

Nikolas Buck – Jill Thielsen (Hrsg.)

Selbstreferenz in der Kunst

Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante



Selbstreferenz in der Kunst

Formen und Funktionen
einer ästhetischen Konstante

Festschrift für Claus-Michael Ort

Herausgegeben von
Nikolas Buck – Jill Thielsen

LITERATUR KULTUR THEORIE

Herausgegeben

von

Sabina Becker, Christoph Bode, Hans-Edwin Friedrich,
Oliver Jahraus und Christoph Reinfandt

Band 29

ERGON VERLAG

Selbstreferenz in der Kunst

Formen und Funktionen
einer ästhetischen Konstante

Festschrift für Claus-Michael Ort

Herausgegeben von

Nikolas Buck – Jill Thielsen

ERGON VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

sowie des Vereins der
Alumni und Freunde der CAU e.V.

Umschlagabbildung:
Unbekannter Maler: Der Vogel Selbsterkenntnis, Öl auf Holz, 18. Jahrhundert.
Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung der
Tiroler Landesmuseen/Volkskunstmuseum,
Foto: Watzek

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISSN 1869-9030
ISBN 978-3-95650-737-3 (Print)
ISBN 978-3-95650-738-0 (ePDF)

Danksagung

Die Beiträge des vorliegenden Bandes verbindet nicht nur ihr gemeinsamer Fokus auf das weiterhin bestehende Forschungsdesiderat einer diachron ausgerichteten Perspektive auf Phänomene der Selbstbezüglichkeit in Literatur, Musik und audiovisuellen Medien: Hervorgegangen ist die Mehrzahl der versammelten Aufsätze aus der gleichnamigen Tagung, die vom 24. bis 26. November 2016 in der Kunsthalle zu Kiel anlässlich des sechzigsten Geburtstags Claus-Michael Orts von den Herausgeber*innen organisiert wurde. Mit ihren Referaten wollten die zahlreichen Kolleg*innen, Freund*innen und Wegbegleiter*innen allerdings nicht nur gratulieren, sondern insbesondere seine langjährige Forschung zum Thema sowie die nachhaltigen Impulse würdigen, die er mit zahlreichen, meist interdisziplinär ausgerichteten Beiträgen in den literaturwissenschaftlichen Diskurs eingebracht hat. Claus-Michael Ort – dem die Herausgeber*innen an dieser Stelle auch noch einmal persönlich für die langjährige Unterstützung und freundschaftliche Zusammenarbeit danken möchten – ist dieser Band also gewidmet.

Die Finanzierung der Publikation stellte die Herausgeber*innen vor einige Hindernisse – nicht zuletzt aufgrund der sich immer weiter verschärfenden Bedingungen des Wissenschaftsbetriebs. Umso mehr danken sie der Stiftung für Geisteswissenschaften der Geschwister Boehringer Ingelheim, die einen generösen Druckkostenzuschuss gewährt hat. Auch ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der Alumni und Freunde der CAU e. V., des Instituts für Neuere Deutsche Literatur und Medien und Professor Bernd Auerochs wäre eine Veröffentlichung der im Wesentlichen bereits im Frühjahr 2018 fertiggestellten Beiträge nicht möglich gewesen.

Zu danken ist auch Hans-Edwin Friedrich, auf dessen Initiative die Tagung ursprünglich zurückging, sowie den damaligen Hilfskräften Sina Röpke, Fabiene Holz und Katharina Grothkopp, deren tatkräftige und umsichtige Unterstützung den reibungslosen Ablauf der Festtagung, über die unsere Kollegin Theresa Homm in der *Zeitschrift für Germanistik* (NF XXVIII [2018] H. 1) berichtet hat, überhaupt erst möglich gemacht hat.

Kiel, im April 2020

Nikolas Buck und Jill Thielsen

Inhalt

Jill Thielsen und Nikolas Buck

Selbstreferenz als literarische Konstante – Einleitung	11
--	----

Teil I: Theoretische Grundlegung

Maren Lickhardt

Selbstreferenz / Fremdreferenz

Zum heuristischen Wert eines systemtheoretischen Konzepts am

Beispiel der Literatur der Weimarer Republik	39
--	----

Christoph Rauén

Funny Ha-Ha, Funny Strange: Metalepsen

Zum Wirkungsspektrum spektakulärer Selbstreferenz,

illustriert an literarischen Beispielen aus der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts.	55
----------------------------	----

Teil II: Selbstreferenz in der Frühen Neuzeit und Aufklärung

Matthias Bauer

Die Rochade

Eine Operation der Selbstbezüglichkeit bei Cervantes und

anderen	75
---------------	----

Javier Gómez-Montero

Don Quijote und die Selbstreferenz

Zur Fiktionskonstituierung im <i>Quijote</i>	89
--	----

Steffen Martus

Scherze über Scherze

Die Aufklärung der Anakreontik	99
--------------------------------------	----

Jörg Schönert

Kritische Genrereferenz als Form literarischer Selbstreferenz?

Johann Karl Wezels *Wilhelmine Arend, oder die Gefahren der*

<i>Empfindsamkeit</i>	117
-----------------------------	-----

**Teil III:
Selbstreferenz in Klassik und Romantik**

<i>Albert Meier</i>	
Ein lockrer Gesell	
Bemerkungen zur Nichtklassizität des ‚romantischen Buchs‘	129
<i>Marianne Wünsch</i>	
Zur Relation von Selbstreferenz im lyrischen Früh- und Spätwerk	
Goethes	141
<i>Jan-Oliver Decker</i>	
Selbstreflexion der Ballade in der Ballade	
Uhlands <i>Des Sängers Fluch</i> (1815) und Goethes <i>Ballade</i> (1820)	151
<i>Siegfried Oechsle</i>	
<i>Appassionata</i> reflektiert	
Beethovens Klaviersonate f-Moll op. 57 gelesen mit Schiller, Hegel und Schelling	165
<i>Michael Düring</i>	
Fiktionsbruch als Stilprinzip der Selbstreferenz	
Juliusz Słowackis Epos <i>Beniowski</i> (1840/41)	183

**Teil IV:
Realistische *re-entries***

<i>Wolfgang Lukas</i>	
Selbstreferentialität und Epochenproblematik	
Zu Conrad Ferdinand Meyers Gedicht <i>Möwenflug</i>	201
<i>Wolfgang Struck</i>	
Selbstreferentielle Kartographie?	223

**Teil V:
‚Reflektierte Moderne‘ und das neue Medium Film**

<i>Bernd Auerochs</i>	
Kafka am Schreibtisch	
Selbstreferenz, Schreiben, Rechtfertigung	243
<i>Hans-Edwin Friedrich</i>	
„...kein geringerer als Kurt Schwitters“	
Zur Funktion von Selbstreferenz in den Merz-Texten	255

<i>Hans J. Wulff</i>	
Gelächter und Vergnügen zwischen Vaudeville und Musical HOLLYWOOD PARTY (1934)	275
<i>Lutz Hagestedt</i>	
„Anschauliches Denken mit starker Hirnstammkomponente“ Gottfried Benns poetische Artistik und assoziative Poetik	291

**Teil VI:
„Künstler-Subjekt“ und Medienreflexion in der Gegenwartskultur**

<i>Thomas Wegmann</i>	
Auctor in fabula Zu einem Aspekt metafiktionalen Erzählens in der Gegenwartsliteratur: Glavinic, Dath, Haas	317
<i>Ole Petras</i>	
Germany's Oldest Hitmakers Zur (Selbst-)Reflexion popmusikalischer Gattungskonventionen bei Degenhardt, Lindenberg, Remmler	335
<i>Willem Strank</i>	
„When you see me again, it won't be me“ Permeabilität und Dispermanenz am Beispiel der Bühnensequenzen in Mark Frosts und David Lynchs erster Iteration von TWIN PEAKS (1990/91)	355
<i>Eckhard Pabst</i>	
Der Müll, die Maschine und die (Film-)Kunst Medien und funktionale Differenzierung in WALL•E	373

Selbstreferenz als literarische Konstante – Einleitung

Jill Thielsen und Nikolas Buck

1. Vorbemerkungen

Beschäftigt man sich mit dem Phänomen literarischer oder auch künstlerischer Selbstreferenz¹ stößt man auf eine Fülle von Konzepten sowie simultan und teilweise synonym verwendeten Begriffen wie ‚Potenzierung‘², Komposita mit dem Präfix ‚Meta-‘³ oder ‚Selbstreflexion‘⁴. Lässt man vereinzelt Bemerkungen in größeren Zusammenhängen außer Acht, wurden selbstreferentielle Textstrukturen zwar erst in den 1970er Jahren als lohnenswertes Ziel literatur- bzw. kulturwissenschaftlicher Forschung entdeckt,⁵ doch führte insbesondere die seit Beginn der 1990er Jahre einsetzende rasche Intensivierung der Forschung auf diesem Gebiet⁶ zu einer Begriffs- und Perspektivenverwirrung⁷. Einen großen Schritt in Richtung einer Systematisierung der nunmehr kaum überschaubaren Forschung leistete schließlich der im Jahr 2007 von Janine Hauthal, Juli-

¹ Wenn im Folgenden nur von literarischer Selbstreferenz die Rede ist, impliziert die Wendung auch andere Formen ästhetischer Selbstreferenz.

² Harald Fricke: Potenzierung [Art.]. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 144–147, hier S. 144.

³ Vgl. die große Zahl an entsprechenden Lemmata (‚Metadrama/Metatheater‘, ‚Metafiktion‘, ‚Metaisierung‘, ‚Metakommunikation‘, ‚Metalepse‘ und ‚Metalyrik‘) in Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 4. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008, S. 487–491.

⁴ Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997.

⁵ Vgl. hierzu die Hinweise bei Janine Hauthal u. a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: J. H. u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, New York 2007, S. 1–21, hier S. 4.

⁶ Herauszuheben sind Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993; Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens (wie Anm. 4).

⁷ Zur Kritik am inflationären und vermeintlich wertenden Gebrauch insbesondere des Terminus ‚Selbstreflexivität‘ vgl. Eva Geulen, Peter Geimer: Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015) H. 4, S. 521–533; zur Kritik an der Kritik vgl. Christoph Rauen: Jenseits der Relevanzphrase. Was Selbstreflexivität in den Literatur- und Kunstwissenschaften leisten kann. In: Kodikas/Code. An international Journal of Semiotics 39 (2016) H. 3–4, S. 217–231.

jana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters herausgegebene Sammelband *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Ihnen zufolge ergeben sich Desiderate der Forschung insbesondere aus der bis dato lückenhaften historischen Rekonstruktion von Metaisierungsphänomenen in den Künsten, einem weiterhin vorhandenen Mangel an systematischen Beschreibungsmodellen und theoretisch fundierten, anwendungsorientierten Untersuchungen sowie der fehlenden Ausarbeitung einer transgenerischen, intermedialen und interdisziplinären Theorie von Metaisierungsformen.⁸ Das Hauptproblem bestehe jedoch

in der fast völligen Vernachlässigung der literaturgeschichtlichen Dimension und der historischen Variabilität selbstreflexiver Phänomene. [...] Weitgehend ungeklärt sind etwa auch die historisch und kulturell variablen Funktionen, die selbstreflexive Darstellungsformen erfüllen können, sowie deren dialogische Beziehung zu anderen Gattungen, Medien und Diskursen.⁹

Der zweite Teil des Sammelbandes nimmt sich unter dem Titel *Metaisierungstendenzen und ihre Funktionen aus historischer Perspektive* eben dieses Problems an. Die Ergebnisse können jedoch kaum als zufriedenstellend bezeichnet werden, denn *erstens* setzt die historische Perspektive erst um 1800¹⁰ ein, wodurch die verbreitete Annahme, dass mit Blick auf die Ausdifferenzierung eines autonomen Kunstsystems in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst zu diesem Zeitpunkt von ernst zu nehmenden selbstreferentiellen Tendenzen in den Künsten gesprochen werden kann, eine stillschweigende Bestätigung erfährt, und *zweitens* sind die insgesamt vier Beiträge kaum in der Lage, einen konsistenten Überblick über die Entwicklung selbstreferentieller Phänomene in Literatur und anderen Künsten zu geben.¹¹

Seit dem Erscheinen des Bandes im Jahr 2007 ist auf dem Gebiet der ‚Metaisierungsforschung‘ freilich viel passiert. Insbesondere das FWF-geförderte, an der Universität Graz angesiedelte Projekt *Metareference – A Transmedial Phenomenon* hat sich hier in den letzten Jahren mit zwei umfangreichen Tagungsbänden hervorgetan. Der Schwerpunkt des Projekts lag jedoch ebenfalls weniger auf einem historischen Vergleich selbstreferentieller Phänomene als auf der Frage, welches Potential und welche Modifizierungsmöglichkeiten die im Be-

⁸ Vgl. Hauthal u. a.: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien* (wie Anm. 5), S. 17.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ähnliches lässt sich auch an jüngeren Publikationen zum Thema beobachten (vgl. die beiden Themenhefte *Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Literatur. Formen und Funktionen in literatur- und kulturhistorischen Kontexten* (= Kodikas/Code. An international Journal of Semiotics 39 (2016) H. 3–4) und *Selbstreferenz und Selbstreflexion in a/v-Medien. Formen und Funktionen in medien- und kulturhistorischen Kontexten* (= Kodikas/Code. An international Journal of Semiotics 40 (2017) H. 1–2). Vgl. allerdings jüngst Dorothea Klein (Hg.): *Formen der Selbstthematizierung in der vormodernen Lyrik*. Hildesheim 2020.

