

cherlich zum Ausgangspunkt für produktive Anschlussforschungen werden wird.

Daniela Gretz
(Universität zu Köln)

Heiko Christians. *Crux Scenica – Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*.

Bielefeld: Transcript, 2016. 320 Seiten. ISBN 978-3-8376-3366-5 (Print). ISBN 978-3-8394-3366-9 (E-Book).

Wie schon in seiner Monographie *Amok: Geschichte einer Ausbreitung* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008) nimmt Christians sich auch in seinem neuen Buch ein Allerweltswort vor, das inflationär und meist unreflektiert dahergesprochen wird, und verfährt sozusagen im Gegenzug zu dem, was der als Professor verkleidete Mephisto zynisch empfiehlt (»Denn eben wo Begriffe fehlen, / Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein«, Faust I, Vers 1995f.), indem er dem Wort von der »Szene« die Dimensionen seiner kulturhistorisch gewachsenen Begrifflichkeiten zurückgibt. Das geschieht sowohl in der Wortgeschichte seit der griechischen *skene* als auch in der Phänomengeschichte, die lange vor der griechischen Dramatik mit den mythischen Jagdszenen prähistorischer Höhlenmalereien und noch vor diesen mit gemeinschaftsbildenden szenischen Ritualen beginnt. Und wie schon in *Amok* tut Christians dies in methodisch sauberer und intellektuell höchst anregen-

der – ja, in für deutschsprachige akademische Publikationen geradezu exzeptionell vergnüglicher – Weise.

Wortgeschichtlich eröffnen sich in der Etymologie von griechisch *skene* »Zelt, Schattendach« Fahrten sowohl in die zelthafte Halbabgeschlossenheit der Szene wie in die Licht/Schatten-Inszenierungen des Barocktheaters und des etwas älteren Mediums der *Laterna magica*. Auch die für Christians' Monographie namensgebende *crux scenica*, die Grundstellung des deklamierenden Schauspielers, dessen Füße auf den Schenkeln eines nach vorne geöffneten 90-Grad-Winkels stehen, entstammt den Gepflogenheiten des Barocktheaters (Christians spricht hier in etwas unglücklicher Wortwahl von einer »Überkreuzstellung« [13] bzw. »gekreuzte[n] Fußstellung« [68], was zunächst eine andere Stellung als die in den Illustrationen zur *crux scenica* auf S. 173 gezeigte nahelegt). Phänomen- und mediengeschichtlich tritt dann die Theaterszene in Form der Dialogszene hinüber in den seit dem späten 18. Jahrhundert immer stärker zum literarischen Leitmedium werdenden Roman. Besonders der im 19. Jahrhundert ungeheure Popularität genießende, in Zeitungen und Zeitschriften publizierte Fortsetzungsroman fördert die Produktion und Rezeption narrativer Literatur in durch Szenen gegliederten Abschnitten. Die Entstehung des modernen filmischen Erzählmediums hat nach Christians dieser narrativen Technik der Komposition in sze-

nischen Bildern ebensoviel zu verdanken wie dramatischen Vorgängern des Films. Filmische Techniken des In-Szene-Setzens wie Schnitt und Montage sollten ja dann ihrerseits auch umgekehrt nicht nur die moderne Dramentechnik, sondern auch literarische Gattungen vom Roman bis zur Lyrik beeinflussen.

Von der zunächst noch konkret produktions- und rezeptionsbedingten und -bedingenden Darstellungseinheit der Szene geht Christians dann im dritten Teil seines Buches vollends zum Konzept der Szene als »Maßeinheit des Verstehens« (34) über, wo er die Szene als metaphorischen und rhetorischen Begriff untersucht, wie er als »begriffsförmige[s] Tool namens Szene« (136) vor allem im Instrumentarium der Geisteswissenschaften wie Philosophie, Soziologie und Sozialanthropologie (bzw. deren Vorgänger, der Volkskunde) zu finden war, bevor sich mit der Neubenennung der Geistes- als Kulturwissenschaften auch ein grundlegender Methoden- und Theorienwandel vollzog, der das (meinetwegen gern auch einfach als Begriffswerkzeug apostrophierbare) »begriffsförmige Tool« der Szene etwas ins Abseits geraten ließ. Mit dem gestalttheoretisch fundierten Umweltkonzept Jakob von Uexkülls wird szenisches Verstehen selbst in eine Biologie eingeführt, die den Kontakt zu ihren zeitgenössischen Geisteswissenschaften noch nicht vollständig verloren hatte, und von dieser durch Ru-

dolf Bilz zurück in die Sozialwissenschaften importiert.

