

BUCHBESPRECHUNGEN

Pavel Novotný: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal: Arco Verlag 2012. 326 Seiten. ISBN: 978-3-938375-47-1. € 34,00.

Die als Dissertation 2010 an der Palacký University Olomouc angenommene und 2012 im Arco Verlag veröffentlichte Arbeit zu den Vorformen literarischer Montage hat einen Verfasser, der selbst Montageverfahren unter anderem in Kunstprojekten erprobt und einen leserfreundlichen Stil pflegt, indem er pointierte Zusammenfassungen und Verknüpfungen anbietet, die erhellende Perspektiven der Drameninterpretation eröffnen.

Novotný geht von der Grundannahme nach Žmegač aus, die literarische Montage sei ein „Verfahren, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren.“¹ Diese Differenz – ‚fremder‘/ ‚eigener‘ Text – wird hinsichtlich produktionsästhetischer und wirkungsästhetischer Kategorien unter die Lupe genommen (S. 16). Novotnýs Begründung, sich für die „Vorformen“ zu interessieren, lautet folgendermaßen: „Das 20. Jahrhundert hat das Verfahren der Montage zwar benannt, anhand der Medien radikalisiert, technisiert und entfaltet, aber keineswegs entdeckt“ (S. 17). Der Verfasser nähert sich seinem Thema zunächst systematisch, wobei er die Strukturprinzipien bzw. deren poetologische Fassung „im Kontext der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts betrachtet“. So kann auch diese Arbeit nicht umhin, die in der Forschung übliche Divergenz von Struktur und ihrer Historisierung vorzunehmen (Kapitel eins und zwei), die Novotný allerdings, und das leistet er über die gesamte Arbeit hinweg, zusammenführt. Dabei wird mit der Pauschalisierung des Zerstörens von Formen aufgeräumt, denn nicht eigentlich werden die basalen narrativen Elemente aufgelöst, sondern als solche zur Schau gestellt („zersplittert“) bzw. integriert, variiert und abseits der konventionellen Lesegewohnheiten gegen den Strich gebürstet. Die Montage zerstört die Illusion und stellt somit die Kohärenz eines Textes insgesamt in Frage, ersetzt durch eine gewissermaßen filmtechnisch „unabgeschlossene Kette von Mikrospannungen“ (S. 21) ad infinitum.

In diesem Sinne spricht Novotný auch von der Kenntlichmachung der „Nahtstellen“ bzw. „Kontaktstellen“; er bezieht sich auf Hiršals Ausdruck der „scharfen Schweißkanten“ (in der Übersetzung des Autors). Solche Metaphorik ist der analytischen Beschreibung der Spannungselemente montierter Texte nicht unbedingt dienlich, jedoch, und das ist für die gesamte Arbeit hervorzuheben, macht der Verfasser mit seinen Übersetzungen eine ganze Reihe tschechischer Autoren dem deutschsprachigen Leser zugänglich, deren Betrachtung fortan in Arbeiten über literarische Montage gehören sollte.

Als wichtigstes Merkmal bewertet Novotný die Verfremdung – auch ein moderner Begriff zwar –, die, ausgewiesen als Konstrukt, wesentlich Distanz

1 Viktor Žmegač, *Montage/Collage*, zit. nach S. 16.

schaft (S. 29), ob nun ausgestellt als artistisches Spiel oder als Zitat. Das Zitat ist strukturell insofern janusköpfig, als es sich deutlich markiert vom aufnehmenden Text absetzt, zugleich aber sinnhaft in diesen unter alternativem Textsinn integriert wird.² Dass die daraus entstehenden Montageprodukte zwischen den Extremen der Formzerstörung und der Einbindung in konventionelles Kohärenzstiftendes Erzählen siedeln, ist zweifelsfrei manifest; in jedem Falle, in dieser Hinsicht schließt sich Novotný dem Forschungskonsens an, müsse das Verfahren im Produkt erkennbar sein und das Augenmerk des Rezipienten auf die Textgenese lenken (S. 38 f.). Als Radikalisierung dessen stellt Novotný die Collage aus und ordnet sie als eine Ausprägung, übereinstimmend mit dem Forschungsstand, der Montage unter.

