

1. Einleitung

In ihrem Roman *Atemschaukel*¹ beschreibt Herta Müller eine Figur, die in dem entmenschlichten Ablauf des Lagerlebens und der grauen Masse der Zwangsarbeiter ein Fremdkörper bleibt, ein Sandkorn im Lagergetriebe:

Katharina Seidel, die Planton-Kati kam aus dem Banat, aus Bakowa. [...] Sie war schwachsinnig geboren und wusste fünf Jahre nicht, wo sie war. [...] Die Planton-Kati war für keine Arbeit zu gebrauchen. Sie verstand nicht, was eine Norm ist, ein Befehl oder eine Strafe. Sie brachte den Ablauf der Schicht durcheinander. Um sie etwas zu beschäftigen, wurde der Planton-Dienst für sie erfunden. Sie sollte nachts abwechselnd in den Baracken Wache halten. [...] Sie schlief so lange ein, bis Tur Prikulitsch begriff, dass man jeden verelendeten Menschen drillen, aber Schwachsinn nicht gefügig machen kann. Der Planton-Dienst wurde abgeschafft. [...] (S. 101–103)

Die Figur der schwachsinnigen Planton-Kati ist Brenn- und Reflexionsglas sowohl auf romaninterner Ebene als auch in einem extern-literaturwissenschaftlichen Diskurs: Unter den Figuren des Romans wirkt sie wie die kindlich-lächerliche Personifikation des Kernsatzes »Ich weiss du kommst wieder« (S. 14). Sie hat ihre Dorfwelt nach Russland mitgebracht, ihr Kopf lebt weiter in dieser und sie übersteht in ihrer Umnachtung das Lager »besser« als die anderen Insassen: »In ihr hauste etwas Elementares, um das wir sie beneideten. In ihren Instinkten kannte sich nicht einmal der Hungerengel aus« (S. 104). Immer wieder wird die Absurdität der Lagerwelt potenziert und spiegelbildlich konfrontiert mit der Absurdität der sich im Kopf der Planton-Kati abspielenden Heimatwelt. Auch wird der Irrsinn der

1 Herta Müller: *Atemschaukel*, München: Hanser, 2009.

Zwangsarbeit – Schutt schippen in der Einöde – reflektiert in der Erfindung und letztlich hilflosen Abschaffung des unsinnigen Plantondienstes. Eine weitere aufschlussreiche Szene in Bezug auf Anspruch und Ausübung von Macht und Autorität spielt sich beim täglichen Appell ab, den die Planton-Kati »Apfel« (S. 104) nennt: Bei dem Stunden dauernden Prozedere setzt sie sich hin und ist weder durch den Befehl: »Faschistin, aufstehen« noch unter Prügel zum Aufstehen zu bewegen. Sie bleibt einfach stumm liegen:

Über uns konnte Tur Prikulitsch verfügen, doch mit der Planton-Kati gab er sich die Blöße der Grobheit. Und als auch die ihm missglückte, die Blöße des Mitleids. Unverbesserlich und hilflos nahm die Planton-Kati seinem Herrschen den Sinn. Um sich nicht zu blamieren, wurde Tur Prikulitsch zahm. Beim Appell musste die Planton-Kati nun vorne neben ihm auf dem Boden sitzen. Stundenlang saß sie auf ihrer Wattermütze und schaute ihm verwundert zu wie einer Gliederpuppe. (S.103)

Es sind dieser kindlich-naive Blick und die unschuldig-tumbe Unverständlichkeit, die die Absurdität und Groteske jedweden übersteigerten Autoritätsanspruches offenbar machen. Schwachsinn entlarvt Irrsinn. Die Absurdität des Anspruchs und der damit verbundenen Handlungen wird so unmittelbar offensichtlich, dass die Konfrontation nicht auszuhalten ist. Als einzige Möglichkeit bleibt nunmehr die Kapitulation.