¹¹ Die angesprochenen vier Beiträge beziehen sich ausschließlich auf die romantische Ironie, den Zusammenhang von Selbstreferenz und Krise im Bewusstsein der Moderne sowie den postmodernen Roman und den frühen Tonfilm.

reich der Literaturwissenschaft ausgearbeiteten Typologien für eine transmediale Forschung bereitstellen. Zwar findet das mangelnde Wissen über die historische Dimension metareferentieller Phänomene auch bei Wolf Erwähnung,¹² der in seinen einleitenden Beiträgen immer wieder darauf hinweist, „[metareference] is indeed anything but a recent phenomenon“¹³, doch liegt der Fokus der Betrachtung eindeutig auf der (post-)postmodernen Gegenwartskultur, „in which metareference appears to play a particularly important role“¹⁴. So entsteht gewissermaßen der Eindruck, dass alle als historische Beispiele aufgeführten Formen der Selbstreferenz und -reflexion lediglich als frühe Vorläufer des zeitgenössischen *Metareferential Turn*¹⁵ – so der Titel des Nachfolgebandes – aufgefasst werden.

Entgegen der fast vollständigen Vernachlässigung einer diachronen Perspektive im Kontext typologisierender Beiträge lassen sich literaturhistorische Ansätze beobachten, die eine Applikation systemtheoretischer Konzepte (von Selbstreferenz) unternehmen, dabei allerdings durch pauschalisierende Vorannahmen über die Evolution von Formen und Funktionen selbstreferentieller Phänomene zu kurz greifen oder in einem Zirkelbeweis enden. Das Problem im literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs ergibt sich in diesem Zusammenhang auch aus der Ambiguität des Begriffs ‚Selbstreferenz‘: So kann sich der Terminus entweder auf den semiotischen Selbstbezug¹⁶ literarischer Texte oder auf das Potential von Sozialsystemen zur Selbsterhaltung und -konstitution beziehen, was im Kontext der systemtheoretisch perspektivierten Soziologie unter den Schlagworten ‚Selbstbeschreibung‘, ‚Selbstreflexion‘ und ‚Autopoiesis‘ gefasst wird.¹⁷ Aus der Engführung beider Beobachtungsebenen (semiotisch und literatursoziologisch) entstehen nicht selten zirkuläre Argumentationen, auf die

¹² So z. B. in der Einleitung zum ersten Band *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, in der „investigating the (cultural-)historical functions of metareference“ als Desiderat der Forschung konstatiert wird (Werner Wolf: *Metareference across Media: The concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions*. In: W. W.: *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam, New York 2009, S. 1–85, hier S. 7).

¹³ Ebd., S. 71.

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Vgl. Werner Wolf (Hg.): *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam, New York 2011.

¹⁶ In Bezug auf Zeichensysteme sei an dieser Stelle auf Ferdinand de Saussures Diktum ‚Zeichen beziehen sich auf Zeichen‘ verwiesen.

¹⁷ Aus systemtheoretischer Sicht erhält die (basale) Selbstreferenz die Funktion eines Konstituens für das System, das sich nur durch die Unterscheidung von System (‚Selbst-‘) und Umwelt ausdifferenzieren kann, so dass Selbstreferenz in diesem Zusammenhang bereits auf der Ebene der Selbstreproduktion bzw. Autopoiesis des jeweiligen Systems ansetzt (vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1984, S. 600). Ist das Selbst, auf das referiert wird, das System, muss allerdings von (Selbst-)Reflexion bzw. Selbstbeschreibung gesprochen werden, also von einer Selbstbeobachtungsebene (vgl. ebd., S. 601 f.). Dabei bleibt die Frage offen, inwiefern am Einzeltext eine basale Selbstreferenz des Literatur- bzw. Kunstsystems zu beob-

Claus-Michael Ort bereits 1995 hinweist. Insbesondere das Beispiel der Fokussierung auf literarische Texte, die um 1800 entstanden sind, mag dieses Dilemma illustrieren, wird doch in diesem Zusammenhang häufig die „soziale Selbstreferentialität umstandslos als Explanans semantischer (literarischer) Selbstreferentialität aus[ge]geben, aus der doch umgekehrt erstere überhaupt erst gefolgert wird.“¹⁸

Ein anders gelagertes Beispiel zeigt, inwiefern die synonyme Verwendung der systemtheoretischen und semiotischen Termini fehlschlägt. So meint Gerhard Plumpe, dass sich für die moderne Literatur strukturell gesehen zwei Typen abzeichnen: „Dominiert die Umweltreferenz, hat man mit Literatur des Typs ‚Realismus‘, dominiert die Systemreferenz, hat man mit Literatur des Typs ‚Ästhetizismus‘ zu rechnen.“¹⁹ Dabei übersieht Plumpe, dass ein nicht geringer Teil der Texte des poetischen Realismus seine eigenen Grenzen und seinen eigenen Status als ‚Gemachtes‘ explizit thematisiert.²⁰

Um in literaturwissenschaftlicher Hinsicht eine Verbindung zwischen Textbeobachtungen und einer literatursoziologischen Perspektive herstellen zu können, muss also zunächst eine textnahe, diachrone Rekonstruktion literarischer Selbstreferenz erfolgen, die sowohl gattungs-/epochenspezifische und/oder gattungs-/epochenübergreifende semiotisch-selbstreferentielle Strukturen als auch deren Funktionen im Zusammenhang des Einzeltextes bzw. des untersuchten Textkorpus in den Blick nimmt, bevor literaturexterne Funktionszuschreibungen als Erklärungsmodelle miteinbezogen und Aussagen über das Sozialsystem ‚Literatur‘ getroffen werden. Die fehlende Unterscheidung zwischen Symbol-

achten ist (vgl. hierzu Maren Lickhardt: Selbstreferenz/Fremdreferenz – Joseph Roth. In: Niels Werber: Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen. Berlin, New York 2011, S. 363–372, insbesondere S. 369 f.).

¹⁸ Claus-Michael Ort: Systemtheorie und Literatur. Teil II. Der literarische Text in der Systemtheorie. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 20 (1995), H. 1, S. 161–178, hier S. 176.

¹⁹ Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1996, S. 256. Differenzierter ist Maren Lickhardt, die mit Blick auf die Literatur der Neuen Sachlichkeit herausstellt, dass Fremdreferenz auch im literarischen Text immer eine Selbstreferenz voraussetzt (Lickhardt: Selbstreferenz/Fremdreferenz (wie Anm. 17), insbesondere S. 366 f.).

²⁰ Vgl. kritisch dazu schon Claus-Michael Ort: Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus. Tübingen 1998, S. 1 f., sowie zur „impliziten Zeichenkonzeption des ‚Realismus‘“ und zur „Problematik von Visualität und Ikonizität“, S. 20–94. Siehe später auch Lars Korten: Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009; Claus-Michael Ort: Realistische *re-entries*. Thesen zur ‚realistischen‘ Episteme und zu ihrer Transformation um 1900. In: Moritz Baßler (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin, Boston 2013, S. 280–315. Wie Maren Lickhardts Ausführungen zu Joseph Roths Roman *Die Flucht ohne Ende* zeigen, zeichnet sich auch dieser Text, der einer vermeintlich dominant fremdreferentiellen Neuen Sachlichkeit zuzuordnen ist, durch selbstreferentielle und -reflexive Strukturen aus (vgl. insgesamt Lickhardt: Selbstreferenz/Fremdreferenz (wie Anm. 17)).

und Sozialsystem führt vielmehr in das, was ebenfalls Claus-Michael Ort als ‚Soziologie ohne Texte‘ skizziert hat.²¹ Ort weist nämlich darauf hin, dass ein „unverzichtbare[r] Bestandteil jeder Analyse sozialer Systeme“ sein müsse, „[d]ie semiotische Sachdimension sozialer Systeme (auch eines Sozialsystems Literatur), also die Themen und Semantiken ihrer Kommunikation, zunächst unabhängig von deren Sozialdimension zu beobachten“²².

2. Formen und Funktionen (literarischer) Selbstreferenz

Formen literarischer Selbstreferenz lassen sich auf verschiedenen Ebenen erkennen. Neben die inhaltlich-stoffliche Selbstbezüglichkeit²³ und direkte Bezüge eines Textes auf sich selbst treten selbstreflexive Aspekte, die sich z. B. in kunsttheoretischen und poetologischen Figurenreden manifestieren und das Kunstsystem z. B. durch Verweise auf die Rolle des Rezipienten und Kunstproduzenten sowie auf den Kunstbetrieb insgesamt verhandeln. Die Mehrheit der vorliegenden Typologien zur Rubrizierung literarischer und ästhetischer Selbstreferenz setzt stets auf einer Ebene an, auf der das Kunstwerk sich selbst als gemachtes Artefakt ausstellt, also eine Metaebene generiert, so dass sich die begriffliche Extension selbstreferentieller Strukturen vor allem auf linguistische Aspekte reduziert, wie sie z. B. Roman O. Jakobson mit dem Konzept der poetischen Funktion beschreibt.²⁴ Wenn Selbstreferenz allerdings nur auf linguis-

²¹ Vgl. Claus-Michael Ort: Systemtheorie und Hermeneutik? Kritische Anmerkungen zu einer Theorieoption aus literaturwissenschaftlicher Sicht. In: Henk de Berg, Matthias Prangel (Hg.): Systemtheorie und Hermeneutik. Tübingen, Basel 1997, S. 143–171, insbesondere S. 145 f. In diesem Zusammenhang liefert Ort außerdem Beispiele für den entgegengesetzten Extremfall der ‚Systemtheorie ohne Soziologie‘, bei der die Termini der Systemtheorie auf die literaturwissenschaftliche Perspektive übertragen werden, ohne allerdings ein „im Rahmen einer Theorie sozialer Systeme [...] explizierbares Forschungsziel“ zu haben, so dass die Textinterpretation als systemtheoretische Hermeneutik nur einen verschleierte Selbstzweck habe (ebd., S. 146; und bereits Ort: Systemtheorie und Literatur. Teil II (wie Anm. 18), S. 178).

²² Ort: Systemtheorie und Hermeneutik? (wie Anm. 21), S. 152. Die Leistungen und Grenzen der Leitdifferenz von ‚Sozialsystem‘ und ‚Symbolsystem‘ für eine textbezogene Systemtheorie der Literatur diskutiert eingehend mit Blick auf Gerhard Plumpe und Claus-Michael Ort sowie im Anschluss an Niklas Luhmanns Unterscheidung von ‚Gesellschaftsstruktur‘ und ‚Semantik‘ Annette Fiss: Luhmann und die Literaturwissenschaft. Ein differenztheoretischer Versuch. Kiel 2016.