Der Verfasser entkräftet die, im Grunde auch nicht zur Disposition stehende, These, dass Montage, auch als amimetischer Text, ohne Weltbezug auskäme; es handelt sich um ein Verfahren, das den vermeintlich objektiven Zugriff auf die sogenannte Realität als fragwürdiges Unterfangen anzweifelt.³ Somit schießt er ein wenig über sein Ziel, gerade die Aufnahme von ‚Wirklichkeitssplittern‘ in Montage-Texten hervorzuheben, hinaus, wenn er konstatiert: „Durch den konstruktiven verfremdenden Umgang mit Elementen, an deren Wahrheitsanspruch sie nicht mehr glauben kann, entwickelt sie Strukturen und Relationen, auf welchen die objektive Realität tatsächlich basiert“ (S. 45).

Avant la lettre – das Montageverfahren als solches ist technischen Erneuerungen anheimgegeben, der Terminus selbst ist selbstverständlich begriffshistorisch für den Untersuchungszeitraum dieser Studie nicht nachgewiesen. Entsprechend komplex ist es, die Eigentümlichkeiten der Montage systematisch von der Warte des frühen 20. Jahrhunderts darzustellen und gleichzeitig, ohne ahistorisch zu werden, diese Systematik auf das 19. Jahrhundert zu übertragen. Im gleichen Argumentationsschritt muss außerdem deutlich werden, dass das 19. Jahrhundert durchaus Verfahren – optische, kombinatorische etc. – kannte, die man aus der Retrospektive der Montage-Theorie, wie sie sich dann in Reaktion auf die Massenmedien und am Leitmedium Film abzeichnet, zuordnet. Dieser Problematik einer Übertragung oder zumindest retrospektiven Vereinfachung, eine Entwicklungslinie der Montage „ohne Begriff“ zu zeichnen, ist sich Novotný bewusst: „Dabei rechnet der Verfasser grundsätzlich damit, dass die Montage zwar als ein künstlerisches Spezifikum des 20. Jahrhunderts zu betrachten ist, aber zugleich auch eine gewisse Anknüpfung an wesentlich ältere Formen und ästhetische Prozesse darstellt. Gerade diese [...] werden [...] als Wegbereiter des modernen Montage-Verfahrens angesehen“ (S. 55).

Mit der Auflistung der inzwischen als kanonisiert geltenden Vorläufer

2 Vgl. Hans-Ulrich Simon, ‚Zitat‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin 1984, S. 1052. Vgl. zudem den Überblick bei Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000, S. 48–59.

3 Novotný spricht im Folgenden von einem „tiefenmimetischen“ Text (S. 45).

wie der Cento-Dichtung, Aleatorik, frühneuzeitlichen Kombinatorik, cross-readings ebenso wie dem Quodlibet nähert sich Novotný der Eingrenzung dessen, was er zu den ‚Vorformen‘ zählt. Wenngleich mit Einschränkungen gehört für ihn auch die Lyrik des Expressionismus dazu. Einen Überblick über das „Zeitalter der Montage“, das 20. Jahrhundert, gibt der Verfasser als Hintergrundwissen, damit ein Abgleich mit den Vorformen stattfinden könne – entsprechend verknappt und skizzenartig fällt das Kapitel aus. Nach diesen Vorarbeiten kommt die Arbeit zu ihrem Kernanliegen, den Vorformen. Zu Recht betont Novotný die inflationäre Verwendung des Montagebegriffs ohne Berücksichtigung der Begriffsgeschichte (u. a. S. 79).

