreiben“⁹⁴⁴ erfordert von einem Leser mehrere Re-Lektüren dieser "einander ansaugenden" riesigen literarischen Formationen und Schichten und auch der mit ihnen „spielenden“ Werke. Es handelt sich dabei um die Re-Lektüre auf verschiedenen Ebenen, unter verschiedenen Blickwinkeln. Aber mehr als das, eine einfache, oder auch mehrfache empirische Lektüre dieses Buches ergibt nur mit geringer Wahrscheinlichkeit ein tiefes und richtiges Verständnis des Phänomens Lautréamonts.“⁹⁴⁵

⁹⁴¹ Vgl., ebenda, S. 76.

⁹⁴² Vgl., Pachsarjan, 1999, S. 109.

⁹⁴³ Pachsarjan, 1999, S. 109.

⁹⁴⁴ Terminus von Olivier, Jean-Michel: Lautréamont, le texte du Vampir, Lausanne, 1981, S. 13 (zit nach Pachsarjan, 1999, S. 109).

⁹⁴⁵ Pachsarjan, 1999, S. 109.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Doch nicht zufällig, bemerkt Barthes, legt die Gesellschaft auf „das Wort über das Wort“ ein nicht weniger strenges Verbot als auf das Wort „Sex“. Der Verstoß gegen ein solches Verbot ist ein Skandal, der nicht verziehen wird. Lautréamont hat aber eben das getan: Er fing an, die Literatur weder zu töten, noch die Literatur zu sezieren; in die Unantastbarkeit aller ihrer Schichten gehüllt, hat er sie einer Introskopie unterzogen, aber dadurch hat er ihre Kraft und ihre Gewalt augenblicklich gesprengt, wovon sich jeder überzeugen kann: „Ouvrez Lautréamont! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie! Fermez Lautréamont! Et tout, aussitôt, se remet en place...“.⁹⁴⁶ Auch Evsej Vajner in seiner Rezension von 1998 meint, nach Lautréamont sei es schwer, überhaupt weiter zu lesen. „Und sein Einfluss, den das ganze 20. Jahrhundert auf sich spürt, ist der Einfluss eher auf Lesende, als auf Schreibende. Lautréamont hat die Strategie des Lesens verändert und das ist sein Hauptverdienst...“.⁹⁴⁷ Daher ist diese sonderbare Tendenz beim Leser von besonderem Interesse. In diesem Zusammenhang sollte man die vielsagende russische Lautréamont-Ausgabe vom 2011 nochmals ausführlich erwähnen. Warum ausgerechnet jetzt, in unserer modernen Realität, ist ein solches Verhältnis zu Lautréamonts Werk so „trendy“ und so relevant geworden? Warum ausgerechnet Russland? Ist das etwa zufällig? Vor hundert Jahren durch Surrealisten entdeckt, haben „*Les Chants de Maldoror*“ ihre zweite Geburt erlebt. Heute irgendwo wiedergefunden und ausgewählt von einem provokativen Verlag, der sich selbst Provokateursclub nennt, hat Lautréamont genau das gleiche wie vor hundert Jahren erreicht: „*Les Chants de Maldoror*“ werden gelobt und begeistert besungen. Aber mit einem kleinen Unterschied: Die Surrealisten haben sich über den von ihnen „adoptierten“ Vorgänger gefreut. Heute, da das lesende Publikum sich wenig für automatisches Schreiben oder Ähnliches interessiert, gerät Lautréamont sozusagen zu einer Massenware. Nicht zuletzt dank solcher „nackten“, wissenschaftlich nicht unterfütterten Ausgaben wie dieser, in der nur reiner Inhalt mit vielen Gewaltszenen und perversen Grausamkeiten (an denen „*Les Chants de Maldoror*“ sehr reich sind) Eindruck schindet, wird Lautréamont gelesen und direkt wahrgenommen. So gesehen kommen auch die provokativen, teilweise sogar zensierten und nicht im Buch erschienenen Illustrationen besonders gelegen. Der Verlag „Provokateursclub“ äußerte sich dazu wie folgt: Sie publizieren mit eigenem Geld diejenigen Autoren, die sie für richtig halten. Die dritte russische Lautréamont-Ausgabe erweist sich komplett als eine reine Provokation, die leider wenig mit einer Klassiker-Ausgabe zu tun hat. Für Lautréamont-Forscher kann eine solche Ausgabe nicht nützlich sein, es ist nur Text. Daher ist vorstellbar, dass ein Lautréamont-Kenner

⁹⁴⁶ Ponge, 1971, S. 193.

⁹⁴⁷ Vajner, 1998, S. 672.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

sich folgende Fragen stellen wird: Sind das die richtigen Hände, in die Lautréamonts Texte geraten sind? Und was, wenn Lautréamont-Ducasse im Moment absolut falsch verstanden wird? Dies vor dem Hintergrund, dass „*Les Chants de Maldoror*“ dem russischen Leser erst 1993 bekannt geworden sind, da sie schon zu dieser Zeit eine lange Interpretationsgeschichte hinter sich hatten.

Man sollte ergänzend beachten: Die Interpretationen, die in der Ad-Marginem-Ausgabe vorhanden sind, sind inzwischen auch etwas fraglich geworden, da sie nur zu einem bestimmten Zeitpunkt der Vergangenheit aktuell waren. Die interpretierenden Untersuchungen von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ sind zwar mit Lautréamonts Sprache durchsetzt, aber es lässt sich trotzdem leicht erkennen, dass sie dem Vorhandensein eines „Lieblingsgedankens“ des jeweiligen Interpreten unterworfen sind. Dieser Lieblingsgedanke sucht hartnäckig nach Argumenten für seine eigene Berechtigung. So entstehen die Mythen und Missverständnisse unter dem Namen „Lautréamont nach Lautréamont“, die mit dem Verständnis seiner Poetik im Grund nichts zu tun haben.⁹⁴⁸

Oft stößt man auf folgende These, die in der einen oder anderen Variante immer wieder vorkommt: Lautréamont, „wie ihn die Leser des 20. Jahrhunderts gemacht haben“.⁹⁴⁹ Die Lautréamont-Wahrnehmung ist immer durch das lesende Publikum und den jeweiligen Zeitgeschmack bedingt. Und immer wieder wird seine Erscheinung durch die Leser geprägt und geformt. „Mangel an jeder Interpretation als bester Schutz vor Radikalismus“ so lautet der zweite Teil des Titels eines Artikels von Alexander Gavrilo von 1998. In diesem Titel verbirgt sich der eigentliche Sinn des Falles Lautréamont. Wenn man die dritte russische Ausgabe von „*Les Chants de Maldoror*“ betrachtet, so kommt es in ihr letztendlich zu einer banalen Popularisierung des Stoffes. Lautréamont gerät immer in „schlechte Geschichten“, in seinen Texten sieht man das, was auf praktische Weise zu sehen ist und was man im Moment sehen will, sowie das, was gerade in den aktuellen kulturell-sozialen Kontext passt. Wie wir schon oben erwähnt haben, kann man die verkehrte Wahrnehmung und das Erstaunen der meisten russischsprachigen Lautréamont-Leser durch Folgendes erklären: „Die Kontexte der „Gesänge“ und „Poésies“ sind in ausgedehnterem Maße für den russischen Leser nicht wiederzugeben – diese Werke sind nicht Teil der Grundlagen inländischer Literatur und sie

⁹⁴⁸ Vgl., Anastas´ev, 1998, S. 339f.

⁹⁴⁹ Gavrilo, 1998, S. 36f.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

existieren oft gar nicht in russischer Sprache“.⁹⁵⁰ „Lautréamont gehört zu den Autoren, deren Werk auf den erfahrenen, qualifizierten Leser gerichtet ist. Einigermaßen adäquates Lesen von „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ ist nur mit spezieller philologischer Vorbereitung und meistens mit Hilfe der professionellen philologischen Analyse möglich.“⁹⁵¹ „Die ganze Geschichte des Lesens im 20. Jahrhundert demonstriert einen konsequenten Mangel an Interpretationen (...) Nur im Turm aus den Ziegeln der europäischen Kultur... kann man Comte de Lautréamont begegnen und sich nach dem Wohlergehen des toten Autors namens Isidore Ducasse erkundigen“.⁹⁵²

Wie schon oft betont wurde, ist Lautréamonts Werk sowohl ohne seine Prätexte und Quellen, als auch ohne Kommentare und Vorwort völlig undenkbar: „Wir haben hier ein solches Textbeispiel, dessen Vorwort auch der anspruchsvollste Leser nicht zurückweisen wird. Auch nicht der Leser, der die Unabhängigkeit seiner Wahrnehmung eifrig beschützt... Natürlich! Nichts bei Shakespeare ist so wichtig, wie die Kommentare zu ihm“. Sowohl „*Les Chants de Maldoror*“, als auch „*Poésies*“ sind Schriften solcher Art, die unbedingt sowohl eine literarisch-historische als auch eine theoretisch-literarische Erklärung, und zwar eine sehr gründliche Erklärung, fordern“.⁹⁵³ Gerade die „Unabhängigkeit von der eigenen Wahrnehmung“ kann einem einen bösen Streich spielen. Lautréamonts „Höllmaschine“ für die Überarbeitung fremder Topoi fängt plötzlich an, in eine andere Richtung zu arbeiten und zermahlt, zerkaut plötzlich keine fertigen, kulturellen oder literarischen Topoi, sondern die Leserkompetenz an sich. Jedenfalls dann, wenn man sich komplett auf die persönliche Wahrnehmung verlässt. Ohne Erklärungen fällt dieses Buch aus dem Kontext heraus und wird so zu einem Teil des universellen literarischen Mosaiks, das man in eine beliebige literarische Epoche einsetzen könnte, es wird sich durchaus immer eine Nische finden. Letztendlich hat man es mit zwei verschiedenen Büchern zu tun, die auf verschiedene Weise den Leser beeinflussen. Dazu nochmals Kosikov über Lautréamont in einem Vorwort: „Die Aufgabe des Autors eines Vorwortes... ist es nicht, rhetorisch zu überzeugen und uns die Lektüre Lautréamonts "einzufloßen", sondern etwas analytisch herauszufinden und den konzeptuellen Sinn der wichtigsten Aspekte seines Erbes zu beweisen“.⁹⁵⁴

⁹⁵⁰ Ebenda, S. 41.

⁹⁵¹ Pachsar´jan, 1999, S. 108.

⁹⁵² Gavrilo, 1998, S. 43.

⁹⁵³ Pachsar´jan, 1999, S. 109.