Nichtsdestoweniger kommt in dieser Szene aber auch das paradoxe Verhältnis von Macht und Ohnmacht zum Ausdruck, als grundlegendes und für die vorliegende Untersuchung zentrales Charakteristikum des Narren-Wesens. Sicher hat die »Planton-Kati« in ihrem unverständlich-entlarvenden Schwachsinn die Fähigkeit, die Absurdität des Lagergedankens und der Lagerordnung vorzuführen – Narren sind ausgestattet mit der Macht, die Welt in ein potentielles Chaos zu stürzen; sie zeigen Risse im System auf, die sich zu Abgründen weiten könnten. Allerdings ist diese Macht eben auch von ephemerer Natur und eigentümlich in der Ohnmacht der Narrengestalt begründet. Zwar muss der Lageraufseher seinen Machtanspruch gegenüber der Planton-Kati aufgeben, er verliert jedoch nicht sein generelles Gewaltmonopol: Indem sie während des Apells neben ihm sitzen darf, wird der »Planton-Kati« zwar eine Sonderstellung innerhalb eines auf Gleichschaltung basierenden Systems eingeräumt. Ein

an sich absoluter Triumph. Da hier jedoch der Schwachsinn über den Irrsinn triumphiert, handelt es sich nicht um einen ›Sieg‹ im eigentlichen Sinne mit systemrelevanten, also systemzerstörerischen Folgen. Vielmehr wird dieser Triumph nur dadurch möglich, dass er keiner ist: Die ›Planton-Kati‹ hat sich gerade *nicht* bewusst in die Konfrontation mit Tur Prikulitsch begeben und hatte somit auch eben nicht die Intention, ihn zu demontieren und damit das Lagersystem zu destabilisieren. Sie handelt so, weil sie es nicht besser weiß. Die persönliche Kapitulation ist in diesem Fall unvermeidbar, der daraus resultierende Kollaps des Systems jedoch praktisch unmöglich. Sie bleibt ein Teil des Systems, wenn auch als Fremdkörper. Ihre Sonderstellung wird ihr nur aufgrund ihrer geistigen Unfähigkeit, also ihrer Ungefährlichkeit zugestanden. Narrenfreiheit basiert auf (vermeintlicher) Ohnmacht – dies ist das erste und grundlegende Prinzip dieses Phänomens.

Handelt es bei der ›Planton-Kati‹ um das, was bei Shakespeare als ›natural fool‹ bezeichnet wird, tritt in Baudelaires Prosagedicht² der ›bouffon‹ in Gestalt des bewussten, virtuoson Künstlers auf. Fanciouille ist in prototypischer Position »un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince« (S. 128). Da aber auf Menschen, die sich als Profession ausschließlich mit der komischen Seite des Lebens beschäftigen, ernste Dinge eine fatale Anziehungskraft ausüben, schließt sich Fanciouille einer Verschwörung gegen den Fürsten an.³ Als das Komplott aufgedeckt wird, ersinnt der Herrscher, der sich fast etwas ärgert, seinen liebsten Spaßmacher unter den Verschwörern zu finden⁴, eine Strafe, die dem besonderen Vergehen des Narren entspricht: Er lässt ein großes Schauspiel aufführen, in dem der zum Tode verurteilte Fanciouille die Hauptrolle spielt. Indem er sich ernsthaft politisch einmischt, hat der Narr seine Sphäre verlassen und

2 Charles Baudelaire: »Une mort héroïque«, in: *Le Spleen de Paris/Pariser Spleen*, Stuttgart: Reclam, 2008, S. 128–137.

3 »Mais pour les personnes vouées par état au comique, les choses sérieuses ont des fatales attractions, et, bien qu'il puisse paraître bizarre que les idées de patrie et de liberté s'emparent despotiquement du cerveau d'un histrion, un jour Fanciouille entra dans une conspiration formée par quelques gentilshommes mécontents.« (S. 128).