An dieser Stelle wäre der Bezug zur Theorie der Intertextualität notwendig herauszustellen gewesen. Usus scheint es in der Forschung nämlich zu sein, so exemplifizierend anhand der mediävistischen Dissertation Kerstin Schmitts, *Poetik der Montage*,⁴ den Begriff „Montage“ als übertragenen Begriff zu verwenden; Schmitt arbeitet dann im Zuge der Argumentation ausschließlich mit dem Intertextualitätsbegriff. Daran zeigt sich, dass die Theorie der Intertextualität inzwischen häufiger Eingang in die literaturwissenschaftlichen Analysen findet als der Montagebegriff, der oft auch alltagssprachlich verwendet wird, es sei denn – und darauf legt die Arbeit Novotnýs besonderen Wert – der poetologische und mediengeschichtliche Bezug wird dem systematischen Arbeiten zur Seite gestellt. Denn so werden die Begriffe „Montage“ und „Intertextualität“ selbst als historische Begriffe verwendet. Dass die Termini der Montage und Intertextualität also vollkommen andere Ebenen bespielen und keineswegs austauschbar sind, hätte m. E. dringend auch bei Novotný verhandelt werden müssen, auch wenn sein Fokus auf den „Vorformen“ und damit nicht im 20. Jahrhundert liegt.

Montageverfahren *avant la lettre* werden also von der Forschung recht häufig als solche benannt, Novotný geht aber einen Schritt darüber hinaus und strebt an zu erörtern, inwiefern Vorformen und Formen in einem Zusammenhang stehen, welche traditionsbildenden Linien es also gibt (S. 80).⁵ Damit setzt sich Novotný auch von der einschlägigen Studie Hanno Möbius' ab. Dieser spricht in *Montage und Collage* (2000) *expressis verbis* von den „Vorformen der Montage in historischen, sozialen und ästhetischen Zusammenhängen“ und den bei Eisenstein und Griffith zitierten Romanciers des 19. Jahrhunderts.⁶ Sein Blick allerdings geht vom Material aus, den medialen Möglichkeiten entsprechend, dessen revolutionäre Neuerung Möbius im Einfluss non-fiktionalen, außerliterarischen Materials sieht, während die Fokussierung bei Novotný darauf liegt, welche weltanschaulichen Prozesse und Po-

4 Kerstin Schmitt, *Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“*, Berlin 2002 (Philologische Studien und Quellen 174).

5 Novotný unterscheidet zwischen zufälligen Parallelen, Zusammenhängen formaler Art und darüber hinaus.

6 Möbius (Anm. 2), S. 31–48.

etologien dazu führen, (dramatische) Texte als relational, zersplitterungsfähig, uneinheitlich und gar ‚chaotisch‘ zu denken und auszustellen. Novotný erklärt die Aufklärung als „letzte große Epoche“ (S. 87), die eine Weltordnung qua Vernunft herzustellen gewagt habe.

Novotný referiert in der Folge den Forschungsstand zur selbstreflexiven Literatur seit der Romantik und bezieht gerade die frühromantischen poetologisch-philosophischen Positionen auf die sprachkritischen Impulse des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wie sie entsprechend in der literarischen Montage ihren Niederschlag finden und die Montageverfahren des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflussen. Aus diesem Grund widmet sich Novotný der Frühromantik als Basis für die Dramenanalyse. Die Prinzipien literarischer Montageverfahren seien nämlich in der Frühromantik „zum ersten Mal eingehend formuliert“ worden (S. 97). Die ästhetische Norm der seit Horaz gültigen Werkeinheit, das ‚unum et simplex‘, wird wörtlich genommen dekonstruiert. Insbesondere die Zusammenführung frühromantischer Positionen mit dem Montage-Begriff interessiert dabei (S. 132–143).

Die Begründung für das zu analysierende heterogene Textkorpus (Tiecks *Verkehrte Welt*, Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* und Nestroys *Das Haus der Temperamente*, Quodlibet-Vorspiele und *Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte*) liegt gerade darin, dass diese produktions- und wirkungsästhetisch divergenten Dramen den hohen Variationsgehalt von Montageverfahren und ihre thematische Anschlussfähigkeit zeigen sollen. So werden diese Texte als repräsentative Vorformen gelesen, deren Einigung darin bestünde, dass das sprachliche Material sichtbar als konstruiert ausgestellt sei (S. 96).

