

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands  
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019



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.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7  
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4  
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1  
ISSN 1432-5306  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

# Inhaltsverzeichnis

Annette Simonis / Martin Sexl / Alexandra Müller	
Vorwort .....	9
AUFsätze	
Kathrin Ackermann	
Kunstfälschung und Kunstpolemik in Romanen von William Gaddis, Georges Perec und Sergio Kokis .....	11
Annette Simonis	
Katzen als tierliche Akteure und ‚companion animals‘ in der neueren japanischen Literatur .....	29
Dagmar Burkhart	
Komparatistik und Cultural Animal Studies. Das Paradigma Slaughterhouse in Literatur, Kunst und Film .....	49
Andreas Mahler	
Pfeifen im Welt Dunkel. Der postpostmoderne Romanzyklus als Mega-Selfie (zu Knäusgärds <i>Min Kamp</i> ) .....	73
Stefan Bub	
<i>Quell' immenso baratro di stelle.</i> Das Bildmotiv des haltlosen Abgrunds in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Universum .....	83
Reinhard Krüger	
Major Tom und die Einsamkeit des Kosmonauten. Zur transmedialen Tradition eines ‚Mems‘ der Moderne von Blaise Pascal über Stanley Kubrick bis zu David Bowie .....	105
Alexandra Müller	
Netzkommunikation, Ablenkungskultur und Informationsexzess. Der verfilmte Desktop als intermediale Konfiguration des Digitalen ....	129
Corinna Dziudzia	
Zum Verhältnis von Kunst und Politik. Die Politisierungsdebatte während des Ersten Weltkriegs und Benjamins frühe Fassungen des <i>Kunstverkaufsatzes</i> .....	153

Michael Berger	
Der Höllensammler.	
Die <i>Commedia</i> , <i>Vathek</i> und Borges' Konzeption der Hölle .....	171

Dennis Friedrichsen	
Evoking Empathy in China Miéville's <i>Perdido Street Station</i> .....	195

## MISZELLE

Sibylle Penkert	
CANDIDE : TRENCK „redivivus“ – Ein Politicum!	
Eine Glosse in eigener Sache .....	209

## REZENSIONEN

<i>Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del Quijote</i> (von Elke Sturm-Trigonakis) .....	217
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Joachim Friedmann. <i>Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game</i> (von Keyvan Sarkhosh) .....	220
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Volker Nölle. <i>Der heimliche Blick. Motiv und Modell – Eine Matrix innovativer Perspektiven</i> (von Eckhard Lobsien) .....	226
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Rebecca Comay. <i>Die Geburt der Trauer. Hegel und die Französische Revolution</i> (von Helmut Pillau) .....	228
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Horst Schmidt. <i>Das „Aachener Programm“ der Komparatistik. Hugo Dyerincks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft</i> (von Michaela Voltrová) .....	233
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Literary Activism. Perspectives</i> (von Sandra Folie) .....	234
-----------------------------------------------------------------	-----

Michael Wetzel. <i>Neojaponismen. West-östliche Kopfkissen</i> (von Minami Miyashita) .....	239
---------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration</i> (von Marie-Christine Boucher) .....	242
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## TAGUNGSBERICHTE

<i>Komparatistik in Österreich – Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven</i> (von Koku G. Nonoa) .....	245
<i>New Perspectives on Imagology</i> (von Sophie Seidler) .....	248

## BUCHVORSTELLUNGEN

Manfred Beller/Joep Leerssen (Hg.). <i>The Rhine: National Tensions, Romantic Visions</i> .....	253
Peter V. Zima. <i>Essai et Essayisme. Le potentiel théorique de l'essai: De Montaigne jusqu'à la postmodernité</i> .....	253
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren .....	254





Liebe Mitglieder der DGAVL,

wir freuen uns sehr darüber, dass Sie die vorliegende Ausgabe unseres Jahrbuchs wieder durch zahlreiche Beiträge und Buchbesprechungen bereichert haben, die zusammen ein weitgefächertes Themenspektrum eröffnen und damit zugleich die Vielfalt unseres Faches dokumentieren.

Die Ausgabe *Komparatistik 2018* wird nach dem Wechsel des Vorstands auf der letzten DGAVL-Tagung in Bochum im Jahr 2017 nun durch die neuen Vorstandsmitglieder Annette Simonis, 1. Vorsitzende, Martin Sexl, 2. Vorsitzende, und Alexandra Müller, Schriftführerin, herausgegeben.

Die Vorbereitungen für die kommende DGAVL-Tagung an der Universität Innsbruck (2.6.-5.6.2020), die dem Thema „Alles Verblendung? – Was wir (nicht) wahrnehmen können, wollen, sollen“ gewidmet ist, laufen bereits auf Hochtouren. Wir sehen ihr mit Vorfreude und Spannung entgegen und wissen es besonders zu schätzen, auf diese Weise die produktive Zusammenarbeit mit der österreichischen *Komparatistik* fortzusetzen und zu vertiefen.

An dieser Stelle möchten wir Ihnen bereits für die rege Beteiligung am *Call for Papers* und die rechtzeitige Einsendung Ihrer Exposé's herzlich danken!

Darüber hinaus möchten wir alle Mitglieder dazu einladen, auch die nächste Ausgabe der *Komparatistik* wieder durch die Zusendung von Beitragsangeboten mitzugestalten. Neben ‚klassischen‘ Formaten wie Aufsätzen und Buchbesprechungen sind vor allem Tagungsberichte, Informationen zu geplanten nationalen und internationalen Tagungen, aktuellen Forschungsvorhaben und Studiengängen von großem Interesse und höchst willkommen.

Wir hoffen, dass Ihnen das Jahrbuch *Komparatistik 2018* gefällt und wünschen eine anregende Lektüre.

Mit besten Grüßen

Ihre

Annette Simonis  
Martin Sexl  
Alexandra Müller



Kathrin Ackermann

## Kunstfälschung und Kunstpolemik in Romanen von William Gaddis, Georges Perec und Sergio Kokis

### Fälschung als Polemik gegen die Kunst

Das Gemälde *Christus und die Jünger von Emmaus* von Jan Vermeer war 1937 die große Sensation in der Kunstwelt: Der renommierte Kunsthistoriker Abraham Bredius rühmte es in den höchsten Tönen als Krönung von Vermeers Werk: „Es strahlt eine emotionale Tiefe aus, die keinem anderen seiner Werke eigen ist. Als mir dieses Meisterwerk gezeigt wurde, hatte ich Mühe, meine Gefühle zu beherrschen“.<sup>1</sup> Aufgrund von Bredius' Expertise wurde das Gemälde noch im selben Jahr von der Rembrandt-Vereinigung für eine Summe erworben, die heute mehreren Millionen Euro entsprechen würde.<sup>2</sup>

Acht Jahre später mussten sich die Bewunderer dieses Gemäldes eingestehen, dass sie einer Fälschung aufgesessen waren. Der Schöpfer des Bildes war Han van Meegeren, ein erfolgloser Maler, der sich auf das Fälschen niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts verlegt hatte. Die besondere Pointe dieses Falls besteht indes nicht allein in der sowohl finanziell als auch symbolisch exorbitanten Fallhöhe, sondern in den Motiven für die Aufdeckung der Fälschung. Es war nämlich van Meegeren selbst, der sich als der Maler des Bildes zu erkennen gab. Er sah sich dazu gezwungen, nachdem ans Licht gekommen war, dass er am Verkauf eines weiteren gefälschten Vermeers an Hermann Göring beteiligt war, so dass er wegen Kollaboration mit den Nationalsozialisten angeklagt wurde. Um sich vor der Todesstrafe zu retten, erklärte er, dass er selbst das Bild gemalt hatte. Niemand glaubte ihm. Van Meegeren musste vor Gericht beweisen, dass er in der Lage war, einen niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts so überzeugend nachzuahmen, dass er die bedeutendsten Experten seiner Zeit täuschen konnte – und mit ihnen alle Betrachter, die noch kurz zuvor ehrfürchtig, in quasi religiöser Verehrung, vor seinen gefälschten Vermeers gestanden hatten.

Fälschungen haben offenbar das Potential, die Institution der Kunst anzugreifen: Indem ein einhellig bewundertes Kunstwerk als Fälschung entlarvt wird, wird nicht nur die Autorität derer, die ihm Echtheit beschieden haben, in Frage gestellt, sondern der Kunstbetrieb als Ganzer. Man kann Fälschungen somit einen kunstpolemischen Charakter zusprechen.

---

1 Zit. nach Edward Dolnick. *Der Nazi und der Kunstfälscher. Die wahre Geschichte über Vermeer, Göring und den größten Kunstbetrug des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Parthas, 2014. S. 176.

2 Henry Keazor. *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung.* Darmstadt: Theiss, 2015. S. 205.

Fälschungen haben alle Eigenschaften, die zu einer Polemik gehören. Da wäre zunächst der persönliche Charakter:<sup>3</sup> Fälscher haben oft eine ganz bestimmte Person im Visier, an der sie sich rächen wollen (van Meegeren z. B. hatte es gezielt auf Bredius abgesehen); diese Person wollen sie vernichten – und was gibt es Vernichtenderes, als wenn ein Kunstexperte, von dessen Urteil Millionensummen abhängen, vor aller Augen als Stümper bloßgestellt wird? Bei Fälschungen steht ferner etwas auf dem Spiel, sie sind begleitet von „Provokation, Empörung und Skandalisierung, Agonalität, Aggression und Destruktion“<sup>4</sup>, also all jenen Eigenschaften, die charakteristisch für Kunstpolemiken sind. Fälschungen haben aufgrund ihrer Dialektik von Verborgenen-Sein und Aufgedeckt-Werden einen performativen, nicht wiederholbaren Charakter, und sie fordern die ungeschriebenen Gesetze der zeitgenössischen Kunst provokativ heraus, indem sie in einer Zeit, in der Innovation ein unbedingtes Postulat ist, Nachahmung und Wiederholung zur Grundlage ihres Erfolgs machen.

Die polemische Kraft von Fälschungen liegt weiterhin darin begründet, dass sie „Kippfiguren“<sup>5</sup> sind: Sie lösen einen Schock aus, der sie mit einem Schlag in einem anderen Licht erscheinen lässt. Diese Auslösung von Schock und Skandal ist eine Eigenschaft von Fälschungen, die sie in pointierter Weise zur Kunst der Moderne schlechthin machen, wie der amerikanische Konzeptkünstler Jonathon Keats in seinem Buch *Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age* erklärt. Wenn es, so argumentiert Keats, ein Merkmal moderner Kunst sei, Angst und Schock nicht nur darzustellen, sondern auch auszulösen, dann könne man mit Fug und Recht behaupten, dass ein gefälschtes Kunstwerk wie kaum ein anderes in der Lage sei, Fragen aufzuwerfen, die die Grundfesten unserer Überzeugungen vom Verhältnis zwischen Kunst und Welt, Autor und Werk, Original und Kopie, Einmaligkeit und Wiederholung ins Wanken bringen<sup>6</sup> – und dies nicht nur in den elitären Zirkeln der Kunstkenner, sondern in der breiten Öffentlichkeit, die nach der Entlarvung einer Fälschung durch die mediale Skandalisierungsmaschinerie mobilisiert wird. Ein Schönheitsfehler an der These von der Fälschung als der wahren Kunst unserer Zeit ist freilich die Tatsache, dass die meisten modernen Kunstfälscher in den Werken, die sie mit ihrem eigenen Namen signieren, einen eher traditionellen Stil pflegen, so wie es auch bei van Meegeren der Fall ist.

Betrachtet man Fälschungen nicht vom moralischen oder ästhetischen Standpunkt aus, sondern als Diskursphänomen, kann man feststellen, dass sie in besonderer Weise die diskursiven Regeln anschaulich machen, die zu ihrer Akzeptanz als echte Werke führen. Im Moment der Aufdeckung der Fälschung

3 Vgl. Sigurd Paul Scheichl. Art. „Polemik“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: de Gruyter, 2003. S. 117-120.

4 <https://www.w-k.sbg.ac.at/de/kunstpolemik-polemikkunst/forschung.html> [letzter Zugriff: 31.10.2018].

5 Martin Doll. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos, 2012. S. 21.

6 Jonathon Keats. *Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age*. Oxford [u. a.]: Oxford Univ. Press, 2013. S. 23.

wird deutlich, dass das, was bisher als eine Eigenschaft des Werkes betrachtet wurde, auf einer Zuschreibung beruht. Fälschungen sind, wie Martin Doll schreibt, nicht Objekte, die „von vorneherein aus dem Umfeld gängiger diskursiver Ordnungen herausfallen, [...] sondern [...] Elemente, die buchstäblich als Ausnahmen die Regel bestätigen und so ein betroffenes Feld an impliziten Normen oder Konventionen dechiffrierbar machen“.<sup>7</sup>

An den Reaktionen auf Fälschungen lassen sich daher zeit- und diskurspezifische Gegenentwürfe ablesen, welche um Begriffe kreisen wie Wahrheit, Authentizität und Originalität.<sup>8</sup> Sie sind „eine Art Attrappenversuch [...], der zum Vorschein bringt, welche zentralen Eigenschaften und Kontexte eines Artefakts [...] zur seiner Akzeptanz *in toto* führen“<sup>9</sup> und fungieren insofern als praktisch-immanente Diskurskritik, weil sie „das reibungslose Funktionieren bestimmter Wissensgebiete, institutioneller Bereiche oder Kommunikationsordnungen von innen heraus“ stören.<sup>10</sup>

Tatsächlich können sie, vor allem dann, wenn sie an bestimmten historischen Schwellen situiert sind, „kritische, transformatorische Effekte nach sich ziehen“, wie Doll an verschiedenen Beispielen gezeigt hat, u. a. den Würzburger Lügensteinen, den Ossian-Fälschungen Macphersons oder dem Piltown-Man, und sie können zur Ausdifferenzierung oder gar zum Verschwinden von Disziplinen führen. Dass dies allerdings nicht der Regelfall ist, zeigt die Tatsache, dass gerade der Kunstmarkt besonders immun gegen eine mögliche Neuformierung zu sein scheint. Hier entsteht im Gegenteil der Eindruck, dass die Entlarvung von Fälschungen die Illusion von der Existenz von originalen, authentischen Werken geradezu unterstützt.<sup>11</sup> Die Fälschung fungiert insofern, mit den Worten von Hans Zitko,

als negativer Indikator, der es Kennern, Händlern und Käufern möglich macht, die fiktive Vorstellung von einer wahren und authentischen Kunst und damit nicht zuletzt deren exorbitante Preise aufrecht zu erhalten [sic].<sup>12</sup>

Der folgende Beitrag beschäftigt sich jedoch nicht mit realen Kunstfälschungen, sondern mit der Darstellung von Kunstfälschungen in der Literatur. Es wird um mehrere Beispiele für Erzählungen über Kunstfälscher gehen, ein Sujet, das besonders seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auffallend häufig für die Auseinandersetzung mit Kunst funktionalisiert wird<sup>13</sup> und nicht so sehr zur

7 Doll, *Fälschung und Fake* (wie Anm. 5), S. 69.

8 Ebd.

9 Ebd. S. 419.

10 Ebd. S. 12.

11 Hans Zitko, „Höhentheater. Anmerkungen zum öffentlichen Diskurs über Kunstfälschungen“. *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*. Hg. Henry Keazor/Tina Öcal. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2014. S. 197-205, hier S. 204.

12 Ebd.

13 Siehe Kathrin Ackermann, *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 1992; Anne-Kathrin Reulecke, *Täuschend, ähnlich*.

Diskreditierung einer unlauteren Praxis, sieht man einmal von Kriminalerzählungen über Kunstfälschungen ab, in denen diese nur eine Variante des Betrugs im Allgemeinen sind.

Welcher Art auch immer solche Erzählungen sind – einschließlich der erwähnten Kriminalgeschichten sowie der journalistischen Erzählungen berühmter Fälle von Kunstfälschungen –, sie folgen stets einem bestimmten narrativen Programm. Thierry Lenain hat, gemäß dem Aktanten-Schema von Algirdas Greimas, folgende notwendigen Elemente identifiziert: Auf Seiten des Fälschers stehen der Initiator, also diejenige Person, die die Idee für die Fälschung hat und diese in Gang bringt; der *pilot* (Lotse, Strippenzieher), der die Fälschung kontrolliert und lenkt (und häufig mit dem Initiator identisch ist); ferner das Objekt selbst, also das gefälschte Kunstwerk, sowie der Präsentator, welcher das gefälschte Werk in Umlauf bringt. Erstaunlich ist dabei, dass die Rolle des *maker* (Herstellers), also derjenigen Person, die für die materielle Herstellung der Fälschung verantwortlich ist und die wir normalerweise als den Fälscher bezeichnen, von Lenain nicht als notwendig betrachtet wird, da man auch als Fälscher agieren könne, ohne eigens ein neues Objekt anzufertigen, indem lediglich die Signatur gefälscht wird. Auf Seiten des *dupe* (Opfers) schließlich stehen der nicht in die Fälschung eingeweihte *certifier* (Zertifikant) und der Käufer des gefälschten Werkes.<sup>14</sup>

Lenain sieht es, in Abweichung von Greimas, als eine Besonderheit von Fälschergeschichten an, dass die Rolle des Opponenten verzichtbar sei. Da Fälschungen in den meisten Fällen durch Zufall aufgedeckt würden, gebe es keinen Kampf zwischen dem Fälscher und einem Gegenspieler, gegen den jener sich durchsetzen müsse.<sup>15</sup> Wird die Geschichte aber aus der Perspektive des Fälschers erzählt, ist die Rolle des Opponenten sehr wohl besetzt, zwar nicht unbedingt von einem einzelnen Akteur oder einer bestimmten Gruppe individualisierter Akteure, sondern durch die Gesamtheit aller kritischen Experten, die der Fälschung möglicherweise auf die Schliche kommen können, indem sie belastende Dokumente finden oder wissenschaftliche Überprüfungsmethoden anwenden. Eine weitere Besonderheit von Fälschungserzählungen ist nach Lenain, dass sie nur nach dem Scheitern des Fälschers erzählt werden können. Damit bezieht er sich auf das Gros der journalistischen Berichte über Fälschungen, die in der Tat erst durch die Aufdeckung möglich werden.

In den literarischen Fälschungserzählungen ist aber genau das Gegenteil der Fall. Wie aus den vier im Folgenden dargestellten Romanen von William Gaddis, Sergio Kokis und Georges Perec hervorgeht, interessieren sich diese weniger für die durch die Aufdeckung bewirkten Effekte der Bloßstellung oder des Schocks, sondern erzählen die Geschichte *ab ovo*, aus der Perspektive des

---

*Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Künsten und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie.* Paderborn: Fink, 2016.

14 Thierry Lenain. „The Narrative Structure of Forgery Tales“. *Cultural Property Crime. An Overview and Analysis of Contemporary Perspectives and Trends.* Hg. Joris D. Kila/Marc Balcells. Leyden: Brill, 2015. S. 39-60.

15 Ebd. S. 51.

Fälschers (*maker*). Diese Funktion ist hier, neben der des Objekts, immer besetzt, die anderen an der Fälschung beteiligten Aktanten hingegen (Initiator, Lotse, Präsentator, Zertifikant) agieren meistens nur im Hintergrund. Die Aufdeckung hat, sofern sie überhaupt erzählt wird, in vielen Fällen lediglich die Funktion, den Eindruck der narrativen Abgeschlossenheit zu erzeugen.

## William Gaddis

William Gaddis' 1000 Seiten umfassender Roman *The Recognitions* (deutscher Titel: *Die Fälschung der Welt*) gilt, nach seiner bis auf wenige Verrisse weitgehend folgenlos gebliebenen Erstveröffentlichung im Jahr 1955, mittlerweile als eines der Hauptwerke der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Er wird von der Literaturwissenschaft sehr kontrovers eingeordnet und je nachdem der Spätmoderne, der Antimoderne oder der Postmoderne zugeordnet. Das Buch wird häufig mit Joyces *Ulysses* verglichen, u. a. wegen des ähnlichen hypertextuellen Verfahrens, einen antiken Text als narrative Folie zu verwenden. Im Fall von Gaddis handelt es sich freilich nicht um eine der *bekanntesten* mythologischen Erzählungen der Antike, sondern um ein heute weitgehend vergessenes Werk des 3./4. Jahrhunderts, nämlich die Bischof Clemens von Rom zugeschriebenen *Recognitiones*, die auch als erster christlicher Roman gelten. Gaddis' *Recognitions* verbinden gelehrte Anspielungen und kunsttheoretische Diskussionen mit satirischer Gesellschaftskritik und Elementen der Verwechslungskomödie. Charakteristisch für die Erzähltechnik des Romans ist, dass über weite Strecken rein dialogisch erzählt wird, sodass der Leser aus den Repliken selbst erschließen muss, von wem sie geäußert werden. Über lange Passagen besteht der Roman aus der Beschreibung von Partys, Begegnungen in Bars oder Restaurants und privaten Gesprächen zwischen einer Gruppe von Personen, überwiegend Künstlern, die sich in den angesagten Milieus in New York bewegen. Ihr gemeinsamer Nenner ist, dass sie ein ambivalentes Verhältnis zu den Konzepten der Originalität, der Authentizität und der Autorschaft haben. Diese Figuren demonstrieren fortlaufend, wie es zu einer Zirkulation von Worten, Wendungen, Gesten, Texten und Verhaltensweisen kommt, von denen kein Ursprung mehr auszumachen ist.

Den narrativen Faden bildet die Geschichte von Wyatt Gwyon, eines Malers, der sich zu den flandrischen Künstlern des 15. Jahrhunderts hingezogen fühlt. Nachdem er anfangs mehr oder weniger erfolglos eigene Werke gemalt hat, geht er auf das Angebot ein, unter dem Deckmantel der Restaurierung alte Meister zu fälschen. Als Initiator agiert der reiche Kunsthändler Reckall Brown, der Mephistopheles, dem Wyatt seine Seele verkauft, gemäß einem zweiten Subtext des Romans, Goethes *Faust*. Flankiert wird Brown von dem Kunstexperten Basil Valentine, dem die Rolle des Lotsen und Präsentators zukommt.

Die Künstler, in deren Kreisen sich Wyatt bewegt, lassen sich als Ausdehnungen seiner eigenen Person verstehen.<sup>16</sup> Dadurch, dass sie sich Wyatts Worte,

16 Vgl. David Koenig. „The Writing of *The Recognitions*“. In *Recognition of William Gaddis*. Hg. John Richard Kuehl/Steven Moore. Syracuse: Syracuse UP, 1984. S. 20-31, hier S. 30.



Gesten, Ticks und Verhaltensweisen aneignen, bringen sie diese in Umlauf und problematisieren auf diese Weise das Konzept der Individualität, des ganz persönlichen, unteilbaren, einzigartigen Kerns des Subjekts. Dabei lässt sich unterscheiden zwischen Personen, denen Aufrichtigkeit beschieden wird, auch wenn sie vom Standpunkt des Copyrights und der künstlerischen Originalität aus einen eher problematischen Umgang mit dem geistigen Eigentum anderer pflegen: Neben Wyatt selbst sind dies der Komponist Stanley, der sich ebenfalls der Kunst der Vergangenheit verschrieben hat – seine Vorbilder sind Bach, Palestrina und Gabrieli – und die Dichterin Esme. Von ihr heißt es in einer der selbeneren Passagen, in der die ansonsten meist personale Erzählperspektive einer auktorialen weicht:

The words which the tradition of her art offered her were by now in chaos, coerced through the contexts of a million inanities, the printed page everywhere opiate, row upon row of compelling idiocies disposed to induce stupor, coma, necrotic convulsion [...].<sup>17</sup>

Auf der anderen Seite stehen aufgeblasene Narzissten wie Otto, der schamlos alles plagiiert und unter eigenem Namen herausgibt, was ihm zur Ausstattung seines Egos dienlich erscheint, oder der Maler Max, welcher die Auffassung vertritt, dass es heutzutage nicht mehr darauf ankomme, wer etwas macht oder gemacht hat<sup>18</sup>, und welcher wiederum Otto als „part of a series of an original that never existed“<sup>19</sup> bezeichnet.

Dass Wyatt zum Fälscher wird, ist nicht allein seiner kommerziellen Erfolglosigkeit geschuldet, erst recht nicht einem Hang zum Betrug, sondern hat seine Ursache in dem puritanischen Milieu, in dem er aufgewachsen ist. Als Sohn eines Pfarrers, der sich, zum wachsenden Entsetzen seiner strenggläubigen Gemeinde, für Katholizismus, Mithraismus und verschiedenste Formen heidnischer Kulte interessiert, wird er in die Obhut seiner bigotten Tante May übergeben. Diese bläut ihm das Bilderverbot so nachhaltig ein, dass es der künstlerisch begabte Junge nicht wagt, eigene Bilder zu malen. Stattdessen verlegt er sich auf die einzige in den Augen seiner Tante legitime Form von Kunst, das Kopieren religiöser Motive. Sein ikonographisches Inventar ist früh geprägt durch die Höllenphantasien eines Brueghel oder eines Hieronymus Bosch, die er heimlich in einer präzisen, detailversessenen Maltechnik kopiert.

In seinen späteren Auftragsarbeiten für Brown geht es Wyatt nicht um Geld, sondern darum, sich als Künstler treu sein. Für ihn spielt deshalb auch der häufigste Erfolgsgarant für Fälschungen keine Rolle, nämlich dass Fälschungen immer dann besonders erfolgreich sind, wenn sie auf eine bestimmte ‚Lücke‘ abzielen, auf eine Erwartungshaltung von Seiten der Experten, die nach dem Auftauchen des gefälschten Artefakts umso bereitwilliger sind, dessen Authentizität

17 William Gaddis. *The Recognitions. A Novel*. New York: Elisabeth Sifton Books, 1985. S. 299.

18 Ebd. S. 464.

19 Ebd. S. 534.



ungeprüft zu lassen, als sie dadurch ihre Hypothesen beweisen können. Deshalb lehnt es Wyatt ab, Hubert van Eyck zu fälschen, einen Bruder Jan van Eycks, dessen Existenz zwar als gesichert gilt, von dem aber nicht nachgewiesen wurde, dass er selbst als Künstler tätig war. Wyatt sucht aber nicht die Anerkennung von Seiten der Experten, sondern die Anerkennung durch das Bild selbst.<sup>20</sup> Er identifiziert sich mit den Meistern des 15. Jahrhunderts, deren religiöse Grundierung seiner eigenen Auffassung vom Kunstwerk als Ausdruck einer unausweichlichen Notwendigkeit entspricht.<sup>21</sup> Zu seinem künstlerischen Credo gehört die Überzeugung, dass „in the painting every detail reflects... God's concern with the most insignificant object in life, with everything, because God did not relax for an instant then“.<sup>22</sup> Er versteht sich als ein Maler der flandrischen Gilde<sup>23</sup> und fühlt sich daher verpflichtet, nach deren Regeln zu arbeiten, also z. B. immer nur absolut reines Gold zu verwenden. Er verachtet das romantische Konzept der Originalität als Krankheit, als Eingeständnis künstlerischer Unfähigkeit,<sup>24</sup> stattdessen zieht er das „demütige, materiell desinteressierte Kopieren ‚im Geist‘ einer sich religiös legitimierenden Kunst“<sup>25</sup> vor.

Doch in dem Maß, wie Wyatt in der Rolle eines spätmittelalterlichen Künstlers aufgeht, verschwindet er als Person mehr und mehr, oder vielmehr er existiert nur noch durch die Gedanken, Gesten und Redewendungen, die er in Umlauf gebracht hat und die von anderen angeeignet wurden.<sup>26</sup> Nach etwa dem ersten Drittel des Romans wird sein Name nicht mehr genannt. Der Leser kann Wyatts Präsenz nur noch erschließen, bis er ihn am Ende ganz aus den Augen verliert.

Interessant ist, dass die mögliche Aufdeckung der Fälschungen zwar immer wieder thematisiert wird, dass es dazu aber nicht kommt. Wyatt hat Beweise für seine Fälschungen gesichert und droht seinen Auftraggebern, diese publik zu machen, aber nicht um damit Experten zu düpieren oder den Kunstmarkt als ein korruptes System zu entlarven, auch nicht so sehr, um die Anerkennung zu bekommen, die ihm seiner Meinung nach als Künstler zusteht, sondern um seine Fälschungen als die einzig wahrhaft echten, authentischen Kunstwerke zu reklamieren. In einer Welt jedoch, in der alles aus zweiter Hand ist, in der sich das Subjekt aus Versatzstücken von Rollenbildern, Erzählungen, medial vermittelten Identitätsangeboten, Distinktions- und Abgrenzungsmechanismen konstituiert, in einer Welt, die geprägt ist von Klischees, Reklame, Kommerzialisierung und Selbstoptimierung, in der sich der Wert eines Kunstwerks nicht anders definiert als der von Zahnpasta oder Abführmittel<sup>27</sup>, hat Wyatts Konzept von Authentizität und Echtheit keinen Platz.

---

20 Ebd. S. 362.

21 Ebd. S. 144.

22 Ebd. S. 251.

23 Ebd. S. 250.

24 Ebd. S. 89.

25 Paul Ingendaay. *Die Romane von William Gaddis*. Trier: WVT, 1993. S. 3.

26 Ebd. S. 20.

27 Der Vergleich stammt von Basil Valentine. Gaddis. *The Recognitions* (wie Anm. 17). S. 244.

Lesen wir *The Recognitions* als Bildungsroman, genauer gesagt als „Rückbildungsroman“<sup>28</sup> wie Kevin Attell vorgeschlagen hat, dann ist Wyatt ein idealistischer Künstler, der sich angesichts einer korrupten Kunstwelt nach Erlösung sehnt. Sein Glaube, dass die alten Meister in einer Welt der spirituellen Fülle lebten, wird von Valentine brutal zerstört, indem dieser, in der sicherlich polemischsten Passage des Romans, Wyatt darauf hinweist, dass „these fine altarpieces, do you think they glorified anyone but the vulgar men who commissioned them?“<sup>29</sup> Die Detailgenauigkeit jener Bilder rühre nicht aus dem Bewusstsein heraus, von Gott angeschaut zu werden, sondern:

Fear, fear, pessimism and fear and depression everywhere [...], that's why your pictures are so cluttered with detail [...]. Because maybe God isn't watching. [...] Is there a moment of faith in any of their works, in one centimeter of canvas? or is it vanity and fear, the same decadence that surrounds us now. [sic]<sup>30</sup>

Kurz darauf ersticht Wyatt Valentine, nimmt dessen Pistole und Brieftasche an sich und verbrennt jenes echte Tafelbild von Hieronymus Bosch mit der Darstellung der Sieben Todsünden, das sein Vater einst aus Europa mitgebracht hatte. Dies war im Übrigen nur möglich gewesen, weil Wyatts Vater es als Kopie ausgegeben hatte – und möglicherweise entspricht das sogar der Wahrheit, denn es ist nicht sicher, ob dieses Tafelbild nicht vielleicht doch eine jener Kopien war, die der Sammler,<sup>31</sup> von dem er es gekauft hatte, hatte anfertigen lassen, um die Originale weiterhin behalten zu können. Das bis zum Schluss nicht aufgelöste Verwirrspiel um dieses Gemälde ist nur ein Beispiel für das ständige Oszillieren zwischen wahr und falsch, zwischen authentischem und gefälschtem Werk, welches für Gaddis' gesamten Roman charakteristisch ist.

Durch Wyatts dreifaches Sakrileg – Mord, Diebstahl und Kunstzerstörung – verabschiedet er sich endgültig von seiner Illusion, in einer korrumpierten Welt ein wahrhafter, authentischer Künstler sein zu können. Von da an führt er auch in seiner materiellen Existenz das Leben eines Diebes und Mörders. Und auch seine Arbeit als Künstler verändert sich. Statt der Detailversessenheit der flandrischen Maler des Spätmittelalters verschreibt er sich nun der flächigen Malweise von Tizian, der sich nicht mehr in Details verloren habe.<sup>32</sup> Diese Zuwendung zu Tizian zeigt, wie sehr ihn Valentines Worte erschüttert haben, denn nun sieht er in der mittelalterlichen Malerei mit ihrer Liebe zum Detail den Beginn der Zerstückelung, die die Moderne prägt:

---

28 Kevin Attell. „The Last Christian Novel: William Gaddis's *The Recognitions*“. *Contemporary Literature* 53, 2 (2012): S. 261-291, hier S. 288.

29 Gaddis. *The Recognitions* (wie Anm. 17). S. 690.

30 Ebd.

31 Der Name dieses Sammlers, des Conte di Brescia, ist angelehnt an den Geldfälscher Adamo da Brescia aus Dantes *Divina commedia*, Inf., XXX, 46-90.

32 Gaddis. *The Recognitions* (wie Anm. 17). S. 872.

In the Middle Ages when everything was in pieces and gilding the pieces, yes, to insure their separation for fear that there was no God... [...] Everything vain, asserting itself... every vain detail, for fear... for fear...<sup>33</sup>

Am Ende der Szene sieht man Wyatt nicht mehr Farbe auf Leinwand auftragen, sondern abkratzen, bis er schließlich, nachdem er zuvor noch einen anderen Namen, Stephen Ashe, angenommen hat, ganz aus der Erzählung verschwindet. Es wird darüber hinaus suggeriert, dass nicht nur die Farbe auf dem Bild ausgelöscht wird, sondern dass die erzählten Ereignisse selbst ausgelöscht werden, nämlich dadurch, dass Wyatt mit seinem Messer Details auf dem Bild abschabt, die sich auch in dem Raum befinden, in dem sich die Szene abspielt.<sup>34</sup> Die auto-reflexive Aussage dieser Tilgung wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass der Name des Künstlers, Juan Fernández Navarrete, ein Anagramm von *narrative* ist.

Die anderen ‚authentischen‘ Künstler sterben am Schluss des Romans: Esme wird wahnsinnig und stirbt an einer Staphylokokken-Infektion, die sie sich beim Kuss einer Heiligenstatue zuzog, Stanley wird von der (fiktiven) Kathedrale von Finestrula (die sich im Übrigen als schäbige Dorfkirche entpuppt) erschlagen, nachdem er auf der Orgel einen Tritonus gespielt hat, der die auffälligen Mauern zum Einsturz bringt. Otto und Max hingegen, die skrupellosen Plagiatoren, leben weiter.

## Sergio Kokis

Es ist vielleicht kein Zufall, dass der brasilianisch-frankokanadische Schriftsteller und Maler Sergio Kokis der Hauptfigur seines Romans *L'art du maquillage* (1997) den Namen Max gibt, also den des schamlosen Plagiators aus *The Recognitions*.<sup>35</sup> Er erzählt darin in der Rückschau die Geschichte einer Fälscherkarriere. Und wie bei Gaddis ist auch hier die Keimzelle für die spätere Tätigkeit als Fälscher in einer bestimmten Disposition zu suchen. Bei Kokis' Protagonisten Max besteht sie darin, das Äußere einer Person von innen heraus zu erschließen, indem sich seine Aufmerksamkeit auf die anatomischen Strukturen richtet, die unter der Haut liegen. Wie Wyatt hat er eine Vorliebe für künstlerische Techniken, die der Vergangenheit angehören – in seinem Fall ist es die Liebe zu anatomischen Zeichnungen, für die es, wie ihm sein Künstlerkollege Jan sagt, auf dem heutigen Kunstmarkt keine Nachfrage mehr gebe. Jan stellt der Perfektion von Max' Zeichnungen die Attribute der modernen Kunst gegenüber, die er als „laid, dur, mal fait, ruiné, violé et sale“<sup>36</sup> charakterisiert. Der moderne Künstler sei kein Philosoph mehr, sondern ein Boxer, der seinen Gegner niederstrecken will.<sup>37</sup>

33 Ebd. S. 875.

34 Vgl. Attell. *The Last Christian Novel* (wie Anm. 28). S. 287.

35 Der Name einer von Max' Geliebten, Valentine (alias Vera [!]), verweist ebenfalls auf *The Recognitions*.

36 Sergio Kokis. *L'art du maquillage*. Montréal: XYZ, 1997. S. 120.

37 Ebd. S. 121.

Zum Fälscher wird Max, als er eines Tages entdeckt, dass er in der Lage ist, Landschaften in der Art der kanadischen Paysagisten Marc-Aurèle Fortin und René Richard zu malen, weil er die Landschaft mit deren Augen wahrnehmen kann. Eher aus Jux und Abenteuerlust verkauft er einige seiner Fälschungen an den New Yorker Kunsthändler Sammy Rosenberg, der den Schwindel ahnt und Max dazu überredet, in Zukunft für ihn zu arbeiten. Max nimmt das Angebot an, weil er instinktiv erkennt, dass das Fälschen seiner künstlerischen Grundüberzeugung entgegenkommt. Die äußere Schönheit war ihm schon immer als trügerischer Schleier erschienen, als Maske, als Schminke, hinter denen er eine verborgene Wahrheit suchte.<sup>38</sup> Er ist daher fasziniert von Masken und Verkleidungen, und genau dieses Spiel mit Masken, das Sich-Verbergen hinter einer anderen Identität, wird ihm durch das Malen von Bildern im Namen eines anderen ermöglicht.

Rosenberg schickt Max nach Europa, wo dieser bei Lukas Guderius, einem Spezialisten für die materiellen Träger der Fälschungen, in die Lehre geht. Als erste Probe seines Könnens muss der angehende Fälscher Guderius und seine Frau im Stil eines flandrischen Meisters des 15. Jahrhunderts porträtieren.<sup>39</sup> Mit der Zeit fühlt sich Max aber von seinen Fälschungen immer mehr angewidert, weil er die Erfahrung macht, dass das Spiel mit den Masken die Gefahr birgt, sich zu verlieren: „Le masque qui me dissimule, en simulant un „je“ qui n'est pas moi, me condamne alors à être l'esclave de ses propres artifices, à me perdre en lui par peur de me retrouver.“<sup>40</sup> Er sucht schließlich einen Weg, um aus dem Fälschermilieu auszusteigen. Es gelingt ihm, seine Auftraggeber auszuspielen und zwei von ihm gefälschte Rothkos auf einer Auktion in London zu entlarven.

In *L'art du maquillage* findet man das gesamte Arsenal an Diskursen um und über die Fälschung. So werden z. B. die Grundregeln für das Gelingen einer Fälschung genannt, für die zwei Möglichkeiten angegeben werden: Entweder wird zuerst eine Nachfrage geschaffen, die anschließend befriedigt wird; dabei sollen die gefälschten Werke den bereits bekannten, authentischen möglichst ähnlich sein. Oder das gefälschte Werk füllt eine Lücke und belegt eine bislang nur hypothetisch geäußerte These, sodass deren Urheber jegliche Vorsichtsmaßnahmen fallen lassen und ohne allzu genaue Überprüfung Echtheitszertifikate ausstellen kann. Vor allem letztere Strategie steht in *L'art du maquillage* im Mittelpunkt, geht es Kokis doch u. a. darum zu zeigen, inwiefern nicht nur eine Fälschung, sondern jedes Kunstwerk eine Form der Verführung darstellt, einer Verführung durch den Blick, dessen prägende Kraft für das Kunstwerk das zentrale Thema des Romans ist.

Die Rechtfertigungen, die Max für seine Fälschertätigkeit angibt, entsprechen denen, die man in den Darstellungen von Fälscherviten üblicherweise findet. So argumentiert Max, dass er, wenn er die Landschaft so sehe wie Fortin und sie anschließend genau so male, ein Original erschaffe; auch sei es nicht seine Schuld, wenn seine Übertragung dieses Blicks auf menschliche Körper Bilder

---

38 Ebd. S. 184.

39 Ebd. S. 210.

40 Ebd. S. 137.

hervorbringe, die denjenigen von Egon Schiele zum Verwechseln ähnlich seien. Er sieht seine Arbeit als Fälscher als legitimen Wettstreit mit den Experten, deren Sachverstand er testen möchte.<sup>41</sup> Weitere Argumente sind, dass die eigentlichen Betrüger die Händler seien, die seine Bilder veräußern; dass er nichts anderes mache als ein Schauspieler, der, indem er einen Text rezitiere, ihn zu seinem eigenen mache; und dass er wie ein Künstler aus einer Zeit agiere, in der die Grenzen zwischen Originalkunstwerk und Werkstattarbeit, zwischen einem Modell und seinen Wiederholungen fließend waren, wie z. B. bei den Ikonenmalern.

Die Aufdeckung der Fälschung hingegen spielt auch hier nur eine untergeordnete Rolle. Sie wird in wenigen Sätzen in dem nur drei Seiten umfassenden Epilog abgehandelt:

Selon l'habitude des affaires touchant la grande finance, le scandal a été de courte durée. [...] Guderius racontait avec plaisir les mouvements de panique dans le milieu des arts de diverses villes européennes.<sup>42</sup>

Zwar wird hier das Motiv der Rache an den Kunsthändlern und -experten durchaus in Anschlag gebracht, es wird aber nicht dem Ich-Erzähler Max zugeordnet, sondern Guderius, dem Urheber der Idee, somit dem Initiator nach der Terminologie von Lenain.

Und auch hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Rolle der Fälschung für die künstlerische Entwicklung. Anders als Wyatt geht es Max aber nicht um die weitgehende Identifizierung mit einem von ihm gefälschten Maler. Er versetzt sich nicht freiwillig in eine andere Epoche mit einem anderen ästhetischen Kanon, sondern wird dazu gezwungen, sich durch seine Auftragsarbeiten in die jeweiligen Künstler hineinzusetzen. Dabei kommt ihm aber nicht nur sein Ich abhanden, sondern es leiden darunter seine eigenen künstlerischen Arbeiten, sie werden hässlich, grotesk und missgestaltet, wodurch sie sich ironischerweise der modernen Kunst annähern, so wie sie von seinem Freund Jan charakterisiert wurde.

Max hat außerdem ein moralisches Problem mit seinen Fälschungen. Es hat allerdings nicht damit zu tun, dass er Kunstwerke schafft, die als das Werk eines anderen Künstlers ausgegeben werden, sondern damit, dass er durch seine Auftraggeber bisweilen gezwungen ist, schlechte Kunstwerke herzustellen, so z. B. wenn er auf das Spätwerk von Georg Grosz angesetzt wird und jene pornographischen Zeichnungen liefern muss, die Grosz für den amerikanischen Markt angefertigt hatte:

Jusqu'alors, j'avais tenté d'enrichir l'œuvre des artistes en n'apportant que des éléments positifs, ou en suivant le fil de leurs meilleures œuvres. [...] Avec ces dessins obscènes, caricaturaux et en si grande quantité, j'allais corrompre ouvertement l'œuvre de quelqu'un d'autre.<sup>43</sup>

41 „j'étais tiraillé par l'envie de me mesurer à ces experts, pour tester la qualité de mon travail et revivre la tension que j'avais ressentie au moment de la vente à Montréal.“  
Ebd. S. 151.

42 Ebd. S. 367f.

43 Ebd. S. 240.

Kokis wiederum respektiert die kulturellen Konventionen und Wertzuschreibungen, die in unserer Gesellschaft mit dem Konzept der Autorschaft verbunden sind. Auf den Vorsatzseiten der Erstaussgabe sind zwei Zeichnungen in der Art von Egon Schiele abgedruckt. Die erste davon ist sogar mit dem Namen „Egon Schiele“ signiert, allerdings mit dem Zusatz „1970“, so dass Schiele allein schon aufgrund der Datierung nicht der Autor des Bildes sein kann; zudem wird Kokis im Impressum explizit als Urheber angegeben.<sup>44</sup> Die abgebildete junge Frau trägt den Namen einer der Figuren des Romans, Annette, eines magersüchtigen Mädchens, das von Max überredet wird, ihm Modell zu stehen. Wir haben es somit mit dem realen Bild einer fiktiven Figur zu tun, deren Posen beim fiktiven Zeichner dazu führen, dass er sich mit jenem realen Künstler identifiziert, als dessen Werk die Zeichnung, angesiedelt im liminalen Raum zwischen dem Reich des Realen und des Fiktiven, ausgegeben wird; Kokis imitiert damit seine Figur, Max, die ihrerseits Schiele imitiert.<sup>45</sup>

Zu den paratextuellen Elementen des Romans gehört auch die Abbildung auf dem Buchcover: Sie zeigt ein autoreferentiell höchst aufschlussreiches Selbstporträt von Kokis. Der Maler steht frontal zum Betrachter mit einem in die Ferne gerichteten Blick neben einer Leinwand, auf der eine nackte Frau abgebildet ist. Ihr Geschlecht und ihre Bauchmuskeln sind stark hervorgehoben; sie trägt eine Sonnenbrille, sodass ihre Augen verborgen sind, und sie ist stark geschminkt, eine Anspielung auf den Titel des Romans, *L'art du maquillage*. In spiegelbildlicher Position zu der porträtierten Frau<sup>46</sup> – und damit suggerierend, dass es sich um ein Abbild handelt – steht, hinter dem Maler, ein mit einem Mantel bekleidetes Skelett, das mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Bild weist, so als wolle es die Entsprechung zwischen dem toten und dem gemalten Körper unterstreichen. Der Maler hält in der knöchigen, der des Skeletts nicht unähnlichen, rechten Hand einen Pinsel, in einer merkwürdig verkrampften Haltung, die nicht zum Malen geeignet scheint.<sup>47</sup> Zudem wird er durch den rechten Arm des Skeletts am Malen gehindert.

Das Bild ist somit die visuelle Umsetzung einer zentralen poetologischen Passage des Romans und lässt sich als eine zweifache Allegorie lesen. Die erste allegorische Ebene betrifft das Verhältnis zwischen dem Porträtierten und seinem Abbild. Das Porträt einer Person, ihre erstarrte Physiognomie, heißt es dort, ist eine Lüge, eine Maske:

44 „Dessins des pages de garde, à la manière de Egon Schiele par Sergio Kokis“. Ebd. S. [vi].

45 Vgl. Kirsty Bell. „Le Corps et la contrefaçon: Tromperie et vérité dans *L'Art du maquillage* de Sergio Kokis“. *Artful Deceptions. Verbal and Visual Trickery in French Culture*. Hg. Catherine Emerson/Maria Scott. Bern: Peter Lang, 2006. S. 281-298, hier S. 287.

46 Vgl. Kokis, *L'art du maquillage* (wie Anm. 36). S. 140: „Annette les [planches de Schiele] trouvait très attirantes, et son rapport avec les dessins ressemblait à celui d'une femme devant un miroir“

47 Vgl. Emily Dee Hayter. *Le rôle du regard dans L'art du maquillage de Sergio Kokis*. Thèse soumise au Département d'Études françaises pour l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts. Université Queen's, Kingston, 2008. S. 9.



Le portrait, le simulacre de l'être humain qui se donne à voir, est d'une nature extrêmement ambivalente : il contient dans sa matière inerte – geste, personnage, peinture, maquillage ou déguisement – à la fois la personne vivante et l'idéal mythique de cette même personne, telle qu'elle voudrait qu'on la perçoive. Un portrait accepté par le sujet qui pose n'est jamais son portrait réel. Un portrait qui plaît est nécessairement le portrait de ce que le sujet voudrait être, son projet figé, son masque pour le public, ce qu'il simule pour mieux se dissimuler. Donc, c'est le portrait de ce qu'il n'est pas. Ce portrait ne donne que le visage menteur du personnage, l'identité contrefaite qu'il persiste à proclamer, sa vaine tentative de rompre avec celui-là même qui l'empêche d'être ce qu'il souhaiterait devenir. C'est son masque, qu'il offre volontiers pour séduire et convaincre, et ainsi pour commander le regard d'autrui.<sup>48</sup>

Die unbelebte Materie des Bildes zeige gleichzeitig die lebendige Person und das mythische Ideal, das die Person von sich vermitteln möchte. Indem die porträtierte Person ein bestimmtes Bild von sich präsentiert, mit dem sie wahrgenommen werden wolle, setze sie sich eine Maske auf. Gleichzeitig verspüre sie aber die Neigung, diese Maske abzunehmen. Es entsteht so ein Wechselspiel zwischen Sich-Verbergen und Sich-Zeigen, zwischen *simulation* und *dissimulation*, zwischen Tiefe und Oberfläche. Dieses Versteckspiel bezeichnet Kokis aber als eine Falle, weil es zu einer Erstarrung des Lebens führe, eben dadurch, dass die lebendige Person im fertigen Kunstwerk fixiert wird.<sup>49</sup>

Dies lässt sich in einer zweiten allegorischen Ebene auf Max' Fälschertätigkeit übertragen: Indem er gefälschte Bilder malt, setzt er sich eine Maske auf; dies gilt insbesondere dann, wenn er eine besondere Affinität zu dem gefälschten Künstler verspürt, wie es bei seinen Bildern in der Art von Schiele der Fall ist. Dabei verspürt er das Bedürfnis, seine Maske zu lüften, aber nicht um persönlichen Ruhm zu ernten, sondern um sich selbst zu finden.

Diese kunsttheoretische Passage ist in einer weitgehend auktorialen Erzählperspektive geschrieben. Sie bezieht sich zunächst auf die porträtierte Person und die Art und Weise, wie sie sich präsentieren möchte. Doch dann kommt es zu einer plötzlichen Verschiebung der Perspektive: An die Stelle der dritten Person Singular tritt zunächst die erste Person Plural und etwas später die erste Person Singular.<sup>50</sup> Damit ändert sich der Fokus von der Maske, den sich die porträtierte Person aufsetzt, zu der Maske, die sich der Maler aufsetzt, indem er fälscht. Thematisiert werden nun die Zwänge, denen sich der Fälscher unterwirft – dieser hat aber gleichzeitig das Bedürfnis, sich zu erkennen zu geben.

Wie schon bei Gaddis geht es Kokis mit der Thematik der Kunstfälschung nicht um Kunstpolemik, sondern um das Problem der nicht nur künstlerischen, sondern personalen Identität, um die Frage, wie diese durch den Blick anderer definiert wird.

48 Kokis. *L'art du maquillage* (wie Anm. 36). S. 136-137.

49 Ebd. S. 137.

50 „Ce corps-acteur est en fait le champ de *nos* artifices [...] Le masque qui *me* dissimule“ (ebd.).

## Georges Perec

Georges Perec gilt spätestens seit seinem Hauptwerk, dem umfangreichen Roman *La vie mode d'emploi* (1973), als einer der wichtigsten und innovativsten französischen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er entwickelt seine Poetik vor allem durch die Auseinandersetzung mit den Verfahrensweisen der 1960 gegründeten Gruppe Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Deren Leitgedanke ist, dass schriftstellerische Kreativität nicht etwa durch die Befreiung von Regeln und Vorschriften entsteht, sondern durch die strenge Beachtung formaler Zwänge (*contraintes*). Perec verfasst seine Werke ab Ende der 1960er Jahre in unterschiedlichem Ausmaß auf der Grundlage verschiedenster Arten der *contrainte*, am exzessivsten in *La vie mode d'emploi*. Obwohl auch dieser Roman eine Poetik der Dichtung als Fälschung enthält, tritt die Kunstfälschungsthematik noch zentraler in zwei kleineren Werken zutage, dem erst 30 Jahre nach Perecs Tod veröffentlichten Erstlingsroman *Le condottière* und einem seiner letzten Werke, der 1979 erschienenen Erzählung *Un cabinet d'amateur*.

*Le condottière* erzählt die Geschichte des begabten Kunstfälschers Gaspard Winckler (der später zu einer der wichtigsten Figuren in *La vie mode d'emploi* wird). Winckler tritt im Gegensatz zu den anderen Fälscherfiguren nicht zuerst selbst als Künstler auf,<sup>51</sup> sondern wird bereits im Alter von 17 Jahren von einem Fälscherring angeworben. Wie der Maler Max bei Kokis versucht aber auch er später, sich als Künstler zu emanzipieren. Er nimmt sich daher vor, ein Selbstporträt im Stil von Antonello da Messina zu malen. Als das Bild jedoch vollendet ist, erkennt er, dass es gescheitert ist: Es zeigt nicht den stolzen Blick eines Mannes, der die Welt beherrscht, sondern die groteske Fratze eines Clowns: „le Condottière n'était qu'un pleutre, un chevalier désarmé, un triste hobereau sans force“.<sup>52</sup> Damit verliert das Leben für Winckler seinen Sinn: „Cette vie qu'un instant il avait cru pouvoir tenir entre ses mains, ces souvenirs regroupés, cette quête, cette somme compacte et résistante, s'était brisée en millions d'éclats.“<sup>53</sup>

Wie Wyatt tötet Winckler einen seiner Auftraggeber; dieser Mord stellt den Beginn *in ultimas res* dar, von dem aus in der Rückschau erzählt wird. Dabei ändert Perec immer wieder die Personalpronomina: Winckler erscheint mal in der ersten, mal in der zweiten und mal in der dritten Person. Manche Abschnitte bestehen aus einem zwischen Interview und psychoanalytischem Gespräch changierenden Dialog mit einer Figur namens Streten, in dem nach und nach Licht in die anfangs sehr verwirrend in einer Art *stream of consciousness* erzählten Ereignisse gebracht wird.

Ob Perec *The Recognitions* kannte, kann ich nicht nachweisen. Die Ähnlichkeiten sind jedenfalls frappierend: Beide Hauptfiguren, Wyatt Gwyon (W. G.) und Gaspard Winckler (G. W.) haben das christologische Alter von 33 Jahren, sie fälschen Bilder von flandrischen Malern des 15. Jahrhunderts bzw. ihrer

---

51 Winckler ist überzeugt, dass er keine eigenen Bilder hätte malen können. Georges Perec. *Le condottière*. Roman. Paris: Seuil, 2012. S. 126.

52 Ebd. S. 90f.

53 Ebd. S. 94.



Schüler und fertigen ein Selbstporträt in diesem Stil an. Sowohl Wyatt als auch Winckler werden von ihren Lebenspartnerinnen mit dem Vorwurf konfrontiert, nichts geben zu können, und verfallen zunehmend dem Alkohol; in beiden Romanen spielt der Berg Jungfrau eine Rolle.<sup>54</sup> Nicht zuletzt haben beide Protagonisten eine unsichere narratologische Identität, die sich in Bezug auf Winckler im Wechsel der Personalpronomina ausdrückt, bei Wyatt hingegen durch deren Wegfall, bedingt durch das allmähliche Verschwinden seiner Person aus der Erzählung.<sup>55</sup>

*Le condottière* ist Perecs erstes Zeugnis für seine Poetik der Fälschung, die auch hier nichts mit Duplicierung der Kunstwelt oder Denunzierung heuchlerischer Praktiken zu tun hat. Vielmehr ist sie ein – allerdings am Ende gescheiterter – Akt der Selbstermächtigung und eine erste Auseinandersetzung mit dem Verfahren der *contrainte*, denn was ist eine Fälschung anderes als eine Form des Regelzwangs, dem sich der Maler unterwerfen muss? „On n’a rien devant soi, sauf cet ensemble de lois qui vous contraignent, que l’on ne peut pas transgresser. Il faut d’abord les comprendre, d’un bout à l’autre, entièrement.“<sup>56</sup>

In keinem der drei Werke spielt die Eigenschaft von Fälschungen, „Kippfiguren“ zu sein, eine Rolle. Auch Perec interessiert sich in *Le condottière* nur marginal für die Folgen der Aufdeckung von Wincklers Fälschungen. Zwar werden auch hier eine ganze Reihe von Regeln genannt, die für das Funktionieren des Kunstmarktes relevant sind, aber sie liefern lediglich die narrativen Versatzstücke eines Plots, der nur fragmentarisch und diskontinuierlich erzählt wird. Winckler will niemanden provozieren, er will keinen Skandal herbeiführen, er will ein authentisches Kunstwerk schaffen – und dies gelingt ihm nicht. Der Roman ist somit die Geschichte eines Scheiterns im doppelten Sinne, denn auch Perec ist mit seinem Manuskript, das von keinem Verlag angenommen wurde, gescheitert.

20 Jahre später gelingt ihm mit der Erzählung *Un cabinet d’amateur*, was er mit *Le condottière* angedeutet hatte. Aus der tragischen Fälschung ist ein heiteres Spiel geworden.<sup>57</sup> Im Unterschied zu den bisher behandelten Romanen ist

54 Weitere Gemeinsamkeit: Winckler versucht den Condottiere in einer Rüstung zu malen; er fühlt sich wie von einer Rüstung erdrückt – Reckall Brown stirbt, nachdem er sich in eine Ritterrüstung gezwängt hat; Perec referiert die Legende, dass Antonello da Messina bei Jan van Eyck in die Lehre gegangen sein soll, also bei einem Maler jener Schule, der sich Wyatt besonders nahe fühlt.

55 Nicht zuletzt könnte Perec durch *The Recognitions* eine Anregung zum Plot von *La vie mode d’emploi* bekommen haben. Dieser Roman endet damit, dass der reiche Kunstliebhaber Bartlebooth tot über einem Puzzle liegt, das der Kunsthandwerker Gaspard Winckler für ihn angefertigt hat: In seiner Hand hält er ein Teil in Form eines X, während die letzte leere Stelle des Puzzles diejenige eines W hat. Bei Gaddis fragt sich eine Figur, die Literaturagentin Agnes Deigh, „whether she has correctly reassembled the parts he had spread out before her, as when a novice dismantles a machine, and putting it back together finds a number of parts left over, each curiously shaped to some definite purpose.“ (*The Recognitions*, S. 294).

56 Perec. *Le condottière* (wie Anm. 51). S. 136.

57 Vgl. Stephanie Müller. „Vom tragischen Fälscher zum heiteren Spieler. Die Malerei und ihre poetologischen Implikationen in Georges Perecs *Le Condottière* und *Un cabinet d’amateur*“. *PhiN* 8 (2014): S. 53-68.

sie eine der wenigen literarischen Fälschergeschichten, die mit dem Moment der Überraschung arbeiten und die Fälschung damit als Kippfigur installieren. Erzählt wird – soweit hier der Ausdruck „erzählen“ angebracht ist, denn es wird eher beschrieben, pastichiert, parodiert und aufgezählt – die Geschichte eines Gemäldes, das denselben Titel trägt wie die Erzählung selbst, *Un cabinet d'amateur*. Es stellt im Stil der Kunstkammer-Gemälde des 17. Jahrhunderts den amerikanischen Kunstsammler Hermann Raffke inmitten seiner Gemäldesammlung dar. Unter diesen Bildern befindet sich auch *Un cabinet d'amateur* selbst, sodass sich in einer *mise en abyme* die Einzelheiten des Bildes auf jeder Ebene, entsprechend verkleinert, wiederholen. Bei der Ausstellung des Bildes in Pittsburgh im Jahr 1913 hat es einen überwältigenden Erfolg, nicht zuletzt deshalb, weil der Maler des Bildes, Heinrich Kürz, die Gemälde auf der nächsten Verkleinerungsstufe nicht einfach kopierte, sondern verschiedene, z. T. kaum bemerkbare Modifikationen einbaute. Daher drängen sich die Zuschauer vor dem Bild, um diese winzigen Abweichungen zu identifizieren. Nach Raffkes Tod wird das Bild in einer weiteren *mise en abyme* in einer Grabkammer aufgehängt, die genau den auf dem Bild dargestellten Raum reproduziert.

Im weiteren Verlauf des Textes erfährt man von den kunstwissenschaftlichen Untersuchungen zu *Un cabinet d'amateur* sowie von der Versteigerung von Raffkes Nachlass, bei der die Öffentlichkeit zum ersten Mal die Originale der auf dem Bild reproduzierten Gemälde zu sehen bekommt. Erst auf der vorletzten Seite enthüllt der Erzähler das wahre Motiv für die Entstehung des Bildes: Fast alle Gemälde aus Raffkes Sammlung sind Fälschungen, die von seinem Neffen Humbert angefertigt wurden. Der Auftraggeber Hermann Raffke wollte sich auf diese Weise dafür rächen, dass ihm selbst seinerzeit gefälschte Bilder angedreht wurden. Mit Hilfe einiger Eingeweihter, allen voran seines Neffen Humbert, alias Heinrich Kürz, und Lester Nowak, der eine gefakte Abhandlung über die Gemälde verfasste, produzierte er nach und nach jene Sammlung, deren scheinbar getreue Abbildung auf *Un cabinet d'amateur* suggerierte, dass es sich nur um die Abbildung von Originalen handeln konnte.

Dadurch, dass hier die Enthüllung der Fälschungen jenes für diese charakteristische Kippen verursacht, wohnt ihr auch ein polemisches Potential inne. Es besteht allerdings nicht, wie in den journalistischen und populärliterarischen Fälschergeschichten, in der Brüskierung von Kunstexperten, auch wenn dieser Aspekt in der Erzählung durch Hermann Raffkes späte Rache an den Kunsthändlern durchaus eine Rolle spielt. Die eigentliche Intention enthüllt der Erzähler erst im letzten Satz des Textes:

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant.<sup>58</sup>

58 Georges Perec. *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*. Paris: Balland, 1979. S. 90.

Die Erzählung ist somit ein Plädoyer für eine Kunst, die dem Kult des Originalwerkes, der absoluten Kreativität, dem Schöpfergenie abschwört und stattdessen, gemäß der Poetik von Oulipo, die Kreativität in den winzigen, manchmal unmerklichen Abweichungen sieht.

## Schluss

Warum haben die literarischen Fälschergeschichten die Tendenz, die Fälschung von Kunstwerken zu legitimieren? Reproduzieren sie damit lediglich die populäre Sicht auf Fälschungsskandale, in der man in der Regel eine geheime Komplizenschaft mit den ‚Meisterfälschern‘ findet, die den Großen ein Schnippchen schlagen? Bilden sie jene Rollenzuweisungen ab, nach der unser System der Kunst aufgeteilt wird einerseits „in eine hehre Sphäre, in welcher selbstlose und idealistische Kreative nur für ihre Arbeit leben und daher keine verbrecherischen und geldgierigen Absichten haben können“ und andererseits „die allzu irdischen Niederungen des Kunstmarktes [...], der von bösen Händlern bevölkert wird, welche die nur für ihre hehren Ideale lebenden Künstler gefügig machen und sie ausnutzen“<sup>59</sup>?

Eine Vermutung könnte sein, dass der Medientransfer von der Malerei zur Literatur dazu führt, dass Schriftsteller und Schriftstellerinnen dazu neigen, die Akzente von Fälschungsgeschichten zu verschieben.<sup>60</sup> Literarische Erzählungen von Kunstfälschungen beinhalten immer auch eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium, der Literatur. Wenn ein konstitutives Merkmal einer Kunstfälschung die Nachahmung des Werkes eines anderen ist, die dann mit dessen Namen signiert wird, dann sind die Implikationen unterschiedlich, je nachdem, ob wir es mit einem Werk der Bildenden Kunst oder der Literatur zu tun haben. Im Medium der Schrift erfordert die Übernahme von Worten, Wortverbindungen, Sätzen und Texten kein besonderes Können, in der Bildenden Kunst dagegen sehr wohl, da diese, nach Nelson Goodman autographisch ist, im Gegensatz zur Literatur, die eine allographische Kunst ist.<sup>61</sup> Gleichzeitig ist für den Schriftsteller die Übernahme der Worte anderer eine Selbstverständlichkeit, kann er doch die Sprache nicht neu erfinden. Aus diesem Grund überkommt ihn dabei möglicherweise ein stärkeres Unbehagen. In dem Maße, wie das eigentlich legitime Verwenden vorgefundenen Materials die Substanz des eigenen Textes ist, stellt sich nicht nur die berühmte Angst vor dem Einfluss, die

59 Keazor. *Täuschend echt!* (wie Anm. 2). S. 24.

60 Zum Unterschied zwischen Kopie in der Literatur und in der Bildenden Kunst s. Anne-Kathrin Reulecke. *Täuschend, ähnlich* (wie Anm. 13). S. 34f.

61 Nelson Goodman entwickelt diese beiden Begriffe, indem er danach fragt, welchen Status die exakte Verdoppelung eines Originals hat: Die Verdoppelung eines autographischen Werkes (z. B. eines Gemäldes) kann nicht mehr als das Original bezeichnet werden; sie ist entweder ein Duplikat oder eine Fälschung. Die Verdoppelung eines allographischen Werkes (z. B. eines Romans) dagegen ist immer noch das Original. Nelson Goodman. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. S. 113.

Bloom'sche *anxiety of influence* ein, sondern auch die Angst, ein Fälscher zu sein. Dies wiederum könnte ein Grund dafür sein, dass Schriftsteller, wenn sie über Kunstfälscher sprechen, eher geneigt sind, deren Tun als eine legitime Praxis zu verstehen.

Dies ist aber vielleicht nur eine vordergründige Erklärung. Gerade weil die Fälschung der unvermeidbare Begleiter des authentischen Werks ist, weil sie, wie zu Beginn gezeigt wurde, geradezu benötigt wird, um das für den Kunstmarkt essentielle Konzept des Echten, Authentischen, Eigenen aufrechtzuerhalten, eignet sie sich als literarischer Gegenstand, um die diskursiven Bedingungen dieser Konzepte zu thematisieren. Es gehört zu den Eigenschaften von Literatur, dass sie in der Lage ist, die der Sprache eingeschriebenen Formationsregeln, kulturellen Codes und diskursiven Annahmen transparent zu machen und auf diese Weise Dichotomien aufzubrechen, wie eben jene von Original und Kopie, von echt und gefälscht.

Wenn literarische Fälschungsgeschichten also polemisch sind, dann in einem anderen Sinne als die Erzählungen von realen Fällen von Fälschung. Es geht ihnen nicht darum, das Falsche zugunsten des Echten aufzudecken und zu eliminieren, sondern darum, erkennbar zu machen, dass das Gefälschte, Unechte, Nicht-Authentische für den Begriff des Echten und Authentischen konstitutiv ist. Und das kann man durchaus auch polemisch finden.

Annette Simonis

## Katzen als tierliche Akteure und ‚companion animals‘ in der neueren japanischen Literatur

### I.

Tiere sind als Motive, Sinnbilder, handelnde Figuren und Funktionsträger in der Weltliteratur weit verbreitet. Während sie in literatur- und kulturwissenschaftlichen Studien längere Zeit ein Schattendasein führten, erleben sie seit der Formierung der Human Animal Studies derzeit in unterschiedlich ausgerichteten interdisziplinären Untersuchungen eine erstaunliche Hochkonjunktur.<sup>1</sup> Die neuere kulturwissenschaftliche Betrachtung der Mensch-Tier-Beziehung hat den Blick für die Bedeutung der Tiere im Zusammenspiel mit menschlichen Existenzweisen geschärft und Phänomene wie die tierliche Handlungsfähigkeit, die ‚animal agency‘<sup>2</sup> oder die Subjektrolle des Tiers entdeckt, die immer schon Gegenstand literarischer Texte waren.<sup>3</sup> Literarische Zeugnisse und andere kulturelle Artefakte stellen somit ein Wissen bereit, das die Cultural Animal Studies systematisch zu erfassen und terminologisch präzise zu beschreiben suchen. Die Koexistenz von Mensch und Tier und ihre wechselseitigen Beziehungen kristallisieren sich mit besonderer Prägnanz heraus, wenn es um die Darstellung der sogenannten *companion animals*<sup>4</sup> (‚Gefährtentiere‘) des Menschen, der Haustierspezies wie zum Beispiel Katzen und Hunde, geht. Den Versuch, die Besonderheit dieser Beziehungen und ihre vielfältigen Bedeutungsebenen auszuloten, haben zahlreiche Autoren in unterschiedlichen Epochen unternommen. Eine Gesamtdarstellung literarischer *companion animals* im globalen Kontext würde den Rahmen eines einzelnen Aufsatzes unweigerlich sprengen. Es ist vielmehr Ziel des folgenden Beitrags, die besondere Relation zwischen Mensch und Katze

---

1 Vgl. etwa Aaron S. Gross, Anne Vallely (Hg.). *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*. New York: Columbia University Press, 2012. Siehe auch Anna Peterson. *Being Animal. Beasts and Boundaries in Nature Ethics*. New York: Columbia University Press, 2013 und Annette Förster, Wulf Kellerwessel, Carmen Krämer (Hg.). *Mensch – Tier – Ethik im interdisziplinären Diskurs*. Münster: Lit, 2016. Siehe weitere Literaturhinweise in den Anmerkungen 16-24 des vorliegenden Beitrags.

2 Vgl. Sarah E. McFarland, Ryan Hediger (Hg.). *Animals and Agency. An Interdisciplinary Exploration*. Leiden, Boston: Brill, 2009.

3 Vgl. die grundsätzliche Überlegung von Roland Borgards: „Literarischen Texten fällt es leicht, Tiere mit großer Handlungsmacht auszustatten oder sogar als vollgültige Subjekte zu präsentieren.“ (Roland Borgards. „Tiere und Literatur“. Roland Borgards (Hg.). *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2016. S. 225-244, hier S. 236.)

4 Vgl. *Companion Animals and Us. Exploring the Relationships Between People and Pets*. Hg. Anthony L. Podberscek, Elizabeth S. Paul, James A. Serpell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

innerhalb der neueren japanischen Kultur zu beleuchten, wie sie sich in einigen beliebten Erzählungen des 20. und 21. Jahrhunderts beispielhaft manifestiert, die auch im internationalen Raum großen Anklang gefunden haben.

## II.

Seit Jahrhunderten spielen Katzen eine zentrale Rolle im kulturellen Imaginären Japans. Aufgrund ihrer in sich ruhenden Erscheinung galten sie in den buddhistischen Klöstern oft als Vorbilder für die Meditation, während die Figur der winkenden Katze, der Maneki-neko, bis heute im Alltagsleben als Glücksbringer fungiert.<sup>5</sup> Wie andere Erscheinungsformen dieser Spezies ist die Glück bringende Katze Bestandteil der japanischen Folklore und der mündlichen Erzähltradition.

In seine berühmte Sammlung von Nacherzählungen japanischer Märchen hat der irische Dichter Lafcadio Hearn, der nach zahlreichen Reisen in Japan seine Wahlheimat gefunden hatte,<sup>6</sup> nicht zufällig auch eine interessante Katzensgeschichte aufgenommen: *The Boy Who Drew Cats* (1898). Der besondere Stellenwert der genannten Erzählung zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Hearn sie als Titelerzählung des ersten Bandes seiner *Japanese Fairy Tales*<sup>7</sup> wählte. Die Geschichte handelt von einem Jungen, der aufgrund der Armut seiner Familie von seinen Eltern zum Dienst in den Dorftempel geschickt wird. Er zeigt sich dort im Allgemeinen zwar als sehr gelehrig und gehorsam, hat jedoch einen entscheidenden, grundlegenden ‚Fehler‘, der seine Karriere als Schüler bei den Priestern behindert:

Whenever he found himself alone, he drew cats. He drew them on the margins of the priest's books, and on all the screens of the temple, and on the walls, and on the pillars. Several times the priest told him this was not right; but he did not stop drawing cats. He drew them because he could not really help it. He had what is called ‚the genius of an artist‘, and just for that reason he was not quite fit to be an acolyte; – a good acolyte should study books.<sup>8</sup>

5 Vgl. Dominique Buisson. *Le chat vu par les peintres. Inde, Corée, Chine, Japon*. Paris: Vilo, 1988. S. 108: „Le chat levant la patte devant un plateau de victuailles n'est autre que le maneki-neko, le chat porte-bonheur des commerçants. Ce chat appelant la clientèle est une image inséparable des souvenirs japonais. Depuis, les maneki-neko font partie du folklore des maisons de thé et des restaurants [...]“ Vgl. auch Roberta Altman. *The quintessential cat*. London: Macmillan, 1994. S. 154.

6 Vgl. Sukehiro Hirakawa (Hg.). *Rediscovering Lafcadio Hearn. Japanese Legends, Life & Culture*. Folkestone: Global Oriental, 1997 und Yone Noguchi. *Lafcadio Hearn in Japan*. New York: Kennerley und Yokohama: Kelley & Walsh 1911.

7 Lafcadio Hearn (1850-1904) hat eine fünfbändige Sammlung japanischer Märchen publiziert: *The Boy Who Drew Cats* (1898), *The Goblin Spider* (1899), *The Old Woman Who Lost Her Dumpling* (1902), *Chin Chin Kobakama* (1903) und *The Fountain of Youth* (1922, posthum erschienen).

8 Lafcadio Hearn. „The Boy Who Drew Cats“. Lafcadio Hearn. *The Boy Who Drew Cats and Other Japanese Fairy Tales*. Mineola, New York: Dover, 2012. S. 18-23, hier S. 20.



Das Talent des Jungen, Katzen zu zeichnen, führt zu einem beinahe zwanghaften Verhalten: Seine überbordende Kreativität veranlasst den Schüler ausgerechnet innerhalb der Mauern des sakralen Tempelbaus, in einer Art *peinture automatique* alles in seiner Umgebung mit Katzenfiguren zu bebildern, wobei sich dieses Handlungsmuster auch durch die Ermahnungen seines Lehrers nicht eindämmen lässt. Folgerichtig entlässt der Priester den Jungen bald aus seinem Dienst und schickt ihn fort, denn er ist sich sicher, dass aus ihm niemals ein guter Priester, vielleicht aber ein großer Künstler werden könne.<sup>9</sup> Auf der Suche nach einer neuen Unterkunft gelangt der Junge zu einem verlassenen Tempel, in dem er beschließt, die Nacht zu verbringen. Die leeren Wände und Paravents reizen ihn allerdings zunächst noch zu neuen Katzenzeichnungen: „What most pleased him, however, were some big white screens, good to paint cats upon. Though he was tired, he looked at once for a writing-box, and found one, and ground some ink, and began to paint cats.“<sup>10</sup>

Einen Rat seines ehemaligen Lehrers befolgend, große Räume zu meiden, zieht sich der Junge zum Schlafen in eine kleine Kammer zurück. Während der Nacht hört er andauernde Kampfgeräusche und Schreie, die ihm Angst einflößen. Am nächsten Morgen findet er eine riesige Ratte, die tot auf dem Fußboden in der Mitte des Tempels liegt. Der Tod der monströsen Geisterratte erscheint zunächst rätselhaft, zumal keine anderen Menschen oder Lebewesen in der näheren Umgebung präsent sind:

Then he got out of his hiding-place very cautiously, and looked about. The first thing he saw was that all the floor of the temple was covered with blood. And then he saw, lying dead in the middle of it, an enormous, monstrous rat, – a goblin-rat, – bigger than a cow! [...] But who or what could have killed it? There was no man or other creature to be seen.<sup>11</sup>

Schließlich entdeckt der Junge überall rote Blutspuren an den Schnauzen der von ihm gezeichneten Katzen und erkennt aufgrund dieser untrüglichen Indizien, dass die eigenen Tierzeichnungen ihn vor der Koboldratte gerettet haben: „Suddenly the boy observed that the mouths of all the cats he had drawn the night before, were red and wet with blood. Then he knew that the goblin had been killed by the cats which he had drawn.“<sup>12</sup> Auf der semiotisch-materiellen Ebene der Signifikantenketten aus gezeichneten Katzen wird die Handlungsmacht der Tiere durch die blutrote Färbung zweifelsfrei ausgewiesen; ihre Rolle als eigenständige Akteure in dem Beziehungsgeflecht Mensch – Katzen – Monsterratte findet auf diese Weise eine nachdrückliche Bestätigung.

Es scheint so, dass die nächtliche Erfahrung und der Sieg der Katzenzeichnungen über die Ratte ein Schlüsselerlebnis in der Entwicklung des angehenden Künstlers bilden. Sie markieren, so suggeriert es die Erzählung, offenbar den

9 Vgl. ebd. S. 20.

10 Vgl. ebd. S. 21.

11 Ebd. S. 23.

12 Ebd. S. 23.

Durchbruch des Protagonisten zur selbstbewussten Künstlerexistenz und das Erreichen einer neuen individuellen Entwicklungsstufe.

Der Schluss des Märchens beglaubigt jedenfalls nachdrücklich die Künstlerrolle des Jungen und verweist auf seine berühmten Werke mit Katzenmotiven, die zu einer Attraktion für Japanreisende avanciert seien: „Afterward that boy became a very famous artist. Some of the cats which he drew are still shown to travelers in Japan.“<sup>13</sup> Das Märchen beruft sich somit abschließend auf die materiell-konkrete Evidenz der Katzenkunstwerke, die als Spuren und Beglaubigungen des Erzählten fungieren.

Im Blick auf die Behandlung der Mensch-Tier-Beziehung lassen sich in Hearn's Katzenmärchen weitere aufschlussreiche Aspekte beobachten: Auf dem Höhepunkt der Erzählung kommt es zu einer signifikanten Aufhebung der Dichotomie und traditionellen Rollenverteilung zwischen Mensch und Tier sowie zwischen künstlerischem Subjekt und geschaffenenem Objekt. Die gezeichneten Katzen avancieren während der Nacht zu eigenständigen Akteuren. Bezeichnenderweise verselbstständigen sie sich gegenüber ihrem menschlichen Erfinder und gewinnen einen eigenen (quasi magischen) Handlungsspielraum, der außerhalb der Sphäre des Künstlers und seiner Intentionen liegt. Ohne dass der Zeichner die Absicht gehabt oder von der außergewöhnlichen Kraft seiner Kunstwerke gewusst hätte, übernehmen die von ihm geschaffenen Tierdarstellungen eine Abwehr- und Schutzfunktion.

Bekanntlich war Lafcadio Hearn ein großer Katzenliebhaber.<sup>14</sup> Daher verwundert es nicht, dass die (gezeichneten) Katzen in Hearn's Märchenerzählung eine zusätzliche Bedeutung erhalten, insofern sie ihrer Rolle als *companion animals*, als Gefährtentiere und Beschützer des Menschen, alle Ehre machen.

Die nicht zu unterschätzende Bedeutung der Katzen innerhalb der japanischen Kultur zeigt sich nicht allein in volkstümlichen Erzählungen, sondern vielmehr auch in anderen literarischen Genres und Künsten. So bilden sie beispielsweise ein beliebtes Sujet des japanischen Farbholzschnitts und haben in die Haiku-Dichtung Eingang gefunden.

Ein Haiku des berühmten Dichters Kobayashi Issa (1763-1828), der eine Reihe von Katzengedichten verfasste, lautet:

寝て起て大欠して猫の恋

nete okite oakubi shite neko no koi

the cat gets up, / and with great yawns, / goes love-making.<sup>15</sup>

Empirische Beobachtung und subjektive Wahrnehmung verbinden sich zu einer prägnanten Momentaufnahme, einem ästhetischen Wahrnehmungsbild, in dem die nüchterne Vorgangsbeschreibung von der menschlichen Perspektive auf subtile Weise überlagert wird.

13 Ebd. S. 23.

14 Vgl. Kenneth Porter Kirkwood. *Unfamiliar Lafcadio Hearn*. Tokyo: Hokuseido Press, 1936. S. 50-52.

15 Harold Gould Henderson. *Intro to Haiku. An Anthology of Poems and Poets from Basho to Shiki*. New York: Knopf Doubleday, 2012. Nr. 8.43.





Abb. 1. Lafcadio Hearn. *The Boy Who Drew Cats*. Tokyo: Hasegawa [1898].

Der amerikanische Dichter Jack Kerouac hat Issas lakonischen, leicht ironischen Stil in seinem *Book of Haikus* kongenial adaptiert, in dem sich auch einige Katzensgedichte finden, wie zum Beispiel: „Loves his own belly / The way I love my life, / The white cat“<sup>16</sup>.

Katzen stimulierten in der japanischen Holzschnittkunst auch transmediale Kunstwerke, die sich zwischen Schrift und Bild bewegen:



Abb. 2. Holzschnitt von Utagawa Kuniyoshi (1798-1861).<sup>17</sup> Verschlungene Katzen, die gemeinsam die Hiragana Silben なまづ bilden, die ‚Wels‘ bedeuten.

16 Jack Kerouac. *Book of Haikus*. London: Penguin, 2013. S. 115. Vgl. diesbezüglich ausführlich Toru Kiuchi. *American Haiku: New Readings*. Lanham, MD: Lexington 2012.

17 [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Utagawa\\_Kuniyoshi#/media/Datei%3ACats\\_forming\\_the\\_caracters\\_for\\_catfish.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Utagawa_Kuniyoshi#/media/Datei%3ACats_forming_the_caracters_for_catfish.jpg) [16.06.2019].



In den Holzschnitten von Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) formieren sich die Figurationen von Katzen mitunter zu japanischen Schriftzeichen, indem sich ihre ineinander verschlungenen Körper kunstvoll zum japanischen Wort für ‚Wels‘ bzw. ‚Katzenfisch‘ zusammenfügen. Die stilisierten Katzen des Holzschnitts avancieren zu spielenden Signifikanten, die eine neue Bedeutung generieren und auf ein weiteres Tier, einen Fisch, verweisen. So oszillieren die Katzendarstellungen während der Betrachtung durch den Rezipienten kunstvoll zwischen Bild und Text.

Vor der Folie der genannten Beispiele, die den hohen Stellenwert der Katze in der japanischen Kunst und Folklore illustrieren, verwundert es nicht, dass die Thematisierung von Katzen und ihrer Relation zum Menschen auch in der japanischen Literatur der Moderne und der Gegenwart eine Hochkonjunktur erlebt. Die Vorliebe für dieses Sujet manifestiert sich insbesondere in der neueren Erzählliteratur bei Haruki Murakami und Hiro Arikawa, die wiederum auf Natsume Sōseki zurückblicken.

Die Darstellung von Katzen in der neueren japanischen Literatur genauer zu betrachten, erweist sich in doppelter Hinsicht als lohnend und gewinnbringend. Zum einen sind die literarischen Katzen und ihre Verhaltensweisen aufschlussreich im Blick auf die Besonderheiten der japanischen Kultur; zum anderen lassen sie sich aus der Perspektive der Human Animal Studies als bevorzugte *companion animals/companion species* des Menschen beschreiben, die grundlegende Einblicke in die Mensch-Tier-Beziehung und ihre literarischen Darstellungsformen erlauben. Bevor die genannten Erzähltexte im vierten Teil des Beitrags eingehender betrachtet werden sollen, lohnt es sich, im Folgenden zunächst die wichtigsten Voraussetzungen und Erkenntnisse der Human Animal Studies zu sondieren und exemplarisch vorzustellen.

### III.

Die Human Animal Studies haben in jüngster Zeit die zentrale Bedeutung der Mensch-Tier-Beziehung für die menschliche Kultur beleuchtet und damit einen Sachverhalt in den Blick gerückt, der in seinen kulturhistorischen, anthropologischen und philosophischen Implikationen nicht zu unterschätzen ist. Von Anfang an scheint die Mensch-Tier-Beziehung eine in vielfacher Hinsicht prägende Relation gewesen zu sein, und zwar sowohl in Hinblick auf die kulturelle Evolution des Menschen als auch auf seine eigene Selbstwahrnehmung. Ohne eine Koevolution zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen, die zur Entstehung von Haustieren und Nutzpflanzen führte, wäre der Verlauf der Menschheitsentwicklung in der uns vertrauten Form nicht möglich gewesen:

In den Gebirgen des Vorderen Orients hatte wie in einigen anderen subtropischen Gebirgen eine höchst komplizierte Koevolution von Mensch, Tieren und Pflanzen eingesetzt. Im Verlauf dieser Koevolution entstanden aus wildwachsenden Pflanzen Kulturpflanzen, und Wildtiere wurden domestiziert. „Auslöser“ war der

Mensch, der sich bei der Domestikation von Tieren und Pflanzen die in den subtropischen Bereichen besonders häufig auftretenden Mutationen, Veränderungen des Erbgutes, zunutze machte. Aber auch der Mensch musste sich verändern um in der Lage zu sein, Tiere zu halten und Kulturpflanzen anzubauen.<sup>18</sup>

Die Beziehungen, die der Mensch seit der Steinzeit zu den Tieren in ihrer natürlichen Umwelt ausbildete, sicherten nicht allein sein Überleben und seine Existenz, sondern prägten auch seine Lebensgewohnheiten und sein Selbstverständnis und bewirkten eine spezifische Selbsterfahrung. Die Verwobenheit zwischen Mensch und Tier zeigt sich nicht nur in Hinblick auf deren Koevolution, sondern auch hinsichtlich anthropologischer Entwürfe, die meist von der spezifischen Differenz zwischen Mensch und Tier (auf der Grundlage eines gemeinsamen Nenners zwischen den beiden Arten von Lebewesen) ausgehen.<sup>19</sup> Bis in die Gegenwart vollzieht sich die menschliche Selbstverortung häufig im Vergleich zum Tier. Letztere kann sich dabei in Abgrenzung von der wahrgenommenen Alterität<sup>20</sup>, der unüberbrückbaren Fremdheit des Tierwesens, definieren oder bei aller Verschiedenheit zwischen dem menschlichen und dem tierischen Wesen verborgene Affinitäten entdecken.

Im Blick auf die Mensch-Tier-Beziehung nehmen die Haustiere des Menschen eine Sonderstellung ein, denn sie haben als sogenannte *companion animals* ein besonders enges Verhältnis zum Menschen. Auf diese Weise treten Menschen und Haustiere als *companion species* auf, wie es Donna Haraway programmatisch formuliert.<sup>21</sup>

Am Beispiel der *companion species* lässt sich schlaglichtartig verdeutlichen, was für die Mensch-Tier-Beziehung im Allgemeinen gilt. Beide Partner sind als Akteure im selben Lebensraum eingebunden und miteinander vernetzt, ihre Entwicklungsmöglichkeiten und Schicksale sind eng miteinander verwoben. Der Philosoph Bernhard Waldenfels bemerkt dazu in seiner Studie *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung* in Anlehnung an Husserl: „Vielmehr ist die Welt für uns eine Welt, ‚die neben und in einem gewissen Maß (einem von Tierspezies zu Tierspezies wechselnden) auch im Miteinander mit uns Tiere enthält‘. Dies kann nur besagen, daß das Mitsein in Form einer ‚Interanimalität‘ auf das tierische Sein übergreift.“<sup>22</sup> Das Zusammensein von Menschen und

18 Hansjörg Küster. *Geschichte der Landschaft in Mitteleuropa: Von der Eiszeit bis zur Gegenwart*. München: Beck, 2010. S. 75.

19 Vgl. Johannes Bilstein, Kristin Westphal (Hg.). *Tiere – Pädagogisch-anthropologische Reflexionen*. Berlin: Springer, 2017. Vgl. ferner Hartmut Böhme, Franz-Theo Gottwald, Ludger Schwarte, Christoph Wulf (Hg.). *Tiere. Eine andere Anthropologie*. Köln: Böhlau, 2004.

20 Vgl. *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Hg. Arianna Ferrari, Klaus Petrus, Bielefeld: transcript 2015. S. 33.

21 Vgl. Donna Jeanne Haraway. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. W. Ross MacDonald School Resource Services Library 2009 und Donna Jeanne Haraway. *When species meet*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2008.

22 Bernhard Waldenfels. *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015, eBook.

Tieren in der empirischen Lebenswelt hat zur Entfaltung von unterschiedlichen sozialen Beziehungen zwischen den verschiedenen Spezies geführt, die in ihrem jeweiligen Stellenwert für die menschlichen Kulturen und ihre Weiterentwicklung nicht zu unterschätzen sind.

So verwundert es nicht, dass die Literatur- und Kulturwissenschaften in jüngster Zeit das Thema ‚Tiere‘ wiederentdeckt haben. Im angloamerikanischen Sprachraum formierte sich eine neue Forschungsrichtung unter dem Begriff *Human Animal Studies*, auch *Cultural Literary Animal Studies* genannt, die bald auch in Europa und im deutschsprachigen Raum produktiv aufgenommen wurde.<sup>23</sup> Im Jahr 2007 wurde sogar der sogenannte *animal turn*<sup>24</sup> ausgerufen, um damit einem wahrgenommenen Paradigmenwechsel innerhalb der Kulturwissenschaften Rechnung zu tragen. In Abgrenzung von der traditionellen Motivgeschichte versucht die neue Forschungsrichtung, stärker die übergreifenden Zusammenhänge und Wechselbeziehungen in den Blick zu nehmen: Wichtige Impulse für eine solche übergeordnete Perspektive lieferte der französische Soziologe und Philosoph Bruno Latour in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie.<sup>25</sup> Tiere und Menschen erscheinen nunmehr eingebunden in Netzwerke, in denen sie gleichermaßen als Akteure tätig sind. Damit wird das Tier zugleich aus seiner Reduktion auf den Objektstatus befreit und als eigenständiges Subjekt begriffen.<sup>26</sup> Zudem wird deutlich, dass menschliche und tierliche Akteure Teil von denselben Ökosystemen sind, deren prekäre Situation in einer globalen Perspektive zunehmend sichtbar wird. Insofern das Schicksal des Menschen mit demjenigen der Tiere auf vielfältige Weise verwoben ist, wird das in jüngerer Zeit zu beobachtende Massensterben der Spezies letztlich auch für die menschliche Existenz fatale Konsequenzen haben: „Denn mit jeder Art, die ausstirbt, verschwindet unwiederbringlich ein Teil des natürlichen Netzwerks, in das auch der Mensch eingebunden ist.“<sup>27</sup>

Angesichts globaler ökologischer Krisenerfahrungen, zu denen das Artensterben wie auch der Klimawandel zählen, gewinnen die Erzählungen über das

23 Vgl. *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*. Hg. Garry Marvin und Susan McHugh. London, New York 2014. Zur Rezeption in Deutschland vgl. besonders *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. Roland Borgards. Stuttgart: Metzler, 2016.

24 Harriet Ritvo, „On the animal turn“. *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Nr. 4, 2007: S. 118-122. Siehe auch Ritvo, „Animal Planet“. Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.). *The Animals Reader: The Essential Classics and Contemporary Writings*, Oxford: Berg, S. 129-140.

25 Vgl. auch *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Hg. Sven Wirth, Anett Laue, Markus Kurth, Katharina Dornenzweig, Leonie Bossert, Karsten Balgar, Bielefeld: transcript, 2016. Vgl. ferner Jérôme Michalon. *Panser avec les animaux: Sociologie du soin par le contact animalier*. Paris: Presses des Mines, 2014.

26 Vgl. auch Bruno Latour. *Essai d'anthropologie symétrique*. Paris 1991 sowie Bruno Latour. *Wir sind nie modern gewesen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.

27 *Tiere und Lebensräume: 1000 Fragen und Antworten*. Hg. Florian von Heintze. München: Springer, 2006. S. 13.

Miteinander zwischen Menschen und Tierspezies eine gesteigerte Bedeutung. Es scheint – um mit Donna Haraway zu sprechen – an der Zeit, die Aufmerksamkeit auf die Multispezies-Geschichten zu lenken, die „ongoing multispecies stories and practices of becoming-with in times that remain at stake, in precarious times, in which the world is not finished and the sky has not fallen—yet.“<sup>28</sup>

## IV.

„Ich nehme dich mit nach Hause, in die Welt, in die du gehörst, wo es knickschwänzige Kater gibt, kleine Gärten und Wecker, die morgens klingeln.“

(Haruki Murakami. *Mister Aufziehvogel. Roman*. Dumont 200, S. 733.)



Abb. 3. Natsume Sōseki, *Ich der Kater* / 吾輩は猫である.  
Cover der Buchausgabe von 1905.

Es ist wohl kein Zufall, dass der Autor des wohl berühmtesten japanischen Erzähltexts der Jahrhundertwende einen Kater als Titelfigur und Erzähler wählte. Gemeint ist *Ich der Kater* / *I Am A Cat* (japanischer Originaltitel: 吾輩は猫である / *Wagabai wa neko de aru*) von Natsume Sōseki, der in den Jahren 1905 bis 1906 zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Hototogisu* erschien. Der Text weist deutliche Ähnlichkeiten zu E. T. A. Hoffmanns satirischem Bildungsroman *Lebensansichten des Katers Murr* (1819-1821) auf und ist möglicherweise durch ihn inspiriert. Wie Hoffmann lässt auch Sōseki seinen tierlichen Protagonisten seine Umgebung und insbesondere deren menschliche Bewohner aus ironischer Distanz beobachten und porträtieren. So liefert

28 Donna J. Haraway. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, N. C.: Duke University Press, 2016, S. 55.

der Roman eine ironisch-satirische Schilderung seiner Epoche, der Meiji-Zeit. Wie schon E. T. A. Hoffmann stattet auch der japanische Autor seinen Kater mit unbefangener Selbstzufriedenheit und Überheblichkeit aus. Die souveräne Erzählstimme und der überhebliche Gestus des *Wagabai*, in dem sich der Kater eingangs zu Wort meldet, als ob er aus einem Adelsgeschlecht entstammen würde, stehen in eklatantem Gegensatz zu seiner Namenlosigkeit und dem zugegebenen Unwissen über seine Herkunft: „I AM A CAT. As yet I have no name. I've no idea where I was born. All I remember is that I was miaowing in a dampish dark place when, for the first time, I saw a human being.“<sup>29</sup>

Unmittelbar im Anschluss an die Selbstvorstellung des Katers erfolgt bezeichnenderweise eine Schilderung der ersten Begegnung des Tiers mit dem Menschen. Biologisch korrekt wird der Mensch als (andere) ‚Spezies‘ bezeichnet – eine Spezies mit der unangenehmen Gewohnheit, gelegentlich Katzen zu kochen und zu verzehren. Nichtsdestoweniger verspürt der Kater weder Furcht noch Achtung vor dem menschlichen Gegenüber:

This human being, I heard afterwards, was a member of the most ferocious human species; a shosei, one of those students who, in return for board and lodging, perform small chores about the house. I hear that, on occasion, this species catches, boils, and eats us. However as at that time I lacked all knowledge of such creatures, I did not feel particularly frightened. I simply felt myself floating in the air as I was lifted up lightly on his palm. When I accustomed myself to that position, I looked at his face. This must have been the very first time that ever I set eyes on a human being. The impression of oddity, which I then received, still remains today.<sup>30</sup>

Die Wahrnehmung des menschlichen Gegenübers, das die kleine Katze auf seine Handfläche gesetzt hat, löst bei dem Tier keinerlei respektvollen Gefühle aus. Vielmehr bündeln sich die Reaktionen und Beobachtungen des Katers in dem vorherrschenden Eindruck der Seltsamkeit und Skurrilität der menschlichen Spezies, in einer bleibenden „impression of oddity“. Die gewählte Erzählperspektive führt so zu einer bemerkenswerten Dezentrierung der geläufigen anthropozentrischen Perspektive. Neben der ironischen Distanz, die mit Hilfe der tierlichen Erzählinstanz erzeugt wird, ist es vor allem die Diskrepanz zwischen dem kleinen Haustier und dem komplexen Gegenstand seiner Erzählung, dem Menschen im Kontext der damaligen sozialen Institutionen, die immer wieder zu komischen Pointen führt. So verwundert es nicht, dass Natsume Sōsekis Werk zu einem modernen Klassiker avanciert ist, der vielfach zitiert<sup>31</sup> und im Verlauf des 20. Jahrhunderts mehrfach im Medium des Films adaptiert wurde.

29 Natsume Sōseki. *I Am A Cat* (Tuttle Classics). Kindle Ausgabe. Deutsche Übersetzung von Aiko Ito & Graeme Wilson. North Clarendon: Tuttle, 2011, o. S.

30 Vgl. ebd.

31 Neben anderen japanischen Gegenwartsautoren verweist auch Genki Kawamura in seinem Bestseller *Wenn alle Katzen von der Welt verschwänden / If Cats Disappeared From The World* (2018), der im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht ausführlich diskutiert werden kann, auf Sōsekis berühmten Romananfang. Vgl. Genki Kawamura. *If Cats Disappeared From The World*. London: Macmillan 2018. Kapitel 2:



Zu Recht notiert Eri Hotta in seinem Artikel in *The Times Literary Supplement* vom 8. August 2018: „Sōseki continues to be immensely popular in Japan. In many ways, he is the quintessential ‚national‘ writer whose work is keenly read by students in schools, as well as by commuters.“<sup>32</sup>

Die neueste produktive Aneignung von Sōsekis Katzenroman im Manga-Format, die von der anhaltenden Beliebtheit des Werks zeugt, trägt den pfiffigen Titel *I am a Digital Cat: A Japanese Future. With Apologies to Natsume Sōseki*.<sup>33</sup> Der genannte Manga wurde 2012 von Peter Tasker im Internet veröffentlicht und von Zeichnungen des Künstlers Toshio Ban begleitet. Darin gestaltet das Team aus Autor und Zeichner gemeinsam eine düstere, dystopische Zukunftsvision Japans, in dem digitale Designerkatzen die Kontrolle über das Land übernehmen.