²³ So bereits in der Antike in den Narziß-, Pygmalion- und Orpheusmythen der *Metamorphosen* Ovids zu finden.

²⁴ Vgl. exemplarisch die Unterscheidung Werner Wolfs zwischen einem selbstreferentiellen Verweisen und einem selbstreferentiellen Bedeuten, das ihm bereits als selbstreflexiv gilt. Dabei basiert Wolfs Unterscheidung in erster Linie auf einer produktionsseitig unterstellten Intention zum Selbstbezug und einer rezeptionsseitig initiierten „kognitiven Aktivität“ (Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und ande-

tisch-semiotischer Ebene anzusiedeln ist, sind alle literarischen Texte selbstreferentiell und die Kategorie verliert ihr analytisches Potential. Fruchtbarer für eine literaturwissenschaftliche Analyse- und Interpretationspraxis, die auch eine diachrone Perspektive einnehmen will, ist ein Modell, das auch die Frage einbezieht, inwiefern Literatur oder andere Künste ihren Status als semantische, medial vermittelte und rezipierte Zeichenkomplexe *implizit* verhandeln. Mit einer Unterscheidung, wie Claus-Michael Ort sie zwischen einer indirekten und einer direkten Selbstreferenz trifft, rücken auch Texte in den Blick, die, ohne sich selbst als Zeichenkomplex ausweisen zu müssen, Propositionen über künstlerische oder nicht-künstlerische Zeichen umfassen und damit implizit auch auf sich selbst als Zeichen verweisen. Sofern ein Text Zeichenhaftigkeit thematisiert, eröffnet er nämlich ein semantisches Paradigma, dem er selbst angehört, trifft also indirekt auch Aussagen über seinen eigenen Status.²⁵ Diese paradigmatische Inklusion ist abzugrenzen von einer paradigmatischen Selbstinklusion, also einer direkten Selbstreferenz, bei der ein Text von sich selbst als literarischem Text handelt.²⁶ Für Ort ergibt sich auf Basis dieser Minimalunterscheidung die Möglichkeit einer Skalierung selbstreferentieller Textstrukturen:

Damit lassen sich die Steigerungen von Selbstreferentialität insofern graduell skalieren, als es von der je konkreten Auffüllung eines textinternen semantischen Paradigmas „Zeichen“, „Medien“ oder „Künste“ abhängt, wie sehr sich die realisierte indirekte Selbstreferentialität direkter paradigmatischer Selbstinklusion nähert.²⁷

Zwar mag das Modell den Eindruck erwecken, die Möglichkeit einer präzisen Benennung der spezifischen Form des Selbstbezugs einzubüßen, doch garantiert es hinsichtlich einer induktiv vorgehenden Analysepraxis nicht nur eine Vergleichbarkeit der Ergebnisse, sondern richtet den Blick auch auf mögliche Funktionen selbstreferentieller Phänomene, betont Ort doch die ‚konkrete Füllung‘ des textintern eröffneten Paradigmas. ‚Funktion von Selbstreferenz‘ kann also erst einmal nur meinen, worauf sich die Selbstreferenz innerhalb der Logik des Einzeltextes bezieht,²⁸ welche – so redundant es auch klingen mag – Referenz die Selbstreferenz hat bzw. welche Themen anhand selbstreferentieller

ren Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, New York 2007, S. 25–64, hier S. 33).

²⁵ Vgl. Claus-Michael Ort: Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz. In: Zeitschrift für Semiotik 27 (2005) H. 1–2, S. 87–113, hier S. 88. Zur kunstreligiösen Kodierung indirekter Selbstreferenz in der erzählenden Literatur seit der Frühromantik vgl. Claus-Michael Ort: Heilige Bilder – gefährliche Bilder. Zur literarischen Verhandlung ikonischer Ähnlichkeit im frühen 19. Jahrhundert. In: Iulia-Karin Patrut, Reto Rössler (Hg.): Ähnlichkeit um 1900. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Bielefeld 2019, S. 169–207.

²⁶ Schließlich kann diese auch zu paradoxen Konstellationen führen, wenn ein Text z. B. seine eigenen Produktionsbedingungen imaginiert.

²⁷ Vgl. Ort: Die Kontingenz der Oper (wie Anm. 25), S. 88.

²⁸ Im Kontext der Narratologie plädiert auch Jan-Oliver Decker für ein solches Vorgehen (vgl. Jan-Oliver Decker: Sich über sich selbst verständigen – sich selbst verstehen. Selbst-

Strukturen verhandelt werden. Zu fragen wäre also, ob und inwiefern ein literarisches Artefakt mit dem indirekten oder direkten Selbstbezug Produktions-, Rezeptions-, Wirkungs- und Distributionsbedingungen von künstlerischen oder nicht-künstlerischen Zeichen thematisiert und inwiefern auf dieser Basis textuelle Propositionen extrapoliert werden können, die z. B. Aussagen über das Kunst- respektive Literatursystem treffen, dem der Text angehört. Möglich ist aber auch, dass die eigentlich selbstreferentiellen Textphänomene eine fremdreferentielle Funktion erlangen, weil an und mit ihnen literaturexterne Diskurse aufgegriffen werden, wie man es z. B. an E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* beobachten kann. Anhand der Dichterfigur „Magdaleine von Scuderi“ reflektiert die Erzählung weniger genuin literarische Aspekte, vielmehr leistet sie einen „Beitrag zur zeitgenössischen Debatte über das Verhältnis von Recht und Moral“²⁹. Dichtung und Literatur besetzen in der Logik des Textes die der Rechtsprechung opponierende Seite der Moral und bekommen innerdiegetisch die Funktion nicht nur einer ethisch-moralischen Deutungshoheit, sondern verknüpfen sich auch mit der Tradition der Überredungskunst. Sowohl das von den bedrohten Liebenden verfasste und an den König gerichtete Gedicht mit seinen „geistreich-witzigen Wendungen“³⁰ als auch die Erzählungen intradiegetischer Erzähler wie Olivier Brußon und insbesondere das ‚Abschlussplädoyer‘ der Scuderi aktualisieren das rhetorische Ideal der überzeugenden Rede. So ist der König „hingerissen von der Gewalt des lebendigsten Lebens, das in der Scuderi Rede glühte“³¹, und verweist nach dem Freispruch Oliviers auf die unwiderstehliche Beredsamkeit der Dichterin³². Während eine Kunst, die sich im Selbstzweck erschöpft, am Beispiel Cardillacs als wahnhaft³³ und nicht überlebensfähig markiert wird, ist es die „geistvolle Beredsamkeit“³⁴, die im Dienste der Tugend und Moral aufgeboten wird, um das „unschuldig[e] Opfer einer barbarischen Justiz“³⁵ zu retten. Obwohl in der Erzählung das richtige und auf rezeptionsseitige Wirkung ausgelegte Reden sowie seine performa-

referenz und Selbstreflexion in der Literatur aus narratologischer Perspektive: Eine Einführung in den Band und ein Vorschlag zur Analyse und Funktion der Metalepse. In: Kodikas/Code. An international Journal of Semiotics 39 (2016) H. 3–4, S. 205–216, insbesondere S. 215).

²⁹ Katharina Prinz, Simone Winko: Wertungen und Wertmaßstäbe in literarischen Texten. Analyse von Recht und Moral in E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Hans-Edwin Friedrich, Claus-Michael Ort (Hg.): Recht und Moral. Zur gesellschaftlichen Selbstverständigung über „Verbrechen“ vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Berlin 2015, S. 331–353, hier S. 332.

³⁰ E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. In: E. T. A. H.: Die Serapions-Brüder. Hg. v. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2015, S. 780–853, hier S. 794.

³¹ Ebd., S. 847.

³² Ebd., S. 851.

³³ Vgl. die ‚brennende Begierde‘, die sich auch anhand der spezifischen Physiognomie Cardillacs ablesen lässt (Ebd., S. 799).

³⁴ Ebd., S. 841.

³⁵ Ebd., S. 850.

tive Inszenierung als indirekt selbstreferentielle Aspekte gelten müssen, bekommen sie im Rahmen des Gesamttextes eine Funktion zugewiesen, die einen fremdreferentiellen Impetus besitzt und auf die Reflexion des Verhältnisses von Moral und Justiz abzielt, da die Moral, repräsentiert durch die beredete Dichterin Scuderi,³⁶ Einfluss auf die Rechtsprechung nimmt.

Maßgeblich für die Rekonstruktion einer Funktion selbstreferentieller Strukturen ist also immer der Einzeltext: Anhand zweier Lustspiele, die literaturhistorisch *vor* der oftmals als Ausgangspunkt einer selbstreferentiellen Literatur angesehenen Romantik entstanden sind, lässt sich exemplarisch skizzieren, inwiefern die Forschung durch ein deduktives Vorgehen, bei dem z. B. literaturexterne wie sozialhistorische Kontextualisierungen den Ausgangspunkt der Interpretation bilden, den Blick auf die (indirekt) selbstreferentiellen Propositionen verstellt. So verschleiert eine satirische und damit vermeintlich dominant fremdreferentielle Lesart der Lustspiele *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz* (ED: 1657) von Andreas Gryphius und *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke; Oder die doctormäßige Frau* (ED: 1736) von Luise Adelgunde Victorie Gottsched die Tiefenstruktur der Texte, die als dominant selbstreferentiell gelten muss.

Andreas Gryphius³⁷ „Schimpff=Spiel“³⁸ bedient sich einer Form der Selbstreferenz, die nicht nur im Kontext der (Früh-)Romantik Konjunktur hat,³⁹ zieht es doch durch die Anlage als Spiel-im-Spiel eine Ebene der Selbstreflexion ein und trifft implizit Aussagen über seine eigene Gattung. Der Umstand, dass die unter Leitung des „Seichtgelehrte[n] Dorff=Schulmeister[s]“ (AC, S. 10) Peter Squentz Theater spielenden Handwerker nun kläglich an der Inszenierung des

³⁶ Prinz, Winko: Wertungen und Wertmaßstäbe (wie Anm. 29), S. 357. Dass es eher um diese Reflexionsleistung geht, zeigt die von Prinz und Winko herausgearbeitete Ambivalenz des Textes hinsichtlich einer Justiz oder Moral präferierenden Entscheidung. Die Verfasserinnen führen außerdem die wichtigsten einander widersprechenden Forschungspositionen zur Hoffmann-Erzählung an (justizkritische Lesart vs. ambivalente Lesart), so dass hier auf eine Darstellung verzichtet wird. Zur Funktion von ‚schöner‘ Literatur als Medium von Reflexionsdiskursen strafrechtlicher und moralischer Unterscheidungssemantiken vgl. Joachim Linder, Claus-Michael Ort: Recht und Moral. Mediale Konstellationen der gesellschaftlichen Selbstverständigung über ‚Verbrechen‘ vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. In: Hans-Edwin Friedrich, C.-M. O. (Hg.): Recht und Moral. Zur gesellschaftlichen Selbstverständigung über „Verbrechen“ vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Berlin 2015, S. 13–56.

³⁷ Zur Autorschaftsfrage vgl. Nicola Kaminski: Andreas Gryphius. Stuttgart 1998, insbesondere S. 158ff.

³⁸ Andreas Gryphius: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpff=Spiel*. [Breslau 1663]. Digitalisat online abrufbar unter URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10861946_00005.html (zuletzt abgerufen am 07.08.2019) [im Folgenden zitiert mit der Sigle AC und Seitenangabe, Ligaturen des Originals getilgt].

³⁹ Bernhard Greiner weist darauf hin, dass Spiel-im-Spiel-Konstellationen und die Anlage von Dramentexten als Metatheater im Kontext des 17. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Metapher des Welttheaters besondere Attraktivität haben und sich in unterschiedlicher Form auch in Gryphius' Œuvre finden lassen (vgl. Bernhard Greiner: II.10.6 Metatheater / Spiel im Spiel [Art.]. In: Nicola Kaminski, Robert Schütze (Hg.): *Gryphius-Handbuch*. Berlin, Boston 2016, S. 668–681, insbesondere S. 672 f.).