Novotný postuliert, dass sich romantische Texte und ihre Nachfolger als genuin bruchstückhaft konstruiert zeigten, wie es auch der literarischen Montage inhärent sei; auf diese Weise werde der Rezipient in die Aufmerksamkeit qua Distanz zum Textganzen gezwungen. An dieser Stelle wären allerdings vorsichtiger Formulierungen angebracht gewesen, die eine ungebrochene historische Entwicklung von der Frühromantik zur postromantischen radikalisierten Sprachskepsis um 1900 hinterfragen;⁷ schließlich handelt sich jede Sprachkritik, auch um 1900, das Dilemma ein, ihr eigenes Anliegen – Sprachskepsis – auf hochgradig sprachkünstlerische Weise zu inszenieren. Nicht fehlen darf im Kontext romantischer Poetologie der Hinweis auf das

⁷ So beispielsweise S. 158: „Die romantische Einstellung zur Sprache ist noch nicht eindeutig durch die Skepsis betroffen: Durch das Variieren wird die Sprache in den Fragmenten zwar zum objektivierten Stoff, jedoch keineswegs zum hohlen, sinnleeren *Ding*.“ (Hervorhebung im Original) Die gängige These vom ‚Noch-Nicht‘ ist beispielsweise auch bei Bezügen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zum frühen 20. Jahrhundert üblich, so exemplarisch bei Ruth Heynen, ‚Literarische Montage als Organon der Geschichte‘, in: *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, hg. von Vittoria Borsò, Gerd Krumeich und Bernd Witte, Stuttgart, Weimar 2001 (M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 155–190.

Fragment, für welches Novotný ähnliche Verfahrensweisen wie für die Montage feststellt. „Die Spannung zwischen dem unendlichen Variations-Spiel (Paradigma) und der Sinn-Einheit (dem Syntagma) wird somit maximiert“ (S. 157).

Novotný versteht im zweiten Teil der Arbeit Ludwig Tiecks *Verkehrte Welt* als Lesedrama, das er mit dem die Dramentektonik sprengenden Anspielungsreichtum begründet. Dieses Drama werde zum „Mosaik“ (S. 160) – und auch an dieser Stelle steht die Frage im Raum, warum solche Terminologie nicht mit Kristeva resp. Bachtin abgeglichen wird. In seiner Analyse legt Novotný den Akzent darauf, die Materialgewinnung als Indikator für Montageverfahren anhand der illusionsbrechenden Verschachtelung des Bühnenraums und also des Spiels mit den Kommunikationssystemen sowie anhand der sprachspielerischen Ausstellung aller Äußerung als transformierte, jedoch nicht neue oder originelle Texte dingfest zu machen. Auf diese Weise zeigten sich besonders deutlich Kontrastierungen, Kontakt- bzw. Nahtstellen des konstruierten Materials. Was Ruth Petzoldt beispielsweise für die Komödien Tiecks unter dem Begriff der Intertextualität bereits herausgestellt hat, soll hier nicht wiederholt werden.⁸ Für den Lektüregewinn dieser Arbeit ist die Zusammenführung der Analyseergebnisse mit dem Montagebegriff wiederum zielführend. So heißt es zusammenfassend: „Die von Ludwig Tieck in seinem Stück durchgeführte Art der Darstellung ist – gleich wie in einer Montage – tiefenmimetisch.“ Auch für die Montage gelte: „Durch den scheinbaren Unsinn reflektiert Tieck die gottlos gewordene, chaotische Welt [...]“ (S. 198).