4 »Je croirais volontiers que le Prince fut presque fâché de trouver son comédien favori parmi les rebelles.« (ebd.).

die Grenzen seines Spiel-Raums überschritten. Dieser doppelte Verrat und Verstoß gegen das Herrschaftssystem scheint dem Fürsten besonders bewusst zu sein. Somit reicht es nicht aus, dem Narren »nur« die gleiche Strafe wie den anderen Verschwörern zukommen zu lassen; diese wird auch in die Sphäre der Kunst hineingetragen: Selbst ein wahrer Künstler⁵, kennt der Fürst als einzig gefährlichen Feind die Langeweile (S. 128) und so nutzt er die Gelegenheit zu einem Experiment von *todernster* Bedeutung⁶, um den außergewöhnlichen Narren in einer Art grausamem Welt-Theater vorzuführen und seine künstlerischen Fähigkeiten bis zum Extrem zu testen. Doch Fancioulle spielt seine Rolle so gut, dass er durch eine besondere, unerklärliche Gabe das Göttliche oder Übernatürliche selbst in die extravagantesten Narreteien bringt (S. 132) und damit die Absichten des Fürsten verhöhnt: Gedemütigt in seiner unumschränkten Herrschermacht und seiner Kunst, die Herzen in Schrecken zu setzten (S.134), straft der Fürst den Narren, indem er auf dem Höhepunkt seiner Darbietung Fancioulle mit einem Pfiff demütigen lässt⁷, worauf dieser, jäh aus seinem Traum gerissen (S. 136), tot zusammenbricht. Weltliche Macht und Allmacht des Todes wurden von der Kunst so gut an die Wand und damit ausgespielt, dass sie gerade in dem Moment ihrer vollen Entfaltung ihr barbarisches Ende finden muss. Gleich dem Dramatiker, balanciert der Narr auf dem schmalen Grat zwischen Realität und Fiktionalität, zwischen künstlerischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktionalisierung.⁸ Beide weisen mit ihrer Kunst über die Grenzen des Bestehenden hinaus und be-

5 Sein größtes Unglück war es, nie eine Bühne gefunden zu haben, die groß genug war für sein Genie: »Le grand malheur de ce Prince fut qu'il n'eut jamais un théâtre assez vaste pour son génie. Il y a de jeunes Nérons qui étouffent dans des limites trop étroites, et dont les siècles à venir ignoreront toujours le nom et la bonne volonté. L'imprévoyante Providence avait donné à celui-ci des facultés plus grandes que ses États.« (ebd., S. 128/29).

6 »Il voulait profiter de l'occasion pour faire une expérience physiologique d'un intérêt *capital*, [...]« (S. 130).

7 Der Fürst beauftragt hierzu einen kleinen Pagen; auch hier lässt sich ein *todernster* Scherz ausmachen, da »anciullo« auf Italiensisch »kleiner Junge« bedeutet.

8 Vgl. hierzu auch: Heide Pilarczyk: *Der literarische Narr*, Münster: LIT Verlag, 2004, S. 11ff.; in ihrer knappen Analyse des Gedichts betont Pilarczyk vor allem die hier vorgeführte »Nähe von Kunst und Politik als schmalen Grat zwischen Leben und Tod« (S. 11).

stätigen diese zugleich.⁹ Spiegelt sich aber das Bestehende allzu deutlich und fragwürdig im fiktionalen Spiel und stehen reale machtpolitische Fragen allzu offenkundig im Raum, wird die Virtuosität schnell zum Verhängnis – wie der todbringende Pfiff dringt die Realität in die Sphäre der Kunst ein und bringt diese (endgültig) zum Verstummen.

Mit seiner charakteristisch ambivalenten Kunst und seiner gesellschaftlich wie dramaturgisch liminalen Position stellt der Narr die Ordnungsstrukturen einer Gesellschaft grotesk zur Schau. Als soziales Phänomen ist der Narr insbesondere charakterisiert durch sein karnevaleskes Wesen, sein Schwanken zwischen gesellschaftlicher Lebenswelt und potentielltem Chaos, zu dessen Vertreter er in normsprenghendem Betragen und relativierenden Äußerungen wird. Als Theaterfigur ist er dramaturgisch vornehmlich gekennzeichnet durch sein Umspielen des Bühnenrandes, der Grenze zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Zuschauer. Das Narrenmotiv eignet sich in besonderer Weise, Grenzziehungen zu thematisieren und zu hinterfragen¹⁰; der Narr stellt also eine elementare Denkfigur dar, insbesondere eine Denkfigur der Krise, ja er wird nachgerade zu deren Signum. So wird das Narrenmotiv auch als das menschliche Andere eingeführt, zunächst und verbreiteter als Moment der negativen, später und seltener auch der positiven Abgrenzung von den Maximen des normativen Systems. Die Narrengestalt fungiert demnach als allegorische Verkörperung historisch wandelbarer sozialverbindlicher Vorstellungen von erstrebenswerter beziehungsweise abschreckender Subjektkonzepte.¹¹ Damit wird der Narr zu einem fundamentalen soziokulturellen Bedeutungsträger, der in unterschiedlicher Gestalt in vielen Kulturen zu finden ist. Als Indikator und Prüfstein für die Geisteshaltung einer Kulturgemeinschaft ist er