⁹⁵⁴ Ebenda.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Kosikov meinte, die Surrealisten hätten Lautréamont entdeckt, weil sein Drängen und ihr Protest gegen das „Prinzip der Realität“⁹⁵⁵ plötzlich im Einklang standen. Deshalb ist die *R e z e p t i o n* von Lautréamonts Texten in wissenschaftlichen Artikeln oder Werken, die nur in eine bestimmte Richtung zielen, besonders beeindruckend. Wenn man es so bezeichnen will, haben wir es auf einmal mit zwei Erscheinungen Lautréamonts zu tun: Eine gemäß dem Inhalt seiner Werke, mit grausamen Pseudo-Ideen und Gewaltszenen, und mit einer zweiten Erscheinung – dem Lieblingsstoff der Literaturwissenschaftler mit einem breiten Feld für umfangreiche Forschungen. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht funktionieren alle Gestalten in Lautréamonts Werk nach dem gleichen Prinzip, weshalb man ihn für einen großen Kompilator hält. Es ist nur wichtig nochmals Folgendes zu betonen: Nach Smirnows Meinung, sollte man bei der Entlehnung eines Topos, mit dem Ziel zum Beispiel einer Parodie, und beim Übernehmen dieses Topos in den fremden Kontext, schon mit einer Autorenbewertung oder einem Kommentar rechnen. Wenn dies nicht geschieht, findet man auch keine dabei entstehende Metaaussage, was die Anstrengungen des Autors der Parodie an und für sich zunichtemacht. An dieser Stelle kann man noch lange über die parodistischen Verschiebungen urteilen und sie endlos auf den literarischen Feldern der Lautréamont-Texte aufzuspüren. Und ist es aber wichtiger, eine Zahl der von Lautréamont entliehenen fremden Topoi anhand exemplarischer Beispiele zusammenzufassen. In diesem Zusammenhang sind sowohl die verschiedenen epochen- und zeitmäßigen Objekte für die Entlehnung, als auch die von Ducasse im Internat gelesene Literatur nicht auszulassen. Die von Ducasse entnommenen Gestalten schichten sich aufeinander und bilden eine Art von Himmelsgewölbe. Dabei entsteht der Effekt „seines blauen Himmels“, in welchem alle Schichten in Wirklichkeit durchsichtig sind, nur zusammen bilden sie etwas Blaues, fast Spürbares, was man schließlich auch sehen kann. „*Les Chants de Maldoror*“ sind eine völlige Illusion, einer optischen Täuschung ähnlich, so wie in dem Bild des Himmelsgewölbes, es handelt sich um einen reinen Betrug des Bewusstseins. Haenel schreibt in seinem Artikel „Lautréamont, en avant“: „Lautréamont est l’autre nom de la littérature. Il la résume violemment, comme s’il en était le point de condensation le plus extrême; et en même temps il évolue dans une dimension d’étrangeté absolue.“⁹⁵⁶ Man möchte direkt, nach Aragons Manier, Lautréamont als einfach nur „laut“ bezeichnen: „Car avec le temps rien n’a pu domestiquer Lautréamont, encore moins le récupérer; et ce que „*Les Chants de Maldoror*“ et „*Poésies*“ ont à nous dire est encore impossible aujourd’hui à réduire“.⁹⁵⁷ Nicht

⁹⁵⁵ Kosikov, 1998a, S. 19.

⁹⁵⁶ Haenel, 2009, S.177.

⁹⁵⁷ Ebenda.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

umsonst betont Haenel auch wie Kosikov in seinen Artikeln diese besondere Einsamkeit Ducasses, seine Nichtzugehörigkeit zu niemandem: „Il n'appartient à personne, ni à la communauté des poètes, ni à celle des petits amis de la sagesse. Et pas seulement parce que „Les Chants de Maldoror“ relèvent d'une violence qui tranche la moindre accoutumance, ou rejette la notion servile d'identité, mais parce que les Chants et Poésies rendent impossible l'idée même de communauté. Ils la condamnent, avec la même inflexibilité que met Nietzsche à dissoudre les idoles. La communauté n'empêche pas seulement de vivre, de jouir, ou de penser: la communauté, c'est le crime“.⁹⁵⁸ Wie wir schon betrachtet haben, hat Kosikov in seinem Artikel zwei Wege der Literaturentwicklung vorgeschlagen. Lautréamont schlägt seinen eigenen Weg vor, Literatur eines solchen Musters, in dem man alles kompilieren kann und in dem Literatur als Metafiktion erscheint, das heißt Lautréamont hat „trou dans la cohésion“⁹⁵⁹ gemacht.

Lautréamont spricht von den Seiten seiner „*Les Chants de Maldoror*“ aus den Leser oft direkt an, und deutet ihm offensichtlich und ironisch an, dass alles eine reine Fiktion ist. Wie soll man dann also mit der Literatur von heute umgehen, wenn sie ganz auf dem Prinzip der Substitute aufgebaut ist? Ganz einfach ausgedrückt: Wenn die Mandarinen vorhanden sind, versucht man, sie durch Apfelsinen zu ersetzen, denn es scheint ja eigentlich so ziemlich das gleiche zu sein. Es ist aber auch gleichzeitig nicht g e n a u dasselbe. Von hier aus entsteht eben der Begriff des Simulakrums in seiner negativsten Erscheinungsform, in der die Literatur der modernen Zeit mit Simulakren aufgefüllt ist. Diese Simulakren täuschen ständig etwas vor, ahmen etwas nach. Gibt es auch einen dritten Lautréamont? Gewiss. Er ist auf den Feldern der virtuellen Realität entstanden und aufgewachsen. Diese dritte Komponente erweist sich als eine neue Form der Existenz des Lautréamont-Textes. Und wieder haben wir es mit einer provokativen, beinahe schrecklichen Geschichte zu tun. Es handelt sich um den schon oben erwähnten Lautréamont-Golem, der nicht nur im Bewusstsein des lesenden Publikums umherwandert, und gänzlich ungehorsam geworden ist, sondern auf den Feldern der virtuellen Realität sein Unwesen treibt. Man verwendet die von Lautréamont erschaffene literarische Welt immer wieder als vermeintliche Bestätigung irgendwelcher Ideen. Der Golem, dieser tönerner Mensch, der keine Befehle seines Schöpfers mehr befolgt, der dank eines mit nur 24 Jahren verstorbenen jungen Mannes seit gewisser Zeit in neuer Gestalt auf freiem Fuße ist, gewinnt jetzt neue Züge und bekommt eine neue Farbe, leider aber keinen neuen literarischen Inhalt. Lautréamonts

⁹⁵⁸ Ebenda.

⁹⁵⁹ Ebenda, S. 178.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

Werk bleibt immer noch ein antiromantisches Mosaik der fremden Topoi. Und es ist wohl fast besser, wenn es ein Gegenstand der Begeisterung der Literaturwissenschaftler bleibt. Nur auf solche Weise kann dieser Golem einfach keinen Schaden mehr anrichten, einschließlich auch der Schäden an der schönen Literatur, der es immer schwerer zu fallen scheint, neue Felder für die Fiktion und das Schreiben zu offenbaren. Solche Erscheinungen wie „*Les Chants de Maldoror*“ sind für den zeitgenössischen Leser schön, statisch, furchtbar und dadurch anziehend. Leider hat dieses furchtbar-sein auch eine weitere Bedeutung. Deshalb macht die Qualität des Einflusses von Lautréamonts Werken auf die Leser jetzt hellhörig. Das Beispiel jener russischen Webseite über Lautréamont, deren finsternen Farben, der schwarze Hintergrund, das Verzeichnis der auf der Seite geplanten Projekte, das besondere Flair, das Lautréamonts Ideen beizutragen vermögen, all dies ist etwas erschreckend. Das sind die Ergebnisse des Wirkens von Lautréamonts Golem, er hat sich hier mit aller Macht bemüht. Die Mystifikation und die so sehr vom Publikum ersehnte Provokation durch Lautréamonts Werk, gewinnt jetzt neue Ausmaße, umfassender gar als damals, im Rahmen der ohnehin schon düsteren Stimmung, zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dieser Eindruck wäre womöglich komplett anders, wenn man bedächte, dass es nicht Ducasses Ideen sind, sondern fleißig aufgezeichnete und ad absurdum geführte, nur für den jungen Mann aus dem Lyzeum relevante Topoi, die aus seinem literarischen Umgang stammen. Aber wie anziehend und schön, wie grausam verzaubernd erscheinen nun doch Lautréamonts Texte für den heutigen Internetnutzer! Dabei spielt die Idee des Internets an sich eine große Rolle: Kommentare und Rezensionen sind anonym, dies schafft eine Verbindung Lautréamonts zu seinen neuen Verehrern, denn sein Werk ist auch im Prinzip anonym, und so ist es möglich, hier wie dort Vieles zu sagen. Der Leser ist glücklich, über die Möglichkeit sich mit dem Gedanken „Gott ist betrunken“ anzufreunden. Anatolij Rjasov meint entsprechend: „Als Alternative für die eschatologische Sentenz „Gott ist tot“, hat Lautréamont zehn Jahren vor der Geburt dieses berühmten Aphorismus, sein eigenes Urteil über die menschliche Kultur vorgeschlagen: „Gott ist betrunken“.⁹⁶⁰ Anatolij Rjasov berücksichtigt jedoch nicht die Entlehnung dieses Topos von Baudelaire, leider berücksichtigen viele moderne Lautréamont-Forscher ähnliche Strukturen auch nicht.

In dieser Doktorarbeit wurde ein Versuch unternommen, die aktuelle Situation/Position Lautréamonts im Rahmen der modernen Literatur zusammenzufassen, in welche Nische, in welchen Kunst-Raum er geraten und ob sein Platz dort wirklich ist. Möglicherweise ist es inzwischen so, dass sich die Literatur in Massenkultur für jeden Leser einerseits, und

⁹⁶⁰ Rjasov, 2012b, http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18).