Der Charakter des von seiner Umgebung halb abgeschlossenen Zelts, der der Etymologie von *Szene* seit dem Altgriechischen innewohnt, findet sich in dem durch Inklusivität einerseits und Exklusivität andererseits gekennzeichneten Begriff der Szene im Sinn von sozialem Milieu auf überraschende Weise wieder.

Im leider sehr kurzen vierten Teil »Die Szene in der postmodernen Medien- und Kulturwissenschaft« finden sich eher skizzenhafte Bemerkungen zur Theatralität der Gesellschaft und zur Performativität der Kunst sowie eine Wiederaufnahme von Elementen der Wort- und Phänomengeschichte der Szene in der Diskussion von Vilém Flussers Medienphilosophie.

Das Anregende an Christians' Kulturgeschichtsschreibung besteht u.a. darin, dass er einem nicht etwa trotz, sondern geradezu wegen seiner hervorragend dokumentierten Darstellung und seiner Ausflüge in weit auseinanderliegende Forschungsfelder Lust auf Wieder- und Weiterlesen seiner Quellen macht. Eigentlich waren es nur zwei Dinge, bei denen ich mir eine umfassendere Diskussion in Christians' Buch selbst gewünscht hätte:

Vielleicht ist es meiner eigenen jahrzehntelangen Einbettung in der anglophonen Szene der Kulturwissenschaften zuzuschreiben, dass ich den letzten Teil zwar in vielerlei Hinsicht als ebenso anregend wie den Rest des

Buches empfunden habe, aber insgesamt doch als weniger befriedigend. Ein Abschlusskapitel sollte vielleicht doch die wichtigsten der vielen Fäden, die die reichhaltige Textur dieser Monographie ausmachen, noch einmal in einer Gesamtschau zusammenführen. Im Ansatz tut das Christians zwar, aber leider nicht in dem Ausmaß, in dem ich es mir gewünscht hätte, bevor ich als Leser aus der Schlusszene des Buches entlassen wurde.

Das andere Problem ist, dass bei Christians kluger grundlegender Interpretation der Szene als »Maßeinheit des Verstehens« (34) die Frage nach der medialen Rahmung der Einzelszene nicht ausführlich diskutiert wird. Ansätze zu einer Antwort auf diese Frage hätte der Autor bei Juri Lotman finden können (den er in anderem Zusammenhang auf S. 81 zitiert), etwa im Abschnitt zum Rahmen des Wortkunstwerks in *Die Struktur literarischer Texte* (1970, ins Deutsche übersetzt 1972). In seinem Abschnitt »Anfang – Mitte – Ende« (22f.) geht Christians zwar kurz auf Aristoteles ein, dessen bekannte Forderung nach Anfang, Mitte und Ende der Darstellung sich allerdings auf die Fabel wie die Tragödie als Ganzes bezieht (ähnlich wie das Lotmans »Rahmen« tut) und nicht, wie Christians (vgl. 23) stillschweigend zu unterstellen scheint, auf die einzelne Szene innerhalb der Tragödie. Eine tiefergehende Diskussion des Rahmens der Szene, also ihrer Abgrenzung und Einbettung in ihren situ-

ativen oder narrativen Kontext, habe ich in Christians Monographie doch etwas vermisst.

Insgesamt gesehen spürt Christians dem hermeneutischen Prinzip der Szene in Form der »Modellierung eines unendlichen Stroms von Wahrnehmungen zu szenischen Intervallen« (12) sehr erfolgreich nach, einem Prinzip, das er mit einem Wort Johann Wilhelm Ritters von 1810 illustriert: »Es kann unendlich viel da sein, aber immer nur so viel wird gesehen, als man versteht«. Dieses szenische Funktionsprinzip des hermeneutischen Zirkels – oder besser, mit Jürgen Bolten gesprochen, der hermeneutischen Spirale – hätte man vielleicht auch durch das bekanntere, von Friedrich von Müller zitierte Goethe-Wort aus seinen Gesprächen »Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht« veranschaulichen können. Aber mit seinem Ritter-Zitat hebt Christians nicht nur das quantitative Abgrenzende der Maßeinheit Szene hervor, er beteiligt sich auch (möglicherweise mit einem kleinen Augenzwinkern) an der Wiederentdeckung des Gelehrten Ritter in der gegenwärtigen deutschen (*sit venia verbo*) Intellektuellenszene, deren sichtbarster Ausdruck *notabene* die literarisch vielleicht nicht hundertprozentig geglückte, aber offenbar Bestsellerpotential besitzende Zombisierung Ritters in Thea Dorns *Die Unglückseligen* (2016) ist.