⁹ Ein besonders schönes Beispiel für die Thematisierung des Verweisens der Kunst über die Grenzen des Bestehenden hinaus bei gleichzeitiger Bestätigung derselben ist in der *Volta* von Shakespeares wohl berühmtesten Sonett, dem 18., zu finden: »So long as men can breathe or eyes can see, So long lives this and this gives life to thee.« (soweit nicht anders angegeben, alle Zitate aus: *The Complete Works*, Wells, Stanley/Taylor, Gary (Hgs.): *The Oxford Shakespeare*, 2005², (1986), Oxford: Clarendon Press, S. 781.)

¹⁰ Vor allem auch unter dem Aspekt zu fragen, was jenseits der Grenzen liegt.

¹¹ Vgl: Pilarczyk, 2004, S. 18/19.

integraler Bestandteil ihrer Geschichte. Mithilfe des Narrenkonzeptes werden grundsätzliche Fragen wie die nach dem Lebenssinn und dem Tod oder dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft verhandelt. Entsprechend fällt auch die Hoch-Zeit des Narren als bedeutendes Motiv in der Literatur und Kunst Europas ins 16. und 17. Jahrhundert, in die von grundlegenden Umwälzungen geprägte Frühe Neuzeit: Grenzüberschreitungen finden allerorts statt, die Autorität der nunmehr gespaltenen Kirche gerät unter Druck, alte Ordnungsmodelle werden fragwürdig, und der geographische wie kulturelle Horizont erweitert sich durch die Entdeckung der Neuen Welt und revolutionäre Erfindungen wie den Buchdruck. Die Welt scheint aus den Fugen geraten und ihr Zentrum verloren zu haben – geradezu sinnbildlich hierfür steht die kopernikanische Wende. In dieser Zeit mit ihren Pluralisierungstendenzen und Autoritätskonflikten ist der Narr die Idealbesetzung als Reflexionsfigur für die paradigmatischen Krisen¹² der Epoche: Gleich der Groteske vereint die liminale Narrengestalt zwar vertraute, einander jedoch ausschließende Elemente ohne ein rational nachvollziehbares Prinzip. Diese Destabilisierung von Kategorisierungen und die damit einhergehende Negation von Autoritäten – er stellt ja gerade deren parodistisches Gegenbild dar – verkörpert der Narr in einem grundlegenden Wesenszug, dem Karnevalesken, und inszeniert sie in seinem normsparenden Gestus und seiner egalitären Weltsicht. Wie William Willeford erläutert¹³, findet der egozentrische Narr seinen Daseinsgrund allein in sich selbst; das macht ihn im Kern zu einem amoralischen und asozialen Wesen. Aus dieser autarken Position erwächst seine kindlich anmutende Weltsicht, in der er Heterogenes amalgamiert und dabei kulturelle Kategorien und Oppositionen aushebelt sowie die Legitimität der geltenden Ordnung infrage stellt.

12 Ein erklärendes Paradigma wird obsolet, während sich noch kein neues etabliert hat; zum Konzept der Groteske siehe: Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, und Peter Fuß: *Das Groteske: Ein Medium kulturellen Wandels*, Köln: Böhlau, 2001.

13 William Willeford: *The Fool and His Sceptre. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, London: Edward Arnold, 1969.