Unter den *companion species* in Japan, die in der modernen Literatur adaptiert wurden, nimmt die Katze zweifellos eine bevorzugte Stellung ein. Dies zeigt sich unter anderem an dem großen Interesse und der Aufmerksamkeit, die ihr bis heute seitens berühmter japanischer Autoren geschenkt werden. Im Werk von Haruki Murakami begegnen wir Tieren in verschiedenen Funktionen, als Alter Ego und als schicksalhaft verbundenes Gefährtentier des Menschen sowie als Sinnbild und Symbol für die vor allem in der urbanen Welt verdrängten Existenzformen. Neben Vögeln bilden Katzen einen zentralen, wiederkehrenden Bezugspunkt seines Œuvre. In seinem Roman *Kafka am Strand* (海辺のカフカ, *Umibe no Kafuka*) gibt Murakami den Katzen nicht nur eigene Namen, sondern lässt sie auch mit dem Protagonisten Satoru Nataka sprechen.<sup>34</sup> Sie bewähren sich als Freunde und Helfer von Nataka, der seit einem rätselhaften Koma in der Kindheit die ungewöhnliche Fähigkeit besitzt, sich mit Katzen zu unterhalten. Er hütet dieses Geheimnis, um in seinem sozialen Umfeld nicht auf Unverständnis zu stoßen: „Dass er die Katzensprache konnte, war Natakas Geheimnis. Er wusste, dass er – außer den Katzen – der einzige war, der das konnte. Hätte er anderen Menschen davon erzählt, hätte man ihn für verrückt erklärt.“<sup>35</sup> Natakas Expertise im Umgang mit Katzen verhilft ihm zu einem lukrativen Nebenverdienst und zur Anerkennung der Nachbarn. Er betätigt sich als ‚Katzensucher‘, der vermisste Katzen ausfindig machen und den Familien zurückbringen kann. Murakami zeichnet seinen Protagonisten Nataka dadurch aus, dass seine Beziehung zu Katzen enger erscheint als zu menschlichen Bezugspersonen. Nach dem

---

*Tuesday*: „My roommate is a cat. You know that old story by Soseki Natsume, I am a Cat? It’s something like that, but not quite. The cat’s name is Cabbage.“

32 Eri Hotta. „Literary umami. Eri Hotta on Sōseki: the author ‚showing modern Japanese a way to cope with their anxieties‘“ (<https://www.the-tls.co.uk/articles/public/literary-umami-oseki/>) [16.06.2019]. Vgl. ferner John Nathan. *Sōseki. Modern Japan’s greatest novelist*. New York: Columbia University Press, 2019.

33 Vgl. <https://www.petertasker.asia/books/i-am-a-digital-cat-a-japanese-future/>.

34 Vgl. Mark Mussari. *Haruki Murakami*. New York: Cavendish, 2011. S. 91: „While cats feature prominently in a number of Murakami’s books, they have names and even talk in *Kafka on the Shore*.“

35 Haruki Murakami. *Kafka am Strand*. Aus dem Japanischen von Ursula Gräfe. Köln: Dumont, 2004. S. 168.



Tod Natakas überträgt sich dessen Fähigkeit, die Katzen zu verstehen, auf eine andere Romanfigur, nämlich seinen jüngeren Freund Hoshino.

Auch in anderen Romanen Murakamis erfüllen Katzen wichtige Aufgaben als Akteure in sozialen Netzwerken, insbesondere wenn sie die Rolle übernehmen, durch ihre Gegenwart zwischenmenschliche Beziehungen zu stiften. In *Mister Aufziehvogel* (ねじまき鳥ク口ニクル, *nejimaki-dori kuronikuru*) macht sich der Ich-Erzähler Toru Okada eingangs auf die Suche nach einer entlaufenen Katze, weil er weiß, dass seine Frau das Tier liebt und sich dessen Rückkehr mehr als alles andere wünscht.<sup>36</sup> Mit dem Verlust des Haustiers steht zugleich die Beziehung der Ehepartner auf dem Spiel. Als *companion animal* par excellence nimmt die Katze im Laufe der Erzählung eine besondere Symbolik an. Sie steht für das Zusammensein der Spezies sowie der Individuen. Daher ist sie in der Lage, die Beziehungslosigkeit und Anonymität des modernen urbanen Lebens zu kompensieren. Später erfahren die Leser aus den Reminiszenzen des Ich-Erzählers Okada wie ein Gespräch über Katzen dazu geführt hat, dass er und seine künftige Frau Kumiko Wataya sich näher kamen und heirateten.

Kumiko berichtet, dass sie als Kind keine Katze halten durfte: „Meine Mutter konnte Katzen nicht ausstehen. Ich hab’s nicht *ein* Mal geschafft, etwas zu bekommen, was ich wirklich wollte [...]“<sup>37</sup> Der Ich-Erzähler nimmt tröstend ihre Hand und antwortet verständnisvoll: „Aber jetzt bist du kein Kind mehr. Du hast das Recht, dir dein eigenes Leben auszusuchen. [...] Wenn du eine Katze willst, brauchst du dir nur ein Leben auszusuchen, in dem du eine Katze haben kannst.“<sup>38</sup> Wie eine logische Konsequenz aus diesem Gespräch stellt der Erzähler unmittelbar im Anschluss fest: „Ein paar Monate später redeten Kumiko und ich vom Heiraten.“<sup>39</sup>

Die Katze tritt bei Murakami als eine zentrale Vermittlungsfigur, als eine Figur des Dritten zwischen den menschlichen Individuen auf. Ähnlich verhält es sich in Hiro Arikawas Roman *Satoru und das Geheimnis des Glücks. Reisebericht einer Katze* (engl. Übersetzung: *The Travelling Cat Chronicles*, Originaltitel: 旅猫リポート *Tabineko Ripôto*). Hier fungiert der Kater, der den Helden begleitet und wegen der gekrümmten Form seines Schwanzes von ihm den Namen Nana (= Sieben) erhält<sup>40</sup>, nicht nur als dessen Gefährte, sondern auch als Katalysator, der zwischenmenschliche Beziehungen zu generieren bzw.

36 Vgl. Haruki Murakami. *Mister Aufziehvogel*. Aus dem Englischen von Giovanni Bandini und Ditte Bandini. Köln: Dumont 1998. S. 16: „Ach, zum Teufel – wenn Kumiko sagte, dass ich auf die Gasse gehen sollte und nach dem Kater suchen, dann würde ich eben auf die Gasse gehen und nach dem Kater suchen.“

37 Ebd. S. 85.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Wie wir von Hearn wissen, ist es in Japan Tradition, Hauskatzen wie auch -katern unabhängig vom tatsächlichen Geschlecht weibliche Namen zu geben. Vgl. Lafcadio Hearn. „Pathological“. *Kotto: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs*. New York: Cosimo Classics, 2007. S. 217-224, hier S. 219-220: „We call her Tama (‘Jewel’) – not because of her beauty, though she is beautiful, but because Tama is a female name accorded by custom to pet cats. She was a very small tortoise-shell

wiederherzustellen vermag, denn er ist der primäre Anlass, der Satorus Besuche bei seinen ehemaligen Schulfreunden und Bekannten motiviert.<sup>41</sup>



Abb. 4. In der Verfilmung von Arikawas Roman wird die Reise von Satoru und seinem Kater wie in einem Road Movie umgesetzt. Nicht zufällig wird der Kater auf Reisen, wie das Bild aus der Sequenz der Autofahrt zeigt, vorne auf den Beifahrersitz platziert (was im empirischen Alltagsleben eher ungewöhnlich wäre). *Tabineko ripôto* (2018). Regie: Kôichirô Miki. Trailer.<sup>42</sup>

Gemeinsam machen sich die beiden Hauptfiguren in einem Van auf eine Reise quer durch Japan (vgl. auch Abb. 4), um Satorus Freunde zu besuchen, während dieser versucht, für Nana eine dauerhafte Heimat zu finden. Dabei werden Erinnerungen an die Kindheit und Jugend Satorus in Form von Rückblenden erzählt. Die Lebensgeschichte des menschlichen Protagonisten vervollständigt sich nach und nach, während zugleich seine freundschaftlichen Beziehungen

---

kitten when she was first brought to me as a gift worth accepting, – a cat-of-three-colours (miki-neko) being somewhat uncommon in Japan.“

41 Eine solche Katalysator- und Mittlerfunktion der Katze zeigt sich in Arikawas Roman auch im Blick auf die Nebenfiguren. Angeregt durch den Besuch der beiden Hauptfiguren, überlegt Satorus Freund Kosuke, ob eine Katze als Haustier die gestörte Beziehung zu seiner Frau ins Lot bringen könne: „He began to wonder if his wife, a true cat lover, might actually come home if he took in the cat. Perhaps if he told her he had adopted the cat but didn't know how to look after it and begged her to help, perhaps she would come back solely out of sympathy for the cat.“

42 <https://youtu.be/8skYdDpoGqY> [16.06.2019].

reaktiviert werden. Den eigentlichen Grund für die Suche nach einem neuen Besitzer für die Katze, die unheilbare Krankheit des jungen Mannes, enthüllt die Erzählung erst im letzten Teil. Mensch und Tier verbindet bei Arikawa sowohl eine intensive emotionale Bindung als auch eine gemeinsame Integration in übergreifende Netzwerke. In diesem Zusammenhang sind zum einen die familiären und sozialen Gefüge, in die beide Protagonisten eingebunden sind, zu nennen. Zum anderen wird das Verhältnis der beiden zur Natur hervorgehoben und ausführlich beschrieben. Die Landschaftseindrücke am Berg Fuji, am Meer und auf der Insel Hokkaido werden in eindrucksvollen Bildern des Naturschönen und Erhabenen evoziert, die bei beiden zu beglückenden Erfahrungen führen. Auch die Verfilmung platziert Mensch und Katze in den betreffenden Episoden in weitläufige Landschaftsszenarien (vgl. Abb. 5).



Abb. 5. *Tabineko ripôto* (2018). Trailer.<sup>43</sup>

Es lohnt sich, die Rolle des tierlichen Ich-Erzählers in Hiro Arikawas Roman, der sich von Anfang an bewusst in eine vertraute literarische Tradition stellt, genauer zu betrachten. Es ist kein Zufall, dass der Katzenfreund bei Arikawa den Namen Satoru trägt, denselben Vornamen wie Murakamis Figur Nataka. Zeigt sich darin doch die konstitutive Bedeutung, die intertextuelle Referenzen in Arikawas Text innehaben. Die Erzählung beginnt mit einem nicht zu verkennenden intertextuellen Verweis auf Natsume Sôsekis Roman *I Am A Cat*

<sup>43</sup> <https://youtu.be/8skYdDpoGqY> [16.06.2019].

(吾輩は猫である): „*I am a cat. As yet, I have no name.* There's a famous cat in our country who once made this very statement.“<sup>44</sup>

Wie sich zeigen wird, übernimmt der Sprecher nicht allein die ersten Sätze aus Sōsekis Roman, sondern adaptiert darüber hinaus auch die stolze, herablassende Pose des Katers und die ironische Erzählstrategie des Textes. Zugleich zielt der tierliche Erzähler auf die Überbietung des berühmten Vorläufers im Sinne der *emulatio*: „I have no clue how great that cat was, but at least when it comes to having a name I got there first. Whether I like my name is another matter, since it glaringly doesn't fit my gender, me being male and all. I was given it about five years ago – around the time I came of age.“<sup>45</sup>

Der Name des Katers, der vorerst noch verschwiegen wird, führt ins Zentrum der vorgestellten Mensch-Tier-Beziehung. Mit der Namensgebung wird die Beziehung zwischen dem tierlichen und dem menschlichen Protagonisten intensiviert. Der wild lebende Streunerkater, der seine Freiheit und Unabhängigkeit zu schätzen weiß, wird durch ein unvermutetes Ereignis unerwartet in einen ‚Hauskater‘ transformiert, während sich zwischen ihm und seinem neuen ‚Besitzer‘ schrittweise ein enges wechselseitiges Verhältnis entfaltet. Auslöser dieser tiefgreifenden Veränderung ist ein Unfall, bei dem das Tier von einem Auto erfasst und von dem jungen Mann gefunden wird.

Das perspektivengebundene Erzählen aus der Sicht des Katers sorgt immer wieder für humorvolle Akzente und komische Pointen. In unterhaltsamem, umgangssprachlichen Ton stellt der Kater seine Definition des Menschen vor und versäumt dabei nicht, dessen fetischhaftes Verhältnis zum Auto zu erwähnen: „Human beings are basically huge monkeys that walk upright, but they can be pretty full of themselves. They leave their cars exposed to the elements, but a few paw prints on the paintwork and they go *ballistic*.“<sup>46</sup>

Der Kater nutzt die Souveränität der Erzählerrolle, um sich über die Menschen in erfrischend ironischen und sarkastischen Bemerkungen zu äußern. Das Autodach, das er sich als bevorzugten Schlafplatz gewählt hat, stellt einen geeigneten Beobachterstandpunkt dar, von dem aus sich Einblicke in die urbane Lebenswelt eröffnen. Mit großer Selbstzufriedenheit schildert der Kater die Vorzüge seines von den Menschen bereitgestellten mobilen Schlafplatzes: „At any rate, the bonnet of that silver van was my favourite place to sleep. Even in winter, the sun made it all warm and toasty, the perfect spot for a daytime nap.“<sup>47</sup>

Dort vollzieht sich auch die erste Begegnung mit der menschlichen Hauptfigur, die als Blickwechsel zwischen Katze und Mensch inszeniert wird: „I stayed there until spring arrived, which meant I'd survived one whole cycle of seasons. One day, I was lying curled up, having a snooze, when I suddenly sensed a warm, intense gaze upon me. I unglued my eyelids a touch and saw a tall, lanky young man, eyes narrowed, staring down at me as I lay prone.“<sup>48</sup>

44 Hiro Arikawa. *The Travelling Cat Chronicles*. Translated from the Japanese by Philip Gabriel. London: Penguin Random House, 2018, S. 3.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

Die Begegnung zwischen den *companion species* Mensch und Katze wird nicht von ungefähr in ihren minutiösen Details in Szene gesetzt. Folgt man den Überlegungen Donna Haraways, erhält das Zusammentreffen, die Begegnung der beiden Arten eine spezifische Bedeutung, den sogenannten *encounter value*, den ‚Begegnungswert‘, der gerade aufgrund seiner Zweckfreiheit einen hohen Stellenwert hat, „which cannot be exchanged or used, but only experienced in and through relation-ship“.<sup>49</sup>

Der besondere Wert einer Begegnung zwischen *companion species* erweist sich als nicht messbar und irreduzibel, da er nur in dem wechselseitigen Gemeinschaftserleben beider Beteiligten selbst erfahren werden könne. In Arikawas Roman bildet der *encounter value* das zentrale Thema der Erzählung, auch wenn sich der tierliche Erzähler und die Leser dessen erst allmählich bewusst werden. Die beiden Hauptfiguren, Satoru Miyawaki und der Kater, tasten sich nur langsam an die Bedeutung ihrer Beziehung heran.

Der ‚Dialog‘, der sich unmittelbar im Anschluss an die erste Begegnung zwischen den Akteuren Katze und Mensch entspinnt, ist von subtiler Ironie gekennzeichnet. Der Austausch zwischen den beiden ungleichen Dialogpartnern ist dabei so konstruiert, dass die Katze die Worte der menschlichen Sprache verstehen kann, während ihre Kommentare seitens des menschlichen Protagonisten nicht oder nur halb verstanden werden, da es sich teils um die Gedanken der Katze handelt, teils um Miauen und Körpersprache.<sup>50</sup> In den gedachten Kommentaren kommen zunächst die Spontaneität und Frechheit der Katze zum Ausdruck, die sich dem Menschen leicht überlegen fühlt.

‚Do you always sleep there?’ he asked.  
I suppose so. Do you have a problem with that?  
‚You’re really cute, do you know that?’  
So they tell me.<sup>51</sup>

Selbstbewusst bestätigt die Katze ihr hübsches Aussehen. Auf die Frage, ob man sie streicheln dürfe, nimmt sie zunächst eine Abwehrhaltung ein und lässt dies nur im Austausch gegen Futterhappen zu.

‚Is it okay if I stroke you?’  
No, thanks. I batted one front paw at him in what I hoped to be a gently threatening way.

49 Vgl. Anna L. Peterson. *Being Animal: Beasts and Boundaries in Nature Ethics*, New York: Columbia University Press, 2013. S. 171. Vgl. ferner Donna Haraway. *When Species meet*. S. 46.

50 Das Missverhältnis zwischen der im Roman postulierten Fähigkeit der Katze, die menschliche Sprache zu verstehen, und der Unkenntnis des Menschen, was die Sprache der Tiere betrifft, liefert dem Kater als Erzähler ein weiteres Argument, um seine Überlegenheit zu belegen: „And even if I had had a name, Satoru didn’t understand my language, so I wouldn’t have been able to tell him. It’s kind of inconvenient that humans only understand each other. Did you know that animals are much more multilingual?“ (Hiro Arikawa. *The Travelling Cat Chronicles*, wie Anm. 44. S. 4-5).

51 Ebd. S. 4.

„Aren't you a stingy one?“ the man said, pulling a face.  
 Well, how would you like it if you were sleeping and somebody came by and rubbed you all over?  
 „I guess you want something in exchange for being stroked?“  
 Quick on the draw, this one. Quite right. Got to get something in return for having my sleep disturbed. I heard a rustling and popped my head up. The man's hand had disappeared into a plastic bag.<sup>52</sup>

Mit dem Streicheln von Katzen ist ein menschliches Grundbedürfnis der Kontaktaufnahme und Berührung angesprochen. Der Wunsch, die andere Spezies zu berühren, das Fell der Katze zu streicheln, bildet im Roman ein wiederkehrendes Moment, das zugleich zum Symbol der Verbundenheit zwischen Mensch und Haustier avanciert. Anfänglich wird es seitens der Katze zwar noch als Mittel zum Zweck leichter Nahrungsbeschaffung gesehen, doch verändert sich diese Einstellung im Verlauf des Geschehens. Zugleich bleibt die Hauptfigur Nana als Vertreterin einer domestizierten Katzenart stets eigensinnig und behauptet ihre Unabhängigkeit gegenüber der menschlichen Fürsorge:

As I chomped down on the chicken, I felt a couple of human fingers slide from under my chin to behind my ears. He scratched me softly. I mean, I'll permit a human who feeds me to touch me for a second, but this guy was pretty clever about it. If he were to give me a couple more tidbits, scratching under my chin would be up for grabs, too. I rubbed my cheek against his hand.<sup>53</sup>

Wann immer er es möchte, versteht es der Kater, dem freundschaftlichen Austausch und dem Streicheln abrupt ein Ende zu setzen: „I let him stroke me properly to repay him for the food, but now it was time to close up shop. Just as I began to raise a front paw and send him on his way, the man said, ‚Okay, see you later.‘“<sup>54</sup>

Der hohe Stellenwert, den das Streicheln als eine Form des Körperkontakts zu Tieren und eine Form der freundschaftlichen Kommunikation zwischen verschiedenen Spezies in der Erzählung annimmt, leuchtet auch in einem globalen

---

52 Ebd.

53 Ebd. S. 5.

54 Vgl. ebd. Auch an anderen Stellen der Erzählung wird deutlich, dass der Kater seine Gewohnheiten und Eigenheiten auch als Haustier nicht aufzugeben bereit ist, etwa, wenn er den Lesern in selbstgefälliger Umständlichkeit erklärt, warum er in Satorus Wohnung zwar nicht die Türrahmen, stattdessen aber die Möbel benutzen dürfe, um seine Krallen zu schärfen: „Despite appearances, I'm a pretty intelligent, well-mannered cat, and I worked out how to use the toilet right away and never once soiled the floor. Tell me not to sharpen my claws on certain places, and I refrain. The walls and doorframes were forbidden so I used the furniture and rug for claw-sharpening. I mean, he never specifically mentioned that the furniture and the rug were off limits. (Admittedly, he did look a little put out at first, but I'm the kind of cat who can pick up on things, sniff out what's absolutely forbidden, and what isn't. The furniture and the rug weren't absolutely off limits, is what I'm saying.)“ (Ebd. S. 8.)



Kontext unmittelbar ein, er lässt sich allerdings darüber hinaus auch als eine Besonderheit im kulturellen Kontext des heutigen Japan begreifen. Aufgrund der fortschreitenden Urbanisierung und des eng begrenzten Wohnraums in Städten wie Tokio, Kyoto, Nagoya, Osaka und Yokohama, ist es in vielen Apartments nicht möglich bzw. nicht erlaubt, Tiere zu halten. Aus dieser Situation heraus erklärt sich die Entstehung von Katzencafés und anderen Tiercafés (Igel- und Eulencafés), – eine japanische Besonderheit, die sich in den Großstädten wachsender Beliebtheit erfreut.<sup>55</sup>

Das kulturspezifische Phänomen der Katzencafés (japanisch: *Neko-Cafés*), das ursprünglich aus Taiwan stammt, hat in Japan inzwischen Hochkonjunktur. Seit im Jahr 2004 das erste japanische Katzencafé in Osaka eröffnet wurde, ist die Zahl solcher Tiercafés explosionsartig gestiegen. 2016 wurden in Japan offiziell 314 Neko-Cafés gezählt.<sup>56</sup> Im Gegensatz zu anderen Cafés steht hier nicht das Essen und Trinken im Mittelpunkt, sondern der Kontakt zwischen Großstadtmenschen und Tieren. Zu Recht notiert Axel Schwab in seinem Japanführer: „Wenn Sie gerne eine gute Tasse Kaffee trinken möchten und Katzen mögen, dann muss ich Sie enttäuschen, denn beim Katzencafé, *nekocafe* (猫カフェ), geht es in der Hauptsache um Katzen, doch aus gutem Grund nur nebenbei um Kaffee.“<sup>57</sup>

Schon immer waren Cafés Räume der Kommunikation und sozialen Interaktion. Im Unterschied zu den historischen Vorläufern der Kaffeehauskultur, wie wir sie aus dem europäischen Raum kennen, liegt der neue Schwerpunkt der Neko-Cafés auf den tierlichen Akteuren. Die Erfindung eines besonderen interaktiven Raums in Gestalt des Tiercafés, in dem sich *companion species* begegnen, ist symptomatisch für einen Mangel und ein erhöhtes Bedürfnis nach dem Kontakt und Miteinander der Spezies. Zugleich lässt sich beobachten, dass der bestehende Mangel zunehmend als lukrative Marktlücke erkannt wird. Inzwischen wurde auch das erste Katzencafé Deutschlands in Düsseldorf eröffnet. Auf der Website finden sich aufschlussreiche Erläuterungen über die in Deutschland noch seltene Einrichtung:

Warum betreibt man ein Katzencafé?<sup>58</sup>

Als langjährige Katzenbesitzer und große Liebhaber dieser wunderbaren Geschöpfe wissen wir über die positiv beeinflussende Wirkung von Haustieren im persönlichen Umfeld. Zudem bietet ein Katzencafé einer Vielzahl von Katzen aus Notsituationen ein neues, geborgenes Zuhause.

55 Vgl. Axel Schwab, *Japan spielend in 60 Schritten. Der kompakte und fundierte Reise- ratgeber mit Profi-Tipps*, 2. Auflage, Books on Demand, 2019. S. 42-43. Vgl. ferner Noriko Niiijima, „Chats, Cats and a Cup of Tea: A Sociological Analysis of the Neko Café Phenomenon in Japan“. Michał Piotr Pęgowski (Hg.), *Companion Animals in Everyday Life. Situating Human-Animal Engagement within Cultures*. New York: Palgrave Macmillan 2016. S. 269-282.

56 Vgl. Jan Knüsel, *Japans Katzen-Cafés. Asienspiegel* 25. April 2016. <https://asienspiegel.ch/2016/04/japans-katzen-cafes> [16.06.2019].

57 Axel Schwab, *Japan spielend in 60 Schritten. Der kompakte und fundierte Reiseratgeber mit Profi-Tipps*, 2. Auflage, Books on Demand, 2019. S. 42.

58 <https://www.katzencafe-duesseldorf.de> [16.06.2019].

Die Ruhe und Gelassenheit sowie Selbstverständlichkeit, die eine Katze ihr ganzes Leben für gewöhnlich lebt, fasziniert uns als Menschen. Denn beide Parameter sind ein selten gewordenes Gut, welches wir in unserem Katzencafé an alle Besucher kostenlos zum Café servieren möchten.

Getreu dem Motto: Katzen helfen Menschen. Menschen helfen Katzen.

Die Betreiber des deutsche Katzencafés sind ersichtlich darum bemüht, ihren Besuchern zu zeigen, dass sie mit allen Kriterien des Tierschutzes konform sind und mit den Bedürfnissen der Katzen in Einklang stehen.

Nichtsdestoweniger bleibt in Hinblick auf die Katzencafés eine gewisse Ambivalenz bestehen. Der Anspruch, die Wünsche und Bedürfnisse der Katzen zu kennen, erweist sich notwendigerweise als bloßes Postulat. So wie die Katzen als tierliche Erzähler letztlich anthropomorphe Züge tragen und sich als hybride Gestalten der menschlichen Imagination erweisen, so bleiben die Eigenheiten und Wunschvorstellungen der Katzen sowie anderer tierlicher Akteure bis zu einem gewissen Grad unzugänglich und rätselhaft.

Natsume Sôseki hat diese Einsicht in einem Aphorismus prägnant auf den Begriff gebracht: „Von Katzen versteht niemand etwas, der nicht selbst eine Katze ist.“<sup>59</sup>



Abb. 6. In einem Neko-Café in Tokio. Foto: Takashi Hososhima.<sup>60</sup>

59 Zitiert nach Bernd Monath. *Katzen sind auch nur Menschen. Oder die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Münster: Principal, 2017, ebook.

60 [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:A\\_shop\\_assistant\\_of\\_a\\_cat\\_cafe\\_\(6887378772\).jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:A_shop_assistant_of_a_cat_cafe_(6887378772).jpg) [16.06.2019].



Dagmar Burkhart

## Komparatistik und Cultural Animal Studies

### Das Paradigma Slaughterhouse in Literatur, Kunst und Film

Der Motivkomplex *Tiere und Tod* gehört zu den Kardinalthemen mit komparatistisch-kulturwissenschaftlichen, phänomenologischen und ethischen Dimensionen. Tiere sterben, auch wenn ihnen von Philosophen wie Heidegger nur ein ‚Verenden‘ zugebilligt wird, weil sie angeblich kein Bewusstsein von Sterben und Tod besitzen. Sie sind entweder die Beute von anderen Tieren (Prädatoren, Carnivoren) oder aber Opfer von Unfällen, Krankheiten oder Altersschwäche. Die Geschichte des Tier-Mensch-Verhältnisses indes ist weniger geprägt ‚vom natürlichen Tod von Tieren, sondern vor allem vom gewaltsamen Tod.‘<sup>1</sup> Menschen töten Tiere mit Absicht: Jagd, Opferrituale, Stier- und Hahnenkampf, Tierversuche, Pelztierzucht, Massentötung bei Seuchen, Sadismus, Euthanasie; oder aber eher unbeabsichtigt durch den menschlichen Lebensstil: Krieg, unsachgemäße Tiertransporte, Deprivation von Tieren in Zoo und Zirkus, Massentierhaltung/Käfighaltung, Überfütterung/Mästung. Die massenhafte Tötung jedoch, der als alltäglich und zwangsläufig hingenommene Tod von Tieren, geschieht in Form von Schlachtung durch den *homo necans*.

### Tod durch Schlachtung

Tiere sind seit jeher geschlachtet worden, doch war die Schlachtung nach dem „Gedanken des *do ut des*“ begleitet von der Hoffnung auf „Erschließung eines Segensstromes zwischen Gott und Mensch“<sup>2</sup> und wurde deshalb in ein Opferritual eingebunden. Das heutige Schlachtfest in ländlichen Gegenden Europas, wo die Hausschlachtung noch üblich ist, stellt eine weitgehend säkulare Form des ursprünglichen Tieropfers dar. In Städten wurden eigene Schlachthäuser eingerichtet, die man jedoch v. a. wegen der olfaktorischen bzw. akustischen Belästigung und eventuell auch, um Schuldgefühle der Fleischkonsumenten zu kompensieren, zunehmend in die städtischen Randbezirke verlagerte. Seit der Industrialisierung der Nahrungsmittelproduktion ist es den Exploiteuren tierischer Körper schließlich gelungen, den Fleischproduktionsprozess, d. h. die Tötung von Tieren und die Verarbeitung zu Fleischwaren, vor den Augen der Öffentlichkeit gänzlich zu verbergen sowie die tierische Provenienz der Kaufprodukte Fleisch und Wurst in der Werbung oder bei der verführerischen Warenpräsentation zu verschleiern.

Dieses Phänomen hat auch in die Literatur Eingang gefunden.

---

1 Jessica Ullrich/Antonia Ulrich. „Tiere und Tod. Editorial“. *Tierstudien* 5 (2014): S. 7.

2 Manfred Lurker. „Opfer“. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner, 1988. S. 518-520, hier: S. 518.

Das Schaufenster eines Metzgerladens im Pariser Hallenviertel etwa beschreibt Émile Zola in seinem Roman *Le ventre de Paris* (1873, dt. *Der Bauch von Paris*)<sup>3</sup> so:

L'enseigne, où le nom de Quenu-Gradelle luisait en grosses lettres d'or, dans un encadrement de branches et de feuilles, dessiné sur un fond tendre, était faite d'une peinture recouverte d'une glace. Les deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représentaient de petits Amours joufflus, jouant au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses; et ces natures mortes, ornées d'enroulements et de rosaces, avaient une telle tendresse d'aquarelle, que les viandes crues y prenaient des tons roses de confitures.

Die Auslage des Fleischerladens gleicht einer üppigen Theaterkulisse mit raffiniert dekorierten Fleischstücken, Schinken und Würsten als ‚Protagonisten‘:

Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. Il était posé sur un lit de fines rognures de papier bleu; par endroits, des feuilles de fougère, délicatement rangées, changeaient certaines assiettes en bouquets entourés de verdure. C'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde. Les jambonneaux désossés venaient au-dessus, avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert. Ensuite arrivaient les grands plats : les langues fourrées de Strasbourg, rouges et vernies, saignantes à côté de la pâleur des saucisses et des pieds de cochon; les boudins, noirs, roulés comme des couleuvres bonnes filles ; les andouilles, empilées deux à deux, crevant de santé; les saucissons, pareils à des échines de chancre, dans leurs chapes d'argent; les pâtés, tout chauds, portant les petits drapeaux de leurs étiquettes ; les gros jambons, les grosses pièces de veau et de porc, glacées, et dont la gelée avait des limpidités de sucre candi. Il y avait encore de larges terrines au fond desquelles dormaient des viandes et des hachis, dans des lacs de graisse figée. Entre les assiettes, entre les plats, sur le lit de rognures bleues, se trouvaient jetés des bocaux d'achards, de coulis, de truffes conservées, des terrines de foies gras, des boîtes moirées de thon et de sardines. Une caisse de fromages laiteux, et une autre caisse, pleine d'escargots bourrés de beurre persillé, étaient posées aux deux coins, négligemment. Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches ; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement.

In eklatantem Gegensatz zu diesem ästhetisierenden Bild der Verlockung zum Fleischgenuss, das die unästhetischen und mit exorbitantem Tierleid verbundenen Entstehungsvorgänge der beschriebenen Fleisch- und Wurstwaren ausklammert, steht der 1892 veröffentlichte Text *Pervaja stupen'* (dt. 1892 *Die erste Stufe*) von Lev Tolstoj, dem Autor von *Krieg und Frieden*. Der unter dem

<sup>3</sup> Émile Zola. *Le ventre de Paris*. Paris: Charpentier, 1873. S. 41-42.

Eindruck von Andrej Beketovs Aufsatz *Pitanie človeka* (1878, dt. *Die Ernährung des Menschen*) und Howard Williams' *Ethics of Diet* (1883) geschriebene 10-teilige Traktat ist halb Predigt, halb Narrativ. Werden im Predigtteil die (nach Meinung Tolstoj's) drei Grundlaster Völlerei, Müßiggang und fleischliche Liebe angeprangert, so schildert der Erzählteil in Kapitel IX die Abscheu erregende, grausame Tötung von Schlachttieren, andererseits aber auch die zum Teil gefährliche und jede emotionale Empathie abtötende Arbeit der Metzger im Schlachthof der russischen Stadt Tula<sup>4</sup>:

Viehhändler gingen im Hofe hin und her und bezeichneten mit Teer die ihnen gehörigen Tiere [...]. Alle waren sichtlich mit Geldfragen beschäftigt [...]. An dem Tag wurden etwa hundert Ochsen geschlachtet. Ich trat in das Schlachthaus [...]. Durch die Türe gegenüber [...] führte man einen großen und fetten Ochsen herein, zwei Männer zogen ihn herein. Er hatte kaum die Pforte überschritten, als einer der Schlächter mit einer langstielligen Axt ihn über dem Hals traf. Als ob seine vier Füße zu gleicher Zeit abgeschnitten worden wären, fiel der Ochse schwerfällig auf den Bauch, drehte sich sogleich auf die Seite und zuckte krampfhaft mit den Beinen und in den Hüften. Dann stürzte sich ein Schlächter auf ihn, indem er vorsichtig die Beine vermied, ergriff ihn an den Hörnern, drückte gewaltsam seinen Kopf zu Boden, während ein anderer Schlächter ihm die Kehle abschnitt. Aus der klaffenden Wunde floß wie ein Springbrunnen das dunkelrote Blut, welches in einem Metallgefäß von einem ganz mit Blut bedeckten Knaben aufgefangen wurde. Während der ganzen Zeit hatte der Ochse sich beständig gedreht und den Kopf geschüttelt und krampfhaft mit den Beinen um sich geschlagen [...]. Sobald das Blut zu fließen aufhörte, hob der Schlächter den Kopf des Ochsen auf und

4 „Gurtovščiki-torgovcy [...] chodili po dvoru, ili zamečaja mazkami degtja skotinu odnogo chozjaina, ili torgujas'. [...] Ljudi eti, očevidno, byli vse pogloščeny deneznymi oborotami. [...] Iz protivopoložnoj dveri toj, u kotoroj ja stojal, v eto že vremja vvodili boľšogo krasnogo sytogo vola. Dvoe tjanuli ego. I ne uspeli oni vvesti ego, kak ja uvidal, čto odin mjasnik zanes kinžal nad ego šeej i udaril. Vol, kak budto emu srazu podbili vse četyre nogi, grochnulsja na brjucho, totčas že perevalilsja na odin bok i zabilsja nogami i vsem zadom. Totčas že odin mjasnik navalilsja na pered byka s protivopoložnoj storony ego b'juščichsja nog, uchvatil ego za roga, prignul emu golovu k zemle, i drugoj mjasnik nožom razrezal emu gorlo, i iz-pod golovy chlynula černo-krasnaja krov', pod potok kotoroj izmazannyj mal'čik postavil žestjanoj taz. Vše vremja, poka eto delali, vol, ne perestavaja, dergalsja golovoj, kak by starajas' podnjat'sja, i bilsja vsemi četyr'mja nogami v vozduche. Taz bystro napolnajsja, no vol byl živ i, tjaželo nosja životom, bilsja zadnimi i perednimi nogami, tak čto mjasniki storonilis' ego. Kogda odin taz napolnilsja, mal'čik pones ego na golove v al'buminnyj zavod, drugoj – postavil drugoj taz, i etot stal napolnjat'sja. No vol vsě tak že nosil životom i dergalsja zadnimi nogami. Kogda krov' perestala teč', mjasnik podnjal golovu vola i stal snimat' s nee škuru. Vol prodolžal bit'sja. [...] Potom drugoj mjasnik uchvatil byka za nogu, nadlomil ee i otrezal. V živote i ostal'nych nogach ešče probegli sodroganija. Odrezali i ostal'nye nogi i brosilili ich tuda, kuda kidali nogi volov odnogo chozjaina. Potom potašili tušu k lebedke i tam raspjali ee, i tam dviženij uže ne bylo.“ (Lev Tolstoj, „Pervaja stupen“. *Polnoe Sobranie Sočinenij* v 90 tt. (*Gesammelte Werke* in 90 Bd.), Bd. 29. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1954. S. 57-85, hier: 80-82).

begann, die Haut davon abzuziehen. Das Tier schlug noch immer um sich [...]. Dann ergriff ein anderer Schlächter den Ochsen am Bein, zerbrach es und schnitt es ihm ab: auf dem Bauch und den anderen Beinen dauerten noch die krampfhaften Zuckungen fort. Dann schnitt man ihm die übrigen Glieder ab und warf sie auf den Haufen, wo die Beine der anderen Ochsen desselben Besitzers lagen. Darauf zog man das geschlachtete Tier nach der Rolle und zog es in die Höhe, dann erst gab das Tier kein Lebenszeichen mehr.<sup>5</sup>

Tolstoi verfolgte mit seinem schonungslosen Text eine persuasive Wirkung hin zur ersten Stufe eines Lebens der ethischen Selbstvervollkommnung: nämlich Verzicht auf den Verzehr von Fleisch, weil daran der Makel des Tiermordes haften und weil er zur Verrohung des Menschen führe. Er wollte nicht länger die blutige Realität der Fleischproduktion und des unethischen Verzehrs von Fleisch verdrängen, denn, so die Kernaussage in Kapitel X, der Mensch könne leben und gesund sein, ohne dass er zu seiner Ernährung Tiere tötet. Wenn er also Fleisch isst, so mache er sich mitschuldig am Mord von Tieren, nur um seinem Geschmack zu schmeicheln. So zu handeln, sei unmoralisch.<sup>6</sup> Aber weil die Mehrzahl noch am Fleischgenuss hängt, so halten ihn die Menschen für gerechtfertigt.

Der Autor geriet aufgrund seiner selbst geschaffenen Religion, die eine säkulare Selbsterlösung verhieß, einerseits in Konflikt mit der orthodoxen Kirche oder Religionsphilosophen wie Vasilij Rozanov. Andererseits beeinflusste er damit russische Schriftsteller wie Nikolaj Leskov, Anton Čechov, Boris Pilnjak und Vladimir Majakovskij, stärkte die Vegetarismusbewegung und verhalf der in Russland verfolgten Sekte der Duchoborcy (dt. Geistkämpfer), die den Militärdienst und überwiegend auch den Fleischverzehr ablehnten, zur Auswanderung nach Kanada.

Lev Tolstoj und ein Teil seiner Familie, zwei Töchter, eine Nichte und ein Sohn, praktizierten seit Mitte der 1880er Jahre einen vegetarischen Lebensstil, um den sich eine Reihe von Anekdoten rankt. Als zum Beispiel eine als notorische Fleischesserin bekannte Verwandte zu Besuch auf das Gut von Tolstoj kam, ließ er neben ihr Gedeck ein riesiges Küchenmesser legen und am Bein ihres Stuhls ein lebendes Hähnchen anbinden. „Da wir wissen“, sagte Tolstoj zu dem Gast, „dass du gern lebende Wesen verspeist, haben wir dir dieses Hähnchen zugedacht. Aber da keiner von uns hier einen Mord begehen will, haben wir dir dieses tödliche Instrument bereit gelegt, damit du es selber tust.“<sup>7</sup>

1903 veröffentlichte Lev Tolstoj unter dem Titel *Bezubojnoje pitanie ili vegetarianstvo (Die tötungsfreie Ernährung oder der Vegetarismus)* einen Sammelband von 250 Kurztexten bekannter Schriftsteller und Philosophen, die sich dem

5 Leo Tolstoi. *Die erste Stufe*. Übersetzt von Wilhelm Henckel. Berlin: Otto Janke, 1895, 67 S., hier: S. 42-44.

6 „Pervoe, ot čego budet vozderžat'sja čelovek, budet vseгда upotreblenie životnoj pišči [...], tak kak trebet protivnogo nravstvennomu čuvstvu postupka – ubijstva, i vyzyvaetsja toľko žadnost'ju, želaniem lakomstva.“ (wie Anm. 4, S. 84)

7 Peter Brang. *Ein unbekanntes Russland. Kulturgeschichte vegetarischer Lebensweisen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar: Böhlau, 2002, S. 98.

Schlachten von Tieren und dem Fleischverzehr gegenüber ablehnend geäußert hatten, z. B. Plutarch, Ovid, Rousseau, Lamartine, Schopenhauer, Shelley. 1911, ein Jahr nach Tolstoj's Tod, erlebte der Band eine Neuauflage.

## Orte des Schlachtens

In Anlehnung an Michel Foucaults Denkfigur der „espaces autres“<sup>8</sup> kann man m. E. Schlachthäuser wie psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Lager, Sanatorien, Bordelle, Friedhöfe etc. zu den Heterotopien zählen, also real existierenden ‚anderen Räumen‘, in denen die Gesellschaft Abweichendes auslagert: Der ‚andere Raum‘ vereint eigentlich Inkommensurables, der Zugang zu ihm wird durch ein System von Öffnen und Schließen bestimmt, und er übernimmt Funktionen eines Illusions- bzw. Kompensationsraums. Das Schlachthaus ist ein Ort der Grenzüberschreitung, ein Ort des Übergangs vom Leben zum Tod, ein Ort extremer Nähe von Schlachter und Tier, Täter und Opfer, und gleichzeitig ein Ort extremer Entfernung, d. h. vom Schlachtvorgang zur Gesellschaft der Fleischkonsumenten. Im Laufe der Entwicklung des Schlachtens von der Hauschlachtung zum zentral im Ort gelegenen Schlachthaus wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts das industrielle Schlachten in großen Schlachthöfen an die Peripherie oder außerhalb von Städten verlagert.

Als Ausdruck industrieller Macht dient die prachtvolle, Kathedralen oder Schlössern ähnliche Architektur vieler Schlachthöfe, mit einem pompösen Börsen- und Speisesaal als Herz, wie beispielsweise in Berlin: „Im Nordosten der Stadt zwischen der Eldenaer Straße über die Theaterstraße weg über die Landsberger Allee bis an die Cotheniusstraße die Ringbahn entlang ziehen sich die Häuser, Hallen und Ställe vom Schlacht- und Viehhof. Er bedeckt eine Fläche von 47,88 ha“, heißt es in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Auf der anderen Seite ziehen sich „die Geleise der Ringbahn 15 Kilometer. Aus den Provinzen rollt das Vieh ran, Exemplare der Gattung Schaf, Schwein, Rind, aus Ostpreußen, Pommern, Brandenburg, Westpreußen. Über die Viehrampen mähen, blöken sie herunter.“<sup>9</sup> Nicht umsonst von einem Arzt, dem Pathologen und Hygieniker Rudolf Virchow, als Abgeordnetem 1864 vorgeschlagen, aber wegen politischer Querelen erst 1881 eröffnet, bedeuteten die nunmehr hygienischen Schlacht-Bedingungen in den neuen Berliner Schlachthäusern einen enormen Fortschritt – allerdings nur für die Verbraucher: Die Tiere wurden nicht mehr in Schmutz, geronnenem Blut und Exkrementen geschlachtet, sondern konnten aufgehängt, sterilisiert, von einem Fleischbeschauer geprüft und in Kühlräumen gelagert werden.<sup>10</sup>

8 Michel Foucault. „Of Other Spaces: Heterotopias/ Des Espaces Autres“. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): S. 46-49.

9 Alfred Döblin. *Berlin Alexanderplatz* (1929). München: dtv, 1965, S. 117-118.

10 Zur Geschichte des Berliner Schlachthofs vgl. *Berlin-Central-Viehhof: Eine Stadt in der Stadt*. Hg. Susanne Schindler-Reinisch. Berlin: Aufbau, 1996.

Die ersten industriellen Schlachthöfe mit einer einfachen Fließbandproduktion entstanden um 1845 in Cincinnati. Berühmt für ihre gigantischen Ausmaße und die perfektionierte Fließbandarbeit waren die Schlachthöfe von Chicago, die Union Stockyards, die bis 1971 betrieben wurden. 1864 erwarb ein Konsortium von neun Eisenbahngesellschaften 130 Hektar im Südwesten Chicagos. Später umfasste das Areal 2.300 Pferche sowie Hotels, Restaurants, Saloons, Banken und Verwaltungsgebäude. Zwischen 1865 und 1900 wurden etwa 400 Millionen Tiere auf dem Gelände geschlachtet. 1921 beschäftigten die Yards 40.000 Arbeiter, und das nun 190 Hektar große Gelände verfügte über 80 km Straße und 208 km Eisenbahnschienen für die Kühlwaggons. Die Yards produzierten 82 Prozent des amerikanischen Fleisches und Corned Beefs. Da jedoch täglich rund 1,9 Millionen Liter Wasser aus dem Chicago River in die Yards gepumpt wurden, war der südliche Arm des Flusses bald derart durch Abwässer verschmutzt, dass er aufgrund der entstehenden Gase den Spitznamen „Bubbly Creek“ erhielt. Im Jahr 1900 ließ die Stadt die Fließrichtung des Chicago Rivers umkehren, um zu verhindern, dass die Abwässer des Yard den Lake Michigan und damit das Trinkwasserreservoir der Stadt verschmutzten.<sup>11</sup>

Der mechanisierte Prozess mit Tötungsrad und Förderbändern gab der Automobilindustrie die Anregung für ihre Fertigungsbander. Rund um die Yards siedelten sich Unternehmen an, die Leder, Seife, Dünger, Kleber, Gelatine, Schuhpolitur, Horn-Knöpfe, Elfenbeinimitat und Violsaiten herstellten. Hier werde überhaupt nichts vom Schwein ungenutzt gelassen, bloß für das Quicken habe man noch keine Verwendung gefunden – „They use everything about the hog except the squeal“<sup>12</sup> –, heißt es ironisch in Upton Sinclairs Roman *Jungle* (1906), wo eine Führung durch die Yards geschildert wird:

It was a long, narrow room, with a gallery along it for visitors. At the head there was a great iron wheel, [...] with rings here and there along its edge. Upon both sides of this wheel there was a narrow space, into which came the hogs at the end of their journey; [...] and then the men upon each side of it sprang to work. They had chains which they fastened about the leg of the nearest hog, and the other end of the chain they hooked into one of the rings upon the wheel. So, as the wheel turned, a hog was suddenly jerked off his feet and borne aloft. At the same instant the ear was assailed by a most terrifying shriek...; at the top of the wheel he [the pig] was shunted off upon a trolley, and went sailing down the room. [...] The uproar was appalling. [...] It was too much for some of the visitors, and they stood, the blood rushing to their faces, and the tears starting in their eyes. Mean-time, heedless of all these things, the men upon the floor were going about their work.<sup>13</sup>

11 Vgl. Dominic Pacyga. *A Slaughterhouse: Chicago's Union Stock Yard and the World It Made*. Chicago: University of Chicago Press, 2015; „Union Stock Yard & Transit Co.“ *Encyclopedia of Chicago*. Hg. James R. Grossman/ Ann Durkin Keating/ Janice L. Ruff. Chicago: University of Chicago Press, 2004, S. 947.

12 Upton Sinclair. *The Jungle* (1906). New York: The Viking Press, 1950, S. 33.

13 Ebd. S. 34-35.



Die Besuchergruppe wird weiter geführt zu einem Gebäude, wo die Rinder geschlachtet und verarbeitet wurden – jede Stunde vier- bis fünfhundert Stück. Hier

the creatures were prisoned, each in a separate pen, by gates that shut, leaving them no room to turn around; and while they stood bellowing and plunging, over the top of the pen there leaned one of the „knockers“ [Betäuber], armed with a sledge hammer, and watching for a chance to deal a blow. The room echoed with the thuds in quick succession, and the stamping and kicking of the steers. The instant the animal had fallen, the „knocker“ passed on to another; [...] and so out of each pen there rolled a steady stream of carcasses, towards the „butcher“ [Stecher], the „headsman“ [Kopfschlächter] and the „floorsman“ [Enthäuter].<sup>14</sup>

Dann wurde jedes Tier auf dem Band zum Ausnehmen weitergeschickt dorthin, wo Arbeiter es in Empfang nahmen: „men to cut it, and men to split it, and men to gut it and scrape it clean inside.“<sup>15</sup> Während ein normaler Schlachter mit seinen Gehilfen einen ganzen Tag arbeitete, um eine getötete Kuh zu zerlegen, dauerte dies in den Schlachthöfen von Chicago nur noch eine Viertelstunde – und kostete ganze 42 Cent. Der traditionelle Fleischer verlangte drei Dollar.

Auf Grund der heutigen Züchtungs-„Erfolge“, der Massentierhaltung und der industriellen Schlacht- und Verarbeitungsmöglichkeiten ist der Fleischkonsum weltweit in einem exorbitanten Maß gestiegen. Allein in Deutschland werden in Fleischfabriken jedes Jahr ca. 450 Millionen sogenannte Nutztiere geschlachtet bzw. verarbeitet. Das sind pro Tag mehr als 1,2 Millionen. Der Fleischkonsum pro Kopf beträgt etwa 60 Kg im Jahr. Obwohl die Verordnung zur Tierschlachtung vorsieht, dass Tierleid vermieden werden soll, erleiden wegen des erhöhten Tempos der Akkordarbeit in den Schlachthöfen immer mehr Tiere einen qualvollen Tod, weil die vorgeschriebene Betäubung nicht zustande kam.

## Schlachthaus-Thema multimedial

Das komplexe komparatistische Thema „Schlachthaus“/„Schlachten“ wurde und wird medial verarbeitet vor allem in der Literatur<sup>16</sup>, aber auch in der bildenden Kunst und im Film. Dabei gilt: Künstlerische Medien können einen höheren Grad an emotionaler bzw. kognitiver Empathie erzeugen, komplexere Bezüge herstellen und einen größeren Erkenntnisgewinn schaffen, als bloß dokumentarisches Material, Fakten und Zahlen es vermögen.

Vorherrschende Motive sind: das Auge (der für den Schlachter schwer erträgliche Blick des Schlachttiers), der Schrei (grelle Todesangst- und Schmerzens-

14 Ebd. S. 38-39.

15 Ebd. S. 39.

16 Manuela Linnemann, Spezialistin für Tierrecht (siehe ihren entsprechenden Eintrag im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*), hat zum Motiv des Schlachtens eine repräsentative Anthologie von 43 literarischen Texten vorgelegt: *Der Weg allen Fleisches. Das Motiv des Schlachtens in der Literatur*. Erlangen: Harald Fischer, 2006.

schreie), das Blut (der aus dem Tierkörper quellende Blutstrom). Quintessenz: Das Schlachttier als leibliches Gegenüber kämpft gegen seine Auslöschung durch den Menschen, kann sich aber gegen den Schlachtschussapparat letztlich nicht wehren. Es leistet jedoch „einen ethischen Widerstand“<sup>17</sup>, weil es die Welt der Fleischesser grundsätzlich in Frage stellt.

1. Im Zeitalter der Aufklärung, in der gleichsam parallel zur Erklärung der Menschenrechte auch die Forderung nach Tierrechten und Schutz der Tiere vor Quälerei laut wurde, erschienen die ersten Texte, in denen die Tierschlachtung verurteilt wurde.<sup>18</sup> So stehen im Zentrum von Jean-Jacques Rousseaus *Émile ou De l'éducation* (1762, *Aemil oder Von der Erziehung*) Fragen, welche die Unnatürlichkeit des Fleischessens für den Menschen (der physisch dafür gar nicht ausgerüstet sei) und die Einfühlung in das Schlachttier betreffen: „Wie haben die Augen den Anblick des Mordes ertragen, da das Thier geschlachtet, da ihm das Fell abgezogen, da es in Stücke zerhackt wurde? Wie hat die Nase den Geruch ertragen? Wie hat der Gräuel den Geschmack nicht abgewandt“, da er „das geronnene Blut tödtlicher Wunden eingeschlurft?“<sup>19</sup> Bei Oliver Goldsmith muss in *The Citizen of the World or Letters from a Chinese Philosopher, residing in London, to his Friends in the East* (1762, dt. *Der Weltbürger oder Briefe eines in London weilenden chinesischen Philosophen an seine Freunde im fernen Osten*) ein gefräßiger Fleischesser nach seinem Tod vor ein aus Schlachttieren bestehendes Tribunal treten, die alle Vergeltung für die ihnen zugefügten Qualen fordern.

Die von dem Philosophen Jeremy Bentham gestellte und bejahte Frage „Können Tiere leiden?“ war Ausdruck einer erhöhten Sensibilisierung gegenüber Tierleid und lieferte wichtige Impulse für die aufkommende Tierschutzbewegung (Christian Adam Dahn, Albert Knapp u. a.). Dabei ging es vor allem um die zentrale Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Tier, nämlich Verletzlichkeit, Sterblichkeit und Schmerzempfinden. Der im pietistischen Milieu aufgewachsene Karl Philipp Moritz hat diese Frage der „Zerstückbarkeit“ von Mensch wie Tier in seinem Text *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* (1785-1790) behandelt. Er schildert, wie sein Held seit der Rückkehr von einer öffentlichen Hinrichtung „den Unterschied zwischen sich und einem solchen Thiere, das geschlachtet wird, auszumitteln“ sucht. Und „zuweilen vergaß er sich bei dem anhaltenden Betrachten desselben so sehr, daß er wirklich glaubte, auf einen Augenblick die *Art des Daseyns* eines solchen Wesens empfunden zu haben.“<sup>20</sup>

Bei Goethe findet sich in seinen *Schriften zur Kunst* (1800-1816) ein Narrativ, das *Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom* zum Thema hat. Der Dichter entschuldigt Tischbeins „Lust“ an der Darstellung dieses jeden Winter an der Via Sacra stattfindenden „allgemeinen Schweinemords“ mittels Einstoßens eines gekrümmten Drahtes ins Herz der Tiere damit, dass

17 Martin Huth. „Ihr Tod geht uns an. Eine Phänomenologie des Sterbens von Tieren“. *Tierstudien* 5 (2014): S. 59-74, hier: S. 69.

18 Linnemann, wie Anm. 16, S. 12.

19 Zit. n. Linnemann, wie Anm. 16, S. 17.

20 Ebd. S. 24-25.



das „Künstlerauge“ von dem „wilden unfaßlichen Getümmel“<sup>21</sup> gefesselt sein musste.

In der Romantik mit ihrer Vorliebe für Schauerthematik nahmen die Brüder Grimm 1812 unter dem Titel *Wie die Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben* zwei Narrative<sup>22</sup> in ihre Sammlung von *Kinder- und Haus-Märchen* auf, in denen die unschuldige Nachahmung von Erwachsenentätigkeiten, hier des Schweineschlachtens, durch spielende Kinder thematisiert wird. In der zweiten Auflage wurden die beiden Texte nach einer durch Achim von Arnim ausgelösten Diskussion über die Zutraglichkeit von Grausamkeiten für kindliche Rezipienten weggelassen. Romantisierend harmlos wirkt dagegen Bettine von Arnim, wenn sie in einem ihrer Briefe aus *Clemens Brentano's Frühlingskranz* (1844) eine „kleine elegische Scene“ schildert, als sie die „Hinrichtung eines Huhns“ in der Küche der Großmutter verhinderte: Indem sie der tauben Agnes mit dem „Huhn zwischen den Knien“<sup>23</sup> den Schemel wegzog, verhalf sie der Henne zur Flucht durchs Fenster und ließ Agnes fortan an Spuk glauben.

Mit seinem kühnen, politische Dimensionen eröffnenden Kurzroman *El matadero* (dt. *Das Schlachthaus*), zwischen 1838 und 1840 verfasst, aber erst 1871 publiziert, hat der Argentinier Esteban Echeverría den naturalistischen Roman im Stil Zolas vorweggenommen. Der gegen die blutige Diktatur von Juan Manuel Rosas gerichtete Text ist ein frühes Beispiel engagierter Literatur, die sich der Schlachthof-Metapher bedient. Signifikant erscheint die Vorliebe des Autors für minuziöse Beschreibungen der Grausamkeit gegenüber Menschen und Tieren, d. h. der Parallelsetzung von Foltern und Töten politischer Gegner und der Tötung junger Stiere. Das Verbindungsglied zwischen den beiden Sphären stellen die Schlachter dar, die einerseits zwischen Haufen von Eingeweiden, im Blut watend, das Schlachtvieh töten, enthäuten, ausweiden und zerlegen, und andererseits als Mitglieder der „Mazorca“, der Terrorbande des Diktators, die Stadt Buenos Aires gleichsam in ein Schlachthaus verwandeln. Semantisch verstärkend wirkt dabei die Farbsymbolik: rot leuchtet der Himmel, rot sind die Hauswände, Fenster und Türschwelen, vom Blut rot gefärbt die Bürgersteige, rot die Haarschleifen und Halsbinden der Stadtbewohner.

In der Nachfolge von Echeverrias Dokument des Grauens und Tolstoj's wirkmächtigem, gesinnungsethischem Traktat entstanden eine Reihe weiterer belletristischer Texte. An erster Stelle der im 20. Jahrhundert publizierten Literatur

21 Ebd. S. 23-24.

22 Es handelt sich um die im Märchentypen-Index von Anti Aarne und Stith Thompson unter Nr. 2401 aufgeführte Wandersage mit einem tragischen und einem versöhnlichen Ende. Im ersten Fall stößt die zornige Mutter dem „Metzger“-Kind das Messer ins Herz und tötet sich anschließend selbst, als sie ihr jüngstes Kind ertrunken im Badesüber findet. Die andere Märchen-Version endet mit einer Prüfung der Schuldfähigkeit des kindlichen „Metzgers“, indem ein Richter ihn zwischen einem Gulden und einem „schönen rothen Apfel“ wählen lässt. Das Kind ergreift lachend den Apfel und wird „also aller Strafe ledig erkannt.“ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Urfassung* (1812). Hamburg: Stromverlag, 1948, S. 71-72.

23 Wie Anm. 16, S. 25-26.

steht Upton Sinclairs sozialkritischer Schlachthof-Roman *The Jungle* (1906) über die Tier- und Menschenschinderei in den Stock Yards von Chicago, wo die maschinelle Produktion von Fleisch als Verbrechen („crime“) an den Tieren mittels angewandter Mathematik („porkmaking by applied mathematics“) bezeichnet wird und selbst der unsentimentalste Mensch („even the most matter-of-fact person“) nicht zusehen konnte „without becoming philosophical, without beginning to deal in symbols and similes.“<sup>24</sup> Sinclairs nach gründlichen Recherchen im Auftrag der sozialistischen Zeitung *Appeal to Reason* verfasster Roman, der auch die chemische Behandlung von verdorbenem Fleisch schildert, zeigte Wirkung: Weil die Nachfrage nach Fleisch rapide zurückging, wurden die Gesetze zur Lebensmittelüberwachung in den USA verschärft.

Sinclairs Roman beeinflusste u. a. den autobiographisch fundierten Text *Moe otkrytie Ameriki/Čikago* (dt. *Meine Entdeckung Amerikas/Chicago*, 1925) des russischen Schriftstellers Vladimir Majakovskij, wo es heißt: Diese Schlachthöfe „boten mir eines der abstoßendsten Schauspiele meines Lebens“. Sie hinterlassen „ihre Spuren. Wer dort gearbeitet hat, wird entweder zum Vegetarier oder zum kaltblütigen Mörder.“<sup>25</sup> Auch Bert Brechts antikapitalistisches Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931) entstand unter dem Eindruck des sinclairischen Prätextes. In Boris Pilnjaks russischer Erzählung *Mutter feuchte Erde* (*Mat' syra zemlja*, 1924-25) kann der Protagonist seine Geliebte Arina nicht länger lieben, weil sie den ekelregenden Geruch des Schlachthofs ausströmt, in dem sie arbeitet. Kurt Tucholsky, der satirische Beobachter, schildert in seinem Text *Les Abattoirs* (1925) mit expressiven Bildern und analytischer Empathie das blutige Geschäft in dem Schlachthof des Pariser Arbeiterviertels La Villette. Da ist etwa ein dressierter Schafbock („ein gewerkschaftlicher Gelber“), der die Hammelherde in den Tod führt, da fließt Blut in Strömen, „erst dunkelrotes, später scharlachrotes, ein schreiendes Rot.“<sup>26</sup> Dass in der verbalen Darstellung das Schlachten (mit schmerzhafter Betäubung durch einen in den Tierkopf getriebenen Dorn) und das von einem Rabbiner durchgeführte Schächten (das Ausbluten-Lassen des lebenden Tiers ohne Betäubung) in Parallele gesetzt wird, potenziert die Gewalt der Tötungsvorgänge. Der im selben Jahr erschienene Text *Die Wandlung* der Schweizerin Cécile Lauber dagegen überhöht die Schlachtung von Lämmern und Schafen ins Religiöse, indem er um Christus-Symbole (Motiv des guten Hirten und des Gotteslamms) kreist.

24 Sinclair, *Jungle*, wie Anm. 12, S. 35-36.

25 Vladimir Majakovskij, „Meine Entdeckung Amerikas. Chicago“. *Werke* in 10 Bänden. Übersetzt von Hugo Huppert. Bd. IV/1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 180-187. Im Original: „Čikagskie bojni – odno iz gnušnejšich zrelišč moej žizni“. [...] Bojni ne prochođjat bessledno. Porabotav na nich, ili staneš vegetariancem ili budeš' spokojno ubivat' ljudej, kogda nadoest razvlekat'sja kinematografom.“ (Vladimir Majakovskij. „Moe otkrytie Ameriki/Čikago“. *Polnoe sobranie sočinenij* v 13 tt. (Gesammelte *Werke* in 13 Bd.), Bd. 7. Moskva: Gosud. Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, 1958, S. 332-334)

26 Kurt Tucholsky. „Les Abattoirs“. *Die Weltbühne* 21 (1925), S. 368.

Von besonderer Relevanz für das Thema ist Alfred Döblins Montageroman *Berlin Alexanderplatz* (1929), wo die Schlachthof-Passage<sup>27</sup> mit dem Motto „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh“ (*Prediger Salomo* 3, 19) als Allegorie menschlicher Existenz angelegt ist und der in sein Schicksal ergebene weiße Stier eine Parallele zu Franz Biberkopf nahelegt. Sarkastisch und mit grotesken Sprachmitteln ist die Schlachtung der Schweine dargestellt: „rosige Tiere, lustige Schenkel, lustige Ringelschwänze“. Ein

junger Mann von blasser Farbe, mit angeklebtem Haar, hat eine Zigarre im Mund. Siehe da, das ist der letzte Mensch, der sich mit euch beschäftigt! Denkt nicht schlecht von ihm, er tut nur, was seines Amtes ist. [...] Er nimmt aus der Ecke ein langes Beil. Es ist das Zeichen seiner behördlichen Würde, seines Rangs über euch.

Und dann die Verdinglichung des Lebewesens: „Sie heben einen Schieber an der Totschlagbucht hoch, ziehen das Tier heraus [...]. Ein langer Schnitt, ein sehr langer in den Hals, das Tier wird wie ein Sack geöffnet, tiefe tauchende Schnitte“. Jetzt sind wir „am Ende von Physiologie und Theologie, die Physik beginnt.“ „Etwas Heiliges ist erloschen“ und ergibt sich der Unbeweglichkeit“ heißt es dagegen in Carlo Emilio Gaddas *La meraviglie d'Italia* (1939, dt. *Die Wunder Italiens*) nach einem Besuch in dem Mailänder Schlachthof.<sup>28</sup>

In der neueren Literatur wird die Schlachthaus-Thematik nicht abgeschwächt, sondern in ihrer Semantik des Abjekten eher verstärkt. Dies ist der Fall etwa in Thomas Bernhards von Lebensabscheu und Ekel vor dem Schlachten durchdrungenem Roman *Frost* (1963), in dem das Schlachthaus mit beißendem Spott als „das einzige grundphilosophische Schulzimmer“<sup>29</sup> bezeichnet wird. Den Männlichkeitswahn der Schlachter und die Weigerung eines Gelegenheitsarbeiters, sich ihm zu ergeben, hat Charles Bukowski in seiner Kurzgeschichte *Kid Stardust on the Porterhouse* (1967, dt. *Kid Stardust im Schlachthaus*) umrissen. Er knüpft damit an Texte wie Alberts Camus' *Le premier homme* (1994 posthum, dt. *Der erste Mensch*) an, wo der jugendliche Protagonist die Männlichkeitsprobe des Hühnerschlachtens verweigert. Von dem amerikanisch-jüdischen Nobelpreisträger und Vegetarier Isaac Bashevis Singer stammen Erzählungen wie *The Slaughterer* (1967, dt. *Der Schächter*), in der ein jüdischer Schlachter ob der Grausamkeit des Schächtens und der Schuld, die er damit auf sich geladen hat, wahnsinnig wird.

Dagegen erzählt Gabriele Wohmann in dem Narrativ *Schlachten* (1970) von einem kleinen Mädchen, das unbedingt dabei sein will, wenn sein Schwein geschlachtet wird. Dadurch dass das Kind, entgegen der Lesererwartung, den Schlachtvorgang mit nüchternem Interesse verfolgt, ja sogar selbst mitzutun verlangt, wird der so verfremdete Tötungsprozess in seiner ganzen Monstrosität herausgestellt: „Beim Auseinanderhacken packte das Verlangen nach

27 Alfred Döblin. *Berlin Alexanderplatz* (1929). München: dtv, 1965, S. 120-121.

28 Zit. n. Linnemann, wie Anm. 16, S. 100.

29 Thomas Berndhard. *Frost* (1963). Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1974, S. 271.

Bestätigung die Arme des Kindes. Es griff sich ein Beil und schlug in die stark duftende, glänzende Masse.“<sup>30</sup>

Eine satirische Behandlung hat das Thema schließlich in Douglas Adams' *Hitchhiker's Trilogy* (1980) gefunden, wo eine Kuh sich den Restaurantgästen selbst anpreist und beteuert, sie werde beim Schlachten ‚human‘ vorgehen.

Einen Höhepunkt stellt der Roman *Blösch* (1983) des Schweizer Autors Beat Sterchi dar, der selbst eine Metzger-Lehre absolvierte. Hier wird die Lebensbilanz des in der Fremde ausgebeuteten spanischen Arbeiters Ambrosio und der ehemals prächtigen, nun als Wrack zum Notschlachten bestimmten Milchkuh Blösch in einem sinnbildlichen Vergleich gebracht. Auch zwei andere Schlachter ziehen an Ambrosios letztem Arbeitstag Bilanz: Sie sehen sich entwürdigt durch eine Tätigkeit, die im Akkord und zunehmender Arbeitsteilung ausgeführt wird und die Tiere restlos verdinglicht. Während des mittäglichen Schweinemetzgens bleiben die drei aus Protest in der Kantine. Danach führen sie eine von ihnen geschmückte Kuh durch den Schlachthof, schlachten sie auf alte Weise und trinken von ihrem Blut. Weitere Schlachter eilen herbei und trinken mit: ein der Kommunion ähnliches, quasisakrales Ritual, das sie „eins werden lässt mit ihren Opfern.“<sup>31</sup>

In der postsowjetischen Erzählung *Mramornoe mjaso* (1998, dt. *Marmoriertes Fleisch*) von Viktorija Fomina dagegen dient eine groteske Szene am Anfang der Einstimmung des Lesers in die Brutalität des Schlachtens und die Profanität des Fleischverkaufs<sup>32</sup>:

Ich habe im Laden den Kopf einer Kuh gesehen. Der Körper war zerstückelt und wurde kiloweise verkauft: das dampfende Fleisch, die warmen Därme, das Euter, die Innereien [...]. Die Kuh sah mit ihren bewimperten, schmachtenden Augen ihrem eigenen Verkauf zu.<sup>33</sup>

In einer Reihe von Schlachthausnarrativen nicht nur von Camus und Bukowski, sondern auch von Tristan Egolf oder Bernard Mac Laverty wird der dort herrschende Männlichkeitskult (physische Stärke, psychische Abgebrühtheit) thematisiert. In dem Romantriptychon *Ch'angbi* (2007, dt. *Die Vegetarierin*) der Koreanerin Han Kang bringt der Machismo ihres gesellschaftlichen Umfelds die Protagonistin dazu, den Verzehr von Fleisch zu verweigern: Nach

30 Gabriele Wohmann. „Schlachten“. *Sonntag bei den Kreisands. Erzählungen*. Düsseldorf: Eremiten-Presse, 1970, S. 19-24, hier: S. 24.

31 Stefan Hofer. „Die Verbindung von Tier-Ethik und Migrationsproblematik: Beat Sterchis *Blösch*“. 2010. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/36587/35420>. (12.6.2017)

32 „Ja videla goluvu korovy. Tušu razdelali i prodavali na ves: mjaso – iz nego vychodil par, tepleye vnutrennosti, vymja i trebuchu. [...] Korova smotrela na sebja glazami s resnicami i povolokoj“ (Viktorija Fomina. „Mramornoe mjaso“. *Znamja* 4 (1998): S. 121-127, hier: S. 123)

33 Viktorija Fomina. „Marmoriertes Fleisch“. Übersetzt von Ulrike Zemme. *Vorbereitung für die Orgie*. Hg. Viktor Jerofejew. Köln: DuMont, 2000. S. 207-220, hier: S. 210.

wiederkehrenden Träumen, in denen sie vom Anblick aufgehängter, bluttriefender Tierkörper in einem Schlachthaus mitten im Wald gequält wird, setzt sie sich endlich zur Wehr: gegen ihren seit jeher violenten Vater, der ihr mit Gewalt Fleischstücke in den Mund schieben will, gegen ihren Mann, weil er einen Fleischgeruch ausströmt, und generell gegen den patriarchalischen Mythos, der Schlachten mit Normalität und Fleischessen mit Potenz verbindet. Als die junge Frau als größtes Glück eine pflanzliche Metamorphose zu verwirklichen sucht, wird sie von ihrer Familie in die Psychiatrie eingewiesen. Von besonderer Drastik, weil mit dem Defäkieren des erregten Schlachters verbunden, ist die Behandlung des Themas in Josef Bierbichlers drei Generationen umfassender Familienchronik *Mittelreich* (2011), die mit der unsentimentalen Bilanz schließt, die Erde raue nicht als Heimat.

Das Schlachthaus-Thema hat auch in die Unterhaltungsliteratur Eingang gefunden, etwa in den Kriminalroman *Am zwölften Tag* (2013) von Wolfgang Schorlau, in dem er den Detektiv Georg Dengler in eigener Sache ermitteln lässt: Als sein Sohn spurlos verschwunden ist, durchsucht Dengler dessen PC und stößt dabei auf heimlich im Schlachthof gedrehtes schockierendes Videomaterial, aus dem Off kommentiert von der Stimme seines Sohnes. Die Suche nach ihm konfrontiert Dengler nicht nur mit dem Leid der so genannten Nutztiere, sondern ihr Elend wird in Schorlaus Roman noch potenziert durch das der Arbeitssklaven aus Südosteuropa, auch sie Opfer der am Profit orientierten kriminellen Strukturen in der Fleischindustrie.

2. Das Sujet von Schlachtungsszenen, ursprünglich mit Opferritualen verbunden, reicht zurück bis in die Anfänge der Kunst. Die frühesten Darstellungen von Schlachtungen stammen aus Ägypten, beispielsweise in Form von Reliefs in der Mastaba des Ti (etwa 2400 v. Chr.). Auch in der griechischen Vasenmalerei und Skulptur (z. B. *Mithras tötet den Stier*) oder in römischen Reliefs wurde das Thema aufgegriffen. Ihre religiöse Überhöhung findet die Schlachtung dann in Bildern des geschächeteten Opferlammes, dessen Blut aus der Halswunde in einen Messkelch fließt (z. B. Van Eyks *Anbetung des Lammes*, 1432; Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars, 1505-15). Diese christologische, Jesus als Lamm Gottes imaginierende Vorstellung fundiert die Eucharistie, das Messopfer, als ‚Schlachtopfer‘, wobei die Reinheit, Wehrlosigkeit und Verletzlichkeit des Opfers semantisch dominieren. Im Barock ging das Thema Schlachten und Präsentation von Schlachterzeugnissen verstärkt in die bildende Kunst ein. Dabei füllten Schlachttiere „als bloßes Fleisch, d. h. in Form ihres geschlachteten Körpers, die ganze Bildfläche“<sup>34</sup>, etwa bei Pieter Aertsen, Joachim Beukelaer, oder Rembrandt von Rijn. Pieter Aertsen setzte 1552 als Erster ein mächtiges Stück Fleisch in den Bildmittelpunkt setzte. Auf seinem Vanitas-Stilleben mit Christus bei Maria und Martha trat die biblische Erzählung in den Hintergrund. Das Fleischstück beherrscht das Gemälde. Fleisch war damals kein für alle erschwingliches Nahrungsmittel. Nur Reiche konnten

34 Jessica Ullrich. „Tiere und Bildende Kunst“. *Tiere*. Hg. Roland Borgards. Stuttgart: Metzler 2016. S. 195-215, hier: S. 197.



es sich täglich leisten, die niederen Stände höchstens an Festtagen. Zugleich waren es aber die Vertreter der unteren Schichten, welche die Tiere schlachteten, verkauften, zubereiteten. Diese auf Gemälden von Vincenzo Campi, Bartolomeo Passerotti und Annibale Caracci mit dem Fleisch Befassten, galten als triebhaft und roh. Deshalb erfreuten sich Markt-Stilleben und Küchenstücke großer Beliebtheit, in denen eine moralisierende Kritik am Fleischkonsum und der damit in Verbindung gebrachten Sittenlosigkeit (Kardinalsünden der *gula/Völlerei*, *Maßlosigkeit* und *luxuria/Genussucht*, *Ausschweifung*) zum Ausdruck gelangte. Vor allem aber wird im Barock das Thema fleischlicher Genüsse mit dem Gedanken der *voluptas carnis*, dem schwachen menschlichen Fleisch (*Matthäus 26, 41*)<sup>35</sup> und der Vergänglichkeit (*vanitas*) verbunden. Carracci (1580), Rembrandt (1655) und andere widmeten sich dem Thema des mit gespreizten Beinen aufgehängten Schlachttiers, um es allegorisch der Kreuzigung Christi anzunähern. Auch in der Folgezeit führt das Schlachtthema zu zahlreichen Stilleben, etwa Gustave Caillebottes *Nature morte* mit Kalbskopf und Ochsenzunge (1892).

Von Lovis Corinth, den Rembrandts Gemälde im Louvre beeindruckt hatte, stammen vierzehn das Schlachten thematisierende Bilder. Am bekanntesten ist sein mit expressiv wildem Pinselstrich in Schwarz-Weiß-Rottönen gemaltes Bild *Im Schlachthaus* (1893). Ihre nachdrückliche Wirkung erreichen solche Szenen durch die metaphorische Präsenz von menschlicher Grausamkeit und Tierleid bei höchstem visuellen Reiz. Auch nach den 1890er Jahren malte Corinth mehrfach Bilder mit Darstellungen von Schlachtereien oder aufgehängten Fleischteilen. Nach der ersten Version von 1892 entstand 1905 eine weitere und bekanntere Version des Sujets *Geschlachteter Ochse*, die als das opulenteste Gemälde der Schlachthausbilder gilt. Wie beim Vorbild Rembrandts ist bildfüllend ein an den Hinterbeinen aufgehängter und ausgeweideter, kopfloser Ochse dargestellt. Diesem wurde das Fell bis zur Hälfte abgezogen, welches so das rot leuchtende Fleisch mit dem deutlich weiß und perlmuttfarbenen dargestellten Fett umrandet. Der Schlachter sowie ein weiterer Körper sind im Hintergrund dargestellt. In diesem Rembrandt zitierenden Gemälde zeigt sich Corinths Faszination durch gehäutete Tierkörper und die Gleichzeitigkeit von Fleisch und Tod. Nicht von ungefähr weisen diese Gemälde eine gewisse Nähe zu seinen Aktbildern auf, denn – wie er immer wieder betonte: Der Mensch ist Fleisch. 1906 stellte Corinth auf dem Gemälde *Fleischerladen* mehrere an der Wand aufgehängte Schweinehälften dar, während er 1913 auf einem ebenfalls *Fleischerladen* benannten Bild die an der Wand hängenden Fleischteile nur noch als formlose Fleischbrocken malte. Der *Schlachterladen in Schäfllarn an der Isar* (1897) steht in der Regel gemeinsam mit *Im Schlachthaus* von 1893 und *Geschlachteter Ochse* von 1905 als zentrales Werk im Mittelpunkt der ikonografischen Betrachtung. Als wesentliche Aspekte der Deutung werden die Verarbeitung von Kindheitserinnerungen (Corinths Vater war Gerber), die

35 Vgl. Norbert Schneider. *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*. Köln: Taschen, 1994. S. 35.



Faszination am Akt des Schlachtens selbst sowie die Sinnlichkeit des Fleisches und damit auch die übertragene „Fleischeslust“<sup>36</sup> genannt.

Neben Corinth widmeten sich dem Thema auch der Genremaler François Bonvin mit seinem Gemälde *Das Schwein (Hof des Schlachters)* (1874), Max Liebermann mit seinem recht steril wirkenden *Schlächterladen in Dordrecht* (1877) und Max Slevogt mit dem Gemälde *Geschlachtetes Schwein* (1906).

Um 1925, dem Todesjahr Corinths, griff Chaim Soutine in Paris das Thema der Schlachthauszenen erneut auf und stellte diese in expressionistischer Weise mit roten und gelben Tierkörpern und blauen Tötungsapparaturen dar: eine Bilderserie ausgeweideter, quasi gekreuzigter Ochsenkörper (1925 bis 1929). Soutine, der weißrussische, nach Paris emigrierte jüdische Maler und Prophet der europäischen Apokalypse, ließ sich als Anschauungsmaterial Kadaver aus dem Schlachthof bringen, so dass Freunde und Nachbarn sein blutiges Atelier nur noch „bojnja“, Schlachthaus, nannten.

Einen Sonderfall stellt die Fotografin Dora Kallmus dar. Sie wurde 1881 in Wien als eine von zwei Töchtern einer wohlhabenden jüdischen Familie geboren. Nachdem sie als erste Frau Zutritt zu den Fotokursen an der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt erhalten hatte, wurde sie bald zu einer der gefragtesten Porträt- und Modefotografinnen ihrer Zeit. Sie belieferte Frauenjournale und Kultur-Illustrierte mit glamourösen Fotos. Madame D’Ora, so ihr Künstlername seit 1907, als sie ihr Wiener Studio eröffnet hatte, prägte auch das Bild der neuen Frau in der Weimarer Republik. 1925 zog sie mit ihrem Atelier nach Paris, wo sie u. a. Marlene Dietrich, Coco Chanel, Maurice Chevalier oder die nackte Josephine Baker ablichtete. Die NS-Diktatur, die sie in einem Kloster und einem Bergdorf überlebte, während ihre Schwester in einem Vernichtungslager umkam, führte zu einer gravierenden Zäsur in ihrem Werk. Sie kehrte zwar mit über sechzig in ihren Beruf zurück und fotografierte noch einzelne Modestrecken und Porträts, aber nun wurden Tod und Vergänglichkeit, die unter dem Glamour ihrer früheren Fotos immer schon durchschimmerten, auf einmal sehr konkret. So fotografierte sie in Pariser Schlachthöfen „schockierende Serien von abgeschlagenen Kalbsköpfen, gehäuteten Schafskörpern und blutigen Muskelresten“<sup>37</sup> oder Embryos. Und sie inszenierte jetzt auf ihren Prominentenporträts die Präsenz des Todes in symbolischer, fast surrealistischer Form, indem sie die Schriftsteller, Regisseure, Tänzer und Choreografen etwa auf Friedhöfen, mit Kadavern umhängt, ablichtete.

Auch zahlreiche Bilder von Francis Bacon, vor allem *Figure With Flesh* (dt. *Figur mit Fleisch*, 1954) und das Triptychon *Crucifixion* (dt. *Kreuzigung*, 1965), dokumentieren die Affinität des irischen Malers zu Themen wie Krieg, Gewalt, Schlachthaus, Zerstörung und Verfall. Schlachtier-Kadaver, verkrüppelte

36 Michael Zimmermann. „Schlachthaus und Akt“. *Lovis Corinth*. Hg. Michael Zimmermann. München: Beck, 2008. S. 41-51, hier: S. 44.

37 Vgl. den Katalog *Madame d’Ora. Machen Sie mich schön!* zu der Kallmus-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2018, und Till Brieglebs hier zitierte Besprechung „Ganz leise Zärtlichkeit“ im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* vom 31.1.2018. <http://sz.de/1.3846692> (8.4.2018).

Körper und blutige Fleischmassen semantisieren die Schicksalhaftigkeit menschlicher Existenz, die für ihn ein Sein zum Tode ist.

Seit den 1960er Jahren sorgte der österreichische Künstler Hermann Nitsch mit seiner Aktionsmalerei und seinem *Orgien-Mysterien-Theater*, in dem er einen Konnex zwischen gekreuzigtem menschlichem Körper und Schlacht-tierkadavern herstellt, für Skandale. In einer der Performances etwa wühlen Männer und Frauen ekstatisch im Inneren eines aufgeschnittenen Schweins. Ihre weiße Kleidung, die Arme, die Gesichter sind mit Blut bespritzt. An einem Kreuz hängt eine nackte Frau, die Augen verbunden. Ihr wird aus einem Becher Blut eingefloßt. Es ertönt mystische Musik, die den Ritualcharakter der Vorführung unterstreicht. Die Sinne der Teilnehmer sollen bis aufs Äußerste angespannt und durch die Aktion Erkenntnisse über die *conditio humana* gewonnen werden.

In dieser Tradition steht Norbert Tadeusz, der 1983 ein aufgehängtes Rind malte und in einer Studie zu seinem großformatigen *Vorbölle – Abnahme* einem geschlachteten Tierkörper die Gestalt einer Frau gab. Auch in seinem *Volto Santo* haben die aufgehängten Tiere eine menschliche Gestalt. Katarzyna Kozyra ließ zwei Hähne und ein Pferd für die taxidermische Skulptur *Animal Pyramid* (1993) schlachten, um über den realen Tiertod die Frage der „gemeinsamen Endlichkeit menschlichen und tierlichen Lebens“<sup>38</sup> zu stellen. Während Rolf Stieger 1998/99 mit seinen Gemälden *Schlachthaus 1* und *Schlachthaus 2* abstrahierend, doch erkennbar das archetypische Rembrandt-Bild des geschlachteten Ochsen zitiert, sucht Inga Schnekenburger andere Lösungen. Ihr ursprünglich in Grautönen gemaltes Bild *Das Handtuch des Schlachters* wurde 2001 mit dem PC in Blutrot auf Weiß vor rötlichem Hintergrund verändert, wodurch eine von der Künstlerin gewollte christologische Konnotation zum Schweiß-tuch der Veronika entstand. Im gleichen Jahr stellte sie vorwiegend rot-schwarze Computermalerei mit Titeln wie *Der Tod der Rinder*, *Das Blut der Rinder* und *Kalb auf dem Weg zum Schlachthof* in das Internet. Als der amerikanische Maler und Filmemacher David Lynch 2000 an einer der Cow Parades in New York teilnehmen wollte, wurde sein als zu provokant empfundener Entwurf abgelehnt: Er hatte einer lebensgroßen, weißen Fiberglas-Kuh ein tiefes Loch in den Rücken gehackt für den abgetrennten blutroten Kopf; Messer und Gabeln in das Hinterteil gesteckt und die Flanke der Kuh mit der Aufschrift EAT MY FEAR versehen.

Schließlich hat das Thema des Abscheu erregenden Schlachtens auch in die Popkultur Eingang gefunden. Auf einem im Internet verbreiteten farbigen Cartoon von Piero Masztalerz etwa wird eine populäre TV-Serie, bei der die KandidatInnen Ekeleregendes zu sich nehmen müssen, mit dem abjekten Schlachtvorgang am Fließband in eine ironisierende Komparationsbeziehung gebracht. Dialog zwischen zwei blutbeschmierten Metzgern, die mit dem Ausweiden von aufgehängten schwarzbunten Rindern beschäftigt sind: „Guckst du heute Dschungelcamp?“ „Nee, ist mir zu eklig!“

38 Vgl. Ullrich. Tiere und Kunst (wie Anm. 34). S. 202.

3. Dokumentarfilme von Georges Franju *Le sang des bêtes* (1949, dt. *Das Blut der Tiere*), Nikolaus Geyrhalter *Unser täglich Brot* (2005) und Paul McCartneys für PETA kommentierter Videofilm *If slaughterhouses had glass walls everyone would be vegetarian* (2012) zeigen *deadly encounters* zwischen Tier und Schlachter in naturalistischer und damit besonders aufrüttelnder Weise.

In Spielfilmen dagegen wird Schlachthaus und Schlachten bevorzugt in eine metaphorische Beziehung zum Massaker an Menschen gebracht. So setzt Sergej Eisenstein im Finale seines ersten Films *Stáčka* (dt. *Der Streik*), der 1924 entstand und am 18.4.1925 in Moskau uraufgeführt wurde, das Hinschlachten streikender Arbeiter durch Soldaten mit einer blutigen Rinderschlachtung in Assoziations- oder Parallelmontage<sup>39</sup>:

Zum ersten Mal in der Geschichte des Films wird von mir in diesem Film eine assoziative Montage-Methode verwendet. Zum Beispiel: Die Szene mit dem Blutbad unter den Massen, die in Totalen gebracht wird und mit Nahaufnahmen eines im Schlachthof gefilmten realen Todes montiert wird. Dies geschieht mit dem Ziel eines Eindrucks von größtmöglicher Intensität.

Eisensteins finale Schlachtszenen, zu denen ein Regie-Protokoll<sup>40</sup> existiert, stehen als extradiegetische Einschübe noch neben der Handlung, während in dem nach der gleichnamigen Erzählung (1964) gedrehten Fernsehfilm von Thomas Bernhard *Der Italiener* (1972) die geschilderte Ermordung einer Gruppe von Polen durch eine NS-Einheit in semantische Nähe zu den von Kindern beobachteten blutigen Tötungsvorgängen in einer Schlachtereier gebracht wird.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht hier mit der Verfilmung von Martin Sperr *Jagdscenen aus Niederbayern* (1966) durch Peter Fleischmann (Cannes 1969), wo eine der entscheidenden Szenen in einem Schlachthaus spielt. Barbara, die Mutter des von der Dorfgemeinschaft ausgegrenzten und gehezten Homosexuellen Abram, rechtfertigt sich: „Ich hab getan, was ich konnt, dass er ein anständiger Mensch wird. Geschlagen<sup>41</sup> hab ich ihn, geschlagen, dass mir die Hand geschwollen ist.“ Das sagt sie zur Metzgerin, während ein geschlachtetes Schwein am Haken hängt und ausgeweidet wird. Die Metzgerin antwortet: „Vielleicht war’s nicht genug. Mancher braucht die doppelte Portion.“ Darauf die Mutter: „Ich hab ihn halbtot geschlagen früher. Kann ich dafür, dass eine Drecksau draus geworden ist.“ Die Magd zeigt Mitleid mit dem Sohn: „Dass du als Mutter so was sagst, Barbara, des is net natürlich. Ist doch dein Sohn“. Was

39 Sergej Eisenstein. *Schriften* Bd. 1. *Streik*. Übersetzt von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, 1974. S. 212-213.

40 Ebd. S. 71-72: Regieausarbeitung des Finale. Außerdem wurde von Gloria Behrens ein 111 Druckseiten umfassendes Gesamtprotokoll des Films *Streik* erstellt, vgl. ebd. S. 73-184 und 298-299.

41 Das Verb „schlagen“ ist etymologisch verwandt mit „schlachten“. Der Dialog zwischen Barbara und der Metzgerin im Film basiert auf der erlebten Rede Barbaras im Text, vgl. Martin Sperr. *Jagdscenen aus Niederbayern* (1971). Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1980. S. 37-38.

bei der Metzgerin zu dem kritischen Schluss führt: „Vielleicht is er deshalb so worn.“

Alexej Sagerers Streifen *Aumühle* (1973) wurde 2017 wegen seiner nach wie vor gültigen Parabelhaftigkeit restauriert und digital aufbereitet. Der nach einer Zeitungsmeldung von 1969 entstandene subversive Film thematisiert die Vorgänge in einem Dorf der Gemeinde Fürsteneck, wo sich die Bewohner mit brachialer Gewalt gegen eine geplante Behinderten-Einrichtung in ihrem Dorf wehrten: Sie schlugen den künftigen Heimleiter krankenhausesreif, beschimpften den Arzt Dr. Löw als „Judensau“ und zündeten das Gebäude an. *Aumühle* nun zeigt mit den filmsprachlichen Mitteln der semantischen Parallelisierung ein ununterbrochenes Schlachten, auch in Nahaufnahme durch die Beine eines Schlachters gefilmt, vor dessen Holzbock sich die Dorfbewohner mit Geflügel anstellen. Die Vögel werden abgelegt, am Schnabel festgehalten, das Beil trennt den Kopf vom Körper, der bis zum Tod zuckt, um dann in einer Grube verscharrt zu werden: das Schlachten als Selbstzweck. Es folgen Szenen, in denen ein Schwein, verdinglicht zur Schubkarre, auf den Dorfplatz befördert, mit einer Sense niedergemetzelt und dann ausgeweidet wird. Das Bild wiederholt sich immer wieder, eine Allusion auf Pogrome gegen alle Andersgearteten. Den Schweinekopf setzt man einer gekreuzigten Frau auf, Inkarnation der Judensau, wie sie als antijüdische Skulptur an einer Reihe spätmittelalterlicher Kirchen bezeugt ist, und „leibhaftige Erinnerung an den Hexenprozess, der 1703 in Fürsteneck“<sup>42</sup> stattgefunden hat.

Die Schlachthofsequenz in Rainer Werner Fassbinders Film *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) verweist die in den Handlungsablauf integrierte Schlachthofsequenz auf die Passion der Hauptfigur Elvira Weishaupt, welche später Suizid begeht. Elvira, vor ihrer Geschlechtsumwandlung Erwin, führt die Hure Zora durch den Schlachthof, in dem sie bzw. er früher gearbeitet hat. Sie erzählt dabei ihr elendes, vergeblich nach Liebe gierendes Leben, und rezitiert – wodurch die Situation noch zusätzlich verfremdet wird – den verzweifelten Schlussmonolog von Goethes *Tasso*, den sie von einem befreundeten Schauspieler gelernt hat. Der Boden schwimmt in Blut und Wasser, und die am Laufband aufgehängten Schlachttiere zucken, bis ihnen von den Metzgern die Köpfe abgetrennt werden. Der Verlauf der Sequenz demonstriert nicht nur die serielle Vernutzung von entindividualisierten Tierkörpern, sondern setzt Elvira analog zu dem toten Fleisch in seiner Vergänglichkeit. In Francis Coppolas Anti-Kriegsfilm *Apocalypse Now* (1979) ist eine rituelle Büffelschlachtung in einer Parallelhandlung in die Diegese eingebunden, während der vom Geheimdienst entsandte Captain Willard den abtrünnigen Colonel Walter Kurtz durch Machete-Hiebe tötet.

Bekannter als der 1988 veröffentlichte Roman *The Silence of the Lambs* (*Das Schweigen der Lämmer*) von Thomas Harris wurde 1991 die Verfilmung von Jonathan Demme mit Judie Foster als FBI-Ermittlerin Clarice Starling und Anthony Hopkins als Psychiater Dr. Hannibal Lecter. Der kannibalistische

---

42 Eva-Elisabeth Fischer. „Sagerers Schlachtfest“. *Süddeutsche Zeitung* vom 29.4.2017. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-sagerers-schlachtfest-1.3482839>. (25.7.2017)

Mörder Lecter kooperiert bei der Suche nach dem Serienmörder „Buffalo Bill“ unter der Bedingung, für jede Information, die er Starling gibt, etwas aus ihrem Privatleben zu erfahren. Es zeigt sich, dass Clarice unter einem Trauma leidet: Nachdem sie als Zehnjährige ihren Vater verlor, wurde sie von ihrer Mutter auf die Ranch von Verwandten geschickt. Nach sieben Monaten flüchtete sie, weil dort ein Schlachthaus für Pferde und Schafe betrieben wurde und sie die Schreie der Tiere nicht länger ertragen konnte. Nun hört Clarice die Lämmer immer noch schreien, wenn sie bei Dunkelheit aufwacht. Lecter äußert die Vermutung, sie träume davon, mit der Verhaftung von „Buffalo Bill“ ihr Trauma überwinden zu können, damit die Lämmer endlich schweigen.

Nach Donna Leons Kriminalroman *Beastly Things* (2012, dt. *Tierische Profite*) wurde 2013 ein TV-Spielfilm gedreht. *Tierische Profite* prangert wie die Romanvorlage die Missstände in italienischen Schlachthöfen an: Nach der Ermordung eines Veterinärmediziners, der im Schlachthaus von Mestre arbeitete und gegen die durch Profitgier motivierte Schlachtung kranker Rinder und Schweine ankämpfte, muss sich Commissario Brunetti erstmals mit dem Thema Schlachtung und Tierleid beschäftigen. Im Film, nicht im Buch, ist seine Tochter Chiara Mitglied einer Tierschutzorganisation, die im Schlachthof heimlich Videoaufnahmen gemacht hat, deren Veröffentlichung der Schlachthausbesitzer um jeden Preis verhindern möchte. Der Film wirkt sowohl vom Sujet her als auch in der Bildgestaltung und Musik schwärzer als frühere Donna-Leon-Adaptionen. In der zentralen Szene werden Brunetti und Commissario Vianello, ein Vegetarier, durch den Schlachthof geführt, und das wie eine Höllenvision Erlebte erschüttert die beiden bis ins Mark. Tiere, die sich wehren, wenn sie in der Tötungsbox dem Schlachter in die Augen sehen, die ihre Todesangst hinausbrüllen, sie werden vor Brunettis und Vianellos Augen plötzlich zu Individuen. Weniger das allgegenwärtige Blut, der Gestank und die Kakophonie von Maschinenlärm und Schreien, sondern v. a. diese Individualisierung bewirkt bei den beiden Ermittlern eine elementare Verstörung, die sie für eine lange Zeit verstummen lässt.

Bei den Filmfestspielen in Cannes wurde 2017 der Netflix-Film *Okja* des Südkoreaners Bong Joonho gezeigt – eine Mischung aus Märchen, Science Fiction und Horrorfilm: In den idyllischen Wäldern Koreas lebt ein Mädchen auf einem Bauernhof. Seine Spielgefährtin ist das Riesenschwein Okja (im Film mittels 3-D-Computergrafik erzeugt), ungefähr dreimal so groß wie ein Nilpferd. Das Tier, gentechnisch hochgezüchtet, um Riesenschnitzel zu produzieren, gehört einem Weltkonzern, der es nach erfolgreicher Mast abholen lässt. Tierschutz-Aktivistinnen versuchen, Okja zu entführen. Schließlich aber landet sie in der Hölle der industriellen Schweinefleischproduktion. Der Film gerät zum Albtraum mit einem Ende, das vom Klacken der Bolzenschussgeräte bestimmt wird. Auch bei der Berlinale 2017 sorgte ein Film mit Schlachtszenen für besondere Aufmerksamkeit: *On Body and Soul* der ungarischen Filmemacherin Ildiko Enyédi. Er wurde mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet.



## Sinnbildlichkeit des Schlachthauses

Nicht nur das total verdinglichte Schlachtvieh, das sich nicht gegen Schlagbolzen und Messer in Menschenhand wehren kann, sondern auch der Mensch selbst stellt ein *animal vulnérable* dar. Die Allegorie der kreatürlichen, d. h. verletzlichen und vergänglichen fleischlichen Existenz menschlicher wie tierlicher Lebewesen ist von allgemeiner Gültigkeit. Siehe Döblins *Prediger-Salomo*-Zitat „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch“. Wenn daher „ein Mensch ein Tier sterben sieht“, heißt es in dem Roman *Vojna i mir* (1869, dt. *Krieg und Frieden*) von Lev Tolstoj, „so ergreift ihn Entsetzen: ein Leben, wie es ihm selbst innewohnt und ihn zu dem macht, was er ist, wird da vor seinen Augen vernichtet und hört auf zu sein.“<sup>43</sup> Um Betroffenheit und Mit-Leiden zu vermeiden, flüchten sich Menschen in eine Art Trotz, mit dem der Blick eines tödlich verwundeten Tiers weggeschoben wird: „es ist ja bloß ein Tier.“ Und dieser Trotz „wiederholt sich unaufhaltsam in den Grausamkeiten an Menschen.“<sup>44</sup>

Schlachthäuser sind Orte des Todes, eines Tier-Sterbens, dem Schmerz, Leiden und Panik vorausgegangen sind. Das Schlachthaus als Sinnbild führt zu der Parallele Tierschlachtung-Menschenschlachten. Davon zeugen eine Reihe von einer Semantik des Abscheus vor der Schlachtung geprägte politische Schriften. So hat der Pazifist Magnus Schwantje im Ersten Weltkrieg Analysen zum Zusammenhang von Tiermord und Menschenmord veröffentlicht. Der Anarchist Elisée Reclus forderte nach eigenen Schlachthaus-Erlebnissen eine Verzichtsethik mit vegetarischer Lebensweise ein. Die Feministin, Anarchistin und Juristin Clara Wichmann stellte eine Rechtstradition in Frage, die Tiere mit Sachen gleichsetzte. Und Willi Eichler, Mitglied des Internationalen Jugendbunds, sah Schlachtvieh und Schlachter gleichermaßen als „bedauernswerte Opfer der Ausbeutung“, d. h. der „Missachtung der Interessen anderer Wesen.“<sup>45</sup>

Nachdrücklicher noch als politologische oder sozialphilosophische Texte wie die von Krakauer, Horkheimer, Traverso u. a., in denen Schlachthäuser mit dem Menschen-Schlachten in Beziehung gesetzt werden, zeigen künstlerische Texte, Werke der bildenden Kunst und Filme die Problematik, weil sie einen ästhetischen Mehrwert aufweisen. Tucholskys *Abattoirs*-Text endet damit, dass der Ich-Erzähler beim Verlassen des Schlachthofs als Pointe eine den Gefallenen des I. Weltkriegs von den Großschlächtereien gewidmete erzene Tafel entdeckt: „La Boucherie en gros – 1914-1918“ steht da. „Die Parallele

43 Leo Tolstoj. *Krieg und Frieden*. Übersetzt von Hermann Röhl. 4 Bde. Leipzig: Insel, 1922, hier: Bd. 4, S. 265. Im Original: „Kogda čelovek vidit umirajuščee životnoe, užas ochvatyvaet ego: to, čto est' on sam – suščnost' ego, v ego glazach očevidno uničtožaetsja – perestaet byt“ (Lev Tolstoj. *Vojna i mir* v 4 tt. (1869). *Polnoe Sobranie Sočinenij* v 90 tt. (Gesammelte Werke in 90 Bd.), Bd. 9-12, hier Bd. 12. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1940. S. 171)

44 Theodor W. Adorno. *Minima Moralia*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 133.

45 *Das Schlachten beenden. Zur Kritik der Gewalt an Tieren*. Hg. Lou Marin/Johann Bauer. Heidelberg: Graswurzelrevolution, 2010. S. 152-153.