Ähnliche Strukturmerkmale wie bei Tieck, die in die Unlesbarkeit bzw. Unspielbarkeit führen, diagnostiziert Novotný auch für Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. Grabbe überschreitet die zeitgenössischen Theaterbedingungen bei weitem. Der Verdinglichung als leitendem Aspekt entsprechend sprengt das Drama die Rahmenbedingungen einer Aufführung. Die Analysen von Dramenstilistik und -tektonik sind besonders interessant, weil sie basal sind für die Einordnung des Dramas als Reflexionstext der sogenannten neuen Medien: Das Neue in Form von Nachrichten, Depeschen, Telegraphie und die sich stets gleichende Medienkritik an der manipulativen Komponente der neuen Errungenschaften dominiert die Handlung (S. 238–242). Novotný hebt als Charakteristikum für Grabbes Montageverfahren hervor: Präfabrikationen, Heterogenität der Quellen bzw. Materialien, relationale und offene Reihung und nicht zuletzt ein tiefenmimetisches Kunstverständnis (S. 247 f.).

Die daran anschließende Analyse der Nestroyschen Dramatik muss zunächst klarstellen, dass die Strukturmerkmale eines Lesedramas – und damit bestimmte Aspekte eines Montageverfahrens – ebenso wenig zutreffen wie die Texte etwa paradigmatisch angeordnet seien. Vermeintlich eindeutig zu rekonstruierende Handlungslogik, Arbeiten mit Schemata, Schablonen und

⁸ Ruth Petzoldt, *Albernheit mit Hintersinn: intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*, Würzburg 2000.

Typen, Verwendung literarischer Vorlagen und Klischees versprechen einerseits theaterpraktisch gelingende Dramatisierungen und andererseits eine subversive De-Montage qua Montageverfahren (S. 257 f.). Novotný widmet sich mehreren Texten Nestroys, an denen er geradezu „radikale“ Montage- bzw. Collageverfahren verdeutlicht sieht (S. 258): *Das Haus der Temperamente*, drei Quodlibetvorspiele und *Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte*. „Die Stücke Nestroys scheinen sich den landläufigen Interpretationsverfahren querzulegen; sie nehmen ihren Ausgang verständlicherweise vom Inhalt, um diesen letztlich ganz in dem aufgehen zu lassen, was man als Gestaltung oder ideelle Substanz bezeichnen könnte.“⁹ Damit ist gewissermaßen der Ausgangspunkt formuliert, von dem aus Novotný die Verbindung von Nestroys Texten zur literarischen Montage zieht.

Nestroys virtuos ‚zusammengesetztes‘ *Haus der Temperamente* hat im Intriganten Schlankel die Figur, die den dramatischen Konflikt schürt. Diese Figur fällt aus der Rolle, wenn sie ihre eigene Rollenhaftigkeit thematisiert: „Ich war immer ein Schutzgeist der Liebe [...]; jetzt muß ich als böser Dämon handeln, als Rachegepenst, als Eumen[i]dische Furie“ (*Stücke 13*, S. 68). Novotný sieht in diesem Drama gewissermaßen eine Fortsetzung *Napoleons*. Durch die Vervielfachung der Strukturmerkmale einer Posse (und einer vierteilten Bühne) werde, so Novotnýs Argumentation, nicht nur die Aneinanderreihung von Szenen ausgestellt, sondern auch die scheinbare Beliebigkeit ihrer Sequenzierung – allerdings geht Novotný zu Recht nicht so weit, nur die paradigmatische Reihung betonen zu wollen (S. 267 f.).¹⁰ Nestroy höhle den symbolischen Gehalt literarischer Sprache aus, indem er sie quasi zu „sprachlichen Schablonen, zu identitätslosen Masken, deren Sprache ständig den Eindruck des einst Gelesenen und Gehörten mach[e]“, reduziere (S. 270 f.).¹¹ Dieser modern anmutende sprachkritische Impetus, die Ausstellung von Sprachmustern und -floskeln, korrespondiere mit den zersprengenden Szenewechseln. Novotný versucht also die Verwendung solcher Schablonen als „Präfabrikate“, Material und somit Sprache als Objekt zu fassen und so ihren (De-)Montagecharakter zu erläutern, die letztlich in der Frage nach der Wahrnehmung von Welt, also einer „tiefenmimetischen Struktur“ ausginge. Die einleuchtende und detailgenaue Analyse gelangt hier an einen Schwachpunkt, nämlich die verlustig gegangene Authentizität von (sprachlicher) Kommunikation, exponiert in einer komisierten anderweitigen Handlung, an den Montagebegriff anbinden zu müssen. Es bleibt also fraglich, ob diese Experimentanordnung des *Hauses der Temperamente* tatsächlich der „Lüge“ überführt werden kann (S. 281).