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

komplexe Literatur für den intellektuellen Leser andererseits geteilt hat. Mark Lipoveckij schreibt über die „Einfachheit“ oder „Komplexität“ der gegenwärtigen russischen Literatur Folgendes: „Heute, so meint man als Forscher, gibt es in Russland eine Trennung in zwei einander nicht zuhörende Literaturen: „Eine ist auf den Leser ausgerichtet/orientiert. Die andere, komplexere, experimentelle Literatur orientiert sich auf den Schriftsteller und den Wissenschaftler. Ich habe mich entscheiden zu schauen, wie sich die „Streifen“ von Einfachheit und Komplexität in der russischen Literatur abwechseln und habe festgestellt, dass dieser Wechsel wirklich geschieht. Ein Teil scheint im Rampenlicht zu stehen. Aber es gab nie eine Zeit wie jetzt, da diese Literaturen koexistieren, und dabei doch strikt getrennt sind. Das war vielleicht noch in den 70er Jahren ähnlich, als es eine Underground-Literatur gab, die ziemlich komplex und experimentell war, im Gegensatz zu der Literatur, die veröffentlicht wurde... Aber das erklärte sich durch das Eingreifen der Zensur. Nun werden alle Werke veröffentlicht. Kritiker, die darüber noch vor mir geschrieben haben, bringen dies alles in Zusammenhang mit der politischen Schichtung der Gesellschaft, die vor unseren Augen geschieht. Durch das Lesen verschiedener Texte, komme ich zu dem Schluss, dass Russland sich heutzutage in post-ideologischem Zustand befindet, wenn zwar die Systeme der Ideen nicht funktionieren, aber dafür die Motorik und die Instinkte“.⁹⁶¹

In heutigen Verhältnissen besteht eine gewisse Unfähigkeit, ernsthafte Literatur zu lesen, es gibt viele Missverständnisse als Folge einer Vereinfachung des Sinngehalts der Ideen, die sich in schriftlichen Quellen konzentrieren. Ein Mangel an Fähigkeiten bei der freien Umcodierung von einer Kultursprache in eine andere, erschwert die Übertragung der kulturellen Werte, die zu einem Anstieg des ethischen und ästhetischen Abstands beitragen⁹⁶². Es ist wichtig, klarzustellen, dass die Massensliteratur sich nicht als heterogen erweist. Es bleibt schwierig, sie als einen einheitlichen Korpus von Texten zu definieren. In der populären Literatur gibt es Mitläufer und Anführer. Ein gutes Beispiel aus der russischen, zeitgenössischen Literatur ist Boris Akunin. Das Geheimnis eines solchen kommerziellen Erfolgs erklärt sich durch die „Vielseitigkeit“ und „Funktionalität“ seines Werkes, es appelliert einerseits an die Tradition der „hohen“ Literatur und andererseits an das Muster der populären Massensliteratur. Boris Akunin wählt kein „rohes“ Material, das schon durch die Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert vorgeformt und literarisch deformiert wäre. Er benutzt schon fertig gebildete Gattungsmuster (im Fall Akunins: Krimi oder historischer Roman). Diese enge Verbindung mit einer

⁹⁶¹ Lipoveckij, 1997, S. 78.

⁹⁶² Čurljaeva, 2010, S. 173.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, sein Platz in der Literaturgeschichte, Versuch einer Schlussfolgerung

nachhaltigen traditionellen Normativität ermöglicht Akunin die Poetik der „billigen“ Massenbelletristik, die doch "Klassik und Kultur“ in den von ihm erschaffenen Werken zu rechtfertigen vermag⁹⁶³. In diesem Fall wird diese gezielt aufgebaute Strategie zur provokativen Konvergenz sich gegenüberstehender Traditionen (hoch, klassisch / simpel, für die Massen) ergibt sich eine Vielzahl von Verbraucher-Interessengruppen, von der erfahrenen und wählerischen, bis hin zum naiven Massenleser.⁹⁶⁴

Boris Akunin und ihm ähnliche Schriftsteller (L. Borodin, A. Zenzinov, G. Nebolit etc.), die die Sprache der populären Literatur benutzten, die auch diese Sprache stark positionierten, versuchten einen Mittelweg zu finden zwischen der Unterhaltsamkeit auf der einen, und der Ernsthaftigkeit der Autorenaufgaben auf der anderen Seite. Damit besetzten sie eine zunächst marginale, viel diskutierte Position zwischen Massen- und Elite-Literatur. Spricht man über die wichtigste Eigenschaft, die beide unterscheidet, so kommt man beim intermedialen Funktionieren der Postmassenliteratur auf ihre „Hybridität“. Der Übergang der Prinzipien von „ernsten“ (elitären) und „spielerischen“ (populären) literarischen Praktiken, bringt bei der Postmassenliteratur ein Verschwimmen der Grenzen mit sich. Doch es gibt durchaus eine Reihe von allgemeinen Orientierungspunkten zur Unterscheidung zwischen der grundlegenden, klassischen Literatur und der Postmassenliteratur. Es sind dabei allgemein Begriffe wie: Intertextualität, Psychoanalyse, Anspielungen und Ironie zu nennen. In der postmodernen Literatur spricht man über Dekonstruktion, über postmoderne Collage aus verschiedenen diskursiven Praktiken, die Umsetzung der Idee des „Welt-Textes“, „offene Struktur“, eine prinzipielle Vielzahl von Interpretationen, parodistisch/ironische Haltung zur Tradition / zum Kanon etc. In der Massensliteratur kennt man Stereotype (Formeln) des Textaufbaus, Genre, unveränderliche Protagonisten⁹⁶⁵. „Also, man kann die Postmassenliteratur den literarischen Experimenten zuschreiben, dieses Experiment zeigt die verschiedenen Strategien des Lesens der klassischen Normativität. Die Werke von zeitgenössischen Autoren... haben eine „doppelte Codierung“, sie appellieren gleichzeitig an einen Massenleser (faszinierende Handlung, Intrigen, Geheimnisse, ein schockierendes Verbrechen) und an den intellektuellen Leser (Entschlüsselung von Verweisen, Erkennen von Zitaten, Anspielungen), kurz gesagt, an einen Leser, der bereit ist, in einen Dialog mit dem Autor, oder exakter gesagt, in ein Spiel mit dessen Text einzutreten“.⁹⁶⁶

⁹⁶³ Rančín, 2004, S. 236.

⁹⁶⁴ Čurljaeva, 2010, S. 174.

⁹⁶⁵ Čurljaeva, 2010, S. 174.

⁹⁶⁶ Ebenda.

Schlussteil

Die Texte vieler gegenwärtiger Autoren profanisieren den Begriff des „Kanons“ und schaffen einen pseudokanonischen, paradoxen Text, der gleichwohl potentiell in sich die Möglichkeit trägt, mehrere Interpretationen anzubieten.

Die interessante, faszinierende Handlung sowie die intellektuellen Konnotationen machen solch einen Text äußerst attraktiv. Die Strategie eines Autors der Postmassenliteratur besteht darin, neben der erfolgreichen Vermarktung seines literarischen Projekts, auch die Erwartungen des Lesers aus verschiedenen sozialen Gruppen zu befriedigen. Dies ist durch die Erschaffung einer neuen, universellen, hybriden Art der Literatur möglich. Diese Art der Literatur beinhaltet die Elemente der populären Literatur, postmoderne Schreibpraxis und die Literatur der reflektierenden Autorenidentität.⁹⁶⁷ So sind die Texte von Lautréamont ebenfalls aufgebaut, allerdings mit dem einschränkenden Unterschied einer wohl zu bestreitenden reflektierenden Autorenidentität Ducasses.

XXV Schlussteil

1.1. Zusammenfassung

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, ist es gelungen, ein einzigartiges Werk zu schaffen, das man als einen für seine Zeit einzigartigen parodistischen Intertext bezeichnen kann, der nach Kosikovs Meinung den Weg für den „Postmodernismus“ des 20. Jahrhunderts geöffnet hat und zu einem Klassiker der modernen Kultur der „contestation“ geworden ist.⁹⁶⁸ Dieser parodistische Intertext ist einmalig und schließt in sich die ganze Palette fremder Kultur- und Literaturtopoi ein, die parodistisch nachgeahmt, umgedreht und ad absurdum geführt werden. Die Parodie, die in verschiedensten Erscheinungsformen in Lautréamonts Werk funktioniert und sich als dominierender Kunstgriff bei Lautréamont fest eingebürgert hat, bestimmt die Poetik von Lautréamont, und ist somit der „Schlüssel“ zu Lautréamonts Werk. Die Parodie ist direkt mit der Stilisierung und der Imitatio, in allgemeiner Hinsicht, fest verbunden, und bleibt dabei eine der interessantesten und vielfältigsten Methoden der Imitatio. Lautréamont benutzt in seinem Werk gewissermaßen eine neue Art von literarischer Imitatio, die er in höchst übertriebenen Tönen verwendet. Im Laufe dieser Imitatio, die nicht nur auf kompliziert gebauten Parodien basiert, werden die fertigen Topoi literarisch deformiert und fast bis zum

⁹⁶⁷ Ebenda, S. 176f.

⁹⁶⁸ Vgl., Kosikov, 1998a, S. 79.

Nichterkennen verändert. Solche „parodistisch-überbetonte Imitatio“ ist die neue Methode der Literarentwicklung, die Lautréamont gewissermaßen anbietet, wobei die Parodie als Instrument des Kampfes um neue Formen eine wichtige Rolle spielt. Aber wie es unsere Untersuchungen gezeigt haben, ist eine solche Imitatio unproduktiv und unfruchtbar, da sie eben fast nichts Neues erbringt. Das hat verschiedene Gründe. Eine solche Imitatio, mit der für sie charakteristischen ständigen Übertreibung und Hyperbolisierung, schiebt den Autor als eigentlichen Schöpfer an den Rand des literarischen Werkes, setzt seine Anonymität voraus, nimmt ihm die Möglichkeit, das Geschehene zu bewerten, schafft eine Distanz zwischen ihm und seinem Werk. Das alles erklärt man mit dem eigentlichen Ziel einer solchen Imitatio. Sie zielt nämlich darauf ab, das nachzuahmende Objekt mit verschiedenen literarischen Mitteln parodistisch so zu schmücken, dass es „prägnant, auffällig, herausgehoben“ werde. Der dabei entstandene Topos, schön dekoriert, mit neuer Färbung, hat im Prinzip nichts Neues hervorgebracht, weil er immer noch derselbe fertige, bereits vorgegebene Topos bleibt. Er trägt prinzipiell keine Entwicklung in sich. Lautréamonts Bilder sind in diesen fremden Stimmen wie in Kreisen gefangen, sie drehen sich nur um sich selbst. „Ce jour-là, Lautréamont pourra disparaître en laissant son statut de mort-vivant dans lequel notre curiosité l’entretient. Il n’y aura plus qu’Isidore Ducasse, jeune auteur un peu bizarre, aux méthodes atypiques, mais qui croyait bien faire.... Lui qui voulait être le poète de l’avenir, voilà qu’il a fait de ses lecteurs des spécialistes du XXe siècle“, finden wir in Cahiers Lautréamont.⁹⁶⁹

Šklovski schreibt: „Die neuen literarischen Lösungen entstehen noch bevor sie für sich Definitionen und Namen finden“.⁹⁷⁰ Lautréamonts Lösung, als Kampfmittel für „neue“ literarische Formen, hat sich nicht etabliert. Diesen Weg, den Lautréamont vorgeschlagen hat, kann die Literatur nicht gehen. Auch Samoyault meint: „Une mise en perspective historique s’impose ainsi, en fin de parcours, ou une généalogie, comme préfère l’appeler Antoine Compagnon, non des pratiques de l’intertextualité, dont nous avons vu qu’elles étaient soumises au jeu de la mémoire, mais de la fonction attribuée à ces pratiques. Largement dépendante de l’idée qu’une époque – ou, plus rarement, mais c’est le cas de Lautréamont par exemple, un auteur seul – se fait de la création littéraire, et des notions associées de propriété, d’autorité et d’oeuvre.“⁹⁷¹

⁹⁶⁹ Henri, Béhar, Hasselmann, Dominique, Laflèche, Guy, Lassalle, Jean-Pierre, Lykiard, Alexis, Caradec, Francois, Cotroux, Bernard, Duprey, Jacques-André, Mathews, Harry, Meitinger, Serge, Noizet, Jacques, Pierssens, Michel: Plut au ciel que le lecteur..., in: Cahiers Lautréamont, 1e semestre 2004, S. 54.