„Von dem Ochsen, der nicht mehr Ochse sein wollte und Metzger wurde.“  
 Russischer Ein-Blatt-Druck (Holzschnitt, 1730er Jahre).  
 Quelle: Dmitrij Rovinskij. Russkie Narodnie Kartinki v 5 tt.  
 (Russische populäre Ein-Blatt-Drucke in 5 Bd.). St. Petersburg: Tipografija  
 Imperatorskoj Akademii Nauk (Druckerei der Kaiserlichen Akademie  
 der Wissenschaften), 1881, Bd. IV, S. 289, Nr. 176.

ist vollständig<sup>46</sup>, bemerkt der Erzähler sarkastisch. Der Weltkrieg als großes Menschen-Schlachten.

Den II. Weltkrieg hat der als blutjunger US-Soldat 1945 von ebenso blutjungen Deutschen („children“) gefangen genommene Kurt Vonnegut in seinem während des Vietnam-Kriegs publizierten postmodernen Roman *Slaughterhouse-Five, or, The Children's Crusade* (1969, dt. *Schlachthaus 5 oder Der Kinderkreuzzug*) allegorisch verarbeitet. Sein Narrativ ist über zwanzig Jahre nach dem die Stadt Dresden verheerenden Feuersturm verfasst, den Vonnegut ausgerechnet in einem stillgelegten Schlachthof überlebte. In einem metafiktionalen, das *ineffabile* (das Unsagbare) thematisierenden Passus heißt es, das Buch sei deshalb „so short and jumbled and jangled because there is nothing intelligent to say about a massacre.“<sup>47</sup> Was vorliegt, ist eine Collage aus Erinnerungsbruchstücken, dem Lebenslauf seines durch den Krieg und ein Flugzeugunglück traumatisierten Helden Billy Pilgram sowie Visionen von einer Zukunft auf einem fernen Planeten. Über das Dresden-Massaker selbst wird in *Slaughterhouse-Five* wenig berichtet: Da ist lediglich ein Absatz über die Körper von Schulmädchen, die in einem Keller wie Tiere in einem Schlachthaus zu Tode verbrüht wurden: „bodies of schoolgirls who were boiled alive.“<sup>48</sup> „So it goes“<sup>49</sup> lautet das refrainartig wiederholte Vanitas-Leitmotiv des Romans.

Aber der Mensch ist nicht nur Opfer, sondern vor allem Täter, denn Schlachthäuser werden von Menschen betrieben, und Tiere von Schlachtern getötet.

Isaac Bashevis Singer lässt in seinem Roman *Enemies* (1966, dt. *Feinde*) den Protagonisten Herman Boder, einen KZ-Überlebenden, beim durchdringenden Schrei eines Schlachthuhnes an das allgegenwärtige Treblinka denken. Und Herman wiederholte für jeden, der es hören wollte, dass der Mensch dem Tier antat, was die Nazis den Juden angetan hatten. In der Erzählung *The Letter Writer* (1968, dt. *Der Briefschreiber*) fasste Singer das quasi selbstverständliche Töten von Tieren in den provozierenden Satz: „In relation to them all people are Nazis; for the animals, it is an eternal Treblinka.“<sup>50</sup> Auch in J.M. Coetzees fiktionalem Text *The Lives of Animals* (1999) ist die Rede von den Schlachtstätten, in denen sich jeden Tag ein Holocaust ereigne. Die Hauptfigur Elizabeth Costello, die in einer ihrer Gast-Vorlesungen diesen Vergleich verwendet, wird jedoch von einem jüdischen Dichter kritisiert: „If Jews were treated like cattle, it does not follow that cattle are treated like Jews. The inversion insults the memory of the dead. It also trades on the horror of the camps in a cheap way.“<sup>51</sup>

46 Tucholsky. *Abattoirs* (wie Anm. 26). S. 370.

47 Kurt Vonnegut. *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* (1969). New York: Dell Publishing, 1991. S. 19.

48 Ebd. S. 116.

49 Ebd. S. 24, 27, 183.

50 Isaac Bashevis Singer. „The Letter Writer“. *The New Yorker*, Jan. 13 1968: S. 26.

51 John Maxwell Coetzee. *The Lives of the Animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999. S. 53.

Elias Canetti, für den sich alles auf dem Schrecken des Schlachthauses gründet, wünschte sich nichts sehnlicher als einen Aufstand der Schlachttiere. In seinen *Aufzeichnungen 1942-1985* schreibt er 1949<sup>52</sup>:

Es schmerzt mich, dass es nie zu einer Erhebung der Tiere gegen uns kommen wird, der geduldigen Tiere, der Kühe, der Schafe, alles Viehs, das in unsere Hand gegeben ist und ihr nicht entgehen kann. Ich stelle mir vor, wie eine Rebellion in einem Schlachthaus ausbricht und von da sich über eine ganze Stadt ergießt [...]. Ich mag es nicht wahrhaben, dass das nie geschehen kann; dass wir vor ihnen, gerade ihnen allen, nie zittern werden.

Mit schwarzem Humor hat der britische Autor norwegischer Herkunft Roald Dahl in seinem Gedicht *The Pig* aus der Sammlung *Dirty Beasts* (1983) eine absurde Gegenwelt entworfen, in der die Rollen von Täter und Opfer vertauscht werden: Als das kluge und belesene Schwein nach einigem Nachdenken zu der Einsicht gelangt, dass der Sinn seines Lebens nur auf der Tatsache beruht, Lieferant von schmackhaften Fleischstücken zu sein, fasst es einen überraschenden Entschluss. Bevor es selbst geschlachtet und verzehrt wird, ergreift es die Initiative und frisst seinerseits den Schlächter.

Visualisiert wurde diese Verkehrte-Welt-Vision in europäischen Grafik-Drucken, etwa in dem russischen Lubok *Von dem Ochsen, der nicht mehr Ochse sein wollte und ein Metzger wurde*.<sup>53</sup> Es handelt sich um einen kolorierten Holzschnitt-Druck aus den 1730er Jahren, der immer wieder als Kupferstich nachgedruckt und von der zaristischen Obrigkeit verboten wurde, weil man darin eine politische Sinngebung vermutete – die Auflehnung der Unterdrückten gegen das autokratische System, die Verkehrte Welt als Utopie.

Doch nicht dieser utopische Täter-Opfer-Wechsel bedeutet die Vermeidung von Tierleid, sondern allein ein Umdenken bei der industriellen Fleischproduktion und vor allem beim Fleischkonsum. Denn sowohl ein konsequenter Vegetarismus, wie etwa Lev Tolstoj ihn propagierte, könnte Schlachthäuser überflüssig machen, als auch, wie 2013 von dem niederländischen Physiologen Mark Post an Hand eines Burgers demonstriert, die Züchtung von schmackhaftem In-Vitro-Fleisch aus Stammzellen-Produktion.

52 Elias Canetti. *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1985*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1976. S. 128.

53 Eine Beschreibung des Ein-Blatt-Drucks *Byk ne zachotel byt' bykom, da i sdelajsja mjasnikom* (Nr. 176) mit der Darstellung des Ochsen als Fleischer, der einen aufgehängten menschlichen Körper ausweidet, findet sich bei Rovinskij Bd. I, S. 412-414, die Abb. in Bd. IV, S. 289. Vgl. Dmitrij Rovinskij. *Russkie Narodnie Kartinki v 5 tt. (Russische populäre Ein-Blatt-Drucke in 5 Bd.)*. St. Petersburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1881.



Andreas Mahler

## Pfeifen im Welt dunkel

### Der postpostmoderne Romanzyklus als Mega-Selfie (zu Knausgärds *Min Kamp*)

Welten fundieren Texte fundieren Welten. In seinem folgenreichen Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ hat der Philosoph Hans Blumenberg an erster Position im ersten Band der 1964 begonnenen Poetik und Hermeneutik-Reihe zu *Nachahmung und Illusion* die Frage nach dem Weltverhältnis von Dichtung gestellt und mit Blick auf den Roman zu beantworten gesucht.<sup>1</sup> Die ‚Möglichkeit‘ des Romans, so Blumenberg, eröffne sich erst, wenn sich ‚Wirklichkeit‘ weder mehr begreifen lasse als zwar Gegebenes, gleichwohl Entzogenes und lediglich epiphaniehaft in ‚momentaner Evidenz‘ auserwählt Greifbares noch als über einen außerhalb aller Dinge stehenden verlässlichen Bürgen ‚Garantiertes‘, sondern als in der Zeit entstandenes ‚Resultat einer Realisierung‘. Erst wenn Realität gefasst werde als temporale ‚Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes‘, könne sich der Roman als Gattung mimetischer Umsetzung ebensolcher Realisierung so richtig entfalten. Nach ‚momentaner Evidenz‘ in der Antike und ‚ewiger Garantie‘ in Zeiten des Mittelalters erweise erst der hinzukommende dritte Wirklichkeitsbegriff der (nicht nur frühen) Neuzeit die Denkbarkeit zukunftsöffnender, auf Neues gerichteter linear-zeitlicher Narrativität, die Öffnung auf das Imaginieren einer Pluralität von Welten: „Es ist unschwer zu sehen“, so folgert Blumenberg, „daß dieser Wirklichkeitsbegriff eine gleichsam ‚epische‘ Struktur hat, daß er notwendig auf das nie vollendbare und nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer *Welt* bezogen ist, deren partielle Erfahrbarkeit niemals andere Erfahrungskontexte und damit andere *Welten* auszuschließen erlaubt.“ (S. 13, Herv. H. B.)

Dies ist der Moment der Emanzipation des Künstlers, insbesondere des Roman-Künstlers, die Entstehung des Gedankens einer „Vergleichbarkeit des menschlichen Werkes mit dem göttlichen Schöpfungs werk“:

Sowohl nach dem antiken Wirklichkeitsbegriff der momentanen Evidenz als auch nach dem mittelalterlichen der Realitätsbürgschaft Gottes wäre eine solche Idee der künstlerischen Konkurrenz mit dem Gegebenen sinnlos und bodenlos gewesen. Erst ein neu sich durchsetzender Begriff von Wirklichkeit, der nichts anderes als die Konsistenz des Gegebenen im Raume und in der Zeit für die

---

1 Alle Zitate folgen Hans Blumenberg. „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“. *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I*. Hg. Hans Robert Jauf, München: Fink, 1964. S. 9-27. – Überarbeitete Version einer schriftlichen Vorlage für den Workshop „Worlds in Process II“, der unter Leitung von Nicola Glaubitz und Julika Griem vom 27.-29.10.2016 an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. stattgefunden hat. Ich danke den Organisatorinnen und allen Teilnehmern für enorm inspirierende Diskussionen; alle Mängel gehen naturgemäß zu meinen Lasten.



Intersubjektivität als den einzig möglichen Rechtstitel auf Anerkennung durch ein Wirklichkeitsbewußtsein bestimmte, ließ den Anspruch auf Totalität künstlerischer Setzungen neben dem Faktum *Welt* überhaupt tragbar, wenn nicht allererst verstehbar werden. (S. 18, Herv. H. B.)

Entsprechend bedeutet ihm, die „Frage nach der *Möglichkeit* des Romans als eine ontologische, d. h. also eine die Fundierung im Wirklichkeitsbegriff aufsuchende, zu stellen [...], nach der Herkunft eines neuen Anspruchs der Kunst zu fragen, ihres Anspruches, nicht mehr nur *Gegenstände* der Welt, nicht einmal nur *die* Welt nachbildend darzustellen, sondern *eine* Welt zu realisieren. Eine Welt – nichts Geringeres ist Thema und Anspruch des Romans.“ (S. 19, alle Herv. H. B.)

Vor diesem Hintergrund liest sich die Geschichte des Erzählens im Roman wie eine systematische Ausarbeitung dieses Anspruchs bis hin zu seinem Kollaps. Beginnend mit Cervantes' *Don Quijote* als dem womöglich ‚ersten Roman der Weltliteratur‘<sup>2</sup>, führen die imaginationsgeleiteten möglichkeitsreichen Realisierungsversuche fiktiver ‚Welten‘ im Rahmen des sogenannten *rise of the novel*<sup>3</sup> zunächst im Modus des Komischen und sodann unter den von Auerbach klassischerseits für den ‚modernen Realismus‘ reklamierten Kriterien zunehmend „ernsthafte[r] Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit“ wie kontextueller „Einbettung der beliebig alltäglichen Personen und Ereignisse in den Gesamtverlauf der zeitgenössischen Geschichte“<sup>4</sup> zu den großen Texten des historischen Realismus im 19. Jahrhundert, in denen allerdings genau dieses Realisierungspotential alsbald ironisiert, relativiert, sowohl auf der Ebene resultataft ‚Welt‘ realisierender *histoire* wie auf der Ebene solche ‚Welt‘ prozesshaft realisierender Narration intensiv befragt und verworfen wird. Spätestens mit Flaubert ist, wie Jorge Luis Borges ebenso lakonisch wie einprägsam vermerkt hat, dieser Anspruch schon wieder vorbei: „El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla.“<sup>5</sup> Der im Phantasma des ‚*livre sur rien*‘ gipfelnde Entzug von Welthaltigkeit durch eine die welthaltende Instanz narrativ zersetzende ‚*impassibilité*‘ ist nicht nur Signum der dem Roman von Grund auf innewohnenden vergleichgültigenden ‚Ironie‘, wonach alles – aber damit immer auch schon das im Roman Dargestellte – auch ‚ganz anders sein könnte‘, wie dies Blumenberg selbst (gegen Lukács) für den Roman in Absetzung vom antiken Epos als eine die Imagination lizenzierende

2 So etwa bei Karlheinz Stierle. „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“. *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg: Winter, 1980. S. 253-313.

3 Siehe Ian Watt. *Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung: Defoe – Richardson – Fielding* (1957). Übers. von Kurt Wölfel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

4 Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946). Bern: Francke, 1977. S. 458, vgl. S. 452.

5 Jorge Luis Borges. „Vindicación de ‚Bouvard et Pécuchet‘“ (1932). *Prosa completa*. 3 Bde. Hg. Carlos V. Frías. Barcelona: Bruguera, 1980. Bd. 1. S. 205-209, S. 209. („Derjenige, der mit *Madame Bovary* den ersten realistischen Roman schuf, war zugleich auch der erste, der mit ihm brach.“)



Eröffnung einer „Kritik des Faktischen vom Möglichen und Rationalen her“ thematisiert hat:

Die Einzigartigkeit ihres Kosmos und die Verbindlichkeit des Epos für die Weltauslegung der Griechen waren nur zwei Aspekte der in *momentaner Evidenz* gegebenen Wirklichkeit gewesen. Der Roman konnte keine ‚Säkularisierung‘ des Epos nach der Entgöttlichung der Welt sein; im Gegenteil, gerade auf die Theologisierung der Welt geht ihre Kontingenz, die Faktizität des unbestimmten Artikels, der Zudrang der *possibilia* zurück. Die ‚Welten‘, denen das ästhetisch eingestellte Subjekt jeweils nur auf Widerruf zu gehören bereit ist, in der verfügbaren Endlichkeit eines Kontextes, sind der Inbegriff der Realitätsthematisierung durch den Roman und die ihm essentielle ‚Einstellung‘ der Ironie. (S. 19, Anm. 11, Herv. H. B.)

Narrative Nichtung des Inhalts wie der Vermittlung sind zudem auch Anzeichen für das, was Blumenberg schließlich als vierten Wirklichkeitsbegriff reklamieren möchte, den des ‚Widerständigen‘, des ‚dem Subjekt nicht Gefügigen‘, der ‚Kontingenz‘. Nach Flaubert, bei Conrad, Henry James, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Musil, beginnt sich das Erzählen im Roman zunehmend an den Realisierungsglaubwürdigkeiten selbst abzarbeiten. Diesen Weg hat man zu beschreiben versucht als Bewegung von einem wachsenden ‚epistemologischen Skeptizismus‘ hin zu einem in die Postmoderne weisenden ‚ontologischen‘<sup>6</sup>: als Kritik an den Plausibilitäten der Realisierungsergebnisse bis hin zur generellen Infragestellung von ‚Welt‘. Dies ist der Weg vom *world-making* zum *text-making*, von der illusionsgläubigen Weltmimesis zur an der Oberfläche operierenden Textperformanz. Gleichwohl liegt in der Wende hin zur Sprache, näherhin zur Prosa, nochmals mit Blumenberg, immer noch – wenn auch als über sich hinausweisende reflexivierende Metaierung/Potenzierung oder auch gar nur als negative Schwundstufe – eine weitere, wofern nicht letzte, ‚Möglichkeit des Romans‘:

[I]ndem das Zeichen erkennen läßt, daß es keiner ‚Sache‘ entsprechen will, gewinnt es selbst die ‚Substantialität‘ der Sache. Das ist freilich ein Ansatz, der über den Roman und den ihn fundierenden Wirklichkeitsbegriff noch hinausweist auf ein am Widerstand sich konstituierendes Wirklichkeitsbewußtsein und die ihm entsprechende bzw. es bezeugende Kunstform der sich selbst zersprengenden, ihr Nicht-Bedeuten durch Inkonsistenz demonstrierenden Aussageweisen. Nochmals wird sich der Roman selbst zum Thema, an der Demonstration der Unmöglichkeit des Romans wird ein Roman möglich. (S. 22)

Realisiert ‚realistisches‘ Erzählen eine romanhafte ‚Welt‘, so schafft ‚nicht-realistisches‘ Erzählen zumindest einen romanhaften Text.

Weder jedoch, so ist zu betonen, bilden die vier proponierten Wirklichkeitsbegriffe eine teleologische Epistemengeschichte, noch impliziert die Ermöglichungsbedingung durch den dritten Begriff eine teleologische Geschichte des Romans. Blumenberg selbst insistiert darauf, dass seine Skizze nicht dahingehend zu zerlesen sei, „daß sich Wirklichkeitsbegriffe [...] wie mutierende Typen

6 Siehe Brian McHale. *Postmodernist Fiction* (1987). London: Routledge, 1989.

*ablösen*, sondern daß die Ausschöpfung der Implikationen, die Überforderung ihrer Befragungstoleranzen in die Neufundierung treiben“ (S. 12, Anm. 5, Herv. H. B.). Und in ähnlicher Weise ließe sich für den Roman postulieren, dass auch Erzähltypen sich nicht einander ausschließend ‚ablösen‘, sondern übereinander schichtend ihren Möglichkeitsreichtum erweitern, indem sie ihrerseits vornehmlich dominantenwechselnd ‚in die Neufundierung treiben‘. Das zugrundeliegende ‚Geschichtsmodell‘ wäre demnach weniger das einer kausal-temporalen Folge denn das einander überlagernder, zuweilen verdeckender, zuweilen wieder sichtbar machender, wenn man so will, ‚rhizomatisch‘ organisierter Plateaus.<sup>7</sup>

Gleichwohl erscheint in Blumenbergs Typologie intuitiv eine argumentative Unebenheit. Ich habe an anderem Ort zu zeigen versucht, dass mir Blumenbergs vierter Wirklichkeitsbegriff der Kontingenz vorerst vornehmlich erscheinen will als Negation des dritten<sup>8</sup>: wo Wirklichkeit nicht mehr optimistisch und positiv begriffen werden kann als Resultat subjektmächtig individueller Realisierung, wirkt deren Ausbleiben trotz allen individuellen Handelns und Anrennens wie sinnloser Widerstand, Verlust von Gefügigkeit, wie Kontingenz. Genau dies scheint der Roman in der Moderne wie in der Postmoderne in zunehmend epistemologischer wie ontologischer Befragungswilligkeit zu verhandeln; es führt, wie vielfach vermerkt, zu Texten der Paranoia, der Entropie, der Multiplikation, Reflexivität, Metaierung oder des Spiels. Die Preisgabe des Realisierungsglaubens wird nach und nach erfahren als Verlust *und* als Befreiung, ‚*exhaustion*‘ plus ‚*replenishment*‘<sup>9</sup>, doch stellt die Negation allein noch kein eigenständig neues Paradigma. So wie das spätantike Ausbleiben momentaner Evidenz erst dann ein neues Paradigma schafft, wenn sich der Weg ‚in die Neufundierung‘ positiv abzuzeichnen beginnt durch die Emergenz einer christlich-theologisch bestimmten Gottesgarantie; so wie seinerseits das frühneuzeitlich-postreformatorische Ausbleiben eines alleinig wahren Gottes als verlässlich-autoritativem Weltbürgen erst dann in die Neufundierung treibt, wenn sich das allem Anschein nach verlässlicher realisierende Individuum positiv ‚säkularisierend‘ ökonomisch an dessen Stelle setzt – so scheint auch das Realisierungsparadigma samt seiner Negation erst dann zuende, wenn sich ein neues, positiv bestimmtes Weltparadigma allmählich versuchsweise anschickt, dieses zu ersetzen.

Auf den ersten Blick wirkt dies allerdings gegenwärtig so wahrscheinlich nicht. Die politischen und vor allen Dingen die ökonomischen Antworten auf erfahrene Krisen sind parteien- wie interessensübergreifend die althergebrachten Lösungen/Lösungen ‚Mehrung‘, ‚Wachstum‘, ‚Fortschritt‘, ‚Kontinuität‘: einsinnig lineares Fortschreiten und Fortschreiben des Realisierungsphantasmas, zuweilen zunehmend ratloser und verzweifelter wirkende Bekämpfung aller Widerständigkeit durch starre Rückbesinnung auf einstmals ‚moderne‘ Erfolgsrezepte und

7 Siehe Gilles Deleuze/Félix Guattari. *Tausend Plateaus*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1997.

8 Siehe Andreas Mahler. „‚Realität‘ in der ‚Postmoderne‘? – Überlegungen zu Blumenbergs viertem Wirklichkeitsbegriff“. *Comparatio* 8.2 (2016). S. 181-198.

9 Siehe John Barth. *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment* (1967). Northridge, CA: Lord John Press, 1982.

Erfolgsgeschichten. Dies erscheint wie ein Abstrampeln in Paradigma 3. Gleichwohl beginnt sich, wofern die Anzeichen nicht trügen, ein neues und anderes (und darin nunmehr in der Tat womöglich eigenständig viertes) Wirklichkeitskonzept gegenwärtig verschiedenorts abzuzeichnen. Ich habe es zu bezeichnen versucht als ‚Effekt einer medialen Re-/Präsentation‘.<sup>10</sup> Situationen, Erlebnisse, Befindlichkeiten erscheinen etlichen unter uns heutzutage ‚wirklich‘ vor allem dann, wenn sie sich neben ihrem ‚eigentlichen‘ Vorkommen zusätzlich re-/präsentiert zeigen durch ein mediales Artefakt, welches die Existenz des scheinbar alleinständig nicht (mehr) verlässlichen ‚Eigentlichen‘ an anderem Ort beglaubigend ratifiziert. Wirkliches wird in solchem Rahmen mithin erst dann als solches wahrgenommen, wenn es sich medial gedoppelt findet, es sich kopiert hat und einen (pseudo-dokumentarischen) Spiegel bildet, der zum Schein objektiviert, was ansonsten in subjektiver (und damit stets bezweifelbarer) Kontingenz verbliebe. Wo Wirklichkeit nicht über momentane Evidenz, auch nicht über den Glauben an Gott, und erst recht nicht mehr über das souveräne Vertrauen in eigene Realisierungsmacht gewonnen werden kann, stellt sie sich allem Anschein nach zunehmend her über ein reflexives Bild als beglaubigendes Zeugnis (vermeintlich immer schon) eingetretener Faktizität. Erst die Homepage, der Facebook-Eintrag, der Tweet, das Winken von der Großbildleinwand oder das Selfie bezeugen die Wirklichkeit oder gar ‚Tatsächlichkeit‘<sup>11</sup> des statthabenden Ereignisses; erst das Tagebuch, die Konfession, die Autobiographie, die *memoir* oder autofiktionales Schreiben verifizieren auf diese Weise an medialem Ort ‚das‘ stattgehabte Leben. Erst also die im Moment verdoppelnd wiederholende Repräsentation oder gar die den Moment an sich überhaupt erst inszenierende Präsentation konstituieren die imaginativ persuasive Einholung von Selbst und Welt: ‚Wirklichkeit‘ erscheint als nie enden wollende Spur (allemaal nur) scheinbar ‚Tatsächlichkeit‘ eintragender ‚differentieller Epiphanien‘.<sup>12</sup>

Dies erscheint mir als eine durchaus plausible konstruktive Reaktion auf die erlittene Phase schwer auszuhaltender realisierbarkeitsdementierender Kontingenz. Positiv lässt sie sich lesen als möglicherweise sinnhafte Findung neuer Welt- und Selbstversicherung, als neues Paradigma gesellschaftlicher Konzeptualisierung dessen, was gemeinhin den Mitgliedern einer Gemeinschaft als ‚Welt‘ gelten soll. Skeptischer hingegen ließe sich dies auch deuten als Rückzug auf zumindest momentan Verbürgbares, banal Evidentes, als manisch verifizierendes Dokumentationsstreben, als ebenso (im englischen Sinne) ‚selbst-bewusstes‘ wie selbstverzweifeltes, selbst- und weltkonstituierendes ‚Pfeifen‘ im allemal noch dunklen, kontingenten (Welt-)Wald. Literarisch scheint sich dieses allmählich emergierende (wofern nicht sogleich wieder kollabierende) Wirklichkeitskonzept in letzter Zeit verstärkt niederschlagen in den vermehrten Identitätsphantasmen des allenthalben beobachtbaren *autobiographical turn*, in einer deutlich

10 Mahler. „Realität“ (wie Anm. 8). S. 196f.

11 Siehe hierzu K. Ludwig Pfeiffer. *Fiktion und Tatsächlichkeit. Momente und Modelle funktionaler Textgeschichte*. Hamburg: Shoebox House, 2015.

12 Zu Begriff und Konzept siehe Rainer Warning. *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München: Fink, 2009. S. 11-41, v. a. S. 23.

spürbaren Wendung hin zu homo-, wofern nicht autodiegetischem Schreiben mit dem Ziel vermeintlicher, wo nicht gar in aller Verzweiflung kontrafaktisch herstellender Beglaubigung des Selbst in der allemal noch ‚großen‘ un(be)greifbaren globalen Welt. Wo der Wirklichkeitsbegriff momentaner Evidenz im Epos ‚die‘ (grundständig entzogene) Welt in immer neuen mythosbewussten Findungen ahnbar macht; wo der Begriff göttlicher Garantie ‚die‘ (gottgegebene) Welt in genau diese Gegebenheit nachahmender Schöpfung *darstellt*; wo das Wirklichkeitskonzept individueller Realisierung im Roman vor unseren Augen verzeitlicht nachahmend – und zuweilen auch mit Blumenberg ‚vorahmend‘<sup>13</sup> – ‚eine‘ (immer *auch* mögliche) bis hin zur vergessenmachenden Täuschung doppelnde Welt *herstellt*, stellt das Konzept der medialen Re-/Präsentation in steter Selbstthematizierung und Selbstbebilderung zum Schein authentifizierend jedem Individuum ‚seine‘ – ganz eigene – Welt performativ *aus*. Pop-Literatur wie Doku-Texte, Autofiktionen wie Geständnisliteratur scheinen dies für die letzten Jahrzehnte vehement zu bezeugen. Autoren wie Georges Perec, Alain Robbe-Grillet, Michel Houellebecq, Roberto Saviano, Elena Ferrante, Andreas Meier und nicht zuletzt Karl Ove Knausgård stellen hierfür beredtes Material und lukrieren mithilfe ihrer medialen Authentifizierungsgesten erstaunlichen Erfolg. Der Ich-Text trifft den postpostmodernen Nerv der Zeit.

Des Norwegers Knausgårds sechsbändiges Projekt des Ich-bezogenen enzyklopädischen *life-writing* trägt den vom deutschen Verlag hinter dem Ersatzetikett „Das autobiographische Projekt“ peinlich berührt verschwiegenen und nur latent grandios bescheidenen Zyklustitel *Min Kamp*.<sup>14</sup> Über das Abklappern ihrerseits nicht unbescheiden wirkender Großsemanteme wie ‚Sterben‘, ‚Lieben‘, ‚Spielen‘, ‚Leben‘, ‚Träumen‘ und, nicht zuletzt, ‚Kämpfen‘ erzählt der Zyklus die Geschichte des Autors selbst. Der seinerseits durchaus nicht unselbstbewusste Amerikaner Mark Twain hat anlässlich seines lebenslangen prozessualen Scheiterns an seinem eigenen ‚autobiographischen Projekt‘ viele kluge Einsichten zu Selbstautorschaft und Fiktionalisierungsgefahr, aufrechtem Selbstausdrachewillen und subkutanem *self-fashioning* zu formulieren gewusst und nicht umsonst die Veröffentlichung aller Fragmente für hundert Jahre nach seinem Tod gesperrt.<sup>15</sup> Der ‚Kampf‘ des Autors Knausgård hingegen – und insofern

13 Vgl. hierzu Hans Blumenberg. „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ (1957). *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Reclam, 1986. S. 55-103, hier S. 93.

14 Für einflussreiche Rezensionen siehe James Wood. „Total Recall. Karl Ove Knausgaard’s ‚My Struggle‘“. *The New Yorker*, 2.12.2012; Hermione Hoby. „Karl Ove Knausgaard. Norway’s Proust and a Life Laid Painfully Bare“. *The Observer*, 1.3.2014; Ben Lerner. „Each Cornflake“. *London Review of Books*, 22.5.2014; Joshua Rothman. „What is the Struggle in ‚My Struggle‘?“. *The New Yorker*, 28.5.2014; Rebecca Mead. „The Scourge of ‚Relatability‘“. *The New Yorker*, 1.8.2014; Liesl Schillinger. „Why Karl Ove Knausgaard Can’t Stop Writing“. *Wall Street Journal Magazine*, 4.11.2015; Joshua Rothman. „Knausgaard’s Selflessness“. *The New Yorker*, 25.10.2016.

15 Siehe Mark Twain. *Autobiographie*. Übers. von Hans-Christian Oeser. 3 Bde. Berlin: Aufbau, 2012-2017.

scheint die Originaltitelgebung auch wieder berechtigt – zielt vorbildgemäß auf Weltherrschaft: es geht ums Ganze<sup>16</sup>; um einen/seinen Platz in der Welt, verblüffend erzählt aus der Rückschau eines gleichwohl offensichtlich individuell ‚realisierten‘ Erfolgs (etwa in *Leben* erfährt der zu besänftigende Leser, dass der Autor derzeit samt Familie recht gutsituiert schreibend in Malmö lebe). Dies stilisiert das autobiographische Projekt unversehens zur protestantisch-säkularen Geschichte einer trotz aller westlich-liberal geprägter Unterdrückung und gegen alle erdenklichen Widerstände, Unbilden und Implausibilitäten affluentem Lebens (schwieriger Vater, Scheidungskind, Orientierungslosigkeit, Alkoholsucht, allfällige Langeweile) aufgrund unabwiesbarer eigener Qualitäten gleichwohl errungenen Realisierung; es liest sich gleichsam wie ein klischeetierter postmoderner (Selbst-)Mythos und situiert sich scheinbar wundersam fraglos rahmengenbend in Blumenbergs Paradigma 3. Dabei wird vor allem der Punkt, von dem aus erzählt wird und der das Realisierungsphantasma verbürgt wie auch spätestens ab Laurence Sternes *Tristram Shandy* so vielen Ich-Erzählern unendlich viel Kopfzerbrechen gemacht hat, erstaunlich wenig thematisiert, sondern lediglich gesetzt, damit sich anderes entfalte. Und was sich entfaltet, ist eine schier endlose Serie von Ego-Skripten, Momentaufnahmen des Autor-Ich, authentifizierender Beschwörungen individueller Befindlichkeit: trotziges Pfeifen in unverstehender/unverstandener Welt, schreibendes Abarbeiten an stets erneuter medialer (Selbst-)Re-/Präsentation.<sup>17</sup>

Auf diese Weise erscheint der Romanzyklus wie ein riesengroßes Selfie. ‚Wirklich‘ ist ihm das beständig zu authentifizieren suchende Wieder-ins-Spiel-Bringen des realen Selbst, allerdings nicht mehr so sehr mit Blick auf das teleologische ‚Resultat einer Realisierung‘ denn als deren unabgeschlossener – unabschließbarer – serieller Prozess. Dies ist vornehmlich das Projekt des realen Autors, nicht das eines Erzählers. Denn er inszeniert sich in seinem Text durchweg selbst zur Ratifizierung seiner extratextuellen Existenz. Genau hierauf zielt mein Eingangswort vom ‚Pfeifen im Weltdunkel‘: Der reale Autor scheint sich manisch endlos *in* den Text zu projizieren, um sich verzweiflungsbesitzend *vor* dem Text seiner selbst zu vergewissern (und der mit ihm konforme reale Leser macht es ihm, solchermaßen die eigene Welt prekär zu stabilisieren suchend, lesend nach); er schafft von sich textuelle Momentaufnahmen, um sich in deren Spiegel selbst stets erneut vermeintlich extratextuell zu erkennen. Gewissermaßen beseitigt das Schreiben permanent einen *horror vacui*; verzweifelt folgt es, von Alltagsbanalität zu Alltagsbanalität hangelnd, anachronistisch

16 Zu diesem Anspruch siehe Hanna Engelmeier. „Totalismus. Karl Ove Knausgård's ‚Mein Kampf‘ – bis jetzt“. *Merkur* Nr. 786 (2014). S. 1017-1022; zur Konjunktur von Großformaten (im Sinne von Thomas Kapielskis koketter Formulierung ‚Je dickens, destojewski‘) vgl. auch Julika Griem: „Nahkampf auf der Langstrecke. Zu Elena Ferrante und Karl Ove Knausgård“. *Merkur* Nr. 810 (2016). S. 62-69.

17 Zum Konzept von ‚Serialität‘ als Reihung ‚äquivalent‘ gefasster Syntagmen siehe Moritz Baßler. „Bewohnhafte Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-*Tatort*“, *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“*. Hg. Christain Hißnauer, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 347-359, v. a. S. 349.



einem überkommen geglaubten (dritten) ‚Begriff von Wirklichkeit, der nichts anderes als die Konsistenz des Gegebenen im Raume und in der Zeit für die Intersubjektivität als den einzig möglichen Rechtstitel auf Anerkennung durch ein Wirklichkeitsbewußtsein bestimmt‘. Dies läuft über (jedem ‚Faktencheck‘ standhaltende) gemeinschaftsheischende Referenzen.<sup>18</sup> So etwa beim Referendariat in Nordnorwegen im Moment, als die kontextgebenden Habseligkeiten des Ich eintreffen:

Als ich nach Schulschluss nach Hause kam, standen meine Umzugskartons im Windfang. Es war alles, was ich besaß, und es war nicht viel: eine Kiste mit Schallplatten, ein Karton mit einer alten Stereoanlage, einer mit Küchenkram und einer mit verschiedenen Kleinigkeiten, die sich in meinem alten Zimmer angesammelt hatten, dazu einige von Mutters Büchern. Trotzdem hatte ich das Gefühl, ein großes Geschenk bekommen zu haben, als ich alles ins Wohnzimmer trug. Ich stellte die Stereoanlage auf, lehnte die Platten an die Wand, blätterte sie durch und wählte *My Life in the Bush of Ghosts* mit Brian Eno und David Byrne aus, eine meiner absoluten Favoriten. Mit ihrem Dröhnen im Zimmer fing ich an, die anderen Dinge auszupacken. Ich hatte alles von zu Hause mitgenommen, als wir auszogen: Die Töpfe, Teller, Tassen und Gläser kannte ich, seit ich klein war und wir in Tybakken gewohnt hatten. Braune Teller, grüne Gläser, ein großer Topf mit einem Henkel, der Boden und der untere Rand fast schwarz. Das Foto von John Lennon, das ich an die Wand hinter der Schreibmaschine hängte, hatte während meiner gesamten Gymnasialzeit in meinem Zimmer gehangen. Das riesige Plakat vom FC Liverpool aus der Saison 1979/80, das jetzt einen Platz an der Wand hinter dem Sofa bekam, besaß ich seit meinem elften Lebensjahr. Es war möglicherweise ihre beste Mannschaft aller Zeiten gewesen. Kenny Dalglish war dabei, Ray Clemence, Alan Hansen, Emlyn Hughes, Graeme Souness, John Toshack. Für das Plakat von Paul McCartney war ich inzwischen zu alt, ich legte es zusammengerollt auf den Schlafzimmerschrank. Als alles seinen Platz hatte, blätterte ich die Platten ein weiteres Mal durch und stellte mir dabei vor, ich wäre ein anderer, der die LPs nie gesehen hatte. Ich überlegte, was der Betreffende wohl über die Sammlung denken würde, oder besser über den, der die Sammlung angelegt hatte, also über mich. Es handelte sich um etwas über einhundertfünfzig Platten, und die meisten stammten aus den vergangenen beiden Jahren. Ich hatte nicht nur Schallplatten für die Lokalzeitung rezensiert, sondern auch so gut wie mein gesamtes Geld für neue Platten ausgegeben; bei Bands, die ich mochte, hatte ich oft sämtliche bereits erschienenen Scheiben gekauft. Jede einzelne dieser Platten war eine eigene kleine Welt.<sup>19</sup>

Technisch verschreibt sich der Passus ganz dem fraglos welthaltig-transparenten Erzählgestus des ‚realistischen‘ 19. Jahrhunderts, wie dies nicht zuletzt Knausgärds – neben Hemingway – eigener Verweis auf den *Catcher in the Rye* und Salingers Verweis auf *David Copperfield* genealogisch nahelegen<sup>20</sup>; inhaltlich

18 Zum Gedanken des Faktenchecks siehe Engelmeier. „Totalismus“ (Anm. 16), S. 1017; auf Ähnliches zielt auch Meads ‚Reliability‘ (wie Anm. 14).

19 Alle Zitate nach Karl Ove Knausgård. *Leben*. Min Kamp 4. Übers. von Ulrich Sonnenberg (2010). München: btb, 2016, S. 72f.

20 Moritz Baßler fasst dies unter dem Stichwort eines ‚Populären Realismus‘; „Bewohnhafte Strukturen“ (wie Anm. 17).



erzählt er von der Einholung des in die Fremde geflüchteten Ich durch ‚seine‘ Welt. Das ist das unvermutet hereinbrechende ‚große Geschenk‘. Es beinhaltet die Wiedergewinnung des eigenen Lebens in der nordnorwegischen ‚Wildnis‘ – ‚my life in the bush of ghosts‘ – über wiedererkennbare (Konsum-)Gegenstände (die ‚Stereoanlage‘, der ‚Küchenkram‘), wiedererkennbare Artefakte (das ‚Foto‘, die ‚Plakate‘), wiedererkennbare Musik (die ‚Schallplatten‘). Die Referenzen (‚Brian Eno‘, ‚Kenny Dalglish‘, etc.) bilden binnentextuell jeweils ‚eine eigene kleine Welt‘; extratextuell dienen sie dem realen Autor der unablässig schreibend erfolgenden Selbstvergewisserung der eigenen Existenz. Der Aufruf einer dritten Instanz (‚ich [...] stellte mir [...] vor, ich wäre ein anderer‘) leistet zudem die angestrebte mögliche identifikatorische Übertragung auf den potentiellen Leser, der sich in dem erkennen kann/soll, worin sich der reale Autor erkennt: in einem phatisch ‚seine‘ und ‚meine‘ Welt klischeehaft bindenden ‚So isses‘.<sup>21</sup> Was also für Ich, Autor und Leser hereinbricht, ist die ‚Wirklichkeit‘ in Form einer medial musikalischen, einer medial visuellen, nicht zuletzt einer medial schriftstellerischen Re-/Präsentation – für die Leserposition allerdings vielleicht doch eher in einer ‚global‘-westlich konsumorientierten, wenn nicht gar doch bloß generationsgebundenen Ausprägung der 1980er Jahre (wo das allfällige ‚IKEA-Regal‘ noch als Konsistenzplatzhalter im Textraum fungiert, müsste man ‚Eno‘ und ‚Dalglish‘ für jüngere Generationen wohl doch schon annotierend übersetzen).

Was *Min Kamp* damit verfolgt, ist ein Ego-Projekt; weniger ein Proust’sches der Suche, des Tastens, der Erkundung als eins der auf Momentanes (und sogleich wieder Entschwundenes) wie ‚Erfahren‘, ‚Erleben‘, ‚Fühlen‘, ‚Erspüren‘ ausgerichteten (womöglich Pseudo-)Dokumentation. In *Leben* etwa geht es dabei näherhin nicht ganz unverkitscht (um nicht zu sagen: unverpilchert) um des Autors – auch seinerseits schlussendlich wiederum erfolgreich beendeten – ‚Kampf‘ ums ‚Erste Mal‘. Hier weitet sich zuweilen der eine/seine/meine Welt herstellende Roman zum über den bewussten Verzicht auf die 1. Person (‚man‘, ‚den jungen Mann‘, ‚er‘) Weltgeltung beanspruchenden Epos. Der Romancier wird an gesuchtem Raum apostrophenreich zum Rhapsoden:

Oh, die gedämpften Lichter und Geräusche in den Nachtbussen. Die wenigen Passagiere, die alle in ihrer eigenen Welt saßen. Die Landschaft, die in der Dunkelheit vorbeiglimmt. Das Brummen des Motors. Wenn man dort sitzt und an das Schönste denkt, was man sich vorstellen kann, das Liebste, das man hat, und einfach nur dort sein will, fern von dieser Welt, auf dem Weg von einem Ort zum anderen, ist man dann nicht erst wirklich in der Welt angekommen? Ist man dann nicht erst wirklich von ihr erfüllt?

---

21 Auf Ähnliches scheint die Rede von der populären Herstellung kulthaft bindender „Stilgemeinschaften normalisierten Spektakels“ zu zielen; siehe Jochen Venus. „Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie“. *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Hg. Marcus S. Kleiner und Thomas Wilde. Wiesbaden: Springer VS, 2013. S. 49-73, hier, S. 67 (Herv. J. V.).

Oh, dies ist das Lied über den jungen Mann, der eine junge Frau liebt. Hat er das Recht, ein Wort wie „lieben“ zu benutzen? Er weiß nichts über das Leben, er weiß nichts über sie, er weiß nicht einmal etwas über sich selbst. Er weiß nur, dass er noch nie zuvor mit einer solchen Kraft und Klarheit gefühlt hat. Alles schmerzt, aber nichts ist so schön. Oh, dies ist das Lied über einen Sechzehnjährigen, der in einem Bus sitzt und an sie, die Einzige, denkt, ohne zu wissen, dass die Gefühle langsam, immer langsamer matter und schwächer werden, dass das Leben, das jetzt so stolz und gewaltig daherkommt, unbarmherzig weniger und weniger wird, bis es eine handliche Größe erreicht hat – dann tut es nicht mehr so weh, aber dann ist es auch nicht mehr so schön. (S. 201f.)

Hier sind wir nunmehr gleichsam im doppelten Kursus einer neunorwegischen *aventure*. Der Rhapsode apostrophiert sein eigenes Epos (,das Lied'); er distanziiert abgeklärt erzählendes Ich von intensiv erlebendem Ich über die Gegenläufigkeit von ,Wissen' und ,Gefühl'; und er differenziert ,diese' referenzierbare, begehbare, wahrnehmbare triviale Welt der Busfahrt von ,der', ,anderen', ,erfüllenden', ,wirklichen', ,eigentlichen' Welt epiphanischer Ahnung und Projektion. Wie die rhetorischen Fragen weisen, ist ,wirklich in der Welt angekommen' erst, wer die Liebe kennt. Dann scheint die Welt vollständig und ganz. Dies ist, gleichermaßen ungebrochen wie im wahrsten Sinne ,unverschämt', romantischer Kitsch; er wird sich (zugegeben drastisch) einstellen am Schluss. Wenn (nochmal mit Blumenberg) nichts Geringeres als ,eine Welt' ,Thema und Anspruch des Romans' ist, scheint sich damit der Kreis zu schließen: der Knausgård'sche Text realisiert sich gegen alle Kontingenzanmutung über selbstverliebte, das ,Selbst' bastelnde und es darin zu authentifizieren suchende Ich-Serien trotz noch einmal eine/seine Welt. Wie alle autodiegetischen Texte vom ,auf sich schauenden' *pícaro Lazarillo de Tormes* über die an der Oberfläche reuige Sünderin *Moll Flanders* oder den gegen alle Widerstände reüssierend gerecht zu sich findenden *David Copperfield* zum einsichtig selbstlos alle Welt vor dem Abgrund rettenden *Catcher in the Rye* erreicht auch *Min Kamp* – postpostmodern über eine lange Serie momentan das Ich ausstellender narrativer Selfies – in der gleichwohl erstaunlich bürgerlichen (Erfolgs-, wo nicht Trivial-)Schriftstellerexistenz ein zumindest den real Schreibenden weithin zufriedenstellendes Zwischenstadium.<sup>22</sup>

Trotz allen (möglicherweise doch auch lediglich generationsgeschuldeten) gegenwärtigen Erfolgs stellt sich aber die Frage, wen – außer im wahrsten Sinne ,selbstredend' den realen Autor selbst – dies auf Dauer interessieren kann: ein identifikatorisch das eigene Leben im Fremdleben bestätigend nachvollziehendes Leser-Ich oder doch eher bloß einen auf kleine wie große einblicks-, geständnis- und bekenntnishafte Reality-Sensationen gepolten teilhabenden (oder auch bloß postpostmodern glotzenden) Voyeur.

22 Dass solches auch anders geht, bezeugen etwa Alain Robbe-Grillet's *Romanesques* (1984-1994); zu Robbe-Grillet's autofiktionalen Texten als bewussten Ich-(De-)Konstruktionen siehe etwa Christina Schaefer. *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grillet's Theorie und Praxis des Erzählens*. Stuttgart: Steiner, 2013, v. a. S. 221-271.

Stefan Bub

*Quell' immenso baratro di stelle*

Das Bildmotiv des haltlosen Abgrunds in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Universum

In seinem Standardwerk *From the Closed World to the Infinite Universe* (1957) behandelt der französische Philosoph und Wissenschaftshistoriker Alexandre Koyré (1892-1964) die durch wissenschaftliche Erkenntnisse am Beginn der Neuzeit ausgelöste Zerstörung des hierarchisch geordneten Kosmos, an dessen Stelle die Vorstellung eines Universums tritt, das sich ohne Zentrum, in unbegrenzter/unendlicher Ausdehnung, in einem leeren Raum bewegt.<sup>1</sup> Gleichwohl kann bis weit in die frühe Neuzeit hinein die Himmelsmechanik noch als eine Art Räderwerk aufgefasst werden, das von Gott in Gang gesetzt und womöglich (je nach philosophisch-theologischen Prämissen) in Gang gehalten wird. So gilt, um einen der von Koyré besprochenen Denker herauszugreifen, etwa für den Philologen Richard Bentley (1662-1742), der im Briefwechsel mit Isaac Newton (1643-1727) stand, dass das System der Planetenbahnen „requires a divine power and providence to preserve them“<sup>2</sup>. Und auch Newton selbst besaß noch ein Gottesbild, das Züge des biblischen Schöpfergottes und Weltenlenkers trägt. Mit den Worten Koyrés: „Newton's God is not merely a ‚philosophical‘ God, the impersonal and uninterested First Cause of the Aristotelians [...] He is – or, in any case, Newton wants him to be – the Biblical God, the effective Master and Ruler of the world created by him“<sup>3</sup>.

Am Ende seiner *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) erläutert Immanuel Kant (1724-1804), dass der „Anblick einer zahllosen Weltenmenge“, das Ich („meine Wichtigkeit“) „[gleichsam] vernichtet“<sup>4</sup>; gleichzeitig aber löst das Weltall als Ausdruck des Erhabenen jenes im berühmten ersten Satz des *Beschlusses* („Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in

---

1 „This scientific and philosophical revolution [...] can be described roughly as bringing forth the destruction of the Cosmos, that is, the disappearance, from philosophically and scientifically valid concepts, of the conception of the world as a finite, closed, and hierarchically ordered whole [...] and its replacement by an indefinite and even infinite universe [...] Space [...] became more and more the void of the atomists, neither substance nor accident, the infinite, uncreated nothingness, the frame of the absence of all being; consequently also of God's“ (Alexandre Koyré. *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore und London 1957. S. 2 u. 275.)

2 Ebd., S. 187.

3 Ebd., S. 225.

4 Immanuel Kant. *Werkausgabe*. Band VII: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1974. S. 300.

mir<sup>5</sup>) benannte Gefühl von „Bewunderung und Ehrfurcht“ aus. Auch wenn bereits Blaise Pascal (1623-1662) in einem bedeutsamen Fragment seiner *Pensées* die existentielle Angst zum Ausdruck bringt, die das Subjekt angesichts des Schweigens der unendlichen leeren Räume befällt<sup>6</sup>, kann den Erkenntnissen der neuzeitlichen Astronomie speziell in der Zeit der Aufklärung (noch) eine Haltung andächtig-ruhiger Betrachtung entsprechen, die, ohne innere Verunsicherung hinsichtlich der Bedeutung des eigenen Seins, vom Gefühl eines religiös grundierten Staunens angesichts kosmischer Dimensionen geprägt ist. Und noch etwa hundert Jahre nach Kant fasst der Sozialrevolutionär Auguste Blanqui (1805-1881) in seiner Schrift *L'Éternité par les astres. Hypothèse astronomique* (1872) fiktive traditionalistische Einwände gegen sein transzendenzloses Bild einer Materie, die im Entstehen und Vergehen der Sterne unablässig vermengt und umgeformt wird<sup>7</sup>, in folgende Worte:

Mais j'entends des voix s'écrier : „ Où prend-on le droit de supposer dans les cieux cette tourmente perpétuelle qui dévore les astres, sous prétexte de refonte, et qui inflige un si étrange démenti à la régularité de la gravitation ? [...] Les hommes ont toujours admiré la majesté imposante des mouvements célestes, et l'on voudrait remplacer un si bel ordre par le désordre en permanence ! Qui a jamais aperçu nulle part le moindre symptôme d'un pareil tohu-bohu ? [...]”<sup>8</sup>

In hartem Kontrast zu der Vorstellung einer geordneten, majestätischen Bewegung der Himmelskörper erscheint das All in Blanquis Ausführungen von einer „tourmente perpétuelle“<sup>9</sup> durchzogen, die tiefes Unbehagen verursacht. Damit führt dieses Zitat ins Zentrum des vorliegenden Beitrags. Neben einer philosophisch-literarischen Rezeption, die auf die wissenschaftlichen Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Universums etwa mit dem Begriff des Erhabenen, dem Gefühl des Staunens<sup>10</sup> oder mit dem Verweis auf die Inkommensurabilität

5 Kant. *Kritik der praktischen Vernunft* (wie Anm. 4). S. 300.

6 „Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie“ (Blaise Pascal. *Pensées*. Hg. Philippe Sellier. Paris 1976. S. 134). In einem *La esfera de Pascal* betitelten Essay aus der Sammlung *Otras inquisiciones* (1952) hat Jorge Luis Borges (1899-1986) die bereits im 17. Jahrhundert erkennbare Sinnkrise angesichts des neuen Weltbilds am Beispiel Pascals in prägnante Worte gefasst: „el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un labirinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo“ (Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires 1974. S. 638).

7 „L'univers est éternel, les astres sont périssables, et comme ils forment toute la matière, chacun d'eux a passé par des milliards d'existences. La gravitation, par ses chocs résurrecteurs, les divise, les mêle, les pétrit incessamment, si bien qu'il n'en est pas un seul qui ne soit un composé de la poussière de tous les autres“ (Auguste Blanqui. *L'Éternité par les astres. Hypothèse astronomique*. Paris 1872. S. 41).

8 Ebd., S. 42.

9 Blanquis Wortwahl – „tourmente“ kann sowohl einen heftigen Sturm, besonders in Verbindung mit Schnee, als auch politische Unruhen bezeichnen – erscheint mir hier signifikant.

10 Wozu sich weiterhin auch Wissenschaftler des 20. und 21. Jahrhunderts bekennen.

von kosmischen Dimensionen und menschlichem Fassungsvermögen reagiert, entspringen einer bestimmten literarischen Imagination (für die nun natürlich nicht in erster Linie Blanqui steht) Bilder der Haltlosigkeit, des Taumels und des Daseinszweifels. Es lässt sich eine Traditionslinie von literarischen Texten konstruieren, die, weitgehend unabhängig voneinander, darstellen, wie die ungezählten Sternenhaufen und Galaxien eine Art somatischer Affizierung bewirken, das heißt ein Empfinden von Übelkeit, bis hin zum Ekel, auslösen, wobei das Subjekt zudem aus seiner festen Betrachterposition auf der Erde förmlich herausgerissen wird und in eine vom Himmelsraum ausgehende angstbesetzte Sogbewegung zu geraten scheint. Pointiert gesagt tritt auf der literarischen Bildebene an die Stelle des Himmelsgewölbes der sternendurchsetzte Abgrund.

Zur Verdeutlichung dieser Spezifika sei vorweg ein – rein thematisch gesehen – einschlägiges Beispiel aus der Literatur des 20. Jahrhunderts angeführt, das die zuletzt genannten Merkmale gerade *nicht* einschließt. In Thomas Manns (1875-1955) Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) ist die Rede von

dem Weltall, diesem sterblichen Kinde des ewigen Nichts, angefüllt mit materiellen Körpern ohne Zahl, Meteoren, Monden, Kometen, Nebeln, Abermillionen von Sternen, die aufeinander bezogen, zueinander geordnet waren durch die Wirksamkeit ihrer Gravitationsfelder zu Haufen, Wolken, Milchstraßen und Übersystemen von Milchstraßen, deren jede aus Unmengen flammender Sonnen, drehend umlaufender Planeten, Massen verdünnten Gases und kalten Trümmerfeldern von Eisen, Stein und kosmischem Staube bestehe...<sup>11</sup>

Wer so spricht, ist nicht der Ich-Erzähler, sondern Professor Kuckuck, Direktor des Museums für Naturkunde in Lissabon, den der in die Rolle des Marquis de Venosta geschlüpfte Felix Krull im Nachtzug als „kuriosen Reisegefährten“ kennenlernt, „der mir vom Sein sprach, vom Leben, vom Menschen – und vom Nichts, aus dem alles gezeugt sei und in das alles zurückkehren werde.“<sup>12</sup> Gewiss enthalten die Erläuterungen des Gelehrten, der die Geschichte des aus dem Nichts entspringenden Seins als panoramatischen, mit Erkenntnissen der modernen Astronomie gesättigten Diskurs entfaltet, ein Potential affektiver Erschütterung, und auch die Vorstellung vom episodischen Leben „zwischen Nichts und Nichts“<sup>13</sup> stellt eine typische Denkfigur pessimistischer Philosophie dar. Dennoch scheint der kosmische Schrecken in zweifacher Hinsicht gebrochen oder zumindest relativiert. Dies liegt zu einem an der teils hymnischen, teils frivolen Darstellungsweise Kuckucks, die das Sein, das dem Untergang bestimmt ist, als ein „tumultuöses Fest in den unermesslichen Räumen“<sup>14</sup> feiert und die dazu stellenweise auf eine gesucht humorvolle Wortwahl rekurriert. So

11 Thomas Mann. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hg. Heinrich Detering u. a.. Band 12.1. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a. M. 2012. S. 314.

12 Ebd., S. 313.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 314.

wird unser Sonnensystem am Rande der Milchstraße als „Mauerblümchen“<sup>15</sup> tituiert, und auch wiederholte Gebrauch des Wortes „tummeln“<sup>16</sup> nimmt dem Geschilderten den Charakter des Unbehaglichen, was sich – und hierin liegt der zweite relativierende Aspekt – auch in der Reaktion des Erzählers niederschlägt. Dieser empfindet die Erregung<sup>17</sup>, mit der er dem Vortrag des Professors folgt, als eine an Kindheitsträume rührende „Ausdehnung des Gefühls“<sup>18</sup>. Krull, der von seinem Gesprächspartner zur „Allsympathie“<sup>19</sup> aufgerufen wird, darf vom „Getümmel der Milchstraßen“<sup>20</sup> träumen, ohne dabei nihilistischer Angst anheimzufallen.

Als Ausdruck eben solcher metaphysischen Verzweiflung wurde, um nun mit einem paradigmatischen Text fortzufahren, Jean Pauls (1763-1825) *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* aus dem Roman *Siebenkäs* (1796) in der französischen Romantik rezipiert, etwa in Gérard de Nerval (1808-1855) Sonettfolge *Le Christ aux Oliviers* (1844). Bekanntlich hatte daran Germaine de Staëls (1766-1817) produktiv-irreführende Vermittlung, die den Kontext der Traumschilderung unterschlug, entscheidenden Anteil.<sup>21</sup> Unabhängig davon, dass Jean Paul ein mahnendes Gedankenexperiment<sup>22</sup> intendierte, zeigt die Bildlichkeit der *Rede des toten Christus*, wo es um die vergebliche Suche nach dem Vatergott in den Weiten des Universums geht, eine auffällige destabilisierende Dynamik; das Ich – hier der zu den Schatten der Toten sprechende Christus – wird aus der Position des Betrachters förmlich in den Sog einer unendlichen Leere hineingezogen. Dabei kündigen bestimmte Details, etwa der Gebrauch des Plurals bei „Wüsten des Himmels“ das Problem der leeren Iteration an, das neben anderem spätere imaginäre Fallbewegungen durch das All kennzeichnen wird:

---

15 Ebd.

16 Vgl. ebd. S. 315: „Während die Erde [...] sich um ihre Sonne tummele, tummelten sie und ihr Mond sich umeinander herum“.

17 Vgl. hierzu Hermann Kurzke. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. München 1999, S. 556-560. Kurzke verweist unter anderem auf einen Abschnitt aus dem *Faustus*-Roman (in dem Adrian Leverkühn Serenus Zeitblom von seinen geistigen Erkundungen außermenschlicher Welten berichtet) und stellt vergleichend fest: „Felix Krull reagiert nicht wie Serenus Zeitblom mit altmodischer Empörung, sondern mit begeisterter Erregung.“ (S. 558).

18 Mann. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (wie Anm. 11), S. 318.

19 Ebd., S. 319.

20 Ebd.

21 In ihrer Schrift *De l'Allemagne* (1813) hatte Madame de Staël den Angsttraum ohne das anschließende Erwachen und den versöhnlichen Abschluss des Stückes wiedergegeben. Zu Einzelheiten der Rezeptionsgeschichte vgl. Claude Pichois. *L'image de Jean Paul Richter dans les lettres françaises*. Paris 1963.

22 Vgl. hierzu Alexander Košenina: „Zifferblatt der Ewigkeit ohne Zahl und Zeiger. Jean Pauls Rede des toten Christus spielt mit dem Skandalon des Nihilismus.“ *Gegenworte* 29 (2013), S. 57-60.



Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott.<sup>23</sup>

Zudem suggerieren eine Reihe der eindringlichsten Bildfindungen der *Rede* Orientierungslosigkeit und eine chaotische Durchmischung von Licht und Dunkelheit, Materie und nächtlicher Leere:

„[U]nd oben am Gipfel der unermesslichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen [...] Zufall, weißt du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehst, und wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst?“<sup>24</sup>

„Tout est mort ! J'ai parcouru les mondes ; / Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés“<sup>25</sup> – so beginnt Christus im zweiten Sonett aus Nervals *Le Christ aux Oliviers* in Anschluss an die Verkündigung der Nicht-Existenz Gottes seinen Bericht vom Flug durch den leeren Kosmos.<sup>26</sup> Die hierbei akzentuierten Motive des Irregehens und der Konfusion von Sein und Leere („Partout le sol désert côtoyé par des ondes, / Des tourbillons confus d'océans agités“)<sup>27</sup> am Rande des Nihilismus bei Nerval erinnern in bestimmter Weise an einen Abschnitt aus einer Erzählung der deutschen Literatur, in dem nun zwar nicht Bilder des verwaisten Kosmos im engeren Sinne entworfen werden, der jedoch wegen der Darstellung des Entgleitens der Dimensionen und Orientierungspunkte, der Vermengung von Himmelsraum und Erde, die dem Subjekt Pein bereitet, in den vorliegenden Zusammenhang gehört. Gemeint ist der Beginn von Georg Büchners (1813-1837) posthum erschienener Erzählung *Lenz* (1839), der den Gang des Titelhelden durch die nasskalten Vogesen beschreibt. Erschöpft und keuchend erlebt Lenz Augenblicke einer beklemmenden Wirklichkeitsveränderung; schmerzvolle Lust weicht namenloser Angst. Am Ende stehen das Gefühl, sich im Leeren, im Nichts zu befinden und eine heftige Abwärtsbewegung in der Finsternis:

23 Jean Paul: *Werke*. Hg. Norbert Miller. Zweiter Band. 3., neubearbeitete Auflage. München 1971, S. 273.

24 Ebd., S. 273-274.

25 Gérard de Nerval: *Œuvres complètes*. Hg. Jean Guillaume und Claude Pichois. Bd. III. Paris 1993, S. 649.

26 In seiner Monographie über die *Chimères* hat Karlheinz Stierle die Besonderheit von Nervals Sonettfolge vor dem Hintergrund der französischen Romantik folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Nervals *Christ aux Oliviers* bringt in der Geschichte der Jean-Paul-Rezeption eine Wende. Die Vision vom leeren Kosmos, in der Romantik noch Randfigur einer bedrängenden aber überwindbaren Anfechtung, wird als subjektive Erfahrung zur Mitte des Gedichts selbst“ (Karlheinz Stierle. *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals ‚Chimères‘*. München 1967. S. 38).

27 Nerval. *Œuvres complètes* (wie Anm. 25). S. 649.

[E]r wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat [...] die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Flut unter ihm zog [...] es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in Eins.<sup>28</sup>

Später, als Lenz einem Sonntagsgottesdienst in der von Gräbern umgebenen Dorfkirche beiwohnt, fällt der Satz: „Das All war für ihn in Wunden“ (S. 231). Eine solche bildliche Belehnung des Alls mit biomorphen Zügen durch das Subjekt in der Zeit des Weltschmerzes findet später eine moderne Entsprechung in Texten von Georges Bataille (1897-1962), etwa wenn in den Aufzeichnungen aus *L'Alleluiah* (1947) mit nunmehr erotischer Konnotation von der „fêlure insondable du ciel“<sup>29</sup> oder von „le blasphème qui liera ta blessure voluptueuse au vide du ciel étoilé“<sup>30</sup> die Rede ist. Auf die spezifische Ausprägung kosmischer Motive in Batailles Werk wird noch genauer einzugehen sein.

Eine besondere Wirkungsgeschichte hat zudem ein anderes *Lenz*-Zitat, das sich am Beginn der Erzählung findet. In der Beschreibung des Titelhelden beim Gang durchs Gebirge heißt es: „Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.“<sup>31</sup> Bekanntlich hat Paul Celan (1920-1970) in seiner *Der Meridian* überschriebenen Büchner-Preis-Rede (1960) seinen Zuhörern die aufstörende Prägnanz dieses Bildes zu vermitteln versucht, indem er, es weiterdenkend, formuliert: „wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“<sup>32</sup> Die Vorstellung, den Himmel als Abgrund unter sich zu haben, die Celan als utopischen Moment einer „Atemwende“ herausstellt<sup>33</sup> und die in Verbindung mit bestimmten Wortfügungen in seiner Dichtung wie etwa „Himmelsschlucht“ im Gedicht *Le Menhir*<sup>34</sup> aus *Die Niemandrose* (1963) auf das Fremde und Offene<sup>35</sup> verweist, taucht

28 Georg Büchner. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hg. Henri Poschmann. Bd. I. Frankfurt a.M. 1992. S. 226. Bei einem weiteren Gang im Gebirge geschieht eine neuerliche Entgegenständlichung der Natur, deren Formen sich in ein Linienspiel zu verwandeln scheinen: „Er wurde still, vielleicht fast träumend, es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde“ (S. 237).

29 Georges Bataille. *Cœuvres complètes*. Paris 1970-1988. Bd. V. S. 405.

30 Ebd.

31 Büchner. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 28), S. 225.

32 Paul Celan. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 1983. Bd. III. S.195.

33 Und zwar zusammen mit zwar zusammen mit dem „Gegenwort“ der Lucile aus *Dantons Tod* (vgl. Celan, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 32], S. 200).

34 Paul Celan. *Gesammelte Werke* (wie Anm. 32), hier Bd. I, S. 260.

35 Vgl. hierzu den Aufsatz von Otto Pöggeler. „*Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans*.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26 (1980). S. 202-243; hier S. 213 u. 237. Dementsprechend gehören die Sterne in Celans Gedichten, die in einem dialogisch-menschlichen Kontext stehen, nicht in den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit.

als beklemmende Schreckensvision, als Bild des Sturzes in den Himmelsraum, bei dem der unendliche Sternenhimmel als furchterregender Abgrund erfahren wird, in zwei Texten des späteren 19. Jahrhunderts auf, die ich im Folgenden etwas detaillierter betrachten möchte.

Gustave Flauberts (1821-1880) *La Tentation de saint Antoine* (1874)<sup>36</sup> thematisiert unter anderem die theologische Frage nach der Existenz Gottes angesichts der Leere des Alls, wie sie zuvor schon Jean Paul und Nerval bewegte. Seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sind Grenzen des erkennbaren und gleichzeitig vermessbaren Universums in immer weitere Fernen gerückt; im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext wären hier etwa die Erforschung von Sternenhaufen und -nebeln durch Wilhelm Herschel (1738-1822) oder Friedrich Bessels (1784-1846) erfolgreiche Entfernungsbestimmung mit Hilfe der Fixsternparallaxe zu nennen. Die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts angewandte Spektralanalyse führt zudem zu Erkenntnissen über den Aufbau und (später) die Entwicklung von Sternen.<sup>37</sup> Vor dem Hintergrund solchen Wissenszuwachses<sup>38</sup> ist das verzweifelte Ringen des Eremiten Antonius um einen letzten religiösen Halt von besonderer Brisanz, was deutlich wird, wenn man seiner Klage den (grob gesagt) etwa zeitgleichen gefestigten Heroismus gegenüberstellt, wie er sich in einem Gedicht wie *La Dernière vision* aus den *Poèmes barbares* (1862) von Leconte de Lisle (1818-1894) entfaltet:

Ô soleil! [...]  
Éteins donc brusquement tes flammes épuisées,  
Comme un feu de berger perdu sur les hauteurs.

Que tardes-tu ? La terre est desséchée et morte :  
Fais comme elle, va, meurs ! Pourquoi survivre encore ?  
Les globes détachés de ta ceinture d'or  
Volent, poussière éparse, au vent qui les emporte.

Et, d'heure en heure aussi, vous vous engoutirez,  
Ô tourbillonnements d'étoiles éperdues,  
Dans l'incommensurable effroi des étendues,  
Dans les gouffres muets et noirs des cieus sacrés !

36 Auf das Problem der gattungsmäßigen Einordnung von Flauberts in verschiedenen Fassungen vorliegendem, hybridem Werk gehe ich hier nicht weiter ein.

37 In seiner weitverbreiteten populärwissenschaftlichen Himmelskunde, die sich beispielsweise in italienischer Übersetzung in Giovanni Pascolis Privatbibliothek findet (vgl. unten Baroncini [Anm. 62], S. 88), schreibt Max Wilhelm Meyer rückblickend, das Spektroskop habe „in Bezug auf die Erschließung dieser allerfernsten Welt der Fixsterne Wunderdinge geleistet, die auch der phantasiereichste Kopf um die Mitte unseres Jahrhunderts nicht geahnt hätte“ (M. Wilhelm Meyer. *Das Weltgebäude. Eine gemeinverständliche Himmelskunde*. Leipzig und Wien 1898. S. 329).

38 Noch nicht bekannt waren dagegen Gesetzmäßigkeiten der Sternentwicklung (speziell im Fall der Sonne die Entwicklung zum Roten Riesen und das damit verbundene unvermeidliche Ende des Planeten Erde).

Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre  
 Informe, dans son vide et sa stérilité,  
 L'abîme pacifique où gît la vanité  
 De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre.<sup>39</sup>

Anders bei Flaubert, wo die Vanitas der Erscheinungswelt in keinem „abîme pacifique“ ihr Ende findet: Ein schon aufgrund der motivgeschichtlichen Tradition (Flug mit dem Teufel) markantes Tableau aus der *Tentation* zeigt den Umschlag von optimistischem Forscherdrang in Qual und Überdruß bei der Erkundung des Sternenhimmels. Gerade hat der Eremit in der bedrohlich aufragenden Gestalt seines ehemaligen Schülers Hilarion den Teufel erblickt, als dieser Antonius, ausgehend von der sprachlich irreführenden Wendung von der untergehenden Sonne, in einen kosmographischen Dialog hineinzieht und, nachdem Antonius die „plaines désolées“<sup>40</sup> der Mondoerfläche erblickt hat, den Eremiten zum Sternenhimmel emporträgt. „Ah ! plus haut ! plus haut ! toujours !“<sup>41</sup> ruft Antonius aus, woraufhin Flauberts Text die folgende Szenerie entwirft:

Les astres se multiplient, scintillent. La Voie lactée au zénith se développe comme une immense ceinture, ayant des trous par intervalles ; dans ces fentes de sa clarté, s'allongent des espaces de ténèbres. Il a y des pluies d'étoiles, des traînées de poussière d'or, des vapeurs lumineuses qui flottent et se dissolvent. [...] Antoine, les bras ouverts, s'appuie sur les deux cornes du Diable, en occupant ainsi toute l'envergure.  
 Il se rappelle avec dédain l'ignorance des anciens jours, la médiocrité de ses rêves. Les voilà donc près de lui ces globes lumineux qu'il contemplait d'en bas ! Il distingue l'entrecroisement de leurs lignes, la complexité de leurs directions. Il les voit venir de loin, – et suspendus comme des pierres dans une fronde, décrire leurs orbites, pousser leurs hyperboles.<sup>42</sup>

In ihrer Monographie zur *Tentation* verweist Mary Orr, die mit Blick auf die Handlungszeit – der Überlieferung nach starb der historische Antonius 356 n. Chr.<sup>43</sup> – einen „double-voiced discourse“<sup>44</sup> Flauberts konstatiert, auf den möglichen Einfluss astronomischer Entdeckungen (darunter Herschels Entdeckung des Uranus) bis hin ins 19. Jahrhundert sowie auf die Bedeutung

39 Leconte de Lisle. *Poèmes barbares*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris 1985, S. 214. Vgl. auch die ursprüngliche Schluss-Strophe von *Ultra caelos*: „Car jamais, par delà l'horizon de la terre, / D'astre en astre, faisant le chemin éternel, / Nous ne te verrons luire, étoile solitaire, / Etoile du sommeil dans quelque coin du ciel“ (S. 344).

40 Gustave Flaubert. *La Tentation de saint Antoine*. Hg. Claudine Gothot-Mersch. Paris 1983. S. 208.

41 Ebd. S. 209.

42 Ebd. S. 209-210.

43 Vgl. Peter Gemeinhardt. *Antonius. Der erste Mönch. Leben – Lehre – Legende*. München 2013. S. 34.

44 Mary Orr. *Flaubert's Tentation. Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science*. Oxford 2008, S. 196.

von Pierre-Simon Laplace (1749-1827) als dem „main protagonist behind the macro-cosmological import of the *Tentation*“<sup>45</sup>. (Im Gegensatz dazu lehnt sich die pantheistische Präsentation der Himmelskörper durch den Teufel in der ersten Fassung der *Tentation* (1849) unter anderem an den antiken Atomismus an.)<sup>46</sup> Ob man die „trous“ und „fentes“ in der oben zitierten Passage als eine Anspielung auf Laplaces Postulat dunkler Körper lesen kann<sup>47</sup>, sei dahingestellt; interessant ist vor allem der von Orr gezogene Vergleich zwischen der Redeweise des Teufels mit seiner „clinging calculation for God's non-existence“<sup>48</sup> und dem Determinismus des sogenannten Laplaceschen Dämons<sup>49</sup>, der Gott obsolet werden lässt. Wenn der Teufel, nachdem er ein eigenschaftsloses Unendliches, dem das menschliche Sein gleichgültig ist, als einzige Wahrheit postuliert hat, am Ende der betreffenden Szene Antonius auffordert, dem Phantom Gott abzuschwören, mag sich die Glaubensstärke des Antonius<sup>50</sup> beweisen, der in einem „dernier mouvement d'espoir“<sup>51</sup> die Augen hebt. Doch gestaltet Flaubert weniger einen Philosophenstreit, als dass er das psychische Elend und die körperlich-geistigen Qualen des Antonius ins Zentrum rückt. Dominierend bleibt zum einen der pessimistische Eindruck, dass der faustische Impetus, der im Ritt auf dem Teufel nachklingt, und die Emphase des immer weiter gesteigerten Allumfassens rasch gebrochen werden: „Il [Antoine] surcharge sa pensée du calcul de leurs [i. e. der Himmelskörper] distances ; puis sa tête retombe.“ Darauf folgt die desillusionierte Frage „Quel est le but de tout cela?“<sup>52</sup> Gleich einer Art sinnentleerter Schwundstufe wird der hier spürbare resignative Gestus zur Plattitüde in Flauberts unvollendetem Roman *Bouvard et Pécuchet* (1881), wo die identische Frage wiederum im astronomischen Kontext erscheint. „Quel est le but de tout cela?‘ ,Peut-être qu'il n'y

45 Ebd. S. 197.

46 So heißt es in der Version von 1849: „Les vois-tu bien les innombrables feux du ciel ? constellations, planètes, météores, astres lointains, étoiles d'un jour, chacun tourne, chacun brille, et c'est le même mouvement, la même lumière, principe unique [...] Un rythme mystérieux mène à la danse les atomes remués qui s'entrelacent, se quittent et se reprennent“ (Gustave Flaubert. *Œuvres complètes* II. 1845-1851. Hg. Claudine Gothot-Mersch. Paris 2013. S. 503-504). Vgl. dazu Benoît Dufau. „Flaubert, Lucrèce et Spinoza: La danse des atomes dans la *Tentation* de 1849.“ *Revue d'histoire littéraire de la France* 114 (2014). S. 843-858.

47 Vgl. Orr. *Flaubert's Tentation* (wie Anm. 44). S. 198.

48 Ebd. S. 201.

49 „Flaubert's Devil wonderfully characterizes and literalizes Laplace's Demon by repackaging its ‚super-determinism of the universe in pseudo-theological arguments to prove to Antoine the non-existence of his God as exemplified by the cold cosmos“ (Orr. *Flaubert's Tentation* [wie Anm. 44], S. 200).

50 „Moreover, Antoine's decision for his unknowable God is also his choice to believe in the great mysteries that neither theology nor science has yet resolved“ (Orr. *Flaubert's Tentation* [wie Anm. 44]. S. 201).

51 Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* (wie Anm. 40), S. 215.

52 Ebd. S. 210.

a pas de but?“<sup>53</sup> fragen sich Bouvard und Pécuchet, nachdem Pécuchet, der früher öfter durch ein Teleskop geschaut hat, seinen Partner unter anderem wie folgt belehrt hat: „Derrière la voie lactée, ce sont les nébuleuses ; au-delà des nébuleuses des étoiles encore! La plus voisine est séparée de nous par trois cents billions de myriamètres!“<sup>54</sup> Doch zurück zur *Tentation*, wo anstelle des Eindrucks der Beliebigkeit die naturwissenschaftliche Erkenntnis die Gefahr eines Tedium vitae nach sich zieht, die dann an Schärfe noch übertroffen wird durch die hinzutretenden Zeichen nackter Angst. Der unbegrenzte Raum, in dem es gemäß den Erklärungen des Teufels keinen Grund, keinen Gipfelpunkt, weder Oben noch Unten und kein Ende gibt („pas de fond, pas de sommet, ni haut, ni bas, aucun terme“<sup>55</sup>) erzeugt in Antonius, der, mit den Worten Jean Pauls gesagt, durch die „Wüsten des Himmels“ getrieben wird, das Gefühl haltloser Bewegung („Je roule dans l’immensité des ténèbres“<sup>56</sup>) bzw. die Angst, in einen Abgrund zu stürzen („J’ai peur! je vais tomber dans l’abîme“<sup>57</sup>).

Im Verlauf der *Tentation* findet sich bereits vor dem Teufelsflug eine Verbindung von unermesslicher Sternenwelt und Bildern eines haltlosen Sturzes, der hier zudem ekeleregende Züge trägt. Im Verlauf eines langen Götterreigens spricht die Erscheinung des Buddha prophetisch davon, wie zusammen mit den Sandkörnern des Ganges Myriaden von Sternen vergehen werden.<sup>58</sup> Auf dieses Stichwort hin geraten die vor dem Einsiedler sich präsentierenden Göttergestalten ins Wanken, mehr noch: „Ils [...] tombent en convulsions, et vomissent leurs existences [...] Ils arrachent leurs attributs, leurs sexes, lancent par dessus l’épaule les coupes où ils buvaient l’immortalité, s’étranglent avec leurs serpents, s’évanouissent en fumée“.<sup>59</sup>

Was hier nur in der Kontiguität der zeitlichen Abfolge steht – Sterben der Sterne, Bilder körperlicher Zerstörung, konvulsivischer Exzesse und organischen Zerfalls – wird eine enge metaphorische Verbindung eingehen im Werk des schon erwähnten Georges Bataille: „mon sexe est un soleil mort / les étoiles tombées dans une fosse sans fond / je pleure et ma langue coule“<sup>60</sup> – so lauten drei Gedichtzeilen aus der Sammlung *L’Archangélique* (1944). Vor der genaueren Betrachtung Batailles soll aber noch von einem für den vorliegenden Kontext zentralen, an der Wende von 19. zum 20. Jahrhunderts entstandenen Gedicht die Rede sein. Bezeichnenderweise erfolgt Antonius’ Ausruf „J’ai peur. Je vais tomber dans l’abîme“ im Anschluss an eine Stelle, an der der Teufel ihm in quälend-insistierender Rede eine unendliche Abfolge herumwirbelnder

53 Gustave Flaubert. *Bouvard et Pécuchet*. Hg. Claudine Gothot-Mersch. Paris 1999. S. 139.

54 Ebd. S. 137.

55 Flaubert: *La Tentation de saint Antoine* (Anm. 40), S. 212.

56 Ebd. S. 214.

57 Ebd. S. 211.

58 „Les hommes, les animaux, les Dieux, les bambous, les océans, les montagnes, les grains de sable des Ganges avec les myriades de myriades d’étoiles, tout va mourir“ (Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* [wie Anm. 40]. S. 170).

59 Ebd. S. 170.

60 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. III. S. 87-88.



Sonnen vor Augen führt, die hinter jeder Nacht von neuem auftauchen.<sup>61</sup> Der Gedanke der Unendlichkeit wird so zum Auslöser kreatürlicher Angst und Beklemmung. Explizit thematisiert wird das allen Vorstellungen des Erhabenen zuwiderlaufende „somatische“ Empfinden bei einer als Blick nach unten, in eine bodenlose Tiefe imaginierten Begegnung mit disparaten Sternenansammlungen in dem motivgeschichtlich bemerkenswerten Gedicht *La vertigine* von Giovanni Pascoli (1855-1912). Es mag auf den ersten Blick erstaunen, gerade im lyrischen Werk dieses Verfassers auf einen derartigen Text zu stoßen, gilt der einem vormodernen Decadentismo zugeordnete Pascoli doch gemeinhin, vor allem aufgrund seines ersten Gedichtbands *Myricae* (1891/1897), als Dichter der kleinen, nahen Dinge, der bevorzugt räumlich begrenzte, ländliche (dabei oft melancholisch verhangene) Naturszenarien mit spezifischer Nomenklatur in ihrem individuellen Charakter zu erfassen sucht. Gleichwohl stellt die dichterische Auseinandersetzung mit den Dimensionen des Kosmos einen wichtigen Themenkomplex in Pascolis Lyrik dar<sup>62</sup>, der sich in einer Reihe von markanten Gedichten niederschlägt. In dem umfangreichen Erzählgedicht *Il ciocco* aus den *Canti di Castelvecchio* (1903) weitet sich eine Szene bäuerlichen Lebens – Menschen um einen brennender Holzklötz versammelt, der einem Ameisenvolk als Behausung diente – zu einer unablässigen Folge variierender Imaginationen von Zerstörung, Untergang und erneuertem Sein im Universum.<sup>63</sup> Die Empfindungen, die die Vorstellung kosmischen Vergehens auslösen, werden hier zur Angst einer kindlichen Seele vor dem endgültigen Nicht-mehr-sein: „io grido il lungo fievole lamento / d'un fanciulletto che non può, non vuole / dormire! di questa anima fanciulla / che non ci vuole, non ci sa morire!“<sup>64</sup> Pascolis selbstquälerische Radikalität wird im Vergleich deutlich, wenn man die tröstliche Schlusswendung des Gedichts *On the Beach at Night* von Walt Whitman (1819-1892) aus den *Leaves of Grass* (1855/1891) dagegenhält, wo ein Kind an der Hand des Vaters zu weinen beginnt, als düstere Nachtwolken („burial clouds“) die

61 Vgl. Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* (wie Anm. 40). S. 211: „[...] au-delà de ces profondeurs où tu n'aperçois que la nuit, d'autres soleils tourbillonnent, derrière ceux-là d'autres, et encore d'autres, indéfiniment...“

62 Grundlegend hierzu: Giovanni Getto. „Giovanni Pascoli poeta astrale.“ Ders. *Carducci e Pascoli*. Caltanissetta/Rom <sup>3</sup>1977, S. 77-136. Vgl. außerdem Daniela Baroncini. „Pascoli, l'astronomia e il nulla cosmico.“ *Rivista Pascoliana* 27 (2015), S. 87-100.

63 Giovanni Pascoli. *Poesie*, vol. primo. Mailand <sup>3</sup>1974. S. 545-563. Der Bilderreichtum dieses bewusst ausufernden Gedichts lässt sich kaum in Worte fassen; als Beispiel mögen die folgenden Terzinen aus dem *Canto secondo* dienen; „Ma se al fine dei tempi entra il silenzio? / se tutto nel silenzio entra? la stella / della rugiada e l'astro dell'assenzio [...] Questa, la morte! Questa sol, la tomba... / se già l'ignoto Spirito non piova / con un gran tuono, con una gran romba; / e forse le macerie anco sommuova, / e batte a Vega Aldebaran che forse / dian, le due selci, la scintilla nuova; / e prenda in mano, e getti alle lor corse, / sotto una nuova lampada polare, / altri Cigni, altri Aurighi, altre Grand'Orse; / e li getti a cozzare, a naufragare, / a seminare dei rottami sparsi / del lor naufragio il loro etereo mare“ (S. 560-561).

64 Ebd. S. 562.

Sterne am Himmel zu verschlingen scheinen.<sup>65</sup> Die Empfindung des hilflosen Ausgesetztseins in der richtungslosen Leere des Universums steht am Ende von *Il bolide* (ebenfalls aus den *Canti di Castelveccchio*). Dort geht die (erinnerte)<sup>66</sup> Vision des lyrischen Ichs vom eigenen Tod (als junger Mann durch einen Schuss aus dem Hinterhalt) über in die Erscheinung eines Meteoriten, die das eigene Dasein unvermittelt in eine veränderte, angstbesetzte Perspektive rückt:

E la Terra sentii nell'Universo.  
Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella.  
E mi vidi quaggiù piccolo e sperso

errare, tra le stelle, in una stella.<sup>67</sup>

Mutet diese kosmische Schlusswendung vergleichsweise wenig originell an<sup>68</sup>, so findet die gegenüber der dichterischen Tradition spezifisch neue „visione galassiocentrica“<sup>69</sup>, durch die das Ich von der Erde weggerissen wird, bei Pascoli ihren stärksten Ausdruck in *La vertigine*.

In diesem Gedicht aus den *Nuovi Poemetti* (1909) kulminiert, um nochmals Giovanni Getto zu zitieren, „l'angoscia degli abissi cosmici“<sup>70</sup>; Daniela Baroncini sieht in diesem Text die Modernität von Pascolis kosmischer, auf das zwanzigste Jahrhundert vorausweisender Dichtung am stärksten ausgeprägt.<sup>71</sup> Pascoli

65 „The ravening clouds shall not long be victorious, / They shall not long possess the sky, they devour the stars only in apparition [...] Something there is more immortal even than the stars“ (Walt Whitman. *Leaves of Grass*. Hg. Jerome Loving. Oxford 1990. S. 206).

66 Zur komplexen Zeitstruktur dieses Gedichts vgl. Nicolò Magnani. *Il bolide di Giovanni Pascoli: Struttura interna e significato di una poesia ‚di confine‘*. In: Nuova Rivista di Letteratura Italiana 19 (2016), S. 183-203.

67 Pascoli. *Poesie* (wie Anm. 63). S. 684.

68 Vgl. die Hinweise auf die kritischen Bemerkungen Cesare Garbolis bei Magnani, *Il bolide di Giovanni Pascoli* (wie Anm. 66. S. 184 u. S. 198).

69 Vgl. Getto. *Giovanni Pascoli poeta astrale* (wie Anm. 62). S. 120: „È questo il modo nuovo, autenticamente pascoliano, di avvertire la realtà cosmica: al geocentrismo del Leopardi, praticamente ancora operante nell'emozione fantastica, nonostante la chiara nozione copernicana sul piano intellettuale, il Pascoli sostituisce una visione eliocentrica o addirittura galassiocentrica: o meglio ancora, una visione in cui non si dà più centro di sorta, ma soltanto sussistono voragini misteriose di spazio, di buio e di fuoco.“

70 Getto. *Giovanni Pascoli poeta astrale* (wie Anm. 60). S. 131.

71 Vgl. Baroncini. *Pascoli, L'astronomia e il nulla cosmico* (wie Anm. 62). S. 96. Erhellend im vorliegenden Zusammenhang erscheint mir, neben den angeführten möglichen Quellen Pascolis, der Querverweis Baroncinis auf Charles Baudelaires Sonett *Le gouffre* (vgl. S. 97), das zwar keine Sternenmotivik im engeren Sinne, wohl aber zusammen mit der einleitenden Evokation Pascals die Vorstellung des Oben und Unten vermengenden richtungslosen Schwindelgefühls angesichts unendlicher Räume enthält. Resümierend schreibt Baroncini: „la cosmogonia pascoliana segna una svolta radicale rispetto ai poeti cosmici precedenti soprattutto per la visione

hat seinem in zwei Teile untergliederten Gedicht ein Motto vorangestellt, das das paradigmatische Motiv der haltlosen Bewegung als wundersame Geschichte einführt: „Si racconta di un fanciullo che aveva perduto il senso della gravità...“. Den ersten Teil kennzeichnet noch ein lehrhafter, perrierender Sprachgestus. Hier redet das Ich die Menschen an, um ihnen, die sich fest und sicher auf der Erde glauben, ihren prekären Status angesichts der sie umgebenden kosmischen Räume ins Bewusstsein zu rufen:

che fisso il mento a gli anelanti petti,  
andate, ingombri dell'oblio che nega,  
penduli, o voi che vi credete eretti!

Ma quando il capo e l'occhio vi si piega  
giù per l'abisso in cui lontan lontano  
in fondo in fondo è il luccichio di Vega...?<sup>72</sup>

Dann entspringt dem Gedanken, an die Erde geklammert über einem Abgrund zu hängen, im zweiten Teil jener Schwindel, der dem Gedicht seinen Titel gibt, verbunden mit der Imagination eines richtungslosen Sturzes in den universellen Sternenabgrund.<sup>73</sup> Zwar klingt am Ende des Gedichts in beschwörender Weise die Hoffnung auf eine Rast, ein letztes Ziel an, und der abschließende Ausruf des in seiner Vorstellung von Sternennebel zu Sternennebel stürzenden Ichs ist an Gott gerichtet, aber der religiöse Gedanke gelangt, darin Flauberts *Tentation de saint Antoine* ähnlich, zu keiner konsistenten Formulierung mehr. Vor dem Hintergrund der Sterne, deren unterschiedliche Farben hier weniger eine reiche, klassifizierbare Vielfalt<sup>74</sup> als vielmehr eine disparate Beliebigkeit anzeigen und die sich zu bewegten, amorphen Gemengen verdichten, gerät das wachende, dem fremdgewordenen mortifizierenden Blick des Großen Bären ausgesetzte Subjekt, das sich aus der Gemeinschaft der Menschen löst, in einen verstörenden, willenlosen Taumel. Insistierende Wortwiederholungen, Variationen und Exklamationen und die damit verbundene zunehmende Fragmentierung der Syntax erzeugen den Eindruck einer unausgesetzten Bewegung. Dementsprechend bezeichnet der Schluss mit der Anrufung Gottes einen Zustand der Ver-  
ausgabung, an dem das schwerelos und nichtig gewordene Ich am Rande eines bloßen Stammelns mit seiner Sprache nicht mehr weiterkommt und nur ein Ende der sinnentleerten kosmischen Bilderflucht erfleht:

---

dello spazio come abisso vertiginoso e perturbante, intimamente connessa alla nozione del nulla“ (S. 100).

72 Pascoli. *Poesie* (wie Anm. 63). S. 391.

73 „[È] il cielo notturno, il baratro stellare, che provoca la più paurosa vertigine, e la sensazione della caduta nello spazio. Nella visione del cielo stellato, che si afferma nella seconda parte, ritornano in sintesi i motivi essenziali della poesia cosmica pascoliana“ (Getto, *Giovanni Pascoli poeta astrale* [wie Anm. 62]. S. 132).

74 Der Wissenschaftshistoriker John North bezeichnet das 19. Jahrhundert als „the century of star catalogues“ (John North. *The Fontana History of Astronomy and Cosmology*. London 1994. S. 453).

Oh! se la notte, almeno lei, non fosse!  
 Qual freddo orrore pendere su quelle  
 lontane, fredde, bianche azzurre e rosse,

su quell'immenso baratro di stelle,  
 sopra quei gruppi, sopra quelli ammassi,  
 quel seminiò, quel polverio di stelle!

Su quell'immenso baratro tu passi  
 correndo, o Terra, e non sei mai trascorsa,  
 con noi pendenti, in grande oblio, dai sassi.

Io veglio. In cuor mi venta la tua corsa.  
 Veglio. Mi fissa di laggiù coi tondi  
 occhi, tutta la notte, la Grande Orsa:

se mi si svella, se mi si sprofondi  
 l'essere, tutto l'essere, in quel mare,  
 d'astri, in quel cupo vortice di mondi!

veder d'attimo in attimo più chiare  
 le costellazioni, il firmamento  
 crescere sotto il mio precipitare!

precipitare languido, sgomento,  
 nullo, senza più peso e senza senso:  
 sprofondar d'un millennio ogni momento!

di là da ciò che vedo e ciò che penso,  
 non trovar fondo, non trovar mai posa,  
 da spazio immenso ad altro spazio immenso;

forse, giù giù, via via, sperar... che cosa?  
 La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io,  
 io te, di nebulosa in nebulosa,

di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!<sup>75</sup>

Die Labilität der finalen Anrufung Gottes in *La Vertigine* erschließt sich wiederum im Vergleich und zwar mit *Abîme*, dem letzten Gedicht aus dem Zyklus *La Légende des siècles* (1859/1883) von Victor Hugo (1802-1885). Hugos „abîme“ ist nicht grundlos, denn dort gehört Gott selbst das abschließende Wort am Ende eines monumentalen Défilés, in dem auf den Menschen und die Erde folgend kosmische Akteure, angefangen vom Saturn, der Sonne und Sirius bis hin zur Milchstraße und den Sternennebeln auftreten. In allegorisierender Manier stellen die Himmelskörper die Dimensionen ihrer Wirkungsmacht zur Schau,

75 Pascoli, *Poesie* (Anm. 63), S. 394f.

die Milchstraße bringt sich als „éclatant abîme“<sup>76</sup> zur Geltung, die Sternennebel suggerieren ein richtungsloses Chaos<sup>77</sup>, bevor mit jeweils einem apodiktischen Satz zunächst die Unendlichkeit und dann Gott den Schluss bilden: „Je n'aurais qu'à souffler, et tout serait de l'ombre“.<sup>78</sup> Mit diesem Bild transzendenter Allmacht endet *La Légende des siècles*. Trotz der ostentativ entfalteten einschlägigen Motivik von Abgrund und Unermesslichkeit in der Darstellung des Alls zeigt sich Gott bei Hugo dem implizierten Subjekt in seiner geistigen Betrachtung als letzte sinnstiftende Instanz, während Pascolis ins Leere fallende Ich zu keiner kohärenten Gottesvorstellung mehr gelangt.<sup>79</sup>

Jener radikale Pessimismus, wie er sich in der einschlägigen Bildlichkeit bei Flaubert und Pascoli manifestiert („Je roule dans l'immensité des ténèbres“, „non trovar fondo, non trovar mai posa, / da spazio immenso ad altro spazio immenso“), scheint auch im 20. Jahrhundert, in dem Relativitäts- und Quantentheorie ein verändertes Weltbild begründen und neue astrophysikalische Erkenntnisse (Lebenszyklus der Sterne, Expansion des Universums) Allgemeingut werden, kaum mehr überbietbar.<sup>80</sup> Neben Beispielen für die Abkehr vom Universum als referentielle Wirklichkeit<sup>81</sup> finden sich weiterhin literarische Werke, die in weitgefächerter Weise den Blick auf die Sterne richten.<sup>82</sup> Dabei werden auch in der Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt bekannte Denk- und Erfahrungsmuster aufgegriffen. In Hermann Brochs (1886-1951) Roman *Die Unbekannte Größe* (1933) zeigt die Hauptfigur Richard Hieck, ein junger asketisch wirkender Mathematiker, der der Wirklichkeit des Lebens, das ihm von Myriaden von Dingen durchdrungen erscheint,

76 „Mon éclatant abîme est votre source à tous“ (Victor Hugo: *La Légende des siècles*. Hg. von Arnaud Laster. Paris 2002 [1974], S. 867).

77 „Mondes spectres écloés dans les chaos funèbres, / N'ayant ni pôle austral ni pôle boréal“ (Hugo, *La Légende des siècles* [Anm. 76], S. 868).

78 Hugo. *La Légende des siècles* (Anm. 76), S. 869.

79 Pascoli entwickelt damit auch einen radikalen Kontrast zur weihnachtlichen Perspektive des in den *Nuovi Poemetti* unmittelbar vorausgehenden Gedichts *La pecorella smarrita*, in dem sich Gott am Ende der verlorenen Erde zuwendet: „Sonava la zampogna pastorale. E Dio scendea la cerua pendice / cercando in fondo dell'abisso astrale / la Terra, sola rea, sola infelice“ (Pascoli, *Poesie* [Anm. 63], S. 389).

80 So relativiert sich auch der schockierende Charakter eines Textes wie dem *Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen* aus Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* (1962).

81 Anlässlich der Jerusalem-Gedichte Paul Celans stellt Bernhard Böschenstein fest: „Dieses Jerusalem freilich wird von der Vernichtung der Welt her figuriert. Die Landung der Menschen auf dem Mond hat dem Himmel den Rest gegeben, ihn zum Sumpf und seine Gestirne zum Unrat herabgewürdigt. Der schon in den vorangehenden Bänden sehr deutliche ‚kosmische Nihilismus‘ hat in diesem Ereignis eine Bestätigung gefunden, die ihn radikalisiert. Das Nichts als Weltgrund erscheint als die letzte, unumstößliche Auskunft“ (Bernhard Böschenstein. „Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von ‚Zeitgehöft‘“ *Text und Kritik* 53/54 (1977). S. 55-61; hier S. 55).

82 Vgl. dazu den Sammelband *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Hg. Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti. Frankfurt a. M. 2006.

habhaft werden will<sup>83</sup>, an einem Abend einer jungen Studentin die Sternwarte, wo er eine Anstellung gefunden hat. Wenn Hieck im Anschluss auf dem Rückweg durch die Dunkelheit die „Hypothese vom gekrümmten Weltraum, dessen Expansion und Restriktion die Bewegung der großen Sternsysteme bedingen soll“<sup>84</sup>, vorträgt, so erinnert die Reaktion seiner Zuhörerin auf die „erschreckende Hypothese“<sup>85</sup> an die Wirkungsweise der Kategorie des Erhabenen.<sup>86</sup> Und Hieck selbst wird in einem Gespräch am Ende des Romans von dem Dozenten Kapperbrunn, der ihn als „Sterngucker“ tituliert, an das eingangs zitierte berühmte Diktum von Kant erinnert: „Wie heißt es doch bei Ihrem alten Kant: der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir...“, Kapperbrunn lachte, ‚heißt es nicht so?‘ ‚Ja‘, sagte Hieck, ‚das stimmt.‘ Das moralische Gesetz in mir: das hing irgendwie mit dem Herzen zusammen [...], einsamer Klang des Herzens im Dunkel der Nacht [...]<sup>87</sup>

Bei der vorangehenden Beschreibung der Beisetzung von Richards jüngerem Bruder gleitet der Blick des Erzählers über die geöffnete Erde am Friedhof hin zur „Allee, die zur Sternwarte hinausführte“.<sup>88</sup> Indem Hieck den Sternenhimmel und das moralische Gesetz mit der existentiellen Erfahrung von Liebe und Tod verknüpft, gelangt er zum Bild eines Lebens, das zwischen zwei Dunkelheiten erkenntnisgeleitet zur Erhellung des Daseins beiträgt.