Mit Christians' kultur- und medien-geschichtlicher Rekontextualisierung

und damit Resemantisierung des heute oft weitgehend inhaltslos und in schöner Beliebigkeit verwendeten Begriffs der Szene gewinnt dieses Konzept Konturen zurück, die seine Verwendung auch wieder in prägnanter und konziser Weise ermöglichen. Jedem und jeder an Wort-, Kultur- und Mediengeschichte Interessierten sei das Buch wärmstens empfohlen. Heimlich darf man sich aber doch vielleicht auch wünschen, dass wohlwollende Freunde es so manchem Journalisten und so mancher Journalistin zum Geschenk machten und so vielleicht etwas zum Abbau dessen beitragen, was Eckhard Henscheid und andere in ihren satirisch-polemischen Wörterbüchern »Dummdeutsch« genannt haben (und ja, natürlich ist »Szene« ein prominentes Stich- und Schlagwort dieses Dummdeutschen).

Heinz L. Kretzenbacher
(The University of Melbourne)

Anett Krause. *Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte: Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989*.

St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2015. 276 Seiten. ISBN 978-3-86110-565-7.

Anett Krause's book, written as a PhD at the Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, is a very useful contribution to the body of scholarly work on Germany's 1990s *Popliteratur* phenomenon, which is generally regarded as having started in earnest in the mid-

1990s (or re-started given precursors in the 1960s, as well as the late 1970s and 1980s) and to have come to an end in the wake of 9/11, and the turn to a so-called »neue Ernsthaftigkeit« (258). Her focus is not so much on the primary sources, that is the comparatively small corpus of works that is routinely included in discussions of this »Pop II«, from authors like Christian Kracht and Benjamin von Stuckrad-Barre, through to Rainald Goetz and Thomas Meinecke. Unlike other scholarly works, Krause's monograph does not historicize Pop II, in the sense of building it into longer traditions (and/or opposing it to those longer traditions), nor does it give Pop II new differentiation by offering a take on the stylistic or content-based elements of the genre, or of certain sub-genres, like that of »advanced« or »Suhrkamp pop« of Thomas Meinecke and others, for example. (It should be noted that Krause's primary interest lies with what has been termed »mainstream pop« rather than »advanced pop«.) Rather, Krause is primarily interested in the rhetorical figures and dynamics in the preparation, propagation, reception (and obituary-writing), amongst literary critics and scholars, of what she interprets as the predominant literary manifestation of the transitional, *Nachwende* epoch. Her major contribution is to show how this was, from the beginning, a phenomenon that was a type of test case for the new, *Nachwende* literary field, dominated by ideas of

LIMBUS

Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und
Kulturwissenschaft / Australian Yearbook of German
Literary and Cultural Studies

Herausgeber / Editors

Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Birgit Lang,
Alison Lewis, Christiane Weller

Band / Volume 10

Wissenschaftlicher Beirat / Advisory Board

Jane K. Brown (University of Washington)

Alan Corkhill (The University of Queensland)

Gerhard Fischer (The University of New South Wales)

Jürgen Fohrmann (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Ortrud Gutjahr (Universität Hamburg)

Ulrike Landfester (Universität St. Gallen)

Sara Lennox (University of Massachusetts)

Matías Martínez (Bergische Universität Wuppertal)

Peter Morgan (The University of Sydney)

Stefan Neuhaus (Universität Koblenz-Landau)

Rolf Günter Renner (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br.)

David Roberts (Monash University)

Ritchie Robertson (The University of Oxford)

Gerhard Schulz (The University of Melbourne)

Norbert Christian Wolf (Paris Lodron-Universität Salzburg)

Angst