Piramus-und-Thisbe-Stoffes scheitern, sowie die Überlegenheit des höfischen Personals⁴⁰ führ(t)en in der Forschung in erster Linie zu extratextuell gestützten Argumentationen, die vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Kontextes und insbesondere mit Verweis auf die frühneuzeitliche Metaphorik eines *theatrum mundi* als „klar[e] Intention des Stückes“ die Bestätigung der „politische[n] und kulturelle[n] Autorität des Herrschers“ und eine „Sozialdisziplinierung“ im Sinne der etablierten Ständehierarchie⁴¹ erkennen. Folgte man diesen Ansätzen, müssten die selbstreferentiellen Strukturen, die der Text generiert, eigentlich eine fremdreferentielle Funktion erfüllen, wie sie auch Klaus-Detlef Müller konstatiert, der zwar in seinen Ausführungen auf die selbstreferentiellen Aspekte eingeht, diese aber eben ‚umfunktioniert‘: „Alle diese Momente sind weniger Mittel einer Literatursatire [...] als Bestandteile einer ständischen Charakterisierung.“⁴² Die selbstreferentiellen und auch selbstreflexiven Aspekte werden also nicht als selbstbezüglich verstanden, sondern stehen in dieser Perspektive im Dienste einer Ständesatire⁴³, die dann als ‚verschleierte Fremdreferenz‘ gelten muss.

Dabei vernachlässigen diese Beiträge das, was für die Funktionsbestimmung der Selbstreferenz zunächst maßgeblich sein sollte: die Logik des Textes. Innerhalb des Lustspiels geht es nämlich in erster Linie um die adäquate szenische Darstellung einer Textvorlage. So verhandelt der Text anhand der ‚spielenden Personen‘, den Handwerkern, sowohl Inszenierungsfragen als auch den produktions- und rezeptionsseitig angemessenen Umgang mit Fiktionalität.⁴⁴ Dass sich die Handwerker eine Theaterinszenierung anmaßen, wird von den ‚zusehenden Personen‘ zwar als „statliche Kurtzweil“ (AC, S. 15) und als Schauspiel an sich gesehen, aber nicht als eine die Ständehierarchie bedrohende Ord-

⁴⁰ Das höfische Personal wird bereits in der Liste der *dramatis personae* als ‚zusehende Personen‘ von den ‚spielenden Personen‘ abgegrenzt (vgl. AC, Aijj).

⁴¹ Alle Zitate Hans-Peter Ecker: *Andreas Gryphius: Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpff-Spiel*. In: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Stuttgart 2000, S. 93–114, hier S. 107 u. 98. Schlienger sieht in dem Lustspiel ein „Gleichnis der Welt“ (Armin Schlienger: *Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater*. Bern 1970, S. 143) und auch das Nachwort der Kritischen Reclam-Ausgabe sieht in dem Text eine Realisierung der barocken Metapher (vgl. Gerhard Dünnhaupt, Karl-Heinz Habersetzer: Nachwort. In: *Andreas Gryphius: Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpffspiel*. Hg. v. G. D. u. K.-H. H. Stuttgart 2001, S. 65–75, insbesondere S. 75).

⁴² Klaus-Detlef Müller: „Haben derowegen weit geirret ...“. Gryphius’ „Herr Peter Squentz“ und die Ständeklausel. In: Dietrich Jöns, Dieter Lohmeier (Hg.): *Festschrift für Erich Trunz zum 90. Geburtstag. Vierzehn Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*. Neumünster 1998, S. 43–54, hier S. 48.

⁴³ Vgl. exemplarisch ebd., S. 51.

⁴⁴ Im Anschluss an Nicola Kaminski arbeitet allerdings Claus-Michael Ort für Christian Weise am Beispiel seines *Lustigen Nachspiels / wie etwan vor diesem Peter Squentz aufgeführt worden / von Tobias und der Schwalbe* (1682) genau diesen Aspekt eingehend heraus (vgl. Claus-Michael Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz. Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts*. Tübingen 2003, S. 151–166).

nungsstörung kommentiert.⁴⁵ Beachtet man den Titel des Lustspiels, stehen eindeutig die ‚misstönende‘ Komödie und ihr Urheber Peter Squentz im Fokus des Textes.⁴⁶ Neben den spielenden Handwerksmeistern, die sich durch ein naives, den Zeichenstatus tilgendes Literatur- und Theaterverständnis auszeichnen und die den Illusionierungsgrad gleichzeitig aus vermeintlich wirkungsästhetischen Gründen durch entsprechende Kommentare und ‚Aus-der-Rolle-fallen‘ dämpfen⁴⁷, sind es insbesondere der anachronistische ‚Theatermacher‘ Squentz – mit seiner ‚altfränkischen Ehrerbittung‘ (AC, S. 16) und den Reimen ‚[n]ach Art der alten Pritschmeister‘ (AC, S. 18)⁴⁸ – und die Figur Pickelhäring, mit ihren illusionsverunsichernden, metaleptischen⁴⁹ Tendenzen, die dem Dramentext als selbstreferentielle Momente eine dominant *literatursatirische Ebene*⁵⁰ einschreiben.

Erst durch eine Betrachtung der selbstreferentiellen Strukturen, die diese als Verweis auf die Bedingungen von Literatur versteht und sich einer fremdreferentiellen und monosemierenden Kontextualisierung enthält, entfaltet der Text sein sowohl zeitgenössisch programmatisches als auch sein literaturhistorisches Potential: So kann das Lustspiel vor dem Hintergrund seines Produktions- und Publikationszeitpunkts nicht nur als satirische Reflexion einer überholten Dra-

⁴⁵ Damit ist das Stück insgesamt anders gelagert als die Beispiele von Caldéron, Bidermann und Masen, die Claus-Michael Ort in diesem Zusammenhang anführt und für die er festhält, dass „[d]iese Varianten selbstreferentieller Spiel-im-Spiel-Staffelungen [...] gerade in den Dienst religiöser – kunstferner – Fremdreferenz“ treten (Claus-Michael Ort: Die Kontingenz des ‚Spiels‘ und das Ende der Allegorie. Zu Christian Weises *Schauspiel vom Niederländischen Bauer*. In: Peter Hesse (Hg.): Poet und Praeceptor. Christian Weise (1642–1708) zum 300. Todestag. Dresden 2009, S. 143–166, S. 151).

⁴⁶ Missverständliche Formulierungen, wie sie z. B. im Kommentar der *Bibliothek der Frühen Neuzeit* zu finden sind und die festhalten, dass „die Handwerker [...] auf die niedere Form des holprigen Knittelverses zurück[greifen]“ und „gegen poetologische Normen“ verstoßen, täuschen darüber hinweg, dass in erster Linie der Schulmeister Squentz mit vorherrschenden literarästhetischen Konventionen bricht, wenn er *erstens* Handwerker Theater spielen lässt und *zweitens* sich anmaßt, als *poeta doctus* ‚aufzutreten‘, obwohl ihm noch nicht einmal die basalen Gattungsunterschiede deutlich sind (Kommentarteil zu Andreas Gryphius: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpff-Spiel*. In: A. G.: Dramen. Hg. v. Eberhard Mannack. Frankfurt a. M. 1991, S. 1138–1168, hier S. 1154).

⁴⁷ Vgl. exemplarisch: „Meister Klipperling. Jhr lieben Leute erschrecket nicht. / Ob ich gleich hab ein Löwen Gesicht / Jch bin kein rechter Löw / Ob ich gleich habe lange Klaun“ (AC, S. 30).

⁴⁸ Insbesondere die angeführten Zitate sowie die teils expliziten intertextuellen Verweise auf Hans Sachs zeigen laut Florent Gabaude, dass sich Squentz am Negativparadigma der dilettantischen Laienbühne orientiere (vgl. Florent Gabaude: Vexierspiel mit Säuen und Brunnen. Bemerkungen zur spöttischen Hans-Sachs-Rezeption in Andreas Gryphius’ *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz*. In: Philippe Wellnitz (Hg.): Das Spiel in der Literatur. Berlin 2013, S. 21–45, insbesondere S. 23).

⁴⁹ Metaleptisches Potential entwickelt der Text insbesondere durch die sich auflösende Grenze von Pickelhäring/Piramus, spricht an den entsprechenden Stellen des Lustspiels laut Nebentext eben nicht der Piramus-Darsteller, sondern Piramus selbst (vgl. exemplarisch AC, S. 21).

⁵⁰ Vgl. Gabaude: Vexierspiel mit Säuen (wie Anm. 48), S. 37.

men- und Bühnenpraxis,⁵¹ sondern auch als selbstreflexiver Kommentar seiner „eigene[n] literarische[n] Genealogie“⁵² verstanden werden. Literaturhistorisch und diachron breiter angelegt kann für die selbstreferentiellen Aspekte des Lustspiels Gryphius’ festgehalten werden, dass sich – wie Uwe Durst bemerkt – bereits Vorausdeutungen auf die metaleptischen Strukturen erkennen lassen, wie sie sich dann in der Frühromantik, insbesondere in den Werken Ludwig Tiecks realisiert finden.⁵³ Zusammen mit der Beobachtung Bernhard Greiners, dass sich „ausgearbeitete Spiel-im-Spiel-Konstellationen [...] vorwiegend in den Komödien [finden]“⁵⁴, kann die zunächst nur heuristisch ausgerichtete Anschlussfrage formuliert werden, ob eine die Darstellungslogik irritierende metaleptische respektive eine sich dem direkten Pol nähernde Selbstreferenz im Sinne Orts vor der Ausdifferenzierung eines autonomen Literatursystems der Gattung Komödie vorbehalten gewesen ist.⁵⁵ Ob ein Zusammenhang zwischen Gattungen, spezifischen selbstreferentiellen Strukturen und Funktionen besteht,⁵⁶ können allerdings nur weitere, breit angelegte Forschungen zeigen, wobei ein Seitenblick auf die Tragödie nicht ausbleiben darf.

Eine dominant fremdreferentielle Ausrichtung wird auch dem Lustspiel *Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die doctormäßige Frau* von Luise Adelgunde

⁵¹ Vgl. ebd., insbesondere S. 32ff.

⁵² Kaminski: Andreas Gryphius (wie Anm. 37), S. 158, deren Beitrag im vorliegenden Zusammenhang als besonders anschlussfähig hervorzuheben ist. Während Squentz die Überformung des Piramus-Thisbe-Stoffes im Kontext der Meistersänger-Tradition auf ruft, sei es Pickelhäring, der als „Reflexionsfigur“ der Wanderbühnen fungiere und auf die komödiantische Transformation der ovidischen Liebesgeschichte verweise (vgl. ebd., S. 172). Kaminski stellt außerdem heraus, dass die Thematisierung der „Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion“ auch auf die peritextuelle Rahmung, also die fiktive Vorrede übergreift, als Motiv also bereits auf dieser Textebene etabliert wird (vgl. ebd., S. 162ff.). Insgesamt hält auch Greiner fest, dass die Lesart als reine Verlachkomödie am Text vorbeiziele (vgl. Bernhard Greiner: II.6.2 *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz* [Art.]. In: Nicola Kaminski, Robert Schütze (Hg.): *Gryphius-Handbuch*. Berlin, Boston 2016, S. 313–329, insbesondere S. 318).

⁵³ Vgl. Uwe Durst: Realitätssystemisch einfache und komplexe Varianten der Spiel-im-Spiel-Struktur. In: *Neohelicon* 37 (2010) H. 2, S. 489–507, insbesondere S. 494. Der Unterschied zwischen Gryphius’ Text und der frühromantischen Radikalisierung bestehe darin, dass z. B. Tiecks *Verkehrte Welt* insgesamt eine Realitätsbasis fehle und sich die zweite Fiktionsebene autonomisiere (vgl. ebd., S. 496 u. 498).

⁵⁴ Greiner: *Metatheater / Spiel im Spiel* (wie Anm. 39), S. 673.