Und aus der Dunkelheit, aus der man gekommen ist, wird man zu neuer Dunkelheit fortschreiten, auf schwarzem Grunde stehen die Sterne, und sie werden in die Fläche dunklen Wassers gleiten, auftauchend in der Größe und Erhabenheit des Todes. Genügte das nicht? Und die verwehte Unsicherheit der Herkunft und des Zieles wird um ein wenig erhellt sein im Klange der Einsamkeit und des Herzens. Ziel außerhalb des Lebens, dennoch Leben. Oh, Liebe!<sup>89</sup>

83 Vgl. Hermann Broch. *Kommentierte Werkausgabe*. Hg. Paul Michael Lützeler. Band 2. Frankfurt a. M. 1977. S. 39 u. 74.

84 Broch. *Kommentierte Werkausgabe* (wie Anm. 83), S. 96. Zum Stellenwert dieser Anspielung auf Einsteins Relativitätstheorie vgl. die Bemerkung von Carsten Könneker in seinem Aufsatz „Hermann Brochs Rezeption der modernen Physik. Quantenmechanik und ‚Unbekannte Größe““. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 (1999). S. 205-239; hier S. 236-237.

85 Broch. *Kommentierte Werkausgabe* (wie Anm. 83). S. 96.

86 „[W]enn Richard von den geometrischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten dieser radikalsten Raumhypothese sprach, so erfaßte sie es mit weitgeöffnetem Verständnis und wußte dennoch, daß hier der Kosmos für etwas bemüht wurde [...], das überkosmisch, übermächtig hinter aller präzisen Ausdrückbarkeit stand“ (Broch. *Kommentierte Werkausgabe* [wie Anm. 83]. S. 96). Zu dieser Thematik vgl. auch Andrea Albrecht und Christian Blohmann. „Dichter, Mathematiker und Sterndeuter. Hermann Brochs Unbekannte Größe“, in: Bergengruen u. a. *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 82). S. 209-224, die von Hiecks „erhabenen Sternerfahrungen“ sprechen und fortfahren: „Das Erhabenheitserlebnis entspringt dabei – hier folgt Bloch der kantischen Ästhetik – einer Unendlichkeitserfahrung“ (S. 215).

87 Broch. *Kommentierte Werkausgabe* (wie Anm. 83). S. 140-141.

88 Ebd. S. 138.

89 Ebd. S. 141-142.



In radikalerer Weise, ohne Bezug zu moralischem Gesetz und Erhabenheit, verbinden sich stellare Motive mit der Grenzerfahrung eines ausgesetzten Subjekts, der (Grabes-)Nacht und dem Gedanken eines unendlichen, grundlosen Nichts in literarischen Texten Georges Batailles, speziell in einer Reihe von Gedichten<sup>90</sup> aus der bereits zitierten Sammlung *L'Archangélique*. Hier kommt die Vorstellung des haltlosen Falles ins Leere, das auch Himmelskörper und All selbst erfasst, einem subjektzerstörenden und dabei revelatorischen Wahnzustand gleich.<sup>91</sup> Die meisten Gedichte Batailles entstehen etwa zur gleichen Zeit wie die *Le Coupable* (1944) betitelte Sammlung von Aufzeichnungen, in denen er an abendländische mystische Traditionen (Angela da Foligno, Juan de la Cruz) anknüpft, was jedoch mit einer radikal-nihilistischen Verneinung Gottes<sup>92</sup> einher geht. Für den unbestimmten Weltgrund, dem sich das meditierende Ich Batailles zu nähern sucht, gilt:

„LE FOND DES MONDES“ n'est pas Dieu. [...]

„LE FOND DES MONDES“ n'oppose rien à ce mouvement vertigineux, catastrophique, emportant avec nous dans l'abîme tout ce qui, d'une immensité profonde, effrayante, émerge – ou pourrait émerger – de solide.<sup>93</sup>

Mit Blick auf Sade schreibt Bataille zum Beispiel an einer Stelle in der unvollendeten Schrift *L'Histoire de l'érotisme* (1950/51) über die unablässige Bewegung des verneinenden Subjekts:

l'idée de Dieu fut un repos, un temps d'arrêt dans le mouvement vertigineux que nous suivons. Tandis que la négation de Sade signifie la force qu'un homme aurait non d'arrêter, mais d'accélérer ce mouvement. Le moins étrange n'est pas qu'un tel passage à la souveraineté apathique de l'univers ne diffère plus que par cette négation illimitée de la négation limitée des mystiques.<sup>94</sup>

90 Z. B.: „le néant n'est que moi-même / l'univers n'est que ma tombe / le soleil n'est que la mort [...] en moi-même / au fond d'un abîme / l'immense univers est la mort“ (Bataille, *CŒuvres complètes* [Anm. 29], hier Bd. III, S. 81). Zur Stellung der Lyrik Batailles vgl. Sylvain Santi. *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*. Amsterdam 2007 sowie das Vorwort von Bernard Noël zu der Ausgabe *L'Archangélique et autres poèmes*. Paris 2008.

91 Vgl. die schon zitierte Wendung „les étoiles tombées dans une fosse sans fond“ (vgl. oben Anm. 60) oder aus dem Eröffnungsgedicht *Immensité criminelle* die Strophe „je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même / elle est plus noire que ma mort“ (Bataille, *CŒuvres complètes* [Anm. 29], hier Bd. III, S. 75).

92 Gleichwohl kommt dem Christentum mit seiner Vorstellung vom Opfer des Gottessohns in Batailles Denken eine wichtige Rolle zu. Sein Biograph Michel Surya schreibt zu diesem Thema: „Infini est le péché duquel est né l'homme, infini celui de la crucifixion du Christ [...] La clé du rapport à Dieu n'est pas le bien, mais le mal : un mal égal à Dieu, infini (infini d'autant plus que pour clore cette précaire et paradoxale construction, Bataille ne manque jamais de redire que Dieu n'existe pas)“ (Michel Surya. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris 2012 [1992]. S. 531).

93 Bataille. *CŒuvres complètes* (wie Anm. 29), Bd. V. S. 272.

94 Bataille. *CŒuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. VIII. S. 157.

Wenn das begehrte Objekt in einem vorangehenden Abschnitt über *L'amour individuel* im Moment der Vereinigung als das Universum erscheint – „l'être aimé dans l'amour est toujours l'univers lui-même“<sup>95</sup> –, so kündigt sich darin ein weiteres besonderes Merkmal an, das Batailles Texte im Vergleich zu den bisher behandelten Beispielen kennzeichnet. Zusammen mit dem allgemeinen Begriff des *univers*, wie er etwa in *L'Histoire de l'érotisme* erscheint, erfahren spezifischere kosmische Bilder und Figurationen bei Bataille eine in seiner Anthropologie verankerte Erotisierung, verbunden mit der Vorstellung von Verwundung, organischer Auflösung<sup>96</sup> und dem Gefühl des Ekels. Bereits in *L'Anus solaire* (1931) werden Begattung und Bewegung der Himmelskörper in Verbindung gebracht<sup>97</sup>; speziell die Sonne wird dem Ich, das sich ihr anverwandeln möchte, zum Träger sexueller Energie.<sup>98</sup> (Umgekehrt können im Augenblick erotischer Tabuverletzungen, wie in einer Episode aus *Histoire de l'œil* (1928), Körperflüssigkeiten zur stellaren Materie<sup>99</sup> werden.) Was in *L'Anus solaire* noch stellenweise surrealistisch-verspielt<sup>100</sup> anmuten mag, erscheint etwa in dem Artikel *Corps célestes* (1938), der auf einige astronomische Fakten, zum Beispiel galaktische Bewegungen verweist, in Zusammenhang mit der für Bataille wichtigen Idee der Verausgabung:

Le véritable don de soi, l'extase – qui ne lie pas seulement l'homme à la femme – n'en marque pas moins la limite de l'avidité, la possibilité d'échapper au mouvement froid et de retrouver la fête des soleils et des spirales [...] Les hommes peuvent retrouver par la perte le mouvement libre de l'univers, ils peuvent danser et tourner avec une ivresse aussi délivrante que celle des grands essaims d'étoiles, mais, dans la dépense violente qu'ils font ainsi d'eux-mêmes, ils sont contraints d'apercevoir qu'ils respirent dans le pouvoir de la mort.<sup>101</sup>

95 Ebd. S. 138 (Hervorhebung im Original).

96 Interessant wäre hier ein vergleichender Blick auf die semantische Struktur in Paul Celans spätem Gedicht *Du gleißende* (entstanden 1969): „Tochtergeschwulst / einer Blendung im All [...] du wildenzt / vor unsern / hungrigen, unverrückbaren / Poren / als Mitsonne, zwischen / zwei Hellschüssen / Abgrund“ (Celan. *Gesammelte Werke* [wie Anm. 32]. III. S.101).

97 „Les deux principaux mouvements sont le mouvement rotatif et le mouvement sexuel [...] C'est ainsi qu'on s'aperçoit que la terre en tournant fait coïter les animaux et les hommes et (comme ce qui résulte est aussi bien la cause que ce qui provoque) les animaux et les hommes font tourner la terre en coïtant“ (Bataille. *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. I. S. 82).

98 „Et quand je m'écrie : JE SUIS LE SOLEIL, il en résulte une érection intégrale“, „Le Soleil aime exclusivement la Nuit et dirige vers la terre sa violence lumineuse, verge ignoble“ (Bataille. *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. I. S. 81 u. 86).

99 „Je m'allongeai à ce moment dans l'herbe [...] les yeux ouverts juste sous la voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations“ (Bataille, *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. I. S. 44).

100 Zum parodistischen Charakter von *L'Anus solaire* vgl. Daniel Hawley. *L'œuvre insolite de Georges Bataille. Une hiérophanie moderne*. Paris 1978. S.148-162.

101 Bataille (wie Anm. 29), hier Bd. I. S. 519-520. In diesem Artikel betont Bataille auch den trügerischen Charakter der vermeintlich festen Beobachterposition des

*L'Alleluiah* schließlich entwirft imaginative Exzesse, in denen sich Liebe, Schmerz und Obszönität mit der Vorstellung eines Sturzes in den Himmelsraum vermengen:

Tes yeux s'ouvrent sur les étoiles et tes parties velues s'ouvrent sur... Ce globe immense où tu t'accroupis se hérissé dans la nuit de sombres et hautes montagnes. Très haut sur les crêtes neigeuses est suspendue la transparence étoilée du ciel. Mais d'une crête à l'autre demeurent béants des abîmes [...] le fond clair de ces gouffres est le ciel austral, dont l'éclat répond à l'obscurité de la nuit boréale.<sup>102</sup>  
Étendue, la tête en arrière, les yeux perdus dans les coulées laiteuses du ciel, abandonnée aux étoiles... le plus doux ruissellement de ton corps!<sup>103</sup>

Das in Erotik, Opferhandlung und Tod aufscheinende Faszinosum lenkt auf den Zustand hin, den Bataille in *L'Erotisme* (1957) als „continuité de l'être“<sup>104</sup> bezeichnet. Wer darin ein Gefühl glückseliger Alleinheit vermutet und von der zuvor zitierten „fête des soleils et des spirales“ liest, könnte versucht sein an jene „Allsympathie“ aus Thomas Manns *Felix Krull* zu denken, die Professor Kuckuck „mit seinen Sternenaugen“<sup>105</sup> verkündet. Doch dies wäre ein Missverständnis, da sich Batailles Vorstellungen von Ich-Verlust und Ich-Erweiterung hinsichtlich des affektiven Gehalts weit entfernt von einem „tumultuöse[n] Fest in den unermeßlichen Räumen“<sup>106</sup> bewegen, wengleich er in seinem 1940 erschienenen Artikel *Les mangeurs d'étoiles*<sup>107</sup> über den mit ihm befreundeten Maler André Masson<sup>108</sup> (1896-1987) von einer „fête fulgurante d'astres qui tournent à tout jamais le vertige de la bacchanale“<sup>109</sup> schreibt. Die unablässige Bewegung des sich verzehrenden Subjekts<sup>110</sup> gleicht bei Bataille einem „naufage dans le nauséeux“<sup>111</sup> und vollzieht sich als rauschhafte Transgression von Verboten, die

---

Menschen angesichts der „rapidité folle“ der Himmelskörperbewegungen (vgl. ebd. S. 516).

102 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. V. S. 395.

103 Ebd. S. 405.

104 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. X. S. 19.

105 Mann. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (wie Anm. 11). S. 319.

106 Ebd. S. 314.

107 Der Titel verweist auf eine Episode aus dem Leben Raymond Roussels um ein sternförmiges Gebäck.

108 Ein für Batailles wichtiges biographisches Ereignis bildet der gemeinsame Gang mit Masson in das Gebirge von Montserrat im Mai 1935: „L'expérience des deux amis est centrée autour d'un thème unique: le vertige inversé, la chute déchirante dans le vide du ciel“ (Daniel Fabre. *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*. Paris 2014. S. 71-72).

109 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. I. S. 567.

110 Vgl. zu diesem Themenkreis z. B. Juliette Feyel. *Georges Bataille. Une quête érotique du sacré*. Paris 2013: „Menée à son terme, l'exploration du désir voue le sujet à la perte radicale représentée par des images de mort et de ténèbres“ (S. 13). „Ce que Bataille appelle ‚le fond des choses‘ est en réalité un puits sans fond“ (S. 121).

111 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. VIII. S. 70. Die Wendung findet in *L'Histoire de l'érotisme*.

menschliches Sein überhaupt erst definieren. Das heißt, dass trotz der Momente emphatischen erotischen Erlebens, die der Begriff des Universums bei Bataille einschließt, jener mit Taumel, Verkrampfung und Zerstörung des Ichs begleitete Sturz in die Abgründe des Alls, wie er in zuvor besprochenen Texten anderer Autoren gestaltet wurde, hier keineswegs den Charakter der Qual verliert. In Batailles Wechselspiel von libidinösem Ausgreifen nach den Sternen und unablässigem Versinken im Nichts mischen sich kalte, chthonische Todesbilder.<sup>112</sup>

In der oben zitierten Szenerie aus *L'Alleluiah* steht dem Sternenhimmel der borealen Nacht auf dem Grund der sich öffnenden Schluchten der Himmel der südlichen Hemisphäre entgegen. Die orgiastische Verkehrung beziehungsweise Vermengung von Oben und Unten, die sich im Bild des stellaren Abgrunds vollzieht, wird durch einen spezifischen Erzählkontext in noch ausgeprägterer Weise sinnfällig in einem Abschnitt aus dem Roman *Le Bleu du ciel* (1935). In der Dunkelheit eines nasskalten Novemberabends kommt es zwischen dem Ich-Erzähler Troppmann und Dorothea (eine der weiblichen Hauptfiguren) an einem Hang oberhalb eines Friedhofs in der Umgebung von Trier<sup>113</sup> zum Liebesakt. Auf den Gräbern, auf die Troppmann wie in einen leeren Raum hinunterblickt, brennen die Lichter von Allerseelen, die dabei zu Sternen in einem Abgrund werden, dessen Ausdehnung ebenso unbegrenzt wie die des Sternenhimmels über dem Betrachter erscheint:

A un tournant du chemin un vide s'ouvrit au-dessous de nous. Étrangement, ce vide n'était pas moins illimité, à nos pieds, qu'un ciel étoilé sur nos têtes. Une multitude de petites lumières, agitées par le vent, menaient dans la nuit une fête silencieuse, inintelligible. Ces étoiles, ces bougies étaient par centaines en flammes sur le sol : le sol où s'alignait la foule des tombes illuminées. Je pris Dorothea par le bras. Nous étions fascinés par cet abîme d'étoiles funèbres. [...] Nous étions frappés de stupeur, faisant l'amour au-dessus d'un cimetière étoilé. Chacune des lumières annonçait un squelette dans une tombe, elles formaient ainsi un ciel vacillant, aussi trouble que les mouvements de nos corps mêlés.<sup>114</sup>

Brennpunktartig zeigt sich hier der Batailles ‚Weltraum‘ kennzeichnende spezifische Nexus: Die somatische Affizierung des Ichs, das Empfinden, sich in einem imaginierten, schwankenden Sternenhimmel zu bewegen, verquickt sich mit

112 Vgl. z. B. das Eröffnungsgedicht des *Le tombeau* überschriebenen ersten Teils von *L'Archangelique*: „Immensité criminelle / vase fêlé de l'immensité / ruine sans limites / immensité qui m'accable molle / je suis mou / l'univers est coupable [...] je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même / elle est plus noire que ma mort / le soleil est noir / la beauté d'un être est le fond des caves un cri / de la nuit définitive“ (Bataille. *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. III. S. 75).

113 Zum genauen Erzählkontext vgl. Leslie Hill. *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit*. Oxford 2001. S.75ff.

114 Bataille. *Cœuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. III. S. 481. Zur Interpretation dieser Stelle im Kontext von Batailles Thanatologie vgl. Gilles Ernst. *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*. Paris 1993. S. 125-126: „les amants, montrant leurs dents par imitation de la tête de mort, manquent à la fin de ‚tomber‘ dans la vallée qui, avec son cimetière éblouissant, est le ‚vide du ciel“ (S. 126).

einem existentiellen erotischen Erleben, das entsprechend dem „naufrage dans le nauséux“ wiederum die Erfahrung von Tod und Verfall präfiguriert. Mit der Ineinsetzung von Sternen und Kerzen/Grablichtern („ces étoiles, ces bougies“), mit der in das Bild des „abîme d'étoiles funèbres“ gefassten paroxystischen Verschmelzung von existentieller Nähe und Unendlichkeit gewinnt Bataille dem im 19. Jahrhundert sich etablierenden Motiv des stellaren Abgrunds nochmals eine neue Variante ab. Das unendliche Universum senkt sich in die Enge des Grabes, jedoch ohne Hoffnung auf Grabesruhe.<sup>115</sup>

---

115 Vgl. die Zeilen „je suis mort / et les ténèbres / alternent sans finir avec le jour“ in einem Gedicht, das beginnt: „Au-delà de ma mort“ (Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. III. S. 81).





Reinhard Krüger

## Major Tom und die Einsamkeit des Kosmonauten

Zur transmedialen Tradition eines ‚Mems‘ der Moderne  
von Blaise Pascal über Stanley Kubrick bis zu David Bowie<sup>1</sup>

„At 600 km above planet earth the temperature fluctuates between +258 and -148 degrees Fahrenheit. There is nothing to carry sound. No air pressure. No oxygen. Life in Space is impossible.“<sup>2</sup>

### 1. Der unendliche Kosmos und die ‚Vernichtung‘ des Menschen

Es gehört zu den Grundüberzeugungen der aktuellen Kulturanthropologie, dass der moderne Mensch in seiner mentalen Konstitution unter anderem das Ergebnis jener ‚drei Kränkungen‘ sei, die er auf seinem Weg in die gegenwärtige Moderne erfahren habe und die Sigmund Freud in der Krisenerfahrung der europäischen Zivilisation während des 1. Weltkrieges formuliert hatte. Zu diesen drei Kränkungen gehört auch die sogenannte ‚kosmologische Beleidigung‘. Diese steht geradezu emblematisch an jenem Anfang der aktuellen Moderne, als im Zuge zunehmender Entdeckungen sowohl in geographischer als auch in kosmologischer Hinsicht der europäische Mensch die Vorstellung von der herausragenden Bedeutung seiner Stellung in Gottes Schöpfung – oder etwas säkularisierter: in diesem Universum – verabschieden musste. Er durfte einsehen, dass diese Welt nicht für ihn von dem geschaffen wurde, den er sich als seinen Gott vorstellte, sondern dass er ein zufälliges Nebenprodukt eines viel umfangreicheren evolutionären Prozesses war. Aus dieser Einsicht resultiert die Vorstellung von der Kleinheit und Bedeutungslosigkeit des Menschen, die schließlich angesichts der erkannten Unendlichkeit des Universums zu der Erfindung der Denkformel führt, dass der Mensch im Universum einsam sei und dieser Umstand ihn erschüttere.

Im Nachfolgenden soll es darum gehen, die Entwicklung dieser Formel zu verfolgen. Dabei fällt sofort auf und erfordert theoretische Reflexionen, dass dieser Mythos immer wieder in den verschiedensten Medien, Diskurstypen und Kunstformen auftaucht: vom philosophisch-moralistischen Staatstraktat wie Ciceros *De re publica* aus dem 1. Jh. v. u. Z. bis zu David Bowies Top 20-Hit wie *Space Oddity* aus dem Jahre 1969 über Major Tom und darüber hinaus, – ein Problem, welches man nur mit einer erweiterten Theorie der Intertextualität und der Intermedialität angemessen erfassen kann.

---

1 Publikation aus dem Nachlass von Reinhard Krüger (30. April 1951-22. Juni 2018).

2 Vorspann zu Alfonso Cuarón. *Gravity*. 2013.

## 2. Unsichere Traditionen und der Zufall

Gegen semiotische und linguistische Theorien, die der Frage der Dialogizität und der Intersubjektivität kommunikativer Handlungen nur wenig Gewicht beimaßen, sind vor allem im Kontext der sowjetischen Semiotik und ihrer Rezeption durch die deutsche Slawistik und in ihrer Nachfolge durch die anderen Philologien Konzepte wie Dialogizität und Intersubjektivität in ihren Theorienbestand übernommen worden. Eine Folge dieser Erweiterung des gedanklichen Werkzeugkastens zur Erfassung von Textgenesen war die Entwicklung einer ausgesprochen intensiven vielfältigen und vielseitigen Intertextualitätsforschung sowie parallel dazu und in Abhängigkeit davon einer entsprechenden Intermedialitätsforschung.

Die verschiedenen Facetten entsprechender Theorien bzw. ihre Zuspitzungen können in einschlägigen Werken leicht nachgelesen werden und sollen hier keine weitere Rolle spielen. Die Idee zu der hier vorgelegten kleinen Untersuchung speist sich aus der Vorstellung, dass nicht nur intertextuelle und intermediale Tendenzen und Filiationen nachgewiesen werden könnten, vielmehr werden einzelne Ideen häufig ohne erkennbare Regel der Zusammenhänge von den verschiedenen Künstlern in verschiedenen Medien traktiert. Einzelne Ideen können dabei so gefasst sein, dass es kaum möglich ist, im Sinne einer philologisch-genetischen Textkritik eindeutig die Herkunft einer Idee zu identifizieren und zititmäßig dingfest zu machen.

Die hier vorgelegte Studie soll zeigen, wie der Distributionsprozess bestimmter Ideen auf eine nicht vorhersehbare Art und Weise zwischen den verschiedenen Medien hin und her springen kann und zweitens, so dass auch die Filiationen von Rezipienten durchaus nicht immer so eindeutig rekonstruierbar sind, wie man dies gerne wünschte und wie es gelegentlich auch den Anschein hat. An den Stellen der Text- und der Ideentradition, an denen die Beweislage schwach wird, kann vermutet werden, dass Phänomene der Kontingenz eine Rolle gespielt haben. Diese sind jedoch, abgesehen von einigen wenigen Äußerungen durchaus maßgeblicher Texttheoretiker wie dem Erzähler und Science-Fiction-Autor Stanisław Lem<sup>3</sup> und dem Literaturhistoriker wie Erich Köhler<sup>4</sup>, noch viel zu wenig systematisch und theoretisch ins Auge gefasst worden, als dass man schon über ein klares Bild von diesen aleatorischen Vorgängen verfügte.

Es soll hier als Arbeitshypothese formuliert werden, dass wir das Problem der diskontinuierlichen Distribution von Ideen in nicht rekonstruierbaren Rezeptionsvorgängen aus naturwissenschaftlich-mathematischer Perspektive am besten mit Theoremen beschreiben können, die der Quantenmechanik entnommen sind: Es gibt nicht-kalkulierbare und auch durch Wahrscheinlichkeitsberechnungen nicht zu ‚bändigende‘, objektive Zufälle, die man einfach

---

3 Cf. Stanisław Lem. *Das Moderne oder der Zufall. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, vol. I, in: id.: *Philosophie des Zufalls*. Berlin: Volk und Welt 1988. S. 267-310.

4 Cf. Erich Köhler. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993.

nur als konstitutiv für unser Dasein akzeptieren muss. Hier muss man nun nicht befürchten, dass die genuin literaturgeschichtliche Fragestellung der Naturwissenschaft geopfert wird, sondern das Gegenteil ist der Fall: Wenn wir den Rezeptionsprozess als einen kognitiven Vorgang ernst nehmen, dann werden wir den Transfer literarischen Wissens auch auf der Ebene der kognitiven Prozesse beleuchten müssen, und hier ist der Zufall nicht auszuschließen. Es geht also nicht darum, eine neue Theorie zu konstruieren, die dem literarischen Produktionsprozess von außen aufgelegt würde, sondern darum anzuerkennen, dass kognitive Prozesse wie jene der sprachkünstlerischen Produktion selbstverständlich auch den Naturgesetzen unterliegen. Dies bedeutet weiter, dass wir uns gerade die Naturgesetze zu Diensten machen können, um zu beschreiben, was wir mit landläufiger Terminologie nicht leisten werden. Im vorliegenden Beitrag geht es jedoch vor allem darum zu zeigen, wie eine diskontinuierliche und von Medium zu Medium springende Idee in der Literatur- und Kunstgeschichte nachgezeichnet werden kann. Diese Ideen werden zu konzentrierten Einheiten kulturellen Wissens als Meme verfestigt, die für lange Zeiten in der Semiosphäre im Umlauf bleiben.<sup>5</sup> Meme sind Replikatoren, die es gestatten, die komplexeren semantischen Volumina zu erzeugen, aus denen sie gebildet wurden. Sie breiten sich unter günstigen Bedingungen ‚viral‘ aus: Wird ein Mem Gegenstand der Kommunikation und Perzeption, dann wird es im Bewusstsein der Wahrnehmenden gespeichert. Das bedeutet konkret, dass im Gehirn durch Synapsenschlüsse entsprechende neuronale Areale gebildet werden, die der materiell-organische Speicher dieser Information sind. Meme können in schriftlicher, verbaler, visueller und sicherlich auch anderen Formen (z. B. olfaktorisch, gustatorisch) vorliegen und verbreitet werden. Unsere Erinnerung an den Geruch und Geschmack einer Madelaine reicht aus, um zu verstehen, wovon Marcel Proust schreibt. Catos rhetorische Formel „ceterum censeo...“ hat nach 20 Jahren ihrer Propagierung im Römischen Senat den Punischen Krieg möglich gemacht, Geschichtsmynthen (z. B. ‚die Modernisierung der europäischen Welt in der Renaissance‘) funktionieren so und jede Werbung wird wirksam durch die Erzeugung von Memen. Das dürfte auch der Grund dafür sein, dass die Dadaisten den „goût de la réclame“ entwickelten: Ihre Gedichte sollten wirksam sein wie ein Reklamespruch.

Im Ergebnis dieser Überlegungen wäre die Aufgabe der philologischen Forschung erweitert wie folgt zu fassen: Es ginge nicht mehr nur um die Beziehungen zwischen den verschriftlichten und gedruckten Texten, sondern um den möglicherweise auch aleatorischen Transfer von Memen, die in unterschiedlichsten Medien vorliegen und zu Generatoren von Texten werden können.

---

5 Cf. Richard Dawkins. „Memes – the new replicators“. *The Selfish Gene*. Oxford University Press 1976. S. 189-201.

### 3. Das Ausbleiben der ‚kopernikanischen Wende‘ bei Montaigne und Kant

Es gibt mehrere Aspekte der Transformation des Raumbewusstseins an der Schwelle zur Frühen Neuzeit. Der imaginäre Aufbruch nach Arkadien in eine idealisierte pastorale Gesellschaft ist jedoch nur eine Facette dieses Prozesses. Eine andere ist die Einsicht in die Unendlichkeit des Universums und die Vision, dass der Mensch angesichts des Universums unendlich klein und einsam sei.<sup>6</sup> Zu dieser Bedeutungslosigkeit des Menschen, die sich seit dem 16. Jahrhundert in immer neuen Erkenntnisschüben manifestierte, gehörte auch die Vorstellung, dass der Mensch im Vergleich zu der Unendlichkeit des Universums weniger als ein Staubkorn sei. Michel de Montaigne akzeptierte in der Zentralschrift seiner *Essays*, in der *Apologie de Raymond Sebond*, vollkommen umstandslos die Bedeutungslosigkeit der irdischen Dinge, mithin auch die Vorstellung von der Kleinheit des Menschen.<sup>7</sup> Er erkennt in der unendlichen Größe des Universums einen Anhaltspunkt dafür, dass der Mensch seine Vorstellung von seiner Mittelpunktstellung im Universum zu verabschieden habe. Insbesondere mit Blick auf Kopernikus – und weniger auf die von späteren Generationen erst ausgerufenen sogenannte ‚kopernikanische Wende‘ – schreibt er, dass es eigentlich gleichgültig sei, was wir Heutigen als richtige Annahmen über die Struktur des Universums verhandelten. Vor 3000 Jahren, so Montaigne, habe man die Vorstellungen des Aristoteles geteilt, heute seien die des Kopernikus im Umlauf und man wisse nicht, was man in 3000 Jahren denken werde. Das einschneidende Erlebnis der ‚kopernikanischen Wende‘ jedoch, so wie sie von der Wissenschaftsgeschichte immer wieder postuliert wird, hat ganz offensichtlich für Montaigne (und viele andere) nicht stattgefunden. Er befindet sich damit möglicherweise am Beginn der Tradition eines Denkens, das gegenüber den angeblich epochemachenden Erkenntnissen des 16. Jahrhunderts recht gleichgültig bleibt. Dies ist aber nicht etwa das Resultat der Ignoranz von Montaigne, sondern vielmehr als Fortschreibung einer alten philosophischen und anthropologischen Überlegung zu verstehen, wonach der Mensch und auch seine Erde im Vergleich zum Universum sich schon immer geradezu wie ein Staubkorn ausmachen. Derartige Überzeugungen finden wir bereits bei Varro und Cicero, hier insbesondere im *Somnium Scipionis*. Es ist nicht etwa die vielzitierte antik-römische Ignoranz, die hier den antiken Rhetoriker Cicero treibt und zu der Einsicht führt, daß die Erde im Vergleich zum Universum unendlich klein sei, vielmehr schreibt Cicero hier im vollen Bewusstsein der Gültigkeit einer griechisch-römischen naturphilosophischen Tradition, die auch in seiner Zeit ohne jede Einschränkung noch

6 Cf. Reinhard Krüger. „Unendlichkeit und Kosmos in Spätantike und Mittelalter: Die Grundlagen des mittelalterlichen Zeitbegriffs und der Zeitvorstellungen“. Arnold Groh (Hg.). *Was ist Zeit? Beleuchtungen eines alltäglichen Phänomens*. Berlin 2008. S. 87-112.

7 Cf. Reinhard Krüger. „Die Bedeutungslosigkeit der irdischen Dinge bei Montaigne: Kopernikanische Wende oder literarischer Topos?“ *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 31,2, 1999/2000. Frankfurt a. M. 2000. S. 112-144.

geläufig war. Wenn Montaigne nun selbst in dieser Tradition seine Anthropologie in seiner Übersetzung der *Theologia naturalis* des Raimundus Sabiunde entwickelt und konzipiert, dann bedeutet dies, dass er im Bewußtsein der wenigstens partiellen Gültigkeit eines antiken kosmologischen Modells auch in seiner Zeit weiter schreibt. Montaigne gehört zu jenen, die also nicht etwa davon überzeugt gewesen wären, daß Kopernikus Geringes geleistet hätte. Doch gerade in jenem Punkt, den man landläufig für den Kern der ‚kopernikanischen Wende‘ hält, hatte sich gegenüber dem antiken Denken mit Kopernikus gar nicht so viel verändert. Man kann sogar nachweisen, dass der Großteil seiner Schrift *De revolutionibus orbium coelestium* im wesentlichen aus der mittelalterlichen kosmologischen Tradition stammt, wie sie in der für die damaligen Universitäten kanonischen Schrift *De sphaera mundi* (1220) von Johannes de Sacrobosco vermittelt wurde. Lediglich die Zentralstellung der Erde ist die von Kopernikus nach einigem Vorlauf durch andere formulierte Novität, aber weder die Kugelgestalt der Erde noch die physikalische Unendlichkeit des Universums, noch die unendliche Kleinheit der Erde.

Spätere Philosophen wie Immanuel Kant verspüren ebenfalls keine Sinneskrisis angesichts der Erkenntnisse des Kopernikus. Kant reagiert auf die Einsicht, dass der Mensch im Vergleich zum unendlichen Universum ein bedeutungsloses Wesen sei, das von der ungeheueren Größe des Universums ‚vernichtet‘ werde, mit der Idee, dass der Mensch dagegen durchaus ‚intellektuellen Widerstand‘ zu leisten imstande sei: Er konterkariere seine ‚Vernichtung‘ nämlich dadurch, dass es ihm gelänge, die unendliche Größe des Universums dadurch wieder zu kompensieren, dass er mit seinen eigenen Verstandeskräften in sich selbst ein geistiges Modell des Universums erzeugen könne, und er dadurch das unendliche Universum in seinem eigenem Intellekt gleichsam auf die Dimensionen des menschlichen Verstehens reduziert. So sei er imstande, ein vollständiges Modell des Universums zu entwerfen und sich dieses damit auch intellektuell zu unterwerfen.<sup>8</sup> Im Anschluss an eine Reflexion über Kopernikus schreibt Kant:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins Unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch

8 Heute schreibt die Neurobiologie, daß das menschliche Gehirn die komplizierteste Struktur in diesem Universum sei, was nichts anderes bedeutet, als dass jede andere Struktur im Universum einschließlich des Universums selbst von geringerer Komplexität sein muß.

aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich, nicht wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne. Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit, als eines tierischen Geschöpfes, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muß, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen. Der zweite erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich, durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart, wenigstens so viel sich aus der zweckmäßigen Bestimmung meines Daseins durch dieses Gesetz, welche nicht auf Bedingungen und Grenzen dieses Lebens eingeschränkt ist, sondern ins Unendliche geht, abnehmen läßt.<sup>9</sup>

Das unendliche Universum und die unendlichen Fähigkeiten des Menschen, dieses Universum zu denken, etablieren gewissermaßen ein Gleichgewicht, in dem der Mensch nicht in Bedeutungslosigkeit herabsinkt, sondern sich durch intellektuelle Operationen über das Diktum von der Bedeutungslosigkeit erhebt und hinwegsetzt. Kant denkt hierdurch den ersten Ansatz dessen, was später vom Atomphysiker Nils Bohr als Endophysik bezeichnet wird<sup>10</sup>: Diese können wir als das System der neuronalen und gedanklichen Entsprechungen der materiellen Faktur des Universums in unserem Kopf verstehen.

#### 4. Die Einsamkeit des erkennenden Menschen bei Pascal

Es gibt auch einen etwas anders gearteten Denkansatz in dieser Frage, den wir bei Blaise Pascal antreffen. Pascal hat in seinen *Pensées* den Gedanken formuliert, dass die unendlichen Weiten des Universums ihn erschütterten und erschreckten, fügt dem jedoch keine weitere Reflektion hinzu. Der philosophische und theologische Kontext dieser Äußerungen dürfte in der intellektuellen Annäherung zwischen dem Begriff vom unendlichen Gott und der Vorstellung von einem unendlichen Universum liegen, wie sie Pascal an anderer Stelle der *Pensées* vorführt. Hier heißt es, das Gott die unendliche verstehbare Sphäre sei, deren Zentrum überall und deren Peripherie nirgends sei. Diese Formulierung, die sich durchaus mit aktuellen kosmologischen Auffassungen, insbesondere hinsichtlich der Zentrumslosigkeit des Universums, deckt, ist allerdings nicht die Erfindung Pascals. Pascal zitiert hier aus der Tradition eines kosmologischen Denkens, das einen philosophischen Gottesbegriff entwirft, bei dem das Göttliche deckungsgleich mit seinem Geschöpf – dem Universum – wird. Derartige

9 Immanuel Kant. *Kritik der praktischen Vernunft*, in: Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden*, Band 7. Frankfurt a. M. 1977. S. 300.

10 „In der Endophysik ist die Tatsache, dass der Mensch nur einen Ausschnitt aus der Welt sieht, von zentraler Bedeutung. Man kann sich dies so vorstellen: Es gibt das Universum mit mir darin, als ‚innerer teilnehmender Zuschauer‘.“ (Nils Bohr. *Essays 1958-1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*. New York and London 1963. Cf. auch Otto E. Rössler. *Endophysik, die Welt des inneren Beobachters*. Berlin 1992.



Konstruktionen haben ihre frühesten Ausprägungen bereits in Schriften der Kirchenväter wie Basileus von Cäsarea, Ambrosius von Mailand und Aurelius Augustinus gefunden.<sup>11</sup> Jahrhunderte nach diesen ersten kirchenväterlichen Ansätzen einer Versöhnung von kosmologischem Denken der griechisch-römischen Antike und den Erfordernissen christlicher Theologie treffen wir im *Liber vigintiquattuor philosophorum* aus dem 12. Jahrhundert<sup>12</sup> auf exakt die Formulierung, die wir im 17. Jahrhundert wieder bei Pascal nachlesen können: „Deus est spera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam.“ Auch hier wird Gott als die unendliche Sphäre verstanden, deren Zentrum überall und deren Peripherie nirgends sind. Diese Definition wird im Weiteren von Alanus ab Insulis<sup>13</sup> und vielen anderen bis hinauf zu François Rabelais immer wieder wiederholt, bis wir sie dann auch noch bei Blaise Pascal antreffen. So lesen wir bei Pascal: „Nous avons beau enfler nos conceptions, au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée.“<sup>14</sup> Pascal fragt: „Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?“<sup>15</sup> und folgert:

Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti.<sup>16</sup>

Also auch Pascal denkt und schreibt hier in einer spätantiken bzw. mittelalterlichen Tradition, die diesem intellektuellen Wegbereiter der Moderne doch so gar nicht anstehen sollte. Viel wichtiger erscheint es jedoch, dass wir mit Pascal einen der wenigen treffen, die nun tatsächlich so etwas wie eine Wirkung der ‚kopernikanischen Wende‘ zu verzeichnen scheinen. Die Einsicht in die unendliche Kleinheit der irdischen Dinge schlägt um in die Erkenntnis der Unendlichkeit des Raumes, die auch ein Symbol für die Unendlichkeit Gottes ist, und

11 Cf. p.ex. Ambrosius: „Hexaameron libri sex“, in: *Sancti Ambrosii mediolanesis episcopi opera omnia* (1,1), in: *Patrologia Latina* 14. Paris 1856. S. 127.

12 Cf. Françoise Hudry (Hg.). *Liber Viginti Quattuor Philosophorum*, cura et studio F. Hudry, Hermes latinus III,1. Turnholt 1997 (= *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis* CXLIII A); Vgl. auch Kurt Flasch. *Was ist Gott? Das Buch der 24 Philosophen*. Erstmals übersetzt und kommentiert. München 2011.

13 Alanus ab Insulis. *Sermo de sphaera intelligibili*, Alain de Lille. *Textes inédits*. Hg. D'Alverney. (= *Études de philosophie médiévale* LII). Paris 1965. S. 297-306; S. 297: „Deus est spera intelligibilis cuius centrum ubique, circumferentia nusquam.“ / „Gott ist die verständliche Sphäre, deren Zentrum überall und dessen Umkreis nirgends ist.“

14 Blaise Pascal: *Pensées*. In: *Ceuvres complètes*. Hg. Chevalier. Paris 1976. S. 1105.

15 Pascal (wie Anmerkung 14). S. 1106.

16 Ebd. S. 1106/7.

diese Unendlichkeit lässt ihn erschauern: „Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.“<sup>17</sup>

Wir können hieraus vielleicht vorläufig eine erste Schlußfolgerung ziehen: Es gibt zwei Möglichkeiten mit den kopernikanischen Erkenntnissen umzugehen. Die erste wäre die Auffassung des Montaigne, der in der modernen Auffassung vom Universum gerade die Bedingung für eine neue Sicht der Dinge erkennt. Auf der anderen Seite haben wir Pascal, der die neuen Erkenntnisse der modernen Kosmologie zur Kenntnis nimmt. Wir können nun feststellen, dass beide Optionen, das moderne Universum zu denken, zu unterschiedlichen Zeiten auch unterschiedlich virulent sind, wobei es immer wieder dazu kommen kann, daß eine Zeit lang diese und eine Zeit lang jene Auffassung die Oberhand behalten mag.

Nach Michel de Montaigne ist vor allen Dingen Voltaire einer der radikalen Vertreter der These, dass der Mensch ein für dieses Universum im Prinzip bedeutungsloses Wesen sei, das sich angesichts dieses Sachverhalts eher bescheiden zu verhalten habe. Voltaire entwickelt dies in seiner Kurzerzählung *Micromegas*. Hier führt er erzählerisch vor, wie ein riesenhafter Bewohner eines fernen Planeten mit Erdbewohnern in Kontakt gerät und sich angesichts der Winzigkeit der Erdlinge über die ins ungeheuerliche gehenden Prärogative, mit denen diese ihre Daseinsberechtigung behaupten, nur auf verächtliche Weise belustigen kann. Die Idee von der Bedeutungslosigkeit der irdischen Dinge passt natürlich vorzüglich in Voltaires Konzept von einer Dezentrierung des bisherigen, von der Kirche bestimmten heilsgeschichtlichen Denkens. Hiernach galt ja der Mensch als die Krönung der Schöpfung, doch wenn der Mensch nun angesichts der Vielfalt der bewohnten Welten und seiner Kleinheit im Vergleich zum Universum bedeutungslos geworden ist, dann bleibt auch nicht mehr viel von dem alten Glaubensbekenntnis hinsichtlich der Krone der Schöpfung.

Voltaire nimmt hier vollkommen die Konsequenzen der schon einmal im 13. Jahrhundert an der Sorbonne und dann erneut seit dem 16. Jahrhundert durch Giordano Bruno und anderen entwickelten Theorie von der Pluralität der Welten wohlwollend in Kauf und in sein Kalkül auf. Die Idee von der Pluralität der Welten gestattet es nämlich, das Universum als angefüllt mit Seiendem und daher auch als angefüllt mit intelligentem Leben zu verstehen. Damit ist die denkbare Angst des Menschen vor seiner Einsamkeit, die ja ein Ergebnis seiner Einmaligkeit wäre, mit einem Schlag beseitigt. Unzählige Welten und möglicherweise auch unzählige Völker anderer Planeten gehören hiernach zur Schöpfung oder wenigstens ganz allgemein zu dem, was nach Maßgabe der Erkenntnisse in diesem Universum sich hat entwickeln können. Indem Voltaire die Pluralität der Welten akzeptiert und in sein Kalkül aufnimmt, kann auch die Angst vor der Einmaligkeit und damit der Einsamkeit des Menschen verschwinden. Diese Angst hatte, wie schon dargelegt, zuvor Blaise Pascal formuliert und wir müssen noch einmal bei Pascal kurz innehalten. Pascal war Mathematiker und somit natürlich auch mit den zeitgenössischen mathematischen Theorien über das Unendliche vertraut. Wenn man als Mathematiker die Unendlichkeit

---

17 Ebd. S. 1112/13.

denkt und diese bezieht auf die irdische Erfahrung, dann ist natürlich nachvollziehbar, daß der Begriff der Unendlichkeit auf den den Menschen umgebenden Raum bezogen, auch sofort auf die Vorstellungen zurückschlägt, daß dieser menschliche Körper nichts anderes als ein Sandkorn im Universum sein kann. Die Anwendung der mathematischen Theorie von der Unendlichkeit auf den Raum kann also unmittelbar zur Folge haben, daß der Mensch sich gleichsam in unmittelbarer Erwartung seiner Vernichtung angesichts dieses unendlichen Raumes wähnen kann. Für Pascal kommt hinzu, daß er den unendlichen Raum, d. h. die unendliche und zugleich unverständliche Sphäre nicht nur als ein Symbol Gottes, sondern auch als ein begreifbares Bild des unendlichen und unbegreifbaren Gottes versteht. Als tiefreligiöser Mensch erkennt Pascal in der Unendlichkeit des Universums ein Wiederbild des unendlichen Schöpfergottes. Die traditionelle These von der Nichterfassbarkeit Gottes und der Unergründlichkeit seines Planes mit der Welt finden in dem kosmologischen Modell von dem sphärenhaften und unendlichen Universum eine neue Bestätigung, wenn man in religiösen Kategorien denken will. Man könnte aus Anlass von Pascal die These wagen, dass es weniger die reale Unendlichkeit des Raumes, sondern vielmehr die Unergründlichkeit des unendlichen Gottes ist, die ihn zu diesem erhabenen und zugleich furchteinflößenden Schauer veranlasst. Für derartige Vorstellungen war in den nachfolgenden Jahrzehnten oder Jahrhunderten nicht mehr der geeignete Raum bereitet. Eine rationalistische Weltkonstruktion, welche die physikalische Welt als gegeben akzeptiert, und in ihr bestenfalls noch ein göttliches Wirkprinzip erkennt, erlebt dieses Universum eher als eine intellektuelle Herausforderung denn als Anlass zu heiligem Schauer.

## 5. Georges Méliès, die Rakete im Auge des Mondes und Freuds Kosmologische Kränkung des Menschen

Im Jahre 1917 veröffentlicht Sigmund Freud seinen Aufsatz *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*<sup>18</sup>, in dem er seine These von den drei Kränkungen formuliert, die die Menschheit durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse erlitten habe: 1. Die kosmologische Kränkung durch Kopernikus, die biologische Kränkung durch Darwin und die psychologische Kränkung durch die Psychoanalyse. Ungeachtet der Diagnose von Sigmund Freud, dass der moderne Mensch eben auch aus der Erfahrung der kosmologischen Kränkung heraus entstanden sei, zeigt der Umgang des Menschen mit dem Universum und speziell mit dem Weltraum im 20. Jahrhundert doch ganz andere Charakterzüge als jene, die aus einer Kränkung herrühren müßten.

Nun kann man sicherlich die Spitzfindigkeit einer dialektisch argumentierenden Psychoanalyse zitieren, gerade in dem herausfordernden Verhalten des Menschen gegenüber dem Universum den Versuch zu erkennen, eine Kränkung rückgängig zu machen. Dies scheint aber zu spitzfindig zu sein, als dass man

---

18 Sigmund Freud. „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Bd. V (1917): 1-7.

ernsthaft einer solchen Argumentation folgen dürfte. Es scheint hingegen eine gewisse Portion von herausfordernder Frechheit, wie wir sie in den ersten von Jules Vernes *Voyage à la lune* inspirierten Verfilmungen erkennen können, eher dafür zu sprechen, dass man sich in einer durchaus überlegenen Art und Weise mit den Herausforderungen des unendlichen Universums auseinanderzusetzen gedachte. So sehen wir in dem Stummfilm *Voyage dans la lune* (1902) von Georges Méliès (\*1861; †1938)<sup>19</sup>, wie die von den Menschen zum Mond geschossene Raumkapsel mitten im Auge des Mondes landet, worauf diesem die Gesichtszüge entgleiten. Bei Georges Méliès eine kosmologische Kränkung zu erkennen, wie sie Sigmund Freud einige Jahre später diagnostizieren wird, scheint mithin unmöglich.



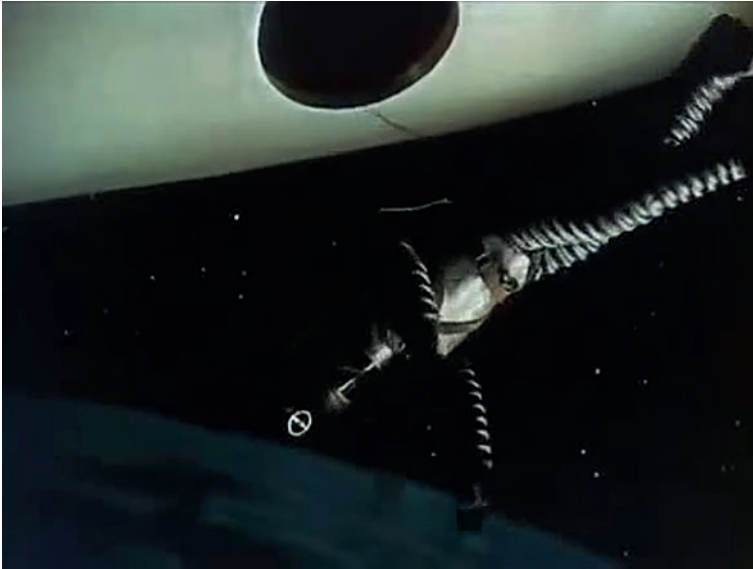
Georges Méliès: *Voyage dans la lune*, 1902

## 6. Leonows Weltraumspaziergang oder: Der Weltraum als Arbeitsplatz einer zukünftigen Menschheit

Mit dem Thema der fiktiven Raumfahrt à la Méliès und Verne nähern wir uns den realisierten Raumflügen an, die mit dem ersten Versuch der Sowjetunion im Jahre 1957 einen Satelliten in eine Erdumlaufbahn zu bringen, ihren historischen Anfang genommen haben. Das mentale Programm, das dem sowjetischen Raumfahrtprogramm zugrunde lag, ist das Ergebnis der von Zufällen bestimmten Rezeption der Visionen des russischen Physikers und Visionärs der

<sup>19</sup> Cf. Autorenkollektiv: *Georges Méliès. Magier der Filmkunst*. KINtop (Band 2). Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1993.

Raumfahrt, Konstantin Eduardowitsch Ziolkowski (1857-1935).<sup>20</sup> In seinem Roman *Aëlița* (1922) entwickelt Alexei Tolstoi das Bild eines Raumschiffs, das vollkommen den Vorstellungen entspricht, die Ziolkowski in seinen bahnbrechenden Abhandlungen entworfen hatte.<sup>21</sup> Ziolkowski wird in der Rezeption seiner Ideen zu einem maßgeblichen Stichwortgeber, dessen Ideen wenigstens bis hin zu Stanley Kubrick und David Bowie Auswirkungen haben.



Pawel Kluschanzew: *Der Weg zu den Sternen*, 1957, 33'41"

Pawel Kluschanzew hat in seinem Film *Der Weg zu den Sternen*<sup>22</sup> aus dem Jahre 1957 über das Leben und die Visionen Ziolkowskis die bis heute maßgeblichen Ikonen und emblematischen Bilder der bemannten Raumfahrt entwickelt. Hier sehen wir erste Filmbilder von der Schwerelosigkeit im Weltraum, einen Weltraumspaziergang, die Passage eines Raumschiffs vor einem Planeten und schließlich den Sonnenaufgang hinter dem Horizont eines Planeten. Dies wären Elemente in einer lockeren Kette von artistischen Manifestationen des

20 Cf. Konstantin Eduardowitsch Ziolkowski. *Auf dem Monde: Eine phantastische Erzählung* (Originaltitel: Na lune, übersetzt von Ena von Baer), (= *Das neue Abenteuer*, Band 80), Neues Leben, Berlin/DDR 1956; id.: *Ausserhalb der Erde: ein klassischer Science-fiction-Roman*, mit einer Einführung zum Leben und Werk des berühmten russischen Raketen- und Raumfahrtpioniers und erklärende Anmerkungen zum Text von Winfried Petri sowie eigenhändigen Skizzen des Autors (Originaltitel: *Vne zemlji*, deutsche Übersetzung von Winfried Petri). München: Heyne, 1977.

21 Alexei Tolstoi. *Аэлиța*. Roman. 1922. Deutsche Ausgabe: *Aëlița*. Ein Marsroman. Übersetzt von Alexander Eliasberg. München 1924.

22 Im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=9CX0oSjwLqI>

Pascal-Problems geblieben, wenn der Regisseur Stanley Kubrick während der Vorarbeiten zu seinem Film *2001: A Space Odyssey* (1967) nicht genau auf Kluschanzews Film gestoßen wäre. Kubrick war von diesen Bildern so überzeugt, dass er sie für seinen Film übernahm und daraus nun selbst die wesentlichen Ikonen und emblematischen Bilder der bemannten Raumfahrt verfertigte.

Ins Transhistorische gesteigert treffen wir auf die Idee, dass der Weltraum ein Lebensort, wenigstens aber ein Aufenthaltsort des Menschen sein könnte, am explizitesten dort, wo wir es nach dem bisherigen Vorlauf eigentlich nicht erwarten dürften: Seit der ersten Folge, der von Gene Roddenberry seit 1964 produzierten, US-amerikanischen Fernsehserie *Star Trek* (deutsch *Raumschiff Enterprise*) beginnt jeder Vorspann mit den Worten, dass der Weltraum unendliche Weiten berge und es die Aufgabe der Enterprise und ihrer Besatzung unter dem Kommando des Kapitän Kirk sei, in immer weitere Tiefen des Raumes einzudringen und diese zu vermessen:

Space: the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no man has gone before.

Die deutsche Version ist lediglich etwas expliziter bei der Bestimmung der Zeit und der Akteure:

Der Weltraum, unendliche Weiten. Wir schreiben das Jahr 2200. Dies sind die Abenteuer des Raumschiffs Enterprise, das mit seiner 400 Mann starken Besatzung 5 Jahre unterwegs ist, um fremde Galaxien zu erforschen, neues Leben und neue Zivilisationen. Viele Lichtjahre von der Erde entfernt dringt die Enterprise in Galaxien vor, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat.

Die Menschheit muss sich die Aufgaben, die vor ihr stehen oder der sie sich stellen will, immer leichter vorstellen, als sie es in Wirklichkeit sind. So fand Columbus, der ein guter Navigator war und aufgrund seiner Berechnungen genau wußte, wie weit es auf transatlantischem Wege von Spanien nach Indien sein würde, mit Thomas von Aquins Kommentaren zu Aristoteles' *De coelo* eine praktische Formel, die das ganze Unternehmen leichter zu machen schien: Dort heißt es nämlich, daß Indien am westlichen Horizont von Gades und Spanien am östlichen Horizont Indiens liege.

Eine ähnliche Illusion ist es nun, wenn im Vorspann von *Star Trek* davon die Rede ist, dass ein Raumschiff auf einer lediglich fünfjährigen Expedition unterwegs sei, um die fernen Welten zu erkunden. In fünf Jahren ist dies, wenn man die Lichtgeschwindigkeit als oberste Grenze ansetzt, nicht zu schaffen, wobei schon die Effekte der Zeitdilatation und die Eigenzeit des Raumschiffs dazu führen, dass es aus einer Erdposition kaum mehr möglich ist zu sagen, was eigentlich fünf Jahre auf dem Raumschiff sind. Und wenn man Geschwindigkeiten oberhalb der Lichtgeschwindigkeit ansetzt, dann werden diese Effekte noch ins nicht mehr Kalkulierbare übersteigert. Der Mensch braucht Illusionen über die Machbarkeit der Aufgaben, die er sich stellt, und es ist dabei die Funktion der



Literatur, auf das Wunderbare, also das, was die Grenzen der Naturwissenschaften transzendiert, zurückzugreifen, um die Dinge als wahrscheinlich erscheinen zu lassen. Anders formuliert: Die Kunst, auch die kinematographische und die televisive Kunst, braucht sich nicht auf die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse verpflichten zu lassen, wenn es darum geht, die eigenen imaginären Welten zu konstruieren. Dies war schon der Fehler Platons in seinem Dialog *Ion* und dies ist noch der Fehler heutiger Kritiker von Sprachkunstwerken, in denen mathematisch-naturwissenschaftliches Wissen poetisiert wird, und die diesen vorwerfen, die Mathematik nicht richtig verstanden zu haben.<sup>23</sup>

Was sich während der ersten Folgen von *Star Trek* nur in den Filmstudios von Hollywood abspielte, fand ausgehend von der sowjetischen Raumstation Baikonur im bescheidenen Umfang bereits in der Realität statt. Hier geht es weniger um die Leistung des mit einem technischen Apparat ausgestatteten und zum Helden hochstilisierten Juri Gagarin, sondern vielmehr um die mentale Verarbeitung der Erfahrung des Weltraums durch den sowjetischen Kosmonauten Leonow. Dieser war nun tatsächlich der erste, der nur geschützt durch einen Raumanzug und mit der Raumkapsel durch einen Sicherheitsschlauch verbunden, durch die Luke des Raumschiffs den Weg in das unendliche Universum in Form seines berühmt gewordenen ‚Weltraumspazierganges‘ im Jahre 1965 beschritt. Es ist aus den Dialogen zwischen Leonow und der Kommandozentrale bekannt, dass Leonow, nachdem er aus dem Raumschiff ausgestiegen war, melden konnte, der Weltraum stehe dem Menschen nunmehr als Arbeitsplatz zur Verfügung. Wir sind hier weit entfernt von jenem Erschaudern Pascals angesichts der unendlichen Weiten des Universums. Es scheint also eine vollkommen andere Option angesichts dieser Unendlichkeiten möglich geworden zu sein und deren Repräsentant ist Leonow.

Praktisch zeitgleich schreibt Arthur C. Clarke gemeinsam mit Stanley Kubrick auf der Basis seiner Erzählung *The Sentinel* aus dem Jahre 1948, das Drehbuch für den Film *2001: A Space Odyssey*. Auf dieser Basis schreibt Clarke dann seinen Roman *2001*. Hier ist bemerkenswert, wie sich die verschiedenen Medien, in denen ein Erzählmotiv transformiert wird, als Systeme erweisen, die zur Komposition immer neuer Versionen des Stoffs führen.

Bei der Erfindung von *2001: A Space Odyssey* darf zudem nicht übersehen werden, wie stark Stanley Kubrick neben dem Raumflug Gagarins und Leonows von der Kenntnis der sowjetischen Science-Fiction-Filme abhängig war, die Pawel Wladimirowitsch Kluschanzew (russisch Павел Владимирович Клусанцев; \*1910; †1999) gedreht hatte. Vor allem der szenische Dokumentarfilm *Der Weg*

---

23 Cf. p.ex. Andrea Albrecht. „Spuren menschlicher Herkunft“. Mathematik und Mathematikgeschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur (Daniel Kehlmann, Michael Köhlmeier, Dietmar Dath). *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Hg. Andrea Albrecht, Gesa von Essen, Werner Frick. FRIAS-Reihe linguae & litterae. Berlin 2011. S. 543-563. Hier wird beispielsweise Daniel Kehlmann vorgeworfen, die Gauss'sche Mathematik nicht richtig verstanden zu haben und Dietmar Dath wird mit dem Vorwurf konfrontiert, nicht der Versuchung widerstanden zu haben, popularisierende Darstellungen zu wählen.

zu den Sternen (Дорога к звёздам) aus dem Jahre 1957 spielt hier eine entscheidende Rolle. Der Film beginnt mit einem Text, in dem die alte Geschichte vom Fortschritt des menschlichen Geistes erzählt wird, bis der Mensch aufbricht und seinen Planeten verläßt:

Der Mensch hat auf seinem Planeten einen schwierigen Weg der Erkenntnis zurückgelegt. Stets strebte er danach, zu unentdeckten Orten vorzudringen, zu erforschen, was ihm unbekannt war. Tödlichen Gefahren trotzend begab er sich auf ferne Seereisen, erstürmte die Pole, erhob sich über die Wolken und tauchte in die Tiefe des Meeres hinab. Er überwand unendliche Schwierigkeiten, und fand Wege zu den verborgensten Winkeln der Natur, drang bis ins Innerste der Zelle und des Atoms vor. Er versucht, die Rätsel des Universums zu entschlüsseln und sich selbst zu begreifen. Allerdings hatte sich der Mensch noch nie von seinem Planeten entfernt. So war es an der Zeit, daß der Mensch sich anschickte, über die Schwelle seines Hauses hinauszutreten. Der Mensch ist erwachsen geworden.<sup>24</sup>

Dieser Vorspann endet mit einem Zitat von Konstantin Eduardowitsch Ziolkowskis, dem Vordenker der sowjetischen Raumfahrt: „Es stimmt, die Erde ist die Wiege der Menschheit, aber der Mensch kann nicht ewig in der Wiege bleiben. Das Sonnensystem wird unser Kindergarten.“<sup>25</sup> Dieser hatte, zunächst in Rußland wie auch in anderen Ländern weitgehend unbekannt, seit der Oktoberrevolution in zunehmendem Maße die Vorstellungen von der zukünftigen technischen Revolutionierung der Menschheit durch die Raumfahrt bestimmt. Alexej Tolstoi entwirft beispielsweise das Raumschiff in seinem Roman *Aëliä. Ein Marsroman* (1922)<sup>26</sup> weitgehend nach den Vorstellungen Konstantin Eduardowitsch Ziolkowskis. Dies geschah ein Jahr, bevor Hermann Oberth in seinem Buch *Die Rakete zu den Planetenräumen*<sup>27</sup> erstmals auf die grundlegenden Leistungen Ziolkowskis hinwies.

Ziolkowski gehört nun zu jenen, die mit der Metapher vom Sonnensystem als dem Kindergarten der Menschheit den Blick in eine Zukunft der Menschheit richtet, die sich den Weltraum als Lebensraum untergeordnet haben wird. Dazu gehören auch, wie wir es in Kluschanzews Film *Der Weg zu den Sternen* aus dem Jahre 1957 sehen, von Menschen besiedelte Kolonien auf dem Mond, die durch entsprechende hortikulturelle Anlagen ein von der Erde autonomes Leben gestatten. Hier extrapoliert der Mensch durch entsprechende gedankliche Konstruktionen und Visualisierungen zukünftige Kulturlandschaften, die ein Leben außerhalb der Erde als möglich vorstellen und erscheinen lassen. Zentrale Bilder des Films von Kluschanzew sind die eines Aufenthalts des Kosmonauten außerhalb des Raumschiffs. Aus dieser mentalen Programmierung leiten die Produktion von *Star Trek* ebenso wie Leonow die Überzeugung her,

24 Pawel Wladimirowitsch Kluschanzew. *Der Weg zu den Sternen* (Дорога к звёздам). 1957. 1'-2'16".

25 Kluschanzew, 2'16".

26 Vgl. Alexej Tolstoi: *Aëliä. Ein Marsroman*. Berlin 1958.

27 Vgl. Hermann Oberth. *Die Rakete zu den Planetenräumen*. München 1923. 3. Auflage unter dem Titel *Wege zur Raumschiffahrt*. München 1929.

der Raum des zukünftigen Menschen werde der Weltraum sein. Dieser wird bei Leonow im Kontext des kommunistischen Arbeitsethos sogar zum Arbeitsplatz der Zukunft. Für einen kurzen Zeitraum hatte er dies selbst erfahren dürfen.

Maßgeblich für den Transfer dieser Vorstellungen und Bilder wurde Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*. Kubrick hatte Kluschanzews Film gesehen und hat die wichtigsten visuellen Anregungen für seinen Film daher bezogen: In Kubricks Film sind alle wichtigen Ikonen und emblematische Bilder der ersten Jahrzehnten der Raumfahrt bereits visionär enthalten. Dieser Film stellt damit geradezu ein ikonographisches Programm dar für die weiteren Stationen der bemannten Raumfahrt und ihrer medialen Inszenierung. Abgesehen von diesen elementaren Bildern treffen wir bereits bei Kluschanzews auch auf Bilder von planetaren Siedlungen. Wir erkennen hier schon die überdimensional große rotierende Raumstation mit ihrer künstlichen Schwerkraft, wir erkennen die gekrümmter Raum-Struktur innerhalb dieser Raumstation, so wie wir sie auch bei Kubrick wieder antreffen werden. Schließlich sehen wir Bilder von fremden Planeten, die sich über fremden Planeten am Himmel bewegen, die Manöver verschiedener Raumfahrzeuge im Weltall und zuletzt auch die Landung eines Mond-Geräts, das ganz so wie der *Eagle* von Apollo 11 aussieht, auf einem Planeten mit abschließendem Ausstieg zweier Astronauten aus dieser Mondfähre. Und hier sehen wir sogar, wie einer der Astronauten seine Spuren auf der Oberfläche dieses bisher noch von keinem Menschen betreten Planeten hinterlässt. Kluschanzews Film erscheint wie ein mit kinematographischen Mitteln aufgezeichnetes Programm des US-amerikanischen Mondprogramms.

Der Einfluss dieses Films auf die weitere Programmatik der bemannten Raumfahrt und ihrer medialen Inszenierung kann nicht groß genug veranschlagt werden. Diese Bilder, die zunächst in der Sowjetunion und den mit ihnen verbündeten Staaten seit 1957 in den Umlauf gerieten, wurden von dem Moment an, da sich Kubrick daran machte, diese Bilder für die Komposition von *2001: A Space Odyssey* zu verwenden, schließlich zu globalen Ikonen, Emblemen und schließlich auch zu visuellen Memen, mit denen das gesamte Programm der bemannten Raumfahrt bis auf den heutigen Tag in seinen wesentlichen Stationen erinnerbar ist. Kubricks Film enthält – gleichsam als Bilder gespeichert – die Algorithmen des Handelns, die schließlich in ein erfolgreiches Programm der bemannten Raumfahrt mündeten. Das alles wurde von Kubrick durch seinen Film in die globale visuelle Semiosphäre importiert.

Die Idee eines nicht mehr gehorchenden Computers ist praktisch gleichzeitig bereits in der Star-Trek-Folge *The Changeling* aus dem Jahre 1967 erprobt worden. Hier folgt der Satellit, Roboter und Computer Nomad nicht mehr dem programmierten Algorithmus, sondern ‚macht sich seine eigenen Gedanken‘. Erst als es Kapitän Kirk gelingt, Nomad in logische Widersprüche zu verwickeln, damit dieser an der eigenen Vorstellung von seiner Vollkommenheit im wahrsten Sinne des Wortes verrückt wird, kann Nomad besiegt werden. Hier zeichnet sich bereits am Horizont ab, was bald in zunehmendem Maße thematisiert wird: Eine mit künstlicher Intelligenz ausgestattete Technik, so wird befürchtet, kann sich gegenüber der eigenen Programmierung autonomisieren und zur Gefahr für den Menschen werden.

## 7. Die Bedrohung des Kosmonauten durch technologische Fehler

In Stanley Kubricks Weltraumepos treffen wir, einmal abgesehen von einigen metaphysischen Symboliken, vor allem auf die Vorführung der Erfahrung, dass ein Bordcomputer namens HAL eigenmächtig die Besatzung eines Raumschiffes liquidiert, um einen Auftrag, den er glaubt ausführen zu müssen, nicht gefährdet zu sehen. Der Name des Computers HAL scheint wie durch eine OuLiPo-Regel aus dem Markennamen IBM generiert: Hiernach wird jeder Buchstabe von IBM nach der Regel  $X - 1$  durch den jeweils zuvor liegenden Buchstaben des Alphabets substituiert. Auf diese Weise erhält man  $I = H$ ,  $B = A$ ,  $M = L$ ; d. h. der Name IBM wird durch die Regel  $X-1$  in HAL transformiert. Es kommen andere Deutungen hinzu, wie eine Erklärung, die Arthur C. Clarke selbst gab: HAL stehe für *Heuristic ALgorithmic*. Neben vielen anderen Deutungen ist HAL natürlich auch ein sprechender Name, denn es handelt sich um ein homonymes Wort zu dem englischen Namen der Hölle, also *hell*. Es kommt hierbei nicht darauf an, die ‚wahre‘ Bedeutung des Namens zu finden, sondern anzuerkennen, daß hier ein Bündel von Möglichkeiten zugelassen wird. Dies ist ein Verfahren, das durchaus den damals bereits weit über den Bereich der Konkreten Poesie hinaus üblichen und wirksamen poetischen Verfahren entsprach: Reduktion des Zeichenmaterials und Maximierung der Polysemie, wodurch der Rezipient zum reflektierenden und koproduzierenden Kommunikationspartner des Textherstellers wird.



Stanley Kubrick: *2001: A Space Odyssey*, 1967, 33'41"

Der Name des Bordcomputers impliziert also auch schon die Bedrohung durch das ‚Böse‘ und seine Wirkungen. Diese Wirkungen bestehen u. a. darin, dass der Bordcomputer dafür sorgen wird, dass bei einem Außeneinsatz von Frank Poole, einer der Astronauten von der lebenssichernden Verbindung zur Raumkapsel abgeschnitten und ins Universum geschleudert wird, während sein Kollege David „Dave“ Bowman tatenlos zusehen muss. Was dem Filmstronauten Frank

Poole geschieht, ist der denkbare *worst case*: Eine sich verselbständigende Technik multipliziert aufgrund ihrer Unberechenbarkeit die bereits überwunden geglaubten Gefahren des Weltraums. Hiernach ist der Weltraum also nicht nur ein möglicher Arbeitsplatz, so wie es Leonow konstatieren konnte<sup>28</sup>, sondern er ist auch ein Ort äußerster Gefahr, besonders dann, wenn das nicht kalkulierbare Risiko eines falsch funktionierenden Computers virulent wird.

Wir sehen in Kubricks Visionen auf der einen Seite und Leonows Überzeugungen auf der anderen, wie die beiden Grundpositionen, wie wir sie in der philosophischen Nachbearbeitung der Entdeckung des Kopernikus entdecken können, hier nun in der Mitte der 1960er Jahre wieder zum Leitmotiv der Auseinandersetzung mit dem unendlichen Universum werden. Aber es gibt keinen Weg zurück vor die Erkenntnis, dass der Weltraum ein Arbeitsplatz des Menschen geworden ist, sondern es gibt lediglich als neues Element die pessimistische oder eben realistische Einsicht, dass die Technik störanfällig ist.

Dies ist bereits die Erfahrung Leonows während seines Weltraumspaziergangs. Als er sich im Außeneinsatz befand, hatte sich sein Raumanzug so weit aufgebläht, dass er nicht mehr durch die nunmehr zu eng gewordene Luke in die Raumkapsel zurückkehren konnte.

## 8. Stationen des transmedialen Transports des Themas

Dies wäre nun sicherlich kaum weiterer Erwähnung wert, wenn es bei der Errichtung dieses Spannungsfeldes zwischen Kubrick und Leonow geblieben wäre. Dann hätten wir es nämlich mit kaum mehr als mit einer Fußnote der Kosmologie zu tun. Tatsächlich aber wird dieser Widerspruch, den wir hier konstatieren können, im Folgenden ästhetisch hochproduktiv. Dabei wird das Motiv der Einsamkeit des Astro-/Kosmonauten zwischen den Medien hin- und hertransportiert. Die modernen Medien sind nicht voneinander derart geschieden, dass sie ein Thema exklusiv besetzten und transportierten. Vielmehr ist die Praxis, speziell, wenn es sich um Medien der modernen Unterhaltungsindustrie handelt, so gestaltet, daß zwischen den Medien ein dauerhafter Transfer der Stoffe möglich ist. Dieser impliziert jedoch immer eine medienspezifische Adaptation des Stoffes und damit auch die Innovation des genutzten Materials. Offenbar ist es angesichts dieser polymedialen Transferprozesse nicht mehr möglich, sich bei der Analyse von Topoi auf eine einzige mediale Darbietungsform wie beispielsweise die Literatur zu beschränken.

Das erste Dokument der Verarbeitung der Erfahrung der Angst und der Einsamkeit des Astronauten respektive seines sowjetischen Kollegen des Kosmonauten finden wir nach einem Medienwechsel in der populären Musik der ausgehenden 1960er Jahre. In einem Song des britischen Performance-Künstlers, Komponisten und Sängers David Bowie finden wir nun gleichsam

---

28 Vgl. Alexei A. Leonow, Wladimir I. Lebedew. *Der Mensch im Weltall. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit im Kosmos*. Leipzig/Jena/Berlin: Urania 1969; Alexei Leonow. *Spaziergänge im All. Erinnerungen*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1971.

die Verbindung der Erfahrung des Leonow mit den fiktiven Katastrophen, die der Computer HAL in Kubricks Film verursacht hat. David Bowie betitelt den Song, den er selbst singt, mit *Space Oddity*, was natürlich eine Anspielung auf *Space Odyssey* ist. Es geht um die Zufälle und Risiken eines Weltraumaufenthalts und diese münden für den hier in der Ichform singenden Kosmonauten in der Katastrophe. In einem Dialog zwischen der Bodenstation (Ground Control) und dem Astronauten Major Tom muss dieser nun berichten, dass die Systeme nicht mehr richtig funktionieren und er sich damit abfinden muss, nie mehr zur Erde zurückzukehren und im Weltall zu sterben. Hier wird die Erfahrung des Film-astronauten aus Kubricks Film gleichsam zum Handlungsprätext des Songs, der nun noch viel eindrücklicher den Moment der todbringenden Entrückung des Astronauten von jeglichem Kontakt mit der menschlichen Gesellschaft thematisiert. Major Tom wird zur verbalen Ikone der Beklemmung, die der moderne Mensch erleben mag, wenn er sich im Universum ähnlichen Risiken aussetzt.

Now it's time to leave the capsule if you dare  
 This is Major Tom to ground control, I'm stepping through the door  
 And I'm floating in a most peculiar way  
 And the stars look very different today  
 Here am I sitting in a tin can far above the world  
 Planet Earth is blue and there's nothing I can do.

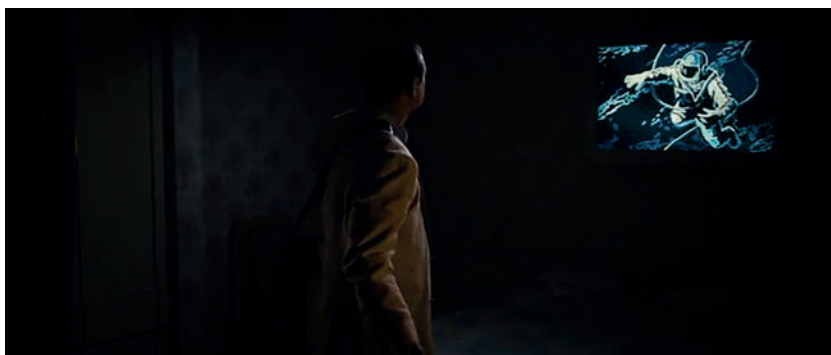
Der Transfer des Motivs von Kubrick zu David Bowie ist nun ein exemplarisches Beispiel dafür, wie der objektive Zufall zwischen beiden vermittelt. David Bowie hat seinen Song *Space Oddity* tatsächlich unter dem Eindruck von Stanley Kubricks Film produziert und durch den Titel eindeutig als durch den Film beeinflusst dargestellt. Vollkommen anders verhält es sich jedoch, wenn man erkunden will, ob es einen Zusammenhang zwischen dem Protagonisten David „Dave“ Bowman aus Kubricks Film und dem Künstlernamen David Bowie gibt. Der Künstlernamen David Bowie ist keine poetische Paronomasie von David Bowman, sondern David Robert Jones, wie sein Geburtsname lautet, hatte bereits zu Beginn des Jahres 1967 seinen Künstlernamen David Bowie gewählt, um jede Verwechslung mit dem damals bekannten Pop-Sänger Davy Jones zu vermeiden. Was im Nachhinein wie eine Hommage an die Figur des im Weltraum verschwundenen Astronauten erscheint, hat in Wirklichkeit nichts damit zu tun. Zwischen David Bowies Namenswahl und Stanley Kubricks Film besteht also keinerlei Zusammenhang. Vielmehr hat hier der objektive Zufall in dem Sinne gewirkt, daß beide Ereignisse miteinander nichts zu tun haben, obgleich es so scheint, als existiere ein Zusammenhang.

## 9. Michael Ebmeyers *Der Neuling* und *Ausgerechnet Sibirien*

Es dauert nicht lange, bis dieses Thema von dem deutschen Sänger Peter Schilling nun noch ein weiteres Mal bearbeitet wird. In diesem Song, der inhaltlich nur eine Reprise der Thematik von David Bowie ist, geht es wieder um den Ausfall



des die sichere Rückkehr zu Erde garantierenden Systems und auch der Major Tom im Song von Peter Schilling – *Major Tom (Völlig losgelöst)* – muss sich und die Menschheit darauf einstellen, dass er nie wieder zurückkehren wird. Das alles ist bei Peter Schilling im Stil der Neuen Deutschen Welle an der Wende der 1970er/1980er Jahre komponiert und geschrieben, was dem ganzen einen leicht unernsten Ton verleiht. Doch bleibt es dabei, daß auch mit diesem Song, der zudem in englischer Übersetzung und mit 6 Millionen verkauften Schallplatten erfolgreich sein wird, das Thema der Angst und der Einsamkeit des Astronauten und das der technologischen Risiken, denen er ausgesetzt ist, weiter aktuell bleiben wird. So sah es danach eine ganze Weile so aus, als würde dieses Thema nicht mehr virulent werden. Dies hatte auch mit der Einstellung der Programme der bemannten Raumfahrt auf Seiten der USA und partiell auch auf Seiten der Sowjetunion zu tun: Im Weltraum passierte einfach zu wenig, als dass in der kosmonautischen Praxis noch Vorgaben für weitere Texte oder Songs dieser Art geliefert wurden. Es kam hinzu, dass der Außeneinsatz an Weltraumstationen eine derartige Selbstverständlichkeit wurde, daß es nicht mehr nötig war, davon groß Notiz zu nehmen und die Aufmerksamkeit auf solche Unternehmungen zu richten.



Das ist zu Ehren des Kosmonauten Leonow, des berühmtesten Sohnes unserer Stadt. Ja, ja, Leonow, ich erinnere mich, der Mann, der den ersten Weltraumspaziergang unternahm. Ralf Huettner: *Ausgerechnet Sibirien*, 2012, 18'10"-18'30"

Die Wiederkehr dieses Themas vollzog sich nun auf eine ganz unvorhergesehene Art und Weise. Im Jahre 2009 veröffentlicht Michael Ebmeyer seinen Roman *Der Neuling*. Es geht darum, dass Mathias Bleuel, der Geschäftsführer einer Textilfabrik aus dem westlichen Teil der BRD in eine Textilfabrik in Sibirien entsandt wird, die Kooperationspartner des deutschen Unternehmens geworden ist, und wo er nach den Prinzipien westlichen Wirtschaftens ‚nach dem Rechten‘ sehen soll. Dort trifft er auf seinen Fahrer, den jungen homosexuellen Russen Artjom Tscherechnych, der ihm gewissermaßen ein Gegenbild seiner eigenen Existenz vorführt. Bleuel, frisch von Frau und Familie getrennt, findet in einer sibirischen Schamanensängerin Sajana eine neue Liebe und findet sich damit zugleich vollkommen entwurzelt von seiner eigenen Basis in einer anderen Welt

wieder. Er ist noch gar nicht mit der Einsicht in die neuen Bedingungen des Lebens fertig geworden, da berichtet ihm sein Fahrer Artjom eine abenteuerliche Geschichte: Er berichtet Mathias Bleuel während eines Wanja-Rituals vom Weltraumspaziergang des Fliegerkosmonauten Alexei Archipowitsch Leonow (Алексей Архипович Леонов), der in Listwjanka bei Kemerowo geboren war, genau dem Spielort der Handlung von *Der Neuling* respektive von *Ausgerechnet Sibirien*. Zunächst unterstreicht Artjom die Erfahrung der Distanz von den irdischen Dingen, die Leonow bei seinem Außeneinsatz im Weltraum machen durfte:

Plötzlich aber wieder Artjoms Stimme: „Der Kosmonaut Leonow.“ / „Dein Vater.“ / „Was sagst du? Oh, nein“, der junge Mann lachte und tunkte die Zweige in die Wasserschüssel, „der nicht. Was für ein komischer Verhörer. Ich sprach von Alexej Leonow, unserm denkmalwürdigen Helden, der im All spazierenging.“ / Bleuel hustete. / „Nur raus mit dem ganzen Schleim, dafür bist du hier richtig. Also Leonow. Sein Spaziergang im Himmel, März 1965. Ist es dir fest genug?“ / „Der wievielte März?“ Die Gegenfrage auf einmal so schnell wie einer der Schläge, die er empfing. / „Warum?“ / Weil Matthias Bleuel am 18. März 1965 geboren war. / Aber das sagte er dann doch nicht. Sondern schwieg. Artjom schlug ihn zwischen den Schultern etwas härter und sprach weiter. / „Das Raumschiff hieß Woßchod 2. Sie hatten die Umlaufbahn erreicht, und Genosse Leonow stieg aus. An einer fünf Meter langen Leine hing er, insofern ist Spaziergang wohl leicht übertrieben.“ / „Es war ja zu Sowjetzeiten.“ / „Haha, das ganze Riesenland am Gängelband. So was meinst du? Matwej, das rührt mich immer besonders, wenn du Sachen sagst, die eigentlich nicht zu dir passen.“ / Er peitschte Bleuels linken Arm, langsam bis zur Handfläche hinunter. / „Was hat Leonow gedacht, als er da neben dem Raumschiff schwebte? So weit weg war ich noch nie, hat er gedacht. / So weit weg war noch keiner. Dies ist der Moment, auf den mein Leben zugehauen ist und an dem es nun für immer aufgehängt bleibt. Das hat er gedacht, Matwej. Und vielleicht noch ein bisschen was Patriotisches für die Schullbücher.“ / „Bestimmt“, murmelte Bleuel.<sup>29</sup>

Noch ist alles ganz heroisch auf der Linie des Siegens des modernen (Sowjet)-Menschen, der mit Apparaten bewehrt jeden Widerstand brechen und alle ihm gesetzten biologischen Grenzen überwinden kann. Doch dann wird er Opfer eines physikalisch bedingten Missgeschicks, dessen Folgen er nur noch mit kühlem Kopf beantworten kann:

„Aber weißt du, was dann passierte?“ Artjom wechselte zum andern Arm, beugte sich dafür weit über den Tisch, und irgendein Teil seines Körpers streifte den Liegenden an der linken Hand, die wegzuckte. „Leonow blähte sich auf. Er selbst merkte es gar nicht. Doch als er zurück in die Kapsel sollte, passte er nicht mehr durch die Schleuse. Nicht mit aller Kraft, nicht mit allem Geschrei. Keine Chance. Der Höhepunkt seines Lebens hatte ihn zu sehr anschwellen lassen. Da hing er an seinem Seil, da draußen, da oben, und konnte nicht mehr zurück.“ / „Was erzählst du mir da?“ / „Nichts als die Wahrheit.“ Er hatte aufgehört zu schlagen, strich sich

29 Michael Ebmeyer. *Der Neuling, Kein und Aber*. Zürich 2009. S. 186f.

das nasse Haar aus dem Gesicht. „Er hat es [190] dann noch geschafft. Aber nur weil er ein besonnener Mensch und ein Profi war. Er hielt seinen Mund und konzentrierte sich. Alle hochtrabenden Ideen ließ er sausen. Ich bin ein Wurm, sagte er sich. Und er suchte so lange, bis er an sich selbst ein Ventil fand, durch das er Druck ablassen konnte. Dann musste er mit dem Kopf voran in die Schleuse. Und sich so dünn wie möglich machen. Auf diese Weise gelang ihm die Rückkehr, mit größter Mühe und Geduld. So, dreh dich um!“<sup>30</sup>

Hier überschneidet sich die Katharsis des russischen Sauna-Rituals mit jener, die ausgelöst werden kann, wenn man wie Leonow in einer Krise einen kühlen Kopf bewahrt. Die Erzählung von Leonow wird zur Metaerzählung, die auf die Lage Bleuels in Sibirien verweist. Artjom behauptet von sich, Sohn des Fliegerkosmonauten Leonow zu sein und als solcher eine ganz eigene Haltung gegenüber der Konfrontation des Menschen mit dem Raum des unendlichen Universums einzunehmen. Er fände es nämlich phantastisch, wie Major Tom abgeschnitten von der sicheren Raumkapsel tief in das Universum einzudringen und sich damit von der Menschheit zu verabschieden. Artjom verbindet hier die Erfahrung des von ihm vorgeführten Vaters mit der Erfahrung des Kosmonauten aus Kubricks Film und der Erfahrung des Major Tom aus den Songs von Bowie und Schilling. Hier werden beide Positionen, die bisher als einander ausschließende erschienen, miteinander zu einem vollkommen neuen Konzept verbunden: Der Mensch, der sich aus seinen Bindungen löst, wird zum Protagonisten eines Aufbruchs, der riskant sein kann, der aber in jedem Fall gewagt werden muss. Die Erzählung des Artjom erscheint hier also wie eine Metapher auf das neue Dasein des seiner Heimat entwurzelten deutschen Geschäftsführers, der nun in einem vollkommen anderen kulturellen Universum dabei ist, neue Bindungen zu entwickeln. Zugleich ist aber Artjoms Aussage auch eine Art Selbstprogrammierung, denn er selbst will mit Hilfe des deutschen Geschäftsführers nach Deutschland auswandern und dort ein neues Leben beginnen. Plötzlich wird das Thema des im unendlichen Universum verlorenen Menschen zum Motiv eines Aufbruchs, der hochriskant, aber selbstbestimmt ist.

Die alte Konfrontation zwischen der Angst des Pascal und der intellektuellen Überwindung der ‚Vernichtung‘ des Menschen wird hier zu einem neuen intellektuellen Konstrukt zusammengeführt. In einem letzten Schritt wäre nun noch die Verfilmung des Romans *Der Neuling* zu betrachten. Es handelt sich um den Film *Ausgerechnet Sibirien*, in dem Joachim Król die Hauptrolle des deutschen Geschäftsführers spielt, während der russische Schauspieler Vladimir Burlakov den aus Sibirien ausbrechenden homosexuellen jungen Mann spielt.

In seiner Rede über seinen Vater Leonow übersteigert er nun noch einmal die gedankliche Erfahrung der Überwindung der Angst vor der Vernichtung im Universum, in dem er nun sogar uneingeschränkt den Tod hinnehmen würde, wenn es ihm nur gelänge, den Aufbruch zu vollziehen. Im Filmskript zu *Ausgerechnet Sibirien* wird dies noch zugespitzt:

---

30 Ebd. S. 189f.

„Wodka ist keine Lösung, glaub' mir.“ „Ich kann mir gerade ziemlich gut vorstellen, was sich Leonow gedacht hat, als er da oben rumschwebte. „So weit weg war ich noch nie.“ „Ich an seiner Stelle hätte die Leine durchgeschnitten.... Major Tom.“ „Major Tom?“ „Ist doch ein geiler Abgang. Ins All treiben, Sterne zählen.“<sup>31</sup>

Die Horrorgeschichte aus Kubricks 2001: *A Space Odyssey*, aber auch jene aus der Eingangssequenz zum zeitgleichen James-Bond-Film *You only live twice* (Premiere 12.6.1967) wird hier ins Positive gekehrt.



*James Bond 007: You only live twice* (1967)

## 10. Schluss

Die Frage, die sich als abschließende Überlegung stellt, zielt darauf ab, ob wir zwischen den hier genannten Dokumenten eine genealogische Verbindung aufbauen können oder nicht. Wenn dies so wäre, dann hieße dies, dass es auf irgendeine Weise einen Wissenstransfer von Ciceros *Somnium Scipionis* über Blaise Pascal bis hin zu *2001: A Space Odyssey* und dem Fliegerkosmonauten Leonow und David Bowie geben müsste. Es ist sicher so, dass diese Verbindung nicht nachgewiesen werden kann, wenigstens nicht nachgewiesen im Sinne der Rekonstruktion von Lektüren, die dieses Wissen tradiert haben. Doch gibt es nicht nur Lektüren, sondern auch Transferprozesse, die sich unabhängig vom geschriebenen Wort vollziehen. Es kann also sein, dass die Präsenz eines bestimmten Themas (als Mem) in der Semiosphäre, die auch das nicht-schriftlich tradierte Wissen umfasst, für die Garantie der Tradition gesorgt hat. Auf der anderen Seite können wir nicht so weit gehen zu behaupten, dass tatsächlich ein solcher nicht-schriftlicher Transferprozess über mehrere Jahrhunderte stattgefunden hat. Wir können aber davon ausgehen, dass einzelne Elemente des Wissens darum, dass der Mensch angesichts des unendlichen Universums vergleichsweise klein und auch vergleichsweise einsam ist, immer wieder über die verschiedenen Kanäle über die Zeiten und Generationen transportiert wurde. Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, ob es denn nicht möglich sei, dass in dem Moment, in dem

31 Ralf Hüttner. *Ausgerechnet Sibirien* (1912). 1'10'00 -1'10'50.

man sich mit dieser Frage konfrontiert sieht, nicht bei verschiedenen Menschen auch ganz ähnliche Ängste respektive Konzepte für die Benennung und Überwindung des Gefühlten entwickelt werden können. Die Fähigkeit, sich selber angesichts des unendlichen Universums als klein und unbedeutend zu denken, könnte aus dem Wissen resultieren, das aus der Vermittlung von naturwissenschaftlichen und philosophischen Kenntnissen stammt, wonach das Universum unendlich groß und der Mensch unendlich klein sei. Diese Basisinformationen dürften schon ausreichen, um das Gefühl der Einsamkeit und der Verlorenheit des Menschen angesichts des unendlichen Universums immer wieder neu und ganz unabhängig von weiteren literarischen Traditionen zu generieren.





Alexandra Müller

## Netzkommunikation, Ablenkungskultur und Informationsexzess

### Der verfilmte Desktop als intermediale Konfiguration des Digitalen

Intermediale Konstellationen haben sich in zeitgenössischen Film- und Fernsehproduktionen als wichtiges sowohl ästhetisches als auch narratives Gestaltungsmittel etabliert.<sup>1</sup> Aufgrund der Ubiquität digitaler Medien im Alltag spielen seit einigen Jahren insbesondere auch neuere Technologien als Bezugsmedien eine zentrale Rolle. Filmische Internetanwendungen werden dabei vor allem als grafische Benutzeroberfläche, als Nutzungsschnittstelle zwischen Anwender und technischem Gerät visualisiert, die Darstellung der Hardware – etwa des Smartphones oder des Computers<sup>2</sup> – erscheint meist nachrangig. Textnachrichten oder Webseiten werden entsprechend immer seltener in Großaufnahme auf abgefilmten Displays präsentiert; Schrift- und Bildeinblendungen fungieren so nicht mehr als Inserts, sie überschreiben als nicht gerätgebundene Fragmente eines Interfaces, etwa als frei schwebende Sprechblasen oder Icons, das Filmbild. Diese Darstellungsmöglichkeit erweist sich nicht nur von einem produktionstechnischen Standpunkt aus als ökonomischer, sie kann zudem erzähltechnisch dynamischer wirken und rekuriert darüber hinaus auf die durch Digitalisierungsprozesse bedingte zunehmende Dematerialisierung von Daten und Informationen.

Während die Integration von Szenen, die Figuren beim Chatten, Surfen im Internet oder beim Agieren in Sozialen Netzwerken zeigen, in vielen Fällen vorrangig als authentisierendes Zeitrequisit einer digitalisierten Lebenswelt dient, so lassen sich durchaus auch zunehmend Beispiele identifizieren, die den intermedialen Bezug als Ausgangspunkt einer Thematisierung oder gar Simulation des Altermediums nutzen. Durch die Imitation einer digitalen Ästhetik werden Geschichten dann nicht (nur) *über* das Medium, sondern vor allem *durch* das andere Medium erzählt. Das Internet avanciert auf diese Weise zum primären – meist kritisch beleuchteten – Aktionsraum der Figuren. So eröffnet die grenzenlose Weite des Datenmeeres dem jugendlichen Protagonisten im Film *Famosos e os Duendes da Morte*<sup>3</sup> beispielsweise zunächst einen Fluchtraum aus der Tristesse und Isolation der brasilianischen Provinz – in der Unwirklichkeit des virtuellen

---

1 Vgl. hierzu beispielsweise: Annette Simonis. *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: Transcript, 2010; oder: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.). *Medienreflexion im Film: Ein Handbuch*. Bielefeld: Transcript, 2014.

2 Vgl. zum Motiv des Computers im Film zum Beispiel: Stefan Höltgen. „Zelluloidmaschinen. Computer im Film“. *Medienreflexion im Film: Ein Handbuch*. Hg. Kay Kirchmann/Jens Ruchatz. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 293-316.

3 Esmir Filho. *Famosos e os Duendes da Morte*. BRA: Warner Bros., 2009.

Lebens wiederholt sich für den Heranwachsenden jedoch nur die Leere der ihn umgebenden realen Welt. In die Handlung eingefügte YouTube-Clips markieren online verlebte Zeit, versinnbildlichen aber auch Tagträume und Fantasien. Durch die Einbindung der fremden Medieninhalte verschwimmen für den Betrachter infolgedessen die Realitäts- und Erlebnisebenen des Jungen. In den Filmen *Disconnect* (2012), *Men, Women & Children* (2014) oder *10.000 km* (2014), in denen sich gleichfalls ein Großteil des Geschehens auf und zwischen Computerbildschirmen abspielt, wird das Internet ebenso als Ort der Einsamkeit und der Entfremdung dargestellt. Der spanische Film *10.000 km*<sup>4</sup> etwa erzählt die Geschichte einer Fernbeziehung nur durch die Videoanrufe zwischen den räumlich getrennten Liebenden. Der Zuschauer erhält dabei – genauso wie der abwesende Partner – Einblick in das Leben des Anderen ausschließlich bildschirmvermittelt. Die jeweiligen Wohnungen der beiden Figuren werden nicht verlassen. Durch die so begrenzte Perspektive entsteht eine kammerspielartige Atmosphäre. Der Monitor, der zunächst als verbindend erlebt, im Laufe der Handlung aber zum trennenden Element, zum physikalischen Hindernis wird, wird dabei als materielle Abspielfläche wahrnehmbar gemacht. Einen Schritt weiter in der Imitation digitaler Medien gehen Filme, in denen diegetische Webcams und extradiegetische Kamera quasi in eins fallen: Hier konstituieren Akte des Aufnehmens, Betrachtens und Abspielens das Filmbild. Vor allem im Thriller- und Horrorgenre werden auf diese Weise Spähsoftware und gehackte Kameras mobiler Geräte zur Grundlage der filmischen Inszenierung. In Filmen wie *Aux yeux de tous* (2012), *The Den* (2013), *Open Windows* (2015) oder *Ratter* (2015) verfolgt der Rezipient Aufnahmen intimer – aber in Reichweite digitaler Aufnahmegeräte gelebter – Momente über den simulierten Computerbildschirm eines Hackers. Überwachungsszenarien etablieren sich infolgedessen als wichtiges Motiv in der intermedialen Auseinandersetzung mit dem Digitalen. Das Internet wird zum Bedrohungsraum erklärt: „In converting our actions into storable data, interacting with the screen – even just carrying it around as it continues to interact with the network – makes our most personal details accessible to others. The screen has become the ideal surveillance tool.“<sup>5</sup> Die hier angesprochene abstrakte Gefährdung durch digitale Verfolgungsmechanismen und Datenspeicherung konkretisiert und personifiziert sich in den Horrorfilmen in der Figur eines mörderischen Voyeurs.

## Der verfilmte Desktop: Multimodale Erweiterung des Filmbilds als Simulation des Digitalen

Während bei den soeben erwähnten Beispielen zwar Computerbildschirme ‚verfilmt‘ werden, so beschränkt sich die Nachahmung des anderen Mediums doch hauptsächlich auf die Abbildung der Kamerafunktion. Die Filme gerieren

<sup>4</sup> Carlos Marques-Marcet. *10.000 km*. ES: Avalon, 2014.

<sup>5</sup> Stephen Monteiro. „Introduction“. *The Screen Media Reader: Culture, Theory, Practice*. Hg. Stephen Monteiro. New York/London: Bloomsbury, 2017. S. 1-12, hier S. 7.

sich infolgedessen als modernisierte Variante von *Found Footage*-Erzählformaten. Bei Desktopfilmen<sup>6</sup>, die hier anhand der Episode „Connection Lost“ der Serie *Modern Family*, des Kurzfilms *Noah*, der Videoinstallation *Grosse Fatigue* der französischen Künstlerin Camille Henrot und des Videospiele *Her Story* näher beleuchtet werden sollen, fungiert der Monitor in ähnlicher Weise als abschließlicher Schauplatz der Handlung. Jedoch wird in diesen Filmen, die in der Filmkritik beispielsweise auch als „screen capture“-Film<sup>7</sup> oder als „Panorama-Film“<sup>8</sup> bezeichnet werden, darüber hinaus auch die grafische Benutzeroberfläche einer Desktop-Umgebung<sup>9</sup> imitiert. Das Interagieren mit Icons, Fenstern, Menüs, Symbolleisten oder Schaltflächen wird zur Grundlage der Narration. Digitales Verhalten wird dergestalt nicht nur thematisiert, sondern anhand der durch die multimodale Erweiterung des Filmbilds erzeugten intermedialen Simulation der Computerarbeitsfläche vorgeführt. Aufgrund von Bild-im-Bild-Effekten, hervorgerufen beispielsweise durch sich überlagernde Dialogfenster und Videotelefonie, und der durch die Präsentation von Webseiten, Emails oder

---

6 Der Filmkritiker Kevin B. Lee beispielsweise verwendet die Bezeichnungen ‚Desktop Cinema‘ oder ‚Desktop Documentary‘, da diese Art des Filmens den Computermontitor zugleich als eine „camera lens and a canvas“ verwenden und dadurch die Rolle des Internets „not only as a boundless repository of information but as a primary experience of reality“ hervorhebt. Kevin B. Lee. „Transformers: The Premake“. 2014. <https://www.alsolikelife.com/premake-1> [letzter Zugriff: 10.10.2018].