⁹⁷⁰ Vgl., Šklovskij, 1983a, S. 587.

⁹⁷¹ Samoyault, 2011, S. 95.

Die Untersuchungen von Lautréamonts Werken haben Folgendes gezeigt:

1. „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“ haben eine höchst komplexe intertextuelle Struktur, und können als spielerische intertextuelle Gesamtheit ausgelegt werden. Wichtig sind die sozial-historischen sowie autobiografischen Ursprünge von Lautréamonts Intertextualität. Diese intertextuellen Schichten sind mit den Elementen der für den Autor aktuellen Realität verbunden.
2. Bei Lautréamont findet man sowohl das Spiel mit einzelnen, isolierten Prätexten, als auch die komplexen Kombinationen von miteinander verbundenen und gegenseitig sich bedingenden Präzedenztexten. Die Frage ist, ob Lautréamont diese Prätexte in solchen Kombinationen bewusst verbindet. Wir sprechen hier über die Polygenetik der intertextuellen Elemente in „*Les Chants de Maldoror*“ und „*Poésies*“. Jedes parodistische intertextuelle Element bei Lautréamont ist so vielschichtig und vielseitig, es besteht aus so vielen Bauelementen und Niveaus, dass das Herausfischen eines Prätextes, der isoliert von den anderen ist, prinzipiell fast als nicht mehr möglich erscheint. In der Struktur des Textes entstehen komplexe Motiv-Struktur-Intertexte, die ohne Anwendung der Kategorien und Prinzipien der Spielpoetik nicht zu erforschen sind.
3. Volkov legt die Parodie als eine Hauptform des intertextuellen Spiels im postmodernen Roman aus. Ist die Parodie bei Lautréamont ein Instrument der ideologischen Polemik? Ist es Lautréamont gelungen, parodistische, metaprosaische Erzählungen zu schaffen? Wenn ja, dann fragt sich, ob sie tatsächlich die gängigen Klischees ad absurdum führen. Wir haben aber festgestellt, dass die von Ducasse parodierten Maximen in „*Poésies*“ zwar meisterhaft intertextuell aufgebaut werden, sie beinhalten aber keine Kommentare, keine Metaaussagen des Autors über die Spezifik des zu parodierenden Materials
4. Man kann bei Lautréamont seine spezifische Sicht aufs Parodieren der verschiedenen Gattungsmodelle erkennen. Dies geschieht nämlich mit Hilfe verschiedenster intertextueller Kunstgriffe und Methoden, die Ducasse überall anwendet. Man findet eine ganze Palette von parodistischen intertextuellen Verbindungen.
5. Es gibt immer wieder einen konkreten Topos, den man erfolgreich auf einer bestimmten Textebene parodistisch verwenden kann. Zum Beispiel sind es die traditionellen Erzählungen und Sujets, meistens aus der Bibel oder der Mythologie. Dieser konkrete

Topos wird durch das Parodieren zum „Muster des parodistischen Spiels“⁹⁷², den man oft in der postmodernen Literatur verwendet. Lautréamont schafft auch seinen eigenen Muster-Topos, das ist die Figur Maldoror, die in der Nachfolgerliteratur zum zu parodierenden Stoff wird. Auf welche Weise erwartet Lautréamont vom Leser, dass er alle seine konkreten parodierten Objekte erkennt? Wichtig ist das Verständnis der narratologischen Prinzipien, die als Grundlage für die Parodie gelten (Parodie wird dabei als Eigenschaft des Spieltextes betrachtet). Der Autor umfasst mit Hilfe des belletristischen Instrumentariums sowohl die schon bestehenden theoretischen Grundlagen der modernen Literaturwissenschaft, als auch seine eigenen.

6. Man hat die Gesetzmäßigkeit der Neigung zur Autointertextualität bei Lautréamont allgemein festgestellt. Können wir Lautréamonts Werk als einen einheitlichen spielerischen Metatext betrachten? „Der Austausch der Variationen von ein und dem selben Thema und ihre Ausarbeitungen akzentuieren den fiktiven, experimentellen, laboratorischen Charakter der zu schaffenden künstlerischen Konstruktion, sie gehorchen der launischen Phantasie des Autors“, so beschreibt Volkov den Prozess des intertextuellen Schaffens.⁹⁷³
7. Es wurde auch einen Versuch unternommen, die Bedeutung von Lautréamonts Werk als ein experimenteller Text zu definieren. Das Modellieren des hermetischen, intellektuell inhaltvollen, kulturologisch orientierten Spieltextes ist auch ohne Einbeziehung von neuen ästhetischen, ideenreichen und historisch-literarischen Materialien prinzipiell möglich. Wichtig ist: Ein Autor baut aus den verschieden Gattungsklischees, seien es nun Werke von verschiedenen Schriftstellern und Philosophen vergangener Epochen oder die parodistischen Experimente der Moderne, seine eigenen neuen, raffinierten, intellektuellen Kunstkonstruktionen. Das Entstehen solcher Kunstkonstrukte ist ein Anlass für die *Selbstanalyse des Autors*. Ein Schriftsteller entwickelt immer eine These, er äußert seine Meinung. Im spielerischen Raum eines Metatextes gibt es prinzipiell keine Grenze zwischen rein künstlerischen und rein biographischen Bausteinen. Die „reale“ Biographie des Autors selbst wird der Fiktionalität unterworfen, sie vermischt sich mit den ausgedachten Figuren seiner Werke⁹⁷⁴.

⁹⁷² Volkov, 2006, S.199.

⁹⁷³ Volkov, 2006, S.199.

⁹⁷⁴ Ebenda.

Schlussteil

8. Wir haben auf Lautréamonts offensichtliche Auseinandersetzung mit der historisch-literarischen Welttradition verwiesen. Dabei wurde versucht, die aktiven „Dialoge“ zwischen der Tradition und dem Werk Lautréamonts mit Hilfe von Metaaussagen zu finden.

Zum Schluss soll ausdrücklich bemerkt werden, dass die Fragen, die im Rahmen der vorliegenden Doktorarbeit gestellt wurden, bei Weitem nicht abschließend beantwortet werden konnten, sondern dass die vorliegende Arbeit nur *e i n e n* Beitrag innerhalb der Debatte über Lautréamonts Werk leistet. Das in dieser Arbeit behandelte Thema bietet einen breiten Raum für weitere Forschungen. Manche Aspekte dieses Themas konnten hier nur berührt werden, so dass es interessant wäre, weitere Perspektiven auf das gleiche Thema zu diskutieren. Aber das wird der Stoff zukünftiger Arbeiten anderer Autorinnen und Autoren sein.

2.1. Literaturverzeichnis

Anastas'ev, Nikolaj: Obzory. Recenzii. Annotacii. Poët ili prorok?, in: Voprosy literatury, 1998.10.31/5, S. 339-347.

Anastasopoulos, Dimitri: Present without memory: self-forgetfulness omniscience and non-narration in the 2003 state oft he union speech and in Lautréamont's Maldoror, in: JNT: Journal of narrative theory 41.1 (Spring 2011), S. 13-33.

Aristoteles: Werke, Berlin, 2008.

Aron, Paul: Naissance du genre pastiche, in: Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes, Québec, 2004, S. 9-47.

Artaud, Antonin: Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und Texte über Baudelaire, Coleridge, Lautréamont und Gérard de Nerval. Brief über Lautréamont, München, 1988.

Artuk, Simone Luise: Une descente aux enfers. Images de la mort et de la destruction dans „Les Chants de Maldoror“ de Lautréamont, Bern, 1995.

Ashbery, John: Hotel Lautréamont, New York, 1993.

Auerbach, Erich: Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen, 1994.

Bachelard, Gaston: Lautréamont, Dichter der Muskeln und des Schreis, in: Das Geheimnis des Comte de Lautréamont. Untersuchungen und Essays, Berlin, 1986, S. 83-94, (zit. 1986a).

Bachelard, Gaston: Lautréamont, Paris, 1986, (zit. 1986b).

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München, 1971, (zit. 1971a).

Bachtin, Michail: Voprosy literatury i éстетiki, Moskva, 1975, (zit. 1975b).

Bakhtine, Mikhail, Dialogisme et analyse du discours, Paris, 1995, (zit. 1995c).

Barthes, Roland: Le Bruissement de la langue, Seuil, 1984, zit nach: Samoyault, Tiphanie, L'Intertextualité, Paris, 2011, (zit. 1984a).

Barthes, Roland: Œuvres complètes., B. II, III, Paris, 1994, (zit. 1994b)

Barthes, Roland: S/Z, Paris, 1970, (zit. 1970c).

Baudelaire, Charles: Les fleurs du mal, Paris, 1939.

Baudiffier, Serge (Hrsg.): Le surréalisme et ses alentours, Paris, 1992.

Baudrillard, Jean: Simulacres et simulation, Paris, 1981.

Schlussteil

Béhar, Henri, Hasselmann, Dominique, Laflèche, Guy, Lassalle, Jean-Pierre, Lykiard, Alexis, Caradec, Francois, Cotroux, Bernard, Duprey, Jacques-André, Mathews, Harry, Meitinger, Serge, Noizet, Jacques, Pierssens, Michel: Plut au ciel que le lecteur..., in: Cahiers Lautréamont, 1e semestre, 2004, S. 45-54.

Benjamin, Walter: Passagen, Schriften zur französischen Literatur. Frankfurt am Main, 2007, (zit. 2007a).

Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen, in: Gesammelte Schriften, Bd. II. Frankfurt a. M. 1977, zit. nach: Thies, Christian: Adornos Mimesis. Zur Funktion dieses Begriffs in seinem Werk, 2005, in: Mirko Wischke (Hg.): 1. Jahresband des Deutschsprachigen Forschungszentrums für Philosophie Olomouc, Olomouc, 2005, S. 188-198, (zit. 1977b).

Bender, Niklas: Die Exilierung des Exils. Fortführung und Aufhebung des romantischen Exils bei Balzac, in: Exildiskurse der Romantik in der europäischen und lateinamerikanischen Literatur, Estelmann, Frank, Müller, Olaf (Hrsg.), Tübingen, 2011, S. 71-86.

Berndt, Frauke, Tonger-Erk, Lily: Intertextualität, Eine Einführung, Berlin, 2013.

Bertozzi, Gabriele-Aldo: Lautréamont et les surréalistes, in: „Europe. Revue littéraire mensuelle. Lautréamont“, août-septembre, Paris, 1987, S. 86-93.

Bezzubzev-Kondakov, Aleksandr: Tri geroja Vasilija Rozanova, in: Ural, 2009/3.

Bittermann, Klaus: Der verfemte Autor des Bösen, in: Das Geheimnis des Comte de Lautréamont. Untersuchungen und Essays, Berlin, 1986, S. 177-196.

Blanchot, Maurice: Lautréamont et Sade, Paris, 1963.

Bloy, Léon: Le cabanon de Prométhée, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, Paris, 1971, S. 16-336 (zit. 1971a).

Bloy, Léon: Le Désespéré. Paris, 1886. Rééd. 1953; zit. nach: Krohm-Linke, Theda: Traumelemente in den Chats de Maldoror des Comtes de Lautréamont, Köln, 1982, (zit. 1953b).

Bojko, Michail: Povitucha zla, in: Literaturnaja učeba, Moskva, 2009/1, S. 38-47, (zit. 2009a).

Bojko, Michail: V tine s krokodilom, in: NG. Ex libris, Moskva, 19.08.2010/31, S. 3, (zit. 2010b).

Bloom, Harold: Map of Misreading, New York, 1975, zit nach: Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual'nosti, Moskva, 2007.

Bol'shakova, Alla: Teorija čitatelja i literaturno-teoritičeskoja mysl' XX veka, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čitatel': problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 4, Moskva, 2005, S. 512-565.

Borges, Jorge: Labyrinths. Harmondsworth, 1970, zit nach: Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual'nosti, Moskva, 2007.

Schlussteil

Bouché, Claude: *Lautréamont du lieu commun à la parodie*, Paris, 1974.

Brasillach, Robert, in: Philip, Michel: *Lectures de Lautréamont*, Paris, 1971.

Breton, André: *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1966, (zit. 1966a).

Breton, André: *Die Gesänge des Maldorors*, in: *Das Geheimnis des Comte de Lautréamont. Untersuchungen und Essays*, Berlin, 1986, S. 9-12, (zit. 1986b).

Breton, André: *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1990, (zit., 1990c).

Brunel, Camille: *Vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, 2011.

Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt, 1971.

Byčkov, Andrej: *Prinzip Maldorora*, in: *Časťnyj korrespondent*, Moskva, 04.04.2012, http://www.chaskor.ru/article/printsip_maldorora_25784 (02.07.18).

Caradec, François: *Isidore Ducasse. Comte de Lautréamont*, Paris, 1970.

Chénieux-Gendron, Jacqueline: *Le surréalisme*, Paris, 1984.

Cholikov, Aleksej: *Pisatel'skaja biografija: žanr bez pravil*, in: *Voprosy literatury*, Moskva, 2008/6.

Ciplakov, Georgij: *Svoboda sticha i svobodnyj stich*, in: *Novyj mir*, Moskva, 2002.05.01/5, S. 177-184.

Cizek, Alexandru: *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994.

Corcal, Edith. *La chambre de Lautréamont. d'après l'œuvre d'Auguste Bretagne et Eugène de T. S.*, Paris, 2012.

Čurljaeva, Tatiana: *Formirovanie čitale'skoj kompetencii v uslovijach sovremennogo obščestva*, in: *Filosofija obrazovanija*, Novosibirsk, 2010/3, S. 172-178.

David, Sylvain-Christian: *Alfred Jarry le secret des origines*, Paris, 2003, (zit. 2003a).

David, Sylvain-Christian: *Une imposture éternelle. Observations sur le pseudonyme Lautréamont*, *Cahiers Lautréamont*, 2009, S. 99-103, (zit. 2009b).

Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*, Paris, 1993, zit nach: Šarifova, Svetlana: *Sovremennye tendencii razvitija romana i ich vlijanie na žanrovoe smeščenje*, in: *Izvestija Samarskogo naučnogo zentra Rossijskoj Akademii nauk*, B. 13, Nr. 2(5), Samara, 2011.

Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, (Hrsg.) Schmid, Wolf; Stempel, Wolf-Dieter, *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11*, Wien 1983.

Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, neue Folge, (Hrsg.) Lachmann Renate, München, 1982.

Schluss teil

Die Gesänge des Maldorors. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Studie über den Autor und sein Werk von Ré Soupault, München, 1976.

Die Offenbarung des Johannes, <http://www.bibel-online.net/buch/66.offenbarung> (10.01.09).

Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont: "Oeuvres complètes. Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II". Préf. de J. M. G. le Clézio. Oxford, 1979.

Ducasse, Isidore Comte de Lautréamont, oeuvres complètes, Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II, Paris, 1973.

Dupuis, Jérôme, Jean-Jacques Lefrère, chercheur d'or, L'Express, 18.12.2008, (zit. 2008a).

Dupuis, Jérôme, Lautréamont Pléiade pour le météore, L'Express, 08.10.2009, (zit. 2009b).

Eder, Andrea: Und ein Buch soll ja sein wie ein Kreuzworträtsel. Intertextuelle Spurensuche in Thomas Bernhards Auslöschung: Joris-Karl Huysmans, André Gide, Jean-Paul Sartre, Frankfurt am Main, 2010.

Elenberger, Henri: Clinical introduction in psychiatric phenomenology and existential analysis / H. Ellenberger // Existential psychology – 2005, <http://psycnet.apa.org/record/2006-20816-003> (02.07.18).

Engler, Winfried: Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror. Chant quatrième, in: Hinterhäuser, Hans (Hrsg.): Die französische Lyrik von Villon bis zur Gegenwart, Düsseldorf, 1975, S. 76-86. (zit., 1975a).

Engler, Winfried: Die französische Romantik, Tübingen, 2003, (zit. 2003b).

Engler, Winfried: Geschichte der französischen Literatur im Überblick, Stuttgart, 2000, (zit. 2000c).

Engler, Winfried: Lexikon der französischen Literatur, Köln, 1994, (zit. 1994c).

Ėpštein, Michail: Metody bezumija i bezumie metoda. Znak probela. O buduščem gumanitarnych nauk, in: NLO, Moskva, 2004, S. 512-540.

Eschenbach, Gunilla: Imitatio im George-Kreis, Berlin, 2011.

Esin, Andrej: Principy i priemy analiza literaturnogo proizvedenija, Moskva, 1998.

Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual'nosti, Moskva, 2007.

Forestier, Louis: Rimbaud et Lautreamont, in: Revue d'histoire litt. de la France, Paris, 1992, 92/6, S. 1028-1036.

Garmann, Gerburg: Komischer Wahnsinn – wahnsinnige Komik oder wer hat Angst vor Pierrot? in: Obris Litterarum, 51, 1996, S. 220-245.

Schlussenteil

- Gavrilov, Alexandr: Na grafskich rasvalinach Lotreamona. Nedostatočnost' ljuboj interpretaciji kak lučšaja zaščita ot radikalizma, in: NG. Ex libris, 1998/11, S. 35-47.
- Gebauer, Gunter, Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur- Kunst- Gesellschaft, Hamburg, 1992.
- Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, 1982.
- Golenko, Žanna: Odin iz postoronnich, in: Neva: 2011/2, S. 205-214.
- Gourmont, Remy: Le livre des masques, Paris, 1896.
- Greber, Erika: Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts, zur frühen Prosa Boris Pasternaks, München, 1989.
- Grébillon, Almuth: Literarische Handschriften im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Von der Mimesis zur Simulation, in: (Hrsg.) Kablitz, Andreas; Neumann, Gergard: Mimesis und Simulation, Freiburg, 1998, S. 255-275.
- Grob, Isabelle: Die französische Romantik, München, 2008.
- Grojs, Boris: Večnoje vorvraščenje k novomy, in: Iskusstvo, 1989/10, zit. nach: Volkov, Igor': Intertextual'nost' i parodija v tvorčestve Džona Barta, Rostov-na-Donu, 2006.
- Haenel, Yannick: Lautréamont, en avant, in: Nouvelle revue française, Paris, 2009, Nr. 588, S. 177-189.
- Hardžiev, Nikolaj: Majakovskij i Lotreamon, in: Stat'i ob avangarde, Bd.2, Moskva, 1958, S. 537-540.
- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg, 1996.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen, 1993.
- Hutcheon, Linda: Theory of Parody: the teaching of 20th-century art forms, in: Intertextuality, Edited by F.Plett, Berlin, New-York, 1991. 225-236.
- Hutchinson, Peter: Games Authors Play, London and New York, 1983.
- Huysmans, Joris-Karl: Lettres inédites à Jules Destrée, Paris, 1967.
- Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, (Hrsg.) Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen, 1985.
- Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld, (Hrsg.) Herrmann, Karin, Hübenal, Sandra, Aachen, 2007.
- Il'in, Il'ja: Postmodernizm. Slovar' terminov, Moskva, 2004, zit. nach: Volkov, Igor': Intertextual'nost' i parodija v tvorčestve Džona Barta, Rostov-na-Donu, 2006.

Schluss teil

Intertextuality. Edited by F.Plett, Berlin, New-York, 1991.

Jachontova, Maria: Po vernomy orientiru, in: Voprosy literatury, 1978/6, S. 289-297.

Jakobson, Roman: Čto takoe poëzija?, in: Russkaja literatura, 2007/1, S. 117-127.

Jampol'skij, Michail: Istorija kul'tury kak istorija ducha i estestvennaja istorija, in: NLO, 2003(59), (zit. 2003a).

Jampolskij, Michail: Pamjat' Tiresija, Moskva, 1993, (zit. 1994b).

Jarry, Alfred: Oeuvres complètes, Paris, 1972.

Jonscher, Beate: Viktor Šklovskij. Leben und Werk bis zum Beginn der dreißiger Jahre unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsbegriffes und seiner Entwicklung, Jena, 1994.