⁵⁵ Vgl. Wolf, der ähnlich anmerkt, „that in the history of Western literature, metareference, for a long time, seems to be restricted to comic genres and texts“ (Wolf: *Metareference across media* (wie Anm. 12), S. 71). Bernhard Greiner konstatiert, dass der Gattung Komödie mit dem Mittel der Parabase von Anfang an eine selbstreferentielle Ebene eingeschrieben ist (vgl. Greiner: *Metatheater / Spiel-im-Spiel* (wie Anm. 39), S. 677).

⁵⁶ Claus-Michael Ort hält mit Bezug auf Elena Espositos *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode* (2004) und am Beispiel ausgewählter Lustspiele Christian Weises – mit Querverweisen zu Gryphius – fest, dass einige frühneuzeitliche Spiel-im-Spiel-Konstellationen im Kontext einer Kontingenzsteigerung zu sehen sind, die eine die unumstößliche Weltordnung konstituierende Ähnlichkeitssemantik irritieren (Ort: *Die Kontingenz des ‚Spiels‘* (wie Anm. 45), S. 146).

Victorie Gottsched attestiert, wenn es in der Forschung zur Komödie der (Früh-)Aufklärung als „Verlachkomödie“⁵⁷ bezeichnet wird, die eine satirische Stoßrichtung habe und insbesondere den deutschen Pietismus in Königsberg⁵⁸ und Halle verspottete. Geht man allerdings davon aus, dass ein literarischer Text bereits durch die Thematisierung von künstlerischen, aber auch nicht-künstlerischen Zeichensystemen, ihrer Produktion und Rezeption ein Paradigma eröffnet, dem er selbst angehört, so lässt sich im Debüt drama⁵⁹ Gottscheds eine indirekt selbstreferentielle Struktur erkennen, die für den dargestellten Konflikt des Lustspiels konstitutiv ist. Es sind nämlich weniger die konkreten Glaubenssätze der Pietisten, die das Stück satirisch verhandelt, sondern „[d]ie Lektüre [pietistischer] Schriften führt [...] geradewegs ins Verderben.“⁶⁰ Zwar hebt Helga Brandes mit dieser Beobachtung den Akt der Lektüre hervor, doch greift auch diese Einschätzung zu kurz: Vielmehr geht es im Lustspiel – thesenhaft formuliert – um die Rezeption von sprachlichen und als Schrift materialisierten und distribierten Zeichen insgesamt, die auf verschiedenen Ebenen als prekär ausgewiesen wird. Dass der Text stärker die Ebene der rezeptionsseitigen Zeichendeutung und die spezifische sprachliche Verfasstheit pietistischer Schriften verhandelt, zeigt sich an den folgenden, nur skizzenhaft hervorgehobenen Aspekten:

Die im Text vorgestellte pietistische Figurengruppe zeichnet sich in erster Linie durch einen als irrational gekennzeichneten Sprachgebrauch aus, der das aufklärerische Ideal einer rational begründeten Glaubenslehre verhindert.⁶¹ Ein Symptom für diesen irrationalen Sprachgebrauch stellt die Dominanz der Form gegenüber der semantischen Referenz sprachlicher Zeichen dar. Die Figuren – insbesondere Frau Glaubeleichtin und ihre Betschwestern – bleiben bei der Auseinandersetzung mit pietistischen Schriften auf der oberflächlichen Ebene sprachlicher Materialität und Medialität hängen, dringen also nicht zur Bedeutung der Sprachzeichen vor, so dass z. B. die eigenen Definitionsversuche des

⁵⁷ Helga Brandes: Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lust-Spiele vorgestellt. Rostock, Auf Kosten guter Freunde. 1736 [Art.]. In: Heide Hollmer, Albert Meier (Hg.): Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. München 2001, S. 110–112, hier S. 110.

⁵⁸ Vgl. Helga Brandes: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: *Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau*. In: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Stuttgart 2000, S. 200–223, insbesondere S. 208.

⁵⁹ Dass es sich bei der *Pietistery* in erster Linie um eine Übertragung des französischen Prätextes *La Femme Docteur ou la Théologie Janseniste tombée en Quenouille* (1730) von Guillaume-Hyacinthe Bougeant handelt, muss in diesem Zusammenhang unbeachtet bleiben. Zur Diskussion, inwiefern der Text nur Übersetzung ist bzw. welche Teile als von Gottsched entwickelt gelten können, vgl. exemplarisch Nicola Kaminski: Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: *Die Vernünftigen Tadelrinnen – Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau – Herr Witzling*. In: Stephan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin, Boston 2011, S. 89–128, insbesondere S. 101.

⁶⁰ Brandes: Luise Adelgunde Victorie Gottsched (wie Anm. 58), S. 210.

⁶¹ Der Text etabliert außerdem eine Opposition zwischen den Pietisten und den schriftgetreuen (!) lutherisch Orthodoxen.

Konzeptes ‚Wiedergeburt‘ als bloß gefälliger Wohlklang entlarvt werden („das ist sehr schön gesagt!“⁶²), dessen fehlende semantische Referenz⁶³ und rational-argumentative Basis allein durch pragmatische Marker kompensiert werden können („Ich sage“ – „Und ich sage“ – „Ich sage aber noch einmahl“, DP, S. 99 f.), die gleichzeitig den Status der Definitionen als rein selbstreferentielle Sprechakte und Idiosynkrasien hervorheben. So führen die fehlende Rezeptions- und Produktionskompetenz hinsichtlich sprachlicher Zeichen im Dienste einer argumentativ-rationalen Sprachverwendung – insbesondere der Frauenfiguren⁶⁴ – letztlich in eine Stagnation,⁶⁵ da ein Diskurs über Glaubensinhalte ausbleiben muss. Dass Gottscheds Lustspiel weniger die konkreten Glaubensinhalte der Pietisten fokussiert, als vielmehr die Notwendigkeit einer (genauen) Lektüre sprachlicher Zeichen markiert, zeigt auch der therapeutische Schluss des Stücks: Während Frau Glaubeleichtin aufgrund ihrer naiven Obrigkeitshörigkeit gegenüber pietistischen Repräsentanten eine Lektüre des von Magister Scheinfromm diktierten Ehevertrags verweigert – Nicht-Lesen wird also äquivalent gesetzt mit Fehllektüre – und den potentiell trügerischen Status der eigenen Wahrnehmung hervorhebt (vgl. DP, S. 132), ist es schließlich das eingehen-

⁶² Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Pietisterei im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lust=Spiele vorgestellt. Rostock 1736, S. 104. Digitalisat online abrufbar unter URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10859011_00003.html (zuletzt abgerufen am 07.08.2019) [im Folgenden zitiert mit der Sigle DP und Seitenangabe].

⁶³ Vgl. hierzu auch Eckehard Czucka: Begriffswirrwarr. Sprachkritische Momente im Lustspiel der Aufklärung (L. A. V. Gottsched, J. E. Schlegel, Lessing, Gellert). In: Helmut Arntzen (Hg.): Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster 1988, S. 39–66, insbesondere S. 48.

⁶⁴ Die weibliche Codierung des irrationalen Zeichengebrauchs zeigt sich in mehreren Zusammenhängen: Sowohl der Ohnmachtsanfall Frau Glaubeleichtins als auch ihr Verweis auf einen durch die Lektüre pietistischer Schriften generierten Lustgewinn und Genuss (vgl. DP, S. 12, 22) sowie der Titel des Lustspiels zählen hierzu. Zu geschlechtsspezifisch codierten Wissenstypen in der *Pietisterei* vgl. Bettina Bannasch: Von Menschen und Meerkatzen. Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Pietisterei im Fischbein-Rocke*. In: Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus 35 (2009), S. 253–268, insbesondere S. 260ff.; das Lustspiel auf das dargestellte Frauenbild reduzierend vgl. Andrea Bartl: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart 2009, insbesondere S. 66.

⁶⁵ Dieser Aspekt wird partiell auch durch die formale Ebene des Dramentextes repräsentiert: Wenn der Bücherkrämer Jacob das neue Angebot pietistischer Schriften präsentiert (vgl. DP, S. 112ff.), verharren die Betschwestern durch die bloße Lektüre der Titel auf der medialen Oberfläche der peritextuellen Rahmung. Gleichzeitig stagniert in diesem Auftritt die Handlung des Lustspiels: Das alleinige Vorlesen der Titel führt eben zu nichts. Das selbstreferentielle Moment des Bücherkrämers bleibt in der Forschung meist unbeachtet (vgl. Brandes: Luise Adelgunde Victorie Gottsched (wie Anm. 58), S. 217 f.; Sigurd Paul Scheichl: Quellwasser, Grundwasser, Wasser-Bad. Aufklärerische Sprachsatire bei der Gottschedin. In: Andrei Corbea-Hoisie, Alexander Rubel (Hg.): Diskurse der Aufklärung. Konstanz 2012, S. 31–44, insbesondere S. 36).

de Studium des Vertrags, zu dem sie von ihrem Schwager gedrängt wird,⁶⁶ das den ‚Heilungsprozess‘ initiiert.

Doch nicht nur die defizitäre Rezeption und sprachliche Verfasstheit der pietistischen Schriften hebt das Lustspiel hervor, es verweist in diesem Zusammenhang auch auf das Problem der medialen Speicherung und potentiellen Verbreitung der „Klagen [...]; [des] Geschrey[s] [...] und allerley Geschwätze[s]“ (DP, S. 13)⁶⁷, führt doch die Übertragung pietistischer Unterredungen „in ein Buch“ (DP, S. 89) erst zu deren Distribution und gleichzeitigen ‚Unsterblichkeit‘⁶⁸. Bereits die allograph-fiktiven Vorreden des Lustspiels, bestehend aus zwei Briefen, etablieren mit der Antwort des Verfassers das Thema einer zweckentfremdenden Fehllektüre des Dramentextes durch den Herausgeber und die Unkontrollierbarkeit der medialen Verbreitung und Speicherung etwaiger Schriftstücke, so dass die *Pietisterey* auch einen Kommentar zum sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausdifferenzierenden Buchmarkt umfasst.⁶⁹

Inwiefern diese selbstreferentiellen Aspekte der *Pietisterey* eine Funktion haben, die über den Text hinausweist, kann hier nur hypothetisch skizziert werden. Die selbstreferentiellen Strukturen lassen sich z. B. mit zeitgenössischen poetologischen Implikationen verbinden: Nur das reformierte Lustspiel, das im Sinne Johann Christoph Gottscheds den Inhalt über die Form stellt,⁷⁰ Inkohärenzen durch formale Mittel (wie improvisierte Elemente oder Hanswurst-Auftritte) vermeidet, kann dem Anspruch an eine moralisch-didaktische und ‚ver-

⁶⁶ Bannasch erkennt hierin eine „Inszenierung innerhalb der Inszenierung“, so dass Gottscheds Lustspiel auch auf dieser Ebene selbstreferentielles Potential entwickelt (vgl. Bannasch: Von Menschen und Meerkatzen (wie Anm. 64), S. 265), mit allerdings fremdreferentieller, weil dominant didaktischer Funktion.

⁶⁷ Ein Abgleich mit dem zeitgenössischen Verständnis der Lexeme zeigt, dass sie sowohl den Ausdruck von ‚Empfindungen‘ meinen, der auch auf einer spezifischen lautlichen Qualität der Sprachäußerung basiert, als auch die Unerheblichkeit der Worte markieren. Vgl. die Einträge zu den Lemmata ‚Die Klage‘, ‚Das Geschrey‘ und ‚Das Geschwätz‘ im *Adelung*. Online abrufbar unter URL: <https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot> (zuletzt abgerufen am 17.07.2019). Vgl. außerdem analog dazu den Bericht Frau Bettelsackins über die Verdienste der pietistischen Prediger, der mit den Lexemen ‚schreyen‘, ‚klagen‘ und ‚schimpffen‘ (DP, S. 70) sowohl die lautliche als auch die emotionale Ebene noch deutlicher markiert.

⁶⁸ Frau Zanckenheim bemerkt, dass die mediale Speicherung der eigenen Definitionsversuche „einen unsterblichen Nahmen machen“ kann (DP, S. 91).