7 Der Begriff ‚screen capture‘ bezieht sich dabei insbesondere auf den Herstellungsprozess des Films. Er verweist auf ein Verfahren, das sich als filmisches Äquivalent zum ‚screen shot‘ beschreiben lässt: Die Desktopumgebung wird nicht extra durch Motion-Design animiert, sondern direkt durch Softwareprogramme von einem Computerbildschirm ‚abgefilmt‘. Da aber sowohl die Episode „Connection Lost“ der Serie *Modern Family* als auch der Film *Grosse Fatigue*, auf die hier vornehmlich eingegangen werden soll, nicht – oder nicht ausschließlich – dieser Produktionsweise folgen, erscheint der Ausdruck nicht passend. Vgl. zur Bezeichnung beispielsweise Bryan Bishop. „Modern Family’s new episode never leaves the screen of a MacBook Pro“. *The Verge*. 17.02.2015. <https://www.theverge.com/2015/2/17/8050553/modern-family-apple-mac-episode-connection-lost> [letzter Zugriff: 10.11.2018].

8 In einer Rezension zum Film *Profile*, einer Adaption von Anna Erelles *Dans la peau d'une djihadiste: Enquête au cœur des filières de recrutement de l'État islamique*, taucht beispielsweise die Bezeichnung Panorama-Film auf. Vgl. David Assmann. „Profile im Panorama: Undercover im IS“. *Der Tagesspiegel*. 17.02.2018. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/profile-im-panorama-undercover-im-is/20974544.html> [letzter Zugriff: 20.11.2018]. Mit dem Begriff ‚Panorama‘ wird sich auf die Einstellungsgröße bezogen: Der Film zeigt den Desktop während der gesamten Zeit in der Raumtotalen, es gibt keine Zoomfahrten oder Kameraschwenks. Da es sich bei dieser filmtechnischen Entscheidung aber nur um ein mögliches und nicht um ein nötiges Merkmal eines Desktopfilms handelt, lässt sich dieser Begriff nur bedingt genreübergreifend anwenden.

9 Die Bezeichnung ‚Desktop‘ verweist im weiteren Verlauf immer auf die grafische Benutzeroberfläche und nicht auf einen häufig auch unter diesem Namen firmierenden Desktop-PC, also einem nichtportablen Computersystem, das aus einzelnen Komponenten – aus Rechner, Monitor, Tastatur und Maus – besteht.

Textverarbeitungsprogramme bedingten Schriftintegration, entstehen unkonventionelle filmische Bildkompositionen, die aber für den Zuschauer bekannte digitale Bildeinstellungen abbilden. Anders als bei Science Fiction- oder Hacker-Darstellungen, die einen Großteil der Filme ausmachen, die sich der Thematik des Internets widmen, soll hier die Technologie nicht futuristisch oder befremdend, sondern alltäglich wirken. Der Rezipient soll sich in der subjektiven Kameraeinstellung auf dem Bildschirm des Protagonisten wiederfinden können und dort ausgeführte Online-Praktiken problemlos identifizieren können. Im Desktop-Horrorfilm *Unfriended*<sup>10</sup> etwa, in dem ein rachsüchtiger Geist sich die digitalen Kanäle zunutze macht, um eine über Videochat verbundene Gruppe Jugendlicher heimzusuchen, sind es daher eigentlich vertraute digitale Ereignisse – das sich plötzliche Öffnen von Pop-Up-Fenstern, unvermittelte Benachrichtigungstöne von Instant-Messenger-Diensten oder die pixelierten Gesichter der virtuellen Gesprächspartner –, die Spannung und Schreckmomente erzeugen sollen. Im Kurzfilm *Noah*<sup>11</sup>, einem der frühesten Projekte, das Desktopereignisse als Mittel der Narration verwendet, verfolgen wir das Zerbrechen einer Teenagerbeziehung. Dargestellt wird dies durch ein vorrangig visuelles Erzählen, das vom Zuschauer erwartet, dass er die virtuellen Aktionen des titelgebenden Protagonisten etwa in den Sozialen Netzwerken ohne eine zusätzliche Kommentierung entziffern kann. Auch das Ende des Liebesverhältnisses wird dem Betrachter in entsprechender Weise vornehmlich gezeigt und nicht berichtet: Das Beziehungsauflösung findet durch das Verschieben der gemeinsamen Bilder des Paares in das Papierkorbsymbol einen digitalen Ausdruck. Eine ganz ähnliche Szene findet sich im Film *Searching*<sup>12</sup>, der die Suche eines Vaters nach seiner verschwundenen Tochter ebenfalls nur vermittels Computerbildschirmen erzählt: Das Löschen des Eintrags „Mom’s coming home“ aus der Kalenderfunktion des Computers nach einer Clip-Montage von Familienfotos und Videoaufnahmen der Mutter im Krankenhaus lässt den Zuschauer die emotionale Tragweite dieser symbolischen Handlung auch hier leicht ermitteln. Trotz der auf den ersten Blick einschränkenden Prämisse des Konzepts findet das Erzählverfahren bisher überraschend vielseitig in Kino- oder Kurzfilmen, in TV-Episoden, Videoessays, Werbespots, Musikvideos, Computerspielen oder Kunstinstallationen Einsatz und kann zudem genreübergreifend zur Erzeugung von Komik und Angst oder zur Visualisierung so unterschiedlicher Emotionen wie Hass, Trauer oder Liebe verwendet werden.

Ungeachtet ihrer unterschiedlichen Gattungszugehörigkeit und ihren sehr unterschiedlichen Handlungen reflektieren die Desktopfilme durch die intermediale Konfigurierung dabei alle medienanthropologische Fragestellungen zum gesellschaftlichen Umgang mit den ‚Neuen‘ Medien, indem insbesondere

---

10 Leo Gabriadze. *Unfriended*. USA: Blumhouse Productions, 2015. [DVD: Universal Pictures Deutschland 2016].

11 Patrick Cederberg/Walter Woodman. *Noah*. USA, 2013. Der 18-minütige Kurzfilm lief im Programm vieler Filmfestivals und lässt sich auf dem Vimeo-Kanal des Regisseurs streamen: <https://vimeo.com/65935223> [letzter Zugriff: 20.11.2018].

12 Aneesh Chaganty. *Searching*. USA: Screen Gems, 2018.

zeitgenössische mediale Bedingungen und Funktionen von Kommunikation, Wissensorganisation sowie Rezeptions- und Perzeptionsmodalitäten ins Zentrum des Geschehens gerückt werden. Sie werden zudem als Abbildung dominant schrift- und zeichenbasierter digitaler Alltagskultur aus einer medienhistorischen Sicht zu Chronisten einer distinkten Phase in der Mensch-Computer-Beziehung. Zur Imitation von medialer Aktualität lässt sich das Erzählformat infolgedessen aber auch nur einsetzen, solange die Tastaturbedienung und grafische Interfaces als dominante Eingabeparadigmen zur Kommunikation mit dem Computersystem bestehen bleiben. So lässt sich etwa ein Trend zu sprachbasierten Benutzerschnittstellen beobachten – anzuführen wäre hier zum einen die Benutzung von Sprachassistentinnen, die manuelle Internetrecherchen und das Aufrufen von Webseiten abzulösen beginnt, und zum anderen das zunehmende Versenden von Sprach- anstelle von Textnachrichten –, der der Bildlichkeit des Desktopformats, das auf Sichtbarkeit der maschinellen Befehlsanweisung angewiesen ist, entgegenwirkt:

Software, gedacht als Summe der von den informatischen Konsumentinnen jeweils in Anspruch genommenen Betriebssysteme, Anwendungsprogramme, Apps, Online-Services usw., würde sich dadurch auf eine im Gebrauch weitgehend ‚unsichtbare‘ Sammlung von Hintergrunddiensten reduzieren. Sie ginge ästhetisch in der ‚Umgebung aus Alltagssprache‘ auf, an die bisher eher umwegig über Tastaturen, Icons, Zeigergeräte, Programmfenster usw. angeschlossen ist, und würde von ihr in letzter Konsequenz ununterscheidbar. Als auf Hardware laufender Code würde Software selbstredend nicht aufhören zu existieren; aber sie ginge ihrer alten Gestalt als eigenartiges Oberflächenphänomen tendenziell verlustig.<sup>13</sup>

Durch die intermediale Nachahmung *realer* grafischer Oberflächenphänomene können zusätzlich zu der bereits erwähnten Dokumentierung digitaler Medienanwendungen auch zeitspezifische optische Erscheinungsformen etwa der sich wandelnden Interfaces von Internetseiten oder Betriebssystemen wie *Windows* filmisch ‚konserviert‘ werden. Diese mediale Historizität lässt sich zudem als Erzählelement funktionalisieren. So markiert beispielsweise die Eingangssequenz in *Searching*, die die Desktopdarstellung eines veralteten Betriebssystems, erkennbar durch die typische Gestaltung von Icons, Anwenderprogrammen, Taskleisten und des Bildschirmhintergrunds, zeigt, dass der Film nicht in der unmittelbaren Gegenwart einsetzt. Das Vergehen von Zeit kann hier vermittels der historischen Variabilität digitaler Oberflächen und Erscheinungsformen sichtbar gemacht werden.

---

13 Till A. Heilmann. „Es gibt keine Software. Noch immer nicht oder nicht mehr“. *Smartphone-Ästhetik: Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Hg. Oliver Ruf. Bielefeld: Transcript, 2018. S. 159-178, hier S. 177.

## Der Desktop als gelebter Raum digitaler Sozialbeziehungen: *Modern Familys* „Connection Lost“

Anhand der 2015 in den USA ausgestrahlten Episode „Connection Lost“<sup>14</sup> der US-amerikanischen Sitcom *Modern Family* soll nun unter anderem näher beleuchtet werden, wie eine filmisch erzeugte ‚digitale‘ Dramaturgie als Erzählverfahren funktionalisiert werden kann. Thematisch im Fokus der Sendung steht die Übersetzung der ‚analogen‘ familiären Beziehungsdynamiken und Kommunikationsstrukturen in einen virtuellen Raum. Das Anliegen der Serienschöpfer ist es, insbesondere digitale Alltäglichkeit humoristisch einzufangen. Die 136. Folge der trotz des Titels grundsätzlich recht konservativ inszenierten Comedyserie besticht daher vor allem durch das formatabweichende Erzählexperiment und weniger durch einen außergewöhnlichen Plot: Der Zuschauer verfolgt – gewissermaßen in Echtzeit –, wie Serienmutter Claire während einer Geschäftsreise auf ihrem Notebook versucht, ihre Familie in Abwesenheit virtuell zu managen. Als besondere Herausforderung stellt sich dabei die Kontaktaufnahme mit der ältesten Tochter Hailey heraus, die sich nach einer Auseinandersetzung nicht mehr meldet. Es entspinnt sich eine Online-Odyssee, die den Aufenthaltsort der vermeintlich verlorenen Tochter lokalisieren soll. Stationen der virtuellen Reise sind hierbei einerseits Vernetzungs- und Mediaplattformen, Suchmaschinen, Webseiten wie Kartendienste oder Nachrichtenportale und andererseits Interaktionsräume, die durch Momente der Netzkommunikation wie etwa des Chattens geschaffen werden. Die Internetsuche nimmt an Dringlichkeit und infolgedessen an visueller Hektik zu, als Haileys Online-Aktivitäten und das Verfolgen des GPS-Signals ihres Smartphones den Eindruck vermitteln, dass sie schwanger sei und heimlich geheiratet habe. Die Irrfahrt beginnt mit einem Establishing Shot auf einen Desktopbildschirm, auf dem sich der Benutzer des Laptops – der sich in der Menüleiste als „Claire’s MacBook“ zu erkennen gibt – in ein Flughafen-Wifi-Netz einwählt. Auf diese Weise wird zunächst der Computerbildschirm als Setting eingeführt. Der Akt des Einloggens verdeutlicht darüber hinaus, dass dieser vordefinierte Handlungsort aufgrund seiner Funktion als Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine und zwischen analoger und digitaler Welt, den Erfahrungsraum der Episode auf das globale Datenetz ausweitet.<sup>15</sup>

Das intermediale Als-ob-Surfen inszeniert das Internet dabei als relationalen und infolgedessen subjektiven Raum, der sich erst (und immer nur momenthaft) im Austausch zwischen Person und Objekten – Dokumente,

14 Steven Levitan. „Connection Lost“. *Modern Family*. USA: 20th Century Fox Television, 2015.

15 Der Prozess des Einloggens dient für viele der Desktopfilme, etwa in *Unfriended: Dark Web* (2018), als Eingangsszene. Im Film *Noah* wird die Anmeldemaske nicht nur zum Zwecke der Markierung der filmischen Situierung auf einem Computerbildschirm eingesetzt, der dort eingetragene Benutzername dient zugleich als Titel des Films. Der Peritext ‚Titel‘ wird genauso wie die als Text in einem *Pages*-Dokument präsentierten Credits des Abspanns Teil des diegetischen Bildes.



Dateien, Links – konstruiert. Anders als bei den eingangs erwähnten *Found Footage*-Filmen wie *Ratter* oder *Aux yeux de tous* entspricht in „Connection Lost“ der Blick auf den Monitor nicht der externen Fokalisierung eines Überwachungsszenarios. Dem Betrachter wird ganz im Gegenteil eine Innensicht auf den sich off-screen befindlichen Internetuser gewährt. Der Rekurs auf das andere Medium dient daher nicht nur einer filmischen Reflexion von Digtalkultur, sondern manifestiert sich als narratives Verfahren. Die technologisch vermittelte interne Perspektivierung kann als Ausgangspunkt für eine Charakterstudie genutzt werden. So bietet sich bereits die Darstellung des Bildschirmhintergrunds als Möglichkeit einer impliziten, optischen Figurencharakterisierung an. Dies wird anhand eines kurzen Vergleichs zwischen Noahs und Claires Desktop augenfällig: Während bei dem Jugendlichen gespeicherte Fotos sowie Musik- und Textdateien als Sinnbild aufgeschobener Arbeit chaotisch auf der untersten Fensterebene verteilt sind (siehe Abbildung 1), finden wir bei der ordnungsliebenden Familienmutter zunächst eine aufgeräumte, fast leere Arbeitsfläche vor. Ferner können – ganz ähnlich wie dies auch bei der Präsentation ‚analoger‘ Schauplätze der Fall ist – den persönlichen digitalen Raum gestaltende optische Elemente wie als Favoriten gesetzte Seiten, auf dem Rechner installierte Programme, gespeicherte Dateien oder Ordnernamen als figürliche Selbstaussagen interpretiert werden. Jedoch ist es nicht die ‚räumliche‘ Gestaltung, sondern vor allem die durch den Kontakt Mensch-Maschine erzeugte Bewegung im digitalen Raum, die eine nichtakustisch vermittelte filmische Introspektion in die Gefühls- und Gedankenwelt der Figuren möglich macht. Die Kollage aus gleichzeitig geöffneten Fenstern und Tabs (siehe Abbildung 1) sowie die assoziativen Sprünge von Webseite zu Webseite generieren eine *mind map* des fiktiven Anwenders. Es gelingt „Connection Lost“ sogar ‚Erinnerungsbilder‘ zu zeigen, ohne den Bildschirm und die Handlungsgegenwart der Protagonistin zu verlassen. So wird der Streit mit der Tochter, der mit dem Smartphone aufgenommen wurde und nun von Claire auf ihrem PC abgespielt wird, quasi als Rückblende in Szene gesetzt. Auch das Betrachten von Babyfotos der Tochter in einer ‚Diashow‘ kann als medialisierte Reminiszenz oder als Tagtraumszene betrachtet werden. Die Bildebene kann vor allem auch durch die Integration von Schrift in den filmischen Raum Erzählerfunktionen übernehmen, die sonst durch auditive Mittel wie Voice-over geleistet werden müssten. Denkprozesse können beispielsweise sichtbar gemacht werden, indem der Akt des Verfassens und Absendens einer Email oder Textnachricht – und nicht primär die übermittelte Information – in Szene gesetzt wird.<sup>16</sup> Durch Tätigkeiten wie Umformulieren, Zögern oder Verwerfen erscheint das Interface des Computers dann als „temporary

---

16 Vgl. zur Darstellung von Gedanken im Film durch Schrift, exemplifiziert anhand der Serie *Sherlock* (2013-) auch: Judith Niehaus. „Gedanken lesen lassen. Zur narrativen Funktion(sweise) von Gedankenvisualisierung durch Schrift“. *Medienobservationen* (2017). <https://www.medienobservationen.de/2017/niehaus-gedanken-lesen-lassen/> [letzter Zugriff: 09.10.2018].

palimpsest [...] with false starts and notes-to-self sometimes visible in the cracks of the intended presentation.<sup>17</sup>

Das Desktopformat wird allerdings nicht ausschließlich als Aufzeichnung einer subjektiven Kameraperspektive, die intime Einblicke in die Gefühlswelt des beobachteten Protagonisten erlaubt, funktionalisiert. Über die Darstellung eines personalisierten Internets hinaus werden Momente visueller Überwältigung generiert, die den Einfluss der und den Umgang mit den digitalen Medien nicht nur thematisieren, sondern das Medium selbst erlebbar machen sollen. So verdeutlicht die das World Wide Web nachahmende Bilderflut in Henrots Film *Grosse Fatigue*, wie noch zu zeigen sein wird, den Zusammenhang von Wissens-erzeugung, Informationsverbreitung und Machtausübung im Informationszeitalter, während der visuelle Exzess im Horrorfilm *Unfriended* und im Thriller *Searching* insbesondere auf die gesellschaftlichen Herausforderungen, die die Sozialen Medien darstellen, verweist.

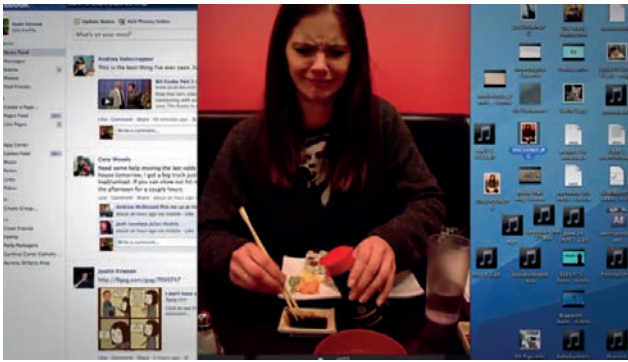


Abbildung 1: Noah (2014)

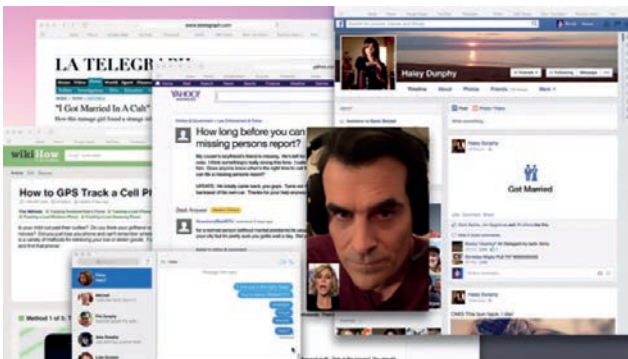


Abbildung 2: Modern Family (2015)

17 Sharday Mosurinjohn. „Overload, Boredom and the Aesthetics of Texting“. *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*. Hg. Michael E. Gardiner/Julian Jason Haladyn. London: Routledge, 2017. E-book. O.A.

In *Noah* und *Modern Family* hingegen versinnbildlichen die durch sich überlagernde Programmfenster oder parallel verwendete Dokumente entstehenden Splitscreen-Aufnahmen das Verhaltensphänomen des Multitaskings. Im Kurzfilm wird das simultane Computerspielen, Musikhören, Nachrichtentippen und Videochatten mit der Freundin zum Ausdruck einer digitalen ‚Ablenkungskultur‘, die eine fragmentierte Aufmerksamkeit fordert. In der Sitcom wiederum kulminiert die zerteilte Bildstruktur in einer Einstellung, die sieben gleichzeitig geöffnete Browser-Tabs auf dem zuvor leeren Desktop zeigt. Um das zeitliche Nebeneinander, das Übermaß der simultan eintreffenden Informationen bildlich einfangen zu können, werden die aufgerufenen Webseiten als sich überlappend dargestellt. Die Szene präsentiert so die modernisierte Version eines überquellenden Schreibtischs (siehe Abbildung 2). Im Kontext der Serie erscheint der im Splitscreen verräumlichte beständige Fokuswechsel daher nicht nur als Visualisierung einer sich durch den Einfluss neuer Medien verändernden Konzentrationsfähigkeit. Die Inszenierung des digitalen Multitaskings reflektiert darüber hinaus die Herausforderung ‚Mehrfachaufgabenperformanz‘, der sich in dieser ‚modernen‘ Familie insbesondere wieder die berufstätige Mutter stellen muss. Multitasking wird in beiden Darstellungen nicht nur thematisch erörtert, sondern zum Erzählprinzip erhoben.

Simultanität und Instantaneität als Prinzipien digitaler Zeitlichkeit werden im Desktopfilm jedoch nicht nur durch Bild-im-Bild-Elemente evoziert, sondern können auch konsekutiv über die Einstellungskonjunktionen vermittelt werden. Zum einen werden Bildveränderungen wie Zoom-In- bzw. Zoom-Out-Aufnahmen oder ‚Kamerabewegungen‘ wie Reißschwenks als Mittel der Montage verwendet. Die so als subjektive *Blickwechsel* markierten *Bildwechsel* kennzeichnen die durch Unschärfe verbundenen Einstellungen als in der Raumtotalen des Computerbildschirms zusammengehörende Teilbilder. Hektik und Schnelligkeit, plötzliche Aufmerksamkeitsverlagerungen angesichts der medialen Bilderflut können zum anderen durch harte Schnitte, die ebenfalls ein Nebeneinander und nicht ein Nacheinander der filmischen Bilder suggerieren, inszeniert werden. Dies kann beispielsweise durch das Öffnen und Schließen von Webseiten erzeugt werden. Längere Einstellungen werden auf diese Weise immer wieder von Szenen unterbrochen, die aus nur ein bis zwei Sekunden dauernden Einstellungen bestehen. So erinnert die Geschwindigkeit des Bildwechsels in einer Szene, in der Noah seine Aufmerksamkeit beständig zwischen seinem Videochat-Partner, seinen Textnachrichten und einem Online-Spiel teilt, an die Schnittfrequenz einer Actionszene. Der hektische Rhythmus der schnellen Bildfolge wird zudem akustisch durch die diegetische Musik unterstützt. Der Jugendliche springt in seiner Playlist von einem Titel zum nächsten, so dass Lieder immer nur kurz angespielt werden und das Stakkato des musikalischen Schnelldurchlaufs infolgedessen die optische Unruhe verstärkt. Auch die Integration der Aufnahmen der Videotelefonie, deren Bilder sich durch eine gesteigerte Dynamik und Mobilität auszeichnen,<sup>18</sup> bringt durch die Simulation digitaler Ästhetik zusätzlich Bewegung ins filmische Bild.

---

18 Lisa Gotto identifiziert unter anderem Mobilität und Dynamik als mediale Spezifika des Smartphones, da hierdurch eine Ästhetik entstehe, die den Smartphone-Film

Die filmische Projektionsfläche wird in ihrer intermedialen Imitation der digitalen Benutzeroberfläche so zu einem Ort geteilter Aufmerksamkeit. Die Informationsüberlastung zwingt den Rezipienten der Desktopfilme immer wieder dazu, in Momenten multimedialer Komplexität, sich zwischen den vielfältigen und teilweise gegenläufigen Repräsentationsmodi, zwischen Handlungsverlauf oder Hintergrund, zwischen Bildsegmenten oder zwischen gesprochener und geschriebener Sprache zu entscheiden. Im Horrorfilm *Unfriended* wird anders als in den bereits angesprochenen Beispielen die Raumtotale des Computerbildschirms nicht verlassen; die Blicklenkung des Zuschauers innerhalb des Bildarrangements durch optische Fahrten wie Zoom-Aufnahmen fällt somit weg. Es entsteht mitunter der Eindruck einer „de-centered mise-en-scène“<sup>19</sup>: Es bleibt dem Rezipienten in vielen Sequenzen überlassen, welchen der sechs Teilnehmer des Video-Gruppenchats er verfolgt. Der Fokus des Bildes wird hier nicht durch eine subjektive Kameraführung, die die Augenbewegung des Protagonisten nachahmt, vorgegeben. Das gleichzeitige Im-Blick-Behalten unabhängiger Bildsegmente führt dabei zu einer erhöhten Erwartungsspannung, denn der Schauplatz für den Einbruch potentieller Schreckmomente vervielfältigt sich.

In *Modern Family* wird der geteilte Bildschirm hingegen zur Erzeugung von Komik eingesetzt. Diese ergibt sich einerseits häufig aus der Inkongruenz zwischen verbaler Kommunikation und simultan eingeblendeter digitaler Handlung und andererseits aus selbstreferentiellen Anspielungen wie dem Verweis auf frühere Episoden in Form eines Social-Media-Posts oder Witzen, die sich in der Informationsflut der frequentierten Webseiten verbergen, wie die für den Bruchteil einer Sekunde eingeblendete Nachrichtenschlagzeile, dass Danny Zucker, Produzent der Serie und langjähriger Trump-Kritiker, einen „real estate mogul“<sup>20</sup> zu einem Boxmatch herausgefordert hat. Der Humor entsteht in beiden Fällen vor allem aus der multimodalen Erweiterung des ‚Filmtextes‘ durch die Integration von Schrift als „gleichberechtigte Größe innerhalb des diegetischen Raums [und als] funktionales Element der Fiktion.“<sup>21</sup> Gerade bei letzterer, für die Serie untypische und infolgedessen an das experimentelle Format gebundene Form von Komik bedarf es jedoch eines detailorientierten Sehens, das oftmals ein Sich-Abwenden vom Dialog und der Ereignisebene der Schauspieler voraussetzt. So versucht Claire im Laufe der Folge mehrfach den College-Bewerbungssay ihrer jüngeren Tochter, den diese ihr drei Mal, jeweils in aktualisierter Form, per E-Mail sendet, gegenzulesen; sie wird jedoch immer wieder durch digitale Zerstreungen wie der eigenen Facebook-Seite davon abgehalten,

---

von anderen bereits etablierten Formen des Films unterscheide. Vgl. Lisa Gotto: „Beweglich werden. Wie das Smartphone die Bilder zum Laufen bringt“. *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Hg. Oliver Ruf. Bielefeld: Transcript, 2018. S. 227-242, hier S. 234.

19 David Edelstein: „*Unfriended* Turns Everything Teens Love against Them“. *Vulture*. 16.04.2015. <http://www.vulture.com/2015/04/movie-review-unfriended.html> [letzter Zugriff: 20.10.2018].

20 Steven Levitan. Connection Lost (wie Anm. 14). 00:21:05.

21 Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung. „Vorwort“. *Schrift und Bild im Film*. Hg. Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 9-12, hier S. 10.

sich dem Text – der sinnigerweise mit einem Verweis auf das Phänomen der Ablenkung einsetzt – zu widmen. Daher entgeht ihr auch, dass ihre Tochter in der letzten Fassung, die nach dem Überfliegen der ersten zwei Sätze ebenfalls schnell wieder geschlossen wird, eine Modifikation in Form einer kurzen Leseradressierung eingefügt hat. Der aufmerksame Betrachter kann folgendes entdecken:

Nietzsche believed that most culture exists purely to distract us from the truth. If he is to be believed, then the context of our experience matters little when compared to the content of our experience. For this reason, I believe Yale will provide the best possible opportunities to expand as a scholar, pupil and person. No institution, however dedicated and prestigious, can instil a desire for betterment where none exists and *I know you're not reading this, mom*. If allowed to join the student body, I will diligently strive to make the most of every advantage, both in school and beyond campus.<sup>22</sup>

Im Verharren auf der schriftlichen Umgebung emanzipiert sich der Zuschauer in solchen Szenen von der subjektiven Kamera, denn er konzentriert sich auf Aspekte der Einstellung, die dem kursorischen Blick des Protagonisten entgegen. Durch das Lesen und nicht mehr nur ‚Sehen‘ des Textes wird die zunächst präsentative Darbietung von Schrift zur diskursiven Darstellung transformiert.<sup>23</sup> Dies ist aufgrund der Kürze der Einblendungen jedoch oft nur durch ein Eingreifen in die Sukzessivität des Handlungsablaufs – also durch das Anhalten oder ‚Zurückspulen‘ des Films – möglich. Entscheidet sich der Rezipient für eine derartige Aktion, wirkt sich diese folglich als *Distraction* aus: Der Zuschauer wird durch den Fokuswechsel weg vom Geschehen selbst performativer Teil der filmischen In-Szene-Setzung digitaler Ablenkbarkeit. Besonders augenfällig wird dies in Momenten, in denen die aufwendige Gestaltung des Hintergrunds dazu einlädt,<sup>24</sup> im Internet zu überprüfen, ob sich aufgerufene Videoaufnahmen

22 Steven Levitan. *Connection Lost* (wie Anm. 14). 00:21:03-00:21:06, meine Hervorhebung.

23 In der deutschen Version des amerikanischen Films *Searching* (wie Anm. 12) hat man sich dazu entschieden, nur die als essentiell für den Plot erachteten schriftlichen Mitteilungen wie Textnachrichten zwischen den Hauptdarstellern, Suchanfragen oder Überschriften ins Deutsche zu übersetzen. Alte Einträge auf Pinnwänden oder Text auf Webseiten werden hingegen – aus pragmatischen Gründen wie einem zu hohen Arbeitsaufwand oder technologischer Schwierigkeiten – im englischen Original belassen. Der nichtübersetzte Text wird damit als Bild klassifiziert, er wird als präsentative und nicht diskursive Darstellung behandelt.

24 Das Desktopformat verlangt aufgrund dieses Detailreichtums eine lange Vor- und Nachbereitungsphase. *Searching* beispielsweise wurde in 13 Tagen abgedreht, benötigte aber – hierin aufwendigen CGI-Blockbustern ähnlich – zwei Jahre in der Postproduction. Die Integration von geschriebenem Text, zusätzlich zum gesprochenen Text der Dialoge, wirkt sich dabei auch auf die Preproduction aus, wie Aneesh Chaganty und Sev Ohanian, die beiden Drehbuchautoren des Films, im Interview erläutern: „The script for *Searching* is 117 pages, but it came to our attention quite dramatically that the actual script, when you count all the lines of text that you can read



oder Webseiten auch außerhalb der erzählten Welt finden lassen. Indem der Zuschauer die Recherche der Protagonisten auf diese Weise nachahmt, fügt sich der intramedialen Zerstreung der Aufmerksamkeit eine transmediale Erweiterung hinzu. Sehen ist hier nicht nur reine Betrachtung, es wird in Handlung überführt. Das Desktop-Format animiert durch den Detailreichtum seiner Bilder und durch die Imitation eines Displays – eines Bildschirms, der anders als etwa die Kinoleinwand die persönliche Interaktion mit und Manipulation von Bildern ermöglicht – einen involvierten Blick, ein taktiles Sehen. Das Bild wird zum „cue for action“: „Pictures on a computer screen are not something to look at but to *click* at.“<sup>25</sup> Entsprechend kann die intermediale Erzählform ihr Als-ob-Potential nicht primär im Dispositiv ‚Kino‘, also in distanzierender Fernsicht, auf einer großen Leinwand, sondern vor allem in der Nahsicht auf die „non-threatening, intimate, touch-based interface[s]“<sup>26</sup> mobiler Endgeräte entfalten. Der fingierte Monitor doppelt sich im Blick auf den eigenen Monitor.

Das filmische Bild nimmt auch innerhalb der Diegese bereits Bezug auf durch digitale Technologie veränderte Sehgewohnheiten. Die Videochataufnahmen, die im Falle von *Modern Family* tatsächlich alle mit Hilfe von Smartphones oder Tabletcomputern aufgezeichnet wurden, erzeugen ästhetische Abweichungen von gängigen cineastischen Konventionen (siehe zu den folgenden Ausführungen Abbildung 2). Hierzu zählen zunächst die vertikale Ausrichtung der Bilder der Videotelefonate und der Blick in die Kamera, der in diesem Szenarium gerade kein metafiktionales Stilmittel, keine Direktadressierung des Zuschauers markiert. Zudem wird durch die Nachahmung des Altermediums die Großaufnahme – recht filmuntypisch – zur primären Einstellungsgröße für Dialogsegmente. Die Darstellung von Unterhaltungen folgt darüber hinaus nicht mehr dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip, da die Gesprächsteilnehmer durch die Split-screen-Struktur zeitgleich zu sehen sind. Aktion und Reaktion der Akteure können so simultan in einer Einstellung eingefangen werden. Die besondere Kommunikationssituation der Bildtelefonie erlaubt es auch, die eigentlich off-screen

---

in the movie, from all the comments, and news articles, and everything in between, probably represents closer to 1,000 pages.“ Brad Gullickson. „The Filmmakers Behind *Searching* Explain the Torturous Craft of Desktop Cinema“. 5. Dezember 2018. <https://filmschoolrejects.com/searching-explain-desktop-cinema/> [letzter Zugriff: 10.12.2018].

25 Thomas Elsaesser. „The ‚Return‘ of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century“. *Critical Inquiry* 39 (2013): S. 217-246, hier S. 243.

26 Martine Beugnet/Annie van den Oever. „Gulliver Goes to the Movies: Screen Size, Scale, and Experiential Impact – A Dialogue“. *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*. Hg. Dominique Chateau/José Moure. Amsterdam: Amsterdam University, 2016. S. 247-257, hier S. 254. Vgl. zur Veränderung des Dispositivs ‚Kino‘ durch mobile Endgeräte beispielsweise auch: Francesco Casetti/Sara Sampietro. „With Eyes, With Hands. The Relocation of Cinema Into iPhone“. *Moving Data: The iPhone and the Future of Media*. Hg. Pelle Snickars/Patrick Vonderau. New York: Columbia University, 2012. S. 19-32.



verorteten Protagonisten durch die Bild-im-Bild-Funktion für den Zuschauer sichtbar zu machen.

Die Hauptdarsteller machen sich ferner akustisch wahrnehmbar: Tipp- und Klickgeräusche im Off-Ton verweisen gleich zu Beginn der Reise in den Cyberspace auf die Körperlichkeit, auf die physische Präsenz der Computerbenutzer. Anders als in den zahlreichen Sci-Fi-Darstellungen der 1980er und 1990er Jahre, in denen Computernetzwerke – inszeniert als allumfassende Baudrillard'sche Simulationen – zum Schauplatz der Handlung werden und wir den Figuren als entkörperlichte Avatare folgen, erscheint das Internet der Desktop-Filme als Verbindungsstelle materieller und virtueller Welten. Die Leiblichkeit der nur virtuell anwesenden Kommunikationsteilnehmer steht nicht in Frage:

Auch wenn ein Akteur weltweit kommuniziert, seinen Tabletrechner immer bei sich hat und immer erreichbar ist, so sitzt er doch stets hier/jetzt vor dem Monitor, empfindet hier/jetzt die schmerzende Sehnenscheidenentzündung, die von den zu oft wiederholten Bewegungen am Bildschirm herrühren.<sup>27</sup>

Eine einfache Körper-Geist-Dichotomie wie sie in den frühen Verfilmungen oft konstatiert wurde, lässt sich infolgedessen anhand des tatsächlich gelebten digitalen Raums nicht (mehr) aufmachen.<sup>28</sup>

In der *Modern Family*-Episode werden indessen binäre Subjekt-Objekt-Oppositionen hinterfragt: Die finale Pointe, dass sich nämlich die Tochter die ganze Zeit über zu Hause in ihrem Zimmer aufgehalten und ihr Smartphone nur im Auto eines Freundes vergessen hat, vermittelt nicht nur den medienkritischen Gemeinplatz, dass wir über das Kommunizieren Fernraum nicht den Nahraum vergessen dürfen, als Fazit, sondern stellt durchaus Mensch-Maschine-Grenzen infrage. Dies geschieht zunächst im Zusammenhang mit der Vorstellung einer technologischen Erweiterung des menschlichen Körpers durch portable Medien, die „verinnerlicht“, angeeignet und ein nahezu intimer Lebensbestandteil werden.“<sup>29</sup> Auffällig ist hierbei zudem, dass trotz des Titels

27 Gesa Lindemann. „Leiblichkeit und Körper“. *Handbuch Körpersoziologie. Band 1. Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Hg. Robert Gutzler/Gabriele Klein/Michael Meuser. Wiesbaden: Springer, 2017. S. 57-66, hier S. 58.

28 Zum Mythos der virtuellen Entkörperung im Cyberspace vgl. beispielsweise Michael Heim: „In cyberspace minds are connected to minds, existing in perfect concord without the limitations or necessities of the physical body“, *The Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University, 1993. S. 34. Ähnlich auch Arthur Kroker und Michael Weinstein: „Human flesh no longer exists, except as an incept of the wireless world.“ „The Theory of the Virtual Class“. *Electronic Media and Technoculture*. Hg. John Thornton Caldwell. New Brunswick: Rutgers University, 2000. S. 117-136, hier S. 129. Eine frühe kritische Antwort hierauf: Allison Muri. „Of Shit and the Soul: Tropes of Cybernetic Disembodiment in Contemporary Culture.“ *Body & Society* 9/3 (2003). S. 73-92.

29 Tristan Thielmann. „Mobile Medien“. *Handbuch Medienwissenschaft*. Hg. Jens Schröter. Stuttgart: Metzler, 2014. S. 350-359, hier S. 351. Als grundlegenden Text zur Mensch-Maschine-Figuration des ‚Cyborgs‘ vgl. Donna J. Haraway. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist – Feminism in the Late Twentieth

der Episode keinerlei Verbindungsprobleme auftreten, das Objekt als integraler Teil des Subjekts nicht durch Störanfälligkeit auf sich aufmerksam macht – Fehlkommunikation entspringt immer zwischenmenschlicher Fehlinterpretation. Nichterreichbarkeit wird aufgrund dieser Symbiose zu einer nichtvorstellbaren Vorstellung. Aus dieser Prämisse heraus erfolgt in der Sitcom eine Subjektivierung des Objekts Smartphone: Claire interagiert im Verlauf der Folge immer wieder mit dem ‚besitzerlosen‘ Handy und wertet die Nichtreaktion auf ihre Anrufe und Textnachrichten in einem Kontext, in dem Kommunikation als beständig vorausgesetzt wird, naturgemäß als bedeutsame Aussage. In der Verwechslung von Mensch und Maschine erfährt diese eine Verlebendigung, der Apparat wird als eigenständiger Akteur positioniert. Durch den Akt der Nichtkommunikation besteht die Maschine in diesem Szenario in gewisser Weise den Turing-Test.

Trotz dieses subtilen Moments einer Vermenschlichung von Technologie und der #Cyborgisierung# der sich # auch innerhalb der Diegese # nur über Bildschirme manifestierenden Figuren wird in *Modern Family* die Verwendung sozialer Medien und digitaler Kommunikationsmöglichkeiten, so lässt sich resümieren, nicht als entfremdend oder gefährlich porträtiert. Netzkommunikation tritt nicht als Menschheitsgeißel, sondern als eine zusätzliche, komplementäre und alltägliche Form familiärer Kontaktpflege in Erscheinung.

## Der Desktop als Ort der Wissensorganisation: Camille Henrots Videoinstallation *Grosse Fatigue*

Während das Internet durch die subjektive Kameraperspektive in *Modern Family* als persönlich erlebter Raum filmisch eingefangen und der Versuch unternommen wird, das Sich-Befinden im Cyberspace realitätsnah für den Zuschauer zu simulieren, reflektiert Camille Henrots Videoinstallation *Grosse Fatigue*<sup>30</sup> das Netz als kollektiven Raum, als ein grundlegendes Ordnungsprinzip, das die Strukturen des Denkens unserer Epoche konfiguriert. Der 13-minütige Film präsentiert eine Abfolge unablässig sich öffnender, schließender und überlappender Bilder und Videoaufnahmen, die durch ihre grafische Darstellung und aufgrund der Rahmung durch einen Desktophintergrund als aufpoppende Computerfenster identifiziert werden können. Die Einstellungen werden auf der auditiven Ebene von pochenden Hip Hop Beats, die Rhythmik in das Erscheinen und Verschwinden der Bilder bringen, und *Spoken Word Poetry*

---

Century“. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Hg. Donna J. Haraway. London: Routledge, 1991. S. 149-181.

30 Camille Henrot. *Grosse Fatigue*. FR: Silex Films, 2013. Der Film wurde anlässlich der 55. Biennale in Venedig 2013, die unter dem Motto „Palazzo Enciclopedico“ firmierte, das erste Mal vorgeführt und dort mit dem silbernen Löwen ausgezeichnet. Danach war (und ist) der Kurzfilm Teil vieler Ausstellungen – 2014 wurde er etwa in der Tate Modern, 2015 im MoMA gezeigt. Ein kurzer Eindruck des Werkes lässt sich über einen ‚Trailer‘ der Produktionsfirma gewinnen. Einzusehen beispielsweise unter: <https://vimeo.com/86174818>.

begleitet.<sup>31</sup> Rezitativ vorgetragen wird die – oder besser: eine – Entstehungsgeschichte des Universums, die aus verschiedenen indogenen Mythen, religiösen Schöpfungsvorstellungen und wissenschaftlichen Ursprungstheorien assembliert wurde. Das Kollagenhafte der Textkompilation spiegelt sich auch im Mit- und Nacheinander der kurzen Videoaufnahmen auf dem fingierten Computerbildschirm wider. Die Prozession der Bilder erzeugt keine lineare oder kohärente Narration, sie springt von einem zum anderen visuellen Eindruck und erzeugt so einen intermedialen Rekurs auf das assoziativ geleitete Surfen im Netz.

Als wiederkehrende Motive der von der Künstlerin selbstgedrehten, teilweise aber auch im Internet vorgefundenen Clips tauchen zum einen verschiedenste Aufzeichnungssysteme wie Tontafeln mit Keilschrift, Bücher, Tonbänder oder CDs auf, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Medienpraktik des Bewahrens und auf Fragen der Archivierbarkeit von Wissen lenken. Durch das Desktop-Setting des Films wird dabei auch das Internet als Speichermedium hinterfragt. Da eine Vielzahl der auftauchenden Bilder aufgrund ihrer Imitation von Computerfenstern mit Kreuzen zum Schließen ausgestattet sind, wird bereits durch die optische Gestaltung auf die einfache ‚Weg-Klickbarkeit‘ dematerialisierten Wissens, auf die Vergänglichkeit vieler digitaler Inhalte angespielt. Zum anderen sind häufig ethnografische Objekte sowie Wissenschaftler der Smithsonian Institution, die beim Klassifizieren von Präparaten und Artefakten gefilmt werden, zu sehen. Außerdem werden Screen-Capture-Aufnahmen von virtuellen Handlungen wie Suchmaschinenanfragen oder die Konsultation eines Online-Lexikons gezeigt. Die Bilder nehmen explizit Bezug auf Methoden der Wissenserzeugung, -verbreitung und -bewahrung und konstituieren eine Reziprozität von Welterschaffung und Wissensproduktion. Die Einbettung der Bilderflut in eine Desktopumgebung verbindet die Fragestellung wiederum mit dem Informationserwerb und den Informationskanälen der Digitalkultur: Der künstlerische Ausdruck wird zu einer Foucault’schen Archäologie des Informationszeitalters.

Der Film beginnt zunächst auf einer fast leeren Arbeitsfläche, die als Hintergrundbild eine bekannte Weltraumansicht zeigt. Ein tiefes Einatmen ist zu hören, eine ‚Grosse Fatigue‘ betitelte Datei wird geöffnet und durch diesen Schöpfungs*Klick* offenbart sich dem Betrachter das Universum in einer Überfülle an Bildern. Das Computerdisplay wird auf diese Weise als primärer Zugang – als Fenster – zur Welt etabliert und das Internet gleichzeitig zum Möglichkeitsraum eines kulturellen, wissenschaftlichen und religiösen Synkretismus erklärt: Die Schnittstelle Mensch-Computer geriert sich infolgedessen als Ausgangspunkt einer neuen Evolution.

Zum Ausgangspunkt wird der Desktop auch für den kreativen Schöpfungsprozess der Künstlerin. Zu den Vorbereitungen zu der anlässlich eines Stipendiatenaufenthalts am Smithsonian entstandenen Installation äußert sich Henrot folgendermaßen:

---

31 Der Text wurde zusammen mit dem Dichter Jacob Bromberg verfasst und gesprochen von dem Künstler Akwetej Orraca-Tetteh. Die Musik stammt von DJ Joakim Bouaziz Henrots, einem häufigen Kollaborateur von Henrot.

While preparing for my stay in DC and researching the [Smithsonian] database, I was obsessively making screen captures of the strange combinations of images that were appearing on my computer when making ‚selections‘ of things I wanted to view. It was permanent chaos and cacophony, and I felt as if the history of the universe could be written with this spirit in mind.<sup>32</sup>

Die synästhetische Kakophonie des visuellen Exzesses inspirierte dabei nicht nur die Mehrfachbild-Gestaltung des Films; der Titel *Grosse Fatigue* nimmt ebenfalls Bezug auf eine durch das Internet ausgelöste „fatigue visuelle“<sup>33</sup>, die zugleich körperliche Ermattung und künstlerische Erschöpfung – ein Gefühl, als sei man „arrivé après la création, après l’action“<sup>34</sup> – bewirkt. Mit dem eigenen Werk, das sich kreativ mit dieser Bilderflut auseinandersetzt, demonstriert sie, dass eine durch ihre digitale Umgebung geprägte Gegenwartskunst sich oft durch Prozesse des Findens und nicht des Erfindens konstituiert:

[I]t amuses me to think of creation myths in relation to the creation of an artist and take this as another version of a creation myth, with lightness. Origin and authenticity are often fetishized and used in ideology. So I wanted to approach this subject by criticizing this compulsion, without removing its beauty.<sup>35</sup>

Artistische Techniken der Rekontextualisierung, Remediatisierung oder des Sampling, die vor allem auf oder durch den Computer entstehen, bezeugen ihre Kreativität nicht im Schöpfen eines Ursprungs, sondern im Akt des Anordnens.

Die Bedeutung von Ordnungsprinzipien reflektiert der Film allerdings nicht nur im impliziten Rekurs auf künstlerische Verfahren; untersucht wird auch der Zusammenhang von Welterzeugung und Wissensorganisation. So evozieren – und manchmal persiflieren – die Bildinhalte vieler Abbildungen verschiedenste Formen historischer Wissensordnung und Sinnstiftungsverfahren. Es werden etwa die von Foucault für Renaissance, Klassik und Moderne identifizierten Episteme visuell aufgerufen: Durch die Bildmontage erzeugte Analogien beispielsweise zwischen einem Apfel und dem *Apple*-Logo oder zwischen einer Aufnahme des Kosmos und einem *Galaxy*-Smartphone spielen in ihrer suggerierten Übereinstimmung zwischen Zeichen und Bezeichnetem auf das Wissensmodell der Ähnlichkeit an.<sup>36</sup> Abstraktionsmodelle wie Tabellen,

32 Das Zitat der Künstlerin entstammt folgendem Interview: Andréa Picard, „Camille Henrot: A Hunter-Gatherer During a Time of Collective Grosse Fatigue“. *Cinema Scope*. 2013. <http://cinema-scope.com/columns/tiff-2013-preview-grosse-fatigue-camille-henrot-franceusa/> [letzter Zugriff: 20.10.2018].

33 Das Zitat (00:02:47) entstammt einem Interview der Künstlerin, das auf dem YouTube-Kanal der Biennale veröffentlicht wurde „Biennale Arte 2013: Camille Henrot“. BiennaleChannel. 28.05.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=MYycsJz8vtc> [letzter Zugriff: 12.10.2018].

34 Ebd. 00:03:24.

35 Picard. Camille Henrot (wie Anm. 32). o. A.

36 Vgl. hierzu Michel Foucault. *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Franz. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 141997. S. 46-76.

Skizzen und Karten sowie die Systematik des Klassifizierens und Benennens der Pflanzen- und Tierwelt (etwa filmisch wiedergegeben durch die taxonomierten Präparate im Smithsonian) verweisen auf das Modell der Repräsentation.<sup>37</sup> Auch die wissenschaftliche Ordnungsfigur ‚Mensch‘ ist durch ethnologische und psychoanalytische Bücher, durch anthropologische Artefakte oder durch eine angedeutete Masturbationsszene vertreten.

Ein Modell für die Darstellung von Wissenskonfiguration und Erkenntnislogik sowie für die Zirkulation von Informationen im 21. Jahrhundert erprobt Henrot hingegen auf der formalen Ebene ihres Films. Die scheinbare Ordnungs- und Hierarchielosigkeit des auf dem digitalen Schreibtisch dargebotenen Bilderreigens stellt zunächst ganzheitlich angelegte, homogene Wissenssysteme und feststehende Taxonomien infrage. Sie versinnbildlicht zudem medial bedingte Modifikationen kognitiver Prozesse des Erkennens, Verstehens und Synthetisierens von Informationen. Die nonlineare Vernetzung der Hypermedialität wird zur zentralen Ordnungsfigur des postmodernen Denkens – das Browsing die primäre Erkenntnistätigkeit. Neben der Beschleunigung und dem Übermaß manifestiert sich für die Künstlerin dabei vor allem die Personalisierung des Wissens als zentrale Herausforderung für unsere durch das Internet überforderte Informationsverarbeitung und -verbreitung:

The concept of hyper-media seemed very interesting, and I haven't found any other system of visual expression that can effectively express the issue of flow and disparity of information we face as humans with the internet. It creates an order, but the multiplication of knowledge means that the order can only be personal and subjective. This makes sense because that subjective order can include any combination of ideas, whereas with a rational and objective system there will always be blind spots, which it cannot include because it would seem contradictory.<sup>38</sup>

Subjektive Empfindungen ersetzen sachliche Betrachtungen, Wissen wird zur Meinung herabgestuft: „Wikipedia rather than encyclopedia.“<sup>39</sup> In der filmischen Inszenierung der persönlichen Internetrecherche zeichnet Henrot nicht nur die eigene Werkgenese nach, sie verweist im Kontext von Wissensorganisation als Ausübung von Herrschaft auch auf Technologien der Personalisierung (Empfehlungsdienste, marktwirtschaftliche Filter, Algorithmen etc.), die die digitale Informationsbeschaffung bestimmen. So erinnern viele der Einstellungen an die Ergebnisseiten einer Google-Bilder-Suche: kontextlose Aufnahmen, nach einer dem Betrachter unbekanntem Logik versammelt. Auch die Amalgamierung von Werbung und Wissen, die bereits durch die Tatsache augenfällig wird, dass der Name eines Konzerns zum generischen Begriff für die digitale Form der Informationsakquise avancieren konnte, wird durch die intermediale Bildpräsentation evoziert. So lassen sich kleinere, plötzlich – quasi unerwünscht – aufspringende

---

37 Vgl. „Die Klassik liebt Überblicke, Tabellen, Bilder – wobei die Bilder mit Namens- und Bezeichnungsordnungen in systematischer Übereinstimmung stehen müssen.“ Ebd. S. 269.

38 Picard. Camille Henrot (wie Anm. 32). o. A.

39 Ebd.



und dabei andere Bilder überlagernde Fenster als Nachahmungen von Pop-Ups, von sich als Nachricht verkaufender Reklame, lesen.

Die durch die mediale Begrenztheit des Films für den Zuschauer inaktiv gewordene Benutzeroberfläche des Desktops führt in ihrer intermedialen Gestaltung vor Augen, dass diese Form einer algorithmisch erzeugten Erkenntnisuche nicht Wissen produziert, sondern zunächst nur Informationen liefert. Henrots Kriterien, auf denen die Zusammenstellung ihrer Datenmenge basiert, erscheinen dabei für den Betrachter letztendlich ähnlich undurchsichtig wie die marktwirtschaftlichen Prinzipien, nach denen die Ergebnisliste einer Google-Suche erstellt wird. Die Informationskollage sperrt sich in beiden Fällen gegen ein Wissen über das Wissen. Für den Philosophen Patrick Lynch entspricht daher unser durch Google geprägter Umgang mit Wissen einem unkritischen Akt des Vertrauens: „Knowing by Google is now so familiar that it has an unnoticed seamlessness that we earlier only attached to perception. Where we used to say that seeing is believing, now we might say ‚googling is believing.‘“<sup>40</sup> Es handelt sich um ein rezeptives und nicht um ein reflektierendes Wissen,<sup>41</sup> das den Wahrheitsanspruch der Suchmaschinen nicht hinterfragt. Durch die In-Eins-Setzung von Leinwand und simuliertem Computerbildschirm scheint es in der Installation, anders als in den erzählenden Desktopfilmen, kein Außerhalb des Monitors zu geben, nicht digital abbildbare Informationen werden so zu blinden Flecken, zu einem *hors-champ* unserer westlichen Wissensgesellschaft.

Der Verzicht auf die Inszenierung eines Computeranwenders im filmischen Off, der als menschliche Kontrollinstanz der digitalen Bilderflut in Erscheinung tritt, ruft zudem Vorstellungen eines Posthumanismus, wie sie im Kontext von künstlicher Intelligenz und algorithmischen Systemen diskutiert werden, auf. Die Thematik nimmt Henrot auch anhand zweier prägnanter Bildeinstellungen auf – sie positioniert das Transhumane so als epistemisches Erkenntnisinteresse der Postmoderne. Wissenstheoretisch geht es nicht mehr vornehmlich nur um die Vermessung und Repräsentation von Wirklichkeit, sondern vor allem auch um die Erschaffung von Realitäten. In Henrots Geschichte des Universums dient der Computer nicht nur als zeitgenössischer Schauplatz von Wirklichkeit, als Fenster zur Welt, er wird selbst zum Weltenschöpfer. Zum einen wird dies dem Zuschauer durch einen Videoclip, der einen Laptop zeigt, auf dem ein Ausschnitt aus Rainer Werner Fassbinders 1973 ausgestrahltem Zweiteiler *Welt am Draht* gespielt wird, vorgeführt. Die Szene erzeugt zunächst eine Metaisierung, sie ist selbstreflexive Beobachtung des ‚Filmischen‘. Es wird vorgeführt wie durch Prozesse der Remedialisierung das Display als Ein- und Ausgabemedium zunehmend den Fernsehbildschirm oder die Leinwand ablöst. Das Wahrnehmungsdispositiv des Monitors scheint dabei im direkten Vergleich mit der Installation, so legt die intermediale Präsentation nahe, für Henrot den Kunstcharakter des Mediums Film zu unterminieren: Da der Computer nicht nur als filmische Projektionsfläche, sondern zugleich auch als mobiler Arbeitsplatz und

40 Michael P. Lynch. *The Internet of Us: Knowing More and Understanding Less in the Age of Big Data*. New York: Liveright, 2016. S. 5.

41 Vgl. ebd. S. 26-28.



als Kommunikationsmittel dient, bietet das Display anders als der abgedunkelte, heterotopische Museums- oder Kinosaal keinen Raum für eine adäquate Kontemplation des Gesehenen. Der auf dem Notebook abgespielte Ausschnitt aus *Welt am Draht* ist hier nur ein um Aufmerksamkeit konkurrierendes Bild unter vielen. Es mangelt einer solchen Kunstbetrachtung am Erlebnischarakter, sie wird zum Medienkonsum.<sup>42</sup>

Bezieht man nun die Handlung von Fassbinders Film in die Betrachtung mit ein, eröffnet sich eine weitere Reflexionsebene. Die über 40 Jahre alte Science Fiction-Erzählung, die von der Erschaffung künstlich generierter Welten handelt, wirft Fragen zur Vermischung von Realität und Virtualität sowie zur Selbstbestimmung des Menschen gegenüber autonom werdenden Computersystemen auf. Eine Thematik, die mittlerweile auch außerhalb eines fantastischen Rahmens, diskutiert werden muss, da bereits bei alltäglichen Handlungen die Subjektposition des Internetanwenders immer wieder unterlaufen wird:

The screen interface is also the privileged point of access to us, serving as the frame for tracking, quantifying, and commodifying our existence. It efficiently reduces our decisions and actions to fodder for algorithms that nudge us in directions we may not otherwise go as they constantly seek to monetize our time and attention.<sup>43</sup>

Diese aufgrund einer zunehmend bildschirmvermittelten Welt- und Selbstkonstituierung digitale Erweiterung des menschlichen Körpers visualisiert *Grosse Fatigue* auch anhand folgender Szene: Die in einem Fenster gezeigte Abbildung einer Frau wird plötzlich zerstückelt, indem sie sich auf mehrere Fenster aufteilt, die wiederum so positioniert sind, dass sie die Gestalt einer hybriden Person nachbilden. Das Verhältnis von Bildgröße und Auflösung verändert sich dabei, der aus verschiedenen Computerfenstern aufgebaute Leib erscheint nunmehr pixeliert. Er repräsentiert den unter anderem über verschiedene Cloud-Server verbreiteten virtuellen Datenkörper bestehend etwa aus Standortmeldungen, Likes, Online-Rezensionen, Account-Namen und Passwörtern. Eine virtuelle Existenzform, die nur an der und durch die interaktive Schnittstelle Mensch-Maschine Realität wird, aber potentiell über den Tod der biologischen Entität hinaus bestehen bleibt.

Einer solchen durch Dematerialisierungsprozesse geprägten ‚unfassbaren‘ Computerrealität, setzt Henrot die Physikalität ihrer gefilmten Objekte entgegen. Die Gegenstände werden in den Clips in Bewegung gesetzt, sie erhalten für den Betrachter eine Dreidimensionalität. Artefakte und Präparate werden angefasst, erkundet, sie werden *begriffen*; die unterschiedlichen Medien treten nicht nur als Apparate beispielsweise als Pinsel und Leinwand in Erscheinung, sondern als Medienpraktiken, als Akt des Zeichnens. Im Visuellen wird so das

---

42 Der Künstlerin selbst war es deshalb auch wichtig, dass ihre Installation nicht außerhalb eines musealen Kontexts etwa als Stream im Internet zugänglich wird. Der Film soll isoliert vom alltäglichen Medienkonsum erlebt werden. Vgl. „Biennale Arte 2013: Camille Henrot“. BiennaleChannel. 28.05.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=MYycsJz8vtc> [letzter Zugriff: 12.10.2018].

43 Stephen Monteiro. Introduction (wie Anm. 5). S. 7.

Taktile evoziert, Wissensproduktion wird an haptisches Erleben rückgebunden. Die wiederholte filmische Inszenierung von berührenden Händen – „gleichzeitig Sinnesorgan – des Greifens, Tastens und Fühlens [und] Handlungsorgan – des Ergreifens, Fassens und Manipulierens“<sup>44</sup> auf dem Monitor ruft in diesem Zusammenhang auch gesteigerte Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten touch- und gestenbasierter Displays auf, ein erweitertes Konzept von Haptik wird manifest, das physikalische und virtuelle Bereiche verbindet: „Im Raum Digitaler Medien greift die Hand in den Bildschirm, manipuliert auf diese Weise Zeichenwelten, macht sie dem körperlichen Handeln durch Simulationsprozesse zugänglich.“<sup>45</sup> Die auf dem verfilmten Display erscheinenden, in Bewegung gesetzten Finger können so wiederum als intermedialer Verweis auf das Digitale gelesen werden.

### Der Desktop als Interaktionsort: Das Computerspiel *Her Story*

Durch die filmische Inszenierung *auf* (und nicht nur *Simulation von*) interaktiven Bildschirmoberflächen beginnen sich die Grenzen zwischen dem Medium Film, das sich selbst bereits Anfang des neuen Jahrtausends durch Computertechnologien erneuert hat, und anderen digitalen Medien weiter zu verwischen. Aktuelle Experimente mit interaktiven Filmformaten wie die Serie *Mosaic* (2018) oder der Film *Bandersnatch* (2018),<sup>46</sup> die den Zuschauer zum Eingreifen in die Erzählung auffordern, verlangen ein handelndes Sehen, das nicht auf einem Bildschirm oder einer Leinwand, sondern auf einem Display stattfindet: „The display is fully realized in the form of the touch screen. Here the eye is connected to the fingers, and it is they that signal if the observer is paying attention and what kind of attention they are paying.“<sup>47</sup> Die materielle Konkretisierung digitaler Technologien im Film, die die Grundlage für interaktive Sequenzen

44 Bernard Robben. „Die Bedeutung der Körperlichkeit für be-greifbare Interaktion mit dem Computer“. *Be-greifbare Interaktionen. Der allgegenwärtige Computer: Touchscreens, Wearables, Tangibles und Ubiquitous Computing*. Hg. Bernard Robben/Heidi Schelhowe. Bielefeld: Transcript, 2012. S. 19-40, hier S. 28.

45 Ebd. S. 29.

46 Vgl. zu neueren cineastischen Versuchen der interaktiven Einbindung des Zuschauers wie beispielsweise im niederländischen Film *APP* (2013), bei dem das Smartphone des Rezipienten als *Second Screen* für die Inszenierung genutzt wird, Sarah Atkinson. *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*. New York/London: Bloomsbury, 2014. S. 85-100. Als Variante eines interaktiven Desktopfilms ließe sich das Projekt *#wargames* (2018) anführen, anzusehen unter: <https://helloeko.com/wargames/> [letzter Zugriff: 20.10.2018]. Die Erzählung findet auf verschiedenen Displays statt, zwischen deren Fokalisierung der Zuschauer immer wieder wechseln kann. Die Auswahl der Computer- und Handybildschirme soll sich dann auch auf den Verlauf der Handlung auswirken.

47 Francesco Casetti. „What Is a Screen Nowadays?“ *The Screen Media Reader: Culture, Theory, Practice*. Hg. Stephen Monteiro. New York/Oxford: Bloomsbury, 2017. S. 29-38, hier S. 35.

bildet, führt zu einer Hybridisierung des Mediums. Der Film nähert sich durch die interaktive Erweiterung – Interaktivität wird dabei grundsätzlich verstanden als „ability to let the user exert an influence on the content and/or form of the mediated communication“<sup>48</sup> – den medialen Strukturen eines Computerspiels an.

Bereits bei den nichtinteraktiven Desktopfilmen ermöglicht die Positionierung des Zuschauers in der ‚Egoperspektive‘, die Handlung als Rollenspiel wahrzunehmen. So muss sich ein Rezensent während des Schauens der *Modern Family*-Episode sogar daran erinnern, dass es sich eben nicht um interaktive Bilder handelt: „The graphics were so realistic that I reached for my mouse once or twice to try to move a window – before remembering I was watching TV on my computer.“<sup>49</sup> Diese filmisch erzeugten Illusionsmomente von Handlungsfähigkeit weisen perspektivisch auf eine Konvergenz<sup>50</sup> der Medien im Digitalen voraus. Versuche der Gamifizierung des Mediums Film durch die Integration von Interaktionsmöglichkeiten beziehungsweise einer Cinematisierung des Computerspiels durch längere nichtspielbare Erzählphasen erschweren eine eindeutige mediale Zuordnung: Die Klassifizierung eines interaktiven Projekts als Film oder als Spiel hängt dann maßgeblich vom Produzenten ab.

Abschließend soll daher im Folgenden das 2015 veröffentlichte Computerspiel *Her Story*<sup>51</sup> als Beispiel eines interaktiven Desktopfilms Erwähnung finden. Während die Rezipienten von „Connection Lost“, *Searching* oder *Grosse Fatigue* der verfilmten Internetrecherche letztendlich nur als Zuschauer beiwohnen, wird der Spieler in *Her Story* selbst zum Suchenden auf einer Desktopoberfläche, die den Interfaces der 1990er Jahre nachempfunden ist. Das Spiel entfernt sich dabei nie von seinem anfänglichen Setting, einem alten Polizeicomputer. Auf dem Monitor lassen sich verschiedene Fenster und Textdateien öffnen, so dass der Spieler ähnlich wie die Protagonisten der Desktopfilme seinen eigenen Splitscreen-Bildschirm erzeugen kann (siehe Abbildung 3).

Zentrales Spielelement ist die polizeiliche Datenbank, die zahlreiche Videoclips von verschiedenen Vernehmungen einer Tatverdächtigen in einem alten Mordfall gespeichert hat (siehe Abbildung 4). Bei den Filmszenen handelt es sich um *Full Motion Videos*, das heißt, die Ausschnitte wurden mit einer Schauspielerin gedreht und nicht mit computergenerierten Figuren erzeugt, wie dies sonst bei *cut scenes* in Videospielen üblich ist – auch diese Realfilmszenierung ist Ausdruck der gerade erwähnten Medienhybridisierung.<sup>52</sup> Das Betrachten

---

48 Jens F. Jensen. „The Concept of Interactivity in Interactive Television“. *Interactive Television: TV of the Future or the Future of TV?* Hg. Jens F. Jensen/Cathy Toscan. Aalborg: Aalborg University, 1999. S. 25-66, hier S. 59.

49 Anick Jesdanun. „Apple-centric *Modern Family* Goes beyond Gimmicks“. *Chicago Tribune* 24.02.2015. <https://www.chicagotribune.com/bluesky/technology/chic-review-applecentric-modern-family-20150224-story> [letzter Zugriff: 04.02.2018].

50 Vgl. hierzu grundlegend: Henry Jenkins. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University, 2008.

51 Sam Barlow. *Her Story*. 2015. Es handelt sich hierbei um ein selbstveröffentlichtes Indiespiel. Digital zu beziehen über: <https://www.herstorygame.com/purchase/>.

52 Für einen Überblick zu den Anfängen der im Kontext neuer CD-ROM-Technologien in den 1980er und 1990er Jahren entstandenen *Full Motion Videos*, bezeichnet

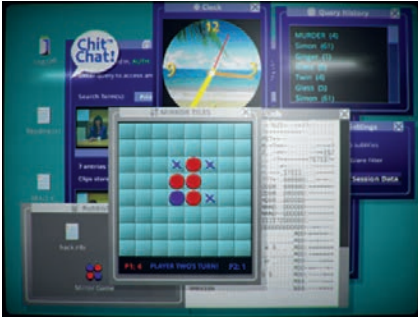


Abbildung 3: Her Story (2015)

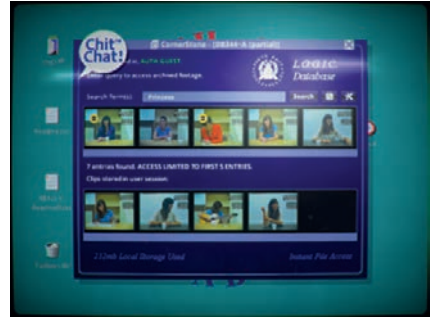


Abbildung 4: Her Story (2015)

der nichtspielbaren Aufnahmen ist dabei kein bloßer narrativer Zusatz, sondern essentielles ludisches Moment. Es gilt Tathergang, Motiv und Täter aus den nicht chronologisch präsentierten Verhörausschnitten zu ermitteln. Die Antworten der Verdächtigen sind transkribiert; Zugang zu den einzelnen Clips kann sich der Spieler aber nur über die richtige Eingabe von Schlagworten oder Satzphrasen in ein Suchfeld verschaffen. Gelenkt wird das Spiel folglich nicht über einen Joystick oder andere Steuerelemente wie Maus oder Cursortasten, sondern nur über die Texteingabe. Da das Geschehen durch Videoaufnahmen und nicht durch Schrifteinblendungen vermittelt wird, lässt sich das Spiel jedoch nicht unter die Gattung der *Textadventures* subsummieren, bei denen der Handlungsverlauf ebenfalls in Textform dargestellt wird und die sich daher eher am Literarischen und nicht am Filmischen orientieren.

Spieldesigner Sam Barlow sieht sein Werk dem Genre der *Desktop Thriller* zugehörig: „In the late eighties and early nineties there were a few games like this. *The Fourth Protocol*, *The Thirteenth Floor*, *The Vera Cruz Affair*. [...]he interface was literally you sat at your desk, with the interface being [...]a computer interface.“<sup>53</sup> Der Blick auf das Display entführt bei dieser Art Spiel nicht in fantastische Welten, kein Avatar durchwandert exotische Schauplätze. Vor dem Computer sitzend, auf einen Bildschirm schauend, simuliert der Spieler, er sitze

---

auch als interaktive Filme oder *Hyper Movies* vgl. Bernard Perron. „Genre Profile: Interactive Movies“. *The Video Game Explosion: A History from PONG to Playstation and Beyond*. Hg. Mark J. P. Wolf. London: Greenwood, 2008. S. 127-133. Das kurzlebige Genre erfährt zur Zeit eine kleine Renaissance. Neben *Her Story* lässt sich beispielsweise das Spiel *The Bunker* (2016, Allan Plenderleith) anführen, das auch vollständig aus Filmaufnahmen besteht. Hier überwiegen die cinematischen die ludischen Elemente, das Werk ließe sich daher auch als interaktiver Film klassifizieren. Eine Director's Cut-Version des Spiels lief ein Jahr später dann sogar im Programm einiger Filmfestspiele.

53 Adam Smith. „Text, Lies And Videotape: Her Story Interview“. 23.01.2015. <https://www.rockpapershotgun.com/2015/01/23/text-lies-and-videotape-her-story-interview/> [letzter Zugriff: 12.10.2018].

vor einem Computer und schaue auf einen Bildschirm. Der eigene Computer wird zum fiktionalen Computer: „[It is the] most directly immersive form of first-person gaming [...], because the character’s body is almost exactly positioned in the way that the player’s body is.“<sup>54</sup> Während jedoch Spionage- und Strategiespiele wie *The Thirteenth Floor* (1992) oder *Uplink* (2001) das Computersetting als Ausgangspunkt dafür verwenden, den Spieler außergewöhnliche Aufgaben lösen zu lassen wie das Hacken von Computersystemen oder das Koordinieren eines Geheimdienstes, transformiert sich in *Her Story* eine der alltäglichsten Anwendungen im Internet, die Suchanfrage, zur Spielmechanik. Die Suche nach hilfreichen Informationen zur Lösung des Kriminalfalls gleicht dem Navigieren im Netz; Prozesse des Umformulierens, Spezifizierens und Assoziierens von Begriffen treiben die ‚Spielhandlung‘ voran. Spieldesigner Sam Barlow erläutert entsprechend, dass die Grundidee des Spiels auf das Prinzip des Googlers zurückgreift: „If you can Google, you can play *Her Story*. The mechanic of searching for clips in the database is so simple that anyone can pick up and play.“<sup>55</sup> Die Suchstruktur des Spiels spiegelt dabei durchaus Aspekte der Wissensproduktion im Internet.

Ähnlich wie bei der Ergebnisliste einer Online-Recherche – und anders als etwa bei der Konsultation von Enzyklopädien oder Speziallexika – ist der Zusammenhang, in dem ein bestimmter Begriff Verwendung findet, wie bereits schon anhand *Grosse Fatigue* angesprochen, zunächst nicht ersichtlich. Die Videoausschnitte stehen beziehungslos nebeneinander – die Suche nach dem Wort ‚glass‘ etwa, erzeugt fünf Treffer, die alle unterschiedliche Begriffsinhalte wie Brille, Trinkglas, Glasplatte oder Spiegel abdecken. Jeder Treffer führt den Zuhörer in eine andere Richtung. Aus dem Informationsüberschuss muss hier für die Ermittlung Relevantes gefiltert und kontextualisiert werden. Es ist ein personalisiertes Suchen: Hinweise in den Aufzeichnungen führen zu neuen Suchbegriffen, die wieder zu neuen Videos führen. Jeder neue gesprochene Textausschnitt der Verdächtigen bringt weitere Sprachinformationen zu tage, die wiederum mit anderen Textsegmenten verbunden sind. Die Reihenfolge, in der die einzelnen Clips gesehen werden, ist so für jeden Spieler individuell. Es entsteht infolgedessen keine lineare, sondern eine verlinkte Narration.<sup>56</sup> Die Interaktivität des Formats wirkt sich also nicht auf die Story von *Her Story* aus, da dem Zuschauer keine Handlungsalternativen, keine Entscheidungsmöglichkeiten auf der Ebene der *histoire* geboten werden. Durch die nichtlineare Präsentation des Geschehens gestaltet der Spieler jedoch den *discourse* der Handlung, die Anordnung des Erzählten selbst. Er wird zum Editor seines eigenen

---

54 Ebd.

55 Sam Barlow. *Her Story*. 2015. <http://www.herstorygame.com/about/> [letzter Zugriff: 12.10.2018].

56 Der Computerspieler erzeugt sich quasi seine eigene Form von Hypertext: „The reader determines the unfolding of the text by clicking on certain areas, the so-called hyperlinks, that bring to the screen other segments of text.“ Marie-Laure Ryan. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2001. S. 5.

Desktopfilms, der von den Konventionen des Kinos und des Videospiele abweichend, kein markiertes Ende hat, also nicht über eine definitive Schlusszene oder eine final zu bewältigende Aufgabe verfügt. Es müssen nicht notwendig alle 271 Clips ‚gespielt‘ werden. Wie bei einer Google-Suche entscheidet der Anwender selbst, wann er genug Informationen gesammelt hat, um für sich selbst Sinn zu stiften. Der Spieler setzt einfach einen Endpunkt durch das Schließen des Programms oder das Herunterfahren des Rechners: Eine recht passende Schlussgebung für eine computergebundene Desktopperzählung.



Corinna Dziudzia

## Zum Verhältnis von Kunst und Politik

### Die Politisierungsdebatte während des Ersten Weltkriegs und Benjamins frühe Fassungen des *Kunstverkaufsatzes*

Es sind unruhige Zeiten Ende 1918, als sich im Zuge der Revolution in Deutschland Arbeiterräte gründen. Kurzzeitiger Vorsitzender in München ist Heinrich Mann. Auch in Berlin ist mit Kurt Hiller ein ‚Literat‘ Vorsitzender des *Rates der geistigen Arbeiter*.<sup>1</sup> Am 2. Dezember 1918 wendet sich Hiller resümierend in einer Rede an die Versammelten: „Seit Jahren wirken wir Aktivisten durch Rede und Schrift für die Politisierung des Geistes und für die Vergeistigung der Politik.“<sup>2</sup> Hiller bedient sich mit diesem Chiasmus zweier markanter Begrifflichkeiten: dem „Geist“ als Schlagwort der literarischen Gruppe des Aktivismus, der Kurt Hiller und Heinrich Mann angehören, sowie der „Politisierung“, als Schlagwort einer vor allem während des Ersten Weltkriegs geführten und sich ab 1918 abschwächenden Debatte über das Verhältnis von Kunst und Politik. An diesen Chiasmus Hillers und die damit verbundene Debatte wird Walter Benjamin 1935 in den ersten beiden Fassungen seines *Kunstverkaufsatzes* anschließen, wenn er darin von der Ästhetisierung der Politik und der Politisierung der Kunst spricht. Die Bezugnahme darauf tritt allerdings in den späteren, veröffentlichten Fassungen zusehends in den Hintergrund.

#### I.

Bereits 1908, zum Auftakt der Debatte, spricht Karl Lamprecht von einer „zukünftigen Politisierung der Gesellschaft“ und bringt so zeitgenössische Entwicklungen begrifflich auf den Punkt.<sup>3</sup> Zugleich beginnt damit die ‚Karriere‘ des Begriffs: Da ist von einer „Politisierung der Frau“ und einer „Politisierung des Theaters“ die Rede.<sup>4</sup> Das Verb „politisieren“ sowie die Substantivierung „Politisieren“ sind bereits ab mindestens Mitte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich. Von Richard Wagner<sup>5</sup> und daran anschließend Friedrich

1 Thomas Anz. *Literatur des Expressionismus*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar 2010 (Sammlung Metzler; Band 329). S. 133.

2 Kurt Hiller. „Wer sind wir? Was wollen wir?“ [1918]. Ders.: *Ratioaktiv. Reden 1914-1964. Ein Buch der Rechenschaft*. Wiesbaden 1966. S. 19-26, hier S. 20.

3 Karl Lamprecht. „Die künftige Politisierung der Gesellschaft“. *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (Morgenausgabe 15.01.1907), Nr. 25, 36. Jahrgang. Berlin 1907. S. 1.

4 Vgl. hierzu und zu weiteren Beispielen die gründliche Studie von Kari Palonen. *Politik als Handlungsbegriff. Horizontwandel des Politikbegriffs in Deutschland 1890-1933*. Helsinki 1985 (Commentationes Scientiarum Socialium; 28). S. 58.

5 Richard Wagner. *Oper und Drama* [1852]. Stuttgart 1984. S. 186f.

Nietzsche<sup>6</sup> wird die Bezeichnung ebenfalls genutzt, um über das Verhältnis von Kunst und Politik nachzudenken.

Am Vorabend des Ersten Weltkriegs verdichtet sich dieses Nachdenken. Alles scheint politisch zu werden und wird von umfassenden, sich beschleunigenden Politisierungsprozessen erfasst. Sogar Begriffe, die um 1900 vorrangig im wissenschaftlich-ästhetischen Diskurs verbreitet sind, werden nun in politischen Kontexten gebraucht. Beispielsweise erhält das Konzept der Ästhetisierung, das zuvor vor allem genutzt worden ist, um über das Verhältnis von Kunst und Leben nachzudenken, eine politische Dimension.<sup>7</sup> Die Verwendung erfährt vor dem Hintergrund politischer werdender Debatten eine neue Ausrichtung, die sich zeigt, wenn der Schriftsteller und spätere Diplomat Wilhelm Hausenstein 1913 in den expressionistischen *Weißten Blättern* einen Artikel anlässlich Georg Büchners 100. Geburtstag veröffentlicht, in dem er seinen Zeitgenossen Büchner als positives Beispiel eines gelingenden Austarierens von Kunst und Politik darstellen will:<sup>8</sup> Ausdrücklich spricht er Büchner davon frei, eine „Ästhetisierung der Politik“<sup>9</sup> zu betreiben, sondern betont, Büchners Werk habe keinen Ausschlag zur Kunst, sondern sei zwischen den Polen Kunst und Politik ausgewogen. Eine Ausweitung der Kunst auf den Bereich der Politik, also eine Ästhetisierung derselben, heißt Hausenstein ausdrücklich nicht gut, womit er indirekt darauf verweist, dass es zeitgenössisch als relevante Frage erscheint, ob ein Dichter politisch wirken sollte und wie dies gelingen kann.

Darüber hinaus nutzt Hausenstein in seinem Artikel den virulenten Begriff der Politisierung, wenn er konstatiert, dass Büchner über eine „wirksame Politisierung“ der unteren Bevölkerungsschichten nachgedacht habe, als dessen Ausdruck die Flugschrift des *Hessischen Landboten* gelten kann.<sup>10</sup> In diesem Aufsatz von 1913, der zu den frühen Beispielen der zeitgenössisch diskutierten Problematik gehört, finden die Begrifflichkeiten Ästhetisierung und Politisierung als Kernbestandteile von Benjamins späterem Chiasmus im *Kunstverkaufsatz* bereits Verwendung.

Zwei Jahre später trägt Hausenstein erneut zu der Debatte bei, wenn er 1915 im *Neuen Merkur* einen Aufsatz mit dem programmatischen Titel „Die Politisierung der Unpolitischen“<sup>11</sup> veröffentlicht. Zum einen weist dies auf ein Buch voraus, das Thomas Mann am Ende des Ersten Weltkriegs mit dem Titel *Betrachtungen eines Unpolitischen* veröffentlicht wird, um sich im Politikkapitel

6 Friedrich Nietzsche. „Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“ [1886]. *Kritische Studienausgabe*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 5. Berlin; New York 2005. S. 178 u. 181.

7 Vgl. Corinna Dziudzia. *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg 2015.

8 Wilhelm Hausenstein. „Georg Büchner. Zum Säkulartag seiner Geburt“. *Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift*. Erster Jahrgang, Nr. 2. Leipzig 1913. S. 134-151.

9 Ebd. S. 145.

10 Ebd. S. 139.

11 Wilhelm Hausenstein. „Die Politisierung des Unpolitischen“. *Der neue Merkur. Monatsschrift für geistiges Leben*. Zweiter Jahrgang, erster Band. München, Berlin 1915. S. 174-188.

seitenweise mit der Politisierung auseinanderzusetzen und damit ebenso zu der Debatte beizutragen;<sup>12</sup> zum anderen ist 1915 im *Neuen Merkur*, in dem der Hausenstein-Aufsatz erscheint, zudem eine Rede Walter Benjamins abgedruckt, die dieser ein Jahr zuvor, am 4. Mai 1914 über „Das Leben der Studenten“ gehalten hatte.<sup>13</sup> Benjamin engagiert sich in dieser Zeit für das Freistudententum und besucht mindestens einen Vortrag Kurt Hillers in Berlin,<sup>14</sup> der zu dieser Zeit sehr nachdrücklich unter dem Slogan „Polarisierung des Geistes“ um eine Aktivierung der Literaten wirbt, d. h. dafür, politisch tätig zu sein.<sup>15</sup> Hiller gibt 1916 das erste von mehreren *Ziel*-Jahrbüchern heraus, worin sich Beiträge unter anderem von Heinrich Mann finden, der 1910 die Debatte über das Verhältnis von Kunst und Politik mit seinem Essay *Geist und Tat* wesentlich mit anstößt<sup>16</sup>, oder von Ludwig Rubiner, der als erster dezidiert eine Politisierung des Dichters fordert.<sup>17</sup>

In diesem Kontext des ersten *Ziel*-Jahrbuchs findet sich auch ein Wiederabdruck von Walter Benjamins Aufsatz über „Das Leben der Studenten“ aus dem *Neuen Merkur* von 1915. Im Gegensatz zu Heinrich Mann oder Kurt Hiller, die ihren Worten 1918 tatsächlich Taten folgen lassen, distanziert sich Benjamin allerdings bereits im Sommer 1916 wieder von den Aktivisten.<sup>18</sup> Erst rund 15 Jahre später und im Pariser Exil wird er noch einmal auf die Debatte und deren zentrale Schlagworte zurückkommen, als sich – nun vor dem Hintergrund des europäischen Faschismus – erneut die Frage stellt, wie politisch aktiv Intellektuelle sein können und müssen.

## II.

Der Begriff der Politisierung ist, als Hausenstein ihn 1913 gebraucht, erst seit kurzer Zeit als Prozessform der Substantivierung des Verbs in Verwendung. Die damit geführte Debatte bildet einen Kulminationspunkt in der Fortführung

12 Vgl. Thomas Mann. „Betrachtungen eines Unpolitischen“ [1918]. Mit einem Nachwort von Hanno Helbling. *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1983.

13 Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2009, S. 175.

14 Dort lernt er Gershom Scholem kennen. Vgl. Walter Benjamin. „Brief an Scholem 19.07.1915“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 1, 1910-1918*. Frankfurt a. M. 1995. S. 268f.

15 Theodor Heuß. „Die Politisierung des Literaten“. *Das Literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. 18. Jahrgangsheft, Heft 11. Berlin 1916. S. 657-664, hier S. 657.

16 Thomas Bleitner. „Zur Genese politischer ‚Litteratur‘ im Expressionismus. Kurt Hillers Weg zum Ziel“. *Zu allererst antikonservativ. Kurt Hiller (1885-1972)*. Hg. Wolfgang Beutin und Rüdiger Schütt. Hamburg 1998. S. 14-35, hier S. 21.

17 Ludwig Rubiner. „Der Dichter greift in die Politik ein“. Ders. *Der Mensch in der Mitte*. Berlin 1917 (Politische Aktions-Bibliothek; Bd. 2). S. 17-32.

18 Vgl. Walter Benjamin. „Brief an Martin Buber vom 17.07.1916“. Ders.: *Gesammelte Briefe. Bd. 1, 1910-1918*. Frankfurt a. M. 1995. S. 325-327, hier S. 327.

eines älteren Nachdenkens über das Verhältnis von Kunst und Politik, an dem sich bereits Richard Wagner und Friedrich Nietzsche beteiligen. Insbesondere durch die Gruppe des literarischen Aktivismus unter Kurt Hiller, eines losen Zusammenschlusses von Kriegsgegnern und Pazifisten,<sup>19</sup> nimmt die Debatte vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs derart an Relevanz zu, dass manche Zeitschriften-Jahrgangsbände zwischen 1915 und 1918 über einen eigenen Registereintrag der „Politisierung der Literatur“ verfügen<sup>20</sup> und in der politikwissenschaftlichen Forschung heute allgemein von einer „Politisierungsdebatte“ die Rede ist, Politisierung sogar als Schlüsselbegriff der Epoche gilt.<sup>21</sup> Tatsächlich ist diese Debatte eine vor allem von Literaten, Schriftstellern und Dichtern im Hinblick auf Kunst und Literatur geführte Auseinandersetzung. Der Begriff Politisierung ist dabei zunächst nicht an eine bestimmte politische Richtung gebunden, sondern vielmehr ein übergreifend populäres Schlagwort, das dem rechtskonservativ-völkischen Adolf Bartels ebenso vorgeworfen wird<sup>22</sup> wie dem bekenntend linken und homosexuellen Kurt Hiller.<sup>23</sup> Politisierung wird zwar, beispielsweise von Hiller, vorrangig für die politische Linke reklamiert und als Slogan verwendet, aber während des Ersten Weltkriegs genauso von rechtskonservativ-völkischer Seite betrieben.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Literaturkritiker Adolf Bartels. Das Nachdenken über ästhetische Fragen erfährt durch ihn eine entscheidende politische Kontextualisierung und, indem diese sich begrifflich manifestiert, eine nachhaltig wirkende Umdeutung. Es ist Bartels, der das Konzept der Ästhetisierung – das um 1900 beispielsweise von der Sozialdemokratie nahestehenden Soziologen wie Georg Simmel im Sinne einer erstrebenswerten Kultivierung gebraucht wird<sup>24</sup> – mit einer neuen, politisch motivierten Bewertung versieht: Die Verfeinerung, die der Ästhetisierung zugeschrieben wird, wertet Bartels gerade nicht als Kennzeichen kulturellen Fortschritts, sondern als Ausweis des Verfalls und einer zunehmend um sich greifenden Dekadenz. Er versteht das ‚Rohe‘ zwar als

19 Vgl. Wolfgang Beutin. „Erich Mühsam und Kurt Hiller“. *Zwischen Gewalt und Widerstand. Erich Mühsam und andere*. Hg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft e. V. Lübeck 2012 (Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft; Heft 38). S. 39-48, hier S. 41f.

20 Vgl. hierzu u. a. Ernst Heilborn (Hg.). *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. Neunzehnter Jahrgang, Okt. 1916 – Okt. 1917. Berlin. Dabei erweist sich, dass der Kreis der sich beteiligenden Literaten noch viel größer ist: nur alleine in dieser Jahresausgabe des *Literarischen Echos* werden Beiträge von Hugo Kersten, Moritz Heimann und Hermann Hesse dazu abgedruckt beziehungsweise ausführlich zitiert.

21 Sabine Marquardt. *Polis contra Polemos. Politik als Kampfbegriff der Weimarer Republik*. Köln; Weimar; Wien 1997 (Münstersche Historische Forschungen; Bd. 11). S. 68; Palonen (wie Anm. 4). S. 67.

22 Hanns Martin Elster. „Die Grundzüge einer Literaturbeurteilung: aus Anlaß der Einführung in die Weltliteratur von Adolf Bartels“. *Die Grenzboten*. Jahrgang 73. Heft 23-25. Berlin 1914. S. 444-453, 485-499, 544-553.

23 Heuß (wie Anm. 15). S. 657.

24 Vgl. Dziudzia (wie Anm. 7). S. 142-147.

Gegenbegriff zum Ästhetisierten und folgt damit dem etablierten Verständnis, jedoch vertritt Bartels im Gegensatz zu beispielsweise Georg Simmel die Idealvorstellung eines natürlichen, volkstümlichen Lebens, dessen Entwicklungsziel nicht die Kultivierung ist. Nicht das Ästhetisierte im Sinne des Verfeinerten, Gebildeten und Geformten, sondern das Natürliche und Unbelassene gilt Bartels als erstrebenswert, während das Ästhetisierte von ihm als degeneriert und entartet abgelehnt wird. Ausdrücklich positioniert sich Bartels entsprechend gegen eine Ästhetisierung des Lebens:

Jedenfalls ist das Umschlagen der gesunden ästhetischen Bewegung mehr die Schuld seiner Anhänger und Nachläufer, die nun mit dem Ästhetischen geradezu alles zwingen zu können meinen, eine allgemeine Ästhetisierung des Lebens anstreben und darüber die in den Nationen sonst noch wirksamen Mächte und Kräfte, zuletzt die eigne Nation selber aus dem Gesichte verloren.<sup>25</sup>

In Bartels' Argumentation steht der Begriff der Ästhetisierung für das Treiben der Anderen: Ästhetisierung ist Ausdruck des Jüdischen, der für eine Verfeinerung und Kultivierung in einem vermeintlich jüdisch beherrschten Kultur- und Bildungsbetrieb steht und Ziel einer dem Gegner unterstellten politischen Agenda ist. Ästhetisierung betreiben heißt in Bartels' Verständnis, Formen der Kultivierung zu forcieren, die der behaupteten nationalen Eigentümlichkeit zuwiderlaufen.

Die Ästhetisierung wird dabei vor allem dem politischen Gegner zugeschrieben, das heißt, der ‚jüdisch-sozialdemokratischen Agenda‘. Namentlich die sozialdemokratische Partei bezeichnet Bartels als ‚Entartungserscheinung‘, die dem deutschen Volkstum unter anderem durch Ästhetisierungsbemühungen moralischen Schaden zufüge:

Was sie dem Volke etwa an ‚Bildung‘ und ‚Urteil‘ gebracht, wiegt, mit dem richtigen Gewicht gewogen, sehr leicht, ist Verbildung und Falschleitung des Urteils. Selbst die Aesthetisierung, die von gewisser Seite her versucht worden ist, hat doch nur klägliche Ergebnisse gehabt – das Volk (ich schließe mich mit Vergnügen darin ein, da ich ihm, wenn auch sehr guter Bauernrasse, entstamme und bis auf diesen Tag nicht mehr verdiene als ein tüchtiger Qualitätsarbeiter) kann nur auf dem natürlichen Boden seines Volkstums wachsen, und von ihm hat es die kapitalistische Entwicklung ebenso gut abgeführt, wie die höheren Kreise.<sup>26</sup>

Gegen die ‚Verbildung‘ will Bartels das deutsche bäurische Brauchtum, das ‚Gesunde‘ und ‚Natürliche‘ stärken. Dieses idealisierte ‚Volkstum‘, zu dem sich Bartels ausdrücklich bekennt, brauche zum Gedeihen den ‚natürlichen Boden.‘ Impliziert wird, dass diese ‚natürliche Reinheit‘ eben keine Ästhetisierung, mithin nicht das ‚Unnatürliche‘, also das Verfeinerte, Artifizielle sowie eine

25 Adolf Bartels. *Deutsches Schrifttum: Betrachtungen und Bemerkungen*. 1909, 1910, 1911. Weimar 1911. S. 21.

26 Adolf Bartels. *Der deutsche Verfall*. Vortrag gehalten am 21. Januar 1913 zu Berlin. Leipzig 1914. S. 31.

Entfernung von volkstümlichen Grundlagen beinhaltet. Damit sieht Bartels den Versuch der Ästhetisierung, auch im Sinne einer ästhetischen Erziehung des Volks wie sie noch Friedrich Schiller imaginierte, als gescheitert an. Dagegen verbreitet er seine eigene völkisch-rassistisch-antisemitische Ideologie in zahlreichen Schriften zur Literatur, die nicht zuletzt in Schulbuchverlagen veröffentlicht werden, als ausdrücklich auch pädagogisches Gegenangebot dazu. Bartels trägt damit noch vor dem Ersten Weltkrieg zum Prozess der Politisierung bei und es ist das von ihm vertretene Heimatkunstideal ebenso wie der Antisemitismus und die Blut-und-Boden-Ideologie, die nicht nur in die literaturwissenschaftlichen Schriften der nachfolgenden Generation Eingang finden und dort in ihrer unmenschlichen Saat aufgehen.<sup>27</sup>

### III.

Den Gipfelpunkt der gesamtgesellschaftlichen Politisierung als Prozess, wie er in der vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs geführten Debatte Verbalisierung erfährt, bildet die Revolution 1918/19. Unter dem Eindruck des blutigen Ausganges in München entsteht dort Carl Schmitts *Politische Romantik*. Diametral sind die Schriften des „Kronjuristen der Nationalsozialisten“<sup>28</sup> – u. a. an der Abfassung der Nürnberger Rassegesetze beteiligt – den Biographien Kurt Hillers oder Walter Benjamins als Opfern des nationalsozialistischen Regimes entgegengesetzt. Der Staatsrechtler gehört zu denen, welche die Debatte um die Frage des Verhältnisses von Kunst und Politik in den 1920er Jahren in seinen Schriften weiterführen und der dabei unter anderem auf zwei markante Begrifflichkeiten des Nachdenkens darüber zurückgreift: Ästhetisierung und Politisierung.

In seiner *Politischen Romantik* konstatiert Schmitt für die Zeit um 1800 eine bemerkenswerte Expansion und ein Zentralwerden des Ästhetischen.<sup>29</sup> Aufgrund der von ihm diagnostizierten ästhetischen Art um 1800<sup>30</sup> spricht er der sich ausprägenden „Politischen Romantik“ jedoch echte politische Aktivität ab.<sup>31</sup> Im zweiten Vorwort von 1924 bezeichnet Schmitt dies als eine „allgemeine Ästhetisierung“<sup>32</sup>, womit er einen Beitrag zur Frage leistet, in welchem Verhältnis Kunst und Politik stehen können oder ob es sich um ein wechselseitiges Abschlussverhältnis handelt. In Schmitts Verwendung ist die Ästhetisierung kein Schlüsselbegriff, sondern handelt es sich vielmehr um einen Referenzpunkt, der über den eigentlichen Gegenstand seines Buchs – die Auseinandersetzung mit dem Hauptvertreter der „Politischen Romantik“, Adam Müller – hinausreicht und den Bogen zum zeitgenössischen Diskurs schließt, indem er mit der Ästhetisierung eine zentrale Begrifflichkeit daraus entlehnt.

27 Jost Hermand. *Geschichte der Germanistik*. Reinbek bei Hamburg 1994. S. 105.

28 Thomas Darnstadt. „Der Mann der Stunde“. *Spiegel* 39/2008, 22.09.2008.

29 Vgl. Carl Schmitt. *Politische Romantik* [1919/1924]. 6. Auflage. Berlin 1998, S. 16.

30 Vgl. hierzu Dziudzia (wie Anm. 7).

31 Vgl. Schmitt (wie Anm. 29). S. 164f.

32 Ebd. S. 17.



Fünf Jahre später, in einer Rede vor dem zunächst konservativ-liberalen, erst später offen faschistischen Netzwerk des *Europäischen Kulturbundes* über „Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen“, greift Schmitt erneut auf den Begriff Ästhetisierung zurück.<sup>33</sup> Im Wesentlichen entwickelt Schmitt bereits in dieser Rede eine Stufenfolge wechselnder Zentralgebiete des europäischen Geisteslebens. Er behauptet, dass die Elite eines jeden Zeitalters das Nachdenken und die Begriffsbildung zentral auf jeweils ein Gebiet ausgerichtet habe: Auf das theologische im 17. Jahrhundert folgt das metaphysische, dann das humanitär-moralische Zeitalter.<sup>34</sup> Bevor sich das Zentralgebiet des 19. Jahrhunderts ausbildet, diagnostiziert Schmitt eine Zwischenstufe eines romantischen Ästhetizismus. Wie schon in der *Politischen Romantik* angedeutet, spricht er diesbezüglich von einer „Ästhetisierung aller geistigen Gebiete.“<sup>35</sup> Es ist dieses Zentralwerden des Ästhetischen, das den Weg für das nach Schmitt eigentliche Zentralgebiet des 19. Jahrhunderts bereitet, die Ökonomisierung. Über den Industrialismus mündet diese in das Zeitalter des 20. Jahrhunderts, das der Technik. Der gegenüber sei die alte Elite hilflos und ohnmächtig, ebenso wie bezüglich der sich herausbildenden Massen: Die alte Elite strebt nach Neutralität, die Technik aber erfüllt dieses Kriterium für Schmitt nicht, denn sie ist Instrument und Waffe, derer sich jeder bedienen kann, und entsprechend kann sie Mittel zur Freiheit oder zur Unterdrückung sein.<sup>36</sup> Längst allerdings sieht Schmitt im Verborgenen die Formierung einer neuen Elite, die diese Technik nutzen wird, wie das Ende seines Aufsatzes offenlegt.