Kane, Daniel: "Nor did I socialise with their people": Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability, in: Popular Music (2012), Volume 31/1, Cambridge University Press, 2012, S. 105-123.

Karrer, Wolfgang: Parodie, Travestie, Pastiche, München, 1977.

Kasatkina, Tatiana: Prostranstvo i vremja v russkoj literature konca XX veka, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Hudožestvennyj tekst i kontekst kultury, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 2, Moskva, 2003, S. 87-139.

Klettke, Cornelia: Simulakrum Schrift, München, 2001.

Kobrin, Kirill: Seks v bol'shom gorode: putevoditel' po dvum knigam Oueena Hezerli, in: Neprikosnovennyj zapas, 2012, 1(81).

Kosikov, Georgij: „Adskaja mašina“ Lotreamona, in: Lotreamon. Pesni Maldorora. Stichtovorenija. Lotreamon posle Lotreamona, Moskva, 1998, S. 7-80, (zit. 1998a).

Kosikov, Georgij: Dva puti francuzskogo postmodernizma: simvolisty i Lotreamon, in: Poezija francuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora, Moskva, 1993, S. 5-62, (zit. 1993b).

Kosikov, Georgij: Obzory. Recenzii. Annotazii. Francuzskaja poezija v konceptual'nom osveščeenii, in: Voprosy literatury, 1990/1. S. 233-240, (zit. 1990c).

Kosikov, Georgij: Tekst/ Intertekst / Intertekstologia, in: Pjege-Gro N. Vvedenie v teoriju intertekstual'nosti, Moskva, 2008, S. 8-42, (zit. 2008d).

Kosikov, Georgij: „Struktura i/ili „tekst“ (strategii sovremennoj semiotiki), in: Francuzskaja semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu, Moskva, 2000, S. 3 -48, (zit. 2000e).

Kožinov, Vladimir: Klassicizm, modernizm i avangardizm v XX veke, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Hudožestvennyj tekst i kontekst kultury, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 2, Moskva, 2003, S. 5-49.

Schluss teil

Kratkij slovar' kognitivnyh terminov, 1996, S. 189.

Kristeva, Julia: La révolution du langage poétique, Paris, 1974, (zit. 1974a).

Kristeva, Julia: Semeiotikè: recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969, (zit. 1969b).

Kristeva, Julia: Slovo, dialog i roman, in: Kristeva, Julia: Izbrannye trudy, S. 167, zit. nach: Kosikov, Georgij: Tekst/ Intertekst / Intertekstologia, in: Pjege-Gro N. Vvedenie v teoriju intertekstual'nosti, Moskva, 2008, S. 8-42, (zit. 2008c).

Kristeva, Julia: La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, S. 525f. zit nach: Landol't, Emanuel': Odin nevozmožnyj dialog vokrug semiotiki: Julja Kristeva – Jurij Lotman, in: NLO, 2011, S. 135-150, (zit. 2011d).

Krohlinke, Theda: Traumelemente in den Chants de Maldoror des Comtes de Lautréamont, Köln, 1982.

Krömer, Wolfram: Die französische Romantik, Darmstadt, 1985.

Krysinski, Wladimir: Post-Lautréamont, in: Lautréamont postmoderne?, actes du colloque „Lautréamont et le postmodernisme“, 1989.

Lack, Roland-Francois: „Les replis tortueux de l'intertextuel“: Racine and Lautréamont, Prosody and Prose, in: French Forum, Vol. 23/2, May, 1998, S. 167-178, (zit. 1998a).

Lack, Roland-Francois: „La littérature de martial“: plagiarism as figure in Sade, Lautréamont, Ouologuem, and Sony Labou Tansi, in: Romantic Review, 86/4, 1995, Nov., S. 681-696, (zit. 1995b).

Lack, Roland-Francois: Poetics of the pretext: reading Lautréamont, in: Exeter: U of Exeter, Paris, 1998, (zit. 1998c).

Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, Paris, 1963.

Landol't, Emanuel': Odin nevozmožnyj dialog vokrug semiotiki: Julja Kristeva – Jurij Lotman, in: NLO, 2011, S. 135-150.

Libiot, Eric: Le centaure et l'animal: un spectacle d'une beauté unique, in: L'Express, 08.09.2012.

Langlad, Žerar: Literaturnoe pročtenie: kritičeskij vzgljad, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čital'el': problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 4, Moskva, 2005, S. 343-355, (zit. 2005a).

Langlad, Žerar: Čital'el' – tvorez nepovtorimosti proizvedenija, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Chudožestvennyj tekst i kontekst kulture, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 4, Moskva, 2005, (zit. 2005b).

Lassalle, Jean-Pierre: Lautremont, "philosophie incomprehensibiliste", in: Rev. philos. de la France et de l'étranger, 1995, 115/3, S. 341-342.

Schluss teil

Le Disque Vert. Revue mensuelle de littérature, T. 3, Paris, Bruxelles, 1925, darin: Le cas Lautréamont. S. 93-101.

Lebedev, Andrej: Čtch: v poiskach ryžego čeloveka, in: Neprikosnovennyj zapas, 2012, 2(82).

Lefrère, Jacques: Maldoror à l'université, in: Quinzaine littéraire, 1989/524, S. 19-20, (zit. 1989a).

Lefrère, Jean-Jacques, Lautréamont en Pléiade, le rendez-vous manqué, in: L'Express, 16.02.2010, (zit. 2010b).

Lefrère, Jacques: Le visage de Lautréamont, Paris, 1977, (zit. 1977c).

Levin, Jurij: Bispacial'nost' kak invariant poëtičeskogo mira V. Nabokova, Moskva, 1998. (zit. 1998a).

Levin, Jurij: Notizen zur Parodie bei V. Nabokov und überhaupt, in: „Text. Intertext. Kultur. Vertragssammlung der internationalen wissenschaftlichen Konferenz (Moskau, 4-7 April 2001)“, Moskva, 2001, (zit. 2001b).

Lipoveckij, Mark: Russkij postmodernizm: očerki istoričeskogo poëtiki, Ekaterinburg, 1997.

Lotman, Jurij. i tartusko-moskovskaja škola, Moskva, 1994. (zit. 1994a).

Lotman, Jurij: Die Analyse des poetischen Textes, Kronberg, 1975. (zit. 1975b).

Lotman, Jurij: Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva, 1970. (zit. 1970b).

Lušnikova, Galina: Specifika interpretacii parodijnogo teksta, in: Jazyk i mežkulturnaja komunikacija: materaly IV mežvuzovskoj naučno-praktičeskoj konf., Sankt-Peterburg, 2009, S. 51-67

Lyotard, Jean-François: Le postmodernisme expliqué aux enfants, Paris, 1986.

Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen, Marburg, 2012.

Makanin, Vladimir: Quasi, in: Novyj mir, 1993/7.

Makurenkova, Svetlana: O trech prostranstvach zaimstvovannoj metafory: Šekspir i Ionesko, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čital'el': problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Band 4, Moskva, 2005, S. 228-248, (zit. 2005a).

Makurenkova, Svetlana: Čital'el' i sovremennye osnovanija slova, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čital'el': problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Band 4, Moskva, 2005, S. 9-45, (zit. 2005b).

Marcel, Jean, Arpad, Mezei: Les Chants de Maldoror, essai sur Lautréamont et son oeuvre, Paris, 1947.

Schluss teil

Markov, Alexander: Istoki formirovanija sovremennogo ponjatija „Literatura“ i problema čitatelja, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čital'nyj aparat: problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Band 4, Moskva, 2005, S. 57-88, (zit. 2005a).

Markov, Alexander: Čital'nyj aparat tvorčeskoj epohi: Rossija i Renessans, in: Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čital'nyj aparat: problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Band 4, Moskva, 2005, S. 215-227, (zit. 2005b).

Markova, Tatiana: Avtorskie žanrovye nominacii v sovremennoj ruskoj prose kak pokazatel' krizisa soznanija, in: Voprosy literatury, 2011/1.

Matiš, Olga: K istorii oblaka: Vasilij Kandinskij, Andrej Belyj i dr. (per. s angl. E. Ostrovskoj), in: NLO, 2011. 112.

Maslova, Valentina: Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta, Moskva, 2018.

Médioni, Gilles: La chambre de Lautréamont, par Edith et Corcal, L'Express, 06.02.12

Metzler Lexikon Literaturwissenschaft, Stuttgart, 1990.

Millot, Hélène: Utilisation, récupération et détournement du roman noir dans Les Chants de Maldoror, in: Mélodrames et roman noir 1750-1890, Toulouse, 2000, S. 466-477.

Milward, Richard: Book of a lifetime: Les Chants de Maldoror, by the Comte de Lautréamont, Independent, 27.02.2009, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-of-a-lifetime-les-chants-de-maldoror-by-the-comte-de-lautr-amont-1632973.html> (25.06.2018).

Mineralov, Jurij: Teorija chudožestvennoj slovestnosti (poëtika i individual'nost'), 1999, Moskva.

Minc, Zara: Funkcija reniniscencii v poëtike A. Bloka, in: Trudy po znakovym sistemam, Nr. 6, Tartu, 1973, S. 388-396, zit. nach: Smirnov, Igor': Poroždenie interteksta (elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien, 1985, (zit. 1985a).

Mirošnošenko, Oksana: Poetika sovremennoj metaprozy: na materiale romanov Andreja Bitova, Rostov-na-Donu, 2001.

Mlečko A.: Spiel, Metatext, Trixter: Prodie in russischen Romanen von V.V.Nabokov, Moskva, 2000.

Moskvin, Vasilij: Intertextual'nost'. Ponjatijnyj apparat. Figury, zhanry, stili, Moskva, 2011.

Müller, Beate: Komische Intertextualität: die literarische Parodie, Trier, 1994.

Musset, Alfred: Choix de poesies, Paris, 1944.

Nadeau, Maurice: Histoire du surréalisme, Paris, 1964.

Nyberg, Frederik: Stihi, in: Inostrannaja literatura, 2007, 3.

Schluss teil

Neymeyer, Barbara: Intertextuelle Transformationen. Goethes Werther, Büchners Lenz und Hauptmanns Apostel als produktives Spannungsfeld, Heidelberg, 2012.

Nivat, Georges: Russie-Europe – La fin du schisme; Études littéraires et politiques: Lausanne, Suisse, 1993.

Novikov, Vladimir: Kniga o parodii, Moskva, 1989, Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual'nosti, Moskva, 2007.