⁹ Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glücks*, Wien 2001, S. 29.

¹⁰ Vgl. dazu neuerdings Walter Pape, ‚Das Otello-Kleblatt wird ein grimmiges Spektakel machen. Dramatische Spiegelungstechnik‘, *Nestroyana* 31, 1–2 (2011), S. 133–149, bes. 143–146.

¹¹ Novotný benutzt dafür den Begriff der „Sprachmaske“.

Von den dramatischen Quodlibets, die Novotný zunächst von den Opernquodlibets abgrenzt, nimmt sich Novotný die Vorspiele *Die Fahrt mit dem Dampfswagen*, *Die zusammengestoppelte Komödie* und *Die dramatischen Zimmerherrn* vor. Als kurze Einakter dienen sie der ironischen Gattungsreflexion, in der der Werk-Gedanke längst verabschiedet ist. Und mit Anspielung auf Goethes *Wanderjahre* heißt es in den *Zimmerherrn*: „Ich versteh nichts davon, aber mir hat einmahl ein G’studierter g’sagt, das ‚Was‘ ist nicht Ächt originell, denn es gibt nichts Neues unter der Sonne, aber das ‚Wie‘ wie man’s herstellt in dem liegt die Originalität, ich verstehe das nicht, aber ein G’studierter hat’s g’sagt“ (*Stücke 19*, S. 96 f.).

Das ‚Wie‘ der Herstellung als Impetus des Montageverfahrens – aber natürlich auch das Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaft – stellt Novotný zusammenfassend an *Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte* heraus, das als repräsentativ und radikal zugleich gelten und daher den Titel der Vorform literarischer Montage tragen darf (S. 287–297). Das beim zeitgenössischen Publikum durchgefallene Stück wird unter dem Aspekt von Sprachspiel und Variation, insbesondere aber dem Spiel um Text und Kontext, als eine weitere Vorform literarischer Montage analysiert. Novotný stellt das Quodlibet als „unberechenbar“ und kontrastiv vor; jegliche Kontexte werden durch die Parodie konterdeterminiert. Der Text zeige sich also als „offene[s], formzerstörende[s] Variationsspiel.“ Die Handlung tritt wesentlich zurück zugunsten der Inszenierung literarischer Formen und Literarizität als Kunstprodukt. Die besondere Stärke der Arbeit, die Strukturmerkmale literarischer Montage bereits *avant la lettre* nachzuweisen und wirkungsästhetisch zu hinterfragen, gerät im Ausblick ein wenig ins Hintertreffen, weil der Paradigmenwechsel vom Werk zum Konstrukt angeknüpft wird an das mentalitätsgeschichtliche Krisenbewusstsein in der Wahrnehmung von Welt. Aufs Ganze betrachtet lohnt es zweifellos, das Verhältnis von Kunst und scheinbarer Kunstlosigkeit unter der Perspektive der Montage für die Literatur des 19. Jahrhunderts neu zu beleuchten.

Antje Arnold

Meike Wagner: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Band 11. Hg. von Beate Kellner und Claudia Stockinger) Berlin: Akademie-Verlag 2013. 415 Seiten. ISBN 978-3-05-005961-7. € 99,80.

Das Werk wurde als Habilitationsschrift für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilian-Universität München 2011 eingereicht und gliedert sich in folgende Kapitel: 1. Theater–Medien–Politik / 2. Gesellschaft und Öffentlichkeit / 3. Theater und Öffentlichkeit / 4. Die Arena der Öffentlichkeit – Berlin 1820–1850 / 5. Die Ordnung der Öffentlichkeit – München 1810–1850 /