Es ist dieses Zitat Schmitts, welches sich auch in den nachgelassenen Materialien zu Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* findet und das darauf verweist, dass Benjamin die Schrift Schmitts rezipierte:

Der Prozeß fortwährender Neutralisierung der verschiedenen Gebiete des kulturellen Lebens ist an seinem Ende angelangt, weil er bei der Technik angelangt ist. Die Technik ist nicht mehr neutraler Boden im Sinne jenes Neutralisierungsprozesses, und jede starke Politik wird sich ihrer bedienen. Es kann daher nur ein Provisorium sein, das gegenwärtige Jahrhundert im kulturellen Sinn als das technische Jahrhundert aufzufassen. Der endgültige Sinn ergibt sich erst, wenn sich zeigt, welche Art von Politik stark genug ist, sich der neuen Technik zu bemächtigen, und welches die eigentlichen Freund- und Feind-Gruppierungen sind, die auf dem neuen Boden erwachsen.<sup>37</sup>

33 Im November 1929 erscheint die Rede umgearbeitet in der *Europäischen Revue*, 1931 fließt sie dann in das Buch *Der Begriff des Politischen* ein.

34 Carl Schmitt. „Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen (1929)“. Rede gehalten auf der Tagung des Europäischen Kulturbundes in Barcelona am 12. Oktober 1929. Ders. *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar-Genf-Versailles*. Unveränd. Nachdruck, erstmals veröffentl. 1940 Hanseat. Verlagsanstalt. Berlin 1988. S. 120-132.

35 Ebd. S. 123.

36 Ebd. S. 128f.

37 Ebd. S. 131.

Die Phase der Ästhetisierung spielt in diesem Szenario keine Rolle mehr, genauso wenig wie das Ökonomische. Es bleibt für Schmitt nur noch die Frage, welche Partei die neue Technik wie und zu welchem Zweck nutzen wird. Wenn Schmitt nun also darauf hinweist, dass das Zeitalter der Neutralisierungen an sein Ende gelangt sei, gilt dies indirekt auch von den ebenso im Titel proklamierten Ent-Politisierungen.

Erst im Buch *Der Begriff des Politischen* (1931) lässt Schmitt erkennen, was in der Rede noch unausgesprochen ist, d. h., wer diese sich im Hintergrund formierende Macht und, damit verbunden, die neue Elite ist, die danach strebt, den Entpolitisierungen ein Ende zu setzen: die totalitäre Politik und der totale Staat. Die intensive Nutzung der Massenmedien durch die Nationalsozialisten als technisches Instrument zur Massenbeherrschung, worum es auch Walter Benjamin im *Kunstverkaufsatz* gehen wird, findet bei Schmitt bereits Berücksichtigung. Zugleich ist die von Schmitt entwickelte und vertretene Auffassung schematisch und in ihrem Stufenprinzip abstrakt, offenbart dabei aber Schmitts Verständnis der Ästhetisierung: Er koppelt es nicht an ein bestimmtes ‚geistiges Gebiet‘, wie er es nennen würde, sondern sieht die Ästhetisierung als umfassenden Prozess einer das Ästhetische betonenden Haltung zur Zeit der Romantik, die in eine Ökonomisierung führt und ihrerseits Ethik wie Moral ablöst.

#### IV.

Als Carl Schmitt seine oben paraphrasierten Gedanken zu Papier bringt, ist Benjamin in Berlin und schreibt im Dezember 1930 den zu einiger Berühmtheit gelangten Brief, um Schmitt die Übersendung seiner *Trauerspielerarbeit* anzukündigen, seine Verehrung auszudrücken und vor allem darauf hinzuweisen, wie sehr seine Arbeit von der Schmitts profitiert habe.<sup>38</sup> Es erscheint plausibel, dass Benjamin die Rede Schmitts in dieser Zeit liest, auch wenn das erhaltene Zitat aus den Materialien des *Kunstverkaufsatzes* auf das Jahr 1940 datiert ist. Ob Benjamin allerdings zudem die *Politische Romantik* Schmitts kannte, ist nicht eindeutig belegbar,<sup>39</sup> obgleich sich Karl-Heinz Barck sicher ist, dass darin die Grundlegung für Benjamins Ästhetisierungsbegriff liegt.<sup>40</sup> Tatsächlich lässt sich Schmitts Gedanke, die ästhetische Art in der Politik schließe eine tatsächliche politische Aktivität aus,<sup>41</sup> in Benjamins Verständnis und Verwendung der Ästhetisierung wiedererkennen. Schmitt aber koppelt den Begriff an die

38 Susanne Heil. *Gefährliche Beziehungen. Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Stuttgart 1996. S. 2f.

39 Michael Rumpf. „Radikale Theologie. Benjamins Beziehung zu Carl Schmitt“. Ders.: *Elite und Erlösung: Zu Antidemokratischen Lektüren Walter Benjamins*. Cuxhaven 1997 (Essay Philosophie; Bd. 12). S. 7-30, hier S. 26.

40 Karlheinz Barck, Jörg Heininger und Dieter Kliche. „Ästhetik/ästhetisch“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karlheinz Barck [et al.]. Band 1, *Absenz-Darstellung* (Studienausgabe). Stuttgart; Weimar 2010. S. 308-400, hier S. 315.

41 Carl Schmitt. *Politische Romantik* [1919/1924]. 6. Auflage. Berlin 1998. S. 164f.

Romantik, während Benjamin ihn aktualisiert und im Hinblick auf die zeitgenössische faschistische Politik diagnostiziert. Als Literaturwissenschaftler ist er zudem mit früheren Begriffsprägungen wie der Rudolf Hayms vertraut.<sup>42</sup> Benjamin knüpft darüber hinaus an die Schriften verschiedener zeitgenössischer Autoren sowie deren Verständnisse im weiteren Kontext der Politisierungsdebatte an. Nicht zuletzt ist Benjamin selbst Beitragender während des Ersten Weltkriegs, wenngleich er sich bereits 1916 wieder von den Aktivisten distanziert und, als Hiller 1918 seine Rede in Berlin hält, in der Schweiz an seiner Dissertation arbeitet. Allerdings ist sicher, dass Benjamin Hillers Rede mit dem Politisierungs-Chiasmus kennt, denn als die Rede zu Beginn der 1930er Jahre neben anderen Texten Hillers in Buchform erscheint, verfasst Benjamin genau darüber eine Rezension.

Schon im Titel dieser Rezension, „Der Irrtum des Aktivismus“, bezieht Benjamin klar Position, jedoch nicht gegen das generelle Anliegen der Gruppierung, wie er differenziert:

Seit geraumer Zeit setzt Hiller sich publizistisch für eine Reihe von höchst erstrebenswerten Dingen ein: für die Verhütung kommender Kriege, für ein neues Sexualstrafrecht, für die Abschaffung der Todesstrafe, für die Bildung einer linken Einheitsfront. Die allgemeine Absicht seines Schreibens gibt dem Verfasser Anspruch auf Sympathie. Man täte unrecht, aus den mancherlei Entgleisungen in der Sache und der öfteren Willkür der Form viel Wesens zu machen. Nun stellt aber die vorliegende Sammlung, die Arbeiten des Verfassers aus der jüngeren Vergangenheit präsentiert, im Grunde nur die mannigfache Abwandlung einer einzigen und zwar irrigen These dar. Weil der Verfasser keineswegs mit ihr allein steht – so sehr er Mut und Ehrlichkeit vor vielen, die auf dem gleichen Holzweg sind, voraus hat – soll über diese These einiges gesagt sein.

Sie statuiert den Anspruch der Geistigen auf die Herrschaft oder: die „Logokratie“. Wenn wir nicht irren, war es gegen Ende 1918, und zwar im „Rate der geistigen Arbeiter“, daß sich die Parole, für welche Hiller so begeistert kämpft, zum ersten Mal nachdrücklich hören ließ. Seitdem ist er ihr treu geblieben.<sup>43</sup>

Es ist nicht nur das Recht auf Logokratie, welches Hiller in seiner Rede formuliert und was Benjamin zu Beginn seiner Rezension als „These“ bezeichnet. Benjamin erinnert auch an Hillers „Parole“, womit er vermutlich auf das Schlagwort der „Politisierung des Geistes“ anspielt, dem Hiller in der Rede 1918 die Forderung nach der „Vergeistigung der Politik“ beiseite stellt.

Obwohl sich Benjamin in der Rezension zu den allgemeinen politischen Zielen Hillers bekennt, wie dem Pazifismus oder der Straffreiheit für Homosexuelle, kritisiert er im Verlauf der Rezension das zentrale Schlagwort des Aktivismus,

42 Auf die Beschäftigung mit Rudolf Haym verweist Benjamins *Verzeichnis der gelesenen Bücher*.

43 Walter Benjamin. „Der Irrtum des Aktivismus. (Zu Kurt Hillers Essaybuch ‚Der Sprung ins Helle‘)“ [1932]. Ders.: *Kritiken und Rezensionen*. Hg. Heinrich Kaulen. Berlin 2011 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 13.1). S. 379-382, hier S. 379f.

den Geist, sowie vor allem den damit verbundenen Herrschaftsanspruch, den er am Ende der Rezension als „Donquichotterie“ bezeichnet.<sup>44</sup> Die Heftigkeit dieser Positionierung scheint dabei einen aktuellen Grund zu haben, nämlich Hillers kurz zuvor erfolgten Vorschlag, eine Einheitsfront linker Parteien unter dem gemeinsamen Spitzenkandidaten Heinrich Mann zu bilden.<sup>45</sup> Benjamins harsches Urteil wird aus dieser Perspektive verständlich: Sowohl Hiller als auch Mann sind 1918 jeweils nur sehr kurz an der Spitze der Räte, die Revolution endet, gerade in München, wo sich besonders viele Künstler beteiligt haben, nicht erfolgreich. Zu Beginn der 1930er Jahre schätzt Benjamin ein ‚Eingreifen der Dichter in die Politik‘ als ebenso wenig erfolgsversprechend ein wie Ende des Ersten Weltkriegs.

Auf einer entstehungsgeschichtlichen Ebene wirkt die Rezension als Scharnier zwischen einer eigentlich längst zurückliegenden Debatte und Benjamins künftigen Schriften, denn die Aktualisierung der darin liegenden Frage scheint Benjamin ab 1932 erneut zu beschäftigen. So greift Benjamin 1934, mittlerweile im Pariser Exil, Versatzstücke der Hiller-Rezension, in den Teilen zum Aktivismus nahezu wortwörtlich, in dem Vortrag „Der Autor als Produzent“ auf.<sup>46</sup> Rezension wie Vortrag bilden damit die Fortsetzung einer Beschäftigung mit der älteren Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik, das heißt, Fragen danach, was Aufgabe und Funktion des Künstlers sind, wie und ob er politisch aktiv sein kann oder sogar muss, wie dies gelingen kann und ob ein austariertes Verhältnis, wie Hausenstein es im Hinblick auf Büchner proklamiert, Wagner und Nietzsche aber für undenkbar halten, möglich sein kann.<sup>47</sup> In seinem Vortrag nennt Benjamin Brecht als positives Beispiel, dessen episches Theater Benjamin als gelungene künstlerische Form eines notwendigen „Umschmelzungsprozesses“ erscheint. Ebenso wird Tretjakow von ihm als Typus eines neuen Dichters identifiziert, das heißt, eines Autors als Produzenten, der seine eigene Stellung hinterfragt und die alten Formen den neuen Verhältnissen anpasst. Benjamin erscheinen die Arbeiten Brechts und Tretjakows als geglückte neue Form der Kunst, die zugleich Distanzierung von alten künstlerischen Ausdrucksformen ist. Wesentlich dafür sind für Benjamin andere Begrifflichkeiten im ästhetischen Nachdenken, nicht zuletzt enthält der *Kunstwerkaufsatz* Vorschläge dafür. Gut 17 Jahre nach Hillers Rede 1918 wird dessen auffälliger Chiasmus darin Variation erfahren, indem der Begriff des Aktivismus ersetzt wird und aus „Geist“ Kunst bzw. Ästhetisierung wird: im Schlussteil von Benjamins *Kunstwerkaufsatz*

<sup>44</sup> Ebd. S. 382.

<sup>45</sup> Chryssoula Kambas. „Positionierung des Linksintellektuellen im Exil“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart; Weimar 2011. S. 420-436, hier S. 49.

<sup>46</sup> Walter Benjamin. „Der Autor als Produzent“ [1934]. Ders.: *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. Sven Kramer. Stuttgart 2012. S. 228-249, besonders S. 235f. Darüber hinaus zitiert sich Benjamin selbst aus seinem *Moskauer Tagebuch*, allerdings verdeckt mit dem Verweis auf einen „linksstehenden Autor.“ Vgl. Benjamin 1980. S. 233f.

<sup>47</sup> Vgl. Dziudzia (wie Anm. 7).

ist die Rede von der Politisierung der Kunst und der Ästhetisierung der Politik und nicht mehr von der Politisierung des Geistes und der Vergeistigung der Politik wie noch bei Hiller.<sup>48</sup>

## V.

Aufgrund der komplizierten Editions-geschichte war es bislang üblich, zuerst die fünfte und später die dritte Fassung des *Kunstverkaufsatzes* als den *Kunstverkaufsatz* zu lesen. Mit der aktuellen historisch-kritischen Edition ist es nun möglich, sich mit dem Textkorpus als Ganzem in seinem Entstehensprozess samt Materialsammlung, Notizen und der dazu geführten Korrespondenz auseinanderzusetzen.<sup>49</sup> Die Überlieferungslage verschiedener Fassungen, die – zwischen 1935 und 1940 entstanden – neben vielen Abweichungen den Kern des Argumentationsgerüsts und der übergreifenden Komposition teilen, verlangt eine „integrale Lektüre.“<sup>50</sup> Indem jetzt auch die ersten beiden Fassungen in ihrem Status als Vorarbeiten zugänglich sind, können sie dazu genutzt werden, Auskunft über die ursprüngliche Anlage zu geben, bevor Benjamins Überlegungen einem erheblichen Überarbeitungs- und Zensurprozess unterzogen wurden, der in die Fassungen drei bis fünf mündete.

Gerade in der ersten Konzeption ist ersichtlich, dass Benjamins Arbeit am *Kunstverkaufsatz* eine thematische Linie fortführt, die zwei Jahrzehnte umspannt: Den Anfangspunkt setzt zum einen die Politisierungsdebatte während des Ersten Weltkriegs, in der es um das Verhältnis von Kunst und Politik geht und in der Benjamin zumindest kein Unbeteiligter ist, sowie zum anderen die Aktualisierung des Themas in der Hiller-Rezension und die Wiederaufnahme im Vortrag „Der Autor als Produzent“ zu Beginn der 1930er Jahre sowie die Beschäftigung mit Carl Schmitt.

Benjamin selbst sieht seine „Reproduktionsarbeit“, wie er sie in ihrem Anfangsstadium nennt, zunächst vor allem als „Programmschrift“<sup>51</sup> und verteidigt Horkheimer gegenüber anhaltend den politischen Grundriss des Auf-

---

48 Benjamin zieht statt des Begriffs des Geists den des Intellektuellen vor, vgl. hierzu seine Rede über Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten*. Walter Benjamin, „Politisierung der Intelligenz“ [1930]. Siegfried Kracauer. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. 1971 (suhrkamp taschenbuch; 13). S. 116-123, hier S. 122.

49 Walter Benjamin, Burkhardt Lindner (Hg.). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2013 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 16), S. 41.

50 Vgl. Burkhardt Lindner. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart; Weimar 2011. S. 229-251, hier S. 230.

51 Walter Benjamin: „An Alfred Cohn. 21.01.1936“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 5, 1935-1937*. Frankfurt a. M. 1999. S. 230.

satzes.<sup>52</sup> Schließlich muss er allerdings doch in dessen Änderungs- und Streichungswünsche einlenken:

Ohne die Unterstützung von seitens des Instituts wäre Benjamins Leben im Exil unvorstellbar gewesen [...]. Gleichzeitig ist aber nicht zu leugnen, daß Horkheimer sich manchmal zu einer veritablen politischen Zensur seiner Texte hinreißen ließ, wie der Vergleich der veröffentlichten Fassung des *Kunstwerk*-Aufsatzes und der Originalfassung zeigt [...].<sup>53</sup>

Heute erscheint klar, dass gerade dieser Text ohne die massiven Eingriffe Adornos und Horkheimers andere Formen und Aussagen erhalten hätte.<sup>54</sup> Entsprechend erscheint es legitim, die verschiedenen Fassungen danach zu befragen, worin sie sich unterscheiden und dem Aufmerksamkeit zu schenken, was die späteren Fassungen nicht mehr enthalten.

Vor allem die ersten beiden Fassungen des *Kunstwerkaufsatzes*, 1935 entstanden, sind als Auseinandersetzung mit zentralen Begriffen und Geschehnissen der Zeit, mit ästhetischen wie politischen Fragen und tagesaktuellem Bezug zu lesen. Mit jeder späteren Fassung des Aufsatzes ist dagegen zu beobachten, wie die politische Ebene mehr und mehr in die Fußnoten, beziehungsweise den Rahmen aus Vorwort und Nachwort rückt, die kunstwissenschaftlichen Fragen die Oberhand gewinnen und der Grad an Theoretisierung wächst.<sup>55</sup> Die ersten beiden Fassungen sind entsprechend noch als Beitrag zu der viel älteren Debatte über die Frage des Verhältnisses von Kunst und Politik erkennbar, die von Benjamin aktualisiert wird.

In den ersten beiden Fassungen wird ersichtlich, inwiefern Benjamin sich in seiner Argumentation bezüglich des Films als dem wesentlich neuen reproduzierbaren Kunstwerk noch konstant und gleichermaßen auf politischer wie ästhetischer Ebene bewegt: Ausgangspunkt für Benjamins Ausführungen im *Kunstwerkaufsatz* ist die Krise von Kunst und Demokratie; die neuen, technisch reproduzierten Kunstwerke haben für ihn eine Fundierung in der Politik. Zum einen beschreibt er diesbezüglich exemplarisch das Potential eines revolutionären Lachens in den Charlie-Chaplin-Filmen, zum anderen unterstellt er dem faschistischen Film vor allem die Erfüllung der Interessen des Filmkapitals, beziehungsweise der politischen Führung, die dahinter steht.<sup>56</sup> Benjamin über-

52 Walter Benjamin. „An Max Horkheimer. 29.02.1936“. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin, Burkhardt Lindner (Hg.). Berlin 2013 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 16). S. 562.

53 Palmier (wie Anm. 13), S. 99.

54 Thomas Küpper und Timo Skrandies. „Rezeptionsgeschichte“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart; Weimar 2011. S. 17-56, hier S. 18.

55 Palmier hält dabei eine Selbstzensur Benjamins für wahrscheinlich, zuzüglich zu der offensichtlichen Abmilderung der politischen Komponente durch die Eingriffe vor der Veröffentlichung durch das Institut für Sozialforschung. Vgl. Palmier (wie Anm. 13), S. 546 u. 549.

56 Benjamin (wie Anm. 49), Zweite Fassung, S. 78.



nimmt hier den Gedanken Schmitts, dass die gleiche Technik, d. h. der Film, sowohl Mittel zur Befreiung als auch zur Unterdrückung sein kann.

Zeitgenössisch aktuell liefert die politisch sich zuspitzende Situation des Spätsommers 1935 einen weiteren Impuls, der „Blutnebel“ des Italo-Abessinischen Kriegs, von dem Benjamin in einem Brief schreibt,<sup>57</sup> vor dem er sich aber gar nicht so sehr in seine „Bücher flüchtet“, wie es in einem anderen Brief heißt,<sup>58</sup> sonst würde er nicht Marinetti mit seinem Aufruf, in eben diesen Krieg zu ziehen, so viel Platz im Schlussteil seines Aufsatzes einräumen. Benjamins Überlegungen münden dabei über alle Fassungen hinweg in die bekannte Schlussentenz: Darin ist nicht nur Marinettis sich einer sehr poetischen Sprache bedienender Aufruf an die Schriftsteller enthalten, um des ästhetischen Genusses willen für die Faschisten in den Krieg zu ziehen, sondern es verdichtet sich darin auch die ästhetische und politische Dimension des Aufsatzes, die durch eine ausgewogene Balance der Konzepte Ästhetisierung und Politisierung gekennzeichnet ist.

In der fünften und letzten Fassung des Aufsatzes wird die politische Dimension allerdings weit weniger gleichwertig behandelt, sie deutet sich nur noch an, vor allem in den Fußnoten. Benjamins Gedanken speziell zur Ästhetisierung des Faschismus erscheinen dagegen in der ersten Fassung des *Kunstverkaufsatzes* noch am ausgreifendsten formuliert:

Der Faschismus sucht diesen Massenbewegungen eine unmittelbare Gestalt zu geben, statt sie ihrer durch die Umwälzung der Produktions- und Eigentumsverhältnisse vermittelten Gestalt zuzuführen. Diese unmittelbare Gestalt, in der die Massenbewegungen ihrer eigenen Zwecke beraubt, scheinbar zweckfrei, aber in Wahrheit dienstbar den Zwecken der wenigen, sich zum Ausdruck bringt, ist der Faschismus. Der Faschismus läuft folgerecht auf die Aesthetisierung des politischen Lebens hinaus. Auf diese Aesthetisierung des politischen Lebens antwortet der Kommunismus mit der Politisierung der Kunst. So kommt er, nebenbei, zu der Feststellung, daß der kleinbürgerliche Idealismus, der seinen Tummelplatz in der Kunst durch den technischen Fortschritt bedroht sieht, tief in die Politik hineinflüchtet. Seit Hitler hat die Schwabinger Tradition in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus, seiner revolutionären Momente entledigt, die Aesthetisierung der Politik aus dem Geist des rabiaten Spießers proklamiert. Die Erkenntnis dieses Tatbestands ist entscheidend, denn: alle Bemühungen um die Aesthetisierung der Politik konvergieren in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.<sup>59</sup>

Expressis verbis kommt dem Faschismus die Agensrolle zu, er ist es, der die Ästhetisierung des politischen Lebens betreibt, d. h., dass er der Masse eine Gestaltung gibt, in der sie sich zum Ausdruck bringen kann. Der Faschismus benutzt die Ästhetisierung als Methode, erzeugt sie aber genauso wenig wie er

57 Walter Benjamin. „An Werner Kraft. 28.10.1935“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 5. 1935-1937*. Frankfurt a. M. 1999. S. 193.

58 Walter Benjamin. „An Gretel Karplus. 10.09.1935“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 5. 1935-1937*. Frankfurt a. M. 1999. S. 163.

59 Benjamin (wie Anm. 49). Erste Fassung, S. 41.

ihr Gegenstand ist. Der Faschismus wird nicht ästhetisiert, sondern er ist es, der die Ästhetisierung betreibt, sie zuspitzt, sich ihrer bedient und sie befördert.

Tatsächlich wirft Benjamin den ästhetisierenden Faschisten vor, sich damit in die Politik zu flüchten, so wie es Rubiner bereits während des Ersten Weltkriegs Künstlern für die Kunst vorgeworfen hat:<sup>60</sup> Für Benjamin sind es die kleinbürgerlichen Künstler Hitler und Marinetti, die durch ihre Politikflucht eine Ausweitung des ästhetischen Bereichs verursachen, vor allem ist es Marinetti, der als der „rabiate Spießer“ durch seinen Aufruf an die Künstler, in den Krieg zu ziehen, eine Ästhetisierung proklamiert. Echte politische Aktivität, im Sinne einer Änderung der „Produktions- und Eigentumsverhältnisse“, kann so nicht erfolgen, worin Benjamin einen weiteren Gedanken Schmitts aufgreift, auch wenn Benjamins und Schmitts Auffassungen, worauf echte politische Aktivität zu zielen und was sie zu bewirken hat, sicherlich nicht divergenter sein könnten.

Benjamins Ästhetisierungsverständnis ist allerdings um einen Aspekt erweitert, der besonders an einer Stelle in der zweiten Fassung zum Tragen kommt, insofern der Ausdruck der gestalteten Massen an das Hauptaugenmerk des *Kunstverkaufsatzes*, den Film, und damit die Ästhetisierung im Sinne einer ‚Gestaltung‘ an eine mediale Darstellung gekoppelt wird:

Der Faschismus versucht, die neuentstandenen proletarischen Massen zu organisieren, ohne die Produktions- und Eigentumsordnung, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die *Wochenschau*, deren propagandistische Bedeutung garnicht zu überschätzen ist, anzumerken, dass die massenweise Reproduktion der Reproduktion von Massen besonders entgegen kommt. In den grossen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparat zuggeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht.<sup>61</sup>

Die Ästhetisierung des politischen Lebens bei Benjamin ist entsprechend umfassender zu verstehen als das zeitgenössisch etablierte Verständnis einer Gestaltung des Lebens. Mit Benjamin erfasst Ästhetisierung nicht nur die Gestaltung der Massen, sondern zugleich auch ihr Ausgestelltsein als Masse sowie das Betrachten dieses Ausgestelltseins durch die Masse. Dies schließt in der letzten Zuspitzung auch das Betrachten der eigenen Vernichtung ein, es sind die Kinder und Frauen, die in den *Wochenschauen* das Sterben ihrer Väter, Brüder und Ehemänner betrachten. Reziprok dazu werden die Soldaten später an der Front in den dort gezeigten *Wochenschauen* die Bombardierung ihrer Heimatstädte sehen und damit das Sterben ihrer Frauen und Kinder.

Benjamin formuliert seine Überlegungen in den ersten beiden Fassungen des Aufsatzes sehr konkret im Hinblick auf die *Wochenschauen* zum italienisch-abessinischen Krieg und Marinettis Aufruf zur Teilnahme an diesem Krieg.

60 Ludwig Rubiner. „Die Flucht in die Kunst“ [1917]. Ders. *Der Mensch in der Mitte*. 2. Auflage. Potsdam 1920. S. 91-92.

61 Benjamin 2013. Zweite Fassung. S. 90.

Dieser Bezug wird vor dem Hintergrund sich multiplizierender kriegerischer Auseinandersetzungen im Verlauf der 1930er Jahren in den späteren Fassungen des Aufsatzes zunehmend loser und die Aussage gewinnt damit eine allgemeinere Bedeutung. Gerade in der ersten Fassung verbirgt Benjamin sein scharfes wie impulsives Urteil über Marinettis Manifest noch nicht, das „lächerlich“ sei und Marinetti nur ein „Schöngest“.<sup>62</sup> Dennoch scheint es für Benjamin eine wesentliche Frage aufzuwerfen, die er zu seiner eigenen macht und die eine Erneuerung und Weiterführung der älteren Problematik des Verhältnisses von Kunst und Politik ist: Benjamin stellt sie nun als Frage nach der Ästhetik des Krieges vor dem Hintergrund des Wahrnehmungswandels bzw. der Veränderung des Apperzeptionsapparates.

Wie Carl Schmitt in seiner Rede von 1929 verwendet Benjamin im *Kunstverkaufsatz* bereits im Titel den Begriff des Zeitalters, Benjamin aber überträgt ihn auf das Kunstwerk und dessen Reproduzierbarkeit. Wesentlich ist dabei auch für Benjamin der Begriff der Technik: In seiner Rede hat Carl Schmitt ein Stufenprinzip entworfen, in dem Ethik und Moral durch einen Prozess der Ästhetisierung abgelöst werden, hin zu Phasen der Ökonomisierung und Technisierung. Dieses „Zeitalter der Technik“ aber ist nur scheinbar neutral, 1929 formuliert Schmitt noch die Frage, welche starke Politik sich dieser Technik wohl bedienen wird. Benjamin scheint Schmitts Frage für das technisch reproduzierbare Kunstwerk zu beantworten und weiterzuführen, für ihn sind es 1935 die Faschisten, welche die Reproduktionstechnik für ihre Zwecke instrumentalisieren, die der Massenmedien genauso wie die der Fließbänder.<sup>63</sup> Sind Schmitts Ausführungen neutral-positiv, stellt Benjamin ein düsteres gegenwärtiges Zeugnis aus, wenn er im *Kunstverkaufsatz* erneut konstatiert, dass die Gesellschaft nicht reif genug sei, die Technik neutral oder gar zum Wohle aller zu nutzen. Benjamin greift dabei auf eine in Teilen bereits aus seiner Rezension „Theorien des deutschen Faschismus“ bekannten Formulierung zurück:

Es ist ein Sklavenaufstand der Technik, die am ‚Menschenmaterial‘ die Ansprüche eintreibt, denen sich die Gesellschaft entzogen hat. Anstelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft – in Gestalt von Armeen – ins Land. Anstelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen.<sup>64</sup>

62 Benjamin (wie Anm. 49). Erste Fassung. S. 42.

63 Eine frühere Auseinandersetzung Benjamins findet sich in der Rezension *Theorien des Faschismus*: einerseits die Steigerung der technischen Behelfe, die sich nur im Krieg rechtfertigen können und andererseits damit der Beweis, dass die soziale Wirklichkeit nicht reif war und ist, sich die Technik zum Organ zu machen. Vgl. Walter Benjamin. „Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger‘. Hg. von Ernst Jünger“. Ders. *Kritiken und Rezensionen*. Hg. Heinrich Kaulen. Suhrkamp 2011 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 13.1). S. 256-269, hier S. 256.

64 Benjamin (wie Anm. 49). Zweite Fassung. S. 92.

Der Faschismus erwarte dagegen vom Krieg die „künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung“, um die „eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges“ zu erleben.<sup>65</sup> Dies ist wesentlich die Ästhetisierung, die der Faschismus betreibt, nicht nur den Massen vor der Kamera die Möglichkeit zur Gestaltung eines technisch reproduzierten Kunstwerks zu geben, sondern den gestaltenden Massen zuschauende Massen gegenüberzustellen, die in die Kinos strömen, um sich die Ästhetisierung – in der Zuspitzung die Vernichtung der Masse im Krieg – anzuschauen, wie sie im Oktober 1935 die *Wöchenschau*-Bilder des Italo-Abessinischen Kriegs gezeigt haben dürften. Nicht zuletzt hat sich die ästhetische Wahrnehmung durch die Technik derart gewandelt, dass nur noch diese Darstellung der im Krieg sterbenden Masse von der zuschauenden Masse überhaupt als ästhetisches Erlebnis genossen werden kann. Diesem völligen Fehlen von Moral und Empathie setzt Benjamin als Antwort die Politisierung der Kunst entgegen, als Versuch, Gegenkräfte zu mobilisieren. Vor allem durch das Schlagwort der Politisierung reaktiviert Benjamin, was schon zwanzig Jahre zuvor durch die Aktivisten während des Ersten Weltkriegs gefordert wurde, eine Politisierung der Dichter und der Kunst, sich gegen eine politische Aktivität zu richten, die vor allem Schein ist. Da Horkheimer aber nur eine politisch entschärfte Fassung zur Veröffentlichung akzeptiert, verpufft diese von Benjamin selbst formulierte Intention des Aufsatzes, Aufruf an die französischen Intellektuellen sein zu wollen, sich gegen den Faschismus zu positionieren und eine tatsächlich tätige Politik zu unterstützen.<sup>66</sup>

## VI.

Im Hinblick auf die Begriffe Ästhetisierung und Politisierung schreibt sich Benjamin mit seiner Verwendung in ein älteres Nachdenken über das Verhältnis von Kunst und Politik ein. Im Kern begreift Benjamin Ästhetisierung und Politisierung im *Kunstverkaufsatz* als Gegenbegriffe, so wie dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts gängig ist. Das eigentliche Wiederaufgreifen der Formel „Politisierung der Kunst“ jedoch, die der Politisierungsdebatte des Ersten Weltkriegs entstammt und von Benjamin dem Kommunismus zugeschrieben wird, scheint 1935 als Verweis in eine andere Zeit und in andere Verhältnisse zu begreifen zu sein. Es ist zudem mit der Hoffnung verbunden, dass Kunst tatsächlich politisch sein kann und gegen eine eigentlich politisch untätige und in Vernichtung führende Ästhetisierung, wie sie der Faschismus betreibt, etwas auszurichten vermag. Letztlich erweist Benjamin mit dem Aufgreifen des Schlagworts der „Politisierung der Kunst“ einer der zentralen Forderungen des Aktivismus während des Ersten Weltkriegs Reverenz, dem Pazifismus.

Benjamins Nutzung zweier zentraler Begrifflichkeiten einer jahrzehntelang schwelenden Debatte wie auch die Zuspitzung in eine Doppelformel illustriert

---

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Walter Benjamin. „An Alfred Cohn. 21.01.1936“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 5. 1935-1937*. Frankfurt a. M. 1999. S. 230.

einmal mehr, worauf Hannah Arendt hingewiesen hat, nämlich „Benjamins Gabe, dichterisch zu denken.“<sup>67</sup> Es ist dieses Denken, das sich maßgeblich aus Denkbruchstücken speist, aus Sammlungen von Zitaten und Fragmenten, die sich in der Art surrealistischer Montage gegenseitig erhellen sollen.<sup>68</sup> Benjamins Verwendung der Ästhetisierung erscheint insgesamt vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte so auch als Paradox, schließlich brandmarken rechtskonservativ-völkische Literaturkritiker wie Bartels seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Ästhetisierung als Agenda der sozialdemokratisch-jüdischen Seite, als Ausweis von Dekadenz und Verfall homosexueller Ästheten.<sup>69</sup> Wenn Benjamin nun trotz der ihm vermutlich bekannten Konnotationen des Ästhetisierungsbegriffs, die diesem von völkisch-rechtskonservativer Seite zugeschrieben worden sind, den Begriff selbst den Faschisten als Ausweis ihrer eigenen politischen Scheinaktivität vorwirft, birgt dies letztlich eine gewisse Ironie, insofern er damit implizit auf die Verkommenheit und Dekadenz der Faschisten verweist. Benjamins Vorwurf an die Faschisten, eine Ästhetisierung der Politik zu betreiben, benennt letztlich präzise und konsequent, was beispielsweise Goebbels selbst begrifflich vermeidet, wenn er Politik als Kunst bezeichnet und Politiker als künstlerische Menschen, deren Aufgabe es ist, „aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen.“<sup>70</sup> Goebbels, der promovierte Literaturwissenschaftler, umschreibt den Politiker als formgebenden Gestalter, was in seiner eigenen Disziplin (und der Benjamins), der Germanistik, noch ein paar Jahre zuvor gängig war als Ästhetisierung zu bezeichnen. Hitler hingegen diffamiert die „ästhetisierenden Literaten“ ausdrücklich<sup>71</sup>, so wie sich bereits der rechtsvölkische Bartels gegen die Ästhetisierung wendet.<sup>72</sup> Deren ideologische Bewertung der Ästhetisierung als Dekadenz und Verfall verbietet Goebbels entsprechend den Begriff *expressis verbis* zu nutzen und auf das eigene politische Verständnis anzuwenden, aber es hindert ihn nicht daran, den damit bezeichneten Prozess für sein eigenes Tun zu reklamieren. Dieses Paradox reflektiert Benjamin in seiner Verwendung gewissermaßen, wenn er einerseits vollkommen schlüssig diese nach ästhetischen Kriterien auf politischer Ebene vorgenommenen, formgebenden Gestaltungen als Ästhetisierung benennt und andererseits die Faschisten darüber mit ihren eigenen Vorwürfen konfrontiert: sie selbst betreiben die Ästhetisierung, die sie ihren Gegnern vorwerfen.

Die letztendliche und einzige Perspektive, die eine derartige ‚Politik‘, die eben nicht aktiv-tätig ist, eröffnet, ist der Krieg und damit gerade nicht, was mit dem positiven Gehalt des Ästhetisierungsbegriffs vor dem Ersten Weltkrieg und vor der spezifischen Umbewertung durch die rechtsvölkischen Literaturkritiker

67 Hannah Arendt. *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*. München 1971. S. 62. Ebd. S. 62 u. 58f.

69 Vgl. hierzu auch Richard Müller-Freienfels. „Das Gefühls- und das Willensleben.“ Ders., *Grundzüge einer Lebenspsychologie*. Band 1. Leipzig 1924. S. 315.

70 Joseph Goebbels. „An Furtwängler“ (April 1933). *Dokumente der deutschen Politik. Band 1: Die Nationalsozialistische Revolution 1933*. Hg. Paul Meier-Benneckenstein, bearbeitet von Axel Friedrichs. Berlin 1935. S. 255-258.

71 Adolf Hitler. *Mein Kampf* [1925]. Band I. München 1943. S. 116.

72 Bartels (wie Anm. 25). S. 21.

verbunden worden ist: Ästhetisierung im Sinne eines demokratischen Rechts auf eine schöne Lebensumgebung beispielweise oder als Kultivierung im Sinne einer positiven Verfeinerung. Der ursprünglich utopische Gehalt der Ästhetisierung als Versprechen eines Lebens ‚in der Kunst‘, wie es schon Friedrich Schlegels *Lucinde* imaginiert, ist in einer (faschistischen) Diktatur nicht nur unmöglich, sondern wird dystopisch von dieser selbst pervertiert. Die ästhetische Gestaltung der Massen ist ihnen eben nicht im Hinblick auf ihr individuelles Leben möglich, sondern nur im Hinblick auf ihre eigene Vernichtung. Durch die Verwendung zentraler Begriffe wie Ästhetisierung und Politisierung legt Benjamin die paradoxe Widersprüchlichkeit der faschistischen Ideologie offen. Zudem wird das Umschlagen der ursprünglich um 1800 formulierten Bildungsutopie darin fixiert. Benjamins Doppelformel erscheint als Versuch, den Kampf mit rhetorischen Mitteln aufzunehmen, den Faschisten (und Nationalsozialisten) die gleichen Begrifflichkeiten entgegenzuhalten, mit denen sie selbst versuchen, ihre Wirklichkeit „als eine unentwirrbare Mischung von Show, die deutsche Realität vorspiegelt, und von deutscher Realität, die in eine Show manövriert worden ist“<sup>73</sup>, zu konstituieren und ihr Spiegelkabinett mit der endlosen Reihe sich reflektierender Bilder<sup>74</sup> durch eine weitere, externe Spiegelung zu brechen, um die Kulissenhaftigkeit des Regimes zu offenbaren. Mit Hannah Arendt formuliert: „Das Zitieren ist ein Nennen, und das Nennen, nicht eigentlich das Sprechen, das Wort und nicht der Satz bringen für Benjamin Wahrheit an den Tag.“<sup>75</sup>

Wenn dies vor allem in der fünften Fassung des *Kunstwerkaufsatzes* nicht mehr ersichtlich ist, dann womöglich, weil Benjamin zunehmend desillusioniert zusehen muss, wie Europa in diesem ‚Blutnebel‘ der Faschisten untergeht. Diese fünfte Fassung erscheint posthum erst 1955, lange nachdem Benjamin sich 1940 an der spanisch-französischen Grenze das Leben nahm, auf der Flucht vor den Deutschen, die, indem sie Benjamins Exil-Arbeitsort Paris besetzten, jede Weiterarbeit für ihn dort unmöglich machten.

---

73 Siegfried Kracauer. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt a.M. 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 479). S. 356.

74 Ebd. S. 354.

75 Arendt 1971. S. 60.



Michael Berger

## Der Höllensammler

### Die *Commedia*, *Vathek* und Borges' Konzeption der Hölle

Jorge Luis Borges ist nicht nur durch seine literarischen, sondern auch durch seine literaturkritischen Arbeiten bekannt geworden, in denen er sowohl seine enorme Belesenheit als auch sein Auge für Intertextualität beweist. Zusammen mit dem Verleger Franco Maria Ricci gab Borges 1974 die dreißigbändige Anthologie *La Biblioteca de Babel* heraus, welche für den Autor maßgebliche Werke der phantastischen Literatur beinhaltet. Interessant daran sind aber vor allem die knappen Vorworte von Borges, in denen er sich in erster Linie als Bibliophiler präsentiert und Zusammenhänge zwischen verschiedenen Texten der Weltliteratur aufzeigt. Er will hierbei in Themenkomplexe der jeweiligen Werke einführen und dem Leser bereits eine Vorinterpretation liefern, ohne zu viel von der Geschichte selbst zu verraten.

So grenzt Borges im Vorwort zu William Beckfords *Vathek* (1782) die Unterweltdarstellung klar von der berühmten Hölle Dante Alighieris in der *Divina Commedia* ab. „Ich wage das Paradox“, schreibt er, „daß die berühmteste aller literarischen Unterwelten, das *dolente regno* der *Commedia*, kein schauriger Ort [lugar atroz] ist; sie ist ein Ort, wo schaurige Dinge geschehen.“<sup>1</sup> Wo *genau* nun die Differenz zwischen den beiden Unterwelten liegt, klärt Borges nicht auf; seine Strategie verlangt vom Leser eine eigene Interpretation. Die Kategorie des Schaurigen und Furchterregenden liegt bei *Vathek* als einem der Hauptexponenten der *Gothic fiction* auf der Hand; das spanische *atroz* kann aber auch mit ‚Grauen‘ übersetzt werden, welches ein Gefühl des Unheimlichen mit in seine Qualität einschließt. Borges führt diese Überlegungen nicht viel weiter aus; deshalb muss die Übersetzung von *atroz* in ‚schaurig‘ hingenommen werden, auch wenn im Spanischen die Konnotation von Grausamkeit noch stärker hervortritt. Somit kann die Bezeichnung des dantesken Infernos in Abgrenzung zu Beckfords *palace of subterranean fire* als „lugar en el que ocurren hechos atroces“<sup>2</sup> als eine Art Wortspiel verstanden werden, welches jeweils verschiedene Bedeutungsaspekte von ‚atroz‘ betont: Dantes Hölle ist kein Ort des Grauens, sehr wohl aber ein Ort, an dem grausame Dinge geschehen.

---

Dieser Aufsatz basiert auf meiner Bachelorarbeit, die im Sommersemester 2017 bei Achim Hermann Hölter, dem ich herzlich für seine Unterstützung und seine Inputs danke, eingereicht wurde. Außerdem möchte ich mich bei Matthias Däumer für die kritische Auseinandersetzung mit meinem Text, aber auch für die vielen Diskussionen über Jenseitsreisen bedanken, von denen der vorliegende Beitrag stark profitiert hat.

1 Jorge Luis Borges. Vorwort zu *Vathek*. Übers. Maria Bamberg. München: Goldmann, 1989 (= *Die Bibliothek von Babel*, Bd. 3). S. 7-11, hier S. 9; kursiv im Original.

2 Jorge Luis Borges. „Sobra el *Vathek* de William Beckford“. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1979, S. 631-776, hier S. 732.

„[E]s hätte vielleicht genügt zu bemerken, daß die Hölle Dantes die Vorstellung von einem Kerker übersteigert, die Beckfords hingegen die Höhlengänge eines Alptraums“<sup>3</sup>, fasst Borges sein Argument in den *Prólogos* zusammen. Indem Borges die beiden Höllenschilderungen ästhetisch und qualitativ voneinander abgrenzt, verweist er implizit auch auf seine eigene Höllenkonzepion, die er im Vorwort zu seiner Anthologie *Libro del Cielo y del Infierno* von 1960, die er zusammen mit Adolfo Bioy Casares herausgab, durchblicken lässt: Seit Swedenborg werde die Hölle nämlich nicht mehr als *Ort*, sondern als *Zustand* begriffen.<sup>4</sup> Borges versucht keine große, theologische Wahrheit nachzuzeichnen; vielmehr sieht er die Wahrheit in der Unendlichkeit – im Kleinen, das in Summe ein unerkennbares, großes Ganzes ergibt. Die genaue Unterscheidung zwischen Beckfords und Dantes Höllenkonzepionen dient hier beispielhaft dem Zweck, die Vielfalt dieses Ganzen sichtbar zu machen.

## Dante: die Hölle als Kerker

Die ewige Strafe der Sünder im Gegensatz zur ewigen Seligkeit der Frommen ist von jeher einer der Grundpfeiler der christlichen Jenseitsvorstellung; der Fokus in der Behandlung ersterer liegt häufig auf der *poena damni*, der Strafe der Gottesferne. Noch das apokryphe Nikodemusevangelium (4. Jhd.), in welchem der Abstieg Jesu Christi in das Reich der Toten geschildert wird, versteht die Hölle eher als eine Art Kerker denn als Ort der Folter<sup>5</sup>; Dante bezieht sich direkt auf den Text, als Vergil dem Unterweltsreisenden andeutend vom Aufbrechen des Höllentores durch Christus und dem Widerstand der Teufel erzählt.<sup>6</sup> In seiner Historiographie der Hölle beobachtet Herbert Vorgrimler, dass diese Unterwelt im frühen Christentum „Zug um Zug zur Strafhölle ausgebaut“<sup>7</sup> wurde; die Umdeutung der Hölle zu einem Strafort, an dem die *poena sensi* zum Einsatz kommt, wird jedoch bereits im Äthiopischen Henochbuch (3. Jhd. v. Chr.) vorgeformt, bevor sie später auch auf christliche Texte wie etwa die Petrus- (1. Jhd.) oder die Paulus-Apokalypse (3. Jhd.) übergreift. Dantes Bezüge auf frühere Schilderungen von Jenseitsreisen – vor allem auch auf die *Visio Tnugdali* (12. Jhd.)<sup>8</sup> – sind zwar klar erkennbar; der Dichter selbst will sich aber eher in eine Reihe mit Vergil stellen, wie dessen Prominenz in der *Commedia* überdeutlich nahelegt.

3 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

4 Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares. *Das Buch von Himmel und Hölle (Libro del Cielo y del Infierno)*. Anthologie. Übers. von Maria Bamberg und Gisbert Haefs. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005. S. 11. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle BHH.

5 Vgl. Herbert Vorgrimler. *Geschichte der Hölle*. 2. Aufl. München: Fink, 1994. S. 29.

6 Vgl. Dante Alighieri. *La Commedia/Die göttliche Komödie. I. Inferno/Hölle*. Italienisch/deutsch. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 2013. VIII, 124-126. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle DC.

7 Vgl. Herbert Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 30.

8 Vgl. dazu etwa Rudolf Palgen. *Dantes Luzifer. Grundzüge einer Entstehungsgeschichte der Komödie Dantes*. München: Hueber, 1969.

Dass dies funktioniert, hat auch mit der seit der Spätantike christlich geprägten Rezeption seines Werkes zu tun<sup>9</sup>: Durch seine vermeintliche Fähigkeit der Prophetie, festgemacht an der *interpretatio christiana* seiner vierten Ekloge, welche die Geburt eines göttlichen Knaben besingt, kam ihm im Mittelalter oftmals der Status einer spirituellen Autorität zu. Nicht nur durch die Präsenz des Schriftstellers Vergil in der Hölle wird die Verwandtschaft des dantesken Infernos mit der Unterwelt in der *Aeneis* klarzumachen versucht; die Unterweltsreise des Aeneas im sechsten Gesang enthält Elemente, die auch bei Dante klar herausstechen, so zum Beispiel der Sünden katalog, die Führung durch eine ‚ortskundige‘ Figur, die Furcht des Protagonisten – und eben die Kerkerhaftigkeit der Hölle.<sup>10</sup> Tatsächlich sind alle diese Elemente konstitutive Motive der Jenseitsreise als Textreihe, zu welcher auch die *Commedia* gezählt werden kann; die direkte Anknüpfung an Vergil, die Dante zu konstruieren scheint, täuscht über die lange Tradition von Jenseitsreisen von der Antike bis zum Mittelalter (und darüber hinaus) hinweg.<sup>11</sup>

Bei der Beobachtung der qualitativen Charakteristika der mittelalterlichen Höllenkonzption fallen drei Punkte besonders ins Auge. Bereits in frühen apokryphen Werken wie der Petrus-<sup>12</sup> und der Paulus-Apokalypse<sup>13</sup> erleiden die Büßer im Jenseits je nach Vergehen eine eigene Strafe. Dieses auf dem *lex talionis* basierende Prinzip baut Dante zu einem präzisen System, dem *contrapasso*, aus: Dieser stellt die Bestrafung in Form einer Analogie oder einer Antithese (oder beides) der jeweiligen Sünde dar, welche die Gequälten im Diesseits verübten.<sup>14</sup> Ein zweites wichtiges Kriterium der mittelalterlich-christlichen Hölle ist das ewige Feuer, in welchem die Seelen schmoren. Augustinus schreibt in *De civitate Dei* (426), die geistige Seele könne sich ans körperliche Feuer binden, sowie sie sich im Diesseits im materiellen Körper festsetzen konnte<sup>15</sup> – somit sei auch ‚körperlicher‘ Schmerz in der Hölle möglich. Ein drittes geläufiges Element sind die Teufel als Gegenstück zu den engelhaften Wesen, welche die Seelen ins Paradies leiten. Dies ist besonders gut in Darstellungen der zeitgenössischen bildenden Kunst zu erkennen: Die Sünder werden von den Teufeln oftmals in eine Spalte in der Erde gedrückt, aus dem das Höllenfeuer züngelt; meist sind letztere extrem dunkel gezeichnet, da sie eine Inversion der hell strahlenden Engel darstellen sollen.<sup>16</sup> Besonders gut ist diese kontrastierende Technik in spätgotischen Werken wie dem *Weltgerichtsalter* von Stefan Lochner (um 1435)

9 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 54.

10 Vgl. ebd. S. 52.

11 Vgl. dazu etwa Maximilian Benz. *Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 78).

12 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 79-82.

13 Vgl. ebd. S. 105-112.

14 Vgl. Lino Pertile. „Introduction to *Inferno*“. *The Cambridge Companion to Dante*. Hg. Rachel Jacoff. 2. Aufl. Cambridge u.a: Cambridge University Press, 2007. S. 67-90, hier S. 77f.

15 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 122.

16 Vgl. ebd. S. 363.

oder dem *Weltgerichtstryptichon* von Hans Memling (1467-71) zu erkennen. Um das Schreckliche der Hölle zu betonen, können die Teufel zuweilen auch andere Formen annehmen: Die Vorstellung von Dämonen als anthropomorphe Mischwesen finden ihren Höhepunkt in der albraumhaften Detailverliebtheit Hieronymus Boschs.

Borges interessiere sich laut William Rowlandson allerdings nicht für den Vergeltungsaspekt der *Commedia*, da er das Konzept von Belohnung und Bestrafung nicht nachvollziehen könne.<sup>17</sup> Noch deutlicher wird Borges selbst in seinem Essay *La duración del infierno*: Ihn fasziniere die Hölle, aber er meint dabei

nicht die unendlich einfältige Mietskasernenhölle – Mist, Bratrost, Feuer, Zangen –, die der Hölle auf dem Fuß hinterhervegetiert und die sämtliche Schriftsteller, unter schändlicher Mißachtung ihrer Einbildungskraft und ihres Anstands, nachgebetet haben.<sup>18</sup>

Genau diese Schilderung von Folter und Elend der Verdammten steht jedoch im *Inferno* Dantes im Vordergrund: Die Vergeltung der Sünden nach Art des *cont-rapasso* im Sinne der Wiederherstellung einer universalen Gerechtigkeit im Jenseits sowie die Gliederung der Hölle in jeweils einzelne, nach Schweregrad der Sünden eingeteilte Abschnitte, die sich bis zum Sitz Satans verjüngen, vermögen es, dem Leser ein scharfes Bild der dantesken Höllenvorstellung zu liefern. Das Kerkerhafte am Höllentrichter Dantes ist seine exakte Begrenzung sowohl nach außen – das berühmte, an die *Aeneis* angelehnte Eingangstor nach oben und der Sitz Luzifers im Erdzentrum nach unten – als auch innerhalb in gestaffelt konzipierte Höllenkreise, im Falle des achten Kreises gar mit Unterunterteilungen. Die Übersteigerung des Kerkerhaften, die Borges beobachtet, hat mit der Enormität dieser Unterwelt zu tun: „[M]iglia ventidue la valle volge“ (DC XXIX,9), erklärt Vergil in den *malebolge*. Zwar ist dies ein unfassbar großes Areal, das jedoch immerhin eine deutliche Begrenzung nach außen hin aufweist und sich somit von den Unendlichkeiten Miltons oder Beckfords deutlich unterscheidet.

Das *Inferno* ist gemessen an seinen Nachwirkungen jener Teil der *Commedia*, der auf das größte Interesse stößt. „To many readers indeed Dante’s region of bliss is more fatiguing and uninhabitable than his realm of perdition“, urteilt auch Sara Coleridge, „for there at least we have light and shade, though formed of penal fires and Stygian gloom[.]“<sup>19</sup> Tatsächlich grenzt sich die Hölle Dantes durch ihr Wechselspiel aus Licht und Dunkel von *Paradise Lost* oder *Vathek* ab. Am nächsten kommt die Atmosphäre des XXXI. Canto an die eigenartige Dunkelheit, welche die Hölle ab Milton charakterisieren sollte: „Quiv’era men che notte e men che giorno, / sì che ’l viso m’andava innanzi poco“

17 Vgl. William Rowlandson. *Borges, Swedenborg and Mysticism*. Oxford [u. a.]: Peter Lang, 2013 (= Hispanic Studies. Culture and Ideas, Bd. 50). S. 66.

18 Jorge Luis Borges. „Die Dauer der Hölle“. *Eine neue Widerlegung der Zeit und 66 andere Essays*. Übers. Gisbert Haefs/Karl August Horst. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2003. S. 43-49, hier S. 44f.

19 Peter Swaab. „Sara Coleridge’s ‚Critique of Dante and Milton‘“. *Wordsworth Circle* 44 (2013): S. 20-33, hier S. 22.

(DC XXXI,10f.); dieses Dämmerlicht kann als Vorläufer von Miltons ‚sichtbarem Dunkel‘ gesehen werden. Erst das neu erwachende Interesse an Dantes Werk im 19. Jahrhundert brachte Neuerungen in der Ästhetik des Infernos. Die nachromantische Vorstellung einer undurchdringlich dunklen Hölle ist besonders gut an Gustave Dorés *Commedia*-Illustrationen (1861) ablesbar, die sich an John Martins Arbeiten zu Milton anzulehnen scheinen; das „romantisch Grausige, [...] effektvoll Heldische“<sup>20</sup> neuerer Darstellung wird in den Ölbildern Dorés, William Bouguereaus und Henri Martins eindrucksvoll präsentiert, die sich von den linearen und nüchternen Abbildungen eines Botticelli unterscheiden: Seine Darstellungen zeigen die Sünder als einförmige Masse, während neuere Adaptionen aufgrund der menschlichen Individualität der Figuren auf den Betrachter ergreifend wirken.

Gewissermaßen hebt diese Konzentration auf die Einzelschicksale der Figuren in den Adaptionen der bildenden Kunst eine wichtige Qualität des Textes hervor. Lino Pertile bemerkt, dass die *Commedia* nicht *Sünden*, sondern *Sünder* zeige; dadurch, dass Dante die Gemarterten selbst zu Wort kommen lässt, um ihre Geschichte zu erzählen, wird verdeutlicht, dass Gut und Böse nie in ihrer Reinform auftreten können – selbst Angehörigen der Ghibellinen rechnet Dante gute Eigenschaften an.<sup>21</sup> In diesem Kontext kann das Diktum von Sara Coleridge auch anders gedeutet werden: In den meisten Charakteren, die Dante beschreibt, sind Licht und Schatten vorhanden; viele von ihnen erregen durch ihr Schicksal das Mitleid Dantes (und des Lesers) – und doch sind sie aufgrund ihrer Vergehen rechtmäßigerweise in die Hölle verbannt. Laut Borges bestimmte dies die moralische Strategie Dantes; er lasse sich selbst als Figur auftreten, eben um zu verhüllen, dass er *selbst* diese Strafen über die Sünder verhängt, indem er die *Commedia* schreibt.<sup>22</sup> Dass die Erzählungen der Sünder so ergreifend ausgefallen sind, könne Dante nicht gefährlich werden, da er die Erzähler ja primär als Hölleninsassen zeigt.<sup>23</sup>

## Miltons Höllentopographie

John Miltons *Paradise Lost*<sup>24</sup> beeinflusste die britische Literatur maßgeblich; insofern überrascht es wenig, dass Beckford die jenseitigen Hallen des Eblis an die Ästhetik des biblischen Epos anlehnen wird. J. B. Broadbent stellt fest, dass die Hölle Miltons weniger ein ‚Ofen‘ sei, wie in katholischen Darstellungen

20 Hartmut Köhler. Anm. zu XXXVIII,142. *La Commedia/Die göttliche Komödie. I. Inferno/Hölle*. Italienisch/deutsch. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 2013. S. 436.

21 Vgl. Pertile. „Introduction to *Inferno*“ (wie Anm. 14). S. 74f.

22 Vgl. Borges. „Neun danteske Essays“. *Eine neue Widerlegung der Zeit* (wie Anm. 18). S. 203-252, hier S. 209.

23 Vgl. ebd. S. 225.

24 John Milton. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: Collins Classics, 2013. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle PL.

üblich, sondern „a place of depth and darkness“<sup>25</sup>, „the natural abode of the irredeemably damned“<sup>26</sup>. Zwar wird die Hölle explizit als „dungeon“ (PL I,61) und „prison“ (PL I,71) bezeichnet, als Konvex aus Feuer mit neunfacher Ummauerung, wo „gates of burning adamant,/ Barred over us, prohibit all egress“ (PL II,436f.) und als „house of woe and pain“ (PL VI,877); dennoch ist die Qualität eine andere als noch in Dantes *Inferno*.

Die spezielle Ästhetik kann wohl am besten durch die paradoxe Formulierung Miltons der in der Hölle herrschenden „darkness visible“ – ein Element aus der *Aeneis*<sup>27</sup> – charakterisiert werden: Die Flammen erhellen den Raum nicht, sondern zeigen dem Auge nur fürchterliche Anblicke. In der Hölle herrscht also Finsternis, man sieht aber doch genug, um das Grauenhafte wahrzunehmen; denselben Ansatz vertrat Thomas von Aquin.<sup>28</sup> Das Paradoxe an dieser ästhetischen Qualität ist am besten in Adaptionen von *Paradise Lost* der bildenden Kunst beobachtbar: Neben Thomas Lawrences *Satan Summoning His Legions* (1796/97) können nur John Martins grafische Arbeiten (1823-1827) und sein Gemälde *Pandemonium* (1841) eine treffende Vorstellung des ‚sichtbaren Dunkels‘ vermitteln. Hier dominieren schwarze Flächen die Bildausschnitte, die spärlich eingesetzten Lichtquellen ermöglichen es nicht, die gesamte Umgebung zu erkennen; vielmehr lassen sie nur relativ kleine Ausschnitte klar sichtbar werden, während der starke Schattenwurf die Konturen zu den Bildrändern hin unkenntlich macht und die schiere Unendlichkeit des Dargestellten suggeriert. Besonders in den Stichen *Satan Presiding at the Infernal Council*, in welchem sich die nicht enden wollende Anzahl von Teufeln in der Dunkelheit verliert, und *Pandemonium*, dessen Mauerwerk unermesslich weit erscheint, ist dieser Effekt nachvollziehbar und vermag es, die paradoxe Schilderung Miltons zu illustrieren. Diese Andeutung der Unendlichkeit steht der Exaktheit des dantesken Höllentrichters, den Galileo Galilei sogar aus textlichen Evidenzen genau zu vermessen im Stande war<sup>29</sup>, diametral entgegen.

Auch die Lokalisierung der Hölle muss sich durch die knapp 350 Jahre zwischen den beiden wohl einflussreichsten Höllendarstellungen der Weltliteratur notgedrungen ändern. Die astronomischen Erkenntnisse des 17. Jahrhunderts, vor allem die Etablierung des kopernikanischen heliozentrischen Systems, revolutionierten das Weltbild und machten die ursprüngliche Vorstellung von Ordnung überholt.<sup>30</sup>

Die Ablösung des ptolemäischen Kosmos läßt die Einheit von räumlichem und mythologisch-religiösem Konzept auseinanderbrechen in die konkrete Örtlichkeit ‚Untergrund‘ und den metaphorischen Topos ‚Unterwelt‘. Was bisher im

25 J. B. Broadbent. „Milton's Hell“. *ELH* 21 (1954): S. 161-192, hier S. 168.

26 Ebd. S. 165.

27 Vgl. Neil Forsyth. *The Satanic Epic*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003. S. 202.

28 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 202.

29 Vgl. Isabel Plathaus. *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München: Fink, 2004. S. 22.

30 Vgl. ebd. S. 20.



Begriff der Unterwelt ebenso realer wie symbolischer Raum gewesen war, zerfällt nun in zwei getrennte Konzeptionen, von denen die ehemals übergreifende nur noch als topischer Tropus zu existieren scheint.<sup>31</sup>

Miltons Hölle kann sich also nicht mehr im Erdinneren befinden, sondern liegt sehr abstrakt „[a]s far removed from God and light of Heaven/ As from the centre thrice to th' utmost pole“ (PL I,73f.). Da auch der Himmel in der Kosmographie von *Paradise Lost* außerhalb des Universums liegt, muss die Hölle auf der ihm gegenüberliegenden Seite lokalisiert werden; zwischen den beiden Orten liegt das Chaos, in dessen Mittelpunkt das Sonnensystem mit der Erde zu finden ist. Erst die Verlegung der Hölle außerhalb des messbaren Universums ermöglicht es Milton, die Unendlichkeit seiner Unterwelt anzudeuten.

Diese Faktoren der Dunkelheit und der unendlich wirkenden Tiefe gelten als Kriterien für die Ästhetik des Erhabenen<sup>32</sup>, die für die *Gothic fiction* essentiell wird und somit auch in Beckfords *Vathek* nachwirkt. Edmund Burke charakterisiert das Erhabene 1757 in seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*:

The passions which belong to self-preservation turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*.<sup>33</sup>

Außerdem sei „terror [...] in all cases whatsoever either more openly or latently, the ruling principle of the sublime“<sup>34</sup>; das Erhabene werde somit „productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling[.]“<sup>35</sup> Miltons *Paradise Lost* fällt für Burke durch den ungezähmten Stolz und die unantastbare Würde Satans eindeutig in die Kategorie des Erhabenen; Lord Byron wird später gar das Miltonische und das Erhabene gleichsetzen.<sup>36</sup> Auch wenn etwa bereits Dantes Luzifer zweifellos eine erhabene Qualität besitzt, kann erst diese Hölle durchgehend mit der Begrifflichkeit des Erhabenen beschrieben werden:

Daß die Ästhetik der Unterwelt sich in der Kategorie des Erhabenen fassen läßt, legt ihre Ambivalenz von unüberwindbarer Gewalt und düsterer Schönheit, ihre Wechselwirkung von Faszination und Schrecken nahe. Dies entspricht

---

31 Ebd.

32 Vgl. ebd. S. 35.

33 Edmund Burke. „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with Several Other Additions“. *Edmund Burke*. Hg. Charles W. Eliot. New York: Collier, 1969. S. 45; kursiv im Original.

34 Ebd. S. 50.

35 Ebd. S. 35.

36 Vgl. Platthaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 35.

der Auffassung des Erhabenen, wie sie sich ab dem 18. Jahrhundert durchsetzt. Nach antiken Maßstäben hingegen ist die Unterwelt nicht erhaben, sondern abscheulich[.]<sup>37</sup>

Im 17. und 18. Jahrhundert beobachtet Isabel Platthaus hingegen die Tendenz, die Qualität des Erhabenen auf das Industrielle zu übertragen: In dieser Zeit zeige sich zum einen, dass die Technik als Produkt des Menschen der Natur ebenbürtig oder sogar überlegen sei, aber gleichzeitig ihr Charakter als „naturhaft[e] Macht, deren Zerstörungspotential jenseits menschlicher Verantwortung liegt.“<sup>38</sup> Erst in diesem Sinne kann auch das Pandæmonium Miltons in der Kategorie des Erhabenen gefasst werden, wie es auch John Martins *Infernal Council* abbildet.

### Beckford: die Hölle als Albtraum

Das Reich des Eblis im *Vathek*<sup>39</sup> steht in der Nachfolge von Miltons Hölle und ist somit ebenfalls ein dunkler „abode of vengeance and despair“ (V 249), was Beckford durch Elemente des Schauerlichen in seiner Deskription noch verstärken will. Vathek und Nouronihar erblicken auf ihrer sehnsüchtigen Suche nach den ‚Hallen des Eblis‘ die Ruinen der Stadt Istakar mit ihren Türmen und Mausoleen im Mondlicht; hier werden sie endlich das Portal zur Unterwelt finden. Sie kommen dort auf einer weitläufigen Plattform mit unzähligen verfallenen „gloomy watch-towers“ (V 243) an, welche nunmehr ein „asylum for the birds of night“ (V 243) bieten. Auf einer Marmorterrasse stehen die Ruinen eines immensen Palastes, dessen Eingang von Leopard- und Greifenstatuen flankiert wird (V 243f.).

In der Szenerie des *Gothic novel* verbindet sich somit das Erhabene mit dem Unheimlichen: Im Verfall der einstigen Pracht Istakars wird zum einen die Destruktivität der Zeit ersichtlich, zum anderen wirken die halb verfallenen Türme umso bedrohlicher auf den Betrachter; indem Beckford neben den Türmen nur die königlichen Mausoleen und den verfallenen Herrscherpalast hervorhebt, wird der Tod der Stadt Istakar mit dem Tod ihrer Herrscher parallelisiert. Der Schatten einer dunklen Vergangenheit hängt über den Ruinen, die dem Betrachter im weißlichen Licht des Mondes noch schauriger erscheinen müssen. Der ‚unheimlichen Architektur‘ kommt im *Gothic novel* bereits seit Walpoles *Castle of Otranto* (1764) – also quasi von Beginn an – eine überaus wichtige Rolle zu.<sup>40</sup> Den Eingang zu seiner Unterwelt lokalisiert Beckford somit passenderweise in einer toten Stadt: Die Ruinierung des vom Menschen Geschaffenen ist

<sup>37</sup> Ebd. S. 33.

<sup>38</sup> Ebd. S. 37.

<sup>39</sup> William Beckford. *Vathek. Three Gothic Novels. The Castle of Otranto, Vathek, Frankenstein*. Mit einer Einleitung von Mario Praz. Hg. Peter Fairclough. Harmondsworth: Penguin, 1968. S. 149-255. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle V.

<sup>40</sup> Vgl. Elke Heinemann. *Babylonische Spiele. William Beckford und das Erwachen der modernen Imagination*. München: Fink, 2000. S. 48.

gewissermaßen eine Machtdemonstration der Zeit und kann somit den Eindruck des Erhabenen hervorrufen; unheimlich wirken diese Formen für den Betrachter, da sie den notwendigen Verfall der Gegenwart implizieren und – besonders durch die Betonung der königlichen Grabanlagen – die Präsenz des Todes unterstreichen. Borges sieht *Vathek* sogar als das erste Buch, auf welches die Bezeichnung ‚unheimlich‘ im Sinne von „Entsetzen vor dem Übernatürlichen“<sup>41</sup> passe.

Die Unendlichkeit der Unterwelt, deren Eingang sich inmitten der verfallenen Stadt befindet, wird zum ersten Mal angedeutet, als sich der Fels öffnet und eine marmorne, spärlich von Fackeln beleuchtete Stiege sichtbar wird. Über die Stufen gehen Vathek und Nouronihar immer weiter in die Tiefe – sie scheinen eher zu fallen als zu gehen – bis sie nach endlos scheinendem Abstieg an das ebenhölzerne Tor zum *palace of subterranean fire* kommen. Hinter dem Portal erblicken sie eine unermessliche Weite, die sie zunächst für eine endlose Ebene halten; nur die Gewölbedecke sowie die Säulenreihen und Arkaden, die ihren gemeinsamen Fluchtpunkt „in a point radiant as the sun when he darts his last beams athwart the ocean“ (V 245) haben, lassen sie verstehen, dass sie sich in einem geschlossenen Raum befinden – wie Miltons Hölle ist diese Unterwelt also unermesslich, was in beiden Werken durch die Unüberschaubarkeit der architektonischen Formen verdeutlicht wird. Beckford negiert durch seine Höllentopographie somit nicht nur die Weltvorstellung, an welcher sich Milton für seine Kosmographie orientieren musste, sondern übersteigert auch die Begrenztheit des dantesken Infernos. Die Unterwelt des *Vathek* liegt zweifellos im Inneren der Erde, wie durch die Streifzüge von Vatheks Mutter Carathis ersichtlich wird, als sie „penetrated the very entrails of the earth, where breathes the sansar, or the icy wind of death“ (V 253) – und doch kann diese Hölle unendlich sein. Hier wird die Grundparadoxie der Hölle, welche bereits lange vor Dante, Milton oder Beckford greifbar ist, deutlich erkennbar: Körperlose Seelen werden körperlich gepeinigt, die Zeit steht still und bleibt doch spürbar, der Raum ist in seiner Endlichkeit unendlich. Beckford vereint zudem die faktische und die symbolische Ebene der Unterwelt wieder, was seit der Industrialisierung und dem allmählichen Aufschwung des Bergbaus nicht mehr möglich schien.<sup>42</sup> Dabei hatte Beckford freilich größere Freiheiten: Anders als Dante oder Milton wurde er nie als visionärer Poet rezipiert<sup>43</sup>, sondern ‚nur‘ als exzentrischer Schriftsteller.

Die spezielle Architektur der Höllenanlage wird geheimnisvoll als „architecture unknown in the records of the earth“ (V 243) bezeichnet. Der Einfluss der unermesslichen Architektur von Miltons pandämonischer Anlage wird im *Vathek* noch übersteigert, indem die Unendlichkeit nicht nur angedeutet wird, sondern klar hervortritt. Borges vermutet als maßgeblichen Einfluss Giovanni Battista Piranesi *Carceri d'invenzione* (1745-50), die „von Beckford hochgeschätzten Radierungen, gewaltige Paläste darstellend, die zugleich unentwirrbare

41 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

42 Vgl. Plathaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 29f.

43 Vgl. Gonzalo Salvador. *Borges y la biblia*. Madrid: Iberoamericana, 2011. S. 25.

Labyrinth sind.<sup>44</sup> Piranesi legt durch massive steinerne Bögen, hohe Kuppelgewölbe, unzählige Treppen und Brücken den Anschein des Unendlichen auf den Raum des Kerkers – die Begrenztheit schlechthin. Somit erhalten die *Carceri* eigentlich genau jene Qualität der ‚Übersteigerung des Kerkerhaften‘, durch welche Borges Dantes Hölle charakterisiert.

Das Unendliche ist jedoch durch die Unvorstellbarkeit der Entwertung des absoluten Raumes furchterregend und somit verwandt mit dem Albtraumhaften. Erst in Istakar gebe Beckford laut Sandro Jung „his preoccupation with spatial construction and loci of self-inscription“ auf „and focuses on the Gothic uncanny.“<sup>45</sup> Diese Unterwelt ist eben dadurch räumlich konzipiert, dass sie keine räumliche Begrenzung hat, obwohl sie unter der Erdoberfläche liegt und daher begrenzt sein *müsste*; dieses Paradox, welches den faktischen und den symbolischen Raum vereinen will, lässt die Hölle zu einer Projektion werden, die mit den Mechanismen des Traumes verwandt ist. Der Zwiespalt zwischen Architektur und Mensch, welcher in dieser Unterwelt vorherrscht, ist Beckford zufolge durch die riesige Halle seines alten Familienanwesens in Fonthill inspiriert: Dort „korrespondierte die Unabsehbarkeit der Perspektiven mit der Verwirrung der Betrachter, die Macht des Eindrucks mit der Ohnmacht der Eingeschlossenen, die Maßlosigkeit der Gebäude mit der Unmäßigkeit der Verdammten.“<sup>46</sup>

Noch maßgeblicher beeinflusste die Darstellung des *palace of subterranean fire* aber eine Weihnachtsfeier des Jahres 1781 in eben diesem Anwesen, die auch der junge Beckford mitorganisierte. Eine der Hauptattraktionen war eine Vorführung des von Philip James de Loutherbourg entwickelten Eidophusikon, eine Art bewegtes Lichtspiel, wofür der Maler eigens Bilder entwarf, die Miltons Pandæmonium darstellten. Beckford faszinierte die Wirkung des Labyrinthischen und gleichzeitig die Weite der Architektur, die durch das mystische Licht der Vorführung erst richtig zum Tragen kam.<sup>47</sup> Elke Heinemann führt die inszenatorische Detailverliebtheit des damals erst Einundzwanzigjährigen, der das Anwesen für die Feier in eine Mischung aus Piranesis *Carceri* und fernöstlicher Palastarchitektur verwandelte, noch genauer aus:

Orientalischer Zierrat füllte das Labyrinth, das er mit seinen Begleitern durchstreifte. Die Seidenschleppen ihrer exotischen Gewänder schleiften über den safranbestäubten Boden, aromatische Düfte zogen durch die langen, gewundenen Gänge, festliche Tafeln glitten aus Nischen und Winkeln hervor. In der Ferne wechselte Orgelspiel mit dem konzertanten Gesang hoher Stimmen. Unter den Arkaden waren prächtige Gemäldegalerien zu erkennen, Kostbarkeiten schimmerten auf vielen Stockwerken in weiten Marmorhallen. Das Gewirr der Bögen, Pfeiler und Treppen, das von scheinbar unzähligen Spiegeln zurückgeworfen wurde, wirkte, als wäre es von höheren Wesen für undurchschaubare Zwecke

44 Borges. Vorwort zu *Vatbek* (wie Anm. 1). S. 10.

45 Sandro Jung. „The Architectural Design of Beckford’s *Vatbek*“. *Eighteenth-Century Fiction* 24 (2011/12): S. 301-323, hier S. 323.

46 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 38.

47 Vgl. Simon During. „Beckford in Hell. An Episode in the History of Secular Enchantment“. *Huntington Library Quarterly* 70 (2007): S. 269-288, hier S. 275f.

konstruiert worden. Die Trennung zwischen Realität und Traum schien aufgehoben zu sein und jeder Gefangene dazu verurteilt, für immer orientierungslos durch das unendlich wirkende Gewölbe irren zu müssen.<sup>48</sup>

Hier scheint bereits der Grundstein für das Reich des Eblis gelegt worden zu sein. Neben dem wichtigen Element der (scheinbaren) Unendlichkeit werden Details wie der safranbedeckte Boden, reichgedeckte Tische, musikalische Klänge und wertvolle Kleinodien unverändert in die Schilderung der Hölle übernommen. Die typisch orientalische Architektur sollte nach Beckfords Glauben „labyrinthine and inconclusive“<sup>49</sup> sein. Tatsächlich schrieb er nur einige Wochen später die Geschichte des Kalifen in einem zwei Tage langen ‚fit‘ nieder.<sup>50</sup>

Die Besucher der Beckfords fühlten sich wohl ähnlich überwältigt wie Vathek und Nouronihar, als ihnen der Giaour das Portal zur Hölle öffnet. Erst durch den Anblick der Gepeinigten erstarren die beiden:

In the midst of this immense hall, a vast multitude was incessantly passing, who severally kept their right hands on their hearts, without once regarding any thing around them: they had all the livid paleness of death. Their eyes, deep sunk in their sockets, resembled those phosphoric meteors that glimmer by night in places of interment. (V 245)

Die Angst, welche Dante von Beginn an verspürt, aber graduell gesteigert wird, setzt im *Vathek* urplötzlich ein, als dem Paar die wahre Qualität dieser Unterwelt bewusst wird, welche sie sich nicht erwartet hatten. Ihre *katábasis* geschah im Gegensatz zu jener Dantes freiwillig, das gesamte anmaßende Streben Vatheks und Nouronihars war auf das Erreichen der Unterwelt ausgerichtet. Diese Jenseitsreise geschieht aus freien Stücken und bleibt ohne moralischen Zweck; die beiden Protagonisten streben skrupellos nach Macht, doch finden ihre Verdammung. Hier klingen die Ansichten Swedenborgs an: Kein göttliches Gericht, sondern die menschliche Seele selbst entscheide über das jenseitige Leben; Himmel und Hölle gebe es bereits im Diesseits, das höllische Jenseits sei eine reine Fortführung der irdischen Verwerflichkeit.<sup>51</sup> „Daher ist der Mensch, der sich dem Bösen ergeben hat“, fasst Swedenborg zusammen, „an die Hölle gekettet“.<sup>52</sup> Heinemann bemerkt, dass Beckford auch die Vorstellung des schwedischen Mystikers übernommen habe, „daß das körperliche Sein nur eine Projektion der Seele sei“<sup>53</sup>; deshalb scheint sich auch die Erscheinung Vatheks und Nouronihars zu verändern, als sie an die Höllentpforte treten, wo „both appeared so resplendent

48 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 31.

49 John Garrett. „Ending in Infinity. William Beckford’s Arabian Tale“. *Eighteenth-Century Fiction* 5 (1992): S. 15-34, hier S. 21.

50 Vgl. Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 42.

51 Vgl. Rowlandson. *Borges, Swedenborg and Mysticism* (wie Anm. 17). S. 199.

52 Emanuel Swedenborg. *Himmel und Hölle. Visionen & Auditionen*. Übers. von Friedemann Horn. Zürich: Swedenborg, 2005. §547. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle HH.

53 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 74.

that they already esteemed themselves spiritual Intelligences“ (V 244). Hier, am Übergang zwischen irdischer Welt und Jenseits, vermischt sich also die Erscheinung von Körperlichkeit und das eigentliche seelische Sein.

Wenn also das Körperlich-Äußere nur die Manifestation des Seelisch-Inneren ist, muss auch die Höllenstrafe des brennenden Herzens rein metaphorisch verstanden werden, wie auch Sandro Jung ausführt: „All is accomplished!“ (V 253), hört man eine Stimme die letzten Worte Christi am Kreuz invertieren, und Vathek

himself is now transformed into a monument of woe whose ever-burning heart captures his eternal damnation while also emphasizing the impossibility of this burning heart returning to its original function as the seat of love. The heart on fire serves as a reminder of the consuming powers of uncontrollable passion and ambition whereby even the purest love becomes contaminated.<sup>54</sup>

Die *poena damni*, welche noch Miltons Satan schmerzhaft empfand, wird im *Vathek* zur Entmenschlichung ausgeweitet – eine Strafe, die bei Dante nur Luzifer selbst erhält. Die *damnatio* bedeutet hierbei den totalen Entzug von Hoffnung, „the most precious gift of heaven“ (V 254), worauf sich jegliche Empfindung von Liebe hier in Hass, Verzweiflung und Angst verwandelt.

Some stalked slowly on, absorbed in profound reverie; some, shrieking with agony, ran furiously about like tigers wounded with poisonous arrows; whilst others, grinding their teeth in rage, foamed along more frantic than the wildest maniac. They all avoided each other; and, though surrounded by a multitude that no one could number, each wandered at random unheedful of the rest, as if alone on a desert where no foot had trodden. (V 245f.)

Tatsächlich gilt im arabischen Kulturkreis das Moment des Kummers und der Traurigkeit durch die Ferne von Gott als determinierender Faktor für die Hölle (BHH 93). Durch die annähernd apathische Hoffnungslosigkeit der Büsser im *palace of subterranean fire* wird in der Unterwelt der Mensch als *zoon politikon* negiert. Selbst der miltonische Höllenfürst Eblis hat – ganz nach Miltons Vorbild – Stolz und Verzweiflung in den Augen (V 246).

An einem Ort, der die totale Inversion des Diesseits darstellt und dessen Unendlichkeit sowohl räumlich als auch zeitlich ist, scheint das Festhalten am Prinzip des Diesseitigen zwar als letzter Rest von Hoffnung, ist aber gerade dadurch die größte Strafe. Eblis gewährt Vathek und Nouronihar noch einige Tage, an denen sie sich an den Kuriositäten seines Reiches ergötzen dürfen, bevor auch ihnen das Schicksal des ewig brennenden Herzens blüht. Im Angesicht ihrer ewigen Verdammnis vergeht ihnen aber das Verlangen nach der Ausmessung des unendlichen Reiches, welches sie überhaupt erst hierhergeführt hat.

Auch in der Kuppelhalle der präadamitischen Könige, die durch fünfzig bronzene Tore verschlossen ist und in welcher ein „funereal gloom“ (V 247) herrscht, zeigt sich das vergebliche Klammern an Hoffnung: Soliman Ben Daoud, der

54 Jung. *The Architectural Design* (wie Anm. 45). S. 318f.



berüchtigtste der Sultane, wird von der Qual des brennenden Herzen erlöst werden, sobald der Wasserfall, den er durch ein großes Tor beobachten kann, versiegt (V 249). Durch das ewige Hoffen wird sein Leiden aber nicht gemindert, sondern quält den Erwartenden umso mehr. Auch hier wird die irdische Zeit in die jenseitige Unendlichkeit, hier durch das kontinuierlich rauschende Wasser symbolisiert, eingebettet und sorgt für ein temporales Paradox, wie es typisch für Jenseitsbeschreibungen ist. Der immer noch in irdischen Maßstäben denkende Soliman kann die Unendlichkeit mental nicht erfassen; hoffend verzehrt er sich selbst. Gleichzeitig kontrastiert die Ewigkeit der Strafe des Sultans die Vergänglichkeit seiner irdischen Werke, welche in der Ruinenstadt Istakar nur zu deutlich wurden: Die Erwartung eines ewigwährenden Monuments auf Erden, das die Macht eines Herrschers noch nach seinem Ableben bezeugen soll, kehrt sich ironisch um (oder besser gesagt: die jeweiligen ontologischen Zuschreibungen werden wieder zurechtgerückt), indem das irdische Sein nun mit der Vergänglichkeit und der Tod mit der Ewigkeit verbunden werden.

### Fonthill Abbey: Wechselwirkungen

Borges' Beobachtung, „daß *Vathek*, wenn auch gewissermaßen im Keim, die satanische Pracht Thomas de Quinceys und Poes, Charles Baudelaires und Huysmans vorausahnen läßt“<sup>55</sup>, wurzelt also zum einen auf der alpträumhaften Logik und Ästhetik der Hallen des Eblis, die sich in Werken wie *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), *The Fall of the House of Usher* (1839) oder *Les fleurs du mal* (1857) niederschlägt. Im Falle von Huysmans *À rebours* (1884) liegt der Einfluss jedoch nicht im Alpträumhaften, sondern einerseits in der exzentrischen Zurückgezogenheit des Protagonisten, der sich an sinnlichen Kuriositäten ergötzt, und andererseits im architektonischen Selbstzweck der Anlagen in Samarah, der Hauptstadt von Vatheks Kalifat, und in Fontenay-aux-Roses bei Paris, wo sich Huysmans' dekadenter Protagonist des Esseintes niederlässt. Borges beschreibt Beckford als „reichlich prosaischen Typ des millionenschweren Playboys, Grandseigneurs, Reisenden, Bibliophilen, Lebemann und Erbauer von Palästen“<sup>56</sup>; Simon During bemerkt zusätzlich, dass sich der Autor mit seiner Figur des despotischen Kalifen wohl stark identifizieren konnte<sup>57</sup>, der für den Genuss jeder der fünf Sinne einen eigenen Palast erbauen lässt.

Die geistige Verwandtschaft zwischen dem Kalifen und seinem Schöpfer ist beispielsweise in der exaltierten Architektur des Neubaus des Beckfordschen Anwesens in Fonthill zu beobachten, der um die Jahrhundertwende entstand. Beckford plante zusammen mit dem erfolgreichen, aber kontroversen Architekten James Wyatt ein Landhaus im Stile der Neugotik, das sich am Erscheinungsbild einer mittelalterlichen Abtei orientieren sollte, „ein katholisches Sakralgebäude, das zum einen an das Minarett von Samarah erinnern sollte und zum

55 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

56 Ebd. S. 11.

57 Vgl. During. Beckford in Hell (wie Anm. 47). S. 282.

anderen mit der protestantische [sic!] Kirche von Salisbury konkurrierte.<sup>58</sup> Der Lebemann Beckford wird durch den Bau der extravaganten Anlage zu einem Vorläufer des dekadenten *fin de siècle*: Fonthill Abbey und der dazugehörige Park sollte Kunstgegenstände, Kleinodien und Schätze aus der ganzen Welt in sich versammeln; wie des Esseintes konnte er ganze Tage mit dem Ausschauen kleinster Details der Inneneinrichtung verbringen.<sup>59</sup>

Fonthill sollte also Ausdruck der Exzentrizität des reichen Künstlers sein, nach dessen Geschmack der Eindruck des Erhabenen nicht fehlen durfte. Dieses Element tritt hierbei jedoch in ähnlicher Form auf wie bereits bei Miltons *Pandæmonium*: Das scheinbar der Natur überlegene menschliche Schöpfungspotential manifestiert sich im symbolisch überhöhten mittelalterlichen Stil der Abteianlage<sup>60</sup> mit einem überdimensionierten Turm, der durch seine Proportionen zum restlichen Bau an jenen des Kalifen Vathek erinnert. Angelehnt an William Blakes ästhetisches Programm

rebellierte er [Beckford] gegen autoritäre Normen und Vernunft Herrschaft, um sich einer inneren, höheren Wirklichkeit zuzuwenden, einer eigenen, auf der freien Phantasie (*fancy*) gründenden Welt der Imagination. Er konkurrierte mit der vorgefundenen Schöpfung, während Samuel Taylor Coleridge und andere Wortführer der englischen Romantik von Schelling den Gedanken übernommen hatten, die Tätigkeit des Künstlers sei mit dem Walten der Natur vergleichbar.<sup>61</sup>

Im Aufbegehren gegen die natürliche Ordnung zugunsten einer höheren Erkenntnis ist nicht nur Vathek – der motivisch ohnehin mit Miltons Satan verwandt ist –, sondern auch Figuren wie Dr. Faustus, Manfred oder Frankenstein wiederzuerkennen. Durch die Überzeugung von der Überlegenheit der menschlichen Kunstfertigkeit gegenüber der immer schwächer scheinenden Schöpfungskraft der Natur wird wiederum des Esseintes aus *À rebours* als radikaler Nachfolger Beckfords erkenntlich: „À n'en pas douter, cette sempiternelle radeuse [die Natur] a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes“, findet der Einsiedler, „et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice.“<sup>62</sup>

1825 schließlich kollabiert der Hauptturm der mittlerweile verkauften Anlage zum dritten Mal; auch Borges erwähnt mit bissiger Ironie, die entfernt an die Erzählerstimme im *Vathek* erinnert, das Schicksal des „kapriziösen Wohnsitz[es] in Fonthill, von dem, wohl zum Glück des guten Geschmacks, kein Stein auf dem andern geblieben ist.“<sup>63</sup> Das Haus wurde nun nicht mehr aufgebaut, die Ruine wurde noch jahrelang stehen gelassen. Doch selbst in diesem Zustand – oder gerade dadurch – musste die Anlage im Betrachter weiter das Gefühl des Erhabenen erregen, nun jedoch vielleicht erweitert durch die Aura

58 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 148.

59 Vgl. ebd. S. 9.

60 Vgl. ebd. S. 164.

61 Ebd. S. 174f; kursiv im Original.

62 Joris-Karl Huysmans. *À rebours*. Paris: Ferroud, 1920. S. 25.

63 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 11.

des Unheimlichen: ein Überrest vergangener Pracht, die untergehen musste – genauso wie die Stadt Istakar im *Vathek*. „Diese vorzeitlichen Gebäude unterscheiden sich kaum von den Naturformen der Umgebung“, konstatiert Heinemann über die Ruinenstadt oberhalb des Höllentores, und führt weiter aus: „Maßlosigkeit, Zweckfremdheit und Verfall sind die wichtigsten Bestimmungsmerkmale dieser unheimlichen Architektur.“<sup>64</sup> Beckfords Bauprojekt scheute keine Kosten und hatte keinen Zweck außer sich selbst; erst der notwendige Verfall – sozusagen der Gegenangriff der verspotteten Natur – ließ Fonthill Abbey zur (pseudo-)mittelalterlichen Ruine werden und somit den wohl wichtigsten Handlungsschauplatz der Schauerliteratur zumindest für einige Jahre zu einem faktischen Ort inmitten der Lebensrealität der Leserschaft werden.

## Lebende und Tote

Neben den behandelten ästhetischen und qualitativen Kriterien der Unterwelt unterscheiden sich auch die Höllenabstiege der jeweiligen Protagonisten der *Commedia* und des *Vathek* selbst. Das Erleben der Hauptfiguren, aus deren Perspektive der *descensus ad inferos* erzählt wird, ihre Verlassenheit, das Gefühl von Fremdheit und ihre Angst müssen auch auf die Beschaffenheit der geschilderten Umgebung zurückwirken. Dante empfindet seine *katábasis* etwa als Besucher, der von einer ortskundigen Führerfigur geleitet wird. Damit folgt die *Commedia* klar der Textreihentradition der Jenseitsreise; auffällig ist jedoch, dass der charakteristische *angelus interpretes*, der den Jenseitsreisenden sonst begleitet, hier selbst eigentlich eine büßende Seele ist, die im Auftrag von Beatrice den Limbus verlässt, um Dante zu begleiten. Vergil wird von Dante nicht nur dazu benutzt, sein eigenes Werk in enge Beziehung zur *Aeneis* zu rücken, sondern auch, um eine gewisse Apotheose des Literarischen zu etablieren: Die literarische wird zur spirituellen Autorität erhoben. Immer wieder fragt Dante Vergil, wer gewisse Seelen seien und welche Verbrechen sie begangen hätten; mit vielen Verdammten lässt er sich auch selbst in ein Gespräch ein, um ihr Schicksal zu erfahren. Seine Neugierde wechselt sich mit panischen – fast komisch wirkenden – Angstattacken ab, sodass er sich teilweise regelrecht an Vergil klammert (DC IX,51); vor der Stadt Dis hält sein Beschützer ihm gar die Augen zu (DC IX,58-60); bei der Überfahrt des Acheron fällt er vor Angst in Ohnmacht (DC III,130-136). Mit einigen Seelen hat Dante Mitleid – zum Beispiel mit Paolo und Francesca, den Suizidanten oder Ugolino –, gegenüber anderen zeigt er Abneigung oder Hass, am deutlichsten bei Bocca. Diese Jenseitsreise wirkt wie der Besuch eines Kuriositätenkabinetts, in dem seltsame und merkwürdige Dinge ausgestellt werden und den Besucher zwar schockieren, aber nicht persönlich betreffen können. Borges' Charakterisierung als ‚Ort, an welchem grauenvolle Dinge geschehen‘ scheint hier passend: Die relative Distanz Dantes zum Geschehen – er erlebt die Höllenqualen ja nicht am eigenen Leibe – lässt ihn

64 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 83.

fast zu einem Theaterzuschauer werden, der am Ende seiner Wanderung – in aristotelischer Manier – durch *eleos* und *phobos* eine *kátharsis* erreichen wird.

Beckford lässt Vathek und Nouronihar zunächst ebenfalls im Modus der Betrachtung in die Hallen des unterirdischen Palastes eintreten. Diese Rolle ändert sich aber bald, da die pervertierte Führerfigur des Giaour keinen Schutz bietet und die beiden der Unendlichkeit überlässt. Auch ihre Angst ist anders beschaffen als jene Dantes: Als sie die Verdammten erblicken, sehen sie ihr eigenes Schicksal vor ihren Augen vorbeiziehen. Die kurze Zeit, in welcher sie sich im Palast vergnügen können, kann in der Unendlichkeit dieser Unterwelt im Gegensatz zur zielgerichteten Reise Dantes und Vergils keinen Fortschritt bringen. Das Bewusstsein der unendlichen Strafe des entmenschlichten Leidens, die ihnen blüht, macht die Hallen des Eblis zu einem ‚Ort des Grauens‘.

Der furchtbare Ausruf „All is accomplished!“ (V 253) markiert im *Vathek* den Statusübergang der Unterweltsreisenden zu Verdammten und somit deren Übergang zu einem ewigen Leben. Der Roman „ends in endlessness [...] without the transitional stage of death“<sup>65</sup>, doch die Bewohner dieser Hölle werden als ‚lebende‘ Tote beschrieben. Statt eines körperlichen Todes stirbt hierbei das menschliche Individuum durch die plötzliche Entmenschlichung; im Gegensatz dazu darf der unschuldig getötete Jüngling Gulchenrouz im himmlischen Jenseits seine Identität behalten und ewig in der Blüte seines Lebens stehen (V 255).

Dante hingegen erfährt seine Höllenreise als Lebender, der zwar von der „diritta via“ (DC I,3) abgekommen ist, aber sein Ende nicht in der Verdammnis findet. Stattdessen hört er sich verschiedenste Lebensgeschichten an, um Kunde von ihnen ins Diesseits zu tragen; die Seelen bleiben hier trotz ihrer ewigen Bestrafung stets Individuen, die – zumindest bis zu den *malebolge* – auch Interesse an ihrem Nachleben im Diesseits haben. Dabei ist Dante der erste Mensch, der lebend aus der Hölle zurückgekommen ist: Guido da Montefeltro erzählt ihm sein Schicksal nur, da er auch den Reisenden für einen Hölleninsassen hält (DC XXVII,61-66). Tatsächlich muss Dante zurück auf die Welt gekommen sein, was die mehrmalige Schilderung der Niederschrift der *Commedia* bezeugt. Dieses Schreiben ist ein Erlebnis der Zurückversetzung in die Situation des Höllenreisenden, weshalb er auch noch im Zuge des Aufschreibens starke Emotionen verspürt, zum Beispiel die Angst vor Luzifer im letzten Canto (DC XXXIV,10); das Überblenden zwischen erlebenden und erzählenden Ich verwischt zwar die Autoreninstanzen, lässt jedoch zumindest *einen* Dante überleben.

Im Versuch des florentinischen Poeten, ein System aus verschiedenen Höllenvorstellungen zu schaffen, bleibe laut Vorgrimler ein großer Widerspruch bestehen: Die Toten

sind ‚Seelen‘, denen der Auferstehungsleib noch fehlt [...], die aber gleichwohl unter physisch-materiellen Torturen ächzen, Hitze und Kälte empfinden, bluten, Teile verlieren und auf wunderbare Weise wieder erhalten.<sup>66</sup>

65 Garrett. Ending in Infinity (wie Anm. 49). S. 27.

66 Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 177.

Die Frage nach der Körperlichkeit im *Inferno* spiegelt ein grundsätzliches Problem der christlichen Höllentradition: Wie können Seelen im Jenseits körperliche Qualen erleiden? Dies kritisiert auch Sara Coleridge in ihrem Essay über Dante und Milton: Die Körperlichkeit der Seelen wurzle zwar im Glaube der Zeit, aber Dante setze dieses Mittel dogmatisch ein und untermauere es durch unüberprüfbare ‚Wahrheiten‘.<sup>67</sup> Auch die Meinungen der großen kirchlichen Autoritäten gehen in der Frage nach der Körperlichkeit auseinander: So halten auch Denker wie Augustinus<sup>68</sup> oder Thomas von Aquin<sup>69</sup> die *poena sensus* für denkbar, während sich zum Beispiel Papst Gregor I. das Brennen als eine Art Phantomschmerz vorstellt.<sup>70</sup> Dante nennt die Seelen ‚ombre‘, ein Begriff, dem die Unmöglichkeit eines Körpers inhärent ist; doch diese Möglichkeit des Unmöglichen passt auch zu Isabel Platthaus' Beobachtung der oxymoralen Strukturen in der Hölle, beispielsweise der Feuerregen oder der Eisse. <sup>71</sup> Dantes Hölle ist also ein Ort, welcher durch die Inversion definiert wird: Deshalb können die Seelen auch in Blut sieden (DC XII,46-54), von Bestien zerfleischt (DC XIII,127-129) oder von Teufeln verstümmelt werden (DC XXVIII,37-42).

Die ‚ombre‘ grenzen sich jedoch klar vom Höllenreisenden ab, da sie aufgrund seiner Körperlichkeit in der Regel sofort erkennen, dass er noch im irdischen Sinne lebt. Charon will ihm deshalb zunächst die Überfahrt des Acheron verweigern (DC III,88f.), auch die Barke des Phlegias „sol quand'io [Dante] fui dentro parve carca“ (DC VIII,27). Der Weg bricht oft unter seinen Füßen weg, da der Fels diese Last nicht gewohnt ist (DC XII,28-30); der Zentaur Chiron bemerkt, dass Dante lebt, weil der Boden unter seinem Tritt nachgibt (DC XII,80f.); wieder andere erkennen seine Lebendigkeit daran, dass sich sein Hals beim Sprechen bewegt (DC XIII,88). Eben durch seine Körperlichkeit hat Dante aber auch Probleme in der Hölle: Da er nicht wie die Seelen durch die Luft fliegen kann, muss ihn beispielsweise ein Zentaur über den Phlegethon tragen (DC XII,95f.). Vergil rät ihm mehrmals, sich nur am Rande aufzuhalten oder sich gar vor den Teufeln zu verstecken. Dante ist also in der Hölle durchaus Gefahren ausgesetzt, wird aber im Gegensatz zur *Visio Tnugdali* vor dem Erleiden der Höllenqualen bewahrt; er bleibt im *Inferno* grundsätzlich eine Beobachterfigur.

Das entmythologisierende (und viel kritisierte) Konzept des Origenes vertrat bereits im dritten Jahrhundert die These, dass jeder Sünder sein eigenes Feuer entzünde und nicht etwa Gott.<sup>72</sup> Ein ähnliches Konzept wird auch in der Vision des irischen Heiligen Fursa deutlich, welche Borges im Kontext des Verhältnisses von Dante und Beda dem Ehrwürdigen aufgreift: Den Visionär verletzen die Höllenflammen nicht, da er sie nicht selbst entzündet hat. Erst als er eine Sünde begeht, verbrennt ihn das Feuer; die Narbe dieses Zwischenfalls

67 Vgl. Swaab. Sara Coleridge's ‚Critique of Dante and Milton‘ (wie Anm. 19). S. 25.

68 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 121f.