Olivier, Jean-Michel: Lautréamont, le texte du Vampir, Lausanne, 1981, S. 13, zit nach Pachsar'jan, Natalja: Kritika i bibliografija. „Vampiričeskoe pis'mo“ v fokuse stereoskopičeskogo analiza, in: Voprosy filologii, 1999/1, S. 108-110.

Pachsar'jan, Natalja: Kritika i bibliografija. „Vampiričeskoe pis'mo“ v fokuse stereoskopičeskogo analiza, in: Voprosy filologii, 1999/1, S. 108-110.

Parodia und Parodie: Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit, Glei, Reinhold (Hrsg.), Tübingen, 2006.

Pavlovič, Nikolaj: Jazyk obrazov. Paradigmy obrazov v russkom poëtičeskom jazyke, Moskva, 1995, zit. nach: Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual'nosti, Moskva, 2007.

Peytard, Jean: Les variantes de ponctuation dans le chant premier des Chants de Maldoror (Essai d'analyse exhaustive), in: La genèse du texte. Les modèles linguistiques, Paris, 1982.

Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, Paris, 1971, S. 193-194.

Pjege-Gro N. Vvedenie v teoriju intertekstual'nosti, Moskva, 2008

Pierre-Quint, Léon: Le comte de Lautréamont et Dieu, Paris, 1967, (zit. 1967a).

Pierre-Quint, Léon: De la révolte au nihilisme et à la mort, in: Philip, Michel: Lectures de Lautréamont, 1971, S. 47-48, (zit. 1971b).

Pierssens, Michel: Génétique d'une forme brève: „Le dispositif Maldoror-Poésies“, in: Genesis, 1998, S. 81-94, (zit. 1998a).

Pierssens, Michel: Lautréamont. Éthique à Maldoror, Lille, 1984. (zit. 1984b).

Pierssens, Michel: Lautréamont et l'héritage du byronisme, Romantisme, 1974/7, S. 77-85, (zit. 1974c).

Pleyner, Marcelin: Lautréamont, Paris, 1976,

Pfister, Manfred: How modern is Intertextuality? In: Intertextuality. Edited by F.Plett, Berlin, New-York, 1991. 207-224.

Pobirskij, Michail: Breton. Duče sjurrealizma, in: Častnyj korrespondent, 19.02.2012 http://www.chaskor.ru/article/breton_duche_syurrealizma_15279 (04.07.2018).

Schlussenteil

Podoroga, Valerij: Mimezis, Band 1, Moskva, 2006, (zit. 2006a).

Podoroga, Valerij: Slovar' analitičeskoj antropologii, in: Logos, Moskva, 1999, S. 53-71, (zit. 1999b).

Ponge, Francis: Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies, zit. nach: Pierssens, Michel: Génétique d'une forme brève: „Le dispositif Maldoror-Poésies“, in: Genesis, 1998, S. 81-94.

Poseljagin, Nikolaj: Antropologičeskij povorot v rossijskih gumanitarnyh naukah, in: NLO, 2012/1, S. 27-36.

Propp, Vladimir: Problemy komizma i smeča. Ritual'nyj smech v fol'klore, Moskva, 2005.

Rafferty, Terrence: Franju's Extremely haunting makeover, The New York Times, 26.10.2003.

Rajewsky, Irina: Intermedialität, Tübingen, 2002.

Rančin, Aleksandr: Romany B. Akunina i klassičeskaja tradizija povestvovanija v četyrech glavach s preduvedomleniem, liričeskim otstupleniem i epilogom, in: NLO, 2004/67, S. 236.

Reed, Jeremy: Isidore: A novel about the Comte de Lautréamont, London, 1992.

Riffaterre, Michael: La production du texte, Paris, 1979.

Rjasov, Anatolij: Fantasii Džeremi Rida o Lotreamone i Arto, 10.02.2010 <http://www.topos.ru/article/7044> (25.06.18), (zit. 2010a).

Rjasov, Anatolij: Slovo Maldorora. Meždu pafosom i sarkazmom, in: Častnyj korrespondent, 04.04.2012 http://www.chaskor.ru/article/slovo_lotreamona_27535 (25.06.18), (zit. 2012b).

Rjasov, Anatolij: Vozmožnost' drugoj literatury, in: Novyj mir, 2012/6, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/r20.html, (zit. 2012c).

Roger, Cardinal: Jadovitye stranizy Lotreamona, 2010, http://lautreamont.ru/index.php?option=com_content.. (20.06.2013).

Rosanov, Ivan: Literaturnaja énciklopedija: slovar' literaturnych terminov, B. 9, 1971, S. 340-349.

Rudnev, Vadim: Slovar' kul'tury XX veka, Moskva, 2009.

Ryland, Charlotte: Paul Celan's Encounters with Surrealism. Trauma, Translation, and Shared Poetic Space. London, 2010, S. 46-56.

Saillet, Maurice: Verteidigung des Plagats, in: Das Geheimnis des Comte de Lautréamont. Untersuchungen und Essays, Berlin, 1986, S. 95-110.

Saliou, Kevin: „Allez, la musique“ Lautréamont mélomane, in: Cahiers Lautréamont, 2009, S. 5-8.

Schluss teil

Samoyault, Tiphaine: L'Intertextualité. Mémoire de la littérature, Paris, 2011.

Savin, Tristan, Lautréamont en maître des écluses, L'Express, 24.12.2009.

Scheerer, Thomas: Textanalytische Studien zur „écriture automatique“, Bonn, 1974.

Šklovskij, Viktor: Izbrannoe v dvuch tomach, B. 1, Moskva, 1983. (zit. 1983a).

Šklovskij, Viktor: Kunst als Kunstgriff, in: Šklovskij, Viktor, Theorie der Prosa, 1966, S. 8f. (zit. 1966b).

Schmucker, Peter: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald, Berlin, 2012.

Schumacher, Manfred: Das Groteske und seine Gestaltung in der Gothic Novel, Frankfurt, 1988.

Sebbag, Geoges: Le surréalisme, Paris, 1994.

Šajtanov, Igor': Triada sovremennoj komparativistiki: globalizacija – intertext – dialog kultur, in: Voprosy literatury, 2005/6.

Šargunov, Sergej: Otricanie traura, in: Novyj mir, 12.01.2001, (zit. 2001a).

Šargunov, Sergej: Tajny tugo j golovy, in: Literaturnaja učeba, 2011/6, S. 152-170, (zit. 2011b).

Šarifova, Svetlana: Sovremennye tendencii razvitija romana i ich vlijanie na žanrovoe smeščenje, in: Izvestija Samarskogo naučnogo zentra Rossijskoj Akademii nauk, B. 13, Nr. 2(5), Samara, 2011.

Sinan, Evcan: La politique à travers Lautréamont l'envers d'une raison instinctuelle, Paris, L'Harmattan, 2009.

Škidan, Aleksandr: Montaž atrakcionov Igorja Žukova (rec. na kn.: Žukov i jazyk Pantagruëlja: četvertaja kniga stichov, Moskva, 2007), in: NLO, 2008, 91.

Smirnov, Igor': Poroždenie interteksta (elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien, 1985, (zit. 1985a).

Smirnov, Igor: Oliteraturennoe vremja. (Gipo)teorija literaturnych žanrov, Sankt-Peterburg, 2008, (zit. 2008b).

Sollers, Philipp in: Fou de Lautréamont, par Philippe Sollers, 01.10. 2009, Le Nouvel Observateur.

Sollers, Philippe: La science de Lautreamont , Paris, 1968.

Schlussenteil

Sorokin, Jurij, Tarasov Evgenij: Kreolizovannye teksty i ich kommunikativnaja funkcija, in: Optimizacija rečevogo vozdejstvija, Moskva, 1990, zit. nach: Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual'nosti, Moskva, 2007.

Soulier, Jean-Pierre: Lautréamont, génie ou maladie mentale?, Paris, 1978.

Soupault, Philippe: Poètes d'haujourd'hui. Lautréamont, Paris, 1946.

Stackelberg von, Jürgen: Supplement und Parodie als literarische Rezeptionsformen, Berlin, 2009, (zit. 2009a).

Stackelberg von, Jürgen: Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement. Parodie, Frankfurt (M), 1972. (zit. 1972b).

Striedter, Jurij: Russischer Formalismus, München, 1971.

Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München: Hanser 1993.

Suchsland, Inge: Julia Kristeva zur Einführung, Hamburg, 1992.

Sureau, Eloïse: Les Chants de Maldoror: plaisir de la négation, négation du plaisir, in: L'Esprit Créateur, Vol. 49, Nr. 4, 2009, S. 31-43.

Tabbi, Joseph: Hypertext Hotel Lautréamont, in: SubStance, Vol. 26, Nr.1, Issue 82, 1997, S. 34-55.

Tamarčenko, Natalia, Tjupa, Valerij: Teorija literaturnych žanrov, Moskva, 2008.

Tekst, intertekst, kul'tura: sbornik dokladov meždunarodnoj naučnoj konferencii (Moskva, 4-7 aprelja 2001 goda), Moskva, 2001.

Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Chudožestvennyj tekst i kontekst kultury, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 2, Moskva, 2003.

Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Čitatel': problemy vosprijatija, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 4, Moskva, 2005.

Teramoto, Naruhiko: Réécriture du discours scientifique dans Les Chants de Maldoror- quelques emplois littéraires des sciences chez Lautréamont, in: Études de langue et littérature française, 2003, S. 104-118.

Teray, Marie- Louise: Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, Paris, 1997.

Thies, Christian: Adornos Mimesis. Zur Funktion dieses Begriffs in seinem Werk, 2005, in: Mirko Wischke (Hg.): 1. Jahresband des Deutschsprachigen Forschungszentrums für Philosophie Olomouc, Olomouc 2005, S. 188-198.

Titkov, Alexander: Pesni nezdešnych tvarej. Nejubilejnye zametki o Jurii Mamleeve i metafizičeskom realisme, in: NG-Ex libris, 2006.