Die vorliegende Untersuchung zielt darauf ab, die Rolle und Funktion des Narren als frühneuzeitliches Epochenmotiv und metatheatrale Reflexionsfigur bei Shakespeare zu erkunden. Dabei wird in folgenden Schritten vorgegangen: Zunächst soll die historische Entwicklung der Narrengestalt als soziokulturelles Phänomen nachgezeichnet und analysiert werden.¹⁴ Besonderes Augenmerk gilt hierbei der Gestalt des Hofnarren, vor allem dem spezifisch frühneuzeitlichen Typus desselben. Am Beispiel der englischen Hofnarren soll veranschaulicht werden, inwiefern eine gewisse Intellektualisierung des Amtes einerseits die Position des Narren bei Hofe veränderte und ihn in ein zunehmendes Konkurrenzverhältnis zu anderen Höflingen treten ließ und andererseits, inwiefern diese Entwicklung die zunehmende Literarisierung beziehungsweise Dramatisierung des Hofnarren begünstigte. Ebenso grundlegend für die vorliegende Studie ist die Untersuchung des karnevalesken Wesens der Narrengestalt. Hierzu wird zunächst der Karneval als weiteres frühneuzeitliches Phänomen, auch unter dem Aspekt seines ausgeprägten theatralen Charakters, beleuchtet.¹⁵ Im Rekurs auf sozialanthropologische Studien, insbesondere diejenigen Victor Turners¹⁶, sowie in ausführlicher Auseinandersetzung mit Positionen Michail Bachtins¹⁷ wird die Funktion des Karnevals als soziales »Sicherheitsventil« respektive subversives Moment diskutiert. Darauf aufbauend soll herausgearbeitet werden, inwiefern die Narrengestalt zur Symbolfigur des karnevalistischen Prinzips wird und was dies für den Narren als gesell-

14 Grundlegend für eine Analyse von Geschichte und Verbreitung des Narrenphänomens ist nach wie vor: Enid Welsford: *The Fool. His Social and Literary History*, London: Faber and Faber, 1966², (1935); aufschlussreich ist ferner auch Sandra Billingtons Studie zu *A social history of the fool* (Brighton: Harvester Press, 1986), die sich insbesondere auch theologischen und philosophischen Positionen gegenüber dem Narren widmet.

15 Als aufschlussreiches Referenzwerk über Charakteristika und Funktion des Karnevals ist insbesondere zu nennen: Peter Burke: *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot: Ashgate, 2001², (1994).

16 Victor Turner: *The Ritual Process*, London: Routledge & Kegan Paul, 1969, insbesondere Kapitel V.; Ders.: *Drama, Fields, and Metamorphoses. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

17 Eine Zusammenfassung der karnevalsrelevanten Passagen aus Bachtins Ausführung zum Werk Rabelais' sowie Dostoevskijs findet sich in: Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Berlin: Ullstein, 1985², (1969).

schaftlich-kulturelle Größe sowie als literarische und dramatische Figur bedeutet. In der weiteren Analyse von Funktion und Wirkung sowohl des Narren als auch des elisabethanischen Dramas kommt zudem Michel Foucaults Heterotopien-Konzept¹⁸ zum Tragen.

In dem sich anschließenden Überblick wird sodann die literarische und dramatische Bearbeitung des Narrenmotivs beleuchtet – über die negativ besetzte Einführung des Narren als paradigmatisches Epochenmotiv in Sebastian Brants *Narrenschiff* hin zu einer humanistisch-christlichen Neubewertung und Aufwertung der Narrheit in Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit*.¹⁹ Wenig Beachtung in der neueren Forschung hat die Aufnahme und Weiterentwicklung des Narrenmotivs in der literarischen und dramatischen Tradition Englands gefunden, insbesondere die Frage nach dem Einfluss von *Narrenschiff* und *Lob der Torheit* blieb hier bislang praktisch unbeachtet.²⁰ Abschließend wird in diesem Kapitel die Entwicklung des Narren als Bühnenfigur skizziert, seine starke Verwurzelung in der Mimustradition²¹, sowie der Einfluss von Moralitäten und Karnevalsspielen auch auf die Figur des Hofnarren, die auf der Bühne ihre Hoch-Zeit hat.

18 Michel Foucault: »Andere Räume«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, K. Barck (Hg.), Leipzig: Reclam, 1990, S. 34–46.