69 Vgl. ebd. S. 201.

70 Vgl. ebd. S. 138.

71 Vgl. Platthaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 128.

72 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 97.

sei sein ganzes Leben lang noch zu sehen gewesen.<sup>73</sup> Jedoch kann theoretisch – wenn man die Vorsicht des Vergil ernst nimmt – aber auch Dante in der Hölle gebrannt werden, auch wenn sich sein ‚Entzünden des Feuers‘ auf einer anderen moralischen Ebene vollzieht: Als Autor der *Commedia* ist er Urheber seiner eigenen Hölle.

## Milton und Swedenborg: die Hölle als Zustand

Miltons Höllenschilderung ist eine ambivalente: Zum einen inspirierte die erhabene Orthaftigkeit deutlich die grauenvolle Unterwelt des *Vathek*, zum anderen steht sie auch in der protestantischen Tradition einer ‚inneren Hölle‘. „Which way I fly is Hell; myself am Hell“, klagt Satan nach seinem Ausbruch aus der Hölle, und scheint gar Reue zu zeigen: „Is there no place/ Left for repentance, none for pardon left?“ (PL IV,79f.) Laut Martin Luther trage jeder Mensch die Hölle bereits in sich, sodass sie bereits im Diesseits erfahren werden könne.<sup>74</sup> Schon Erasmus von Rotterdam sah die Höllenstrafen der religiösen Texte als Allegorie auf die psychologischen Regungen des Sünders<sup>75</sup>; dieser Gedanke knüpft an Augustinus an, welcher das Bild des nie sterbenden Wurmes aus dem Buch Jesajah 66,24, der den Sünder zerfrisst, metaphorisch für Gewissensbisse auslegbar hält (BHH 190). Die Vorstellung einer orthaften Hölle wird ins Innere des Menschen gelegt, in eine intime Sphäre, welche eigentlich dem selbstbestimmten Individuum vorbehalten ist; das Bewusstsein der eigenen Sünde macht eine topographische Existenz einer ‚äußeren‘ Hölle überflüssig. Im protestantisch geprägten England war diese Konzeption weit verbreitet, wie zum Beispiel auch in Thomas Brownes Abhandlung *Religio Medici*, welche 1643 erschien: „The heart of man is the place the devil dwells in; I feel sometimes a hell within myself.“<sup>76</sup> Das Herz wird hier – wie später symbolisch im *Vathek* – zum Sitz des Bösen, das den Sünder quasi von innen heraus quält.

Die Teufel aus *Paradise Lost* spüren demnach die *poena damni* im doppelten Sinne: Einerseits im Höllenfeuer, welches aber im Gegensatz zu Dantes Flammen keine physischen Schmerzen zuzufügen scheint, andererseits durch „the thought‘ of pain ever for ever, and this is less bitter than the thought of his ‚lost happiness.“<sup>77</sup> Satan bereut es, seine Existenz im Himmel auf ewig verloren zu haben, was er immer mehr spürt, als er die Hölle verlässt:

But the hot Hell that always in him burns,  
 Though in mid Heaven, soon ended his delight,  
 And tortures him now more, the more he sees  
 Of pleasure, not for him ordained: then soon

73 Vgl. Borges: Neun danteske Essays (wie Anm. 22). S. 231.

74 Vgl. Vorgrimler: *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 235.

75 Vgl. ebd. S. 233.

76 Zit. n. Forsyth: *The Satanic Epic* (wie Anm. 27). S. 147.

77 C. H. Herford. „Dante and Milton“. *Bulletin of the John Rylands Library* 8 (1924): S. 191-235, hier S. 221.



Fierce hate he recollects, and all his thoughts  
Of mischief, gratulating, thus excites. (PL IX,467-472)

Diese Worte wirken wie ein Echo Francescas da Rimini: „Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria“ (DC V,121-123). Satan wird ähnlich wie die dantesken Figuren durch das ihm zugestandene Schuldbewusstsein menschlicher gezeichnet, wodurch sein prometheisches Aufbegehren nachvollziehbarer gemacht wird. Diese Ambivalenz sollte später Byrons Heldentypus prägen; noch die durch melancholische Reue und Bußbereitschaft geprägte Titelfigur von Lermontows *Dämon* (1838) scheint fast ident mit Miltons gefallenem Engel zu sein.

Die Auffassung der Hölle als Zustand bezeugt auch der schwedische Seher Emanuel Swedenborg in den Niederschriften seiner Visionen, die er ab 1745 regelmäßig erlebte<sup>78</sup>, vor allem in *De Caelo et Eius Mirabilibus et de Inferno, ex Auditis et Visis* von 1758. Gott vermöge es aufgrund seiner Barmherzigkeit nicht, jemanden in die Hölle zu werfen (HH §545); vielmehr sei die Annahme eines eigenen freien Willens von grundsätzlicher Wichtigkeit, denn da

der Mensch glaubt, er tue alles, was er tut, aus sich, darum hängt ihm das vollbrachte Böse an, als ob es sein eigen wäre; und darum ist der Mensch der Urheber seines Bösen und in keiner Weise der Herr. Das Böse eines Menschen ist seine Hölle, denn es bleibt sich gleich, ob man nun sagt, das Böse oder die Hölle. Weil nun der Mensch selbst Ursache seines Bösen ist, so bringt er sich auch selbst in die Hölle und nicht der Herr. (HH §547)

Ganz im Sinne des Protestantismus wird hierbei die Hölle als Faktor behandelt, der den Menschen bereits im Diesseits prägt. Doch gleichzeitig wird der Hölle eine Örtlichkeit im Jenseits zugestanden, denn „[w]er in der Welt das Böse will und liebt, der will und liebt es auch im anderen Leben und läßt sich dann nicht mehr davon abbringen“ (HH §547). Die Höllen selbst ähneln Höhlen oder Grotten, die von Feuer schwach erleuchtet und von Rauch durchzogen werden; die Geister selbst nehmen dies jedoch durch ihre „Liebe zum Bösen“ (HH §548) nicht einmal wahr. Die zahlreichen Höllen sind teilweise durch eine Art Stollensystem verbunden, was Swedenborgs Ausführungen wiederum zeittypisch erscheinen lässt: Das profane Eindringen ins Erdinnere durch das Erstarken des Bergbaus ließ die Industrie den Raum einnehmen, der traditionell der Hölle vorbehalten war.<sup>79</sup>

Die Gestalt des Sünders ist in der Geisterwelt des Jenseits nun eine Projektion des Inneren auf das Äußere, sodass das Gesicht, der Körper, die Gestik und gar die Sprache jeder Seele individuell erscheint – „[m]it einem Wort: Sie sind samt und sonders Abbilder ihrer Höllen“ (HH §553). Dies ist eine radikale Neuerung in der Vorstellung der Hölle: Dante hat keinerlei Schwierigkeiten, die ihm bekannten Gesichter im Inferno wiederzuerkennen, da sie noch ihre diesseitige ‚Physis‘ besitzen (die Verschwender und Habgierigen im vierten Höllenkreis,

<sup>78</sup> Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 265.

<sup>79</sup> Vgl. Platthaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 29f.

die im Canto VII geschildert werden, ausgenommen); wie bei Vergil führen die Toten „eine leiblose Schattenexistenz, sind aber gestalthaft wahrnehmbar und daher auch abbildbar.“<sup>80</sup> Die Hölle Beckfords lässt durch ihre Strategie der Entmenschlichung ohnehin kein Wiedererkennen zu. Ähnlich ist es hingegen bei Milton: Die ‚persönliche Hölle‘ von Miltons Satan kann nur von innen – nämlich durch das Bewusstsein der ewigen Verbannung – auf die Beschaffenheit des ganzen Charakters übergreifen, sodass quasi erst die Hölle Satan erschafft.

Wenn man sich die Hölle aber als Projektion der Seele vorstellt, fällt auch die traditionelle Marter der Sünder weg. Vielmehr wird die Hölle zu einer Art ‚Gegenparadies‘ für die Bösen, wie im Gespräch Swedenborgs mit höllischen Geistern in *Sapientia Angelica de Divina Providentia* §340 ersichtlich wird. Die Geister bitten ihn, von ihnen zu schreiben, nämlich

„[...] daß jeder Geist, gut oder böse, in seiner eigenen Wonne lebt; der Gute in der Wonne des Guten, der Böse in der Wonne seiner Schlechtigkeit.“ Ich fragte: „Was ist eure Wonne?“ Sie sagten, es sei der Genuß von Ehebruch, Raub, Lüge und Betrug. Ich fragte sie: „Wie sind diese Wonnen beschaffen?“ Sie sagten, andere empfänden sie als Kotgestank, als Verwesungsgeruch von Kadavern und als die Schärfe alten Harns. Ich sagte: „Sind diese Dinge für euch ein Genuß?“ Sie antworteten, sie seien höchste Wonne. Ich sagte: „Ihr seid wie die schmutzigen Tiere, die sich in derlei suhlen.“ Sie antworteten: „Ja, das sind wir, das sind wir. Aber diese Dinge sind das Entzücken für unseren Geruchssinn.“ (BHH 44)

Die Seelen empfinden keinerlei Strafe, sondern ergötzen sich an ihrer Schlechtigkeit; für sie kann es keinen idealeren Ort geben. Dennoch ist in der Schilderung Swedenborgs noch der drohende Gestus der traditionellen Höllenauffassung präsent, wenn auch auf einer höheren moralischen Ebene, welche die Freiheit des menschlichen Willens betont. Vorgrimler schlussfolgert, dass „[e]ine Hölle, die den Verdammten höchstes Ergötzen gewährt, [...] nur Menschen abschrecken [kann], die nach höchster geistiger und ethischer Vervollkommenung streben und sich einen Begriff von Vollkommenheit gebildet haben.“<sup>81</sup> Swedenborg ist klar ein Kind seiner Zeit, indem er seine Schriften an den aufgeklärten, verständigen und freien Menschen adressiert. Diese Höllenstrafen funktionieren also grundlegend anders als das Prinzip des *lex talionis*, dessen sich etwa Dante bedient; vielmehr steht die Swedenborgsche Konzeption dem Weg Beckfords näher, wenn auch der schwedische Seher pädagogisch expliziter und zielgerichteter verfährt: Hier existiert kein göttliches Urteil, das einen Status jenseitiger Gerechtigkeit garantieren muss; vielmehr sind es die verwerflichen mentalen Strukturen, Wünsche und Ziele der Irdischen, die jedoch erst nach dem Tod ihre Verwirklichung finden. Wer im Diesseits unmenschlich handelt, wird im Jenseits buchstäblich entmenschlicht.

„It is clear that on matters eschatological and of the afterlife, Swedenborg constituted the greatest authority for Borges“<sup>82</sup>, beobachtet Rowlandson; im *Buch*

80 Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 54.

81 Ebd. S. 267.

82 Rowlandson. *Borges, Swedenborg and Mysticism* (wie Anm. 17). S. 195.

von *Himmel und Hölle* ist Swedenborg mit sieben Textausschnitten der klar am häufigsten vertretene Autor. Bereits im Vorwort der Anthologie betont Borges, dass die Hölle nach Swedenborg nur noch als Zustand begriffen werden könne (BHH 11). In seinem Gedicht „Del infierno y del cielo“ von 1942 verwirft er die Vorstellung einer orthaften Hölle, stattdessen

los colores y líneas del pasado  
 definirán en la tiniebla un rostro  
 durmiente, inmóvil, fiel, inalterable  
 (tal vez el de la amada, quizá el tuyo)  
 y la contemplación de ese inmediato  
 rostro incesante, intacto, incorruptible,  
 será para los réprobos, Infierno;  
 para los elegidos, Paraíso. (BHH 146)

Dabei geht das Denken Borges' von einer Prämisse aus: „Heaven and hell derive from imagination, and yet they are nevertheless real“<sup>83</sup>; man könnte auch sagen: Gerade *deshalb* sind sie real. Rowlandson sieht somit einen Zusammenhang der Swedenborgschen Visionen mit Blakes und Coleridges Konzepten der *imagination*, die auch Borges beschäftigt haben.<sup>84</sup> Er verstand Swedenborg wie sich selbst als „Realist of the Fantastic“<sup>85</sup>; das Imaginäre und Vorgestellte bildet hierbei eine geistige Realität, die sich von der materiellen unterscheidet. Die Hölle wird somit zu einem persönlichen, individuellen Projekt der Vorstellungskraft.

## Sammlungen und Sammler

In diesem Kontext ist verständlich, wie Borges trotz seiner eigenen Jenseitsvorstellung Dantes *Commedia* als ‚wahr‘ bezeichnen kann:

Borges, as mentioned, quotes Flaubert and Claudel in suggesting that Dante would be horrified to see, when dying, that the Otherworld has no resemblance to his poetic vision. Borges also quotes Swedenborg in stating that the dead project a vision of their bidding around them. According to this logic, Dante would justifiably have been able, upon death, to be surrounded by the landscape of his poetic cycle, in the presence of Virgil. Logic is an inappropriate system in such matters.<sup>86</sup>

Wenn Borges meint, Himmel und Hölle seien nicht von der Beschaffenheit, wie es Literatur und Tradition dargestellt haben, so kann dies im Lichte der Imagination nur für seine ‚persönliche‘ Hölle gelten. Dantes literarische Konzeption

---

83 Ebd. S. 59.

84 Ebd. S. 211.

85 Ebd. S. 77.

86 Ebd. S. 75.

kann also trotz allem ‚wahr‘ sein<sup>87</sup>; ebenso akzeptiert Borges die Hölle des *Vathek*, die ihm eigentlich durch ihre Abstraktheit näher liegen müsste. Interessanterweise nehmen er und Casares jedoch im *Buch von Himmel und Hölle* beide Höllendarstellungen nicht auf; vielleicht wollte Borges nicht wiederholen, was er in den *Dantesken Essays* (ab 1945) und in der Abhandlung über Beckford in *Otras inquisiciones* (1952) bereits ausführlich besprochen hatte – um Raum für ‚neue‘ Darstellungen zu lassen. Jedoch steht dem Werk ein Ausspruch Dantes des II. Canto voran: „Io non Enëa, io non Paulo sono;/ me degno a ciò né io né altri ’l crede“ (DC II,32f.). Dante als Normalsterblicher fühlt sich nicht würdig, eine Höllenfahrt anzutreten; um diese zu rechtfertigen, schreibt er die *Commedia*. Ähnlich verfahren auch Borges und Casares durch die Herausgabe ihrer Anthologie über das Jenseits. Dort versuchen sie, die zahlreichen Facetten der Idee ‚Hölle‘ strikt auseinanderzuhalten und nebeneinanderzustellen, um den Begriff als Ganzes fassen zu können. Somit will das *Buch von Himmel und Hölle* kein allgemeingültiges Konzept des Jenseits entwerfen; vielmehr bildet die Anthologie eine Sammlung aus religiösen, intellektuellen und kuriosen Vorstellungen des Nachlebens. „Wir haben das Wesentliche gesucht“, so heißt es im Vorwort, „ohne das Lebendige, das Traumhafte und das Paradoxe zu vernachlässigen“ (BHH 11). Die Auswahl der relativ kurzen Texte ermöglicht es dem Leser, selbst intertextuelle Bezüge herzustellen; dabei wird erstens augenscheinlich, dass fast alle Kulturen der Welt eine Vorstellung des Jenseits besitzen, und zweitens, dass sich ihre Qualität in vielen Fällen ähnelt. Daraus entsteht ein rhizomatisches Netz von Ähnlichkeiten und Unterschieden, die nicht durch biographischen Kontakt zwischen Autoren und Texten gekennzeichnet ist, sondern durch die Omnipräsenz der Literatur und ihrer Motive.

So sind in León Bloys Ultrakatholizismus Anklänge an Swedenborg vorhanden, indem er das Paradiesische als ursprünglichen, aber verlorengegangenen Seelenzustand Adams auffasst, an dessen Stelle die Hölle getreten ist (BHH 90), und das Erleben der jenseitigen Hölle in Bezug auf Jean Gerson als Spiegelung der irdischen Freuden des Diesseits versteht (BHH 196). Heinrich Heine lobt den Gedanken Swedenborgs, dass das Jenseits eine Projektion der Wunschvorstellung des Diesseits sei (BHH 150); George Santayana wendet dies im Umkehrschluss gar auf Dantes Hölle an, da die Sünder dort lediglich die logische Konsequenz ihres diesseitigen Lebens verkörperten (BHH 199). Die rigide Aufteilung der Hölle in unterschiedliche Schichten, welche die Topographie in Dantes Höllentrichter bestimmt, findet sich auch in der siebenschichtigen Hölle der 493. Nacht aus *1001 Nacht* (BHH 60) oder der vierteiligen Hölle des Pädagogen Santiago José García Mazo (BHH 55); der *contrapasso* Dantes zeigt hingegen Ähnlichkeiten mit ostasiatischen Weisheiten (BHH 45 & 101). Hierbei fällt wie so oft Borges’ (unbeabsichtigte?) Nähe zur poststrukturalistischen Theorie auf: Der Text wird quasi zum Universalprinzip, hinter dem die einzelnen Autoren verschwinden.

---

87 Vgl. Riccardo Ricceri. *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*. Mailand: Prometheus, 2006 (= Biblioteca Universitaria Italiana, Bd. 15). S. 33.

Dieser kataloghafte Absatz soll die Sammelstrategie von Borges und Casares deutlich machen: Die Vorstellungen von Himmel und Hölle geben einen lockeren Rahmen für die Sammlung vor; untereinander müssen die einzelnen Objekte jedoch nicht zwingend zusammenhängen. Durch die Kürze der einzelnen Textausschnitte entsteht der Eindruck von Kontextlosigkeit, was jedoch gleichzeitig eine Neuverknüpfung von historisch und kulturell diskrepanten Vorstellungen zulässt. Borges und Casares anthologisieren, ohne rigide zu kanonisieren; die Sammlung bleibt theoretisch offen für Neues. Das Buch ist vielmehr eine Art ‚Kuriositätenammlung‘, die ganz unterschiedliche Texte nebeneinander stehen lässt, ohne eine Vormachtstellung einzuräumen.

Die genau entgegengesetzte Strategie für denselben Effekt wählte der italienische Landschaftsmaler Filippo Napoletano in seinem Gemälde *Dante und Vergil in der Unterwelt* (um 1622). Die beiden Dichter beobachten dort ein Durcheinander von gequälten Sündern, auf der gegenüberliegenden Bildseite legt die Fähre Charons gerade am Acheronufer an – ansonsten hat die Szenerie aber nichts mit der Ästhetik der *Commedia* gemeinsam. Einige Sünder stecken in Öfen, andere hängen an hohen, an Piranesis *Carceri* erinnernden Steingewölben herab; wieder andere werden von Schlangen, Teufeln, Zentauren, Leoparden, Echsen und sogar von einem übergroßen Hummer terrorisiert, was an die gemalten Albträume Bruegels oder Boschs gemahnt. Im Hintergrund beleuchtet das Höllenfeuer die Mauern und Gitter, sodass Teile der Bildfläche in einen rötlichen Schatten getaucht werden und somit auf Miltons ‚darkness visible‘ vorgreifen. Hierbei manifestiert sich die Pluralität der Höllenvorstellungen in einer einzigen, gemeinsamen ‚Bildwahrheit‘.

In der Künstlerperson Napoletanos selbst ist dieselbe dekadente Liebe zur Extravaganz, die Beckfords Werk und Leben prägt, zu erahnen. Er hatte sich ein privates Kuriositätenmuseum eingerichtet, in welchem sich neben südamerikanischen Kunstobjekten, orientalischen Waffen und chinesischem Porzellan auch Schädel exotischer Tiere und gar ein Mantel aus menschlicher Haut befanden.<sup>88</sup> Auch Borges geht es immer vor allem um die Vielgestaltigkeit der Darstellungen; auch er und Casares werden durch das Anthologisieren zu Sammlern von Textzeugnissen, deren Präsentation ihren Zweck letztendlich in sich selbst findet: Ihr *Libro del cielo y del infierno* kann somit als infernalische Wunderkammer bezeichnet werden. In Borges' gesamten literaturkritischen Schaffen wird eine Vielzahl an möglichen Höllen präsentiert, ohne sich auf eine gewisse Konzeption festzulegen. Eben weil über das Jenseits nichts gesagt werden kann, kann *alles* darüber gesagt werden.

---

88 Vgl. Jennifer Fletcher. „Napoletano's Museum“. *The Burlington Magazine* 121 (1979): S. 649f, hier S. 650.





Dennis Friedrichsen

## Evoking empathy in Miéville's *Perdido Street Station*

More and more research is shedding light on the relationship between reading, emotions and empathy.<sup>1</sup> What positive aspects do we gain from reading? This question implies philosophical and anthropological issues. Currently, it can also be considered a challenge, offering a possible response to the accusation that the humanities are useless, and that (the study of) literature is, at best, a pleasurable pastime activity. Work by scholars such as Suzanne Keen in narrative empathy<sup>2</sup> may serve as a logical starting point, not least since arguments in favor of empathy specifically highlight how empathy can be an evolutionary tool for survival, a key for inter-human understanding, a precondition for moral action and judgment, and a tool in non-violent conflict resolution. The uses seem many, but how does reading fiction influence our capacity for empathy? Neuroscience and psychology have been unlikely but efficient allies in the quest for understanding the value of empathy, as seen in e.g. Kidd & Castano's *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind* (2013)<sup>3</sup>. The object of this paper, then, is to further understand how reading literature increases capacity for empathy, and how narratives positively influence human beings. This will be done via a close reading of China Miéville's *Perdido Street Station* with particular focus on the character Yagharek whose tragic situation and journey provides a starting point for a discussion about empathy. The question is whether speculative fiction can be *more* capable of triggering empathy than other genres. In my analysis I will demonstrate the ways in which fantasy literature creates an effective distance to the real world in order to negotiate complicated issues of morality, ethics and empathy.

In this paper, I want to explore the ways in which literature can trigger reflection upon ethical issues and enhance the capacity for empathy. What role does literature play in human development of emotions? It is occasionally loosely claimed that engaging with narrative fiction makes a person more sensitive to the emotions of others although it still remains somewhat unclear how this manifests itself and what it represents.<sup>4</sup> The link between cognitive abilities

---

1 See for instance: Jerome Bruner. "The Narrative Construction of Reality". "Critical Inquiry" 18 (1) (1991) : pp. 1-21, and, Michael Fischer. "Literature and Empathy." *Philosophy and Literature* 41.2 (2017) : pp. 431-464.

2 Suzanne Keen. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative*. Vol. 14, no. 3, 2006, pp. 207-236 and S. Keen. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Compare also S. Keen. "Empathy in Reading – Considerations of Gender and Ethnicity". *Anglistik* 24.2 (2013).

3 See David Comer Kidd, Emanuele Castano. "Reading literary fiction improves theory of mind". *Science* (2013), pp. 377-380.

4 See Katrina Fong et al. "What You Read Matters – The Role of Fiction Genre in Prediction Interpersonal Sensitivity". *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 7.4 (2013), p. 374.

and reading has been of academic interest for some time now, and particularly theory of mind (ToM) and empathy are in the foreground of the debate. Vera Nünning elaborates on this in *Reading Fictions, Changing Minds* (2013), stating that theory of mind and empathy, “are of crucial importance for learning, living and acting together in complex societies”.<sup>5</sup> Understanding and appreciating literature generally requires a range of responses that need to be acknowledged, and empathetic responses constitute one corner of a larger canvas. It is an interesting fact that humans generally (and cross-culturally) spend a lot of time on fiction and enjoy immersing themselves in fictitious worlds. Rita Felski in *Uses of Literature* (2008) discusses the generative properties of literature, and details four consequences of reading. While all Felski’s four chapters on Recognition, Enchantment, Knowledge and Shock are valuable, I want to focus particularly on her ideas on *knowledge*. Literature possesses a special knowledge that has potential for influencing emotions, and Felski’s understanding of knowledge presents literary works as being able to provide a kind of phenomenological or experiential knowledge that cannot be provided by other kinds of knowledge-producing enterprises such as science or philosophy. Felski argues that literature reveals something about the way things *are*, and elaborates on the mimesis as metaphor notion borrowed from Paul Ricoeur. Briefly speaking, the argument is that the world is *prefigured* by discourse, and literary texts *configure* this discursive material, which lastly *transfigures* the reader who then restarts the process through their discourse. As such, this type of knowledge gained by reading imparts a deeper sense of everyday experiences and the shape of social life, and is also closely linked to the theory of mind and capacity for empathy, and I doubt Felski would object to my placing empathy within what she calls “social knowledge”.<sup>6</sup> We cannot improve theory of mind without gaining new *knowledge*, and the experimental knowledge gained directly affects theory of mind and narrative competence. Additionally, part of the power of literature lies in its access to the inner minds of the characters as well as the potential for heteroglossia which readers must digest; as readers become exposed to various characters and their actions and opinions, readers automatically reflect and form opinions. Eileen John writes more on this, stating, “literary works can put into words what these imagined people perceive, think, feel and do, thus granting us access to their experiences and enabling us to give uptake to their perspectives”.<sup>7</sup>

In her introduction to *The Routledge Handbook of Philosophy and Empathy*, Heidi L. Maibom describes two common types of empathy: cognitive empathy and affective empathy. Cognitive empathy is the ability to ascribe mental states to others, including beliefs, intentions and emotions, and affective empathy

---

5 Vera Nünning. *Reading fictions, changing minds. The cognitive value of fiction*. Heidelberg: Winter, 2014 (Schriften des Marsilius-Kollegs, Band 11), p. 10.

6 Rita Felski. *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell, 2008, p. 104.

7 Eileen John. “Empathy in literature”. *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy* (2017). Ed. Heidi L. Maibom. London: Routledge, 2017, p. 306-316, p. 311.

involves affect on the part of the empathizer.<sup>8</sup> Affect-responses can include sympathy, empathic anger and contagious joy.<sup>9</sup> Answering the question of how (if at all) art influences our capacity for complex emotions may entail employing methodologies from different academic fields. We may focus on evolutionary biology, neuro-humanities, philosophy, ethics, etc – there are multiple avenues from which to discuss the problem. In this literary analysis paper, I want to look at a specific character from China Miéville's *Perdido Street Station* (2000) and argue how our engagement with that character may heighten our capacity for empathy and challenge the way we experience emotions. *Perdido Street Station* features a cast of exotic, strange characters that are realized in an evocative, weird and eloquent setting which here serves as the foundation for my argument. The character I want to focus on, Yagharek, is a difficult and tragic entity and therefore an ideal object of analysis in the context of empathy. Narratives are effective at dealing with topics that readers are concerned with exactly because aesthetically condensed worlds synthesize both particular and general encounters in a convincing and effective manner. Furthermore, ethical, social, cultural and political issues raised in fiction are not less potent though the narrative is fictitious – rather, such issues are effectively explored in fiction because multiple readers share the same experience. This provides an effective context for discussing difficult problems and experimenting with new points of view and emotions.

Identifying positively with a fictional character is generally an important part of reading, but immersion goes deeper than that; especially characters who challenge our worldviews and navigate a moral grey zone, or even characters with an entirely different moral codex (as we shall see), are powerful textual catalysts behind fiction's influence on readers. The immersion in a storyworld can serve as a basis for thinking, knowing, and understanding, for seeking the self and encountering the "Other".<sup>10</sup> What, then, do we gain from reading such stories? Nünning goes on to describe the role of fiction: "Reading fiction, philosophers like Martha Nussbaum<sup>11</sup> assert, fulfils important functions both for the individual and for society. It helps to develop prosocial attitudes, ultimately making us better citizens; it affects our sympathy and engages our imaginative abilities."<sup>12</sup>

One of the positive powers of literature is exactly its potential for taking readers out of themselves and forcing them to deal with complicated situations. In literature, as in real life, people can only act and react according to the information available. Literature seems especially potent at subverting expectations and thereby (perhaps sometimes unintentionally) putting readers in situations

8 Heidi L. Maibom. "Introduction to philosophy of empathy", *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*. edited by Heidi L. Maibom, London, New York: Routledge, 2017, p. 1-7, p. 1.

9 Heidi L. Maibom. "Affective empathy". *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy* (annotation 8), p. 22-32, p. 22.

10 See Bruner (annotation 1).

11 See Martha Nussbaum. *Poetic Justice*. Boston, MA: Beacon Press, 1995. See also Nussbaum. *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

12 Nünning (annotation 5), p. 102.

where ingrained ways of thinking are challenged, and otherness is recognized as a viable mode of existence. There seems to be a strong element of persuasive power in literature which is arguably enhanced in fiction by the fact that readers engage with their texts willingly and without conscious bias. Even casual observation of human history will reveal that humans seem unwilling to accept major personal, political or cultural differences; this insight makes the claim that literature affects cognitive abilities and enables readers to understand and accept otherness more relevant. Furthermore, in face-to-face social interactions, emotions occur in bouts, and the underlying subconscious mechanisms that fuel interpersonal communication are profoundly complicated; in literature the process is still complicated, but also quite different:

First, reading fiction usually involves a longer exposure to empathetic responses than in real-life experiences [...]. When reading fiction, we remain an – albeit anything but passive – observer; for hours at a stretch, readers' or viewers' empathic reactions are allowed to continue without any disturbance from the outside.<sup>13</sup>

Without any chance to interfere, readers are subject to the choices, dialogue, events and (emotional) responses that characters experience, and this has lasting impact on readers if they are continually exposed to reading fiction. This is closely connected with otherness and learning to empathize and sympathize with groups who are in some ways “other” from the reader, be it in connection with sexuality, race, age, etc, and therefore has clear prosocial consequences: “it [reading fiction] can help readers to understand and share emotions of characters who are very different from themselves”.<sup>14</sup> This is relevant in the case of Yagharek in *Perdido Street Station* because he is different in several ways. We first have to factor in Miéville’s boundless creativity and his association to what is generally called the New Weird literary movement; his texts, although often placed within the speculative fiction genre, are by no means conventional, and especially *Perdido Street Station* features a large cast of strange and weird characters that are hard to do justice in a few words. Yagharek is a so-called *garuda*, a nomad bird-like humanoid race from Cymek. Cymek is far away from New Crobuzon where *Perdido Street Station* takes place, and Yagharek has traveled far to seek out Isaac Dan der Grimnebulin, a rogue scientist, in hopes that Isaac will help Yagharek to fly again. Yagharek, as punishment for something yet to be revealed, has had his wings (and therefore a major part of his identity) sawed off. The reader’s relationship to Yagharek is one of pity at first – he seems a despondent and laconic individual desperate for Isaac’s help: “I have crawled like vermin from hole to hole for a fortnight. I have sought journals and gossip and information, and it led me to Brock Marsh. And in Brock Marsh it led me to you. [...] ‘I have some gold. I will interest you. Pity me. I beg you to help me.’”<sup>15</sup>

---

13 Ibid., p. 102.

14 Ibid., p. 103.

15 China Miéville. *Perdido Street Station*. New York: Ballantine Del Rey, 2000, p. 113.

For this paper I also used an online version of the book which explains the oddly

As such, our first encounter with Yagharek results in pity and a morbid curiosity. What could he possibly have done to have his wings sawed off? It is an intentional textual gap that both (almost incidentally) drives the narrative forward, but also one that will eventually present a moral challenge. This gap is often referred to as the curiosity cue, and posits how such cues drive readers to read on and learn more. If a character and setting are compelling enough, the effect of the curiosity cue is naturally increased, and Yagharek does indeed present an interesting story. The sadness and wonder increase as Yagharek uncovers himself and shows his embarrassing secret:

Yagharek unclipped his cloak and threw it away across the floor. He stared at Isaac with shame and defiance. Isaac gasped. Yagharek had no wings. Strapped across his back was an intricate frame of wooden struts and leather straps that bobbed idiotically behind him as he turned. Two great carved planks sprouted from a kind of leather jerkin below his shoulders, jutting way above his head, where they hinged and dangled down to his knees. They mimicked wing-bones. There was no skin or feathers or cloth or leather stretched between them, they were no kind of gliding apparatus. They were only a disguise, a trick, a prop on which to drape Yagharek's incongruous cloak, to make it seem as if he had wings. Isaac reached out for them. Yagharek stiffened, then steeled himself and let Isaac touch them.<sup>16</sup>

As we can see, both Yagharek's own dialogue as well as the narration paints the character in an unfavorable, disheartening light. It is clear that both textual levels are employed with the same purpose in mind because the reader-response to Yagharek and his situation is crucial for the curiosity cue. We are also early on faced with Yagharek's conflicting emotions: shame, defiance, hesitation, all pronounced by the awkward apparatus he strapped to his back in an attempt to hide his missing wings. As such, both in Yagharek's dialogue and in the narrative descriptions, a sense of empathy is evoked. Indeed, the story might fall flat if Yagharek fails to inspire at least a degree of curiosity. When Yagharek attempts to describe why his wings have been sawed off, he is embarrassed and unable to satisfactorily explain why he was punished so severely.

'There...was a madness...I was mad. I committed a heinous act, a heinous act...' His words broke down into avian moans. 'What did you do?' Isaac steeled himself to hear of some atrocity. 'This language cannot express my crime. In my tongue...' Yagharek stopped for a moment. 'I will try to translate. In my tongue they said... they were right...I was guilty of choice-theft...choice-theft in the second degree... with utter disrespect.'<sup>17</sup>

Not only are readers presented with a different race/species, but also with a language-culture that is different enough that even seemingly simple explanations

---

large page count. It is available here: [http://ebooksbeus.weebly.com/uploads/6/3/0/8/6308108/perdido\\_street\\_station\\_-\\_china\\_mieville.pdf](http://ebooksbeus.weebly.com/uploads/6/3/0/8/6308108/perdido_street_station_-_china_mieville.pdf).

16 Ibid., p. 114.

17 Ibid., p. 118.

become difficult. Yagharek is clearly uncomfortable talking about what happened, but it is even more telling that the explanation of “choice-theft” (which sounds vague to us) to him apparently is self-explanatory, while both Isaac and the reader are left wondering. When it is ultimately revealed that Yagharek is guilty of what we would call rape, the reader is forced to review their opinion of Yagharek both based on what has transpired in the narrative and based on their own worldview. This also showcases empathy as a process – readers experience an emotional reaction to something that happens to someone else, which is later transformed by the particular proclivities and attitudes of the empathizer<sup>18</sup>. In the beginning of the story, we are presented with an example of a cross-cultural meeting made difficult due to language barriers and different understandings of morality. Miéville’s works generally feature a high degree of invention and secondariness, and it is worth investigating the relationship between this type of fiction, imagination and empathy. As the degree of secondariness increases, so does the importance of immersion and imagination – otherwise we simply cannot keep up with the narrative: “The importance of both narrative and the imagination for prompting empathic feelings suggests that there is a close link between reading fiction, which requires imagining the story world and the characters populating it, and empathy”.<sup>19</sup>

Ability to accept the strange or the weird in fiction may be linked to a higher degree of empathy and willingness to accept different kinds of otherness in real life. It goes beyond willing suspension of disbelief; it is a matter of placing the self in relation to others and understanding both our own and others’ place in the world. Furthermore, comprehending both fictional worlds and characters, and comprehending real people, depends on at least a degree of empathy. Some studies<sup>20</sup> with children even conclude that there is a relationship between empathizing with fictional characters and understanding the narrative. Here, empathy, which is understood as *feeling like*, is different from sympathy, which is *feeling for*<sup>21</sup> and this is a relevant distinction to make if we are to appreciate empathy as a unique and lasting result of engaging with literature. Reading can provide access to a range of different emotions, and Nünning elaborates to show how fiction can bring forth emotions and be rewarding as a process:

One of the privileges of fiction lies in the possibility of providing more or less immediate and detailed insight into the mental processes of characters and narrators. Fictional stories can allow readers to become aware of, observe and share

---

18 Maibom (annotation 8), p. 26.

19 Nünning (annotation 5), p. 104.

20 See Ralf Schneider. “Toward a Cognitive Theory of Literary Character – The Dynamics of Mental-Mode Construction”. *Style* 35.4 (2001), and, David Miall. “Enacting the Other – Towards an Aesthetics of Feeling in Literary Reading”. *The Aesthetic Mind – Philosophy and Psychology*. Ed. Elisabeth Schellekens and Pater Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2011.

21 See Suzanne Keen. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007, and S. Keen. “Empathy in Reading – Considerations of Gender and Ethnicity”. *Anglistik* 24.2 (2013).



nuances of emotions of narrators and characters. Readers also become aware of the simultaneity of different feelings within the same characters, which are frequently torn between discrepant and even contradictory feelings. More often than not, readers get the chance to recognize feelings the respective characters are not even aware of.<sup>22</sup>

This is interesting for a number of reasons. First, the mental process of Yagharek and his situation forces a reader to look beyond herself exactly because Yagharek is different from any human, both physically and mentally. A reader cannot appreciate or understand such a character without consciously empathizing with the character and his situation, hereby directly employing and practicing theory of mind abilities. Yagharek indeed has this feeling-simultaneity: he is anxious to get his ability to fly back, but also deeply ashamed of what happened that resulted in his wings being sawed off; he is eager to befriend Isaac and embrace New Crobuzon (which we learn that he has read about), but fearful of the city and its culture. Nünning elaborates on how interacting with a character's emotions may be beneficial, and I argue that particularly cases like Yagharek, who are physically, mentally and culturally distinct and in all likelihood very different from the reader, are potent starting points:

By presenting characters with their respective desires, goals and emotions, and by showing how characters interact and how conflicts develop, fiction provides a second-order representation and interpretation of emotions. Literary works not only present individual characters in the throes of their feelings, they also show how other characters understand and misinterpret the feelings of others. Highlighting the dynamics of emotional engagement between several characters, fictional stories display expressions and interpretations of emotions. They stage understandings as well as misunderstandings, thus showing how (not) to interpret gestures or speech acts in a given situation.<sup>23</sup>

The experiences of others must be viewed in relation to our own experiences; i. e. our ability to understand emotions and actions of other people depends on our own frame of reference, and reading fiction is effective at presenting vicarious experiences that expose readers to new knowledge and thereby (at best) broadens their horizon through phenomenological experimentation. This is also a large part of what makes reading an interactive experience, although this interactive exchange often happens on a subconscious level. As we digest and interpret what happens in a narrative, the inner mechanisms that drive interpretation and put the story in context are not in the foreground of our conscious mind: "Fiction thus enables readers to vicariously experience how other people may feel and think, and makes it easier to draw inferences in real-life situations which have significant similarities to those encountered in fiction."<sup>24</sup>

---

22 Nünning (annotation 5), p. 109.

23 *Ibid.*, p. 117.

24 *Ibid.*, p. 165.

These inferences are crucial, and while fiction's ability to put readers in new situations is vital for its power to influence, it is still necessary that there are recognizable elements on both story and character levels. While speculative fiction generally needs elements that are recognizable if the storyworld and narrative are to make sense, even if these are wildly creative and firmly placed within either science-fiction, fantasy or similar genres, neither storyworld nor emotions must become incomprehensible or entirely illogical. Furthermore, as Nünning also points out, fiction has strong potential for exposing readers to characters who seem strange but whose motivations, thoughts and feelings may ultimately be where a reader can empathize with the character:

While it is comparatively easy to understand others who are similar to oneself, fictional stories can make it possible to share the thoughts and feelings of extraordinary characters that appear to be strange to readers.<sup>25</sup>

In the case of Yagharek, he is a morally and physically complicated character who by the end becomes difficult to empathize with. Yagharek being different and complex is exactly why empathizing with him is difficult but also a rewarding experience, even if a reader's ultimate opinion is not favorable in the end.

While nonfictional and factual works offer precise content that might differ significantly from fiction, the advantage of fiction lies in its multiplicity; the ability to present scenarios that have a causal relationship coupled with the complexities of emotional human behavior is an effective framework for studying human behavior. In other words, here lies the potential for narrative competency and theory of mind development. For example, the stoic work by Marcus Aurelius, *Meditations*, offers a hands-on philosophy on how to cope with what Aurelius perceived to be common challenges man faces in his attempts at self-improvement and overcoming the weaknesses of the self. The applicability of such philosophy might be reduced by its intangible nature, however, whereas characters in fiction (who may *embody* Aurelius' philosophy) provide a valuable scenario where a reader can follow thought-processes, evolution of ideas and consequences of actions, and hereby conceive of his or her own opinions based on the character-driven narrative. Eileen John touches on this, stating that, "Literary works can put into words what these imagined people perceive, think, feel and do, thus granting us access to their experiences and enabling us to give uptake to their perspectives"<sup>26</sup>. This notion, coupled with the active and creative gap-filling process of reading, enhances the imagination and understanding of the human condition in various scenarios that a reader is not familiar with. It is for these reasons that a work such as Erich Maria Remarque's *All Quiet on the Western Front* is useful for learning about the Great War and may therefore, in some ways and to some extent, be more useful than a nonfiction book full

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 168.

<sup>26</sup> John (annotation 7), p. 311.

of the objective facts of the war.<sup>27</sup> This is exactly the type of experimental or phenomenological knowledge that Felski references. Understanding narratives is a complex endeavor, and cognitive abilities are in constant development: "[...] cognition is not a passive recording or imprinting on the psyche but an active selecting, ordering, and shaping of material, a means of making intelligible"<sup>28</sup>. In our present case with Yagharek, readers stand by and must react, without a chance to intervene, as we learn more about Yagharek and his past. When his ultimate crime is revealed, readers are forced to employ theory of mind skills and inwardly reflect on his behavior since an immediate physical reaction is not possible. In other words, when we learn the reprehensible truth of Yagharek's actions, readers cannot weigh in on how Isaac and other characters must react – the only thing readers can do is reflect, speculate and contemplate the dynamics of the situation. Miéville provokes a deeper reflection of the rape-issue by reframing it as "choice-theft" and makes it clear that taking away someone's choice is the worst thing a garuda can do. Isaac does not learn what this "choice-theft" entails until late in the story, and when he does, it is from a visit by another garuda, Kar'uchai, who asks Isaac not to help Yagharek fly again because the garuda community judged Yagharek to be guilty. They feel that the punishment fits the crime. Isaac is torn because at this point, Yagharek has proven himself a friend and even saved Isaac's life. In terms of theory of mind, in the character of Yagharek we are presented with a different cultural frame by which we are enabled to understand his actions and motivations, but also necessarily made to evaluate them. If we must appreciate choice-theft as a garuda-specific cultural issue, it is equally important to consider the punishment and the issue of rape from a garuda – i. e. a non-human – perspective. This is further complicated by the lack of available information on garuda culture, but nevertheless constructs a situation where theory of mind skills must actively be used to understand the narrative and the dilemmas in the narrative. Finally, Isaac and the readers are confronted with the truth:

"What did he do?" said Isaac, defeated. "He is guilty," said Kar'uchai quietly, "of choice-theft in the second degree, with utter disrespect." "What does that mean?" shouted Isaac. "What did he do? What's fucking choice-theft anyway? This means nothing to me." "It is the only crime we have, Grimneb'lin," replied Kar'uchai in a harsh monotone. "To take the choice of another...to forget their concrete reality, to abstract them, to forget that you are a node in a matrix, that actions have consequences. We must not take the choice of another being. What is community but a means to...for all we individuals to have...our choices."<sup>29</sup>

This explanation, however, is still considerably abstract. Therefore Isaac fails to understand it, and becomes exasperated. Kar'uchai simply and dispassionately

---

27 Naturally fiction and nonfiction serve different purposes, and in many scenarios the objectivity of factual nonfiction is more useful, but the argument here is made in the context of theory of mind and narrative competence.

28 Felski (annotation 6), p. 84.

29 Miéville (annotation 15), p. 1504.

says that, “You would call it rape”, and Miéville goes to some lengths to establish garuda culture and ways of thinking as different from humans’, and when it is revealed that Kar’uchai was the victim of Yagharek’s crime, Isaac must face a harsh truth about his friend.

“He stole choice,” she said flatly. “He raped you,” he said, and instantly Kar’uchai clucked again. “He stole my choice,” she said. She was not expanding on his words, Isaac realized: she was correcting him. “You cannot translate into your jurisprudence, Grimneb’lin,” she said. She seemed annoyed. Isaac tried to speak, shook his head miserably, stared at her and again saw the crime committed, behind his eyes. “You cannot translate, Grimneb’lin,” Kar’uchai repeated. “Stop. I can see...all the texts of your city’s laws and morals that I have read...in you.” Her tone sounded monotonous to him.<sup>30</sup>

Although Miéville presents a situation different from many cases humans experience, the issue at hand – choice-theft, or rape – is universally recognizable. While this paper is not about the issue of rape, it nevertheless serves as a vehicle for the overarching argument, namely that fiction exposes readers to new situations and forces them to consider the characters and their thoughts in a passive manner. This, then, promotes the particular kind of *knowledge* that literature may impart, not least because it is free from the impulsive emotional decisions a reader may make in non-reading situations: “Looking at the potential of narratives as text types, it is productive to consider narratives as means of generating and spreading knowledge about the actions and experiences of human beings.”<sup>31</sup> Yagharek embodies precisely what Nünning here talks about, as he both spreads knowledge and generates new experiences, even if it happens on an abstract level. While a reader may have felt a strong degree of empathy with Yagharek in the beginning of the narrative, it is likely that reader perception and opinion of him changes at this point, even if both victim and perpetrator repeatedly stress how “choice-theft” in garuda culture is different from “rape” in human culture. As far as the beginning of *Perdido Street Station* is concerned, Maibom’s characterization of affective empathy is useful. While Maibom details several categories of affective empathy, I want to focus on her first characterization: “Person *S* empathizes with person *O*’s experience of emotion *E* in situation *C* if *S* feels *E* for *O* as a result of believing or perceiving that *O* feels *E*, or imagining being in *C*.”<sup>32</sup> The reader (*S*) sympathetically empathizes with Yagharek’s (*O*) experience of loss of identity and distress (*E*) after being physically punished (*C*). What I want to stress, however, is the experimental knowledge obtained after dealing with the progression of emotions attached the Yagharek and his situation; the term “theft” suggests actions that are of a minor consequence to the reader, and Yagharek’s punishment may therefore seem disproportionate. The fact that Yagharek may be a thief is not an obstacle for empathetic involvement with the character, but after readers learn the truth of Yagharek’s choice-theft

30 Ibid., p. 1509.

31 Nünning (annotation 5), p. 150.

32 Maibom (annotation 8), p. 2.

crime, readers employ cognitive empathy in order to consider the perspectives of both Yagharek and Kar'uchai; perpetrator and victim. Without narrative competence, understanding of the narrative on any level is lost. Furthermore, person *S* (the reader) will undergo a process and might change stance – instead of pity and empathy, an appropriate response to Yagharek is antipathy. This still depends on theory of mind, but less on empathy for *O* (Yagharek) but instead of another new element in the equation, *M* (Kar'uchai), who is the catalyst behind the shift in empathy position. This shift is both sudden and important, especially because it occurs late in the narrative when a reader-character relationship has been established between Yagharek and the reader.

This knowledge, in line with Felski's argument, is precisely one of the reasons why literature is important – it enables us to discuss sensitive and complicated issues that are nevertheless part of everyday life, but in a context that (here) is free from the cultural, social and political baggage of realist novels. This is certainly not to say that speculative fiction is politically removed from the real world (especially as far as sexual assault is concerned), but my argument is that this type of fiction can create an effective framework for dealing with difficult issues and effectively provide the type of phenomenological knowledge that both gives insight into the nuances of the everyday, and enhances narrative competence and empathy. In real life, empathy is a psychological mechanism that helps us relate to other people and drives our decision-making process ideally in a prosocial direction. Because readers do not have direct influence on what happens to characters in a text, empathy plays a somewhat different role in literature.<sup>33</sup>

The process of interpretation can be deceptively difficult, and complex narratives and characters are a necessary foundation for illuminating and meaningful interpretations. It is possible to empathetically understand a character without necessarily agreeing with their actions or opinions. We can empathize with Yagharek and understand his feeling of loss and mutilation, but at the same time disagree with his choice-theft and agree that his actions merit punishment. Eileen John uses Humbert Humbert from Nabokov's *Lolita* as an example:

At some level, I expect that every reader wants Dolores to escape. However, I also expect that readers have many empathetic experiences aligned with Humbert. A reader, not in any sense "on board" with his project of control and sexual exploitation of Dolores, still seems likely to register the deserted tennis court with a hint of Humbert's alarm and sense of emptiness.<sup>34</sup>

This is particularly interesting because of the point that reading enables us to experiment with points of view and alignments that are significantly more

---

33 Nünning touches on the issue of narratives and stimuli: "To understand complex emotions and thought processes, it is necessary to be able to construct narratives which explain why a stimulus resulted in a specific feeling or evoked a specific idea. Processes of comprehending others are thus based on and regulated by the interpretation of narratives." (Nünning (annotation 5), p. 295.)

34 John (annotation 7), p. 308.

difficult to explore in real life. In this sense, Yagharek and Humbert are similar – they commit acts that most readers will find reprehensible, but nevertheless (in two different ways) manage to evoke a sense of empathy. Yagharek is pitiable and turns out to be a stouthearted friend; Humbert is sly and uses linguistic skill to lure readers into accepting – or at least toying with – his side of the story. These examples also highlight that empathy and character identification goes beyond in-their-shoes scenarios where readers imagine themselves as the main character. It is very well possible to empathize with characters even if they are ethically unattractive and have no qualities that a reader might envy or endorse. Empathizing with Humbert to a degree where a reader defends him is falling into a narrative trap. Yagharek cannot be reduced either, and any interpretation of the situation is made more complicated by the vaguely explained garuda-culture. By the end of *Perdido Street Station*, Yagharek not only remains flightless, but embraces life as a non-garuda (or even human) living in New Crobuzon. He is one last time presented with Isaac's (and, in a way, the readers') reaction to the choice-theft revelation as he reads a parting-letter that Isaac wrote before abandoning the city and Yagharek: "The extraordinary tension in the words seems to make them crawl. I can see Isaac striving for so many things as he writes. Bluff no-nonsense. Anger, stern disapproval. True misery. Objectivism. And some weird comradeship, some shame-faced apology."<sup>35</sup>

By the end of this road, readers will recognize many of these emotions. Isaac's position is difficult because Yagharek was in many ways a true friend, and it allows a glimpse into how complex relationships can become. Only through empathetic readings of these characters can we appreciate the depths of their pain and the significance of their journey and choices. Yagharek himself is riddled with contradictory feelings: he regrets his actions, but wants to fly again; he has accepted that he must be punished for choice-theft, but violently opposed having his wings removed; he appreciates Isaac's attempts at helping him, but is disappointed and unsurprised at Isaac's eventual disappearance.

I never questioned that I deserved the judgement. Even when I fled to find flight again. I was doubly ashamed. Crippled and shorn of respect for my choice-theft; I would add to that the shame of overturning a just punishment. I could not live. I could not be earthbound. I was dead.<sup>36</sup>

Whether a reader at this point empathizes with Yagharek is up to individual response. Just as empathy is a process, it is also individual, and people react differently to the same stimuli. One person might be tempted to forgive Yagharek while others may find his pain and troubles fair consequences of his actions. As we reflect on these problems, theory of mind is almost inadvertently practiced. One advantage of reflecting upon and analyzing one's own empathetic response to such characters is exactly that fiction allows us to toy with emotional responses that may be hard (or even inappropriate) to feel towards a real-life

---

35 Miéville (annotation 15), p. 1528.

36 Ibid., p. 1533.



person. This type of empathetic response "exemplifies a relaxation of the self's control of perspective, an openness to "activation" by another's concerns, that it seems we seek out in fiction".<sup>37</sup>

One might argue about the extent to which feeling empathy with characters is important. In the mentioned examples, I would strongly argue that empathy (in its various manifestations) plays a crucial role, but other works place less focus on the inner workings of characters and instead rely on external events to drive the plot forward. Another Miéville novel, *The City and The City*, is a noir-inspired detective story where the political storyworld is the focus, and the main character, Tyador Borlú, would make a less interesting empathy-focused case study. This relates to a point I made early on, namely that appreciation of literature requires acknowledgment of emotional responses to the narrative, but what triggers these emotions may vary from text to text, and not all stories place equal importance on engaging with the inner lives of characters. Even Miéville's focus is more often on the (new) weird with particular interest in strange monsters, but exactly this kind of speculative fiction provides frameworks that allow experimentation and exposes readers to both characters and situations that are difficult to come across in other genres.

The key to understanding the beneficial aspect of literature is understanding how literature presents specific interactive situations, which enhances a reader's understanding of the nature and scope of such encounters and of human communication generally. Even weird non-human characters can be effective vehicles for this, and many speculative fiction narratives thus offer a safe setting for trying on new knowledge, temporarily aligning with counter-intuitive viewpoints, experimenting with taboo or undesired perspectives, and through all this create an environment for learning about the self and others. Emotions are honed through the same mechanisms as much else – practice and exposure. Art and literature induce us to practice emotions such as empathy and expose us to situations where empathic responses are an important part of the reading experience.

---

37 John (annotation 7), p. 315.



Sibylle Penkert

## CANDIDE : TRENCK „redivivus“ – Ein Politicum!

### Eine Glosse in eigener Sache

Kurz nach dem Erdbeben von Lissabon am 24. November 1755 schreibt Voltaire an seinen Bankier Tronchin: „Man wird ganz schön in Verlegenheit sein zu enträtseln, wie die Gesetze der Bewegung solche furchtbaren Verwüstungen in der besten aller möglichen Welten anrichten können [...]“<sup>1</sup> Man wird auch ganz schön in Verlegenheit gewesen sein, welche Gesetze der Interpretation auf *Candide oder der Optimismus*, die Beste aller Welten etc., in den nunmehr vergangenen fast 260 Jahren zwecks Enträtselung der erdbebenartigen Erschütterung seines Textes anzuwenden waren, vom ersten Satz, märchenhaft, ganz zu schweigen: „Il y avait en Westphalie, dans le château de Mr. le Baron de Thunder-tronckh, un jeune garçon [...]“<sup>2</sup>

Die französischen, englischen und deutschen Kommentare zum allgemeinen „Candide“ sind Legion. „Die Wirklichkeit als Hauptfigur“ heißt es bei dem überzeugendsten deutschen Beispiel.<sup>3</sup> Die bekannten (leicht erkennbaren) Entschlüsselungen vermehrte Hildebrandt um die beachtliche, aber ansonsten kaum beachtete grausam-„preußische“ Variante: nachmals Friedrich d. Gr. bzw. II. von Preußen als „König der Bulgaren“ gegen „die Avaren“, die Franzosen, im gerade schaurig stattfindenden Siebenjährigen Krieg (etwas später die bekannte Schlacht bei Minden, 1. August 1759, mit Dr. Ralph „EDITOR“). Aber hatte nicht gerade er wenigstens die Folter abgeschafft? Jedoch, Spießrutenlaufen (bis zum blutigen Ende bei Voltaire) war noch in vollem Gange. Und vor allem: Beim ersten Satz, an die preußischen Provinzen in Westfalen am Rhein gemahnend, versagten bisher – nun schon seit Jahrhunderten (!) alle Interpreten. Das zur Enträtselung deutlichst mehrfach „aufgegebene“ Schloss „Thunder-tronckh“ hatte schon im sogenannten „La Vallière“-Manuskript, der einzigen bekannten Diktat-Kopie aus Schwetzingen (16. Juli – 4./5. August 1758), permanent Voltaires *eigenhändige* Korrekturen an diesem ominösen Namen vorgesehen:<sup>4</sup> Mehrfach war „trunckh“ zu „tronckh“ verändert. Wozu das? Welches offensichtliche Anagramm war hier im Spiel? „Que faut-il donc faire? Rien, se taire, vivre en paix, et manger son pain [...]“; hatte Voltaire am 27. Dezember

---

1 Zit. n.: Dieter Hildebrandt (Hg.). *Voltaire, Candide. Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1963. S. 13.

2 Voltaire. *Candide ou l'Optimisme. Traduit de l'Allemand de Mr. le Docteur Ralph, 1759. Edition critique*. Hg. Christopher Thacker. Genf: Droz, 1968; *Candide ou l'Optimisme. Kommentierte Edition*. Hg. Jean Goldzink. Paris: Flammarion, 2007. S. 101-234 (Abb.); Étienne Calais. *Étude sur Candide, Voltaire*. Paris: Ellipses, 2019.

3 Vgl. Hildebrandt. Voltaire, Candide (wie Anm. 1). S. 8.

4 Vgl. Ira O. Wade. *Voltaire and Candide. A Study in the Fusion of History, Art and Philosophy*. Princeton N.J.: Princeton UP, 1959. S. 148.

1757 an Pastor Élie Bertrand geschrieben, offensichtlich schon auf den Spuren seines „Gartens“ ... Da lag vor allem schneidendes, *ihm selbst* widerfahrenes Unrecht nur kurz zurück, analog Admiral Byngs Schicksal im „Candide“, der realiter am 14. März 1757 (entgegen Voltaires heftigem Protest) hingerichtet worden war. Seine späteren Aktionen (Calas-Affäre etc.) sind bekannt (weniger eine frühere – Courtils – 1743 in Preußen ...!).

Vier Jahre zuvor, im Sommer 1753, hatte Friedrich d. Gr. Voltaire in der freien Reichsstadt Frankfurt a. M. durch den preußischen Gesandten verhaftet und sechs Wochen lang bei Gasthof-Zwangsinternierung, zuletzt aber deutlich räuberisch-brutal-ruppiger Privatbewachung „aufhalten“ lassen, um, nach dem Eklat in Potsdam, vermisser Gedichte wieder habhaft zu werden. Voltaire war wirklich „am Ende“, hatte Angst, kam aber davon! Und: War „the scetal of Voltaire’s Conte“ wirklich „fundamentally fictional and fictional in the most stereotyped manner“, wie Ira Wade nach seinen aufschlussreichen Recherchen feststellte?<sup>5</sup>

Den ganzen Reiseplot hatte er u. a. aus Fougeret de Monbrons *Cosmopolite* (London 1753) und Bougeants *Voyage merveilleux du Prince Fan-Féredin, dans la Romanie* (Paris 1735) annähernd entschlüsselt, aber tat sich da nicht ein fundamentaler Widerspruch zur von Hildebrandt konstatierten „Wirklichkeit“ auf? Wie lässt er sich auflösen? Pittoresker Reiseroman durch die „Schlechteste aller Welten“, exemplifiziert an einem Bastard, dem naiven Candide aus westfälischem Adels-„Fehltritt“, im übertragenen und im wörtlichen Sinn – in ein vom Krieg überzogenes Europa und sein Ausland katapultiert aus „Donnerstrunkshausen“? 1778 hatte Mylius versuchsweise zusammengefasst,<sup>6</sup> was nicht zusammenpassen wollte. Danach „nichts Neues vor Paris“! Niemand hatte an das Nächstliegende und eigentlich Offensichtliche gedacht: eine anagrammatische Inszenierung, wie sie der junge Voltaire mit seinem eigenen, richtigen Nachnamen – AROUET L e J eune<sup>7</sup> *bekanntermaßen* – vorgenommen hatte. Dafür fehlte sozusagen das „Corpus delicti“, nämlich u. a. der Anlass. Meine jahrzehntelangen Recherchen aufgrund eines eklatanten Verdachts führten mich schließlich zu einem „Trivialroman“ des Vicomte E. DU JEU (aus dem Englischen übersetzt), der in einer Fußnote (!) seines *A Prussian Casanova [= Trenck]* einen winzigen Hinweis auf einen „Roman-à-clef“ gibt.<sup>8</sup> Im Feuilleton des *Journal des Débats* vom 28. März 1920: Die Rezension von Maurice Spronck *Le Roman d’une Princesse prussienne* bezieht sich auf „das Tabu“ – nämlich des Freiherrn Friedrich von der Trencks (1727-1794) kurze dramatische Amour bei Hofe in

5 Ebd. S. 297. Kurz und bündig in Jean Orioux. *Das Leben des Voltaire*. Frankfurt a. M.: Insel, 1985. S. 604. Zu Candide schreibt er auf einer halben Druckseite: „Alles missverstanden!“ Also: Immer noch deutsch-französisches Tabu?

6 Vgl. *Candid* (sic!). Übersetzung und Nachwort von Ernst Sander. Stuttgart: Reclam, 1971. S. 107.

7 Vgl. Hans Pleschinski. *Briefwechsel Voltaire/Friedrich der Große*. München: dtv, 2012. S. 7; Christiane Mervaud. *Voltaire et Frédéric II: Une dramaturgie des Lumières 1736-1778*. Oxford: Voltaire Foundation, 1985.

8 Emmanuel DU JEU (Viscount.). *A Prussian Casanova [Baron F. Von Der Trenck]*. Translated by W. Montgomery. London: A. & C. Black, 1924. S. 123.

Potsdam 1744/1745 während der Karnevalssaison.<sup>9</sup> Im Mittelpunkt des schnell verstummten seinerzeitigen Hofkletsches (Gräfin Voß u. a.) standen des Königs jüngste (nach Ulrike) noch unverheiratete Schwester Amalie (1723-1787) und der vormalige Cornet Trenck, „Favorit“ (!) seines Zeichens, nun Ordonanzoffizier in Potsdam: Seit Bruno Franks Roman (1926), dem Ufa-Film mit Dorothea Wieck, Eckart von Nasos *Preußische Legende* und der Fernsehserie in den Siebzigern (mit Matthias Habich) etc. ins „Mediale“ abgeglitten und wissenschaftlich obsolet – vergessen.<sup>10</sup>

Viel wichtiger ist aber zur Lebensgeschichte Trencks die sogenannte „Blutbibel“ aus seiner Magdeburger Festungshaft (seit 2014 – als Band I im Textteil ediert<sup>11</sup>). Davon existierten etwa acht Exemplare (1758-1762), nur eins davon ist vollständig erhalten und im Besitz vom Berliner Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz. Meine Recherchen dort haben ergeben, dass für die seinerzeitige Amalie, als Äbtissin im nahegelegenen Quedlinburg seit 1755 und während des Krieges 1757-1760 in Magdeburg *sehr wohl* Trenck-Kontakte anzunehmen sind. Aktenanalytisch ist außerdem auf einen *einzigsten* Hinweis zur Existenz jener oft angesprochenen und immer gelegneten Briefe der Prinzessin an Trenck von 1744/1745 Verlass.<sup>12</sup>

Voltaire hatte ohne Frage Kenntnis von *dem* Tabu.<sup>13</sup> Er selbst hat sich zum *Candide*-Schloss zitativ nur an Gräfin Bentinck, Berlin, geäußert. Friedrich

9 Vgl. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. *Abenteurer am Preußischen Hofe 1700-1800*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1927. S. 96-108, ders. *Liebesgeschichten am Preußischen Hofe*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1928. Siehe auch Bruno Frank. *Trenck. Roman eines Günstlings*. Neuausgabe. Berlin: Hofenberg, 2017. Und am wichtigsten ernsthaft zum späten Trenck: Walter Grab. *Friedrich von der Trenck. Hochstapler und Freiheitsmartyrer und andere Studien zur Revolutions- u. Literaturgeschichte*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1977. Klassisch: Gustav B. Volz (Hg.). *Friedrich der Große und Trenck. Urkundliche Beiträge zu Trencks „merkwürdiger Lebensgeschichte“*. Berlin: A. W. Hayn's Erben, <sup>1</sup>1926 [Georg Olms, <sup>2</sup>1977].

10 Es gibt zwei buchartige Veröffentlichungen im Internet von einem Polizisten (Heiko Günther. *Friedrich Freiherr von der Trenck. Liebhaber der Prinzessin Anna Amalie von Preußen, Gefangener Friedrich des Großen*. Remscheid: Rediroma 2012) und einem sogenannten „Weltumsegler“ (Douglas Norman Parker. *Hohenzollern. Tragic Private Lives*. Uublish.Com 2005). Letzterer hat immerhin eigene oder hilfswise durch Übersetzer halbwegs sporadisch aktenanalytische Anstrengungen unternommen, – ersterer vor allem zu den berühmten und antiquarisch teuer gehandelten emblematischen Trenck-Bechern unabhängig heimatkundlich recherchiert.

11 Werner Vogel (Hg.). *Die „Blutbibel“ des Friedrich Freiherr von der Trenck (1727-1794)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2014. S. 17. Siehe auch Panajotis Kondylis (Hg.). *Der Philosoph und die Lust – Eine Anthologie*. Berlin: Xenomoi, 2016; Jean Starobinski. *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990. S. 138-186 und André Glucksmann. *Voltaire contre-attaque*. Paris: Robert Laffont, 2014.

12 S. im Allgemeinen meinen „Vor“lass – Trenck-Sammlung – im GStAPK (Stargard Antiquariatsangebot 1928: Winzige Indizien könnten große Folgen haben!).

13 Allgemein: Peter-Michael Hahn. *Friedrich II. von Preußen*. Stuttgart: Kohlhammer, 2013. S. 59. Nach meinen aktenanalytischen Ostfriesland-Recherchen ist nicht

d. Gr. antwortete ihm auf die Übersendung am 28. April 1759<sup>14</sup> und nannte Candide „einen modern gewandeten Hiob“. Genauso hatte sich Trenck in den Klageliedern Jeremias selbst in der *Blutbibel* bezeichnet: ein Jahr nach Voltaire (1754) in der auch freien Reichsstadt Danzig (!) (von polnischem Einfluss abgesehen) verhaftet und für fast zehn Jahre in der „Sternschanze“, seinem Spezialkerker in der Festung Magdeburg bei „eiserner Ration“ angekettet. Gut möglich, dass der König dann schon mit seiner Schwester, die ihn nach der desaströsen Schlacht von Hochkirch 1758<sup>15</sup> im Feldlager besuchte, Trenck-Details besprochen hat. Es hätte nicht ganz so schlimm kommen müssen, aber eine auch Voltaire nicht unbekannte preußische diplomatische Demarche von 1754 mit dem Ziel, Trenck in die französischen Überseekolonien zu „exportieren“ (und dort als Gefangenen standesgemäß zu behandeln, auf „Nimmerwiedersehen“, versteht sich) war seinerzeit an Wetterbedingungen und dem Kriegsbeginn gescheitert. Voltaire wird Trencks Reise-Fluchtroute zwischen der Desertion 1746/1747 aus der Festung Glatz und vielen Reisen durch Holland bis Russland (Regimentskommandeur – nominell in Tobolsk, Sibirien) und zurück nach Österreich als Major (1754) auch nicht verborgen geblieben sein. Nur scheint sie zunächst bei seinem zweiten Potsdam-Aufenthalt (1750-1753) keine Rolle gespielt zu haben (Tabu in Kraft! Prinzessin Amalie als „seine“ Schauspielerin in der Hauptrolle von „Zaire“<sup>16</sup>, am 12. Januar 1751).

Jedoch: Nach „Frankfurt“ stand ein Gespenst, nämlich „un jeune garçon“ im Raume ...! Voltaire kannte von häufigen Besuchen in Westfalen den jungen Grafen Wilhelm *Friedrich* Ernst von Schaumburg-Lippe (1724-1777). Im (nur auf Lebenszeit) Fürstentum im Bückeburger Schloss war er häufig zu Gast. Es entstand dort sogar ein Gedicht auf Prinzessin Amélie! ... *von Bückeburg!* Cunégonde lässt nun auch grüßen, denn im nahegelegenen Kloster Borgholt ist Kaiserin Kunigunde, Gemahlin Heinrich II. (wie auch in einem Baseler Altarbild) verewigt. Einen passenderen Kandidaten (Candidus/Friedrich) gab es aber im *preußischen* Trenck, dem offensichtlich die auch preußische Amalie (inzwischen bekannt leidend verunstaltet) *in Wirklichkeit fiktiv* beigezeltet war. „*Trenck von Tonder*“ ist der offizielle Adelsblatt-verbürgte Name<sup>17</sup>, so wie Voltaire ihn

---

auszuschließen, dass eine Tochter – nämlich die bekannte Amalie Schönhausen – im August oder September 1745 in einem schlesischen Kloster geboren worden sein könnte. Weiteres dazu in meinen im GStAPK gelagerten Akten.

14 Hans Pleschinski. Brief 176 (wie Anm. 7). S. 459f.

15 Trencks einzige und wohl grausamste Kriegserfahrung war Hohenfriedberg 1745. Dazu allgemein Gerd Heinrich. *Friedrich II. von Preußen. Leistung und Leben eines großen Königs*. Berlin: Duncker & Humblot, 2009. S. 54f. und Tim Blanning. *Friedrich der Große. König von Preußen*. München: C. H. Beck, 2018.

16 Marc Serge Rivière. „Women’s Responses to Voltaire’s Writings in the 18<sup>th</sup> Century“. *New-Zealand Journal of French Studies* 22, 1 (2001): S. 15.

17 Allgemein: Wolfgang Neugebauer. „Der Adel in Preußen im 18. Jahrhundert“. *Der europäische Adel im Ancien Régime*. Hg. Ronald G. Asch. Köln: Böhlau, 2001; Ulrike Höroldt. „Adelsarchive als politische Aufgabe – Ein Geleitwort“. *Adelslandschaft Mitteldeutschland. Die Rolle des landsässigen Adels*. Hg. Enno Bünz/ Ulrike Höroldt/Christoph Volkmar. Leipzig: Leipziger UV, 2016. S. 11-15.



gekannt haben müsste ... Ein Name mit Donnerhall sozusagen! Zu ihm gehören die vielen englischen Quellen des „thunder“: Swift, Fielding etc. Thronk (Thron-Persiflage?) soll vielleicht auch camouffieren: ziemlich durchsichtiger „Thron-Favorit“?

„Sinnlich, sittlich, satirisch“ – so ließe sich eine zukünftige Mediengeschichte der Frühaufklärung als Aufbau eines Netzwerks aus emblematischen Bildern und Bechern Trencks schreiben. Autobiografische Notschreie sozusagen, nun mit *Candide* als Zeitzeugen! Der beabsichtigte Band dazu kann nicht mehr erscheinen.<sup>18</sup> Gesucht wird deshalb schon länger jemand, dem ins Stammbuch zu schreiben wäre:

En somme, ce qui a si fortement impressionné les hommes n'a pas été tant le désastre en lui-même que l'évènement vu à travers la sensibilité de grand homme. Encore une fois un poète a été le législateur de l'humanité.<sup>19</sup>

Immer eingedenk Trencks Bibel-Emblem Nr. 3: „Toujours le même“ mit anagrammatisch ausgemalter Signatur!

Hier in meiner Trauer Höhlen  
hält mir die Vernunft das Licht  
[...]  
Unglück ist ja kein Verbrechen:  
Strafe schimpft nicht, nur die That  
groß, und kluge Welt wird sprechen  
was der Trenck verdienet hat.  
[...]  
Wer in Ketten edel denket  
und im Unglück lachen kan,  
bleibt, wird gleich sein Recht gekränket  
in sich selbst ein großer Mann.  
Der Verdienste wahrer Lohn  
kommt nicht von der Fürsten Thron  
[...]<sup>20</sup>

Und Emblem Nr. 285: „Ein Anhang auf ein Becher Bild“:

Kämpffe Trenck! Du darfst nicht zittern  
Weil Amalia dich beschützt:

18 Vgl. meine Ankündigung im Jahrbuch *Komparatistik* 2012: *Freiherr Friedrich von der Trenck (1727-1794). Emblematisches und Autobiographisches in der sogenannten „Blutbibel“ (1760)*. Hg. Sigrid Bauschinger/Sibylle Penkert. Frankfurt a. M./Bern/New York: Peter Lang, 2013 (=Kulturtransfer und Geschlechterforschung, 10). S. 194f. Vgl. Sibylle Penkert (Hg.). *Emblem und Emblematisches (16. bis 20. Jahrhundert)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978 (Einleitung/Abb.).

19 Theodor Besterman. *Voltaire. Essays*. Oxford: Oxford UP, 1962. S. 13.

20 GStA PK, VI. HA, NI Trenck, F. von der, Nr. 1, Trenck'sche Blutbibel, S. 791, Archivdatenbank, S. 254 und 257.

Wer auf ihre Großmuth stützt  
 Der trotz allen Ungewittern.  
 Und gesetzt, Du siegest nicht  
 So wird Deine Asche grünen  
 Wenn die edle Fürstin spricht  
 Er war würdig mir zu dienen  
 Denn der Beyfall kluger Welt  
 Zeigt auch in der Gruft den Held.<sup>21</sup>



Abb. Des Friedrich Freiherrn von der Trenck merkwürdige Lebensgeschichte:  
 Titelkupfer der ersten Ausgabe der Memoiren Trencks von 1787.

21 *Blutbibel*, S. 926, s. a. 529.

Und schließlich folgendes Emblem:



Wenn Bacchus mir den Rücken kehrt  
 reicht mir Neptun den Krug zum Trinken  
 wenn mich Dianen trieb beschwert  
 und Venus die edle Lüste wirken  
 so bin ich von Vulcan bewacht,  
 der alles was das Herz erquicket  
 durch seine Grausamkeit ersticket,  
 weil mich sein Grimm zum Slaven macht.



## Rezensionen

*Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del Quijote.* Hg. Paloma Ortiz-de-Urbina. Bern: Peter Lang, 2018 (= *Perspectivas hispánicas*; Bd. 43). 363 S.

Die in dem Band unter der Leitung von Paloma Ortiz-de-Urbina von der Universidad Alcalá de Henares publizierten 22 Beiträge vereinen literarische Verarbeitungen der Don Quijote-Figur mit Übertragungen in andere Medien wie Musik, Kino oder Comic sowie Übersetzungen und Adaptionen im asiatischen Raum. Dabei ist die Ausgangsbasis breit angelegt, denn die Artikel fokussieren sowohl auf die historische Person des Schriftstellers Cervantes bzw. eine fiktionale Annäherung an diese in Roman (Alonso Ímaz) oder Fernsehfilm (López López) als auch auf die fiktive Figur Don Quijote in verschiedenen Medien.

Als Einstieg leistet der Überblick des renommierten Cervantes-Forschers Jean Canavaggio über die eindrückliche Präsenz des „Ritters von der traurigen Gestalt“ im Frankreich des 20. Jahrhunderts gute Dienste. Anhand einer zeitlich und räumlich reduzierten *case study* demonstriert Canavaggio die Variationsbreite der Ver- und Bearbeitungen des Quijote in Musik, Kino und Malerei, aber auch im literarischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs und konstatiert, dass Don Quijote gerade wegen seiner Offenheit als Figur in der Vergangenheit kontroverse Interpretationen vom burlesken bis zum tragischen Helden zugelassen hat und sein Potenzial noch keineswegs erschöpft zu sein scheint; vielmehr ist es gerade „el descubrimiento de una ausencia radical de sentido“ (44), die dem Ritter auch in der Gegenwart immer wieder aufs Neue Attraktivität als literarisches Sujet verleiht.

Der zweite Teil ist „Cervantes in der Literatur“ gewidmet und startet mit komparatistischen Überlegungen zum *Quijote* und Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953) in Hinblick auf die Funktion des Lesens in totalitären Regimen. Das *tertium comparationis* der beiden Weltentwürfe besteht darin, dass das Eintauchen in fiktive Welten und die Akzeptanz der Realität von Fiktionen als Weg der Selbstfindung von repressiven Gesellschaftssystemen unweigerlich geahndet werden, wie Esther Bautista Naranjo überzeugend argumentiert. Daran anschließend zeigt der Beitrag von Lorena Silos Ribas über das lange unveröffentlicht gebliebene Radiohörspiel von Max Frisch *Eine Lanze für die Freiheit* (1954), wie sich die ideologiekritische Dimension des *Quijote* auf zeitgenössische Schweizer Verhältnisse übertragen lässt, wobei sich die „dementia belletristica“ (67) des Schweizer Pensionärs Alonso ebenso in eine Waffe gegen die Ungerechtigkeit der Welt verwandelt wie bei Don Quijote.

Mit Erich Kästner hat sich ein weiterer berühmter deutschsprachiger Autor des *Don Quijote* angenommen und ihn 1956 in einer Reihe erfolgreicher Nacherzählungen von Stoffen der Weltliteratur aufgegriffen. Seine auf die Haupthandlung reduzierte Version wird von Tilman Klinge vor dem Hintergrund der NS-Zeit gelesen und als ein Narrativ der Desillusionierung interpretiert. Im Weiteren stellt María del Carmen Alonso Ímaz den Exilautor jüdischer

Herkunft Bruno Frank und dessen historischen Roman *Cervantes* (1934) in den Vordergrund und analysiert einerseits die darin enthaltene Komponente des Bildungsromans, und thematisiert andererseits die beiden mythischen Habsburger Philipp II. und Don Juan de Austria als Repräsentanten des dunklen, antisemitischen respektive des strahlenden, siegreichen Spaniens des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wobei Parallelen zum zeitgenössischen Rassismus im Hitler-Deutschland erkennbar werden. Im darauffolgenden Beitrag stellt Pilar Úcar Ventura am Beispiel der Episode des Ritters mit dem grünen Mantel die Frage nach „auctoritas“ in Fiktion und Realität und zeigt die Aktualität dieser Aporie angesichts schwindender administrativer und staatlicher Handlungsfähigkeit. Die letzten beiden Beiträge befassen sich mit Comic-Verarbeitungen des *Quijote*, wobei Matías Martínez zunächst einen Überblick über die entsprechenden Adaptionen von Will Eisner, Rob Davis und Flix gibt, der dann im Beitrag von Ingrid Cáceres Würsig am Beispiel von Flix vertieft wird. Da viele der BeiträgerInnen in der Germanistik angesiedelt sind, bilden deutschsprachige Literaturbearbeitungen des *Don Quijote* den eindeutigen Schwerpunkt dieses Kapitels; der Leser erhält interessante Einblicke in intertextuelle Beziehungen über vier Jahrhunderte hinweg.

Der dritte Teil ist den musikalischen Verarbeitungen des *Quijote* gewidmet und analysiert Beispiele von Roberto Gerhardts Ballett *Don Quixote* (1940 komponiert, aber erst nach dem Krieg uraufgeführt; s. Artikel von Trevor Walshaw und Gabriela Lendle) über die lange und intensive Präsenz des *Quijote* und der Figuren seiner Umgebung im Jazz (s. Hans Christian Hagedorn) bis hin zu der 2005 uraufgeführten szenischen Kantate *Un ingenioso hidalgo en América* von Samuel Máñez und Luis Bacalov als „símbolo del hermanamiento cultural, dentro de un marco de reinterpretación del mito en clave latinoamericana“ (191), wie der Autor Jesús Ferrer Cayón resümiert. Auch wenn die musikwissenschaftliche Argumentation dieser Artikel ohne entsprechende Kenntnisse nicht leicht nachvollziehbar ist, so eröffnen sie doch auch für die Literaturwissenschaftlerin eine höchst interessante und leider wenig beachtete Facette in der *Quijote*-Rezeption und bieten durchweg eine spannende Kontextualisierung der Materie in den jeweiligen kulturellen Zusammenhängen.

Der vierte Teil führt in die audiovisuellen Medien und beginnt mit einem extensiven Überblick über filmische Adaptionen des *Quijote* von 1903 bis 2010 von Carlos Alvar (216-222). Bemerkenswert ist dabei, wie Alvar hervorhebt, die lange Nachwirkung der Buchillustrationen von Gustave Doré in den französischen Ausgaben der 1860er Jahre, die sich nicht nur auf Werbeplakaten zu *Don Quijote*-Filmen, sondern bis in einzelne Kameraeinstellungen in zahlreichen Verfilmungen nachweisen lässt. Heidi Grünwald exemplifiziert dann Alvars Einführung anhand von Georg Wilhelm Pabsts 1932 gedrehtem, erstem Tonfilm, dessen Innovation in einem singenden Don Quijote bestand, verkörpert von dem damals berühmten russischen Opernsänger Fjodor Schaljapin. Carmen María López López hingegen wendet sich dem Format der Fernsehserie zu und untersucht in ihrem Beitrag die Cervantes gewidmete Episode „Tiempo de hidalgos“ aus der Serie *El ministerio del tiempo* (2015), in der Schlüsselereignisse der spanischen Geschichte in einer Dynamik zwischen ihrer Verankerung



im kollektiven Gedächtnis und einer kritischen Annäherung an sie nacherzählt werden. Einen bisher kaum beachteten Aspekt der Cervantes-Forschung behandelt Delio De Martino in seiner Studie zum Cervantes-Branding in der gegenwärtigen Warenwelt; sein Beitrag führt auf beeindruckende Weise die Präsenz sowohl von Cervantes als auch seiner fiktiven Figuren in der Werbung und im Merchandising vor und demonstriert einmal mehr die „Elastizität des Mythos“ (Hans Blumenberg) Don Quijote.

Der fünfte Teil „Cervantes en la filosofía y en la historia“ eröffnet mit einem Beitrag von Magda Polo Pujadas über die Tondichtung *Don Quixote* von Richard Strauss (1898), der mit seiner antithetischen Spannung zwischen Anti-Idealismus und Romantizismus die Grundstruktur des cervantinishen Werks perfekt auf die Musik überträgt; angesichts des musikwissenschaftlichen Themas hätte man diesen Beitrag jedoch eher im dritten, der Musik gewidmeten Teil erwartet. Die übrigen vier Beiträge hingegen sind dadurch verbunden, dass sie den Umgang mit der Figur des Quijote als spanischem Nationalmythologem in den Mittelpunkt ihrer Reflexionen stellen, sei es als „mito de la españolidad“ wie im Artikel von Daniel Migueláñez Munilla am Beispiel von José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno und Fernando Savater demonstriert, sei es exemplifiziert an der Studie *El hidalgo y el honor* (1948) des der Falange nahestehenden Alfonso García Valdecasas, die am *Quijote* die beginnende Verschiebung des Nobilitätsbegriffs von einer ererbten Eigenschaft hin zu einem kulturellen Habitus dokumentiert (298). Auch Inmaculada Donaire del Yerro begibt sich auf die Spuren eines Quijote-Interpreten, des Arztes und Kuba-Kämpfers Santiago Ramón y Cajal, der vor dem Hintergrund des Verlustes der letzten Kolonien 1898 und des dreihundertjährigen Jubiläums des *Quijote* den Ritter aus der Mancha als ein Symbol unbeugsamen Willens und als Ansporn für einen kollektiven Aufbruch – als einzigen Ausweg aus dem Niedergang Spaniens jener Zeit – feiert. Auch der letzte Beitrag dieses Teils von Miguel Salmerón Infante befasst sich mit dem cervantinishen Spiel zwischen Mythisierung und Demythifizierung des Imperiums im Siglo de Oro im *Quijote* und anderen Werken Cervantes'; diese überzeitliche und universale Komponente des Romans wurde sowohl von Américo Castro als auch von Jean Canavaggio eindrücklich herausgearbeitet und führt zu einer gewinnbringenden Rezeption des cervantinishen Werks auch in der Gegenwart.

Diese Gedanken leiten über zum sechsten und letzten Teil, in dem Carmen Valero-Garcés und Swangwan Traicharoenwiwat zunächst eine Führung durch chinesische und japanische Übersetzungen und Adaptionen des *Quijote* unternehmen, um sich dann auf die sprachlichen, stilistischen und kulturellen Probleme bei der Übersetzung ins Thai zu konzentrieren, die als paradigmatisch für Übertragungsvorgänge von zeitlich und kulturell stark differierenden Texten diskutiert werden. Der Band schließt mit der von Yaafar Al-Aluni besorgten Übersetzung des Prologs von Emilio Sola zur 2016 herausgegebenen arabischen Version des *Don Quijote* in der Übertragung des ägyptischen Hispanisten Sulayman al Attar. In diesem Text mit dem Titel „Cervantes y Argel“ wird die Bedeutung des unfreiwilligen Algerien-Aufenthaltes für Cervantes und den *Don Quijote* thematisiert; Sola zufolge hat Cervantes während seiner Jahre in

algerischer Gefangenschaft nach der Schlacht von Lepanto 1571 nicht nur den Krieg als Geschäft und die Kondition des Menschen als Ware erfahren, sondern nach seiner Rückkehr nach Spanien mit dreiunddreißig Jahren auch sein weiteres Leben in prekären Verhältnissen verbracht, so dass in den *Quijote* eine tiefe Desillusionierung eingeschrieben ist. Die Distanz zu seiner Umwelt übersetzt sich ins Werk durch die mehrfach gebrochene komplexe Erzählsituation, die etwa durch den zweiten arabischen ‚Autor‘ Cide Hamete Benengeli erzeugt wird, sowie durch die tolerante Haltung gegenüber Arabern (als Personifikation des Anderen) generell.

Resümierend bleibt festzuhalten, dass der vorliegende Band die *Quijote*-Rezeptionsforschung überaus bereichert und sich besonders im Bereich der germanistisch-hispanistischen Komparatistik rasch als unverzichtbares Grundlagenwerk erweisen wird. Eventuell wäre eine bessere Trennschärfe zwischen der Person des Schriftstellers und seinem Werk angezeigt gewesen, doch mit einem metonymisch verstandenen „Cervantes“ ist der Titel eine durchaus adäquate Beschreibung dessen, was der Band bietet. Für die Lehre enthält er zweifellos viele interessante Anregungen, während bezüglich der Forschung vor allem die Kapitel über Cervantes in der Musik und in audiovisuellen Medien spannende Wege in neue Gebiete weisen. Insofern schreibt die vorliegende Aufsatzsammlung die reichhaltige internationale Rezeptionsgeschichte des *Quijote* fort und bildet eine aktualisierte Fortsetzung z. B. des Bandes von Klaus-Dieter Ertler und Alejandro Rodríguez Díaz *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción* (2007). So zeigt sich letztlich einmal mehr die außerordentliche Aktualität der Geschichte vom letzten Ritter aus der Mancha.

Elke Sturm-Trigonakis

Joachim Friedmann. *Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game*. Köln: Herbert von Halem, 2017 (zuerst erschienen: München/Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2016). 221 S.

Die Zahl narratologisch ausgerichteter Qualifikationsschriften, in deren Zentrum ein trans- oder intermedialer Vergleich zwischen zwei oder mehr Erzählmedien steht, ist in den letzten bald zwei Jahrzehnten geradezu ins Unermessliche gewachsen, so dass allein schon aus diesem Grund eine auch nur selektive Auflistung einzelner Beispiele an dieser Stelle müßig erscheint. Vor diesem Hintergrund jedoch muss sich jeder weitere Eintrag in das bereits stattliche Korpus jüngerer narratologischer Arbeiten die Frage *cui bono?* zugleich selbst stellen und gefallen lassen. Dies gilt umso mehr, wenn schon der Titel gewissermaßen einen Absolutheitsanspruch suggeriert, wie dies bei der Dissertationsschrift Joachim Friedmanns der Fall ist. Friedmanns Buch jedoch hat ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal: Obgleich es eine wissenschaftliche und theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit den Strukturen und Möglichkeiten des Erzählens in unterschiedlichen Medien darstellt, ist sein Buch vor allem dadurch gekennzeichnet, dass es aus der Perspektive eines Praktikers verfasst ist. Als Autor schreibt Friedmann regelmäßig Erzählungen für das Fernsehen, für Comics

und für interaktive Medien und lehrt seit Kurzem angehende Drehbuchautorinnen und -autoren im Studiengang *Serial Storytelling* an der Internationalen Filmschule Köln. Kurz und gut: Der Verfasser weiß, worüber – und, mehr noch, wovon – er schreibt.

Aufgrund dieser speziellen Perspektive zeichnet sich Friedmanns Buch durch einen Zugang aus, der zum Teil deutlich und dezidiert von den gegenwärtig vorherrschenden postklassischen und kognitivistisch orientierten, aber auch klassischen, formalistischen und strukturalistischen narratologischen Ansätzen abweicht. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Ausgangsfrage, die zugleich die Grundlage für einen medienübergreifenden Vergleich bildet, nämlich was Erzählen überhaupt bedeutet und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit man unabhängig vom jeweiligen Medium von einer Erzählung sprechen kann. Dabei weist der Verfasser insbesondere die in der postklassischen Narratologie vorherrschende Minimaldefinition, der zufolge sich eine Erzählung als eine Kette von Ereignissen und Handlungen in Raum und Zeit auffassen lasse, als unzureichend zurück (10; 16). Zwar stellt Friedmann keinesfalls in Zweifel, dass eine Erzählung auf den Elementen Ereignis(se), Raum, Zeit und Kausalität fußt, jedoch fordert er aus seiner Perspektive als Praktiker eine Erweiterung dieser Kriterien ein. In der Praxis nämlich unterläge die Gestaltung von Handlungs-orten und Figuren sowie Handlungsformen bestimmten Mustern, die wiederum die Grundlage für prototypische Textgestaltungsstrategien darstellten (11). Im Anschluss an Seymour Chatman und Monika Fludernik sowie insbesondere aufbauend auf Marie-Laure Ryans umfassenden Ansatz von narrativen *building blocks* hebt Friedmann die Rolle von handelnden Figuren als narrativen Agenten und von Objekten hervor, die es überhaupt erst ermöglichen, eine bevölkerte Erzählwelt zu entwerfen (16f.). Für Friedmann ist das Konzept bevölkerter Erzählwelten gleichsam die *conditio sine qua non* für ein medienübergreifendes bzw. unabhängiges Erzählen. Dabei versteht der Verfasser unter dem Begriff transmediales Erzählen sowohl die Ausgestaltung einer singulären Erzählung (oder, als Spezialfall, einer singulären *story-world*) über mehrere, unterschiedliche „Medienplattformen“ wie Literatur, Film oder Comics hinweg, als auch „das Phänomen des Erzählens verschiedener Geschichten in unterschiedlichen Medien im Sinne einer intermedialen Erzählforschung“ (15).

Auch in der weiteren theoretischen Fundierung der Studie kommt der praktische Hintergrund des Verfassers im Drehbuchschreiben deutlich zum Vorschein. Wenngleich Friedmann klassische, strukturalistische und formalistische Ansätze ebenso referiert wie neuere postklassische und kognitivistisch orientierte Modelle und diese in seine eigene Untersuchung miteinbaut, so beruft er sich insbesondere auf Joseph Campbells Konzept des Monomythos. Tatsächlich hat Campbells Konzept des Monomythos als ein universelles Erzählmuster vor allem vermittelt durch Christoph Voglers Modell der Heldenreise einen nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung des Hollywood-Kinos ausgeübt – ein Umstand, der auch von Friedmann hervorgehoben wird (22) – und spielt mit Blick auf prototypische Plot-Strukturen in der Praxis und Vermittlung des Drehbuchschreibens bis heute eine maßgebliche Rolle. Darüber hinausgehend sieht Friedmann in Campbells Konzept ein frühes Beispiel für einen

interdisziplinären narratologischen Ansatz, kritisiert aber zugleich, dass Campbells Überlegungen von narratologischer Seite bis dato kaum Beachtung gefunden hätten (ebd.).

Folglich versucht Friedmann an zahlreichen Stellen, Campbells Konzept des Monomythos mit klassischen und postklassischen narratologischen Ansätzen zu verknüpfen und zu integrieren, oder zumindest Anknüpfungspunkte zu und Überschneidungen mit etablierten narratologischen Positionen herauszustellen (letztere werden von ihm teilweise als unzulänglich oder unpräzise wahrgenommen). Dies geschieht vor allem im zentralen vierten Kapitel, das einen Großteil des Buchs ausmacht. Hier wendet sich der Verfasser der Diskussion der wesentlichen und grundlegenden Elemente des Narrativen zu, angefangen mit dem narrativen Raum (Kap. 4.1). Friedmann geht dabei von der Frage aus, in welchen Fällen eine Raumdarstellung als narrativ einzuordnen sei und mittels welcher Strategien sich die Raumdarstellung in Erzählungen von jener in rein deskriptiven Texten unterscheide (34). Während der Verfasser die räumliche Dimension des Erzählens von der strukturalistischen Narratologie eher vernachlässigt sieht, erkennt er in Juri M. Lotmans Konzept des semantischen Raums eine fundierte narratologische Raumtheorie aus semiotischer Perspektive: Der Raumgestaltung komme insofern eine entscheidende Bedeutung in narrativen Texten zu, da sie überhaupt erst ein sinnvolles Handeln im Raum ermögliche (35f.). In der Überschreitung von semantischen Grenzen sieht Friedmann dabei einen wesentlichen Anknüpfungspunkt zu Campbell. So lasse sich Lotmans Modell besonders gut auf Texte anwenden, die nach einem quasi-mythologischen Strukturprinzip aufgebaut seien, wie etwa Tolkiens *The Lord of the Rings* (37). In der Semantisierung des Raumes erkennt Friedmann „eine typische und distinkte narrative Strategie, die intermedial anwendbar ist“ (29). So sei die Raumgestaltung etwa auch ein zentrales Element von Computerspielen, die als narrativ aufgefasst werden können. Anhand von zwei Beispielen, *Tomb Raider* (1996) und *The Last of Us* (2013), führt der Verfasser aus, wie sich in einem Computerspiel unterschiedlich gestaltete, deutlich semantisierte Räume finden lassen, die mehr als nur einen bloßen Container für die Figuren und die Handlung darstellen (40-43).

Dass die narrativen Räume durch belebte Figuren bevölkert werden, ist indes eine weitere Grundannahme Friedmanns: Reine Ereignishaftigkeit ohne Beteiligung ‚lebender‘ Subjekte sei nicht ausreichend, um einen Text als narrativ einzuordnen (47). In Kap. 4.2 widmet sich der Verfasser daher ausführlich der narrativen Figur. Auch hier wiederum grenzt er sich deutlich von formalistischen und strukturalistischen Vorgängern ab. So übt Friedmann nachdrücklich Kritik an den Modellen von Vladimir Propp und Algirdas Julien Greimas: „Eine Figur nur über ihre Funktion zu definieren heißt, die mimetischen oder psychologischen Dimensionen zu vernachlässigen“ (49). Auch in seiner Konzeption der narrativen Figur folgt Friedmann daher eher Traditionen, die im Film- und besonders im Serienschreiben großen praktischen Einfluss ausgeübt haben. So referiert er unter anderem ausführlich das von der amerikanischen Dozentin für Drehbuch Laurie Hutzler entwickelte Modell der Charaktertypen. Wenngleich dieses von der Psychologie als unwissenschaftlich abgetan werde und auch in der postklassischen Narratologie nur wenig Anklang gefunden habe, sieht Friedmann hierin

doch einen guten Ansatz für ein psychologisch orientiertes Figurenmodell (51f.). Gleichwohl betont er, dass weder ein funktionaler noch ein semantischer oder ein psychologischer Beschreibungsansatz allein ausreichen, um die ganze Komplexität einer narrativen Figur – zumal in unterschiedlichen medialen Ausprägungen – zu erfassen. So sei unter anderem auch die Intertextualität eine wesentliche Dimension, die zu einer komplexen Gestaltungsstrategie narrativer Figuren beitrage (57f.).

Wesentlich für Friedmanns Argumentation ist die Vorstellung, dass sowohl die einzelnen konstituierenden narrativen Elemente wie auch ganze Erzählungen durch einen bestimmten Grad an Komplexität bestimmt sind, der unterschiedliche – d. h. semantische, thematische, mimetische, aber auch intertextuelle – Organisations- und Ordnungsprinzipien erforderlich mache. Eines der wichtigsten Prinzipien stellt Friedmann zufolge die Sinnproduktion durch Basisoppositionen dar (Kap. 4.3). Die exponierte Rolle von Basisoppositionen lasse sich schon implizit daran ablesen, dass mit ihnen in den Titeln einige Klassiker der Weltliteratur wie Tolstois *Krieg und Frieden* (Война и мир, 1867) oder Turgenjews *Väter und Söhne* (Отцы и дети, 1862) operiert werde. Sie bilden, so Friedmann, „einen semantischen Kern, aus dem heraus die Erzählung in ihrer ganzen Komplexität organisiert werden kann“ (69). Auch hier distanziert sich der Verfasser einmal mehr von der postklassischen Narratologie und weist ihre Kritik am Modell der narrativen Basisoppositionen zurück. Er dagegen sieht in ihnen „ein wirksames Analyse- wie Kreationswerkzeug, da es ein semantisches Organisationsprinzip beschreibt, das ein bestimmtes Set von Konflikten [...] und Themen generiert und auf diese Weise erst die spezifische Sinnproduktion des Narrativen ermöglicht“ (70).

Dem Konflikt wiederum misst Friedmann eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung und dem Voranschreiten der Handlung zu (Kap. 4.4) – und dies wiederum setze die Existenz von mindestens einer narrativen Figur voraus. „Ein Konflikt wird ausgelöst, wenn eine narrative Figur an der Befriedigung eines Bedürfnisses bzw. der Erreichung eines Ziels gehindert wird, sei es durch die Handlung einer anderen narrativen Figur oder durch ein Geschehnis“ (83f.). Insbesondere aus Autorensicht nehme der Konflikt dabei eine zentrale Rolle in der Erzählung ein, denn unterschiedliche Konflikte generieren unterschiedliche Handlungsmuster (86). Das Konzept ‚Handlung durch Konflikt‘ ist in Friedmanns Argumentation ein wesentlicher Beleg für die transmediale Natur des Erzählens. Unabhängig von der jeweiligen medialen Ausgestaltung ermögliche ein definierter Grundkonflikt – z. B. das unerfüllte Bedürfnis nach Liebe – „durchaus vergleichbare Handlungsmuster“ zu erzeugen (90f.). In diesem Zusammenhang schlägt der Verfasser eine Systematisierung von Plot-Typen vor, die durch einen zugrundeliegenden universellen Konflikt wie ‚Liebe‘, ‚Zweikampf‘, ‚Überleben‘, ‚Reifung‘, ‚Freiheit‘, ‚Abenteuer‘, ‚Gerechtigkeit‘, ‚Wahrheit‘, ‚Ungehorsam‘, ‚Anerkennung‘ oder ‚Rausch‘ definiert werden und über kulturelle und historische – und man mag ergänzen: mediale – Grenzen hinweg verstehbar seien (92-102).