Schluss teil

- Tjupa, Valerij: Žanr i diskurs, in: *Kritika i semiotika*, 15, Moskva, 2011, S. 31-42.
- Tokarev, Dmitrij: Kak projti skvoz' stenu?, in: *NLO*, 2006/4, S. 145-169.
- Trénard, Salvandy, disciple de Chateaubriand, in: *Romantisme et politique*, Paris, 1969, S. 73-98.
- Tynjanov, Jurij: Dostoevskij und Gogol' (Zur Theorie der Parodie), in: J. Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, 1969, S. 307-324, (zit. 1969a).
- Tynjanov, Jurij: *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva, 1977, (zit. 1977b).
- Tzara, Tristan: *Essai sur la situation de la poésie*, Paris, 1931.
- Uchova, Elena: Pamjat' i real'nost' (na materiale tvorčestva V. Nabokova), in: *Teoretiko-literaturnye itogi XX veka. Chudožestvennyj tekst i kontekst kul'tury*, (Hrsg.) Borev, Jurij, Band 2, Moskva, 2003, S. 358-389.
- Vajner, Evsej: Lotreamon, in: *Lotreamon. Pesni Maldorora. Stichotvorenija. Lotreamon posle Lotreamona*, Moskva, 1998, S. 672-680.
- Velikovskij, Samarij: Na izlete romantičeskogo buntarstva, in: *Očerki franuzskoj kul'tury. Umozrenie i slovesnost'*, Moskva-St. Peterburg, 1999, (zit. 1999a).
- Velikovskij, Samarij: V skreščenije lučej. Očerki franuzskoj poesii XIX – XX vekov, 2012, Moskva, (zit. 2012b).
- Verweyen, Theodor: *Theorie der Parodie*; München, 1973.
- Volkov, Igor': *Intertextual'nost' i parodija v tvorčestve Džona Barta*, Rostov-na-Donu, 2006.
- Wellberry, David: Verzauberung. Das Simulakrum in der romantischen Lyrik, in: Kablitz, Andreas/Neumann, Gergard (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg, 1998, S. 451-477.
- Zav'jalov, Sergej: Sožženie vsech slov ot A do Z, in: *Inostrannaja literatura*, 2007, 8.
- Zenkin, Sergej: Moris Blanšo: otrizanie i tvorčestvo, in: *Voprosy literatury*, 1994/3, S. 170-191, (zit. 1994a).
- Zenkin, Sergej: S/Z, ili traktat o ščegol'stve, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1991/10, S. 36-39, (zit. 1991b).
- Zenkin, Sergej: Voobraženie Bašljara (G. Bašljar. Izbrannoe: poëtika prostranstva), in: *Otečestvennye zapiski*, 2004, 6, (zit. 1991c).
- Zenkin, Sergej: Zhitija velikih eretikov (firury inogo v literaturnoj biografii), in: *Inostrannaja literatura*, 2000/4. (zit. 2004d).
- Zipfel, Frank: Nachahmung – Darstellung – Fiktion? Überlegungen zu Interpretationen von Mimesis in der Literatur – und Erzähltherie Gérard Genettes, in: *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, (Hrsg.) Bernard. F. Scholz Francke, 1998, S. 165-186.

Schluss teil

Zoljan, Suren: O semantike poëtičeskoj citaty, in: Problemy strukturnoj lingvistiki, Moskva, 1989.

Žolkovskij, Alexandr: Bluždajušie sny”, 1994.

Zubova, Ljudmila: Agrammatizm archaizma v sovremennoj poëzii (reliktovye formy glagola “byt”), in: Rusistika segodnja, 1996/2, zit. nach: Fateeva, Natalia: Intertekst. V mire intertekstov. Kontrapunkt intertekstual’nosti, Moskva, 2007.

3.1. Kurzfassung der Dissertation

Dieses Dissertationsprojekt analysiert und stellt die Problematik der literarischen Nachahmung bei Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont vor.

Der Fokus dieser Arbeit liegt im dichterischen Werk von Comte de Lautréamont, das als außergewöhnlicher Fall der neueren französischen Literatur gilt. Die Problematik seiner individuellen und einzigartigen literarischen Imitatio stellt hierbei den Gegenstand meiner Untersuchungen. Ausgehend von der These „[der] Möglichkeit der a n d e r e n Literatur“ als charakteristisches Merkmal in den „*Les Chants des Maldoror*“ und den „*Poésies*“, die einen besonderen Platz in der Literaturgeschichte als antiromantisches Werk im Ausklang der romantischen Epoche und als Einleitung zur Postmoderne einnehmen, wird diese Dissertation den nicht gelungenen Vorschlag einer alternativen literarischen Strategie, die sich im Weiteren nicht etabliert hat, erforschen.

4.1. Summary of the PhD. Project

This PhD. Project analyzes and presents the problem of literary imitation by Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. For the realization of this thesis, the poetic work of Comte de Lautréamont fell, as an exceptional case for the modern French literature at the center of scientific debates. The issue of his individual and unique literary Imitatio constructs substantially the subject of analysis. Not least, the following statement is particularly decisive: "the possibility of an o t h e r literature" as a characteristic feature of the special place of "*Les Chants of Maldoror*" and "*Poésies*" in literary history as an anti-romantic work in the finale of the romantic era and as introduction to postmodernism, as well as unsuccessful suggestion of alternative literary strategy, which has not established in the further.

Schlussteil

5.1. Selbstständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Dissertation mit dem Titel: „*Zur Problematik der literarischen Nachahmung bei La Fontaine. Die Möglichkeit einer anderen Literatur*“ selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt habe.

Ich versichere, dass ich ausschließlich die angegebene Literatur und Quellen in Anspruch genommen habe.

Berlin, den 12.07.2018

Yulia Feskova

6.1. Anhang

„Man lasse seine Nägel vierzehn Tage wachsen. O! ist es süß, ein Kind, dem noch nichts auf der Oberlippe wächst, brutal aus dem Bett zu reißen und, die Augen weit geöffnet, so zu tun, als führe man sanft mit der Hand über seine Stirn, um die schönen Haare zurückzustoßen! Dann plötzlich, in dem Augenblick, wenn es dies am wenigsten erwartet, die langen Nägel in seine weiche Brust zu graben, aber so, daß es nicht stirbt; stürbe es nämlich, könnte man es später nicht leiden sehen.“ (1. Gesang, 6. Strophe)

<http://casapajoaquimdecambinda.blogspot.com/2012/02/origem-das-molestias-que-se-instalam-no.html> (15.02.19).

Abbildung 1. Hélio Jesuino („Les Chants de Maldoror“).

„Meine Poesie wird aus einem einzigen Angriff bestehen, geführt mit allen Mitteln gegen den Menschen, diese reißende Bestie, wie auch gegen den Schöpfer, der solch ein Ungeziefer niemals hätte erschaffen dürfen. Bände auf Bände werden sich türmen bis ans Ende meines Lebens, und doch wird man darin immer nur diesen einzigen meinem Bewusstsein dauernd gegenwärtigen Gedanken finden.“ (2. Gesang, 4. Strophe)

<http://casapajoaquimdecambinda.blogspot.com/2012/02/origem-das-molestias-que-se-instalam-no.html> (15.02.19).

Abbildung 1. Hélio Jesuino („Les Chants de Maldoror“).

https://www.liveauctioneers.com/item/4307625_658-giordano-gelli-large-redheads;
<http://artbrut.at/kunstler-m/andreas-maurer/> (15.02.19).

Abbildung 3. „Art brut“. Giordano Gelli und Andreas Maurer.

Das ist einer der buffonärisch-sadistischen Szenen bei Lautréamont, außer der direkten Anspielung an Baudelaires „Bénédiction“ findet man etwa ähnliche Szene auch bei Sade in „Histoire de Justine“ (1797).

„Dieser zieht ein amerikanisches Taschenmesser hervor, mit zehn bis zwölf Klingen, die verschiedenen Zwecken dienen. Er öffnet die scharfkantigen Beine dieser stählernen Hydra; und macht sich, da er sieht, dass der Rasen noch nicht unter der Farbe des so reichlich vergossenen Blutes verschwunden ist, daran, mit diesem Skalpell mutig, ohne zu erbleichen, die Vagina des unglücklichen Kindes zu durchforschen. Aus diesem erweiterten Loch zieht er nacheinander die inneren Organe heraus: die Därme, die Lungen, die Leber und schließlich das Herz selbst werden von ihrem Sitz gerissen und durch die schreckliche Öffnung an das Tageslicht gezerrt. Der Opferer bemerkt, dass das kleine Mädchen, ein ausgenommenes Hühnchen, schon lange tot ist; er unterbricht das ständige Wachsen seiner Raserei und läßt die Leiche im Schatten der Platane weiterschlafen.“ (3. Gesang, 2. Strophe)

<http://raptus.ru/archives/767/v-shibaev-avarra-rozhdenie-smerti%E2%80%9D>
(15.02.19).

Schlussteil

<https://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post205509574/> (15.02.19).

Abbildung 5. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.

<https://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post205509574/> (15.02.19).

Abbildung 6. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.

Schlussstil

<https://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post205509574/> (15.02.19).

Abbildung 7. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.

„Ich habe lachen wollen wie die anderen; aber dies war unmöglich. Ich habe ein Federmesser mit scharfer Klinge genommen und mir das Fleisch dort aufgeschlitzt, wo sich die Lippen vereinigen ...“ (1. Gesang, 5. Strophe)

<https://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post205509574/> (15.02.19).

Abbildung 8. Illustrationen von Julek Martwy. „Les Chants de Maldoror“.

Schlussteil

„Bei seinem Namen erzittern die himmlischen Heerscharen; und mehr als einer erzählt, dass Satan selbst, Satan die Inkarnation des Bösen, nicht so schrecklich sei.“ (6. Gesang, 8. Strophe)

<https://yablor.ru/blogs/proletaya-nad-gnezd-om-kukushki-chast-v-zaklyuchite/2112292>
(15.02.19).

Abbildung 9. „Art brut“. V. Shibaev und R. Kozhi.

<http://sammlung-zander.de/friedrich-schroeder-sonnenstern/> (15.02.19).

Abbildung 10. „Art brut“. Friedrich Schröder-Sonnenstern.

Schlussteil

<https://www.flickr.com/photos/brokencrow/717571441> (15.02.19).

Abbildung 11. „Art brut“. Gabriel Combs.

<https://www.pinterest.de/pin/434808538997376919/?lp=true> (15.02.19).

Abbildung 12. Illustrationen A. Hoffmeister "Les Chants de Maldoror".

Schlussteil

<http://www.cityspb.ru/blog-545411/0/> (15.02.19).

Abbildung 13. Dritte russische Ausgabe „Les Chants de Maldoror“.

<http://www.cityspb.ru/blog-545411/0/> (15.02.19).

Abbildung 14. Nick Kushner. Illustrationen. „Les Chants de Maldoror“.

Schlussteil

<http://www.cityspb.ru/blog-545411/0/> (15.02.19).

Abbildung 15. Nick Kushner. Illustrationen. „Les Chants de Maldoror“.

<http://www.cityspb.ru/blog-545411/0/> (15.02.19).

Abbildung 16. Nick Kushner. Illustrationen. „Les Chants de Maldoror“.

Schlussteil

<http://www.outsiderart.co.uk/artists/malcolm-mckesson> (15.02.19).

Abbildung 17. „Art brut“. Malcom Mckesson.