⁶⁹ Vgl. hierzu grundlegend Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München 1991, insbesondere S. 111ff., sowie Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*. Berlin 2015, insbesondere S. 424–437. Zum Verhältnis von pietistischen Schriften und zeitgenössischem Buchmarkt vgl. Hans-Jürgen Schrader: *Literaturproduktion und Büchermarkt des radikalen Pietismus*. Johann Heinrich Reitz’ „Historie Der Wiedergebohrnen“ und ihr geschichtlicher Kontext. Göttingen 1989.

⁷⁰ Und sich damit auch von barocken, voraufklärerischen Dichtungsidealen, an die die literarischen Versuche der Figur von Muckersdorff anknüpfen, abgrenzt (vgl. hierzu Wolfgang Lukas: *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*. Göttingen 2005, S. 24).

nünftige‘ Textsorte gerecht werden, bietet es wirkungsästhetisch doch keinen Anlass, auf der Textoberfläche zu verharren und sich bloß an der Form und einer oberflächlichen Komik zu ergötzen.⁷¹ Auch die Funktion der Selbstreferenz vor dem Hintergrund der Textsorte ‚Satire‘ rückt bei weiterführenden Fragen in den Fokus: Auffallend ist eben, dass der Pietismus nicht direkt satirisch verspottet wird, vielmehr werden die Rezeption pietistischer Schriften und ihre Folgen verhandelt, so dass nicht der Pietismus, dessen Schriften paradigmatisch ‚mitgemeint‘ sind, als zu heilendes Laster erscheint, sondern die Inkompetenz der Sprachnutzer*innen in den Fokus rückt.⁷²

Beide hier nur grob vorgetragenen Analysebeispiele zeigen, inwiefern eine voreilige fremdreferentielle Umdeutung der selbstreferentiellen Textelemente die Bedeutung der Dramen reduziert und monosemiert. Gleichzeitig verdeutlichen sowohl Gryphius‘ als auch Gottscheds Lustspiel einmal mehr, dass – sofern man auch implizite Selbstbezüge mit in die Betrachtung einbezieht – selbstreferentielle Strukturen ästhetische Konstanten bilden, die bereits vor frühromantischen Metalepsen Literatur und ihren Status als Zeichenkomplex problematisieren.

3. Perspektiven

Auf Basis der bisherigen Überlegungen lassen sich vorläufig die folgenden Perspektiven für eine diachron ausgerichtete Selbstreferenzforschung formulieren: Bezieht man die diachrone Perspektive dominant auf Formen literarischer Selbstreferenz, bleibt zu fragen, inwiefern eine *strukturelle Konstanz* mit einem potentiellen *Funktionswandel* einhergeht, inwiefern also vergleichbare Formen literarischer Selbstreferenz unterschiedliche Funktionen sowohl im Rahmen des Einzeltextes als auch mit Bezug auf mögliche Kontexte zugewiesen bekommen. Betrachtet man z. B. die nicht explizit als Spiel-im-Spiel ausgewiesene, gattungsspezifische Komödienintrige im Lustspiel des 18. Jahrhunderts als „Rollen spiel der Tugendhaften, in dem sich die Komödie selbst thematisiert“⁷³, kann – den Ausführungen Wolfgang Lukas‘ folgend – ein „aufklärungsinterner Wandel von der rationalistischen zur emotionalistischen Phase“⁷⁴ nachvollzogen werden. Obwohl eine konstante Form implizit selbstreferentieller Konflikt-

⁷¹ Dass das Lustspiel allerdings auch in einigen Punkten von der Regelpoetik Gottscheds abweicht, zeigt wiederum Kaminski: Gottsched/in (wie Anm. 59), insbesondere S. 92 f., die außerdem das selbstreflexive Potential des Textes hinsichtlich der Konzepte von Weiblichkeit und Autorschaft hervorhebt (ebd., S. 102).

⁷² Insbesondere dies scheint die dominante negative Eigenschaft zu sein, die die betreffende Figurengruppe als nicht-aufgeklärt kennzeichnet. So ließe sich Wolfgang Lukas‘ Bündelung negativer Eigenschaften einer Hierarchisierung unterziehen (vgl. Lukas: Anthropologie und Theodizee (wie Anm. 70), S. 23 f.).

⁷³ Ebd., S. 108.

⁷⁴ Ebd., S. 172.

lösungsstrategien vorliegt, ziele die frühauflärerische Intrige auf rationalistisch definierte Verfehlungen der Elterngeneration ab,⁷⁵ die durch eine ‚Überlistung‘ zu einer nur fakultativen Einsicht gebracht werden muss, während das empfindsame Lustspiel die Intrige nutze, um eine emotionalistisch definierte Verfehlung in der Kindergeneration durch eine subjektivierte und psychologisierte List zu nivellieren.⁷⁶ Eine ähnliche Perspektive ließe sich auch für die Spiel-im-Spiel-Konstellationen der Frühen Neuzeit einnehmen, um abzugrenzen, welche Texte im Rahmen spezifischer Kontexte das *theatrum-mundi*-Paradigma mit fremdreferentieller Ausrichtung zur Kontingenzreduktion und Ordnungssicherung einsetzen und welche Texte auf Basis der vordergründig gleichen selbstreferentiellen Strukturen einen Funktionswandel erkennen lassen.⁷⁷ Auch die komplementäre Fragerichtung bietet Anknüpfungspunkte für eine literaturhistorisch ausgerichtete Selbstreferenzforschung, so dass *konstante ‚Probleme‘* extrapoliert werden können, auf die – abhängig vom literaturhistorischen Kontext – mit *variierenden Formen* literarischer Selbstreferenz reagiert wird.⁷⁸

Um das Verhältnis zwischen literaturhistorischen Entwicklungen und literarischer Selbstreferenz zu beleuchten, reicht es indes nicht aus, z. B. auf eine Zunahme selbstreferentieller Textstrukturen zu verweisen, wie es bereits die oben angeführten Beispiele von Gryphius und Gottsched mit Blick auf die Frühromantik zeigen: Auch Texte, die vor der ‚Sattelzeit‘ entstanden sind, weisen selbstreferentielle Tendenzen auf, so dass ein auf semiotische Selbstreferenz reduzierter Blick, ohne Kontextualisierung und Funktionalisierung des Phänomens, nicht als literaturhistorisches Kriterium für literarischen Wandel oder eine Epochenmarkierung hinreicht. Vielmehr stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwiefern entweder Selbstreferenz oder Fremdreferenz als literaturhistorisch innovativ gelten können. Ein Literatursystem wie der Naturalismus grenzt sich z. B. durch seine dominante Fremdreferenz und insbesondere durch die Vermeidung direkter Selbstreferenz⁷⁹ von den vorangegangenen Lite-

⁷⁵ Vgl. auch Gottscheds *Pietistery*.

⁷⁶ Vgl. Lukas: Anthropologie und Theodizee (wie Anm. 70), insbesondere S. 152 u. 172.

⁷⁷ Ort weist mehrfach auf dieses Desiderat insbesondere im Kontext der Forschung zur Frühen Neuzeit hin und liefert mit Bezug auf Christian Weises *Schauspiel vom Niederländischen Bauer* ein Beispiel (vgl. Ort: Die Kontingenz des ‚Spiels‘ (wie Anm. 45), S. 147 f. u. 166).

⁷⁸ Zur Renaissance der funktionalistischen Denkfigur ‚Problem – Lösung‘ vgl. u. a. Michael Titzmann: ‚Problem – Problemlösung‘ als literaturhistorisches und denkgeschichtliches Interpretationsinstrument. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und Wissenschaften* 14 (2010), S. 298–332.

⁷⁹ Das schließt natürlich nicht aus, dass sich indirekte Selbstreferenzen durch z. B. intertextuelle Verweise oder Reflexionen über Kunst/Literatur auf Figurenebene in naturalistischen Texten finden lassen. So verweist die Figur Loth in Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* u. a. auf die von ihr favorisierte Lektüre des Romans *Kampf um Rom* (1876) von Felix Dahn, dessen Texte sie gleichzeitig von Ibsens und Zolas Werken abgrenzt. Dieser intertextuelle Verweis kann als indirekt selbstreferentieller, programmatischer

raturssystemen ab und stellt genau diese programmatische Ausrichtung als innovativ heraus.

Zieht man selbstreferentielle Textstrukturen für eine Epochenkonstruktion heran, muss außerdem die epochenübergreifende Perspektive eingenommen werden, um einen Vergleich von zwar differierenden, aber potentiell spezifischen Varianten literarischer Selbstreferenz vornehmen zu können. Ein belastbares historisiertes Konzept ästhetischer Selbstreferenz hätte z. B. zu klären, inwiefern und mit welchen Implikationen sich die direkte Selbstreferenz in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (postum 1802) von ähnlichen Formen der Frühen Moderne unterscheidet.⁸⁰ Während die narrative Funktion im romantischen ‚Bildungsroman‘ eine utopische, sich selbst erfüllende Entsprechung von diegetischer Realität und ‚Lebensbuch‘ ist, steigert sich die direkte Selbstreferenz in Karl Hans Strobls *Gespenster im Sumpf. Ein phantastischer Wiener Roman* (1920) zunächst zu einer paradoxen, nicht auflösbaren *mise en abyme*. Der eigentlich logische Schluss eines Narrationsabbruchs wird in Strobls Roman durch einen innerdiegetischen Lektüreabbruch verhindert,⁸¹ der die (vermeintliche) Differenz zwischen Diegese und Metadiegeese aufrechterhält. Eine formale Steigerung erfährt diese direkte Selbstreferenz literaturhistorisch zeitgleich in der paradoxen Anlage des Reiseromans *Tropen. Der Mythos der Reise* (1915) von Robert Müller, in dem sich der homodiegetische Erzähler Hans Brandlberger sowohl innerhalb als auch außerhalb seiner Narration zu befinden scheint,⁸² die bei Strobl weiterhin bestehenden Grenzen also aufgelöst werden.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass eine diachron ausgerichtete Selbstreferenzforschung erst auf Basis von Analysen größerer Textkorpora in der Lage sein wird, sowohl epochen- und gattungsspezifische Formen literarischer Selbstreferenz als auch deren Funktionen im entsprechenden literaturhistorischen Kontext zu klären. Erst in einem nächsten Schritt, also nach einer Analy-

Kommentar verstanden werden (vgl. Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang. In: G. H.: Sämtliche Werke. Bd. I. Dramen. Hg. v. Hans-Egon Hass. Frankfurt a. M., Berlin 1966, S. 9–98, hier S. 46). Vgl. „zur poetologischen Selbstabbildungsfunktion“ Claus-Michael Ort: Zwischen Degeneration und eugenischer Utopie. Die Funktion der ‚Kunst‘ in Gerhart Hauptmanns Dramen. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann. Passau 2004, S. 147–178, insbesondere S. 156, 159 u. 176.

⁸⁰ Der folgende Absatz greift bisher unveröffentlichte Überlegungen Claus-Michael Orts auf (vgl. Claus-Michael Ort: Literarische Selbstreferentialität und diegetische Selbstwahrnehmung zwischen Romantik und Früher Moderne [unveröffentlichtes Manuskript]).

⁸¹ Vgl. Karl Hans Strobl: *Gespenster im Sumpf. Ein phantastischer Wiener Roman*. Leipzig 1920, S. 262.

⁸² Vgl. exemplarisch den folgenden Einschub der Erzählinstanz: „ich schildere einen Mann, der inmitten [...] abenteuerlicher Umstände, wie er sich einbildet, das Buch schreibt, das er erst erleben wird. Dieser Mann war ich. Ich war mit visionärer Kraft meiner eigenen Zukunft vorangeeilt“ (Robert Müller: *Tropen. Der Mythos der Reise*. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller anno 1915. Paderborn 1991, S. 24).

se der Sachdimension können sich Fragen nach deren Sozialdimension anschließen, um schließlich die semiotische und die literatursoziologische Ebene ästhetischer Selbstreferenz zu verbinden.