Die Idee des handlungsmotivierenden und -vorantreibenden Konflikts mündet argumentativ im nächsten Teilkapitel (4.5), das sich der Frage nach



„Geschlossenheit durch Transformation“ widmet. Auch hier verbindet Friedmann wieder theoretische narratologische Überlegungen mit Erfahrungen aus der dramaturgischen Praxis. Auf diesem Weg gelangt er etwa zur folgenden Definition: „Als geschlossen kann eine Erzählung betrachtet werden, wenn ihre narrativen Basisoppositionen durch einen Konflikt vollständig und irreversibel transformiert werden“ (110f.). Aus filmdramaturgischer Sicht bezeichne Transformation wiederum die Veränderung „von einem Anfangs- in einen differierenden Endzustand“ (114). Nachdrücklich plädiert der Verfasser dafür, das Konzept der Geschlossenheit dabei nicht aus Rezipientenperspektive zu definieren, sondern vermittels narrativer Basisoppositionen anhand objektivierbarer, textimmanenter Kriterien (ebd.).

Ein weiteres handlungsauslösendes und strukturierendes Element stellen Friedmann zufolge Emotionen dar, und zwar nicht nur auf der Ebene einer einzelnen Erzählung, sondern – im Sinne eines zentralen Organisationsprinzips – auch auf übergeordneter Genre-Ebene. Tatsächlich kommt den Emotionen, denen er sich in Teilkapitel 4.6. zuwendet, eine herausragende Stellung in Friedmanns Argumentation zu. „Aus der Sicht eines Autors ist die Frage nach der Emotionalität von Erzählungen von zentraler Bedeutung. Ein Autor kreiert einen narrativen Text unter anderem mit der Absicht, bei den Rezipienten bestimmte Emotionen zu evozieren“ (125). Gerade die affektive Dimension von Erzählungen sieht Friedmann dabei einmal mehr als einen durch die klassische und postklassische Narratologie stark vernachlässigten Bereich an. Er dagegen fasst Emotionalität als ein wesentliches, nicht wegzudenkendes Merkmal von Erzählungen auf, das diese gerade von rein sachlichen (Tatsachen-)Berichten unterscheidet (126). Seine Überlegungen fußen dabei – ganz im Sinne seines vorausgehenden narratologischen Zugangs – auf der Annahme, dass Emotionen von Ereignissen initiiert werden, „die Fragen des Überlebens betreffen und dadurch eine Handlungskette bei einem Individuum auslösen, mit dem Ziel, einen Status des Gleichgewichts herzustellen bzw. wiederherzustellen“ (129).

Damit verbunden ist die Idee, dass Erzählungen grundsätzlich eine Emotionserwartung im Leser wecken, und gerade diese Emotionserwartung wiederum die Grundlage für die Klassifikation von Erzählungen nach Genres bildet. Friedmann geht dabei von einem gleichsam ‚anwendungsbezogenen‘ Genre-Begriff aus, der „empirisch aus den Anforderungen der Medienwirtschaft abgeleitet ist und populäre Genrebezeichnungen berücksichtigt“ (135). Vor diesem Hintergrund unterscheidet der Verfasser letztlich sechs Genres anhand unterschiedlicher mit ihnen verbundener Gefühlserwartungen: Für den Thriller bzw. den Horror seien dies Angst und Erleichterung; für Erotik bzw. Pornographie Verlangen und Befriedigung; für das Melodram bzw. die Tragödie Leid und Erlösung; für die Idylle Streit und Harmonie; für die Heldengeschichte Wagnis und Triumph; und für die Komödie das Lachen. Friedmann präsentiert damit letztlich eine Typologie emotional konnotierter, narrativer Basisoppositionen, aus denen sich Spannungsbögen entwickeln ließen. Handlungsmuster dagegen entstünden erst aus der Kombination von Gefühlserwartungen mit bestimmten universellen Konflikten, woraus sich dann wiederum neue Genrebezeichnungen (z. B. das Liebesmelodram bzw. die Romanze) ableiten ließen (136). So gut diese



Idee einer Typologie auch sein mag, so erscheint sie doch zugleich durchaus problematisch. Denn zum einen werden hier unterschiedliche Genres (z. B. Horror und Thriller, die sich – auch hinsichtlich ihrer emotionalen Wirksamkeit – klar unterscheiden lassen) mit der jeweils gleichen Gefühlserwartung versehen; zum anderen stellen die aufgezählten ‚Gefühlserwartungen‘ keine eigentlichen Emotionen, sondern Handlungen, Konzepte oder (physiologische) Reaktionen, wie etwa das Lachen, dar.

Das sich sodann anschließende Teilkapitel 4.7 zur Thematik der Wendepunkte hätte in der argumentativen Reihenfolge eher direkt nach den Ausführungen zu Basisoppositionen und Geschlossenheit durch Transformation gepasst, da der Verfasser einen transformatorischen Schritt narrativer Basisoppositionen als einen narrativen Wendepunkt versteht (150). Hieran anschließend geht Friedmann mit der Kausalität noch auf einen zentralen Grundbegriff auch der klassischen und postklassischen Narratologie ein (Kap. 4.8). Völlig zu Recht verweist er daher auf den weitgehenden Konsens unter Narratologen, dass die kausale Verknüpfung von Handlungen und Ereignissen ein wesentliches konstituierendes Merkmal von Erzählungen darstelle (157). Indes führt der Verfasser mehre Beispiele dafür an, „dass auch Erzählungen, die als non-kausal eingeordnet werden, eine Vielzahl von Kausalbeziehungen aufweisen, die die Handlungen und Ereignisse verknüpfen“ (159). Ein besonderes Augenmerk legt Friedmann in diesem Teilkapitel auf die Bedeutung von narrativer Kausalität für Computerspiele. Aufgrund ihrer interaktiven Natur kämen Beziehungen der Ursache in Computerspielen gehäuft vor (162).

Das in neun Unterabschnitte gegliederte Kapitel 4 – Kap. 4.9 wendet sich summarisch noch weiteren Elementen der narrativen Textgestaltung zu, die zwar „typischerweise in Erzählungen vorzufinden sind, dabei aber nicht zwingend konstituierend für die Narrativität eines Textes sind“ (165) – stellt zweifelsohne das Kernstück von Friedmanns Buch dar. Das sich anschließende, deutlich kürzer ausfallende Kapitel 5 nimmt dann noch einmal eine Übertragungsleistung vor, indem es sich der Narrativierung von Medientexten zuwendet. Grundsätzlich sei es möglich, so Friedmann, jeden Medientext auf das Vorkommen der zuvor erarbeiteten narrativen Elemente hin zu untersuchen, „um objektivierbare Aussagen über den Grad seiner Narrativität treffen zu können“ (179). So könnten auch ursprünglich nicht-narrative Ketten von Ereignissen und Handlungen vermittlels der in Kapitel 4 aufgeführten Gestaltungsmerkmale narrativiert werden, und die narrative Textgestaltung lasse sich gleichermaßen auf fiktionales wie faktuales Erzählen anwenden (ebd.) – was der Verfasser dann sogleich anhand von einigen ausgesuchten Beispielen demonstriert.

In der Gesamtbewertung lässt sich feststellen, dass Friedmanns Buch sicherlich keine letztgültige theoretische Grundlegung der Transmedialität und der Natur, der Möglichkeiten und Grenzen medienunabhängigen und übergreifenden Erzählens liefert. Auch sind viele der hier dargelegten Annahmen und Ausführungen zu den narrativen Basiselementen in anderen, deutlich stärker theoretisch ausgerichteten narratologischen Arbeiten bereits bedacht oder zumindest angelegt worden und grundsätzlich unstrittig. Doch das mindert in keiner Weise den Wert von Friedmanns Studie. Die Stärke des – im Übrigen

exzellent geschriebenen – Buches liegt gerade in seiner integrierenden Syntheseleistung. Vor allem die Verbindung etablierter theoretischer Positionen aus der klassischen und postklassischen Narratologie mit Erfahrungen, Erkenntnissen und Modellen aus der Praxis der Filmdramaturgie ist ein hinreichendes Alleinstellungsmerkmal, das Friedmanns Buch zu einer gleichermaßen spannenden wie relevanten Lektüre macht.

*Keyvan Sarkhosh*

Volker Nölle. *Der heimliche Blick. Motiv und Modell – Eine Matrix innovativer Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. 644 S.

Im Zentrum der Erzähltheorie steht seit je die Frage der Perspektive, des Blickpunkts oder Blickpunktsystems (*point of view, focalization, voice*), der spezifischen Bedingungen also, unter denen der narrative Diskurs steht und die Redeinstanz sich konstituiert. Die vorliegende Untersuchung liefert dazu einen neuen Beitrag, dessen Intention durch den Titel und die drei Begriffe Modell, Motiv und Matrix gut gekennzeichnet ist. Es geht um Texte, die ein besonderes ‚GrundszENARIO‘ (Modell) entfalten, nämlich den heimlichen Blick eines Beobachters aus einem Raum in einen anderen; oder mit einem prägnanten Grass-Zitat aus *Die Blechtrommel* beschrieben: „er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch“ (461). Zwischen beiden Räumen besteht eine mehr oder weniger starre Demarkationslinie (z.B. draußen/drinnen), und auch die Öffnung zwischen dem Raum des Beobachters und dem zweiten Raum des Beobachtungsobjekts kann sehr unterschiedlich gestaltet sein. Dieses formale Modell der zwei Räume lässt unzählige Realisierungen zu, je nach vorherrschendem Motiv. Welches ist das Interesse des Späher und Lauscher? Weiß der Beobachtete, dass er beobachtet wird? Weiß der Beobachter von diesem Wissen? Generiert die Anordnung komische oder beklemmende Wirkungen? Das sind Fragen, die durch die „Konkretisierung des Grundszenarios“ (293) beantwortet werden. Der „Vielfalt der Motivationen für die Blickaktionen“ (270) sind keine Grenzen gesetzt, wie Nölle anhand mehrerer Dutzend Werke von Sterne bis Jelinek aufzeigt. Modell und Motive zusammen ergeben eine Matrix, die es erlaubt, Texte quer durch die Epochen zu vergleichen, die ansonsten ganz unvergleichbar sind: „Gemeinsames bei aller Unvergleichbarkeit“ (530) – darauf kommt es hier an. Es geht weder um historische Entwicklungen noch um eine typologische Ordnung. Viele der Texte kommen über das ganze Buch verstreut mehrfach vor, und immer wieder lenkt der Verfasser den Blick auf das Blickmodell anhand von Zitaten, denen er hermeneutische Aufmerksamkeit widmet. So baut sich über 600 Seiten hinweg eine überwältigende Evidenz auf. Es entsteht eine literarische Enzyklopädie des verborgenen Sehens, von den großen Erzählern des 19. Jahrhunderts (Kleist, Meyer, Gogol, Fontane u. v. a.) über die Klassiker des 20. Jahrhunderts (Kafka, Mann, Doderer u. v. a.) bis in die Gegenwart (Banville, Oz, Schlink u. v. a.): eine induktive Poetik der „fragmentierenden Perspektivierung“ (315).

Sehr glücklich scheint mir die Verwendung des Begriffs der Synekdoche zu sein, denn durch die Ritzen, Löcher und halbgeöffneten Türen zeigt sich stets ein

Ausschnitt aus einem größeren Bewandtniszusammenhang. Hier ist der Blick synekdochisch verengt, hier staut sich deshalb eine semantische Energie, die auf die Enthüllung eines Ganzen drängt. Das, was der Beobachter sieht, ist ihm ein Rätsel, erfüllt ihn mit Neugier, Lüsternheit, Angst, Wut, wie auch immer. Das „synekdochische Prinzip“ (371) ballt eine ganze Lebenslage zusammen, deren Freilegung eben die Blickaktion ausmacht bzw. durch sie initiiert wird. Diese Texte lesen, auch das wird im Laufe der Untersuchung deutlich, heißt, die Beobachtung von Beobachtern zu beobachten, in mehr oder minder großer Nähe zu ihnen oder aus amüsiertes, sympathisierender, reflektierender Distanz. Von Synekdoche lässt sich nun aber auch im Blick auf diese Arbeit selber, auf das hier angewandte Verfahren einer intensiven punktuellen Lektüre, die von den meisten Texten nur einen schmalen Ausschnitt erfasst, der jedoch *pars pro toto* gemeint ist, sprechen. Das hat Vor- und Nachteile. Zu den Vorzügen zählt, dass so ein enormes Pensum absolviert wird und man viel lernt, auch bei bekannten Texten. Die Nachteile sieht man im Kontrast zu den wenigen extensiven Analysen, die hier geboten werden, insbesondere zu Kafka (*Das Schloss*) oder zu Thomas Mann (*Der Erwählte*). Hier entfaltet Nölle das ganze literarästhetische Potential, das im verborgenen Blick enthalten sein kann; und der Wunsch kommt auf, statt der vielen Kostproben, so interessant sie sind, mehr solcher vorzüglicher, geduldiger Auslegungen lesen zu können.

Ich komme damit zu einigen Kritikpunkten unterschiedlicher Reichweite. Immer wieder erwägt der Verfasser Varianten zu seinen Texten, ein Verfahren, das er *creative reading* nennt und das sich in der Kunstwissenschaft bewährt hat. In der Tat zeichnet sich ja jede Formulierung eines literarischen Textes ab gegen den Hintergrund anderer Möglichkeiten, die auch hätten gewählt werden können: „Erst auf der Folie von Alternativen treten die Stärken und Schwächen eines Textes umriss-scharf zutage“ (55). Und nichts spricht dagegen, solche Alternativen auch einmal ins Spiel zu bringen, also zurückzukehren in eine Phase paradigmatischer Selektion (Jakobson). Je nach Erkenntnisgewinn erweist sich das als mehr oder minder sinnvoll. Nur kann man sich mit solcher Art von Kreativität ein systematisches Problem einhandeln; und das wird hier besonders sichtbar beim Umgang mit Übersetzungen. Bis auf zwei Ausnahmen (Banville und Laclos) stützt sich Nölle ausschließlich auf übersetzte Texte. Das ist nicht per se kritisch zu sehen, stürzt aber die hier waltende „Achtsamkeit auf Details“ (264) ins Dilemma. Was bearbeitet man eigentlich noch, wenn man russische Autoren bis tief in den deutschen Wortlaut hinein analysiert, sie einer „mikroskopischen Analyse“ (392) unterzieht und die „Rhetorik des Deiktischen“ (44) beobachtet? Und wenn dann auch noch Alternativen erprobt und konkurrierende Übersetzungen verglichen und bewertet werden? Es stimmt einfach nicht, wenn der Verfasser erklärt, auch „der nicht der russischen Sprache Kundige“ könne „ermessen, welche Version der Situation gemäßer ist“ (189). Man kann nicht aus einem literarischen Text eine ‚Situation‘ abstrahieren und entsprachlichen, um ihr darauf einen anderen, besseren, angemesseneren Wortlaut zuzuweisen. Welchen epistemologischen Status hätte wohl ein solches Gebilde? Die literarische ‚Situation‘ ist Silbe für Silbe fundiert im Wortlaut; ändert man diesen, hat man es mit einer anderen ‚Situation‘ zu tun. Hier zeigt sich ein naiver Illusionismus,

der die Konstitutionsbedingungen literarischer Rede ignoriert und sie auf ein obsoletes rhetorisches Modell reduziert (das Wort als ‚Kleid‘ des Gedankens), in erstaunlichem Kontrast zu den doch so aufmerksamen und hermeneutisch kompetenten Textanalysen.

In diesem Buch geistern ein paar ortlose Zitate umher (Sacher-Masoch, Highsmith, Belting), die entbehrlich gewesen wären. Gar nicht entbehrlich ist das Register, und dies umso mehr, als der Verfasser auf ein Literaturverzeichnis verzichtet. Leider erweist sich dieses Register als fehlerhaft. Es ist sehr unvollständig, enthält etliche Blindverweise und ignoriert die alphabetische Ordnung (Friedrich steht vor Foucault, Rembrandt vor Remarque, usw.). Es führt, ebenfalls weit außerhalb dieser Ordnung, mehrere Namen doppelt auf (Chaplin, Schiller, Schlink, Schöne), noch dazu mit divergierenden Seitenangaben. Raabe heißt nicht „Wihelm“ und Levinas nicht „Immanuel“. Hier hätte ein aufmerksamer Korrekturdurchgang leicht Abhilfe schaffen können.

Nicht zu beanstanden ist, dass Nölle sich gänzlich den Texten überlässt und auf jede theoretische Erörterung verzichtet, obgleich kurze Bemerkungen (zu Barthes, Genette, Lotman, Deleuze oder zum Unterschied zwischen Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen [525]) erkennen lassen, dass er mit der Literaturtheorie gut vertraut ist. Es bleibt den Lesern dieses engagierten Lesers überlassen, sich Modell und Motiv des heimlichen Blicks etwa von Merleau-Ponty oder von C. F. Graumann her auch noch einmal theoretisch zu verdeutlichen.

*Eckhard Lobsien*

Rebecca Comay. *Die Geburt der Trauer. Hegel und die Französische Revolution*. Paderborn: Konstanz University Press, 2018. 316 S.

Bei der Französischen Revolution handelt es sich um ein Geschehen, das zumindest prinzipiell auch in Deutschland auf der Tagesordnung steht – als Kronzeuge dafür wäre Comay zufolge Kant zu nennen –, das aber nur unter den spezifischen Bedingungen Frankreichs möglich wird. Das erklärt, warum man in Deutschland so intensiv an diesem Geschehen Anteil nimmt, als würde es sich im eigenen Lande abspielen. Neidvoll registriert man, wie in Frankreich eine geschichtliche Aufgabe in Angriff genommen wird, die sich im Grunde auch einem selbst stellt. Obwohl die Deutschen insofern an dem revolutionären Geschehen partizipieren, verfolgen sie es doch auch aus der Distanz eines in vielfacher Hinsicht anderen Landes. Sie nehmen nach Comay die Position von engagierten Beobachtern ein. Das hat zur Folge, dass man die Revolution auch besonders deutlich von einer Seite wahrnimmt, die den Revolutionären selbst wegen ihrer aktiven Involvierung in das Geschehen eher entgeht. Während diese Akteure noch ganz von ihrem Projekt beseelt sind, die gesellschaftliche Realität allein aufgrund der Vernunft umzugestalten, fallen den deutschen Beobachtern die Dissonanzen zwischen diesem Projekt und der Realität auf. Manche von ihnen neigen dann dazu, den Revolutionären eine hochmütige Missachtung der Realität, gar Verblendung zu bescheinigen, die das revolutionäre Projekt insgesamt diskreditiere. Obwohl Hegel wie seine Landsleute auch diese Kehrseite

der Revolution im Blick hat, möchte er doch diesem geschichtlichen Projekt die Treue halten. Er registriert nicht nur die Hybris der Revolutionäre, sondern auch die Zukunftsblindheit ihrer Gegner. Aus seiner Sicht verkürzen diese die menschliche Existenz vielleicht noch mehr als die Revolutionäre mit ihrem Enthusiasmus für die Vernunft. Hegel sieht also die Verheerungen, die eine sich selbst absolut setzende Vernunft anrichtet, und zugleich die Verheißungen, die dem revolutionären Projekt innewohnen. Darauf im Respekt gegenüber dem geschichtlich Gewordenen zu verzichten, bedeutete für ihn, spezifische Möglichkeiten des Menschen, seine Autonomie, preiszugeben. Für ihn als Philosophen stellt sich also die Aufgabe, die Verheerungen der Revolution und ihre menschheitliche Sendung zusammenzudenken.

Wie schon der Titel ihres Buches anzeigt (im Original: *Mourning Sickness. Hegel and the French Revolution*), greift Comay zu dem Begriff der Trauer, um die Eigenart von Hegels theoretischer Verarbeitung der Französischen Revolution zu kennzeichnen. Mit Hilfe dieses Begriffs meint sie, Hegels Verständnis der Revolution von demjenigen der Revolutionäre, Kants, der Konterrevolutionäre und der Romantiker abgrenzen zu können.

Obwohl dem Gewordenen die geschichtliche Legitimität abgesprochen wird, soll es doch nicht einfach wie bei den französischen Revolutionären hochmütig annulliert werden. Verhindert werden soll, dass die Einsicht, sich mit einer gleichsam chirurgischen Energie vom Gewordenen trennen zu müssen, mit dessen Verdrängung einhergeht. Die Trauer verhilft dazu, dem Automatismus der Verdrängung zu entgehen. Zu trauern meint hier also, sich auf eine nichtideologische, reflektierte Weise zur geschichtlichen Notwendigkeit der Revolution zu verhalten. Statt sich wie die Revolutionäre einfach dieser Notwendigkeit zu verschreiben, stellt man sich auch den Verletzungen, die durch den Bruch mit dem Gewordenen zugefügt werden. Comay zufolge führt Hegel „das Scheitern der Revolution“ auf das „Scheitern der Trauer“ (227) zurück. Sie greift überraschenderweise auf Hegels Interpretation von Sophokles' *Antigone* in der *Phänomenologie* zurück, um die abgründige Tiefe eines Bruchs mit lebensweltlichen Selbstverständlichkeiten zu verdeutlichen. Wenn Kreon aus Staatsraison, nach Hegel im Namen des „menschlichen Gesetzes“, gegen den erbitterten Widerstand von Antigone die Bestattung von Polyneikes, des angeblichen Staatsfeindes, verweigert, so bricht er mit einer einzig auf Gefühlen, insbesondere der Pietät, beruhenden Kultur – von Hegel mit dem Begriff des „göttlichen Gesetzes“ umschrieben. Kreons Entscheidung dient zwar der menschlichen Zivilisation, genauer: der Polis, droht aber die Zivilisation insgeheim zu vergiften. Comay veranschaulicht dies, indem sie sie an den Verwesungsgeruch denken lässt, den der Leichnam Polyneikes' verströmt (117).

Hegel wirft also insofern ein neues Licht auf die Französische Revolution, als er nicht nur die gleichsam vorzivilisatorische Dumpfheit des Gewordenen, sondern auch den revolutionären Trotz dagegen kritisch in den Blick nimmt. Er versucht die geschichtliche Legitimität der Revolution zu erweisen, indem er sie dem Selbstverständnis der Revolutionäre wie auch demjenigen ihrer Gegner entwindet. Auf einer neuen Reflexionsebene – nach Comay letztlich derjenigen des „absoluten Wissens“ – soll das möglich werden.



Obwohl sich die Philosophie Hegels gerade in der historischen Periode der Restauration durchsetzt, hält sie doch, wie Comay zu Recht betont, einen kritischen Abstand zum Geist dieser Periode. Comay arbeitet heraus, wie sich der junge und der reife Hegel, d. h. der Hegel der *Phänomenologie des Geistes* und derjenige der *Grundlinien zur Philosophie des Rechts*, unterscheiden. Einzigartig ist die *Phänomenologie* deswegen, weil der philosophische Gedanke hier angesichts des Epochenumbruchs nicht mehr selbstgenügsam bei sich verharret, sondern diese Unruhe, ohne von ihr übermannt zu werden, in sich aufnimmt. In der „Vorrede“ zur *Phänomenologie* markiert Hegel selbst diesen Einsatzpunkt seines Denkens:

Es ist übrigens nicht schwer zu sehen, daß unsre Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung.<sup>1</sup>

Statt also weiter die Welt von oben her zu betrachten, vollzieht Hegel nach, wie sich in der geschichtlichen Welt die unterschiedlichsten Gestalten der Wahrheit aneinander abarbeiten, um sich dann immer wieder als nicht haltbare Experimente zu erweisen. Was sich als definitiv aufspreizt, soll letztlich an seiner zunächst noch verborgenen Einseitigkeit zugrunde gehen. So wird offenbar, wie leicht der menschliche Geist aufgrund seiner eigenen Erfolge erblindet. Sich zu sich selbst zu befreien vermag er nur, wenn er, wie Hegel den Revolutionären und Kant vorhält, seine Selbstbefangenheit aufgibt und seinen schuldhaften Zusammenhang mit dem vermeintlich Überwundenen anerkennt. Solange er noch auftrumpfend in seinem Gegensatz zum Gewordenen und zur Natur verharrt, kann er seinerseits, wie der Terror der Französischen Revolution zeigt, zur entfesselten Natur werden. Wenn er sich selbst auf seiner höchsten Stufe, derjenigen des „absoluten Wissens“, erreicht hat, so blickt er nicht auf einen Reichtum mannigfaltiger kultureller Manifestationen, sondern nach Comay auf eine „Leere“ (280), einen Haufen einander disqualifizierender Wahrheiten, zurück: „Tilgung, nicht Gedenken, ist das letzte Wort der Phänomenologie.“ (ebd.) Andererseits soll sich dadurch eine „radikale Offenheit der Zukunft und die radikale Auslöschung der verpassten Gelegenheiten“ (ebd.) ergeben. Die Zukunft wird deswegen zur reinen Herausforderung, weil ja alldem, woran man sich halten könnte: sei's die Sicherheit des Altvertrauten, sei's der Eigensinn der Vernunft, die Grundlage entzogen wurde.

Während die *Phänomenologie* von 1806 insofern wie ein Aufbruch zu neuen Ufern anmutet, spiegeln die vierzehn Jahre später entstandenen *Grundlinien der Philosophie des Rechts* das Bedürfnis nach einer Institutionalisierung bislang gewonnener Freiheiten wider. Hegels Auffassung von der geschichtlichen Immanenz der Vernunft bringt ihn nicht nur zu seinem pointierten Urteil über Napoleon („Weltseele zu Pferde“), sondern auch zu seiner viel kritisierten

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel. *Phänomenologie des Geistes*. Hg. Johannes Hoffmeister. Hamburg: Meiner, 1952. S. 15.



Einschätzung des preußischen Staates. In diesem sollen ihm zufolge die bürgerlichen Freiheiten, die durch die Französische Revolution möglich geworden sind, auf eine historisch vorbildliche Weise rechtlich Gestalt angenommen haben. Allerdings weist Comay darauf hin, dass Hegel an diesem Modell eines Rechtsstaats mit Errungenschaften wie Zweikammerparlament, Rede- und Pressefreiheit, gar konstitutionelle Monarchie noch in dem Moment festhält, als es wegen der restaurativen politischen Entwicklung in Preußen nach Waterloo zur bloßen Fiktion zu werden droht (263f.).

Dass sich die Deutschen so wenig vom Überschwang der Revolution anstecken lassen, führt Hegel auch auf ihre Prägung durch die Reformation Luthers zurück. Überhaupt gewinnt Comays Buch dadurch seine besondere Note, dass die Verfasserin recht gründlich auf Texte Luthers eingeht (39, 217 und 239). (In ihrer Danksagung am Schluss des Buches nennt sie auch die Historikerin Lyndal Roper von der Universität Oxford, die durch ihre Biografie Luthers von 2016 international bekannt geworden ist.) In diesem Zusammenhang fällt auf, wie stark doch Luther mit seinem notorischen Zweifel an der Nachhaltigkeit menschlichen Gelingens durch das Denken Hegels hindurchschimmert. Comay kehrt einen möglichen Subtext der Philosophie Hegels hervor, indem sie diese als eine Weise des „memento mori“ (270) charakterisiert. Wenn sie den Sprechakt der „Verzeihung“ (nicht „Vergebung“ wie im Text) aus der *Phänomenologie* analysiert, so wird die Nähe zwischen Hegel und Luther besonders deutlich. Andererseits kennzeichnet sich das Denken Hegels nach Comay ja gerade dadurch, theologisches in philosophisches, also ‚weltliches‘ Denken zu verwandeln. Nur gelegentlich soll sich dann Theologisches gegenüber dem Philosophischen vordrängen (248-259).

Die Reformation Luthers verhilft nach Hegel deswegen zu einer kritischen Distanz gegenüber der Französischen Revolution, weil sie der naturwüchsigen Fixierung des menschlichen Ich auf sich selbst entgegenwirkt. Während sich also die französischen Revolutionäre in ihren Enthusiasmus der Weltveränderung hineinsteigern, haben die Deutschen, jedenfalls die protestantisch geprägten, einen kritischen Blick für das Potenzial von Gewalttätigkeit hinter der Fassade dieser hohen Gesinnung. Sie erkennen, mit den Worten Comays, „die Wildnis [...]im Inneren“ (67). Verführerisch ist es nun in Deutschland, aus diesem Vermögen zum Durchblick eine geistige Überlegenheit gegenüber Frankreich herzuleiten. So entsteht, nach Marx und Engels, eine „deutsche Ideologie“, durch die eine politische Ohnmacht in eine geistige Übermacht umgedeutet wird. Schillers Gedichtfragment „Deutsche Größe“ von 1797 – von Comay allerdings nicht erwähnt – mag exemplarisch dafür stehen. Hegel scheint sich auf dieser Linie zu bewegen, wenn er in seiner *Phänomenologie* im Übergang zwischen den Kapiteln „Der sich entfremdete Geist. Die Bildung“ und „Der seiner selbst gewisse Geist. Die Moralität“ vom Aufblühen philosophischen Denkens in Deutschland angesichts der Katastrophe der Revolution handelt: „[...] so geht die absolute Freiheit aus ihrer sich selbst zerstörenden Wirklichkeit in ein anderes Land des selbstbewußten Geistes über, [...]“.<sup>2</sup> Nach Comay befördert er

2 Hegel. *Phänomenologie*. S. 422.

damit tatsächlich eine „deutsche Ideologie“. In dem Maße jedoch, wie er an dieser Ideologie mit zu stricken scheint, dekonstruiert er sie auch wieder: „Indem er die deutsche Ideologie analysiert, während er sie doch weiterhin pflegt, wird er sie schließlich von innen heraus sprengen.“ (156) Pauschal gesagt: Das dialektische Denken, auf das sich eine „deutsche Ideologie“ berufen könnte, ist zugleich dasjenige Denken, das jegliche Ideologie unterminiert. In der *Phänomenologie* jedenfalls praktiziert Hegel ein Denken, das eine Konsolidierung ideologischer Gebilde, wie sie im Laufe der Geschichte immer wieder aufkommen, verhindert. So versucht Hegel, um eine Formulierung Comays aufzugreifen, sein „ikonoklastisches Versprechen“ (280) einzulösen.

Auf Seite vier des Buches findet sich die folgende Verlagsnotiz: „Rebecca Comay ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie an der University of Toronto“. Wenn es ein Fach geben sollte, das für die Fragestellungen von Comays Buch besonders aufgeschlossen wäre, so könnte das eigentlich nur die Komparatistik sein. Comay fördert innere Zusammenhänge zwischen Frankreich und Deutschland zutage, die sonst im Nebel nationaler Aufwallungen verschwinden. So bezieht Hegel in seiner *Phänomenologie* implizit Stellung gegen einen um 1800 langsam aufkommenden – und später in den Befreiungskriegen voll ausbrechenden – Nationalismus, wenn er einen gleichsam arbeitsteiligen Zusammenhang zwischen Deutschland und Frankreich aufdeckt. Während Frankreich durch seine Revolution einen weltgeschichtlich notwendigen und kreativen Bruch mit der geschichtlichen Kontinuität vollzieht, vermittelt Deutschland diesen Bruch mit der geschichtlichen Erfahrung. In dieser Perspektive zeigt sich, wie sehr beide Länder miteinander verzahnt sind. Auf einer literaturgeschichtlichen Ebene wird dies etwa durch einen Text wie den *Neveu de Rameau* von Diderot ganz anschaulich, der zwischen beiden Ländern hin und her wandert und den Hegel in seiner *Phänomenologie* als Dokument einer frivolen Selbstzersetzung des Ancien Régime interpretiert (286).

Comays Analyse kann zu der Einsicht führen, dass es sich bei den in der Epoche der Französischen Revolution zwischen Deutschland und Frankreich aufbrechenden Differenzen weniger um einen Konflikt verschiedenartiger Nationalitäten als vielmehr um Geburtswehen eines übergreifenden Projekts handelt, das man heute vielleicht ‚Europa‘ nennen würde. Das Gegeneinander erwiese sich insofern als ein verkapptes Miteinander. Comay befördert solche Einsichten vor allem durch einen inspirierenden Kommentar zu Hegels *Phänomenologie* – ein Werk, das ja inmitten des Epochenumbruchs der Französischen Revolution entstanden ist. Gewundert hat mich ich bei meiner Lektüre nur, dass sich Comay ein Kapitel wie „Das Gesetz des Herzens und der Wahnsinn des Eigendünkels“ entgehen ließ. Dort durchleuchtet Hegel vorwiegend im Blick auf Deutschland ziemlich gnadenlos hochherzige und zugleich eitle Rebellen gegen den Absolutismus („Sturm-und-Drang“) und lässt sie wie etwas unbeholfene Verwandte der späteren Revolutionäre in Frankreich aussehen.

Comays Buch ist besonders anregend für diejenigen, die sich mit Hegels *Phänomenologie* auskennen und erhellend für alle anderen.

Helmut Pillau

Horst Schmidt. *Das „Aachener Programm“ der Komparatistik. Hugo Dyserincks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme, 2018 (= Studien zur komparatistischen Imagologie; Bd. 3). 280 S.

Der vorliegende, vor kurzem erschienene dritte Band der *Studien zur komparatistischen Imagologie* (herausgegeben von Elke Mehnert und Hugo Dyserinck) knüpft ganz natürlich an die ersten beiden Bände an: Als Band 1 wurden Hugo Dyserincks *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft* (2015) herausgegeben, Band 2 von Michaela Voltrová beschäftigt sich mit *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie* (2015). Horst Schmidt bietet dem Leser schließlich einen detaillierten Einblick in die Geschichte und Entwicklung sowie in die fachlich-methodologischen Schwerpunkte des Aachener Programms der Komparatistik vor dem Hintergrund einer akribisch dargestellten und zugleich auf spannende Weise geschilderten Biographie von dessen Begründer Hugo Dyserinck.

Im Fokus dieser vorwiegend historisch geprägten Studie liegen „die Entwicklung und Vorgeschichte der Komparatistik als akademisches Fach an der RWTH Aachen“ (10). Gleichzeitig geht es jedoch auch um eine „Methodendiskussion der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft“ (ebd.). Schon in der Einleitung findet der Leser die eigentliche theoretische und methodologische Abgrenzung des Aachener Programms, indem die Komparatistik (9) und die Ziele der Imagologie definiert werden: „Ziel der Imagologie ist die im Geiste des kritischen Rationalismus betriebene Dekonstruktion und letztlich Überwindung des Denkens in nationalen bzw. ethnischen Kategorien“ (10). Horst Schmidt bietet jedoch nicht nur einen zusammenfassenden Überblick über die Ziele, die wichtigste Terminologie und über die methodologischen Spezifika des Aachener Programms (z. B. die Definition des supranationalen Standorts [22, 52-54]), sondern skizziert auch die tiefe und breite Tragweite von „Hugo Dyserincks imagologische[r] Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft“ (Untertitel der Publikation). Sehr detailliert wird dabei auch „Imagologie in den Fußstapfen des ‚Aachener Programms‘“ (163-182) behandelt, wobei die Weiterentwicklungen des Programms durch Joep Leerssen und Elke Mehnert akzentuiert werden, die aus der langen Reihe der Nachfolger Dyserincks sicherlich berechtigt ausgewählt wurden.

Die strukturierte Bibliographie (187-280) umfasst mehr als eintausend Publikationen, darunter eine komplette Liste der Publikationen Dyserincks, eine breite Auswahl an Titeln seiner Schüler sowie mit dem Aachener Programm verbundene Veröffentlichungen. Dieser Teil der Publikation ist (nicht nur wegen seines Umfangs) zweifellos als echter Gewinn für die komparatistische Imagologie zu sehen.

In Kapitel 6 (Schlussbemerkungen) werden sowohl die wichtigsten historischen Meilensteine als auch mögliche Zukunftsentwicklungen zusammengefasst. Die Aktualität und Bedeutung des Aachener Programms der Komparatistik wird im letzten Satz nachdrücklich artikuliert: „Angesichts des derzeit (2017) leider zu beobachtenden weltweiten Erstärkens von völkischem Denken, aggressivem Nationalismus und Rassismus wird die Imagologie zu einer

hochaktuellen und bitter notwendigen Medizin im Kampf gegen ein längst überwunden geglaubtes Hordendenken und die Feinde der offenen Gesellschaft“ (186).

Zusammenfassend kann dieses Buch als wertvoller und gelungener historischer und methodologischer Beitrag zur komparatistischen Forschung bezeichnet werden.

Michaela Voltrová

*Literary Activism. Perspectives.* Ed. Amit Chaudhuri. New Delhi: Oxford University Press, 2017. 369 pp.

The volume *Literary Activism* assembles papers by academics, novelists, poets, translators, and publishers presented at the eponymous symposium held in December 2014 in Calcutta. The individual articles are framed by the organizer/editor Amit Chaudhuri's short mission statement and brief background information about the symposium at the beginning of the volume, as well as by an appendix of supplemental material at the end (an email exchange and two blog entry's by Tim Parks that emerged from a follow-up event held in October 2015 at St. Hugh's College, Oxford). The conference proceedings pursue two seminal aims: First, they strive to differentiate literary activism from market activism<sup>1</sup> whose effects depend „on a certain randomness which reflects the randomness of the free market“, whereas „literary activism may be desultory, in that its aims and value aren't immediately explicable“ (6). Second, and closely linked to this transitoriness, the volume focuses on forms of literary activism not primarily concerned with „activism through literature“ (12), therefore providing a forum „that goes beyond what you hear or encounter either at a literary festival or an academic conference“ (10). This intermediate or even outsider position is also apparent in the cover design that lacks the obtrusiveness of the former as well as the uniformity of the latter. Its sand-coloured background remotely resembles parchment paper, the dividing line in the middle, vertically splitting the cover,

---

<sup>1</sup> In the volume literary activism is broadly defined as „an activism on behalf of an idea of literature“ (298), whereas market activism is defined as „a mode of intervention“ that emerged from the mid-1990s onwards in the sphere of literary publishing: „The bolder agents and publishers abandoned the traditional forms of valuation by which novelists were estimated, published, and feted, and embraced a dramatic, frontiersman style of functioning that involved the expectation of a reward more literal than any form of cultural capital.“ (3) The editor further argues that market activism is not limited to agents and publishers acquiring those books that are most likely to earn great profits. Authors too cooperate by choosing (if they are in a position to choose) the economically most efficient agents and publishers: „Andrew Wylie's acquisition of Salman Rushdie's novel *The Satanic Verses* and Rushdie's defection from his erstwhile agent“ (ibid.) is presented as an example of this „radical break effected by market activism“ (ibid.). According to David Graham this development „broke the chain of expertise that led from the author to the reader“ (83) and „linked authors to agents, agents to editors, editors to booksellers“ (Jon Cook paraphrasing David Graham, 299).

evokes the neat aesthetic of a vocabulary book. The title comes in unpretentious black lowercase letters, whereas the „literary“, printed in characters larger than „activism“, clearly dominates the cover along with several circles scribbled in black ink. Hence, the front side already conveys a picture of the subsequent miscellaneous approaches to literary activism that are not to be understood as dogmas but as „PERSPECTIVES“ as the subheading in red capital letters already suggests.

Focusing on the bi-lingual English-Marathi poet Arun Kolatkar (1931-2004), the first article by Laetitia Zecchini examines India's „Little Magazine ‚Conspiracy““. By collaboratively creating small presses and magazines Indian poets in the 1960/70s cut out several middlemen and gatekeepers of literature and became „the promoters or activists of each other's work“ (26) and, via translations, of their predecessors' works written in Hindi, Marathi, and other vernaculars. Zecchini concludes that it is „[i]n the translating practice of so many of these poets, activism *on behalf of* literature and activism through literature become indistinguishable“ (38). Translation also plays an important role in the article by Derek Attridge, according to whom translators of minority language literatures like Afrikaans „are among the most important of literary activists“ (65). Literary activism is defined as the promotion of literary value which can be pursued by academic critics through what Attridge calls *affirmative* criticism: „to understand, explore, respond to, and judge what is of value in works of literature“ (51). Attridge committed himself to the promotion of South African writers like J.M. Coetzee, Zoë Wicomb, and, more recently, Afrikaans-language writers like Etienne van Heerden, Ingrid Winterbach, and Marlene van Niekerk.

The primary motivation of David Graham's article might be referred to as the love of books'. He brings a publisher's perspective to this volume, outing himself as a market activist and, thus, as a bit of an outsider. Graham, however, prefers the label „expert activist“ (74). The kind of activism he advocates is operated by experts trying to make the best of „a complex and imperfect collision between the worlds of art and commerce“ (75) by introducing innovative and inspiring works like Yann Martel's *The Life of Pi* (published 2002 during Graham's time at *Canongate*) to a large number of readers. Graham attributes the demise of expert activism to the increase in market pressure and the rise of online sales, not least because experts are being replaced by algorithms. However, he regards the gradual rise of micro-publishers as one possible advantage of the changed and otherwise hostile market situation. Given the reduced costs of digital publishing that enable publishers to quickly reach large audiences, very small independent houses can afford taking the risk of publishing out-of-the-ordinary works and, therefore, might be able to revive the activist spirit. The hope for a resurgence of an activist spirit also permeates the article by Peter D. McDonald who asks in the words of French critic and writer Maurice Blanchot (1907-2003): „What about Criticism?“ To maintain a critical language „which follows no prescribed protocols, effectively inventing itself anew in the face of every new work, or act of reading“ (100) is presented as the great challenge for the academic critic, since the institution of the university has been strongly affected by neoliberal



economic policy. However, according to McDonald the fight against the giant windmills, to reproduce his quixotic image, has to go on.

Embedded in a more general history of the professionalization of the humanities, Saikat Majumdar discloses the ideological motivations of the institutionalization of English literary studies: to educate newly relevant groups like women, the working class, and colonized peoples in order to become productive citizens. Since literary studies in India are deeply rooted in this ideological and profoundly bureaucratic enterprise, Majumdar emphasizes the continuous importance of the ambivalent figure of the autodidact and polymath to literary activism. Discussing the famous Indian intellectual Nirad C. Chaudhuri (1897-1999) as well as the poet Arvind Krishna Mehrotra (\*1947), he demonstrates that, ultimately, no form of activism can thrive without enthusiasm: „The lover, or the amateur humanist, is the best bet for the university’s contribution to any activism that might enhance the importance of literature in the public sphere.“ (142) To favour specialisms over generalisms is surely one of the great challenges for literary studies within the neoliberal university.

Tim Parks takes a rather pessimistic, almost cynical view of the globalized literary market and the concept of world literature in particular. According to him the latter implies the simplified conjecture that „the best works reach out to everybody“ (151). The intention behind world literature – to make good books available to everyone via translation and dissemination – might be called literary activism but it seems to come at a high price, namely, the eradication of complex stylistic elements through translation, if not self-censorship. Parks stresses that an overly personal style „now presents itself as a possible barrier to translation, or simply incomprehensible to those who don’t share the same linguistic and cultural context“ (163). His conclusion is that this altered situation and the fierce competition it creates among writers has to be taken into account by any form of literary activism.

Rosinka Chaudhuri provides insights into the 19<sup>th</sup> century Bengali literary sphere. She names Henry Meredith Parker (1796-1868) who lived almost thirty years in Calcutta (1815-1842) as an early literary activist, „militating against the vogue for ‚Orientalising‘“ (179) while Lord Byron and other clever market activists of the time exploited it to their advantage. Another important figure Chaudhuri discusses is Iswar Gupta (1812-1859), whose fragmentary short poems (*khanda kabita*) about everyday life never quite fit into the modern national Bengali literary canon. He was, moreover, the first and only one to collect and publish songs and poems of his predecessors who alternately wrote in several languages (e. g. Bengali, English, Hindi, Sanskrit, and Persian/Arabic) – „a salutary reminder that the practice of multilingualism in India had its antecedents in normative precolonial conditions“ (184). By providing these significant examples of 19<sup>th</sup> century literary activism in Calcutta, Chaudhuri uncovers the dominant group’s, i. e. the British’s, construction of cultural production, thereby not merely offering an alternative reading but engaging in literary activism herself.

Dubravka Ugrešić’s paper, which is explicitly marked as a translation from Croatian by David Williams, is the first in the volume to address the topic of translation on such a direct and personal level. As she writes in a language used



by a small community of speakers from the „literary *out of nation zone*“ (201) of former Yugoslavia, her text was in need of translation. Starting from this personal perspective, she explores the „platitudo about literature knowing no borders“ (ibid.). On the one hand, she writes that it is not to be trusted, because „[o]nly literatures written in major languages enjoy passport-free travel“ (ibid.), and more easily so if written by a male author. On the other hand, she claims that the platitudo has to be believed. The phenomenon of transnational literature would according to Ugrešić be a strong argument for this if it were not for the publishing „trend of ‚cultural comprehensibility‘ – the standardisation of literary taste“ (208). Nonetheless, the labelling of her work as national or exile literature is not an option either, since Ugrešić hopes for „a new global literary house that waits to be constructed by us, ‚practitioners‘, by literary scholars, literary activists and enthusiasts; by young people who migrate, write in two or three languages, who pick their cultural references from the whole world, adopt freely different cultures and live them with passion and understanding“ (212).

Amit Chaudhuri elaborates on a personal experience of literary activism as well: his commitment to get the Indian poet-critic Arvind Krishna Mehrotra (\*1947) nominated for the *Oxford Professorship of Poetry*. In agreement with his understanding of literary activism, positioning „itself not against the market, but the sense of continuity it creates“ (227), Chaudhuri interrogates this continuity which had primarily been constructed by the marketing executives of large bookshop chains and perpetuated by market activist devices like international literary prizes (e. g. the *Booker Prize*). Mehrotra, arguably not exactly a widely circulating ‚comprehensible‘ poet or typical postcolonial writer, was a rather unconventional choice for the prestigious professorship. But then again, getting him nominated and thus raising awareness of his remarkable writing was the aim, however short-lived the collective memory of this episode turned out to be: „Perhaps it’s integral to literary activism that it not be properly remembered or noticed, but experienced, uncovered, excavated, and read?“ (244)

Jamie McKendrick draws on a critical blog entry written by Tim Parks, in which Parks critiques a certain culture of ‚free‘ poetry translation, mostly practiced by poets without knowledge of the original language. Although in general McKendrick is sceptical of translation theories based on poetical intuition, he admits that he rather likes the work by some of these poet-translators (e. g. Seamus Heaney’s translation of Dante’s *Inferno*): „This aspiration to a deeper kind of fidelity is an attempt to respect not just the alterity of another language and culture but also that of another individual sensibility.“ (257) In some cases McKendrick refers to such ‚free‘ poetic translations as acts of literary activism, especially if they manage to bridge large linguistic, cultural, and temporal distances, and „simultaneously preserve that distance and discover proximity and connection“ (261) like for example Ezra Pound’s Chinese translations or Arvind Krishna Mehrotra’s translation of the first and second century CE Mahārāshtrī Prākṛit anthology *Gāthāsaptasatī*.

In his article, which is the last regular contribution to the volume, Swapan Chakravorty introduces a new concept to the discussion: Literary activism can function as a literary surrogacy „in that the ‚programmatic‘ and ‚final intentions‘

of the work or the author [...] may deviate from the ‚active‘ intentions“ (280). The *swadesi* movement in the first decade of the 20<sup>th</sup> century, intending to use literature as a link between the various peoples and languages of India, serves as his first example. The poet Rabindranath Tagore (1861-1941), at first an active supporter of the movement, dealt in his writing with an increasing disillusionment. Accordingly, his novel *Gora* „starts with a burden of literary activism, but is released into the indeterminate freedom of literary surrogacy“ (280). If we follow Chakravorty’s interpretation, literature (if it is good literature, one might add) wins because it does not fully merge into a literary activist programme but goes further and is ultimately wiser than its initial cause. It is probably not a coincidence that this message stands at the end of a volume in which considerable value was placed on ‚the literary‘.

It is not an easy task to sum up a volume on literary activism, which Jon Cook defines in the epilogue as a topic that „quite deliberately eludes any summary definition“ (297). But then again, this ambiguousness serves as a good starting point for a working definition. According to Cook, literary activism designates practices of resistance „to the way the literary marketplace currently operates, but also to how literature is taught, researched, and valued within the academy“ (ibid.). One could perhaps draw a comparison with Pascale Casanova’s *La République Mondiale des Lettres*<sup>2</sup> in which she analyses the mechanisms of the literary market and the resulting inequality between minor and dominant languages and literatures. *Literary Activism* seems to be written/edited in the same or at least in a similar spirit to Casanova’s study, which is also mentioned in the epilogue (299; 304-305). Nevertheless, it differs in two key points: First, it does not try to formulate „a new position in whose name a new set of dogmas and methods can be promulgated“ (297) and second, it does not adopt a Eurocentric approach. The central idea is not about a *Greenwich Meridian of Literature* (Casanova’s designation for Paris, the literary capital of modernity and, therefore, the baseline from which literary value was measured) but rather about literature’s plural modernisms. Jon Cook uses the rather modest expression „sketch“ (319) to describe the volume’s achievement with regard to the future study of literature. I would argue that *Literary Activism* is already more than a mere sketch, maybe even the outline of a new transdisciplinary (sub)field of research, located at the intersections of sociology of literature, history of science, world literature, and translation studies, and combining three main areas of research: First, the critical observance and evaluation of the global literary market (if it exists) and its market activism, second, the role of universities and literary studies, and third, the role of translators within the globalized literary market.

However, in order to comprehensively outline the wide field of literary activism, the volume’s strong focus on the literary – that is on the value of literature – might be a little too narrow. On the one hand, the literary value discussion, although undoubtedly an important one, runs the risk of becoming increasingly

---

2 Pascale Casanova. *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999; engl.: *The World Republic of Letters*. Trans. Malcolm B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University, 2004.

elitist at times. This is particularly evident in some remarks in the appendix. When Tim Parks, in an email to Amit Chaudhuri, writes that „[f]oreign writers [he talks specifically about the works of the Italian writer Elena Ferrante that he clearly does not appreciate] are imagined as literary, I suppose...“ or „[a]lways hard to imagine Americans reading [Henry] Green“ (340) the reasoning about literary taste takes on a rather unpleasant Anglocentric flavour. On the other hand, by focusing so intensely on literary value, the volume misses out on forms of literary activism that consciously distance themselves from aesthetic judgments. Franco Moretti's infamous concept of distant reading started as a form of literary activism once, criticizing close reading's dependence on an extremely small canon.<sup>3</sup> Another prominent and more recent example is the non-profit feminist organization VIDA whose volunteers since 2009 tally „the gender disparity in major literary publications and book reviews“<sup>4</sup> drawing attention to the fact that the neoliberal literary market is not just rather materialistic but also very much gendered as well as discriminatory against writers of colour, writers with disabilities, queer, trans and gender nonconforming writers. While „a criticism that thinks with and about literature“ (319), as expressed in the volume, seems of tremendous importance, a criticism that thinks with and about the writers and their conditions might add a further perspective to the discussion on literary activism that has been initiated on an already very high level by Amit Chaudhuri and his fellow contributors.

*Sandra Folie*

Michael Wetzel. *Neojaponismen. West-östliche Kopfkissen*. München: Fink, 2018. 197 S.

Roland Barthes' *Reich der Zeichen* vergnügt viele Japaner wegen des begeisterten Tons, in dem ein französischer Gelehrter über Tempura (frittierten Fisch und Gemüse im feinen Teigmantel nach japanischer Art) oder Pachinko (die geräuschvollen japanischen Spielautomaten von sehr bunter Gestalt) erzählt. Andererseits wirkt das Bild eines würdigen deutschen Professors, der mit ernsthafter Miene japanische Animes ansieht, auf Japaner etwas irritierend. Denn ehrlich gesagt gehören Animes in Japan eher zu den Hobbies, die Freunden und Kollegen besser nicht bekannt werden sollten. Jegliche Vorurteile gegenüber einem an Animes interessierten Professor schwinden jedoch angesichts der Gedankenfülle, die Michael Wetzel in seiner Monographie *Neojaponismen. West-östliche Kopfkissen* entfaltet. Das Konzept ist so unprätentiös wie einleuchtend: Das Wort ‚Kopfkissen‘ ist die Übersetzung von *utamakura*, eines Begriffs aus der japanischen Dichtung (Haiku). Es beschreibt die Technik, „besondere denkwürdige Orte, auffällige Landschaften, ausgesuchte Bilder als metaphorische Unterlage zu nehmen“ (34). Der Autor zielt mit seiner Analyse nicht darauf ab, außergewöhnliche Thesen zum

---

3 Franco Moretti. „Conjectures on World Literature“. *New Left Review* 1 (2000): pp. 54-68.

4 VIDA. *Women in Literary Arts*. <http://www.vidaweb.org>. Accessed 7 August 2018.

Orientalismus aufzustellen; es liegt ihm vielmehr daran, neue Konstellationen des Kulturkontakts zwischen Japan und dem Westen auszumachen, um die Leser zu „weitere[n] assoziative[n] Übertragungen“ (ebd.) anzuregen.

Die Dichte des vom Autor geknüpften assoziativen Netzes ist bewundernswert. In ihm erhalten Hoch- und Subkultur den gleichen Wert als Gegenstände der Analyse, zumal sie eigentlich immer miteinander verflochten sind. Auf Grundlage umfassender Kenntnisse - von der Antike über die Romantik bis zur Postmoderne - betrachtet Wetzel die Modernität japanischer Tradition und umgekehrt die latent traditionellen Grundlagen neuester japanischer Kultur. Beispielweise sieht er altehrwürdige Begriffe wie *ma* (Dazwischensein) und *mu* (Nichts) in intimer Beziehung zu (post)modernen Kunstwerken von Marcel Duchamp und Aiko Miyanaga, in denen laut Wetzel besonders die Vorstellung von der „Potentialität des Anders-Werdens“ (107) bzw. von Transformation eine entscheidende Rolle spielt. Dagegen verweisen heutige japanische Animes wie *Ghost in the Shell* und die Filme des *Ghibli*-Studios auf den japanischen Animismus wie auch auf die deutsche Romantik zurück; dies wird besonders anhand von Motiven wie der Seele der Maschinenmenschen und der Nostalgie deutlich. Hier zeigt sich japanische Bearbeitungskultur, die nicht mehr nach Ursprung oder Originalität fragt - unter der Voraussetzung, dass Ursprünglichkeit immer nachträglich geprägt und mythologisiert wird -, sondern den linearen Lauf der Zeit und die Begrenzung des Raums aufhebt, um Simultanität und Hybridisierung als Hauptfaktoren der Kreativität auftreten zu lassen. Aber natürlich ist Wetzel kein naiver Verehrer japanischer Kultur. Er warnt, wenn auch nur andeutungsweise, vor einer japanischen Tendenz zum Zynismus, der aus der übermäßigen Relativierung aller Wertvorstellungen entstehe.

Um die Chiasmus-Form des Verhältnisses zwischen Westen und Osten überzeugend zu erklären, verhandelt der Autor genauso sorgfältig die westlichen Rezeptionsweisen japanischer Kultur, z. B. bei Loti, Monet, Fenollosa und Eisenstein, bei verschiedenen Autorenfilmregisseuren der Nouvelle Vague, Vertretern des französischen Strukturalismus u. a. Dabei würdigt Wetzel die dialektische Bewegung, in der westliche Künstler und Wissenschaftler durch die Rezeption japanischer Denkweisen an der Autorität der eigenen Kultur zweifeln und nach der Integration beider Elemente streben. Aber die vernünftigen Augen des Autors übersehen nicht, dass sich in diesem Bestreben oft genug westliche Denkmuster und Wunschträume verbergen. So betonen Fenollosa, Eisenstein und auch Derrida insbesondere den Ideogrammcharakter japanischer Schrift und Haikus, obwohl deren Bildlichkeit eigentlich nur metaphorisch zu nehmen ist, sie sich nicht ganz als Ideogramm erweisen, sondern zwischen Malerei und Schrift schweben. Solchen Verzerrungen liege westlicher Logozentrismus und der „Wunsch nach einem Sprung in die vierte Dimension des Erzählens“ (54) zugrunde. Um die Tendenz zum Japonismus, also zur Romantisierung eines exotischen Landes, zu überwinden, solle man das Spannungsfeld zwischen „Vertrautheit im Fremden“ und „Fremd[heit] im Vertrauten“ (26) berücksichtigen. In diesem Zusammenhang taucht der Begriff ‚Neojaponismen‘ auf.

Eine der Theorien zur traditionell japanischen Denkweise, auf die sich der Autor beruft, stammt von Ryôsuke Ôhashi. Dieser widmet sich der japanischen

Schönheitsvorstellung des ‚Schnitts‘ oder ‚Teilens‘ (*kire*) in der Kunst. Mit *kire* meint man „die Eingebundenheit des einzelnen Schnitts in eine Kontinuität von Schnitten“ (47). Ôhashi macht dieses Prinzip vor allem im Ritual des (abbrechenden) Schreitens im No-Theater und in der Form des Haikus aus. Man darf annehmen, dass Wetzels *Neojaponismen* selbst nach dem *kire*-Prinzip bzw. der ‚osmotischen‘ Funktion konzipiert ist. Das Buch besteht aus fünf Kapiteln mit zunächst ganz verschiedenen Themen, die sich dann aber im Ganzen doch sehr eng aufeinander beziehen. Und umgekehrt: Obwohl die Tiefgründigkeit der verhandelten Themen sich nicht zuletzt ihren Beziehungen verdankt, müssen auch die feinen Differenzen der konkreten Motive akzentuiert werden, damit sie auf uns noch einen nuancenreichen Eindruck machen können.

Weitere wichtige Bezugspunkte für Wetzels sind das Prinzip der Osmose und die Zeichen *ma* und *mu*, die in der unendlichen Bewegung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit eine Verwandtschaft aufweisen. Bei *ma* als Zeitbegriff geht es um das „infinitesimale[...] Nichts zwischen zwei Augenblicken“ (99). Gerade aus solch einem unendlich kleinen Zeitraum spreche die Präsenz „intensive[r] Virtualität“ (ebd.) in Form der Abwesenheit. *Mu* bedeutet hingen – scheinbar – nur absolute Abwesenheit, aber man kann darin mit einem Blick auf die zeitliche Ausdehnung auch den vergangenen und den zukünftigen Zustand aller Dinge sehen. Zugleich zeigt sich die Vergänglichkeit als Potential schon im Anwesenden. *Mu* fungiert als das dynamische Ganze, das diese beiden Vorgänge umfasst. Dennoch ist auch der Unterschied zwischen *ma* und *mu* beachtenswert. *Ma* tendiert zur Harmonisierung der Gegensätze, wie die dabei oft aufgerufene Metaphorik der Haut-Membrane verdeutlicht. Eine Haut-Membrane fungiert einerseits als Grenze zwischen Außen und Innen, andererseits ermöglicht gerade die dünne und poröse Trennwand, die äußere und die innere Komponente in Kontakt treten zu lassen: dies, weil die osmotische Haut-Membrane selbst weder dem Außen noch dem Innen eindeutig zugehört. Dementsprechend begleitet den Begriff *ma* immer die feine, spielerische Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein, wie Monzaemon Chikamatsu, ein Dramatiker der frühen Tokugawa-Epoche, veranschaulicht. Beim *mu* kommt dagegen der Drang nach freien Sphären, wenn auch nicht gleich nach dem Transzendentalen, zum Vorschein. Deswegen wird *sora*, also der sichtbare – und nicht religiöse – Himmel, in einigen Werken der Künstlerin Aiko Miyanaga, der Wetzler ein Kapitel widmet, zum Hauptthema. *Sora* ist hier als ein „Raum voller Bewegung und Veränderung“ (103) – allerdings noch auf der irdischen Ebene – zu verstehen. Ihre Kunstwerke sollen das Verstreichen von Zeit darstellen. Die *sora*-Räume Miyanagas führen beispielsweise die chemischen Prozesse von Sublimation und Reduktion vor, nicht um die Vergänglichkeit der Dinge pessimistisch zu demonstrieren, sondern um die unerwartete „Potentialität des Anders-Werdens zu offenbaren“ (107).

Auf diese Weise funktionieren die verschiedenen Themen in *Neojaponismen* selbst nach dem *kire*- wie auch nach dem Haut-Membran-Prinzip des *ma* als wechselseitige Durchdringung der Gegensätze. In diesem Sinn ist dem überaus gelungenen Buch ein Moment der Selbstreferenz inne.

Minami Miyashita



*Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration.* Hg. Vesna Kondrič Horvat. Wiesbaden: J.B. Metzler, 2017. IX, 305 S.

In den letzten Jahren haben sich einige Sammelbände mit dem Thema der transkulturellen Literatur im Kontext der germanistischen Forschung beschäftigt und hierbei versucht, die klassische Vorstellung von ‚deutscher‘ Literatur zu entgrenzen. Oft ging es dabei vor allem um ‚Migrationsliteratur‘ bzw. Literatur, die von ausländischen oder ‚fremden‘ AutorInnen verfasst wurde. In Helmut Schmitz' 2009 herausgegebenen Sammelband *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* liegt der Fokus etwa auf ‚fremden‘ AutorInnen und FilmregisseurInnen: Deutschtürken, Ost- und Südosteuropäer, Juden. In der einige Jahre später erschienenen Publikation *Wie viele Sprachen spricht die Literatur?* (2014) von Renata Cornejo, einer Beiträgerin des hier besprochenen Bandes, geht es beispielsweise um die deutschsprachige Literatur aus Mittel- und Osteuropa. Die Beiträge in Christine Meyers 2012 publiziertem Band *Kosmopolitische ‚Germanophonie‘. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* widmen sich AutorInnen, deren Werke bisher noch nicht genügend Aufmerksamkeit bekommen haben und deren Zugehörigkeit zur deutschsprachigen Literatur in der traditionellen Germanistik durchaus noch infrage gestellt wird. 2015 veröffentlichten dann Elisabeth Hermann, Carrie Smith-Prei und Stuart Tarberner den Band *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, der unter ähnlichen politischen Rahmenbedingungen wie Horvats *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration* entstand. Die zunehmende Mobilität des Menschen, in einer Welt, in der Migration keineswegs als Ausnahme gesehen werden kann, ist daher in beiden Publikationen ein wichtiger Bezugspunkt. Während sich Hermann et al. vor allem an Theorien von Frederic Jameson, Arjun Appadurai, Homi Bhabha und James Clifford orientieren, stützt sich Horvats Transkulturalitätsbegriff insbesondere auf Überlegungen von Wolfgang Welsch.

Die Transkulturalität (in) der Deutschschweizer Literatur wurde in den letzten Jahren ebenfalls von zwei Bänden thematisiert. Charlotte Schallié und Margrit Zinggeler (die auch einen Artikel zu Horvats Band beiträgt) haben in *Globale Heimat.ch: Grenzüberschreitende Begegnungen in der zeitgenössischen Literatur* (2012) Essays, Kurzgeschichten, Gedichte, Briefe, Slam Poetry und Drehbuchauszüge von Schweizer KünstlerInnen, die von grenzüberschreitenden Begegnungen erzählen, zusammengestellt, während Martina Kamm et al. in ihrem Werk *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in der Schweizer Literatur* (2009) Interviews mit AutorInnen mit Migrationshintergrund sammeln. Mit der Herausgeberschrift *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur* liegt nun auch eine literaturwissenschaftliche Untersuchung der Trans- und Interkulturalität in Texten von Schweizer SchriftstellerInnen wie etwa Rolf Niederhauser, Dana Grigorcea oder Gertrud Leutenegger vor. Die Herausgeberin Vesna Kondrič Horvat ist Professorin für deutsche Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universität Maribor in Slowenien. Ihre



Forschungsschwerpunkte gelten unter anderem der Schweizer Literatur – 2002 erschien beispielsweise die Monografie *Der eigenen Utopie nachspüren: Zur Prosa der deutschsprachigen Autorinnen in der Schweiz zwischen 1970 und 1990, dargestellt am Werk Gertrud Leuteneggens und Hanna Johansens* –, der Literatur des 20. Jahrhunderts sowie der interkulturellen Germanistik und der Transkulturalität. *Transkulturalität* versammelt 21 Artikel internationaler BeiträgerInnen; während die ersten 12 Aufsätze AutorInnen ohne Migrationshintergrund behandeln, geht es in den letzten 9 um ‚Migrationsliteratur‘. Ansonsten folgt der Band keiner besonderen Untergliederung, es wird auf eine Gruppierung der Aufsätze etwa nach Themen oder Epochen verzichtet. Einerseits versteht es sich von selbst, dass es keine klare Trennung zwischen den ‚Schweizern‘ vom ersten Teil und ‚den Migranten‘ vom zweiten Teil gibt. Dies würde der thematischen Orientierung des Bandes kaum entsprechen. Schließlich schreibt Horvat einleitend: „Der vorliegende Band versammelt Studien zur Deutschschweizer Literatur, die zu veranschaulichen suchen, dass sie schon längst transkulturell geworden ist, also Elemente vieler Kulturen in sich trägt, die nicht nur nebeneinander bestehen, sondern ineinander übergehen und sich verflechten.“ (1) Andererseits hätte eine thematische Untergliederung der Aufsätze das Inhaltsverzeichnis etwas anschaulicher gemacht.

Die Transkulturalität der Schweizer Literatur wird zum einen als physische bzw. geografische Entgrenzung verstanden (vgl. Peter Utz, Neva Šlibar, Daniel Annen, Malcolm Pender). Utz stellt die Darstellung von Meeren, Seen, Pässen und Tunneln als literarisches Gegenmittel zu den Schweizer Bergen, die den Blick nach außen unmöglich machen, heraus. Er konstatiert, dass eine Verschiebung der Größenverhältnisse, der Verhältnisse von Fern und Nah, in der Deutschschweizer Literatur stattfindet und beruft sich hierbei auf Charles Ferdinand Ramuz' *Besoin de Grandeur* (1936) und Paul Nizons *Der Diskurs in der Enge* (1970) als grundlegende Texte. Zum anderen werden transkulturelle Prozesse des Landes anhand der literarischen Spiegelung politischer Ereignisse und Debatten wie der Schwarzenbach-Initiative oder dem Mord an Arthur Bloch, die durch ihre Beziehung zum ‚Fremden‘ gar nicht als reine Schweizer Angelegenheiten betrachtet werden können, diskutiert (vgl. Dariusz Komorowski, Dominik Müller, Teresa Martins de Oliveira, Peter Rusterholz). Komorowski zeigt zum Beispiel, dass Fritz Ernst, der oft als Exponent der ‚geistigen Landesverteidigung‘ gesehen wird, die Schweiz als geistige Mittlerin Europas verstanden hat und somit die Idee eines durch die Alpen abgeschotteten Landes abgelehnt hat. Ferner wird die Intertextualität der Schweizer Literatur als Beweis ihrer Transkulturalität betrachtet (vgl. Anna Fattori, Isabel Hernández, Jonny Johnston, Margrit Zinggeler). Hernández beispielsweise zeigt auf, wie Hugo Loetscher den oft als „rein lateinamerikanisches Phänomen“ (74) behandelten magischen Realismus in seinem eigenen Werk verwendet. Johnston demonstriert, dass Urs Widmers *Im Kongo* (1996) eine intertextuelle Beziehung zu transgressiven Texten der Kolonialepoche aufweist und dadurch die „ungeschriebene Kolonialgeschichte der Schweiz“ (94) schreibt.

Die Aufsätze der zweiten Hälfte des Sammelbandes beschäftigen sich mit AutorInnen, die selber in die Schweiz eingewandert sind oder einen Migrations-

hintergrund haben. Zunächst wird in diesem Kontext insbesondere die Thematik der Reise und das Motiv der Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden behandelt (vgl. Beatrice Sandberg, Renata Cornejo, Corinna Jäger-Trees, Gonçalo Vilas-Boas, Vesna Kondrič Horvat). Dabei stellt Corinna Jäger-Trees die Frage, ob Francesco Micieli, der aus Italien in die Schweiz migriert ist, überhaupt transkulturelle Romane schreibt. Abschließend wird die Präsenz der Heimatkultur(en) und der Muttersprache der SchriftstellerInnen in den Texten untersucht (vgl. Tanja Žigon, Ján Jambor, Siobhán Donovan, Dorota Sośnicka). Donovan beispielsweise zeigt in ihrer Analyse auf, dass Yusuf Yeşilöz' Roman *Soraja* (2014) als Produkt der türkisch-kurdischen Erzähltradition verstanden werden kann, auch wenn der Roman auf Deutsch in der Schweiz geschrieben worden ist.

Das Originelle an Horvats Sammelband ist der dezidierte Fokus auf der inhärenten Transkulturalität Deutschschweizer Literatur: Wie bereits anhand des Titels deutlich wird, sollen hier nicht nur einzelne Momente des Transkulturellen *in* der Deutschschweizer Literatur beleuchtet werden, Transkulturalität soll vielmehr als essentielles Merkmal von zeitgenössischer Deutschschweizer Literatur im Allgemeinen herausgestellt werden. Ansprechend ist das Werk für alle LiteraturwissenschaftlerInnen, die sich für das Thema Transkulturalität interessieren. Die Lektüre wird natürlich erleichtert, wenn man mit der Schweizer Geschichte, Kultur und Politik etwas vertraut ist, dies stellt jedoch keine Voraussetzung zum Verständnis der Lektüre dar.

*Marie-Christine Boucher*

## Tagungsbericht

*Komparatistik in Österreich – Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, 6. April 2018, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Am 6. April 2018 fand die Tagung „Komparatistik in Österreich: Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven“ am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) in Wien statt. An dieser ersten Zusammenkunft von Komparatist\*innen aus Österreich nahmen Vertreter\*innen jener österreichischen Universitäten teil, an denen die Komparatistik – in unterschiedlicher Form – verankert ist. Organisiert wurde die Tagung von der Innsbrucker Vergleichenden Literaturwissenschaft und dem Institut für Kulturwissenschaft und Theatergeschichte der ÖAW in Wien.

Die Eröffnungsworte von Michael Rössner und Federico Italiano (ÖAW) sowie Sebastian Donat (Universität Innsbruck) skizzierten das doppelte Anliegen der Tagung: zunächst die Vorstellung der Forschungs- und Lehrschwerpunkte der Fachbereiche und der Wissenschaftler\*innen sowie der jeweiligen Form der Institutionalisierung der Komparatistik an den verschiedenen Standorten in Österreich (in 27 Kurzpräsentationen), dann die Diskussion von Strategien für eine verstärkte Zusammenarbeit.

Graz: Der Lehr- und Forschungsbereich „Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft“ der Karl-Franzens-Universität Graz hat als Ziel eine transdisziplinäre und theorieorientierte Zusammenführung und Zusammenarbeit von kultur- bzw. geisteswissenschaftlichen Einzeldisziplinen und Forscher\*innen auf gemeinsamer literatur- und medientheoretischer Grundlage. An diesem Prinzip orientieren sich auch die aktuellen Projekte der einzelnen Wissenschaftler\*innen: *Alena Heinritz* thematisierte das Wechselverhältnis zwischen Kommunismus und Sprache bzw. literarischer Form in der Darstellung des Kommunismus in zeitgenössischen Romanen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. *Rita Rieger* diskutierte in „Poetiken der Bewegung in Tanztexten“ das Verhältnis von Tanz, weiteren Körperbewegungen und Emotionen in Zusammenhang mit Sprache sowie visuellen und auditiven Korrespondenzelementen. In seiner Präsentation „Klang und Gewalt in postkolonialen Literaturen“ setzte sich *Dimitri Smirnov* mit der Frage auseinander, wie Autor\*innen in ihren Texten Klänge zur Vermittlung von Gewaltprozessen einsetzen und wie umgekehrt literarische Verschriftlichungen von Klängen eine bestimmte Schreibform bedingen bzw. ermöglichen.

Salzburg: An der Paris-Lodron-Universität Salzburg bildet die Komparatistik ein Schwerpunktfach innerhalb des Masterstudiengangs Literatur- und Kulturwissenschaft. Dabei gibt es vier thematische Module: Grundlagen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Literatur/Kultur und Identität, Literatur/Kultur und Transfer sowie Literatur/Kultur und Hierarchie. Beteiligt an diesem interdisziplinären Schwerpunkt sind die Fachbereiche Anglistik und

Amerikanistik, Germanistik, Klassische Philologie, Romanistik und Slawistik. Im Anschluss an ihre Vorstellung des Profils der Salzburger Komparatistik stellte die Leiterin, *Kathrin Ackermann-Pojtinger*, einige Projekte ihrer eigenen Forschungstätigkeit der vergangenen Jahre vor, die sich mit der historischen Veränderung der Zeitwahrnehmung und spannungsaffinen Elementen sowie mit „Kunstpolemik und Polemikkunst“ beschäftigen (einschließlich der Frage, wie Fälschung und Plagiat zum Motiv einer postmodernen Ästhetik geworden sind). *Eva Hausbacher* veranschaulichte in ihrer Präsentation „Transkulturelle Schreibweisen“ die Mehrsprachigkeit von Texten und den Sprachwechsel in der transkulturellen Literatur, die damit verbundenen sprachreflexiven und -skeptischen Positionen sowie die Dynamik der Erinnerungstopografie. Das Genie und die Autonomie der Kunst sowie das Genie als Denkfigur standen im Mittelpunkt der Reflexionen „Gender und Genie“ von *Deborah Holmes*. Unter dem Titel „Holocaust-Literatur in vergleichender Perspektive“ betrachtete *Peter Kuon* in seiner Präsentation die Verknüpfung von Erinnerung und literarischen Texten mit der Frage literarischer Utopien; dabei geht es in erster Linie nicht um die literarische Qualität der Texte, sondern um kulturelle Prägungen, die bestimmte Sprach- und Schreibstrategien bedingen.

Wien: An der Universität Wien besteht die Abteilung Vergleichende Literaturwissenschaft am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft. Der Schwerpunkt der Abteilung liegt auf der Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Literaturen des englischsprachigen Raums, der Romania (einschließlich Lateinamerikas), der Germania, des slawischen Raums sowie außereuropäischer Literaturen, und zwar unter Einbeziehung intermedialer Fragestellungen. Auch die Verbindung von Literaturwissenschaft und Buchwissenschaft bzw. Sozialgeschichte der Literatur über Sprach- und Landesgrenzen hinaus gehört zu den Forschungsinteressen der Wiener Komparatistik. Die thematischen Profile der Wissenschaftler\*innen der Abteilung werden anhand der Titel der Kurzpräsentationen sichtbar: Sie spiegeln in ihrer Gesamtheit die Breite der Forschungsinteressen wider: *Norbert Bachleitner*: „Komparatistik und Buchgeschichte“ / *Paul Ferstl*: „Autobiografien, Bibliotheks- und Buchhandelsgeschichte“ / *Sandra Folie*: „Chick Lit, eine neue Welt-Frauen-Literatur?“ / *Achim Hölter*: „Historische Bibliotheksforschung und komparatistische Praxeologie“; „Formen der Literaturhistoriographie“; „Marcel Prousts Erzähler“ / *Christine Ivanovic*: „Von CCL bis Translation-Literature. Perspektiven digitaler Komparatistik“ / *Andrea Kreuter*: „Regionalkriminalroman & Literaturballett“ / *Hannah Schroder*: „Post-Sowjetische Migration und London in Text und Film“ / *Daniel Syrový*: „Schnittstellen von Narratologie und Motivgeschichte in den spanischen *libros de caballerías*“ / *Gianna Zocco*: „Of Awful Connections, East German Primitives, and the New Black Berlin Wall: Deutsch-Afroamerikanische Literaturbeziehungen“.

Innsbruck: Wie die Universität Wien verfügt auch die Leopold-Franzens-Universität Innsbruck über eine Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft (am Institut für Sprachen und Literaturen) mit einem eigenständigen BA- und

MA-Studium. Die drei wesentlichen Forschungs- und Lehrschwerpunkte der Abteilung: 1) Auseinandersetzung mit Relationen zwischen Literaturen verschiedener nationaler, sprachlicher oder kultureller Räume; 2) Intermedialität und Untersuchung literarischer Texte in ihrem Verhältnis zu anderen Künsten (z. B. Malerei, Film, Theater, Tanz) sowie zu anderen kulturellen Phänomenen (z. B. Politik, Philosophie, Wirtschaft, Rechtswesen); 3) intensive Beschäftigung mit Literaturtheorie vor dem Hintergrund kultureller, gesellschaftlicher, politischer und geschlechtsspezifischer Bedingungen. *Sebastian Donat* stellte die „Interferenz als literaturwissenschaftliches Konzept“ als Beschreibungsansatz für literarische bzw. kulturelle Interaktionen auf verschiedenen Ebenen vor. *Beate Eder-Jordan* präsentierte ihre Forschungsaktivitäten in Bezug auf die „Romani Studies und das Projekt *RomArchive*. Digitales Archiv der Sinti und Roma“, ein internationales Projekt, das sie kuratiert. *Koku G. Nonoa* erörterte die „Vergleichende Literaturwissenschaft im Verhältnis zum postdramatischen Theater“ mit Blick auf den sich stets neu formierenden schriftlichen und/oder mündlichen Theatertext im Rahmen von Werküberlieferung, Inszenierung und Aufführung. *Brigitte Rath* verdeutlichte, wie im Horizont des Konzepts „Pseudoübersetzungen“ bestimmte literarische Texte nur auf den ersten Blick einsprachig erscheinen, aus einer übergeordneten Perspektive jedoch Merkmale einer Übersetzung aufweisen und somit die Aufmerksamkeit für grundlegende Fragen der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft schärfen. *Martin Sexl* schloss die Runde der Kurzpräsentationen mit dem Vortrag „Kultur gegen Kulturen“ ab und zeigte darin die Implikationen des Kulturbegriffes auf, der im Singular verwendet anderes bedeutet als im Plural und dadurch Spannungsfelder erzeugt.

Im zweiten Abschnitt der Tagung, der Diskussionsrunde, erfolgte ein Austausch über den Ist-Zustand der akademischen Verankerung des Faches in Österreich und über Fragen der Entwicklungsperspektiven der zukünftigen Institutionalisierung der Komparatistik an den – zur Zeit – vier Standorten. Die Durchführung von gemeinsam konzipierten Forschungs- und Lehraktivitäten (z. B. Projekte, Workshops, Tagungen, Publikationen, Gastvorträge, Gastprofessuren, Lehraufträge, Nachwuchsförderungen, Studienaustauschprogramme, Co-Betreuungen von Abschlussarbeiten, E-Learning usw.) für eine verstärkte Vernetzung und Sichtbarkeit der Komparatist\*innen in Österreich wurde allseits als wünschenswert und notwendig unterstrichen. Konkrete Anfänge sowie die Formate und Inhalte dieser verschiedenen Forschungs- und Lehraktivitäten sollen in einer nächsten Tagung festgelegt werden.

*Koku G. Nonoa*

## Conference Report

*New Perspectives on Imagology*, April 3-5, 2018, The Austrian Museum of Folk Life and Folk Art (Volkskundemuseum Wien)

Organisation: Katharina Edtstadler, Sandra Folie, Andrea Kreuter, Sophie Mayr, and Gianna Zocco for the Department of Comparative Literature, University of Vienna

The emergence of comparative literature as a scholarly discipline can be related to the development of one of its most traditional fields: imagology, the study of cultural stereotypes as presented in literature. Both have their roots in the early nineteenth century when the academic study of literature along national categories was closely linked to political demands for national unity, and when comparisons between both different literatures and different nations were thought to contribute to the field of ‚Völkerpsychologie‘. The ties of early imagology in an ethnically deterministic way of thinking have led to a relatively problematic status of this field within comparative literature as studied after 1945. Although renowned imagologists such as Joep Leerssen (Amsterdam, NL), most recently in the conference’s keynote lecture on ‚Nationalism and National Self-Image‘, have long since introduced a constructivist approach, which studies representations of national character as discursive objects, narrative tropes and rhetorical figures, in short as „cultural practice“ in artistic production and not as verifiable statement about an aspect of the world, imagology has hardly gained the prestigious status other fields enjoy within comparative literature.

But since ethnic stereotyping gained new political virulence in the current ethnopopulist climate, the three-day conference, organized by five researchers from the Department of Comparative Literature at the University of Vienna, aimed to promote academic discussion on new perspectives on imagology. In twenty-six presentations, international scholars shared their findings on strategies of Othering within a transdisciplinary framework of different theoretical approaches from postcolonial theory to gender studies, from intermediality to musicology, in order to fathom the boundaries of imagological research today. An additional poster session gave students the opportunity to present their research on hetero- and auto-stereotypes within literature.

Featuring the famous *Völkertafel* (*Table of Peoples*), an oil painting from the early 18<sup>th</sup> century depicting European peoples and certain ethnical stereotypes attributed to them, the Austrian Museum of Folk Life and Folk Art (Volkskundemuseum Wien) represented a suitable venue for the conference. A public reading by the Viennese author and essayist Doron Rabinovici complemented the programme – Rabinovici’s novels *Die Außerirdischen* (2017) and *Ohnehin* (2004), which portray national and ethnic stereotypes, prejudices, and expectations in an unvarnished, yet humorous way, paved the way for lively discussions on ethnotypes in contemporary arts and media, with a special focus on recent developments in Austrian politics and culture.



After opening addresses by the organizing committee, VDA-vice speaker Univ.-Prof. Dr. Peter Becker, comparatist Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner, and museum director Dr. Matthias Beitzl, a kick-off section focused on a “Rethinking of Imagological Key Terms”. Melis Menent (Sussex, UK) explored in her talk the ambiguous role of images, for example of national identity, as clusters of meaning in social and communicative interactions. Maria Weilandt’s (Potsdam, DE) presentation advocated a (self-)critical conception of imagology based on a study of intersectional dynamics (gender, sexuality, class, religion, age) in combination with notions of national characteristics by using the stereotype of the “Parisienne” as an example.

Intersectional approaches towards ethnotypes were also key in the conference’s second section (“Intersectional Approaches to Imagology: The Multiple Entanglements of Ethnotypes”). Barbara Ludwiczak (Rzeszów, PL) introduced a gender-orientated imagological model that consists of the two binary categories Alter/Altera (male resp. female Others) and Alius/Alia (male resp. female Strangers). This new model can contribute to a feminist and postcolonial analysis of literature, as she showed by an analysis of Charlotte Brontë’s novel *Jane Eyre*. Walter Wagner (Vienna, AT) focused on hetero-stereotypes of the Orient in Gustave Flaubert’s *Voyage en Égypte* and Ingeborg Bachmann’s *Das Buch Franzä*, in which the authors fictionalize their impressions of Egypt in diametrically opposed ways, the first reproducing a discourse of pejorative Orientalism, while the latter reflects on economic and cultural imperialism in a critical way. The second part of the section centered on colonial, feminist, and queer voices within imagological representations: Dora Nunes Gago (Macau, MO) related postcolonial and imagological theories of Leerssen, Spivak, Bhabha, and Said to novels by the 20<sup>th</sup> century Portuguese writers Maria Ondina Braga and Rodrigo Leal de Carvalho, both living in the Portuguese colony Macau in China and describing the cultural differences between East and West. Ivana Drmic (Bonn, DE) opened the field to intermediality: She investigated the victimization of Balkan women in cinematic presentations of the wars in former Yugoslavia, comparing a Hollywood film’s patronizing view of Balkanism to a more emancipated filmic Bosnian self-image. Kifah Hanna (Trinity College, USA) linked sexuality discourse and ethnic identity in queer Arabic literature which presents the alterity of marginalized homosexuals in Arab societies. In Hoda Barakat’s novel *The Stone of Laughter*, for example, homosexuality can only be spoken of in English, the language of the Western Other, instead of the author’s native language Arabic.

The third section “Imagology in a Transnational, Post-Colonial, Globalized World” featured migrating, bordering, and expatriating experiences throughout the world. Johan Schimanski (Oslo, NO) mapped an imagology of Northernness in opposition to the global South, often combined with topological stereotypes such as arcticity and winterliness, from the perspective of contemporary Caucasian, Somalian, Syrian, and Indian writers who record their migration to Norway in fictional and autobiographical narratives. Kata Gyuris (Budapest, HU) dedicated her presentation to Adichie’s novel *Americanah*, a classical object for imagological and postcolonial research as it portrays imagined communities,

personal expectations, and stereotypical images of the Other in various socio-economic groups among migrants from Nigeria to the US and the UK who then remigrate to Nigeria and experience a form of discrimination within their formerly own culture. Manfred Beller (Bergamo, IT), a key figure in imagological theory, stated that nationalisms do not represent core interests of immigrants in Europe as depicted in literature by Salman Rushdie, Tahar Ben Jelloun, or Rafik Schami, but that conditions of everyday life – language, homelessness, questionableness of identity – are considered more significant than discourses of nation or peoples. Laura Laurušaitė (Vilnius, LT) outlined the liminal position of the Baltic countries within Europe. Shaken through their political history as a former part of the USSR and culturally coined by Western Culture, their national identity fluctuates between Eastern and Western as well as Northern and Central Europe, both in hetero- and self-depictions which often exploit a notion of barbarism in an ambivalent manner. Josip Kešic (Amsterdam, NL) compared central and peripheral European national images of post-Franco Spain and post-Tito Balkan which have both reproduced and deconstructed categories of (Un-)Europeanness, for instance in the figure of the “gypsy”-woman Carmen who has been ascribed a certain “Spanishness” in literary, musical, and cinematic adaptations, and in a similar story, which replaces Spain with the Balkans.

The final section (“Stereotypes. Nation Building, Landscape Depiction”) examined how different genres interact with imagology, offering research on a variety of media, including literature, visual arts, music, journalism, comics, and children’s books. Ulrike Kristina Köhler (Lüneburg, DE) traced stereotypes of masculinity and femininity as well as of “Englishness” and “Frenchness” in their epoch-specific manifestation in the Romantic period in England via political essays, travelogues, Gothic novels, and ballads, thus integrating generic discussion into a discourse of national identity. Wenjun Zhu’s (Brussels, BE) talk explored the interface between cultures as well as between text and picture: She presented a Chinese travel journal from the 19<sup>th</sup> century, rooted in a Sinocentric worldview which, in contrast to Said’s concept of Orientalism, can be considered as Occidentalism. Travel genres were also Mateusz Orszulak’s (Munich, DE) subject as he analyzed images of the Ottoman culture in generically hybrid travel diaries that cannot be pinned down to one category only. The presentations gave rise to a lively discussion on Bakhtin’s concept of heteroglossia, posing questions concerning the intermedial adaptability and translatability of the arts, before the programme moved on to a panel on imagology in musicology: Andrea Horz (Vienna, AT) gave an insight into opera music in the 1770s, a period highly interested in foreign and own national characters, especially in the German-speaking countries whose nation-building process had just begun at that time and was an integral part of everyday life as well as artistic discourse. Carolin Krahn (Vienna, AT) shed light on the allegorical portrait of “the Italian” in German music historiography around 1800 from a transdisciplinary, anthropological point of view. Renée Vulto (Ghent, BE) exemplified strategies of constituting a shared national identity, solidarity, and unity via collective singing by analyzing Dutch political songs from 1775-1825. The role of music in patriotic contexts was further debated in the following discussion before the

conference moved on to another art form: The imagological potential of comics and cartoons – genres that combine visual and textual material and are thus capable of transmitting stereotypes in an instantly recognizable way – was illuminated in two presentations: Christine Hermann (Vienna, AT) investigated the simplifying (re)presentations of foreign national characters in the Flemish comic series *Suske en Wiske*, which follows the adventures of Flemish children travelling the world. Daniel Brandlechner (Vienna, AT) presented an excerpt of his research on the depiction of natural catastrophe in media focusing on the myth (in Barthes' usage of the word) of "Italianicity" as reproduced and parodied in cartoons of the earthquake in Amatrice in 2016. National stereotypes in educational contexts across artistic genres were discussed by Tünde Varga (Budapest, HU), who analyzed a 19<sup>th</sup> century painting of the Hungarian national hero Árpád by József Wieser and drew a connection to contemporary arts, and Krisztina Péter (Budapest, HU), who examined the propagandistic ethnotypes presented in Hungarian elementary school books from the interwar period which closely resemble the national images on the *Völkertafel*. Kristína Kállay (Bratislava, SK) presented another means of ethnic stereotyping between the World Wars: She concentrated on the issue of European colonial subjectivity in children's literature from Slovakia, at that time a newly established state in need of cultural identification. The protagonists, a Slovak rabbit couple, are depicted as the bearers of civilization, superior to animals and even humans from any non-European country. Despite dealing with supposedly 'innocent' genres – children's books, school books, comics, cartoons –, this panel raised awareness about more or less unmasked racism in educational contexts. The final panel enacted the 'overcoming' of national boundaries on a quite performative level, as Aleksandr Sautkin and Elena Philippova (Murmansk, RU) delivered their presentation via video, defying the geographical distance. Their presentation centered on the metaphorical images of the Other in Science Fiction, a genre eager to construct situations of interaction with the incomprehensible, rejected, alien. Christine Ivanovic (Vienna, AT) concluded the final section by lifting imagological terminology concerning otherness on another post-human level: She analyzed the image, behavioral patterns, and functions of the animal, in particular of the cunning fox, in beast fables.

A closing round table at the end of day three provided a forum to bring several threads of imagological research together and to, once again, relate it to the unique conference venue in Vienna's Volkskundemuseum: Davor Dukić (Zagreb, HR; Vienna, AT), Federico Italiano (Vienna, AT), Laura Laurušaitė (Vilnius, LT), Herbert Justnik (Vienna, AT), and Waldemar Zacharasiewicz (Vienna, AT) discussed the possibilities of transdisciplinary, intercultural, and intermedial imagological research in the 21<sup>st</sup> century. Unfortunately one of our discussants, Emer O'Sullivan (Lüneburg, DE), who specializes in imagology and children's literature, had to leave earlier. In introductory statements, the participants explained their connection to imagology and their previous research on stereotypes: Laurušaitė, a postdoctoral researcher interested in imagology and postcolonialism at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, shared her experience as an organiser of the conference *Imagology Profiles: The*

*Dynamics of National Imagery in Literature* in Vilnius 2015. Zacharasiewicz, professor emeritus from the English Department of Vienna University, who has been working with imagology for more than four decades, gave an overview about the most important developments in research on the representation of the Other. Herbert Justnik, the curator of the photography collection at Vienna's Volkskundemuseum, gave an example of what can be referred to as applied imagology. In 2014, he curated the exhibition *Gestellt/Staged*, which was on photography as agency within the Habsburg Monarchy and focused on the process of transformation that turned originally individual portraits into certain "ethnic types" such as "the Tyrolian militiaman". Moving from the Habsburg Monarchy to the Balkans, Davor Dukic, a professor of Bosnian, Croatian and Serbian literatures, explained the significant role of this multi-ethnic region in imagological research. Literary geographies are also key in the work of Federico Italiano, a senior scientist at the Austrian Academy of Sciences interested in the relation between translation and geography. Avoiding the term imagology in his research, he argued for a new terminology – a suggestion in stark contrast to Zacharasiewicz, who would rather modify the already existing terminology. With a lively open debate on potentials and weak points of imagological research, questions of genre and genre-specific ways to transport messages fruitful for imagology, and possible "new perspectives", the round table comprised issues variously touched upon in all the previous days' presentations. It established space for further transnational, transdisciplinary discussion, collaboration, and research projects – the soonest of which will probably be the already planned publication of the proceedings of *New Perspectives on Imagology*.

*Sophie Seidler*

## Buchvorstellungen

*The Rhine: National Tensions, Romantic Visions.* Hg. Manfred Beller/Joep Leerssen. Leiden: Brill Academic, 2017 (= European Studies; Bd. 33). 350 S.

Of all European landscapes and regions, the Rhine is one of the most heavily overlaid with cultural and political meaning. Cradle of Romanticism, tourism, and the picturesque, bone of contention between the German and French spheres of cultural and geopolitical influence, the Rhine has attracted armies, artists, activists and tourists for centuries and has featured prominently the key writings of Europe's literary and intellectual history from Byron to Lucien Febvre. This volume brings together eminent literary and cultural historians to present materials and analyses from various of the central nexus of European culture. The volume also contains a unique and comprehensive anthology of key texts (historical, poetical and polemical) related to the Rhineland and its contested position.

Contributors are: Reinhard Baumann, Manfred Beller, Hans-Werner Breunig, Giovanna Cermelli, Joep Leerssen, Elmar Scheuren, Helmut J. Schneider, and Waldemar Zacharasiewicz.

Peter V. Zima. *Essai et Essayisme. Le potentiel théorique de l'essai: De Montaigne jusqu'à la postmodernité.* Paris: Classiques Garnier, 2018 (= Confluences; Bd. 1). 337 S.

Cet ouvrage définit l'essai comme un intertexte expérimental situé au-delà des genres établis. A partir du concept d'intertextualité, il s'efforce de dégager le potentiel théorique et dialogique de l'écriture essayiste: de Montaigne à Barthes et Jürgen Becker. Il montre la fécondité de la théorie dialogique de la communication scientifique pour comprendre l'essayisme de Montaigne, Diderot, Nietzsche, Musil, Pirandello, Adorno et quelques autres essayistes. Dans l'essai, qui vise un dialogue entre des positions théoriques hétérogènes, cette théorie n'aboutit toutefois ni à la parataxis d'Adorno ni à la théorie de la communication de Habermas: l'altérité de l'interlocuteur y joue un rôle décisif que Montaigne a mis au jour dans ses *Essais*, notamment dans ses réflexions sur „l'art de conférer“.

## Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Kathrin Ackermann-Pojtinger  
Erzabt-Klotz-Straße 1  
A-5020 Salzburg  
E-Mail: kathrin.ackermann@sbg.ac.at

Michael Berger  
Syringgasse 13/18  
A-1170 Wien  
E-Mail: michael.berger.95@gmail.com

Dr. Stefan Bub  
Frühlingstr. 14  
D-97769 Bad Brückenau  
E-Mail: Stefan.Bub@t-online.de

Prof. Dr. Dagmar Burkhart  
Ulmenstr. 8b  
D-22299 Hamburg  
E-Mail: dagmar.burkhart@t-online.de

Dr. Corinna Dziudzia  
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt  
Universitätsallee 1  
D-85072 Eichstätt  
E-Mail: corinna.dziudzia@ku.de

Dennis Friedrichsen, M.A.  
Justus-Liebig-Universität Gießen  
IPP (International PhD Program)  
Alter Steinbacher Weg 38  
D-35394 Gießen  
E-Mail: friedrichsendennis@gmail.com

Prof. Dr. Andreas Mahler  
Institut für Englische Philologie  
Habelschwerdter Allee 45  
Room JK 29/225  
D-14195 Berlin  
E-Mail: mahler@zedat.fu-berlin.de

Dr. Alexandra Müller  
Justus-Liebig-Universität Gießen  
Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Institut für Germanistik  
Otto-Behaghel-Straße 10 G  
D-35394 Gießen  
E-Mail: Alexandra.Mueller@germanistik.  
uni-giessen.de

Prof. Dr. Annette Simonis  
Justus-Liebig-Universität Gießen  
Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Institut für Germanistik  
Otto-Behaghel-Straße 10 G  
D-35394 Gießen  
E-Mail: Annette.Simonis@germanistik.  
uni-giessen.de



Aus dem Inhalt: Kathrin Ackermann: Kunstfälschung und Kunstpolemik in Romanen von William Gaddis, Georges Perec und Sergio Kokis • Annette Simonis: Katzen als tierliche Akteure und ›companion animals‹ in der neueren japanischen Literatur • Dagmar Burkhart: Komparatistik und Cultural Animal Studies. Das Paradigma Slaughterhouse in Literatur, Kunst und Film • Andreas Mahler: Pfeifen im Weltdunkel. Der postpostmoderne Romanzyklus als Mega-Selfie (zu Knausgård's »Min Kamp«) • Stefan Bub: ›Quell' immenso baratro di stelle‹. Das Bildmotiv des haltlosen Abgrunds in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Universum • Reinhard Krüger: Major Tom und die Einsamkeit des Kosmonauten. Zur transmedialen Tradition eines ›Mems‹ der Moderne von Blaise Pascal über Stanley Kubrick bis zu David Bowie • Alexandra Müller: Netzkommunikation, Ablenkungskultur und Informationsexzess. Der verfilmte Desktop als intermediale Konfiguration des Digitalen • Corinna Dziudzia: Zum Verhältnis von Kunst und Politik. Die Politisierungsdebatte während des Ersten Weltkriegs und Benjamins frühe Fassungen des »Kunstverkaufsatzes« • Michael Berger: Der Höllensammler. Die »Commedia«, »Vathek« und Borges' Konzeption der Hölle • Dennis Friedrichsen: Evoking Empathy in China Miéville's »Perdido Street Station« • Sibylle Penkert: CANDIDE : TRENCK »redivivus« – Ein Politicum! Eine Glosse in eigener Sache • Rezensionen, Tagungsberichte, Buchvorstellungen.