19 Wesentlich für diese gegenüberstellende Analyse ist Barbara Könnickers Studie zu *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1966.

20 Edwin Hermann Zeydel gibt in der Einführung zu der von ihm editierten Ausgabe des *The Ship of Fools* einen generellen Überblick über »The »Narrenschiiff« as a Force in Literature« (New York: Columbia University Press, 1962, S. 31–44); bei Welsford findet Barclays *The Ship of Fools* auch knappe Erwähnung, bevor sie sich dann einer eingehenderen Analyse des *Lobs der Torheit* widmet (Welsford, 1966², S. 237–244); die von Claudia Corti herausgegebene Studie *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature* (Ospedaletto (Pisa): Pacini, 1998) ist erstaunlicherweise eine der ersten systematischen Studien zum Einfluss von Erasmus' Werk auf die frühneuzeitliche englische Literatur; Zita Turi dokumentiert in ihrem Aufsatz: »Border Liners: The Ship of Fools Tradition in Sixteenth-Century England« (in: *TRANS – Revue de littérature générale et comparée No 12: La Trace*, Paris: Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011; via Homepage: (<http://trans.univ-aris3.fr/spip.php?article435>; letzter Zugriff: 03.02. 2012) ebenfalls den Einfluss des *Narrenschiffs* auf die englische Literatur des 16. Jahrhunderts.

21 Als grundlegendes Werk ist hier zu nennen: Robert Weimann: *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, Berlin: Hanser, 1975², (1967).

Das vierte Kapitel widmet sich dem Motiv des weisen Hofnarren bei Shakespeare. Die zu analysierenden Stücke sind dabei so ausgewählt, dass ein Bogen gespannt wird über die Entwicklung des weisen Narren in Shakespeares Werk hin zu einer kritischen Reflexion über Wirkung und Begrenztheit seiner Funktion als sprechender Spiegel. Die Figur des weisen Hofnarren soll hierbei zum einen als grundlegende Reflexionsfigur über Beschaffenheit und Voraussetzungen monarchischer Autorität beleuchtet werden.²² Zum anderen ist zu fragen, inwieweit die ausgeprägt metatheatrale Dimension dieser Figur dem (elisabethanischen) Theater²³ dazu dient, sein eigenes Funktionieren und Vermögen zu verhandeln; inwiefern vor allem auch anhand der Narrenfigur die für das frühneuzeitliche Drama charakteristischen Verhandlungen über das Verhältnis von Realität und Fiktion und damit über die Medialität des Theaters und seine gesellschaftspolitische Rolle geführt werden.

22 Es soll veranschaulicht werden, dass König und Narr zwei eng zusammengeachtete Phänomene darstellen; »plastischen« Ausdruck findet das Konzept dieser Verbindung auch in der Picasso Büste (Abb. 1), bei der die Narrenkappe unversehens zu einer Art Krone wird (eine andere, wohl gängigere Interpretation wäre die des Narren als heimlichen Herrscher der Welt – eine Sichtweise, die Frau Torheit in ihrem erasmischen Loblied vertritt).

23 Einem *Theater im Aufbruch*, wie es Roger Lüdeke und Virginia Richter in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband zum europäischen Drama der Frühen Neuzeit definieren. Hilfreich für die vorliegende Studie waren neben den einleitenden Anmerkungen der Herausgeber zu »Aufbrüche[n] in Form und Funktion des frühneuzeitlichen Dramas« insbesondere auch die Aufsätze von Jan-Dirk Müller: »Mittelalterliches Theater: Geistliches Spiel«, Hans Walter Gabler: »Das Reden zum Aufbruch der Neuzeit im Theater Englands im 16. Jahrhundert«, Tobias Döring: »Doctor Faustus bricht auf«, Andreas Mahler: »Einbruch in die Mimesis. Stimme und Schrift auf der elisabethanischen Bühne« und Andreas Höfele: »Shakespeares Sturm. Religion, Wissenschaft und die Magie des Theaters« (Roger Lüdeke/Virginia Richter (Hgs.): *Theater im Aufbruch*, Tübingen: Niemeyer, 2008, S. 1–70 u. 84–100).