4. Zum Aufbau des Bandes

Vor dem hier skizzierten Horizont vereint der interdisziplinär ausgerichtete Sammelband exemplarische Einzel(text)analysen, die sicher nicht alle aufgeworfenen Fragen klären, aber den Blick für selbstreferentielle (Text-)Strukturen und ihre potentiellen Funktionen im diachronen Vergleich schärfen können.

Die Chronologie des Bandes folgt den (literatur-)geschichtlichen Daten von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart. Den fünf historischen Sektionen vorgeschaltet sind zwei grundlagentheoretische Beiträge, die die vorliegende Einleitung um wichtige Perspektiven ergänzen. Unter einer systemtheoretischen Perspektive fragt Maren LICKHARDTS Beitrag zunächst nach dem Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz und ihrer jeweiligen Funktion in Texten aus der Zeit der Weimarer Republik. Dabei diskutiert sie nicht nur allgemein die Möglichkeiten und Grenzen einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft, sondern arbeitet auch bedeutende Unterschiede in der Beziehung zwischen Texten der Neuen Sachlichkeit, der Avantgarde, einer Weimarer ‚Pop-Kultur‘ und den (systemfremden) Massenmedien heraus. Während Joseph Roths neusachlicher Roman *Die Flucht ohne Ende* zwar ausgiebig die Grenzen von Literatur und Printmedien thematisiert, sich gerade dadurch aber als im System ‚Literatur‘ befindlich stabilisiert, und die Avantgarde trotz ihres programmatischen Angriffs auf den Systemstatus von Literatur und ihres Bemühens, die Funktionen der Massenmedien zu nutzen, in hohem Maße selbstreferentiell und damit Kunst bleibt, stellt – so die These Lickhardts – die ‚Pop-Kultur‘ der 1920er Jahre, illustriert am Beispiel von Ruth Landshoff-Yorck, in gewisser Weise die konsequentere Avantgarde dar, da sich hier tatsächlich eine intersystemische Gemengelage zwischen Massenmedien, Literatur und bestimmten Alltagspraktiken ergebe, deren Funktion womöglich neu zu bestimmen wäre.

Im zweiten grundlagentheoretischen Beitrag nimmt sich Christoph RAUEN ‚spektakulärer‘ Formen der Selbstreferenz mit großem Irritationspotential, insbesondere der Metalepse, an. Seine Ausführungen beziehen auch die angloamerikanische Forschung mit ein und richten sich auf die strukturelle Verfasstheit, kontextuelle Rahmenbedingungen und literarhistorische Variabilität der Formen und Funktionen solcher Selbstreferenz. Davon ausgehend fragt Rauens Beitrag nach ihren wirkungsästhetischen Implikationen, die in den Bereich der Komik weisen können, sich vielfach aber auch in ‚ernsten‘ Varianten als Erstauen, Ehrfurcht, Grusel und Horror manifestieren. Dies wird im Anschluss anhand von Textbeispielen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts illustriert.

Die erste historische Sektion zur „Selbstreferenz in der Frühen Neuzeit und Aufklärung“ setzt – wenig überraschend – mit zwei Beiträgen zu Miguel de Cervantes ein. Matthias BAUER liest dessen *Don Quijote*-Romane unter besonderem Fokus auf die ‚Rochade‘, welche er sowohl als grundlegende semiotische als auch als selbstbezügliche und Erkenntnis vermittelnde Operation innerhalb der Dramaturgie von literarischen Texten versteht. Als letztere besitzt sie das Potential, die besondere Konstitution von Literatur als fiktionales Zeichensystem herauszustellen wie auch Paradoxien der Individualität sichtbar zu machen – und wird damit, wie Bauers abschließender Ausblick auf die weitere ‚Karriere‘ der ‚Rochade‘ offenbart, zu einer im Verlauf der Literatur- und Filmgeschichte viel genutzten Form von Selbstreferenz. Auch Javier GÓMEZ-MONTERO widmet sich in seinem Beitrag der selbstreflexiven Struktur des *Don Quijote*. Dabei geht es ihm vor allem um die Selbstthematisierung der Romanform im Roman, die sich in poetologischen Diskussionen verschiedener Figuren sowie Kommentaren der Erzählinstanz manifestiert. Diese Selbstthematisierung, durch die Bezugnahme des zweiten Teils auf den ersten und dessen Rezeption sowie durch eine Brechung der Erzählinstanz zusätzlich dynamisiert, zielt – so Gómez-Montero – funktional auf eine ironische Selbstvergewisserung der Fiktion ab, und zwar zunehmend unabhängig von der Frage nach Wahrheit oder Lüge des dargestellten Geschehens.

Mit den folgenden beiden Beiträgen macht der Band einen Sprung in das 18. Jahrhundert: Steffen MARTUS deutet die Frage nach dem ‚Ernst‘ oder ‚Scherz‘ der in anakreontischer Tradition stehenden *Scherzhaften Lieder* Ludwig Gleims vor dem Hintergrund des Streits zwischen Pietisten und Wolffianern als Versuch, eine dritte, zwischen den unversöhnlichen Parteien vermittelnde Position einzunehmen. Im Modus des selbstreferentiellen ‚Scherzens über Scherze‘ offeriere die Anakreontische Aufklärung eine Haltung jenseits der zeitgenössischen polemischen Dogmatik und könne dennoch Antworten auf die drängenden Fragen der Zeit formulieren. Jörg SCHÖNERT beschäftigt sich wiederum mit Johann Karl Wezels 1781 erstveröffentlichtem Roman *Wilhelmine Arend, oder die Gefahren der Empfindsamkeit*. Ausgehend von der Beobachtung, dass sich neben der primären Handlungsebene der ‚Ehstandsgeschichte‘ eine zweite Ebene öffnet, die als Fallgeschichte einer psychischen und physischen Erkrankung beschrieben werden kann, arbeitet Schönert eine den Text prägende kritisch-satirische Referenz auf die empfindsame Romanliteratur heraus. Diese ergibt sich Schönert zufolge vor allem aus der sprachlichen Repräsentation des auf eine empfindsam übersteigerte Imaginationskraft zurückzuführenden Leidens der weiblichen Hauptfigur, die sich im Genre-Fundus empfindsamer Literatur, u. a. dem Brief- und Liebesroman, bewegt.

Albert MEIER eröffnet mit seinem Beitrag die Sektion zur „Selbstreferenz in Klassik und Romantik“ und thematisiert den Roman als ‚romantisches Buch‘. Meier zeichnet zunächst die Gattungsgeschichte des Romans von Heliodors

Aithiopika über Cervantes' *Don Quijote* bis zu Goethes *Wilhelm Meister* nach. Er stellt heraus, wie die Autoren versuchen, die metrische Ungebundenheit und damit potentielle Minderbewertung der Erzählgattung über höchst artifizielle Verfahren der Textorganisation, denen verschiedene Formen von Selbstreferentialität eingeschrieben sind, in ständiger *aemulatio* ihrer Vorgänger zu kompensieren. Die sich hieraus ergebende interne Offenheit des Romans bzw. ihre Tendenz zur Vermischung verschiedener literarischer Formen mache den Roman – so Meiers Conclusio – wiederum inkompatibel für eine klassizistische Ästhetik und gleichzeitig zur Leitgattung der Romantik.

Im folgenden Beitrag geht Marianne WÜNSCH unterschiedlichen Formen von Selbstreferentialität im lyrischen Früh- und Spätwerk Goethes nach. Zunächst widmet sie sich Goethes frühen, aus den 1770er Jahren stammenden Gedichten *Erwache*, *Friederike* und *Maifest*, bei denen sich Selbstreferentialität „fast logisch“ aus dem für das Frühwerk typischen Zusammenfall von Sprechsituation und besprochener Situation, der Emphase des Augenblicks und der daraus resultierenden Kontextlosigkeit des Sprecher-Ichs ergibt. Wünsch kontrastiert diese beiden Gedichte im weiteren Verlauf mit Goethes später *Trilogie der Leidenschaft* (1826), in der sich die Selbstreferenz nicht mehr auf die vorliegenden Texte selbst, sondern insbesondere auf Texte und poetologische Grundsätze der frühen Werkphase des Autors richtet und damit die Veränderung des eigenen Dichtungskonzeptes markiert. Auch Jan-Oliver DECKERS Ausführungen befassen sich mit selbstreferentiellen Strukturen in Goethes Werk: Anhand eines Vergleichs von dessen *Ballade* (1820) mit Uhlands *Des Sängers Fluch* (1815) arbeitet Decker heraus, wie die in beiden Balladen inszenierten Gesangsakte eines Sängers am herrschaftlichen Hof nicht nur auf sich selbst als autonome Kunst verweisen, sondern eine verschleierte fremdreferentielle Funktion erhalten. Sie stellen nämlich – so die These Deckers – performative Sprechakte dar, die funktional eine vormals bestehende Ordnungsstörung beheben, indem sie Verwerfungen historischen sozialen Wandels und universale anthropologische Werte, als dessen Repräsentanten die Sänger als autonome Künstlersubjekte auftreten, in einem neuen Ordnungsmodell kollektiver Identität harmonisch synthetisieren.

Siegfried OECHSLE widmet sich der Klaviersonate f-Moll op. 57 (*Appassionata*) Beethovens und zeigt auf, inwiefern die ‚Form der Form‘ einer Kunst in den Fokus rückt, die sich keines primär referenzsemantischen Zeichensystems bedient. Oechsle versteht die Klaviersonate Beethovens als komponierten Rahmenbruch, der ein selbstreflexives Verhältnis zwischen Kopf- und Folgesätzen etabliert, so dass aus der produktiven eine reflexive Selbstbeobachtung werden könne. Insbesondere die als disparat eingestufte Presto-Episode im Finale müsse als Potenzierung gesehen werden, die nicht nur die Gegensätze spezifischer Musikformen und -funktionen aufrufe, sondern auch das Verhältnis von Autorinstanz, Werk und Rezeptionsinstanz betreffe.

Auch die literarische Romantik Polens zeichnet sich, wie Michael DÜRING festhält, durch eine ausgeprägte selbstreferentielle Tendenz aus, die sich in Juliusz Słowackis Werk *Beniowski* (1840/41) anhand zahlreicher digressiver Fiktionsbrüche zeigt. Die gattungspoetologischen, rezeptions- und produktionsästhetischen Kommentare der Sprechinstanz, die mit zahlreichen intertextuellen Verweisen angereichert sind und zeitgenössische kulturelle Wissens Elemente aufrufen, fungieren als paradigmatischer Katalog des Romantikdiskurses, den sie gleichzeitig konterkarieren. Während Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz* (1834) aufgrund eines verklärten Polen-Bildes zum Nationalepos taugt, unterläuft Słowackis Versepos mit seiner selbstreferentiellen Struktur genau dieses Konzept von Literatur.

Wolfgang LUKAS arbeitet in seinem Beitrag zu Conrad Ferdinand Meyers *Möwenflug* die metapoetische und metasemiotische Tendenz der Lyrik Meyers heraus, allerdings nicht um ihr pauschal ein Innovationspotential zu unterstellen, sondern vielmehr um die spezifische Form der Selbstreferenz und deren Funktion im Epochenkonzept des poetischen Realismus zu verorten. Die selbstreferentielle Frage nach dem Verhältnis von ‚realer‘ Referenz und abbildend-ästhetischen Zeichen weite sich in Meyers Text nicht nur zu einer ontologisch-existentialen Unsicherheit des wahrnehmenden Subjekts aus, sondern verknüpfe sich auch mit einer vitalistischen Codierung, wobei ‚belebte‘, weil übermäßig similitäre Zeichen das sie rezipierende respektive produzierende Subjekt mortifizierten. So reflektiere *Möwenflug* das semiotische Dilemma des poetischen Realismus, der zwischen den Polen einer mimetisch-heteronomen und einer arbiträr-autonomen Zeichenproduktion oszilliere, wobei die erste Option immer im Bedeutungsverlust zu enden drohe.

Einen im Rahmen der Themenstellung des vorliegenden Bandes auf den ersten Blick ungewöhnlichen Gegenstand wählt Wolfgang STRUCK, wenn er nach selbstreferentiellen Strukturen im Bereich der als genuin fremdreferentiell geltenden Kartographie fragt. Anhand einer Karte aus der Hochzeit der Entdeckungsreisen nach Afrika mit dem Titel „Vier Märtyrer deutscher Wissenschaft in Inner-Afrika“ (1864) des bekannten deutschen Geo- und Kartographen August Petermann sowie eines Vermerks auf einer Karte von *Adolf Stieler's Hand Atlas über alle Theile der Erde und über das Weltgebäude* (1891), der auf die Ermordung des Forschungsreisenden Eduard Vogels im Jahr 1856 hinweist, kann Struck freilich aufzeigen, wie auch Karten auf ihre eigenen Existenzbedingungen verweisen können. Denn ihm zufolge werden mit diesen Karten, indem sie mögliche Reiserouten und Ereignisse von Geographen verzeichnen, gerade die Praktiken wieder sichtbar, durch die das von der Karte repräsentierte Wissen gewonnen wurde. Damit zusammenhängend reflektiert Struck auch die umfangreichen Wechselbeziehungen zwischen Kartographie und zeitgenössischen literarischen Texten, namentlich zu Jules Vernes *Cinq semaines en ballon* (1863), aus dem Petermann die Idee eines eigenen *martyrologue* verschollener Afrikareis-

sender gewinnt, sowie zu Wilhelm Raabes *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge* (1867), der von einem zurückkehrenden Afrikareisenden handelt und in dem u. a. der Konstruktcharakter des vermeintlich sicheren, von Karten offerierten Wissens vorgeführt wird.

Mit dem Beitrag von Bernd AUEROCHS vollzieht der vorliegende Band den Übergang in die „Reflektierte Moderne“. Unter dem Titel „Kafka am Schreibisch“ nimmt sich Auerochs des engen Verhältnisses von Schreiben und Geschriebenem bei Kafka an. Im Gegensatz zu Bewusstseinsphilosophen wie Descartes und Fichte, die den „Vorrang des Denkens vor dem Schreiben“ postulieren, erhält für Kafka gerade der Schreibakt existentiellen Charakter, indem allein über ihn subjektive Wahrheit und Erkenntnis von Welt zu erlangen ist. Dabei berichtet er nur einmal – anlässlich der Entstehung seiner Erzählung *Das Urteil* – über einen ausnahmslos gelungenen Schreibakt; gerade bei längeren Texten überwiegen die Nachrichten von einem vermeintlichen Scheitern. Anhand einer Reihe von Beispielen aus Kafkas *Proceß*, dem <Riesenmaulwurf>-Fragment und dem Fragment *Das Synagogentier* demonstriert Auerochs in der Folge, wie der Autor krisenhafte Schreibsituationen in die Texte selbst hineinspiegelt und sich damit, unabhängig von der Frage nach dem Gelingen des Schreibaktes, seiner selbst vergewissert. Hans-Edwin FRIEDRICHS Analyse konzentriert sich auf drei Texte aus Kurt Schwitters' Merzphase: den Text *Aufruf!* (*ein Epos*), das Romanprojekt *Franz Müllers Drahtfrühling* und die Kasperliade *Punch von Nobel*. In diesen greift Schwitters das gesamte Inventar traditioneller, aus verschiedenen Gattungen gewonnener Formen von Selbstreferenz auf; weitere Formen ergeben sich aus dem Montagecharakter der Texte sowie aus einer Potenzierung von Erzählebenen, die letztlich sogar vor der Instanz des empirischen Autors nicht haltmacht. Zwar ist für die Texte ein jeweils spezifischer Umgang mit den genannten Formen von Selbstreferenz zu konstatieren. Doch konvergieren sie funktional gesehen in ihrer illusionsstörenden und zugleich konstruktiven, auf die Integration in den übergeordneten künstlerischen Zusammenhang von Merz zielenden Wirkung sowie in ihrer Tendenz zur totalen Entgrenzung der Kunst, wodurch ihnen ein für die Konzeption des Merz-Gesamtkunstwerks programmatischer Charakter zugeschrieben werden kann.

Mit Hans Jürgen WULFFS Beitrag zu HOLLYWOOD PARTY aus dem Jahr 1934 gerät im vorliegenden Band zum ersten Mal das im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts neu entstandene und sich rasch durchsetzende Medium des Films ins Blickfeld. HOLLYWOOD PARTY stellt sich als ausnehmendes Genrehybrid dar, das mit seiner heterogenen, zwischen satirischen Dialogszenen, Slapstickiaden, Musik- und Tanzeinlagen changierenden episodenhaften Struktur vielfältige Traditionen der Bühnenunterhaltung wie das Revue-Theater oder die Vaudeville-Show sowie Elemente des Musicals aufgreift. Auffällig sind zudem die vielen Auftritte bekannter Hollywood-Stars und Anspielungen auf aktuelle Entwicklungen in der Filmproduktion. Diese Beobachtungen führt Wulff zu einer Deu-

tung des Films als ‚Karneval der Unterschiede‘ zusammen, der weniger auf eine kohärente inhaltliche Rezeption als auf ein unablässiges Spiel mit dem filmischen Wissen des Zuschauers abzielt.

Lutz HAGESTEDT beschäftigt sich mit Gottfried Benns Gedicht *Satzbau* (1950). Zunächst lotet Hagestedt in Form eines *close reading* das poetologische Potential des Gedichts aus, das in der lakonisch-distanzierten Thematisierung der Existenz des Künstlers und seiner (freudianisch gedachten) Antriebe, in der Parallelisierung von Satzfluss und Lebensweg, insbesondere aber in der Abwehr ‚verbrauchter‘, sich auf Grundthemen der *conditio humana* beziehender lyrischer Inhalte und der überraschenden Wahl des neuen, per se selbstbezüglichen Redegegenstands ‚Satzbau‘ besteht. Damit steht das Gedicht im Kontext avantgardistischer Aufkündigungen des traditionellen lyrischen Formeninventars, der Diskussion um ‚Lyrik nach Auschwitz‘ sowie von Benns poetologischer Marburger Rede *Probleme der Lyrik*. Zwar trage – wie Hagestedt feststellt – auch Benns Gedicht Züge einer ‚Verbotsästhetik‘; es sei aber letztlich eher als Explikation einer ‚Autorentheorie‘, als Selbstbeschreibung einer eigenen Entwicklung zu charakterisieren, die angesichts der Unbeantwortbarkeit der gestellten poetologischen Fragen keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit mehr stellen könne.

Mit der letzten Sektion richtet der Band seinen Blick auf aktuelle Entwicklungen in der Gegenwartskultur. Der Bereich der Literatur ist vertreten durch einen Beitrag von Thomas WEGMANN, der sich den in den letzten Jahren in größerer Zahl erschienenen autofiktionalen Romanen widmet, die die konventionelle Trennung von Autor- und Erzählinstanz und damit der zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen zum zentralen Problem erheben. Dabei geht Wegmann exemplarisch auf Thomas Glavinics *Das bin doch ich*, Dietmar Daths *Sämtliche Gedichte* und Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren* ein, um die variierenden Funktionen des ‚auctor in fabula‘ herauszustellen. Mit der sich wiederum *in summa* ergebenden Tendenz, selbstreferentiell mit dem Status von Fiktion und Autorschaft zu spielen, stehen die besprochenen Romane – so Wegmanns abschließende *Conclusio* – sowohl in der Tradition metafictionalen Erzählens als auch der Pop-Literatur und zeigen sich darüber hinaus anschlussfähig an aktuelle kulturtheoretische Überlegungen zur Grenzaufhebung von Fiktion und Non-Fiktion in der Mediengesellschaft.

Im folgenden Beitrag blickt Ole PETRAS zurück auf nachhaltige Entwicklungsimpulse der bundesrepublikanischen Popmusik-Geschichte. Ausgehend von der Annahme, dass Innovation im Bereich der Popmusik stets über die selbstreflexive Thematisierung ihrer eigenen Existenzbedingungen und ihrer Rezeption angestoßen wird – wobei letztere als konzeptioneller Bestandteil des popmusikalischen Werks selbst anzusehen ist –, identifiziert Petras für das durch die Folgen des Nationalsozialismus von gewissen musikalischen Traditionen abgeschnittene Feld der Popmusik Westdeutschlands von den 1960er

bis 1980er Jahren drei unterschiedliche Strategien, die dazu beigetragen haben, eine eigenständige deutschsprachige Variante zu etablieren. Mit Blick auf den Liedermacher Franz Josef Degenhardt konstatiert Petras eine Ausweitung der Gattungsgrenzen durch die Integration von systemfremden respektive literarischen Gattungselementen. Für die Werke Udo Lindbergs (und der ‚Hamburger Szene‘) sei dagegen der explizite und vielschichtige Rekurs auf die Gattungsgeschichte leitend, wodurch Musikschaffen und insbesondere die Wirkung von Popmusik auf den Rezipienten fast durchgängig zum Thema werde. Bei Stephan Remmler schließlich lässt sich unter nunmehr postmodernen Vorzeichen eine Strategie der Verweigerung von gängigen Gattungskonventionen identifizieren.

Willem STRANK positioniert sich innerhalb der bereits reichen Selbstreferenz-Forschung zur narrativen TV-Serie *TWIN PEAKS* (1990/1991) mit einer Teilanalyse der Bühne, deren Bedeutung er als „besonderen Kulminationspunkt“ selbst-reflexiver Strukturen innerhalb der Serie herausstellt. So kommt es nicht nur zu einer signifikanten Verdopplung aller Figuren (außer Agent Cooper) innerhalb der Diegese, die durch Rollenspiel und Verkleidung, vor allem aber durch das Wirken des sich auf der Suche nach einem Wirtskörper befindlichen Dämons BOB hervorgerufen wird. Vielmehr werden in ‚meta-diegetischen‘ Szenen mit explizitem Bühnenraum die Verdopplungen offengelegt und damit die prekären Bedingungen von Fiktion und ihrer Vermittlung selbst problematisiert. Denn mit der Operation der Verdopplung würden, so Strank, die Räume von Fiktion und Realität innerhalb der Diegese permeabel und eine Dispermanenz der Relation von Ausdrucks- und Inhaltsebene erzeugt, die reflexiv die üblichen Gesetze fiktionaler Weltentwürfe fundamental erschüttere.

Der Band schließt mit Ausführungen Eckhard PABSTS zum Disney-Pixar-Animationsfilm *WALL•E* (2008). Pabst zeigt auf, wie der Film selbstreferentiell auf Funktion und Wirkung des eigenen Mediums verweist, indem audiovisuelle Speichermedien in einer dystopischen Zukunftswelt zu einer neuen ‚Menschwerdung‘ anregen. Der Roboter Wall.E, dessen Aufgabe das Aufräumen der nach einer ökologischen Katastrophe unbewohnbar gewordenen Erde ist, entwickelt durch die wiederholte Rezeption einer Video-Cassette des Musicals *HELLO, DOLLY!* Gefühle für die pflanzensuchende Sonde Eve, folgt ihr zum Raumschiff des Großkonzerns „Buy n Large“, auf dem die letzten Menschen in einem allein ökonomischen Interessen folgenden totalitären System vollkommener Entmündigung ihr Dasein fristen, und irritiert dort angekommen gerade dieses System derart, dass in den entfremdeten Menschen längst verschüttete Sehnsüchte geweckt werden. Das sich hieraus entwickelnde Projekt einer nachhaltigen Rekolonisierung der Erde wird unterstützt durch weitere gespeicherte Medien: kurze Videoclips, die das idyllische Leben auf der Erde vor der Katastrophe zeigen. Eine letzte Wendung erhält der Film durch eine Herausgeberfiktion im Peritext, die schließlich selbstreferentiell auf das eigene reale Funkti-

onsgeflecht von Disney-Pixar zwischen dem Plädoyer für die Relevanz der Kunst angesichts der grassierenden ökologischen Krise und ökonomischen Interessen verweist.

Teil I:
Theoretische Grundlegung

